



ΔΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

“ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ”

 ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ

 ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΙΤΛΟ:

**«Η στρέβλωση του χωροχρόνου στον μυθιστορηματικό λόγο του 20ού
αιώνα: Από το *Μαγικό βουνό* του Τόμας Μαν στο *Τέλος της Αιωνιότητας*
του Ισαάκ Ασίμωφ και το *Σφαγείο Νούμερο 5* του Κερτ Βόνεγκατ»**

Από την:

Κουταλά Αθανασία (Α.Μ. 7450)

Επιβλέπων Καθηγητής: Τριαντάφυλλος Η. Κωτόπουλος

Θεσσαλονίκη, Οκτώβριος 2021

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΙΤΛΟ:

«Η στρέβλωση του χωροχρόνου στον μυθιστορηματικό λόγο του 20ού αιώνα: Από το *Μαγικό βουνό* του Τόμας Μαν στο *Τέλος της Αιωνιότητας* του Ισαάκ Ασίμοφ και το *Σφαγείο Νούμερο 5* του Κερτ Βόνεγκατ»

Από την:

Κουταλά Αθανασία (Α.Μ. 7450)

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

1. Τριαντάφυλλος Η. Κωτόπουλος, Καθηγητής στο Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας (Π.Δ.Μ.)
2. Βακάλη Άννα, Ε.ΔΙ.Π. Δημιουργικής Γραφής στο Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας (Π.Δ.Μ.)
3. Τζάρτζας Γεώργιος, Αναπληρωτής Καθηγητής στο Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας (Π.Δ.Μ.)

Θεσσαλονίκη, Οκτώβριος 2021

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ ιδιαίτερος τον επιβλέποντα καθηγητή μου, δρ. Τριαντάφυλλο Η. Κωτόπουλο, για τη συνεχή και πολύτιμη καθοδήγησή του κατά την εκπόνηση της διπλωματικής μου εργασίας.

Στην Αλκμήνη

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Περίληψη	10
Abstract	11
Εισαγωγή	12
1. Σκοπός	13
2. Μεθοδολογία	13
A. Θεωρητικό Μέρος	15
1. Χρόνος	15
2. Χώρος	18
3. Χωροχρόνος	21
3.1. Ετεροχρονισμοί στις ετεροτοπίες του Foucault	23
3.2. Ο μυθιστορηματικός χρονότοπος του Bakhtin	23
3.3. Ricoeur: Κριτική ή διεύρυνση του μυθιστορηματικού χρονότοπου;	26
4. «Ένα ατέλειωτο παρόν». Η κατάργηση του χωροχρόνου στο <i>Μαγικό Βουνό</i> του Τόμας Μαν	28
Λίγα λόγια για τη μαγεία του Βουνού Μπέργκχοφ και τον χρόνο	29
4.1. Μουσική και ηχητικές σημάνσεις	36

4.2. Κυκλικός χαρακτήρας αφήγησης	39
4.3. Όνειρα	42
4.4. Αντιθετικά Δίπολα	46
4.4.1. Πεδινά - Βουνό	46
4.4.2. Υγεία – Ασθένεια: Η οικογένεια Κάστορπ	47
4.4.3. Έρωτας - Θάνατος	48
4.4.4. Σεπτεμπρίνι - Νάφτα	48
4.5. Χρονικές τομές	49
4.6. Οργάνωση Χωροχρόνου	52
4.6.1. Ρολόγια	54
4.7. Σεζλόνγκ	56
4.8. Κάπνισμα	58
4.9. Θάνατος και κοιμητήρια	59
4.10. Ακτινογραφίες και κινηματογράφος	61
5. «Καταργώντας το χρονιακό εγχειρίδιο». Η αποδόμηση του χωροχρόνου στο <i>Τέλος της Αιωνιότητας</i> του Ισαάκ Ασίμωφ	62
Λίγα λόγια για την «Αιωνιότητα»	65
5.1. Ταξίδια στον Χρόνο	68

5.2. Βιβλιοθήκη	73
5.3. Ασθένεια και θάνατος	76
5.4. Αντιθετικές Καταστάσεις	77
5.4.1. Πρωτόγονοι, Χρόνιοι και Αιώνιοι	77
5.4.2. Χρονοπατρίδα, Αιωνιότητα, Κρυμμένοι Αιώνες, Φυσιοχρόνος	79
5.4.3. Έρωτας - Καθήκον	82
5.4.4. Διαχρονική – Τοποχρονικές Διάλεκτοι	84
5.5. Κύκλος	84
5.6. Αντικείμενα και Συσκευές	87
5.6.1. Καθρέφτες	88
5.6.2. Κάμερες και οθόνες	88
5.6.3. Κομπιούταμπλεξ	89
5.6.4. Ρομπότ	90
5.6.5. Κυτταρικό μαγνητόφωνο	90
5.6.6. Αθροιστής	91
5.6.7. Μαζικός Πολλαπλασιαστής	91
5.6.8. Ρολόγια	92

5.6.9. Θαλαμίσκος	92
5.7. Όνειρα	93
6. «Ξεκολλημένος από τον χρόνο». Η στρέβλωση του χωροχρόνου στο <i>Σφαγείο Νο 5</i> του Κερτ Βόνεγκατ	95
Λίγα λόγια για το σφαγείο και τον χρόνο	97
6.1. Ταξίδια στον χρόνο	99
6.2. Θάνατος	103
6.3. Πόλεμος	106
6.4. Δρέσδη – Στρατόπεδο Κράτησης	109
6.5. Βιβλία	112
6.6. Τραλφάμαντορ	116
6.7. Αντικείμενα και Συσκευές	118
6.7.1. Ρολόγια	118
6.7.2. Φωτογραφίες	119
6.7.3. Ενθύμια Πολέμου	121
Συμπεράσματα	122
Β. Δημιουργικό Μέρος	127
1. «Μια Κυριακή» Διήγημα σε ετεροτοπικό σκηνικό	127

2. «Στον πάγο» Διήγημα επιστημονικής φαντασίας	131
3. «Βαθύ λυκαυγές» Συνδυασμός ετεροτοπικού περιβάλλοντος και επιστημονικής φαντασίας	136
Βιβλιογραφία	140

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία με τίτλο: «Η στρέβλωση του χωροχρόνου στον μυθιστορηματικό λόγο του 20ου αιώνα: Από το *Μαγικό βουνό* του Τόμας Μαν στο *Τέλος της Αιωνιότητας* του Ισαάκ Ασίμωφ και το *Σφαγείο Νούμερο 5* του Κερτ Βόνεγκατ» εκπονήθηκε στα πλαίσια του Διδρυματικού Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Δημιουργική Γραφή». Ως βασικοί θεωρητικοί άξονες αξιοποιήθηκαν η έννοια της «ετεροτοπίας» του Foucault και ο «χρονότοπος» του Bakhtin, ενώ χρήσιμοι φάνηκαν οι ορισμοί της «ουτοπίας» και της «δυστοπίας», καθώς και της «γυμνής ζωής» του Agamben. Τα μυθιστορήματα αναγνώστηκαν προσεκτικά και αναζητήθηκαν φράσεις και αποσπάσματα που επαναλαμβανόμενα φανερώνουν πώς οι δημιουργοί με το προσωπείο των πρωταγωνιστών τους αναστρέφουν την αντικειμενική πρόσληψη της πραγματικότητας. Μέσα από περιγραφές ονειρικές, αντικείμενα – φορείς μνήμης, αφηγήσεις ανάδρομες, πρόδρομες και κυκλικές συντίθεται το χωροχρονικό βίωμα των χαρακτήρων και προβάλλουν στον αναγνώστη νέοι τρόποι θέασης της ζωής.

Λέξεις κλειδιά: στρέβλωση χωροχρόνου, ετεροτοπία, επιστημονική φαντασία, Το Μαγικό Βουνό, Το τέλος της Αιωνιότητας, Σφαγείο Νούμερο 5

Abstract

The present dissertation entitled: "The Distortion of Space-time in 20th Century Fiction: From the Magic Mountain by Thomas Mann to Isaac Asimov's the End of Eternity and the Slaughterhouse No. 5 by Curt Vonnegut" is being developed within the framework of the Postgraduate Degree 'Creative Writing'. The concepts of Foucault's "heterotopia" and Bakhtin's "chronotope" were used as the main theoretical axes, while the definitions of "utopia" and "dystopia" as well as Agamben's "naked life" were considered useful. The novels were carefully read and phrases and excerpts were picked that repeatedly reveal the way the authors, wearing the mask of their protagonists, reverse the objective perception of reality. Through dream narrative, objects – carriers of memory, retrospective, precursor and circular narratives, the spatio-temporal experience of the characters is composed and new perspectives of life are presented to the reader.

Keywords: space-time distortion, heterotopia, science fiction, The Magic Mountain, The end of Eternity, Slaughterhouse Number 5

Εισαγωγή

«Σκέφτηκα έναν λαβύρινθο των λαβυρίνθων, σκέφτηκα έναν αύξοντα ελικοειδή λαβύρινθο που θα περικλείει το παρελθόν και το μέλλον, που θα ενέπλεκε με κάποιον τρόπο και τ' άστρα» (2005:161).

Borges Jorge-Luis, *Ο κήπος με τα διακλαδωτά μονοπάτια*

Καμπύλωση χωροχρόνου, μαύρες τρύπες, χωροχρονικό χάος, παράλληλα σύμπαντα: Ο χρόνος που μεσολάβησε από τη θεωρία της σχετικότητας του Einstein και την αρχή της αβεβαιότητας του Heisenberg «καμπύλωσε» όχι μόνο το τοπίο της σύγχρονης φυσικής, αλλά κι αυτά της φιλοσοφίας και των τεχνών, εμπλουτίζοντάς τα με νέα σχήματα σκέψης.

Ο χώρος και ο χρόνος της ευκλείδειας γεωμετρίας, ως διακριτές, φυσικές σταθερές και οι νευτώνιοι νόμοι της βαρύτητας και της κίνησης, συμβαδίζουν με έναν λογοτεχνικό ρεαλισμό, μία πιστή αναπαράσταση της θεωρούμενης πραγματικότητας, με ομοιογενή χώρο, γραμμικό χρόνο και αιτιότητα.

Στις αρχές του 20ου αιώνα, ο Einstein προέκρινε τον χωροχρόνο ως τη μοναδική μονάδα οντολογίας, μίλησε για διαστολή του χρόνου και του σύμπαντος, συστολή του μήκους και σχετικότητα της ταυτοχρονικότητας. Λίγο αργότερα, ο Heisenberg υποστήριξε ότι είναι αδύνατο να μετρηθεί η ταχύτητα και η θέση ενός σωματιδίου και πως ό,τι συμβαίνει βρίσκεται σε μία ενδιάμεση κατάσταση, ανάμεσα στην πραγματικότητα της ύλης και την πραγματικότητα της ιδέας. Οι επιστημονικές εξελίξεις συμπαρέσυραν την ανθρώπινη σκέψη, κατέλυσαν την ιδέα ενός σύμπαντος τελεολογικού και ανέπτυξαν έναν στοχασμό για την ουσία του και εν γένει για τη σχετικότητα της γνώσης. Στη λογοτεχνία αρθρώθηκε και ένας λόγος με χωροχρόνο ασταθή και παράδοξο, που τον χαρακτηρίζει η ασυνέχεια.

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να εντοπίσει τους τρόπους με τους οποίους στρεβλώνεται ο χωροχρόνος στον μυθιστορηματικό λόγο του 20ου αιώνα - στο δημιουργικό μέρος της εργασίας θα επιχειρηθεί η αξιοποίηση των τρόπων αυτών στη συγγραφή πρωτότυπων διηγημάτων. Αρχικά, διασαφηνίζονται ο στόχος και η μεθοδολογία της

εργασίας. Στη συνέχεια, παρουσιάζεται το πρώτο μέρος της εργασίας, που απαρτίζεται από έξι ενότητες. Συγκεκριμένα, οι τρεις πρώτες ενότητες, αποτελούν το θεωρητικό πλαίσιο της μελέτης: η πρώτη μελετά τον χρόνο και τη λειτουργία του στη μυθοπλασία, η δεύτερη τον χώρο και πώς αυτός παρουσιάζεται στα μυθιστορήματα και η τρίτη τον χωροχρόνο, ως αδιάσπαστο σύνολο που συνθέτει το σκηνικό των λογοτεχνικών έργων. Οι επόμενες τρεις ενότητες καταθέτουν μια ανάλυση περιεχομένου στα τρία μυθιστορήματα που επιλέχθηκαν. Το θεωρητικό μέρος κλείνει με το κεφάλαιο των Συμπερασμάτων και την καταγραφή των κύριων θέσεων της εργασίας. Το δημιουργικό μέρος της εργασίας αποτελείται από τρία διηγήματα, που οικειοποιούνται τις στρεβλώσεις του χωροχρόνου των αναγνωσμάτων που χρησιμοποιήθηκαν.

1. Σκοπός

Σκοπός της παρούσας μελέτης είναι η διερεύνηση της έννοιας του χωροχρόνου και των τρόπων με τους οποίους αυτός παρουσιάζεται στον μυθιστορηματικό λόγο του 20ου αιώνα και συγκεκριμένα στα μυθιστορήματα *Το Μαγικό βουνό* του Τόμας Μαν, *Το τέλος της αιωνιότητας* του Ισαάκ Ασίμοφ και το *Σφαγείο Νούμερο 5* του Κερτ Βόνεγκατ.

2. Μεθοδολογία

Η μέθοδος που ακολουθείται στη συγκεκριμένη εργασία, είναι σύνθετη. Αρχικά, μέσω της βιβλιογραφικής επισκόπησης, συγκροτείται το θεωρητικό πλαίσιο, παρουσιάζονται ο χρόνος και ο χώρος ξεχωριστά, μέσα από φιλοσοφικές και λογοτεχνικές πηγές. Τονίζεται πως, η ανεξάρτητη εξέταση των δύο όρων, γίνεται για λόγους «ευκολίας» οργάνωσης των δεδομένων. Στη συνέχεια, τεκμηριώνεται ο συγκερασμός των δύο εννοιών και η χρήση του

όρου «χωροχρόνος» και δίνονται παραδείγματα που καταλύεται ο συμβατικός χρόνος και χώρος. Έπειτα, χρησιμοποιείται η μέθοδος της ανάλυσης περιεχομένου: Ύστερα από προσεκτική ανάγνωση των μυθιστορημάτων *Το Μαγικό βουνό* του Τόμας Μαν, *Το τέλος της αιωνιότητας* του Ισαάκ Ασίμωφ και το *Σφαγείο Νούμερο 5* του Κερτ Βόνεγκατ, συγκεντρώνονται για το καθένα τα σημεία που ενδιαφέρουν για τον σκοπό της μελέτης, ομαδοποιούνται και ερμηνεύονται. Τα συγκεκριμένα μυθιστορήματα, διατάσσονται στον 20ο αιώνα με διαφορά δεκαετιών (1924, 1955 και 1969, αντίστοιχα) και επιλέχτηκαν γιατί καταλύουν με ανόμοιο μεταξύ τους τρόπο τον χωροχρόνο και το επιτελούν μέσα από διαφορετικά μυθιστορηματικά είδη.

A. Θεωρητικό Μέρος

1. Χρόνος

Στην κλασική φυσική του Νεύτωνα, ο χρόνος ρέει σταθερά από το παρελθόν στο μέλλον και δεν εξαρτάται από τίποτε εξωτερικό. Ο Sanfey (2003:105-107) όμως, πιστεύει πως το παρόν δεν μπορεί να υπάρξει, αν δεν προηγηθεί ένα παράδοξο μεταξύ της αιτιοκρατίας και της συνεχούς αλλαγής. Ανέπτυξε αυτή τη θεωρία προσπαθώντας να καταλάβει πώς ένας παρατηρητής που ζει στο «τώρα», αντιλαμβάνεται παρατηρούμενα αντικείμενα που μεταβάλλονται χωρίς διακοπή. Στη φύση, όπου η πραγματικότητα υφίσταται διαρκείς αλλαγές από ένα γεγονός A σε ένα άλλο B, κατανοούμε πως, αν το A προκάλεσε το B, τότε βρίσκεται στο παρελθόν του και τα δύο γεγονότα είναι αδύνατον να μοιραστούν ένα κοινό παρόν. Ακόμη, υπάρχει πάντα μία χρονική απόσταση - και διάρκεια- ανάμεσα στην αντίληψη του αντικειμένου και στη συνείδηση του παρατηρητή. Αν δεχτούμε πως υπάρχει ύλη, τότε κι αυτή καταλαμβάνει χωροχρόνο και διάρκεια. Επομένως, η ύλη καταλαμβάνει χρονική διάρκεια με τρόπο που καθορίζει η ανθρώπινη συνείδηση.

Σύμφωνα με την καντιανή φιλοσοφία, ο χρόνος δεν υπάρχει από μόνος του, είναι μία ανθρώπινη αισθητηριακή ικανότητα, που προηγείται οποιασδήποτε αισθητηριακής αντίληψης και εξαρτάται από την εσωτερική κατάσταση του εαυτού μας. Σε ανάλογη άποψη, είχε καταλήξει και ο Αυγουστίνος, προσπαθώντας να διαβάσει έναν ήδη γνώριμο ψαλμό και να μετρήσει τις συλλαβές του. Κατάλαβε πως η αντίληψη του παρόντος, ενέχει ταυτόχρονα τη μνήμη αλλά και την προσδοκία. Ο χρόνος βιώνεται υποκειμενικά και δεν αποτελείται από μεμονωμένες στιγμές που διαδέχονται απλά η μια την άλλη. Οι συμβατικές διαιρέσεις του χρόνου, παρόν, παρελθόν και μέλλον, συνυπάρχουν και κατά την αναγνωστική διαδικασία (Heffernan, 1987:98-99). Προκειμένου να αποδοθεί αυτή η ενότητα παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος, χρησιμοποιείται ο όρος «χρονικότητα» (Fedosova, 2015:78).

Στη μεταμοντέρνα λογοτεχνία συχνά οι συγγραφείς καταργούν τους αυστηρούς κανόνες και έχουν μία παιγνιώδη διάθεση απέναντι στον χρόνο. Τον «παραμορφώνουν», προτιμούν αντί της γραμμικής αφήγησης τον κατακερματισμό, τη χαοτική, κυκλική ή σπειροειδή παρουσίαση του παρόντος. Αυτό συμβαίνει, σύμφωνα με τη Fedosova (2015:79) για να δημιουργήσει ο συγγραφέας την παρωδία ενός έργου, να προσδώσει κινηματογραφική δράση στο κείμενό του ή έναν ειρωνικό χαρακτήρα. Έτσι, ο χρόνος γίνεται ασταθής, πρόδρομος ή ανάδρομος και οι μετατοπίσεις του δημιουργούν ανάλογες μετατοπίσεις και στον χώρο.

Τον 20ο αιώνα εμφανίζονται λογοτεχνικά κείμενα χωρίς σαφές τέλος ή με εναλλακτικές εκδοχές του, εμπλέκοντας τον αναγνώστη στη διαμόρφωση της δικής του πραγματικότητας. Τα γεγονότα μπορεί να αλλάζουν σειρά, η διάρκεια τους να ακινητοποιείται, να συστέλλεται ή να διαστέλλεται, κατά βούληση του δημιουργού (Fedosova, 2015:81).

Ο χρόνος ως δομικό στοιχείο του κειμένου, δημιουργεί ένα δραματικό παρόν, από το οποίο μπορεί να αναπτυχθεί ένα παρελθόν και υπάρχει η δυνατότητα η αφήγηση να κινηθεί και προς το μέλλον. Εκτός από τη δράση που προσδίδεται στο κείμενο, οι χρονικές μεταβάσεις βοηθούν στην οικοδόμηση ενός πολυδιάστατου σύμπαντος, το οποίο αφενός πείθει τον αναγνώστη για την πιστότητά του και αφετέρου υπήρχε πριν φτάσει στα χέρια του το βιβλίο και θα υπάρχει και αφού το κλείσει (Κωτόπουλος, 2019a:32).

Ο Genette (2007:93-94) εντάσσει στα προβλήματα της αφηγηματικής τεχνικής και ανάλυσης και τα προβλήματα του χρόνου. Συγκεκριμένα, εξετάζει τις ασυμφωνίες που παρατηρούνται μεταξύ του χρόνου ιστορίας (του χρόνου που εκτυλίσσονται τα γεγονότα με τη συμβατική ροή) και του χρόνου αφήγησης (του ψευδοχρόνου που δημιουργείται κατά την ανάγνωση). Η αναντιστοιχία που παρατηρείται ανάμεσα στον χρόνο ιστορίας και τον χρόνο αφήγησης αφορά στη χρονική σειρά, δηλαδή τη διαδοχή των γεγονότων. Αυτός ο τρόπος παρουσίασης των γεγονότων ονομάζεται αναχρονία και μπορεί να αναφέρεται σε αρχή *in media res* (όταν η αφήγηση ξεκινά σε χρόνο μεταγενέστερο από την αρχή του χρόνου ιστορίας), αναλήψεις (αναδρομές στο παρελθόν) ή προλήψεις (εκ των προτέρων αφηγήσεις μεταγενέστερων γεγονότων) (Genette, 2007:110-112 & 129-130). Σύμφωνα με τον

Κωτόπουλο (2019a:36), ακόμη κι αν σε ένα κείμενο δεν υπάρχει μία σαφής πρόληψη, κάποιες φορές ο τίτλος λειτουργεί σαν αγκίστρι πλοκής, προϊδεάζει και εμπλέκει τον αναγνώστη σε μία διαδικασία να μάθει περισσότερες λεπτομέρειες διαβάζοντας.

Ταυτόχρονα, ο Genette (2007:142-149) κάνει λόγο και για αχρονία, για να περιγράψει ένα γεγονός χωρίς χρονικές ενδείξεις. Αυτή μπορεί να δημιουργηθεί όταν παρεμβάλλεται πρόληψη στο εσωτερικό μιας ανάληψης και το αντίστροφο ή όταν υπάρχει μία πρόληψη στον χρόνο αφήγησης, που λειτουργεί όμως σαν ανάληψη στον ιστορικό χρόνο. Σε αυτές τις περιπτώσεις, οι χωρικές περιγραφές βοηθούν στη μετάβαση σε επόμενα κεφάλαια (Κωτόπουλος, 2019b:28).

Όταν η αναντιστοιχία αφορά τη χρονική διάρκεια, δηλαδή την ταχύτητα και τον ρυθμό της αφήγησης, τότε μπορούν να χρησιμοποιηθούν οι όροι ισοχρονία και ανισοχρονία. Ο πρώτος, αναφέρεται στα αμιγώς διαλογικά μέρη του κειμένου ή στον εσωτερικό μονόλογο, ενώ ο δεύτερος αφορά τους ρυθμούς επιτάχυνσης (ελλείψεις, περιλήψεις) ή τους ρυθμούς επιβράδυνσης της αφήγησης (παύσεις και επιμηκύνσεις). Ο τρόπος που παρουσιάζεται ο χρόνος, φανερώνει τα σημεία της ιστορίας στα οποία ο συγγραφέας επιλέγει να δώσει έμφαση και αυτά που θέλει να υποβιβάσει. Η διαδοχή ισοχρονιών και αναχρονιών, αποτελεί εναλλαγή στην ταχύτητα και στον ρυθμό της αφήγησης, κάτι που την κάνει πιο ενδιαφέρουσα και ενισχύει την ένταση και την πλοκή. Οι εκτενείς αναχρονίες καταρρίπτουν τη χρονική συνέχεια, τις αιτιώδεις σχέσεις και κατ' επέκταση τον ρεαλισμό ενός κειμένου και φανερώνουν εκτός από στοιχεία ύφους και τις προθέσεις του συγγραφέα (Κωτόπουλος, 2019b:30-32).

Τέλος, ένα ακόμη ζήτημα που θέτει ο Genette είναι η αφηγηματική συχνότητα, που έχει να κάνει με τις επαναληπτικές σχέσεις μεταξύ του χρόνου ιστορίας και του χρόνου αφήγησης. Έτσι, παρατηρούνται γεγονότα τα οποία παρουσιάζονται μία φορά και πράγματι, σύμφωνα με τον ιστορικό χρόνο έγιναν μία φορά (μοναδική αφήγηση), γεγονότα που εμφανίζονται ακριβώς όσες φορές έλαβαν χώρα στην ιστορία αφήγησης (πολυμοναδική αφήγηση), αυτά που παρουσιάζονται πολλές φορές ενώ έγιναν μία (επαναληπτική αφήγηση) και αυτά που τα συναντάμε μία φορά στο κείμενο, ενώ έγιναν πολλές (θαμιστική αφήγηση) (Κωτόπουλος, 2019b:33-35).

2. Χώρος

Στην καθημερινότητά μας, συχνά επισκεπτόμαστε «χώρους» που στην πραγματικότητα μοιάζουν τόσο ανέφικτοι να προσεγγιστούν, όσο οι μαύρες τρύπες και οι κβαντικές διακυμάνσεις. Με την «είσοδο» μας στο διαδίκτυο οι γεωγραφικές αποστάσεις καταρρέουν, αλλά και ως θεατές ή αναγνώστες, ερχόμαστε σε επαφή με έργα όπου ο χώρος θραύεται. Η αντίληψη μιας ενιαίας πραγματικότητας σε έναν απόλυτο χώρο έχει καταρριφθεί παντελώς.

Στη λογοτεχνία, οι «αδύνατες» τοπολογίες κάνουν την εμφάνισή τους πολύ πριν τον Einstein ή τον Hawking. Οι αρχαίοι μύθοι, είναι γεμάτοι από τέτοιους τόπους που αφηφούν τις θεωρίες για ομοιόμορφο, τρισδιάστατο χώρο (για παράδειγμα ο Άδης). Στη γοτθική μυθοπλασία, επίσης, υπάρχουν «μπουντρούμια» και κλειστοφοβικοί λαβύρινθοι που δεν φαίνεται να συμφωνούν με τον απόλυτο χώρο του Νεύτωνα και στοιχειωμένα κάστρα, μέσα στα οποία συγκρούεται το παρόν με το παρελθόν.

Ο όρος *ουτοπία*, που σημαίνει ιδανικό μέρος αλλά και ανύπαρκτος τόπος, περιγράφηκε στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα, αλλά και στο ομώνυμο έργο του Thomas More. Στις αρχές του 20ου αιώνα, κι ενώ ήδη οι επιστημονικές εξελίξεις στον χώρο της Φυσικής, αλλά και ο κυβισμός και ο φουτουρισμός, φαίνονταν ικανοί να αναδιαμορφώσουν τη χωρική φαντασία, εμφανίστηκε η ουτοπία, ως ο τρόπος να καθρεφτιστεί ο νευτώνιος χωροχρόνος στην κοινωνία. Η ουτοπία δεν αναπαριστά απλώς μια ονειρική και σταθερή πραγματικότητα, αλλά συνδέεται με τα απολυταρχικά καθεστώτα και τις ιδεολογίες που πρεσβεύουν για μια ιστορία προβλέψιμη και ντετερμινιστική και μια κοινωνία ομοιόμορφη που δεν αποδέχεται αλλαγές (Gomel, 2014:22-23).

Ο Παπαντωνάκης (2010:100), σημειώνει ότι βασική προϋπόθεση για να οριστεί η *ουτοπία* ή η *δυστοπία* είναι να υπάρχει μία οργανωμένη κοινωνία. Ένα δυστοπικό κείμενο αντανακλά έναν πραγματικό χώρο, χειρότερο από αυτόν στον οποίο ζει ο αναγνώστης και με παραποιημένα ιδανικά βελτίωσης. Επιπρόσθετα, υπάρχει και η έννοια της *ευτοπίας*, ως ενδιάμεση των ουτοπικών και δυστοπικών περιβαλλόντων, η οποία περιγράφει μία καλύτερη κοινωνία από αυτήν που βιώνει ο αναγνώστης.

Η έννοια της *ατοπίας*, εισήχθη από τον Richard Robinson, προκειμένου να αποδοθεί ο θραυσμένος κοινωνικός χωροχρόνος. Είναι ένα παράδοξο πουθενά, όρος με συναισθηματικό φορτίο, που αποφεύγει όμως τις κοινωνικοπολιτικές συσχετίσεις που έχουν η ουτοπία και η δυστοπία. Αναφέρεται στις σύγχρονες πόλεις, όπου ο στρεβλωμένος χωροχρόνος καταλύει τις διακρίσεις σε ένα αδύνατο παραμορφωμένο συνεχές (Gomel, 2014:24).

Σύμφωνα με τον Foucault, ο χώρος στον οποίο ζούμε δεν χαρακτηρίζεται από την ομοιομορφία, ούτε από κάποιο είδος κενού, αλλά έχει κάποια εγγενή χαρακτηριστικά και τον στοιχειώνει η φαντασίωση. Το 1984 πρωτοδημοσιεύεται το κείμενό του, που μιλά για ετεροτοπικά περιβάλλοντα, ένα είδος ουτοπιών. Πρόκειται για χώρους διαφορετικούς, ενταγμένους στον «κανονικό» κοινωνικό χωροχρόνο, όπου οι ισχύοντες κανόνες για τον χώρο αναιρούνται ή ανατρέπονται. Είναι περιβάλλοντα υπαρκτά, που μπορεί να είναι θλιβερά, όπως τα νεκροταφεία και οι φυλακές και αποτελούν «μαύρες τρύπες» της πραγματικότητας, καθώς σε αυτά ο χωροχρόνος διαστέλλεται, σπάει ή καταλύεται. Οι ετεροτοπίες διακρίνονται σε *ετεροτοπίες κρίσης*, στις οποίες βρίσκονται τα άτομα που βιώνουν μία κρίση (γήρας, εφηβεία, κύηση, έμμηνος ρύση) και *ετεροτοπίες απόκλισης*, όπου τοποθετούνται άτομα με αποκλίνουσα, σε σχέση με τους κυρίαρχους κανόνες, συμπεριφορά (φυλακές, αναρρωτήρια, κλινικές). Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στους οίκους ευγηρίας, καθώς θεωρούνται το μεταίχμιο ανάμεσα στις ετεροτοπίες κρίσης (λόγω του γήρατος) και τις ετεροτοπίες απόκλισης (λόγω της αδράνειας που είναι η απόκλιση από τον κανόνα της αναψυχής) (Foucault, 1984:5-6).

Ο Foucault (1984:5-9), θεμελιώνει έξι αρχές, οι οποίες διέπουν τα ετεροτοπικά περιβάλλοντα:

- Αρχικά, ξεκαθαρίζεται πως σε κάθε κουλτούρα ανεξαιρέτως δημιουργούνται ετεροτοπίες, οι οποίες διακρίνονται στις ετεροτοπίες κρίσης και απόκλισης, που αναφέρθηκαν.
- Κάθε ετεροτοπία έχει τις ιδιότητες να συγχρονίζεται με την ανάλογη κουλτούρα και να υιοθετεί διαφορετικές λειτουργίες.
- Η ετεροτοπία δύναται να φέρει αντιμέτωπους έναν πραγματικό χώρο και άλλους, ασύμβατους ως μονάδες.

- Η ολοκληρωτική λειτουργία της ετεροτοπίας ξεκινά, όταν οι άνθρωποι έρχονται σε απόλυτη ρήξη με τον συμβατό χρόνο.
- Τα ετεροτοπικά περιβάλλοντα έχουν εγγενώς ένα σύστημα που τα κάνει προσβάσιμα και ταυτόχρονα αποκλεισμένα και
- Τέλος, δημιουργούν είτε έναν χώρο ψευδαισθήσεων, είτε έναν πραγματικό χώρο, άψογο και οργανωμένο.

Οι καθρέφτες, αποτελούν για τον Foucault (1984:4) μία ενδιάμεση εμπειρία, ανάμεσα στην ουτοπία και στην ετεροτοπία. Αφενός, εκπροσωπούν μία ουτοπία, γιατί είναι τόπος χωρίς τόπο, αφού το υλικό του καθρέφτη μάς επιτρέπει να αντικρίσουμε τον εαυτό μας εκεί που δεν υπάρχει. Αφετέρου, οι καθρέφτες είναι ετεροτοπικά περιβάλλοντα, γιατί υπάρχουν στ' αλήθεια και αντικατοπτρίζουν την ακριβή, κάθε φορά θέση μας.

H Gomel (2014:23) αναφέρει πως μία ουτοπία μπορεί να περιλαμβάνει ετεροτοπίες. Πρόκειται για τα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Σύμφωνα με τον Agamben (2005:110&262-263), τα στρατόπεδα συγκέντρωσης υπήρξαν οι χώροι όπου διαδραματίστηκε η πιο απάνθρωπη κατάσταση. Ο ίδιος δεν παραμένει απλώς στα ιστορικά γεγονότα, αλλά αντιμετωπίζει τα στρατόπεδα ως μία κεκαλυμμένη κοιτίδα του πολιτικού χώρου που υφίσταται και σήμερα. Ο Agamben θεωρεί πως ο χώρος των στρατοπέδων συνιστά μία κατάσταση εξαίρεσης η οποία δεν έχει βραχύβιο χαρακτήρα λόγω έκτακτων συνθηκών, αλλά σχεδόν ταυτίζεται με τον κανόνα. Είναι μία διαρκής πραγματικότητα στην οποία το μόνο που αλλάζει είναι το μέγεθος του πληθυσμού της. Σε αυτήν μπορούν να συμβούν τα πάντα, λόγω της σύγχυσης που επικρατεί ανάμεσα στο δίκαιο και στο γεγονός· το δίκαιο παρεισφρέει στο γεγονός και αντίστροφα και έτσι, γίνονται πανομοιότυπα. Για τους έγκλειστους ενός στρατοπέδου είναι δυσδιάκριτοι οι όροι εσωτερικό- εξωτερικό, εξαίρεση- κανόνας, νόμιμο- παράνομο και το προσωπικό δίκαιο και η δικαιοκή προστασία δεν έχουν για αυτούς σημασία. Σταδιακά, αποτινάσσουν την πολιτική τους υπόσταση και αποκτούν «γυμνή ζωή», που τίθεται χωρίς διαμεσολάβηση στη δικαιοδοσία της εξουσίας.

Ανεξάρτητα από το είδος του χώρου στο οποίο τοποθετείται η ιστορία ενός κειμένου, κάθε έργο περιγράφει ένα αφηγηματικό σύμπαν. Η καλύτερη κατανόησή του βοηθά στη σύλληψη της λογικής της ιστορίας και κατ' επέκταση της πλοκής. Το σύμπαν της αφήγησης

διαίρεται από την Ryan στον «κειμενικό πραγματικό κόσμο», δηλαδή όσα φανερώνονται στο έργο ως αληθινά, στον «κόσμο της γνώσης» (όσα οι χαρακτήρες γνωρίζουν για τον πραγματικό κόσμο), στον «κόσμο των υποχρεώσεων» (περιορισμοί των χαρακτήρων από την κοινωνία ή τον ηθικό τους κώδικά). Ακόμη, το αφηγηματικό σύμπαν αποτελείται από τον «κόσμο των επιθυμιών» και τον «κόσμο των προθέσεων» των χαρακτήρων. Τέλος, τα εναλλακτικά/φανταστικά σύμπαντα περιγράφουν τα όνειρα και τις φαντασιώσεις των χαρακτήρων. Πρόκειται για συστήματα που περικλείουν τον δικό τους πραγματικό κόσμο, αλλά και υπο-κόσμους (Σταυρογιαννοπούλου, 2021:88-89).

3. Χωροχρόνος

Όλ' αυτά έκαναν για μένα την εκκλησία κάτι ολότελα διαφορετικό απ' την υπόλοιπη πόλη: ένα κτίσμα που βρισκόταν, θα λέγαμε, σ' ένα χώρο με τέσσερις διαστάσεις -η τέταρτη όντας η διάσταση του Χρόνου-, αναπτύσσοντας μέσα στους αιώνες το σκαρί του που, από δοκάρι σε δοκάρι, από παρεκκλήσι σε παρεκκλήσι, φαινόταν να νικάει και να διασχίζει όχι μόνο λίγα μέτρα απόσταση, αλλά διαδοχικές εποχές, απ' όπου έβγαινε νικηφόρο (2020:61).

Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο I Από τη μεριά του Σουάν*

Ο χώρος και ο χρόνος για τον Καντ είναι έμφυτες μορφές της ανθρώπινης συνείδησης που συμβάλλουν στην πραγματική γνώση. Η τελευταία όμως, σύμφωνα με τον διαλεκτικό υλισμό, πηγάζει από τις εμπειρίες μας και το περιβάλλον. Ο χώρος και ο χρόνος έχουν αντικειμενικό χαρακτήρα και σχετίζονται με την ύλη και με την κίνηση. Και στη θεωρία της σχετικότητας οι δύο έννοιες είναι ιδιότητες της ύλης, που εξαρτώνται από την ταχύτητα κίνησης των σωμάτων. Αυτό σημαίνει πως η δυναμική θέση του παρατηρητή προκαλεί διαφορετικές μετρήσεις στον χώρο και στον χρόνο (Aran, 2016:6-7). Ο Mitchell (1980:545) υποστηρίζει πως είναι αδύνατο να κατανοήσουμε ή να εκφράσουμε τον χρόνο, δίχως να αναφερθούμε και στον χώρο. Φέρνει, μάλιστα, παραδείγματα από την καθημερινή ζωή, για

να τεκμηριώσει την άποψη του: τα ρολόγια και οι ιστορικές γραμμές είναι χωρικές εικόνες, οι οποίες αναπαριστούν τον χρόνο.

Ο Κωτόπουλος (2019c:1) αναφέρει πως οι αναγνώστες προσλαμβάνουν τον μυθοπλαστικό κόσμο πάντα σε δεδομένο χρόνο και χώρο. Ακόμα κι όταν δεν υπάρχει άμεση ή πλήρης χωροχρονική παρουσίαση, οι άνθρωποι προσπαθούν να ολοκληρώσουν την εικόνα του κόσμου στο μυαλό τους. Ο χώρος και ο χρόνος συνδιαμορφώνουν το μυθοπλαστικό σκηνικό, το οποίο είναι δομικό στοιχείο της ιστορίας και γι' αυτόν τον λόγο δεν επιλέγεται τυχαία από τον συγγραφέα. Έτσι, ο τελευταίος, συνήθως προαποφασίζει το σκηνικό, προκειμένου να ξεκινήσει τη συγγραφή.

Σύμφωνα με τον Mitchell (1980:551-554), σε ένα λογοτεχνικό έργο, η ανάγνωση αρχίζει με χωρικές περιγραφές, ο αναγνώστης εισβάλλει στο κείμενο και βιώνει το σύμπαν που αυτό δημιουργεί, αντιλαμβάνεται τη δομή του, τον σημασιοδοτεί ως ένα σύνολο, του οποίου τα τμήματα προσλαμβάνονται ταυτόχρονα. Με αυτόν τον τρόπο, καταλαβαίνει τη χρονική ροή του κειμένου και τη χρονική του εμπειρία ως αναγνώστης, χωροταξικά. Οι δύο έννοιες εισχωρούν η μία στην άλλη και η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ χώρου και χρόνου είναι μία περίπλοκη σχέση αλληλεξάρτησης και αλληλεπίδρασης .

Το γενικό μυθοπλαστικό σκηνικό και το επιμέρους οργανώνουν την πλοκή της αφήγησης, αλλά ταυτόχρονα καθοδηγούν τη λειτουργία της γλώσσας και παρουσιάζουν και τους ήρωες του κειμένου, παρέχοντας πληροφορίες για τα μέρη και τους χρόνους όπου ζουν (Aran, 2016:12). Οι χαρακτήρες σχηματίζονται και ταυτόχρονα σχηματίζουν τον ψευδοχώρο κατοικίας τους σε ένα συγκεκριμένο κειμενικό χρόνο. Ο δημιουργός προβαίνει σε άμεση ή καθυστερημένη παρουσίαση του σκηνικού, σε ολοκληρωμένη ή σταδιακή οικοδόμηση ή ακόμη και αφαιρετική, με τρόπο λεπτομερή ή ασαφή. Στη μυθοπλασία μικρής φόρμας συνήθως το σκηνικό παρουσιάζεται με την τεχνική της έκθεσης, όπου οι πληροφορίες παρέχονται με τρόπο ταχύ και αθροιστικό. Μία εναλλακτική μέθοδος, είναι η σταδιακή αποκάλυψη του σκηνικού, με την απαραίτητη προοικονομία της παροχής στοιχείων για την ορθή αντίληψη του χωροχρόνου από τον αναγνώστη. Επιλεγμένοι αριθμητικά χρονότοποι επιτρέπουν στον συγγραφέα να τους επεκτείνει θεματικά και στον αναγνώστη να τους κατανοήσει πληρέστερα (Κωτόπουλος, 2019c:1-3).

3.1. Ετεροχρονισμοί στις ετεροτοπίες του Foucault

Ο Foucault (1984:7-8) υποστηρίζει στο κείμενό του πως οι ετεροτοπίες αντιστοιχούν απόλυτα σε ετεροχρονίες. Για να αρχίσει μία ετεροτοπία, θα πρέπει να έχουν σπάσει τα δεσμά του ανθρώπου με τον παραδοσιακό του χρόνο. Για αυτόν τον λόγο, ορίζει τα νεκροταφεία ως ετεροτοπικό περιβάλλον, το οποίο ξεκινά για ένα άτομο ταυτόχρονα με την ετεροχρονία της απώλειας της ζωής του. Τα μουσεία και οι βιβλιοθήκες, είναι για τον Foucault χώροι όπου ο χρόνος «συσσωρεύεται στο άπειρο», καθώς στην ακινησία τους περικλείουν πολλά χρόνια και όλες τις εποχές. Στον αντίποδα αυτών των τόπων, βρίσκονται τα πανηγύρια, που λόγω του εφήμερου χαρακτήρα τους, αποτελούν ετεροτοπίες ξεκάθαρα χρονικές. Τέλος, αναφέρονται τα χωριά των διακοπών, ως μέρη όπου συντελείται η αιωνιότητα του χρόνου, συγχρόνως με την κατάργησή του.

3.2. Ο χρονότοπος του Bakhtin

Η μπαχτινική σκέψη βασίζεται σε μία χρονοτοπική οργάνωση της ζωής και στα βιώματα του ατόμου. Ο Bakhtin υποστηρίζει τη χωροχρονική σχέση ανάμεσα στο κείμενο και τον κοινωνικό περίγυρο, καθώς για τον ίδιο οι λέξεις συσχετίζονται άμεσα με το περιβάλλον. Πιστεύει στη διαλεκτική σχέση παρόντος και παρελθόντος και ορίζει τη «δημιουργική μνήμη» των λογοτεχνικών ειδών, μία εξελικτική διαδικασία που στηρίζεται στα χαρακτηριστικά της αυτοτέλειας και της συνέχειας των κειμένων (Τζιόβας, 2014:134-135).

Για τον Bakhtin, η ποιητική δημιουργία δεν συλλαμβάνει το έργο τέχνης στην ολότητά του, ούτε το αποτιμά αισθητικά, καθώς δεν συνυπολογίζει τη διάδραση μεταξύ του περιεχομένου, του υλικού και της μορφής. Το μυθιστόρημα είναι το λογοτεχνικό είδος που μεταφέρει πληρέστερα την ιδιάζουσα, ιστορική και ιδεολογικά κορεσμένη φύση της γλώσσας, για αυτό και οι φορμαλιστικές προσεγγίσεις κρίνονται ως ανεπαρκείς και

απαιτούνται καινούργιες μέθοδοι για να περιγραφεί η πολύπλοκη αυτή αλληλεπίδραση (Collington, 2001:222). Και ο Τζιόβας (2014:139) σημειώνει πως ο Bakhtin θεωρεί ότι στον μυθιστορηματικό λόγο συγκλίνουν οι ετερογλωσσίες της κοινωνίας και η χρήση της γλώσσας αντανακλά την κοινωνική καθημερινότητα, σε αντίθεση με την άχρονη γλωσσική χρήση του ποιητικού λόγου.

Ο Bakhtin διακρίνει τρεις μυθιστορηματικές κατηγορίες: Στο *ταξιδιωτικό μυθιστόρημα* και το *μυθιστόρημα δοκιμασίας* δεν παρατηρείται χρονική εξέλιξη, αλλά μία στατικότητα. Στο πρώτο, ο ιστορικός χρόνος απουσιάζει και δίνεται έμφαση σε αντιθετικές καταστάσεις. Στο μυθιστόρημα δοκιμασίας οι ήρωες είναι σφιχτά δομημένοι, με παγιωμένα χαρακτηριστικά εξ' αρχής, ενώ ο χρόνος διαστέλλεται και συστέλλεται με τρόπο επιτηδευμένο. Στο *βιογραφικό μυθιστόρημα* του 18ου αιώνα, η πλοκή ακολουθεί τα βασικά στάδια της ζωής, ο χρόνος είναι ρεαλιστικός και οι χαρακτήρες δεν πλάθονται για να είναι εναρμονισμένοι με τον χώρο, αλλά εξελίσσονται από την αρχή μαζί με αυτόν, του δίνουν μορφή, τον εξανθρωπίζουν και τον εμπλέκουν στην ιστορική διαδικασία. Ο τόπος, δεν είναι για τον Bakhtin ένα αναλλοίωτο στοιχείο του σκηνικού, αλλά ο χώρος και ο χρόνος, καθώς και το υποκείμενο και το περιβάλλον είναι ζεύγη με διαλογική σχέση σε διαρκή εξέλιξη (Τζιόβας, 2014:140-141).

Σύμφωνα με τον Bakhtin, το έπος έχει απροσπέλαστη για τον αναγνώστη χρονικότητα, λόγω του μυθικού παρελθόντος. Αντίθετα το μυθιστορηματικό είδος στηρίζεται στο παρόν και μπορεί να παρέχει πληροφορίες για το μέλλον, επομένως παρουσιάζει μια προσιτή χρονικότητα. Αυτός ο διαχωρισμός έπους και μυθιστορήματος, ήταν αιτία για κριτική από τον Ricoeur, αλλά και αργότερα από τη Falconer, οι οποίοι πιστεύουν πως κάθε έπος αρχίζει από ένα χρονικό σημείο, όπως συμβαίνει και στο μυθιστόρημα, αλλά και κάθε μυθιστόρημα ενέχει μία υφέρπουσα αίσθηση παρελθόντος. Ακόμη, θεωρούν πως στο έπος οι ταυτότητες των χαρακτήρων μένουν ανολοκλήρωτες, γιατί το παρελθόν τους επανεξετάζεται διαρκώς (Collington, 2001:226-227).

Η Aran (2016:5-7) εξηγεί πως ο μυθιστορηματικός χρονότοπος του Bakhtin, αποδεικνύει τη λογοτεχνική αφομοίωση της διασύνδεσης του χώρου και του χρόνου σε αδιαίρετο σύνολο, όπως το παρουσίασε ο Einstein. Περιγράφει τη χωρική και χρονική

απόδοση της πολιτισμικής εμπειρίας σε μία δεδομένη στιγμή και σε συγκεκριμένο χώρο. Ο Bakhtin υιοθετεί τον όρο «αφομοιώνω» για να σημειώσει τη σχέση αλληλεπίδρασης που υφίσταται μεταξύ της τέχνης και του πολιτισμού. Ορίζει σε αδρές γραμμές το θεωρητικό πλαίσιο, που θέτει στο προσκήνιο τον άνθρωπο, τον λόγο και τις αξίες του. Η τέχνη, σχετίζεται άμεσα με την ανθρώπινη εμπειρία, καθώς αμφότερες -τέχνη και ζωή, δεν σταματούν ποτέ να παράγουν νόημα. Ο όρος «χρονότοπος» αφορά όλη την εξελικτική πορεία, μέχρι και την αναπαράσταση των αντικειμένων και των φαινομένων, τα οποία θεωρούνται αδιαχώριστα από τον -χρονοτοπικά σκιαγραφημένο- λογοτεχνικό ήρωα.

Χαρακτηριστικό των χρονότοπων του Bakhtin, είναι ότι υπάρχει μία διαλεκτική σχέση ανάμεσα στα χρονικά σημεία. Αυτά μπορεί να συνυπάρχουν, να διαπερνούν ή να αντικαθιστούν το ένα το άλλο, να αντιτάσσεται το ένα στο άλλο ή να δημιουργούν δεσμούς σύνθετους. Μία επιπλέον σχέση αλληλεπίδρασης αναπτύσσεται μεταξύ των χρονοτοπικών κόσμων του δημιουργού, του ερμηνευτή και του αναγνώστη. Ο χώρος και ο χρόνος σε αυτούς τους κόσμους είναι έννοιες ισοδύναμες και συγκεκριμένες, κάτι που δεν συμβαίνει στον κειμενικό κόσμο, όπου η έννοια του χώρου είναι αφηρημένη (Collington, 2001:221&225).

Για τον Bakhtin, οι χωρικές και χρονικές περιγραφές στη λογοτεχνία δεν είναι μόνο καλλιτεχνικές συμβάσεις, αλλά τεχνικές που αντιπροσωπεύουν τις κατάλληλες εκδοχές της πραγματικότητας (Collington, 2001:228). Ο μπαχτινικός αφηγηματικός χρονότοπος διαφέρει από τους πραγματικούς χρονότοπους του συγγραφέα και των εν δυνάμει αναγνωστών. Ωστόσο, ο συγγραφέας είναι μετέωρος ανάμεσα στον κόσμο, τον επηρεασμένο από τον πολιτισμό, που αντιλαμβάνεται με τις αισθήσεις του και υπάρχει στη μνήμη του και στον κόσμο που έπλασε στο κείμενό του (Aran, 2016:11).

Ο Bakhtin αποδίδει στον χρονότοπο τα χαρακτηριστικά ενός αληθινού χρόνου και χώρου, μίας ανθρώπινης κατασκευής και μίας συμβολικής κοινωνικής οργάνωσης. Δεν εξελίσσεται γραμμικά, αλλά είναι μια διεργασία αέναη και περίπλοκη που εκτυλίσσεται ταυτόχρονα με τις εξελίξεις στην κοινωνία. Ένας χρονότοπος μπορεί να αποδομηθεί σε πληθώρα χρονοτοπικών μοτίβων, που λαμβάνουν χώρα στην οργάνωση της πλοκής, στη δόμηση της ταυτότητας των χαρακτήρων και τις πολυφωνικές παραλλαγές. Μία ανθρώπινη

ζωή που παρουσιάζεται σε χρονική εξέλιξη, σίγουρα σχετίζεται με την ταυτότητα του ήρωα, σημαντικά για τη δράση συμβάντα, σημαντικούς χώρους (Aran, 2016:9-10&13).

Για τον Bakhtin, ο χρόνος είναι αυτός που καθορίζει την κατεύθυνση του χωροχρόνου, γιατί καθοδηγεί τη διαδικασία εξέλιξης, όλη την οικοδόμηση της ιστορίας από τον άνθρωπο. Ο τελευταίος, πρέπει να κατανοήσει πως ο χώρος δεν πρέπει να θεωρείται αμετάβλητος και δεδομένος, αλλά μία ολότητα σε εξέλιξη. Πρέπει λοιπόν κανείς να διαβάσει τον χρόνο μέσα σε αυτήν τη χωρική ολότητα του κόσμου, να ανακαλύπτει τα σημάδια που αφήνει, που μπορεί να είναι ορατά (όπως στη φύση), ή όχι (ανθρώπινες συνήθειες και αξίες). Σημασία δεν έχει να αναπαραστήσουμε πιστά τον χώρο που θεωρούμε αληθινό, αλλά να φανερώσουμε ότι αυτός μεταλλάσσεται εξαιτίας του ματεριαλισμού που εμποτίζει την αναπαράστασή του (Aran, 2016:7).

Σύμφωνα με τον Bakhtin (1981:250&257), ο μυθιστορηματικός χώρος κυρίως εξυπηρετεί την επίτευξη του ιστορικού χρόνου και προσδίδει δομή στην αφήγηση. Οι περιγραφές του χώρου κάνουν τον χρόνο απτό και εμφανή και συγκεκριμενοποιούν τα αφηγηματικά γεγονότα. Ο χώρος ακολουθεί τις χρονικές κινήσεις, την πλοκή και την ιστορία. Με τον χρονότοπο, εφαρμόζεται ο χρόνος στον χώρο και οργανώνονται τα κυριότερα αφηγηματικά γεγονότα του μυθιστορήματος. Η χρονοτοπική μορφή ενός μυθιστορήματος και ο προσανατολισμός του προς τον αναγνώστη εξασφαλίζουν την επιτυχία.

3.3. Ricoeur: Κριτική ή διεύρυνση του μυθιστορηματικού χρονότοπου;

Ο Ricoeur, σύμφωνα με την Collington (2001:221) δίνει βαρύνουσα σημασία στο χρονικό στοιχείο. Πιστεύει πως η χρονική εμπειρία προσδιορίζεται ως φανταστική, μόνο όταν υπάρχει στο κείμενο και βιώνεται μέσα από αυτό. Είναι μια μορφή έμφυτης υπέρβασης, που έρχεται σε σύγκρουση με τον κόσμο του αναγνώστη. Η έννοια της «τριπλής μίμησης» ερμηνεύει την αντίληψη της έκφρασης του χρόνου στη λογοτεχνική πλοκή, χρησιμοποιώντας

τρία στάδια, την *προ-κατανόηση* για τα γεγονότα της δράσης, το στάδιο της *εμπλοκής* στην ποιητική σύνθεση και το στάδιο της *αναδιαμόρφωσης* όσων είχαν κατανοηθεί για τη δράση.

Ο Ricoeur θεωρεί την έννοια της διαχρονίας πολύπλοκη για την κατανόηση του λογοτεχνικού χρόνου, μιας και η αφηγηματική χρονικότητα αντιστέκεται στην απλή χρονολογία. Διαχωρίζει τη χρονολογική ροή από τη χρονική διαμόρφωση και προτείνει τον όρο «χρονισμό» αντί του «χρόνου» στο μυθιστόρημα. Η συγκεκριμένη πολυδιάστατη έννοια, μπορεί να περιγράψει τις καθυστερήσεις, τις παρακάμψεις, την αγωνία και να προσδώσει «χρονική διάσταση» στο κείμενο. Ο Ricoeur, κάνει επίσης λόγο για «μεταμορφώσεις πλοκής». Πρόκειται για χρονικές διαμορφώσεις, δηλαδή αλλαγές που εντοπίζονται στην εξέλιξη του μυθιστορήματος εξαιτίας μεταβολών στον μυθιστορηματικό χρόνο (Collington, 2001:223).

Δεδομένου ότι η εξιστόρηση ενός γεγονότος χρειάζεται μια προοπτική από την οποία περιγράφεται η εμπειρία, ο Ricoeur εντοπίζει στην ιδέα της προοπτικής του χρονικές και χωρικές διαστάσεις. Εξαιρεί τις χρονικές προοπτικές έναντι των χωρικών, γιατί πιστεύει ότι είναι περιπλοκότερη η σύνθεση που περιλαμβάνει πολλαπλές χρονικές προοπτικές. Ο Ricoeur δεν πιστεύει ότι ο χρόνος και ο χώρος είναι αλληλοεξαρτώμενοι στην αφήγηση, σε αντίθεση με τον Bakhtin, που όμως, όπως αναφέρθηκε, προκρίνει επίσης το χρονικό στοιχείο (Collington, 2001:224).

Ο Ricoeur (1988:142,181,189), παρουσιάζει μια σχέση αλληλεξάρτησης μεταξύ αφήγησης και χρονικότητας: πιστεύει πως ο χρόνος μπορεί να αφηγηθεί γεγονότα, όπως και ο άνθρωπος και ότι η αφήγηση είναι σημαντική όταν αντανακλά την εμπειρία του χρόνου. Ακόμη, διακρίνει τις *ιστορικές* από τις *φανταστικές* αφηγήσεις, σε σχέση με τον τρόπο που επικοινωνούν τη χρονική εμπειρία. Οι πρώτες βασίζονται σε τεκμηρίωση, χρησιμοποιώντας ιστορικά αρχεία, ενώ οι δεύτερες χρησιμοποιούν φανταστικές παραλλαγές. Τα δύο αυτά αφηγηματικά είδη κάποιες φορές είναι δυσδιάκριτα, καθώς συχνά ανταλλάσσουν τεχνικές, δημιουργώντας νέους τύπους, όπως η «φαντασία της ιστορίας» και η «ιστοριοποίηση της μυθοπλασίας». Σε αυτόν, τον τελευταίο τύπο, χρησιμοποιείται χρονολογία, υπό τη μορφή ημερομηνιών και ιστορικών γεγονότων ή τα γεγονότα παρουσιάζονται σε χρονολογική σειρά. Η ιστοριοποίηση της μυθοπλασίας όμως, ενδέχεται να υπονομευθεί από τη

φανταστική διάσταση του αφηγητή ή των ηρώων, με τα ιστορικά γεγονότα να χάνουν την ιστορικότητά τους και τη συνακόλουθη λειτουργία τους στο κείμενο. Η φανταστική αφήγηση μπορεί να είναι ταυτόχρονα ιστορική, όταν τα φανταστικά συμβάντα ανήκουν στο παρελθόν της αφήγησης και της αναγνωστικής διαδικασίας.

Κατά τον Ricoeur (1988:143), η ιστορικοποίηση της μυθοπλασίας εξαρτάται από το αφηγηματικό παρελθόν. Αποδέχεται τον χώρο ως ρυθμιστικό παράγοντα αφηγηματικής προοπτικής, αλλά τον παρουσιάζει απόλυτα εξαρτώμενο από τον χρόνο. Αντίθετα, ο Bakhtin (1981:260), ενσωματώνει τον χώρο στη θεωρία αφήγησής του, δημιουργεί μία χρονοτοπική ενότητα και αφομοιώνει σε αυτήν την ιστορική συνείδηση. Ο χρονότοπος του Bakhtin, έχει κοινά σημεία με τα τρία στάδια της τριπλής μίμησης του Ricoeur· ένα μπαχτινικό χρονικό σημείο αφορά μία προϋπάρχουσα χρονικοχωρική κατάσταση που διέπει όλες τις αφηγήσεις, την έκθεση των γεγονότων και τον προ-προγραμματισμό της αναγνωστικής πρόσληψης του κειμένου (Collington, 2001:230).

4. «Ένα ατέλειωτο παρόν». Η κατάργηση του χωροχρόνου στο *Μαγικό Βουνό* του Τόμας Μαν

Ο Χανς Κάστορπ κατάγεται από το Αμβούργο. Έπειτα από τον πρόωρο θάνατο των γονιών του, μεγάλωσε με τον παππού του και στη συνέχεια με τον θείο του, πρόξενο Τίναμπελ. Λίγο πριν ξεκινήσει την καριέρα του ως μηχανικός, αποφασίζει να επισκεφτεί για τρεις εβδομάδες σε σανατόριο του Νταβός τον ξάδελφό του, Γιοάχιμ Τσίμσεν. Στην αρχή δυσκολεύεται να συνηθίσει το κλίμα του βουνού, γρήγορα όμως προσαρμόζεται κι ακολουθεί την οργανωμένη ζωή των ασθενών. Η διαμονή του Κάστορπ ολοένα και παρατείνεται, εξαιτίας προβλημάτων υγείας που εντοπίζονται από το ιατρικό προσωπικό. Όσο διαμένει στο σανατόριο, συναναστρέφεται πολλούς ανθρώπους, διεξάγει ενδιαφέρουσες συζητήσεις, εμπλουτίζει τις γνώσεις για αντικείμενα που τον αφορούν, εξοικειώνεται περαιτέρω με τον θάνατο, ερωτεύεται. Τελικά ο Κάστορπ μαγεύεται από το βουνό, χάνει την αίσθηση του χρόνου,

παραμένει οικειοθελώς στο σανατόριο, έπειτα από την ανακοίνωση της λανθασμένης διάγνωσης για φυματίωση. Ολοκληρώνει επτά έτη στο βουνό Μπέργκχοφ, όταν ξεκινά ο πόλεμος και επιστρέφει στην πατρίδα του, όπου θα πεθάνει, μαχόμενος.

Λίγα λόγια για τη Μαγεία του Βουνού Μπέργκχοφ και τον χρόνο

Το μυθιστόρημα του Τόμας Μαν, *Το μαγικό βουνό*, δημοσιεύτηκε πρώτη φορά το 1924. Αφορμή για τη συγγραφή του αποτέλεσε η επίσκεψη του δημιουργού σε σανατόριο στο Νταβός, όπου διέμενε η ασθενής γυναίκα του. Οι γιατροί εκεί τον συμβούλεψαν να παραμείνει κι εκείνος, εξαιτίας μιας βρογχίτιδας που εμφάνισε. Ο Τόμας Μαν δεν ακολούθησε τη σύσταση των γιατρών. Ωστόσο, η σύντομη – τριών εβδομάδων – επαφή του, όπως και τα γράμματα που αντάλλαξε με τη σύζυγό του κατά την απουσία της, υπήρξαν η βάση πάνω στην οποία έχτισε τον χαρακτήρα του Χανς Κάστορπ και το Μαγικό βουνό Μπέργκχοφ. Επέλεξε να χρησιμοποιήσει έναν παντογνώστη αφηγητή, που σε συνδυασμό με την εσωτερική εστίαση στον πρωταγωνιστή, κάνει τον αναγνώστη να στέκεται απέναντι στον κεντρικό ήρωα με μια αβεβαιότητα. Αφενός δημιουργείται απόσταση -στην οποία συμβάλουν και τα ειρωνικά σχόλια του αφηγητή- και αφετέρου ταυτίζεται συναισθηματικά με τον Χανς Κάστορπ.

Το Μαγικό Βουνό, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ένα μυθιστόρημα χρόνου, γιατί παρουσιάζει τα στοιχεία μίας ολόκληρης εποχής της γηραιάς ηπείρου. Στην αφήγηση ξεδιπλώνεται η ευρωπαϊκή προπολεμική περίοδος, οι ιδέες και οι αξίες που τη διαμόρφωσαν, οι ιατρικές μέθοδοι που ακολουθούνταν, οι συνήθειες που υιοθετούνταν, η μουσική που πλαισίωνε τις ιδιαίτερες στιγμές. Ένας επιπρόσθετος λόγος για τη σύνθεση του χρονικού χαρακτήρα του μυθιστορήματος, είναι ότι πραγματεύεται το θέμα του χρόνου. Το πέρασμά του συγκροτεί το περιεχόμενο της αφήγησης, καθώς ο πρωταγωνιστής αποκτά εμπειρίες, γνώσεις σχετικά με αυτό και ανακαλύπτει τη μαγεία του βουνού, που σίγουρα διαμορφώνεται μέσω του χρόνου.

«Ναι, ο χρόνος» είπε ο Γιοάχιμ και κατένευσε κάμποσες φορές ίσια μπροστά του, χωρίς να ασχοληθεί με την ειλικρινή αγανάκτηση του εξαδέλφου του. *«Έχουν έναν τρόπο εδώ να διαχειρίζονται τον ανθρώπινο χρόνο – είναι απίστευτο. Γι' αυτούς τρεις εβδομάδες είναι σαν μια μέρα. Θα τα μάθεις όλα»* είπε και πρόσθεσε: *«Εδώ πάνω αλλάζει κανείς αντιλήψεις»* (σ. 20).

Ταυτόχρονα, η πρόθεση του συγγραφέα, η οποία γίνεται γνωστή στην αρχή του βιβλίου, κλείνει με μία διάκριση του χρόνου, που θυμίζει αυτή που έκανε ο Genette σε χρόνο αφήγησης και χρόνο ιστορίας.

Θα τη διηγηθούμε εκτενώς, ακριβώς και πλήρως –γιατί τότε το ενδιαφέρον ή η πληκτικότητα μιας ιστορίας εξαρτιόταν από τον χώρο και τον χρόνο που απαιτεί; Δίχως να φοβηθούμε τη μομφή για λεπτολογία, κλίνουμε προς την άποψη ότι μόνο το πλήρες είναι πραγματικά διασκεδαστικό.

Ο αφηγητής λοιπόν δεν θα ξεμπερδέψει στο άψε σβήσε με την ιστορία του Χανς. Οι επτά ημέρες μιας εβδομάδας δεν θα αρκέσουν, ούτε και οι επτά μήνες. Το καλύτερο είναι να μην του είναι ξεκάθαρο πόσος γήινος χρόνος θα περάσει ενόσω θα τον κρατά σαγηνευμένο. Για όνομα του Θεού, δεν είναι δα και επτά χρόνια! (σ. 14).

Ο πρωταγωνιστής είχε προγραμματίσει, όπως και ο συγγραφέας, μία διαμονή τριών εβδομάδων, η οποία όμως σταδιακά παρατάθηκε έως τον ένα μήνα, τους έξι μήνες, τα επτά έτη. Στη διάρκεια τους ο Χανς Κάστορπ διαμένει με άλλους ασθενείς, σε μια ετεροτοπία, όπως την όρισε ο Foucault. Συγκεκριμένα, η διαμονή του λαμβάνει χώρα σε ένα σανατόριο, μια ετεροτοπία απόκλισης, έναν τόπο που διαφέρει από τον κυρίαρχο κανόνα της κατοικίας και της οικογενειακής δομής. Η ζωή εκεί είναι *πλουσιοπάροχη και καλά οργανωμένη σε στενό χώρο* (σ. 267). Μέσα σε αυτήν την ετεροτοπία περικλείονται κι άλλοι, ασύμβατοι τόποι, όπως αυτός του ταξιδιού, του νεκροταφείου, του κινηματογράφου, του κήπου, της βιβλιοθήκης.

Δυο ημέρες ταξίδι απομακρύνουν τον άνθρωπο -και μάλιστα τον νέο άνθρωπο, που μόνο λίγο έχει ριζώσει στη ζωή- από τον καθημερινό του κόσμο, από όλα αυτά που ονόμαζε καθήκοντα, ενδιαφέροντα, έγνοιες, προοπτικές, πολύ περισσότερο από όσο μπορούσε να φανταστεί πηγαίνοντας με το αμάξι στον σταθμό. Ο χώρος που, ελισσόμενος και φευγαλέος,

απλώνεται ανάμεσα σε αυτόν και στον τόπο καταγωγής του διαθέτει δυνάμεις που συνήθως πιστεύει κανείς ότι αποτελούν προνόμιο του χρόνου· ώρα με την ώρα επιφέρει εσωτερικές αλλαγές που μοιάζουν πολύ με εκείνες που προκαλεί ο χρόνος, και που όμως κατά κάποιον τρόπο τις ξεπερνούν. Όπως και ο χρόνος, επιφέρει λησμονιά· το κάνει όμως αποδεσμεύοντας το πρόσωπο του ανθρώπου από τις σχέσεις του και μεταθέτοντάς τον σε μια ελεύθερη και αρχέγονη κατάσταση -ακόμα και τον σχολαστικό και τον βαθιά ριζωμένο τον κάνει μεμιάς κάτι στον πλάνητα. Ο χρόνος, λέγεται, είναι λήθη· μα και ο αέρας των μακρινών τόπων είναι τέτοιο πιστό, που, κι αν επιδρά λιγότερο βαθιά, επιδρά όμως ταχύτερα (σ. 16).

Καθένας έχει το δικαίωμα να εισέλθει μέσα στην ετεροτοπία, είτε ως ασθενής, είτε ως επισκέπτης, αλλά με την είσοδό του κατά κάποιο τρόπο αποκλείεται. Έγκλειστος σε σανατόριο για φθισικούς, ο πρωταγωνιστής βιώνει μια πολύ οργανωμένη ρουτίνα, σε έναν ιδανικά διαμορφωμένο χώρο, έτσι που ο κόσμος κάτω από το βουνό μοιάζει αποδιοργανωμένος και ατελής. Ταυτόχρονα, το σανατόριο είναι ένας χώρος ψευδαισθήσεων, ένα βουνό μαγικό. Οι ετεροχρονίες που το καθορίζουν είναι έκδηλες. Ο παραδοσιακός χρόνος παρουσιάζεται θραυσμένος. Οι ημέρες είναι πάντα ίδιες, ομοιόμορφες και κατακερματισμένες, ούτε ενδιαφέρουσες ούτε ανιαρές. Με την παρέλευση ετών συνομιλία με τους παιδαγωγούς Σεττεμπρίνι και Νάφτα και απουσίας άλλων γεγονότων επέρχεται η λήθη για τα πεδινά.

Το σανατόριο παρουσιάζεται σαν μια θεατρική σκηνή, που είναι επίσης ετεροτοπικός χώρος. Η συνεχής παρουσία του χώρου και του χρόνου δημιουργεί στον αναγνώστη την αίσθηση ότι είναι αδιάκοπα παρών. Ακόμη, μέσα από την αφήγηση, δίνεται ρητά το αίσθημα σκηνης, το οποίο γοητεύει τον αποδέκτη και τον προσκαλεί να εισέλθει στον μαγικό κόσμο.

«Και ευθύς αρχίζουμε» (σ. 14).

«Αυτά λοιπόν γίνονται στα παρασκήνια» (σ. 75).

«Ρίχνουμε τώρα την αυλαία για προτελευταία φορά» (σ. 690).

Ας τιμήσουμε τον χρόνο, τουλάχιστον τόσο όσο μας επιτρέπει ο χαρακτήρας της αφήγησής μας! Πολύ δεν είναι έτσι κι αλλιώς πια, από εδώ και πέρα καλπάζουμε! Ή, αν αυτό μοιάζει πολύ θορυβώδες, πάμε τσακ, τσακ! Ένας μικρός δείκτης μετρά τον χρόνο μας,

τριποδίζοντας σαν να μετρά δευτερόλεπτα, ενώ κάθε φορά -ένας Θεός ξέρει τι σημαίνει αυτό-, ψύχραιμος και δίχως στάση, περνά από το ύψιστο σημείο του (σ. 735).

Ακούμε άλλη μια φορά τη φωνή του αυλικού συμβούλου Μπέρενς – ας ακούσουμε καλά! Την ακούμε ίσως για τελευταία φορά! (σ. 800).

Το θέατρο Μπέργκχοφ, μετατρέπεται σύντομα σε ολόκληρο το σύμπαν του πρωταγωνιστή. Η περιγραφή του γίνεται εν πολλοίς με τόνο σατιρικό, αφού οι γιατροί που κουράρουν τους ασθενείς εμφανίζονται να παραπλανούν τους επισκέπτες, ώστε να εγκαταλείψουν τα πεδινά και την υγεία τους και να προτιμήσουν με περηφάνια την ασθένεια. Έτσι, κατά την αφήγηση πολλοί είναι οι ασθενείς που γίνονται χειρότερα στο Μπέργκχοφ αντί να αναρρώνουν.

Η αντίληψη του χρόνου, μέσα από το συγγραφικό αυτό έργο του Μαν, παρουσιάζει κοινά στοιχεία με τη θεώρηση του Αυγουστίνου και την εκτίμησή του ότι παρελθόν, μέλλον και γεγονότα που αναφέρονται σε αυτά δεν υφίστανται, καθώς όλα έχουν να κάνουν με το παρόν, με το «εδώ και τώρα». Στο παρόν ωστόσο, μπορούν να ενταχθούν η μνήμη και οι προσδοκίες, που είναι απεικασματα του παρελθόντος και του μέλλοντος αντίστοιχα κι αυτό στοιχειοθετεί μία διαφορά από το «αιώνιο τώρα» που βιώνει ο Χανς Κάστορπ. Ο τελευταίος κατανοεί τον χρόνο με βάση την ψυχολογία του κι έτσι στην αρχή της διαμονής τού μοιάζει μακρύτερος, μετά επιταχύνει με τη συνήθεια και επιβραδύνει όταν αντιλαμβάνεται πως είναι ερωτευμένος.

Το αρχικό φρεσκάρισμα της αίσθησης του χρόνου είχε περάσει προ πολλού· οι ημέρες άρχιζαν ήδη να χάνονται, και χάνονταν παρόλο που κάθε ημέρα ξεχωριστά επιμηκυνόταν με μια διαρκώς ανανεούμενη προσμονή και φούσκωνε από σιωπηλά, απόκρυφα γεγονότα. Ναι, ο χρόνος είναι ένα πράγμα αινιγματικό, έχει κάτι που δύσκολα μπορείς να το αποσαφηνίσεις! (σ. 186).

Ενδεικτικά, η πρώτη ημέρα στο σανατόριο εκτείνεται μέχρι τη σελίδα 124 και η πρώτη εβδομάδα έως τη σελίδα 172. Στη σελίδα 210 έχουν συμπληρωθεί δύο εβδομάδες παραμονής του Χανς Κάστορπ στο Μπέργκχοφ και στη σελίδα 527 ένα έτος. Η μη αναφορά της παρέλευσης χρόνου στο υπόλοιπο του βιβλίου, αποδεικνύει την απώλεια αίσθησης του χρόνου από τον Χανς. Η αφήγηση περιλαμβάνει αρκετές ανάδρομες και πρόδρομες

αφηγήσεις (ανισοχρονίες), αλλά και ισοχρονίες (ιδίως οι ατέλειωτες συζητήσεις με τον Σεττεμπρίνι). Ο αφηγητής δεν παραλείπει να ενημερώσει τον αναγνώστη για τη σχέση ανάμεσα στον χρόνο ιστορίας και τον χρόνο αφήγησης:

Ενώ η έκθεσή μας για τις πρώτες τρεις εβδομάδες της παραμονής του Χανς Κάστορπ σε αυτούς εδώ πάνω (είκοσι μία ημέρες του κατακαλόκαιρου, στις οποίες κατά κάθε ανθρωπίνως δυνατή πρόβλεψη θα περιοριζόταν αυτή η παραμονή) καταβρόχθισε χώρους και ποσότητες χρόνου που η έκτασή τους ανταποκρίνεται πολύ στις δικές μας μισοομολογημένες προσμονές, η επεξεργασία των επόμενων τριών εβδομάδων της επίσκεψής του σε αυτόν τον τόπο δεν θα απαιτήσει ούτε τόσες αράδες ούτε καν τόσες λέξεις και στιγμές όσες η προηγούμενη απαίτησε σε σελίδες, τυπογραφικά φύλλα, ώρες και μεροδούλια: στη στιγμή, το βλέπουμε, αυτές οι τρεις εβδομάδες θα έχουν περάσει και θα έχουν ξεχαστεί (σ. 238).

Πέρασαν κιόλας έξι μήνες που είναι τα βουνά και η κοιλάδα μες στο χιόνι; Επτά! Ο χρόνος προχωρεί καθώς αφηγούμαστε – ο χρόνος μας που αφιερώνουμε σε τούτη εδώ την αφήγηση, αλλά και ο βαθιά προγενέστερος χρόνος του Χανς Κάστορπ και των σύμμοιρών του εκεί πάνω στο χιόνι, προχωρεί και φέρνει αλλαγές (σ. 445).

(...) στη συνέχεια, στο από τη μεριά μας βουβό χρονικό διάστημα, κατά τη διάρκεια του οποίου εμείς είχαμε διακόψει τη χρονικά προσδιορισμένη ροή της αφήγησής μας και αφήσαμε μονάχα εκείνον να κυβερνά, τον καθαρό χρόνο (σ. 446).

Αργότερα, με όλες τις αλλαγές που συντελούνται στον πρωταγωνιστή ως προς την κλινική του εικόνα, ο χρόνος του συνταγογραφείται, παίρνει θέση στη σεζλόγκ της κούρας κατάκλισης, γίνεται στατικός και λογίζεται μεμονωμένος. Κάποιες φορές χάνεται, δεν λογαριάζεται, διαχειρίζεται με γενναιοδωρία, όπως σε ταξίδια, πολύωρες διαδρομές με το τρένο ή σε όποια άλλη κενή κατάσταση αναμονής. Έτσι η ώρα 14:15 είναι 14:30 ή 15:00, γιατί τα τριάντα λεπτά θεωρούνται εισαγωγή στην ολόκληρη ώρα (σ. 247). Πολλές φορές δεν προσδιορίζεται χωρικά και αποκόπτεται από το παρελθόν και το μέλλον, λόγω της απουσίας αναμνήσεων και προοπτικής θέασης των γεγονότων. Αποκτά μια μαγική ιδιότητα και ταυτόχρονα έναν αινιγματικό και περίπλοκο χαρακτήρα. Δεν μπορεί να χαρακτηριστεί

πραγματικός, γιατί δεν αντιλαμβάνεται κανείς ταυτόχρονα ολόκληρη την εικόνα του. Ο χώρος και ο χρόνος είναι σχετικοί, γίνονται διαφορετικά αντιληπτοί από άτομο σε άτομο,

Βέβαια, για μας εδώ πάνω τρεις εβδομάδες δεν είναι τίποτε, αλλά για σένα, που έχεις έρθει επίσκεψη και θες έτσι κι αλλιώς να μείνεις μόνο τρεις εβδομάδες, για σένα είναι πολύς καιρός (σ. 19).

ή και στον ίδιο χαρακτήρα, αναλόγως τις συνθήκες ή την ηλικία. Έτσι, ο χρόνος περνάει πιο γρήγορα, όταν κανείς έχει συντροφιά στο βουνό, όπως περνά γρήγορα όταν είναι νέος στα πεδινά, όταν διεξάγεται μια ενδιαφέρουσα συζήτηση κι όταν βαδίζεται ένας γνωστός δρόμος. Κατά την επτάλεπτη θερμομέτρηση, στην οποία υποβάλλονται οι ασθενείς τέσσερις φορές την ημέρα, ο χρόνος φαίνεται να περνά με *προσπάθεια, σπρωξιάς, κλοτσιές και τραβήγματα* (σ. 220).

«Ναι, είναι υπέροχο που ήρθες!» είπε, και η ήρεμη φωνή του ακούστηκε συγκινημένη. *«Μπορώ να πω ότι για μένα είναι σχεδόν ένα γεγονός. Είναι επιτέλους μια αλλαγή – θέλω να πω είναι μια τομή, μια διακοπή στην αιώνια, στην απεριόριστη μονοτονία...»*

«Μα ο καιρός σας θα περνάει σχετικά γρήγορα εδώ» παρατήρησε ο Χανς Κάστορπ.

«Και αργά και γρήγορα, όπως θέλεις» απάντησε ο Γιοάχιμ. *«Εγώ σου λέω ότι δεν περνάει καθόλου, αυτό δεν είναι χρόνος και δεν είναι ζωή – όχι, δεν είναι»* (σ. 28).

«Ένας χρόνος παίζει τόσο μεγάλο ρόλο στην ηλικία μας, φέρνει τόσο μεγάλες αλλαγές και προόδους στη ζωή. Κι εγώ πρέπει να 'μαι ακίνητος εδώ σαν νερόλακκος – ναι, σαν νερόλακκος που σαπίζει, δεν είναι καθόλου υπερβολική η παρομοίωση...» (σ. 30).

Οι περιπατητές είχαν περάσει ήδη τη στροφή του δρόμου. Οφειλόταν σε αυτά που έλεγε ο Σεττεμπρίνι, στην κατηφορικότητα του δρόμου ή είχαν απομακρυνθεί στην πραγματικότητα λιγότερο από όσο νόμιζε ο Χανς Κάστορπ – γιατί ο δρόμος που τον βαδίζουμε για πρώτη φορά είναι σημαντικά μακρύτερος από όσο ο ίδιος δρόμος όταν τον γνωρίζουμε ήδη: πάντως η επιστροφή ήταν εκπληκτικά γρήγορη (σ. 88).

Έχω ένα συναίσθημα σαν να μην ήμουν μόνο μια μέρα εδώ, αλλά πολύ περισσότερο – σχεδόν σαν να είχα γίνει μεγαλύτερος και σοφότερος εδώ, έτσι μου φαίνεται (σ. 116).

...αν σταθμίσει κανείς ποια γιγάντια μάζα χρόνου σημαίνει ένα έτος σε αυτή την ηλικία (σ. 161).

κατά τη μέτρηση της θερμοκρασίας, τα προδιαγεγραμμένα επτά λεπτά γίνονταν ένα σημαντικό χρονικό διάστημα (σ. 212).

Ο χρόνος σερνόταν, το διάστημα έμοιαζε ατελείωτο. Όταν κοίταζε τους δείκτες, ανησυχώντας ήδη μήπως χάσει την καθορισμένη τιμή, είχαν περάσει μόνο δυόμισι λεπτά (σ. 220).

Όταν κανείς είναι άρρωστος στο κρεβάτι, ζει την ίδια, επαναλαμβανόμενη ημέρα. Για την ακρίβεια, δεν υπάρχει επανάληψη, αλλά ένα στάσιμο παρόν, μία αιωνιότητα.

Σου φέρνουν τη μεσημεριανή σούπα όπως σου την έφεραν χθες και όπως θα σου τη φέρουν αύριο. Και την ίδια στιγμή σε χτυπάει μια πνοή – δεν ξέρεις πώς και από πού· σου έρχεται ίλιγγος βλέποντας τη σούπα να έρχεται, χάνεις τα σχήματα του χρόνου, συγχέονται, και ό,τι σου αποκαλύπτεται ως αληθινό σχήμα της ύπαρξης είναι παρόν δίχως έκταση όπου σου φέρνουν αιωνίως τη σούπα (σ. 239).

Άλλες φορές πάλι, στην κατάκλιση, ο χρόνος φαίνεται να περνά γρήγορα, λόγω της πολλαπλής άρθρωσης και του πολλαπλού διαμερισμού της ημέρας, αλλά και τη νύχτα η συγκεχυμένη ομοιομορφία των προϊουσών ωρών, δίνουν την αίσθηση συντομίας του χρόνου (σ. 262). Όταν τελικά ο πρωταγωνιστής βγαίνει από τον περιορισμό του δωματίου του, οι συνδαιτυμόνες τον υποδέχονται ψυχρά, σαν να είχαν μεσολαβήσει τρεις ώρες, από το ένα γεύμα στο άλλο κι όχι τρεις εβδομάδες. Αυτό συμβαίνει γιατί δεν έχουν συνείδηση του χρόνου.

Μετά από επτά εβδομάδες παραμονής στο σανατόριο, ο πρωταγωνιστής σκέφτεται αναδρομικά αυτόν τον χρόνο και του φαίνεται αφύσικα σύντομος και αφύσικα πολύς, αν υποθέσει κανείς ότι στην πραγματικότητα υπάρχει ο χρόνος (σ. 284). Στους επτά μήνες, κατανοεί πως αυτό το χρονικό διάστημα δεν είναι πολύ για τα μέτρα του Μπέργκχοφ, αλλά είναι σημαντικό, σύμφωνα με την αίσθηση χρόνου που είχε στο παρελθόν. Τελικά, συμεριζεται την άποψη του παιδαγωγού του, Σεττεμπρίνι και δηλώνει: *αν δεν υπήρχε ο χρόνος, δεν θα μπορούσε να υπάρξει ούτε ανθρώπινη πρόοδος, και ο κόσμος θα ήταν ένας λάκκος με στάσιμο νερό, ένα τέλμα γεμάτο σαπίλα (σ. 422).*

Ο Χανς Κάστορπ σκέφτεται πως η κατάσταση αναμονής στην οποία βρίσκεται ως ερωτευμένος, τον κάνει να μην νιώθει το παρόν και τον χρόνο σαν δώρα, αλλά σαν εμπόδια

(σ. 309). Μπορεί αυτή η διαδικασία να απαιτεί πολύ χρόνο, αλλά ταυτόχρονα είναι και συνοπτική, αφού ο χρόνος καταβροχθίζεται, χωρίς το άτομο να τον αξιοποιεί και να ζει τις στιγμές.

Ο πρωταγωνιστής στο δωμάτιο του έχει χρόνο για αυτοεκπαίδευση, στοχάζεται φιλοσοφικά και επιμορφώνεται σχετικά με τον χωροχρόνο. Κατά τη διάρκεια των δύο εβδομάδων παραμονής του στο κρεβάτι, αποκαλεί τον δρ. Κροκόφσκι «απόστροφο της ώρας», γιατί την «ψαλιδίζει», επισκεπτόμενος τον Χανς ένα τέταρτο πριν λήξει η κούρα κατάκλισης. Αργότερα, μελετά την κίνηση στο διάστημα, τη λειτουργία του σώματος, τη δομή των νιφάδων χιονιού, τις λειτουργίες της κυβέρνησης, τις αρχές του κόσμου, τη διατήρηση των τροφίμων και την αποτελεσματικότητα της ακτίνας χ.

Η σχετικότητα του χρόνου, τον κάνει να είναι διαφορετικά αντιληπτός από χώρα σε χώρα και ανάλογο με την έκταση του χώρου. *Όπου υπάρχει πολύς χώρος, υπάρχει και χρόνος*, (σ. 313) διατείνεται ο κύριος Σεττεμπρίνι και αιτιολογεί με αυτόν τον τρόπο την ανεμελιά απέναντι στον χρόνο εκ μέρους των Ασιατών. Σε αντίθεση, οι Ευρωπαίοι έχουν λίγο χρόνο, όπως μικρή σε έκταση είναι και η ήπειρος στην οποία κατοικούν.

4.1. Μουσική και ηχητικές σημάνσεις

Κατά τον Genette, σε κάθε αφήγηση, διακρίνεται η αφηγηματική πράξη (ο τρόπος παρουσίασης των γεγονότων) και το αφηγηματικό περιεχόμενο (τα γεγονότα και όσα πράττουν οι χαρακτήρες). Ο Τόμας Μαν, φαίνεται να είχε κάνει νωρίτερα, στο μυθιστόρημά του, μια παρόμοια διάκριση. Μιλά για δύο χρόνους, τον πραγματικό χρόνο και τον χρόνο περιεχομένου και συνδέει μάλιστα τον πρώτο με τη μουσική και τον δεύτερο με τη φαντασία:

Το χρονικό στοιχείο της μουσικής είναι ένα και μόνο: απόκομμα ανθρώπινου, γήινου χρόνου, στο οποίο χύνεται για να το εξευγενίσει ανείπωτα και να το εξυψώσει. Αντίθετα, η αφήγηση έχει δύο ειδών χρόνους: πρώτον, τον δικό της, τον μουσικά πραγματικό, που καθορίζει τη ροή, την εμφάνισή της· δεύτερον, όμως, τον χρόνο του περιεχομένου της, χρόνο

προοπτικό, και μάλιστα σε τόσο διαφορετικό μέτρο, που ο φανταστικός χρόνος της αφήγησης μπορεί να συμπέσει σχεδόν, απόλυτα μάλιστα, με τον μουσικό της χρόνο, μπορεί όμως και να απομακρυνθεί απεριόριστα από αυτόν (σ. 691-692).

Κάποτε, ακόμα και αυτή η ιστορία τελειώνει· ο χρόνος της πέρασε, ή μάλλον: ο χρόνος του περιεχομένου της πήρε τέτοια φόρα, που δεν έχει πια σταματημό, ώστε να τελειώνει και ο μουσικός της χρόνος (σ. 800).

Ο ξάδελφος του Χανς, Γιοάχιμ, πιστεύει πως η διοργάνωση συναυλιών από τη διεύθυνση γεμίζει κάποιες ώρες μ' έναν αξιοπρεπή τρόπο, σπάει τη ρουτίνα και τον ανούσιο τρόπο ζωής τους. Παρουσιάζει τη ροή του σχετικού χρόνου σαν τη μελωδία ενός μουσικού κομματιού, που χρειάζεται πολλές νότες για να τη συνθέσουν, αλλά απαιτείται και η διαμόρφωση ενός μοτίβου.

Ένα από αυτά τα απλοϊκά κομμάτια διαρκεί ίσως επτά λεπτά, έτσι; Και είναι κάτι αυτούσιο, έχουν αρχή και τέλος, είναι διακριτά και κατά κάποιον τρόπο δεν χάνονται έτσι απαρατήρητα στη ρουτίνα που επικρατεί γενικά. Εκτός αυτού, είναι και τα ίδια χωρισμένα σε πολλά μέρη, με τις φιγούρες του κάθε κομματιού, κι αυτές σε χρόνους, έτσι που συνεχώς κάτι συμβαίνει και κάθε στιγμή αποκτά κάποιο νόημα, απ' όπου μπορεί κανείς να κρατηθεί, ενώ αλλιώς... (σ. 152).

Ο παιδαγωγός Σεττεμπρίνι θεωρεί τη μουσική ικανή να προκαλέσει τον ενθουσιασμό, μόνο όταν κανείς έχει ένα υπόβαθρο, όταν έχει ασχοληθεί με τη λογοτεχνία. Δεν απολαμβάνει τη μουσική, όταν του επιβάλλεται για θεραπευτικούς σκοπούς και τη βρίσκει μάλιστα επικίνδυνη. Αποδέχεται πως προσδίδει εγρήγορση στον τρόπο που ρέει ο χρόνος, πως τον αφυπνίζει, αλλά τονίζει πως κάποιες φορές μπορεί να δρα σαν οπιούχο, να ναρκώνει και να πολεμά την πρόοδο.

Η μουσική διέπει όλη την αφήγηση και συνοδεύει τους λογοτεχνικούς ήρωες σε ποικίλες δραστηριότητες εγκλεισμού, αλλά και στις εξόδους τους στην περιοχή Πλατς, στη συναυλία, στο θέατρο, στο καφενείο της λέσχης. Ο πρωταγωνιστής έχει γνώσεις και επιδεικνύει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για αυτήν:

...Έπαιξε στο μικρό σκούρο καφέ πιάνο τρεις φορές συνέχεια το «Γαμήλιο Εμβατήριο» από το Όνειρο θερινής νυχτός και, όταν κάποιες φορές τον παρακάλεσαν, ξανάρχισε το

μελωδικό κομμάτι για τέταρτη φορά (σ. 115). Κάθε λογής χάλκινα και ξύλινα πνευστά μαζεύτηκαν εκεί και έπαιζαν τη μια ζωνρά, ύστερα απαλά, σχεδόν μέχρι το μεσημεριανό γεύμα (σ. 147).

Η ασθενής με το πρόσωπο ταπίρου έπαιζε βιολί, συνοδευόμενη στο πιάνο από τον νεαρό από το Μάνχαϊμ, το Λάργκο του Χέντελ και κατόπιν μια σονάτα του Γκριγκ, με χαρακτήρα εθνικό και σαλονάτο (σ. 424).

Όταν φτάνει στο σανατόριο ένα γραμμόφωνο, ο Χανς Κάστορπ αναλαμβάνει τον χειρισμό του και τη φύλαξη των δίσκων. Δεν το εμπιστεύεται σε κανέναν άλλον, απομνημονεύει τα μουσικά κομμάτια που υπάρχουν σε κάθε δίσκο και αφιερώνει χρόνο στο άκουσμα των αγαπημένων του κομματιών, όταν είναι μόνος. Η αγάπη του μεταφέρεται στον ύπνο του, υπό τη μορφή ονείρου και οι ήχοι πλημμυρίζουν τα αυτιά του ακόμα κι ενώ κοιμάται. Έβλεπε στο όνειρό του τον δίσκο να στρέφεται γύρω από το κέντρο του, γοργός, μέχρι που γινόταν αόρατος και ταυτόχρονα αθόρυβος, με κίνηση που δεν ήταν απλώς διαρκής κυκλικός στροβιλισμός, αλλά και ιδιόρρυθμος πλάγιος κυματισμός (σ. 820).

Το πρόγραμμα του σανατορίου είναι αυστηρά καθορισμένο ως προς τη διάρκεια της ανάπαυσης, των γευμάτων, του ύπνου, του ελεύθερου χρόνου για περίπατο, τη συχνότητα των εξετάσεων και της ατομικής θερμομέτρησης. Ο ήχος του γκονγκ, προειδοποιεί τους μη κλινήρεις και μη ετοιμοθάνατους ασθενείς και τους επισκέπτες για αυτό που πρόκειται να ακολουθήσει.

Ήταν ήδη δέκα η ώρα όταν ξάπλωσε. Πέρασε μια ώρα. Ήταν μια συνηθισμένη ώρα, ούτε μακριά, ούτε σύντομη. Όταν πέρασε, ήχησε ένα γκονγκ στο κτίριο και στον κήπο, στην αρχή απόμακρο, ύστερα πιο κοντινό, ύστερα πάλι απόμακρο. «Πρόγευμα» είπε ο Γιοάχιμ και ακούστηκε να σηκώνεται (σ. 93-94).

Όταν έφτασε η ώρα, ήχησε το γκονγκ. Δεν καλούσε όμως αμέσως για το γεύμα, ειδοποιούσε μόνο να ετοιμάζονται, όπως ήξερε ο Χανς Κάστορπ, και έτσι έμεινε ακόμα ξαπλωμένος, μέχρι που η μεταλλική βοή δυνάμωσε για δεύτερη φορά και απομακρύνθηκε πάλι (σ. 102).

4.2. Κυκλικός χαρακτήρας αφήγησης

Όταν ο πρόξενος Τίναμπελ, επισκέπτεται τον ανιψιό του, Χανς Κάστορπ, στο σανατόριο, είναι ορατό το κυκλικό σχήμα. Ο Χανς, ενημερώνει τον θείο του για τον τρόπο ζωής και τον χρόνο στο σανατόριο, για τις ιατρικές μεθόδους του και για τον τρόπο που τυλίγεται κανείς με τις κουβέρτες, με τρόπο πανομοιότυπο με αυτόν που είχε αρχικά ενημερωθεί ο ίδιος από τον Γιοάχιμ. Το κλίμα και το πνεύμα του βουνού σαγηνεύουν τον πρόξeno, όπως είχε συμβεί με τον πρωταγωνιστή. Γρήγορα προσαρμόζεται στον τρόπο ζωής, ακολουθώντας την καθημερινή ρουτίνα, τις τελετουργίες των γευμάτων και των κούρων κατάκλισης και ξεχνά τον σκοπό της επίσκεψής του, που ήταν να πείσει τον Χανς να επιστρέψει στα πεδινά.

Ο κύκλος, υπό τη μορφή ονειρικής επανάληψης, εμφανίζεται και στα ερωτικά αισθήματα του Χανς προς τη Μαντάμ Σοσά. Η τελευταία, έχει όμοια, «τσερκέζικα» μάτια και ίδιο γέλιο με τον συμμαθητή του Χανς, τον Χίππε, προκαλεί τις ίδιες αντιδράσεις στον πρωταγωνιστή και οι ιστορίες τους κορυφώνονται με όμοιο τρόπο, τον δανεισμό ενός μολυβιού.

Ναι, είναι αλήθεια, σε γνώριζα ήδη, από πάρα πολύ παλιά, κι εσένα και τα υπέροχα λοξά σου μάτια και το στόμα σου και τη φωνή σου, αυτή με την οποία μιλάς, και μια φορά, όταν ήμουν στο γυμνάσιο, σου ζήτησα το μολύβι σου, για να σε γνωρίσω επιτέλους και πάνω στη γη, και από αυτό, δεν υπάρχει αμφιβολία, από τον αρχαίο έρωτά μου για σένα, μου μείναν τα σημάδια που βρήκε ο Μπέρενς στο κορμί μου, τα σημάδια που δείχνουν ότι και άλλοτε ήμουν άρρωστος... (σ. 937).

Η χρονική εμπειρία στο σανατόριο χαρακτηρίζεται από διαταραχή του παραδοσιακού χρόνου, που συγκροτείται μέσω της έλλειψης του κύκλου των εποχών. Η φυσική, μετεωρολογική τάξη απουσιάζει, εμφανίζεται χιόνι τον Αύγουστο και καλοκαιρινές ημέρες πριν τα Χριστούγεννα. Ο πρωταγωνιστής αδυνατεί να διακρίνει τις εποχές, γιατί η εναλλαγή τους είναι σχετική. ...*αν και Αύγουστος ήταν ντροπή να μη θερμαίνουν, γιατί σημασία δεν είχε το όνομα του τρέχοντος μηνός, αλλά η θερμοκρασία που επικρατούσε (σ. 120).* Την τρίτη ημέρα της διαμονής του κι ενώ η δεύτερη ήταν καλοκαιρινή, εμφανίζεται χιόνι:

Ήταν σαν να είχε καταρριφθεί η φύση και να ανατρεπόταν κάθε τάξη...ο ήλιος κρύφτηκε βιαστικά, άσχημα σκούρα σύννεφα έρχονταν από τις νοτιοανατολικές βουνοκορφές και ένας άνεμος ξενόφερτης υφής, ψυχρός, που τρυπούσε τα κόκαλα, σαν να ερχόταν από άγνωστα παγωμένα μέρη, σάρωσε ξαφνικά την κοιλάδα, ανέτρεψε τη θερμοκρασία και εγκαινίασε μια νέα τάξη πραγμάτων (σ. 125-6).

Η διαδοχή των μηνών μπορεί να απεικονιστεί σε ένα ημερολόγιο, αλλά η εμφάνισή τους στην πραγματικότητα έχει εκπλήξεις. Η άνοιξη μπορεί να αποτελεί ένα τμήμα του χειμώνα...*ήταν τότε αρχές Μαΐου, είχαμε παγωνιά τις νύχτες, η λίμνη δεν ήταν ακριβώς παγωμένη, είχε, για να είμαστε ακριβείς, έναν δυο βαθμούς πάνω από το μηδέν (σ. 118)* και ο χειμώνας μπορεί να εμφανίζεται όμοιος με τις καλοκαιρινές μέρες. *Ο χειμώνας μπήκε μαλακά, στην αρχή δεν ήταν διαφορετικά από κάποιες μέρες στο κατακαλόκαιρο (σ. 345).* Αργότερα, οι έντονες χιονοπτώσεις εκμηδενίζουν το τοπίο και το κάνουν μη αναγνωρίσιμο. Το έδαφος είναι ασταθές, τα βουνά, όπως και τα παγκάκια του κήπου δεν είναι ορατά, η γραμμή του ορίζοντα έχει εξαφανιστεί και κυριαρχεί ένα *θολό τίποτε (σ. 600)*. Σε μια βόλτα στο δάσος με τα σκι, ο Χανς χαμένος στο χιόνι, διαγράφει κύκλους, μία διαδρομή που την παραλληλίζει με την *απατηλή πορεία του έτους (σ. 621)*.

Υπήρχε καμιά φορά δεξιά του μια κατηφόρα με έλατα μες στην καταχνιά του χιονιού και από την άλλη μια βραχώδης ανηφόρα με φοβερούς, κυκλώπειους, θολωτούς και καμπούρηδες όγκους χιονιού που σχημάτιζαν σπηλιές και κορυφές. Η σιωπή, όταν στεκόταν ακίνητος για να μην ακούει ούτε τον εαυτό του, ήταν τέλεια και απόλυτη, μια μπαμπακένια απουσία ήχων, άγνωστη, ανήκουστη, αναπάντητη (σ. 607).

Το άχρονο στοιχείο εξακολουθεί να είναι κυκλικό. Μετά από αιώνες ή δευτερόλεπτα, όλα είναι όπως ήταν στην αρχή. Η αίσθηση της διαδοχής των ημερών, διαταράσσεται επίσης με τη μονοτονία, ιδίως όταν ο πρωταγωνιστής είναι κληνήρης.

Η κοιλάδα από ώρα είχε γεμίσει σκιές και, ενώ ο Χανς Κάστορπ έτρωγε, σκοτείνιαζε εμφανώς μέσα στο λευκό δωμάτιο. Όταν τελείωνε, καθόταν, ακουμπισμένος στο πλιμό του, μπρος στο αποφαγωμένο τραπέζι της αφθονίας και κοιτούσε το σούρουπο, που πύκνωνε γρήγορα, το σημερινό σούρουπο, που λίγο διέφερε από το χθεσινό, το προχθεσινό ή το προ οκτώ ημερών. Ήταν βράδυ- ενώ μόλις πριν ήταν ακόμη πρωί. Η κατακερματισμένη και

τεχνητά συντομευμένη χρονικά ημέρα είχε θρυμματιστεί και είχε χαθεί κυριολεκτικά ανάμεσα στα δάχτυλά του και είχε εκμηδενιστεί, όπως διαπίστωνε με εύθυμη έκπληξη ή, το πολύ, με σκεπτικότητα (σ. 249).

Όταν κάτι νέο συμβαίνει, ο χρόνος φαίνεται να περνά γρήγορα. Ωστόσο, όταν επέρχεται η συνήθεια, είναι σαν να μη συνέβησαν ποτέ αλλαγές και η μονοτονία δεν είναι ικανή να διαστείλει την αίσθηση του χρόνου. Ο χρόνος απλά ακινητοποιείται, παρελθόν και παρόν συγχέονται, γιατί όλα επαναλαμβάνονται στον ίδιο χώρο. Οι διευρυμένοι χώροι συρρικνώνονται με τη μονοτονία και η διάρκεια του χρόνου φαίνεται πιο σύντομη. Όταν όμως ο χρόνος φτάσει στο σημείο μηδέν αρχίζει η επιτάχυνση κι έτσι επέρχονται μεταβολές, μέχρι να εμφανιστεί εκ νέου το μηδέν. Οι μεταβολές σε συνθήκες εγκλεισμού, πολλές φορές καθορίζουν τις αλλαγές στο ίδιο το άτομο.

Μία ακόμα κυκλική χρονική διαδρομή συντελείται όταν ο Χανς υποδέχεται τον Γιοάχιμ πίσω στο σανατόριο. Για τον στρατιωτικό Γιοάχιμ, το να τηρεί τους κανονισμούς του σανατορίου για τη θεραπεία του, είναι ένα *υποκατάστατο* του καθήκοντος του στον κάμπο, στο οποίο θα επιστρέψει, κάνοντας ένα *διάλειμμα* και θα γυρίσει στο σανατόριο, όπου και θα πεθάνει. Ο Γιοάχιμ ταξίδεψε με το ίδιο τρένο που είχε ταξιδέψει παλαιότερα ο Χανς. Τα δύο ξαδέλφια συναντώνται στον ίδιο σταθμό και ίδια εποχή που είχε πραγματοποιηθεί η άφιξη του Χανς.

Τους είχε φέρει το ίδιο τρένο με το οποίο πριν από χρόνια, που δεν ήταν ούτε μακριά ούτε σύντομα, αλλά δίχως χρόνο, γεμάτα βιώματα και ωστόσο μηδαμινά και ανύπαρκτα, είχε φτάσει εδώ επάνω. Ίδια ήταν και η εποχή του έτους, και μάλιστα ακριβώς: μια από τις πρώτες ημέρες του Αυγούστου (σ. 641).

Η άποψη που έχει ο Χανς Κάστροπ για τον κύκλο και την προσπάθεια ενός άλλου ένοικου να επιχειρήσει τον τετραγωνισμό του, βρίσκει προεκτάσεις και στο χρονικό στοιχείο (...) *μίλησε για σημεία καμπής χωρίς έκταση τα οποία αποτελούσαν τον κύκλο από την ανύπαρκτη αρχή του μέχρι το ανύπαρκτο τέλος του, καθώς και για την υπεροπτική μελαγχολία που υπήρχε στην έλλειψη συνεχούς κατεύθυνσης της αιωνιότητας που επέστρεφε στον εαυτό της (σ.808).*

Τέλος, ένα ακόμη κυκλικό μοτίβο είναι η επιστροφή του πρωταγωνιστή στα πεδινά. Ο Χανς Καστόρπ επέστρεψε στο μέρος όπου είχε ζήσει, για να εξαφανιστεί στο πεδίο της μάχης του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Ο κύκλος της ζωής του κλείνει, όταν τελειώσει το ταξίδι του – όνειρο αγάπης στο βουνό.

4.3. Όνειρα

Ο Χανς έχει από μικρός τη συνήθεια «να γλαρώνει», «να ονειροπολεί δηλαδή με χαλαρό στόμα και δίχως τίποτε συγκεκριμένο στο μυαλό» (σ. 47). Όταν είναι ξαπλωμένος στο κρεβάτι του δωματίου στο σανατόριο, μπορεί να κοιτά μακριά, στη σφαίρα της πατρίδας του (σ. 256) ή να μισοακούει τους επισκέπτες του, με το βλέμμα να πλανιέται στη διαύγεια της ηλεκτρικής λάμπας μες στο λευκό δωμάτιο σαν σε κενό χώρο (σ. 257). Όταν λαγοκοιμάται, οι ώρες ζοηρεύουν από πολύ ζωντανά όνειρα (σ. 262).

Πολλές φορές, κατά τη διαμονή του στο σανατόριο, λόγω των επαναλαμβανόμενων γεγονότων, δεν γνωρίζει αν ονειρεύεται ή ζει κάτι. ...*σύντομα κάθονταν όλοι στα επτά τραπέζια, σαν να μην είχαν σηκωθεί ποτέ – μια καθαρά ονειρώδης και παράλογη εντύπωση φυσικά, την οποία όμως το θολωμένο μυαλό του για μια στιγμή δεν μπόρεσε να αποδιώξει (σ. 102).*

Ο πρωταγωνιστής ονειροπολεί πολύ έντονα όταν σκέφτεται την αγαπημένη του. Στη σκέψη της έχει το ίδιο βλέμμα που είχε κατά τη διάρκεια μιας βαρκάδας στη λίμνη του Χόλσταϊν, στη θέαση ενός αποσβολωτικού, ονειρικού συνδυασμού. *Στα δυτικά ήταν ημέρα, ένα γυάλινο, πεζό, καθαρό φως της ημέρας· σαν έστρεφε όμως το κεφάλι, έβλεπε μια επίσης αδιαμφισβήτητη, μαγευτική, φεγγαρόλουστη νύχτα που μέσα της πλέκονταν νοτερές ομίχλες (σ. 202).*

Στο κεφάλαιο *Χιόνι*, γίνεται αντιληπτό πως όσο αυξάνεται το υψόμετρο στο βουνό, τόσο πιο εξωπραγματική γίνεται η αίσθηση του χρόνου και του χώρου για τον επισκέπτη. Σε

μια απέραντη έκταση χιονιού, όπως και σε μια απέραντη αμμώδη παραλία, υπάρχει μόνο η μαγεία του διαχρονικού. Ο Χανς ξεχνά πού βρίσκεται, χάνεται στη μονοτονία του φυσικού τοπίου, βλέπει άμμο αντί για χιόνι. Έχει επισημάνει τη συγγένεια ανάμεσα στα δύο τοπία, την ίδια αίσθηση στο δέρμα που αφήνουν η άμμος και το χιόνι, το όμοιο επίπονο βάδισμα πάνω τους, αλλά και την προσπάθεια να τα αποτινάξει από τα ρούχα και τα παπούτσια. Όταν όμως χάνεται στο χιόνι, κάνει την ίδια κυκλική διαδρομή και διαπιστώνει, κοιτώντας το ρολόι του πως δεν έχει περάσει χρόνος από την ώρα που ξέσπασε η καταιγίδα. Τότε, βλέπει στο λευκό τοπίο ένα άλσος, έναν γαλάζιο κόλπο, τοπία όμορφα που τον μαγεύουν και μέσα τους ανθρώπους ήρεμους και χαμογελαστούς. Μετά η διάθεσή του βαραίνει, βρίσκεται αντιμέτωπος με μάγισσες που καταβροχθίζουν αγόρια κι όταν προσπαθεί να διαφύγει, ανοίγει τα μάτια του στο παγωμένο τοπίο. *«Το ‘πα εγώ πως ήταν όνειρο» παραλήρησε μέσα του. «Γοητευτικό και τρομερό όνειρο. Στο βάθος, το ήξερα όλη την ώρα και όλα αυτά τα έφτιαξα μόνος μου» (σ. 631).*

Η συζήτηση που έχει ο πρωταγωνιστής με τη μαντάμ Σοσά, ύστερα από την αποκριάτικη βραδιά έχει για τον ίδιο, ονειρικό χαρακτήρα.

«Ας κάτσουμε εδώ και ας βλέπουμε σαν σε όνειρο. Αυτό για μένα είναι σαν όνειρο, να ξέρεις, που καθόμαστε έτσι οι δυο – σαν ένα ιδιαίτερα βαθύ όνειρο, γιατί πρέπει να κοιμάσαι πολύ βαθιά για να ονειρευτείς έτσι... Θέλω να πω: ένα όνειρο πολύ γνωστό, που το ονειρεύομαι συνέχεια, μακρύ, αιώνιο, ναι, να κάθομαι δίπλα σου όπως τώρα, αυτή είναι η αιωνιότητα» (σ. 931).

Πήρε κάποιον χρόνο μέχρι η φράση να εισχωρήσει στη συνείδησή του. Τότε, αναπήδησε, κοιτώντας γύρω του σαν χαμένος, σαν να τον είχαν μόλις ξυπνήσει. (σ. 433).

Επιπλέον, τα όνειρα εμφανίζονται στο σανατόριο σαν αντικείμενο μελέτης ή ως μέρος της ψυχανάλυσης. Δεν είναι τυχαίο ότι ο δόκτωρ Κροκόφσκι τεμαχίζει τις ψυχές των ασθενών.

Μόλις όμως αποκοιμήθηκε, άρχισε να ονειρεύεται, και ονειρευόταν σχεδόν ακατάπαυστα έως το πρωί. Κυρίως έβλεπε τον Γιοάχιμ Τσίμσεν σε μια παράξενα στρεβλή στάση να κατεβαίνει μια πλαγιά σε έλκηθρο. Είχε την ίδια φωσφορίζουσα χλωμάδα όπως ο δρ

Κροκόφσκι και μπροστά καθόταν ένας ευπατρίδης, που φαινόταν πολύ συγκεχυμένα, όπως κάποιος που τον έχει ακούσει κανείς μόνο να βήχει, και οδηγούσε» (σ. 33).

Στα όνειρα, ο χωροχρόνος στρεβλώνεται, η πραγματικότητα μπλέκει με τη φαντασία, πρόσωπα και γεγονότα παρουσιάζονται αλλοιωμένα. Τα όνειρα μπορεί να προοικονομήσουν κάτι που βλέπουμε να συμβαίνει μεταγενέστερα στο μυθιστόρημα. Στη διάρκεια τους ο πρωταγωνιστής μπορεί να ανακαλύψει ή να θυμηθεί κάτι που είχε ξεχάσει. Ο Χανς Κάστορπ βλέπει τον αυλικό σύμβουλο Μπέρενς να έχει στραβά και άκαμπτα άκρα και να περπατά στα μονοπάτια του κήπου. Μιλάει στον πρωταγωνιστή χρησιμοποιώντας, όπως θα έκανε και εκτός ονείρου, το υποκοριστικό «χρονάκια» και του λέει πως δεν πρόκειται να τα τσιγκουνευτεί σε αυτούς εκεί πάνω. Έπειτα, με ένα σφύριγμα του αυλικού συμβούλου εμφανίζονται σε σμίκρυνση, πετώντας, δύο ασθενείς και κάθονται δεξιά και αριστερά από τον Χανς Κάστορπ, όμοια με τις θέσεις τους στο τραπέζι κατά την ώρα των γευμάτων. Ο πρωταγωνιστής μεταφέρεται στον χώρο του σχολείου που φοιτούσε σαν μαθητής και δανείζεται από τη μαντάμ Σοσά ένα μολύβι, γεγονός που θα συμβεί πολύ αργότερα, όπως είχε συμβεί και στο παρελθόν, όταν ο μικρός Χανς είχε δανειστεί το μολύβι του Χίππε. Ο πρωταγωνιστής δραπετεύει από τον ψυχικό διαμελισμό του δρ Κροκόφσκι και βρίσκεται μπροστά στον Σεττεμπρίνι. Τον διώχνει, γιατί είναι ένας οργανοπαίχτης που ενοχλεί. Η εμφάνιση του Σεττεμπρίνι θύμιζε πραγματικά στον Κάστορπ οργανοπαίχτη, κάτι που εντάχθηκε στο όνειρο. Λίγο πριν ξυπνήσει, ο νεαρός είχε τη λαμπρή επίγνωση του αληθινού χρόνου: *μια βωβή αδελφή, μια στήλη υδραργύρου τελείως χωρίς αρίθμηση, για εκείνους που ήθελαν να κάνουν ζαβολιές (σ. 124).* Την ίδια νύχτα, βλέπει δύο φορές στον ύπνο του τον εαυτό του να κάθεται στην τραπεζαρία και να ταράσσεται από την τζαμόπορτα που βροντάει. Παρατηρεί τη μαντάμ Σοσά που εισέρχεται στον χώρο και αντί να κατευθυνθεί προς το τραπέζι της, τον πλησιάζει και προτάσσει το χέρι της για χειροφίλημα. Εκείνος τη φιλά και αισθάνεται όμορφα, *απαλλαγμένος από την πίεση της αξιοπρέπειας.*

Ακόμη, την ώρα ενός περιπάτου στον κήπο του σανατορίου, οι αναμνήσεις του ανασύρονται από το υποσυνείδητο με ονειρικό τρόπο, προκειμένου να του υποδείξουν κάτι που προσπαθεί να θυμηθεί: την ομοιότητα της ασθενούς Κλάβντια με τον συμμαθητή Χίππε· ομοιότητα στην εμφάνιση, αλλά και στα αισθήματα που προκαλούν στον Χανς Κάστορπ.

Και τότε βρέθηκε αίφνης σε εκείνη την κατάσταση του μακρινού παρελθόντος η οποία ήταν η πρωταρχική μορφή ενός ονείρου διαμορφωμένου σύμφωνα με τις νεότερες εντυπώσεις του, που το είχε ονειρευτεί λίγες νύχτες πρωτότερα. Και ένιωσε τόσο έντονα, τόσο απόλυτα, τόσο έως αναιρέσεως του χώρου και του χρόνου απομακρυσμένος στο εκεί και στο τότε, που θα μπορούσε να πει κανείς πως ένα άψυχο σώμα κείτονταν στον πάγκο εδώ επάνω, δίπλα στο ποταμάκι, ενώ ο πραγματικός Χανς Κάστορπ βρισκόταν πολύ μακριά, σε παρελθόντα χρόνο και παρελθόν περιβάλλον, και μάλιστα σε μια με όλη την απλότητά της παράτολμη και διεγερτική κατάσταση (σ. 159).

Όταν ο Χανς Κάστορπ ακούει στο γραμμόφωνο το αγαπημένο του ορχηστρικό κομμάτι, ονειρεύεται ένα λιβάδι με τον ίδιο να είναι σε άνετη θέση κάτω από τον καλοκαιρινό ήλιο και να παίζει ένα ξύλινο, πνευστό μουσικό όργανο. Τα έντομα βουίζουν, λίγος αέρας προσδίδει κίνηση στις κορυφές των δέντρων. *Εδώ επικρατούσε η ίδια η λησμονιά, η μακάρια αδράνεια, η αθωότητα της αχρονικότητας (σ.827).*

Όταν, με τη βοήθεια της Έλλεν Μπραντ που υπνωτίζεται και βλέπει οπτασίες, οι έγκλειστοι καλούν πνεύματα, ο χωροχρόνος στρεβλώνεται. Οι ένοικοι βγάζουν από την «ανέμελη ακινησία» του τον Χόλγκερ. Το πνεύμα του ποιητή αυτοσχεδιάζει λυρικά, μιλά για άλλους χρόνους και χώρες, για το φεγγάρι, τη θάλασσα, την αμμουδιά, το διάστημα. Οι σκέψεις του δεν έχουν απόλυτη συνοχή, όπως συμβαίνει στα όνειρα και οι ζώντες αδυνατούν να ακολουθήσουν την απαγγελία. Κάποια στιγμή το πνεύμα θυμώνει και για να αποδείξει την παρουσία του φέρνει από το δωμάτιο του Χανς το αναμνηστικό της Κλάβντια που φυλούσε στο συρτάρι του. Ο πρωταγωνιστής μιλά με τον παιδαγωγό του, Σεττεμπρίνι για το γεγονός, εκείνος θεωρεί απατεώνισσα την Έλλεν, αλλά δεν αποκλείει την ύπαρξη μεταβατικών καταστάσεων και τη συνύπαρξη ονειρικών και πραγματικών στοιχείων.

4.4. Αντιθετικά Δίπολα

Το μυθιστόρημα έχει πληθώρα αντιθετικών καταστάσεων, που σύμφωνα με τον Bakhtin είναι βασικό χαρακτηριστικό του ταξιδιωτικού μυθιστορήματος.

4.4.1. Πεδινά – Βουνό

Ένα δίπολο που διέπει όλο το μυθιστόρημα, από την αρχή μέχρι το τέλος του, είναι η αντίθεση μεταξύ των πεδινών και του βουνού. Στα δύο μέρη, υπάρχει διαφορετική αίσθηση του χρόνου, για αυτό και συχνά η αναφορά στον χρόνο του κάμπου γίνεται με τους επιθετικούς προσδιορισμούς «γήινος» ή «κοσμικός» ή «ανθρώπινος». *«Εμείς δεν γνωρίζουμε το μέτρο εβδομάδα, κύριε, αν μου επιτρέπετε την υπόδειξη. Η μικρότερη μονάδα μας του χρόνου είναι ο μήνας. Μετράμε σε μεγάλη κλίμακα – είναι ένα προνόμιο των σκιών.»* (σ. 82), δηλώνει ο κύριος Σεττεμπρίνι, μετά το άκουσμα της «αυθάδους» ανακοίνωσης του Κάστορπ ότι πρόκειται να διαμείνει τρεις εβδομάδες στο σανατόριο. Η αντίθεση πεδινά – βουνό ή εκεί κάτω - εδώ πάνω, όπως εμφανίζεται συχνά, μπορεί να προεκταθεί στο ζεύγος υγεία – ασθένεια.

Είναι νέοι κι ο χρόνος δεν παίζει κανέναν ρόλο γι' αυτούς, κι έπειτα μπορεί και να πεθάνουν. Γιατί θα' πρεπε να έχουν κατεβασμένα μούτρα; Λέω καμιά φορά: αρρώστια και θάνατος δεν είναι στην πραγματικότητα σοβαρά πράγματα, είναι μάλλον ένα είδος χασομέρι. Μόνο στη ζωή εκεί κάτω υπάρχει σοβαρότητα. Πιστεύω ότι θα το καταλάβεις με τον καιρό, όταν θα 'χεις μείνει περισσότερο εδώ πάνω! (σ. 74).

4.4.2. Υγεία – Ασθένεια: Η οικογένεια Κάστορπ

Η ιστορία της οικογένειας του Χανς Κάστορπ, που εμφανίζεται εμβόλιμα μέσα στη ροή της αφήγησης, σαν ένα μυθιστόρημα μέσα στο μυθιστόρημα, δείχνει πως ο Χανς είναι ο τελευταίος απόγονος μίας φιλάσθειας και πρόωρα χαμένης οικογένειας, της οποίας τα ονόματα των αντρών παρουσιάζονται χαραγμένα σε ένα πιάτο με μεγάλη ηλικία.

Εκεί ήταν το όνομα του πατέρα, του ίδιου του παππού και του προπάππου, και ύστερα διπλασιαζόταν, τριπλασιαζόταν και τετραπλασιαζόταν η πρόθεση «προ» στο στόμα του αφηγητή και το αγόρι αφουγκραζόταν, με το κεφάλι λοξά πλαγιασμένο, με σκεπτικά ή και ρεμβωδώς απερίσκεπτα καθηλωμένα μάτια και το στόμα χαλαρωμένο από την προσήλωση, το προ-προ-προ – αυτόν τον ήχο του τάφου και της απώλειας χρόνου, που εξέφραζε όμως ταυτόχρονα και μια ευλαβώς διατηρημένη αλληλεξάρτηση μεταξύ του παρόντος της δικής του ζωής και του βαθιά βυθισμένου και που επιδρούσε τελείως ιδιόμορφα επάνω του: δηλαδή έτσι όπως εκφραζόταν στο πρόσωπό του. Ακούγοντας αυτόν τον ήχο νόμιζε πως ανέπνεε ψυχρό μουχλιασμένο αέρα, τον αέρα της Αγίας Αικατερίνης ή της Κρύπτης του Αγίου Μιχαήλ, πως ένιωθε την πνοή τόπων στους οποίους κανείς, με το καπέλο στο χέρι, πέφτει σε βιάδισμα ταλαντευόμενο προς τα μπρος δίχως τη χρήση τακουριών· νόμιζε επίσης πως άκουγε την απόμακρη, περιφραγμένη σιωπή αυτών των αντηχούντων τόπων· (σ. 38).

Τα αντικείμενα, επομένως, είναι φορείς μνήμης κι αυτό φαίνεται και στο επίσημο ένδυμα του δημοτικού συμβούλου που είχε ο παππούς του πρωταγωνιστή και είχε την ιδιότητα «να μετατρέπει τελετουργικά το παρελθόν σε παρόν και το παρόν σε παρελθόν και να διακηρύσσει τη συνεχή αλληλεξάρτηση των πραγμάτων και την αξιοσέβαστη αποδοχή των πράξεών της» (σ. 41).

Ο Χανς κατάφερε να ξεφύγει από τη νεανική θνησιμότητα. Πέτυχε τους στόχους των πεδινών και απέκτησε κάποιες συνήθειες όπως η «πολύ πολιτισμένη πρωινή ρουτίνα», που θα τον βοηθήσουν να προσαρμοστεί στον κόσμο του βουνού, ο οποίος διέπεται από ισχυρούς κανόνες ρουτίνας και παράδοξα. Η προσαρμογή του, διευκολύνεται και από τον χαρακτήρα του και την αγάπη του για τον ελεύθερο χρόνο, τον ξέγνοιαστο, δίχως τα μολυβένια βάρη του

μόχθου, τον χρόνο που θα απλωνόταν ανοιχτός μπροστά του, όχι κατατμημένος από εμπόδια που θα έπρεπε να υπερνικήσει τρίζοντας τα δόντια (σ. 53), αυτόν που καμία απονεκρωτική δραστηριότητα δεν τον καταβροχθίζει, δεν τον αποδιώχνει, δεν τον κάνει να ξεχαστεί (σ. 138). Προς το τέλος, αναλογιζόμενος τις καθημερινές συνήθειες περιποίησής του, νιώθει ίλιγγο που ταλαντευόταν ανάμεσα στη ζάλη και στην αυταπάτη, τη στροβιλιστική αίσθηση του να μη νιώθεις τη διαφορά μεταξύ του «ακόμη» και του «και πάλι», που η ανάμειξη και η σύγχυσή τους παράγουν το άχρονο πάντα και αιώνια (σ. 696).

4.4.3. Έρωτας – Θάνατος

Ο έρωτας και ο θάνατος, ηγετικές δυνάμεις, αντιτιθέμενες μεταξύ τους που καθορίζουν τη ζωή, είναι κυρίαρχοι και στην αφήγηση. Ο Χανς καταλαβαίνει ότι τα αισθήματά του απέναντι στην Κλάβντια είναι ερωτικά, αλλά σκέφτεται πως είναι άωφο να ερωτευτεί κανείς μία ετοιμοθάνατη. Ο Γιοάχιμ, είναι βαθιά ερωτευμένος με τη Μαρούσγια, αλλά ο έρωτάς του παραμένει ανομολόγητος και πιθανόν, η συστολή του να προέρχεται από την ασθένεια και των δύο.

4.4.4. Σεττεμπρίνι – Νάφτα

Οι διενέξεις του Σεττεμπρίνι και του Νάφτα, συγκροτούν τις αντιθέσεις μεταξύ κλασικισμού και μεσαιωνικού μυστικισμού. Η συμφιλίωση των δύο, αλλά και των ιδεών που πρεσβεύουν, πραγματοποιείται μέσω εσωτερικής πάλης του Χανς Κάστορπ που ενσαρκώνεται σε μία σκηνή μονομαχίας.

4.5. Χρονικές τομές

Ο χρόνος στην πραγματικότητα δεν έχει τομές, η αρχή ενός καινούργιου μήνα ή έτους δεν αναγγέλλεται ούτε από καταιγίδες ούτε από τρομπέτες – ακόμα και στην αρχή ενός καινούργιου αιώνα είμαστε μονάχα εμείς, οι άνθρωποι, που ρίχνουμε κανονιές και χτυπάμε καμπάνες (σ. 291).

Παρόλο που ο Χανς Κάστορπ δεν είχε μαζί του ημερολόγιο, στην αρχή προσπαθούσε να μετρήσει τον χρόνο, όπως θα τον μετρούσε στα πεδινά και συμβουλευέται το ημερολόγιο της Διαχείρισης για να καταλάβει την αλλαγή του μήνα. Ωστόσο, γνωρίζει πως στο Μπέργκχοφ, η πρώτη μέρα ενός νέου μήνα, είναι απολύτως ίδια με την τελευταία του προηγούμενου μήνα. Σταδιακά, αρχίζει να αποβάλλει αυτήν την *εσωτερική τάξη* και βιώνει αισθητηριακά τις αλλαγές των εποχών: με τη *φλόγα του ήλιου* και τη *δροσιά του παγετού* στην επιδερμίδα του (σ. 293), παρατηρώντας τη φύση: *σύντομη αλλά σφοδρή ζάλη τον κατέλαβε στη σκέψη πως οι νεραγκούλες άνθιζαν πάλι και πως η χρονιά έκανε κύκλο (σ. 499)* ή με βάση τις μεγάλες γιορτές: *Πόσο κοντινό θα ήταν το θερινό ηλιοστάσιο όταν έφτανε η Πεντηκοστή, που βρισκόταν επί θύραις· και όταν έφτανε εκείνη η μακρύτερη ημέρα, τότε πια άρχιζε η απότομη κατηφόρα προς τον χειμώνα (σ. 461).*

Η ρουτίνα στο σανατόριο του Μπέργκχοφ διακόπτεται από προκαθορισμένες «*τακτικές αποκλίσεις από το κανονικό ημερήσιο πρόγραμμα*». Οι Κυριακές, αποτελούν ένα σημείο αναφοράς, με βάση το οποίο ο πρωταγωνιστής καταλαβαίνει την παρέλευση του χρόνου. Κάθε δεύτερη Κυριακή γίνεται μουσική συναυλία. Οι ασθενείς προσέχουν το ντύσιμό τους, στην τραπεζαρία σερβίρεται διαφορετικό πρωινό και στο τραπέζι υπάρχουν βαζάκια με λουλούδια. Η ανάπαυση δεν είναι *αυστηρά υποχρεωτική* στη διάρκεια της συναυλίας, οι γιατροί συγχρωτίζονται με τους ασθενείς, οι παρευρισκόμενοι ανταλλάσσουν γραμματόσημα και παίρνουν φωτογραφίες.

Κάθε δύο εβδομάδες, τη Δευτέρα πραγματοποιείται μία ακόμη «*τακτικά επαναλαμβανόμενη αλλαγή του καθημερινού προγράμματος*», μία ομιλία του δόκτορος

Κροκόφσκι. Η απουσία από τη διάλεξη, θεωρείται ανεπίτρεπτη, εκτός αν οι ένοικοι δεν γνωρίζουν τη γερμανική γλώσσα ή είναι ετοιμοθάνατοι.

Οι έγκλειστοι έχουν ανάγκη να βιώσουν τις μεγάλες γιορτές με γεύματα, μουσική, εύθυμη διάθεση και συζητήσεις, όπως θα το έκαναν και στα πεδινά, *ώστε να μην υπάρχει άναρθρη μονοτονία (σ. 414)*. Έτσι, δίνεται σημασία στον εορτασμό των Χριστουγέννων, του Πάσχα, της Αποκριάς, σε ταξίδια-εκδρομές που πραγματοποιούνται. Οι μεγάλες αυτές τομές, αυξάνονται από τους ένοικους με κάθε ευκαιρία, όπως γενέθλια, εξετάσεις, αναχωρήσεις. Το μόνο που αποφεύγουν να γιορτάσουν είναι τον ατομικό τους χρόνο στον χώρο του βουνού, κάτι που θεωρείται πως κάνουν μόνο οι νεοφερμένοι. *Οι εγκατεστημένοι δόξαζαν το αμέτρητο και απρόσεκτα αιώνιο, την ημέρα που ήταν πάντα η ίδια (σ. 527)*.

Ο πρωταγωνιστής, όταν παρατηρεί τον Νοέμβριο πως την ώρα των γευμάτων οι ασθενείς έχουν αρχίσει να μιλούν για τα Χριστούγεννα, παραξενεύεται· σκέφτεται πως χρειάζεται να παρέλθουν τουλάχιστον έξι εβδομάδες. Μετά όμως συνειδητοποιεί πως αυτές *τις υπερπηδούσαν και τις καταβρόχιζαν στην τραπεζαρία και πως στο Μπέργκχοφ οι άνθρωποι περνούν τον χρόνο τους γρήγορα και σε μεγάλες ενότητες, έτσι που δεν θα προκαλούσε απορία αν πίστευαν πως τα Χριστούγεννα είχαν παρέλθει ήδη και κουβέντιαζαν για την Πρωτοχρονιά και τις Απόκριες*. Οι μεγάλες γιορτές - χρονικές τομές, είναι για τον Χανς Κάστορπ το σημείο από το οποίο μπορούν οι έγκλειστοι του σανατορίου να *πετάζουν στα γρήγορα πάνω από τα κενά ενδιάμεσα διαστήματα του χρόνου (σ. 347)*. Τελικά, τα Χριστούγεννα *ήρθαν και τέλειωσαν σαν συνηθισμένες ημέρες (σ. 368)*, έγιναν *κοντινό και μακρινότερο παρελθόν, αφήνοντας πίσω μια σκόνη ασυνήθιστων εντυπώσεων (σ. 369)*. Οι γιορτινές μέρες ανήκουν στο παρελθόν, αλλά και στο μέλλον, όταν θα ολοκληρωθεί ακόμα μία κυκλική πορεία. Ο Χανς θυμάται πως οι έξι εβδομάδες, που αντιστοιχούσαν στο διάστημα που σκόπευε αρχικά να διαμείνει στο σανατόριο ως επισκέπτης μαζί με τον χρόνο που πέρασε σε κατάκλιση, του φαινόταν πολύς καιρός. Πλέον όμως κατανοεί το γεγονός ότι οι έγκλειστοι δεν υπολογίζουν τέτοια χρονικά διαστήματα, γιατί άλλαξε η αίσθηση του χρόνου και για τον ίδιο. Οι έξι εβδομάδες λοιπόν, είναι αμελητέος χρόνος και γι' αυτόν τον λόγο η μία εβδομάδα, *αυτός ο σύντομος κύκλος από Δευτέρα σε Κυριακή κι από εκεί πάλι σε*

Δευτέρα, οι ημέρες, που αθροιστικά είναι μία συντόμευση, ισοπέδωση, ρίκνωση και εκμηδένιση και οι ώρες είναι ένα τίποτε και δεν αξίζει να λογαριάζονται.

Αλλά η άθροιση του τίποτε ήταν εκ φύσεως μη σοβαρή. Τα πράγματα γίνονταν πιο σοβαρά όταν κατέβαινε κανείς στο ελάχιστο: εκείνα τα επτά λεπτά επί εξήντα δευτερόλεπτα που κρατούσες το θερμόμετρο ανάμεσα στα χείλη για να συνεχίσεις τη γραφή της καμπύλης ήταν εξαιρετικά σκληροτράχηλα και σημαντικά: διαστέλλονταν σε μικρή αιωνιότητα, σχημάτιζαν σταθμούς ύψιστης αντοχής στη βιαστική σκιά του μεγάλου χρόνου... (σ. 370).

Η Πρωτοχρονιά, είναι μία ακόμη αφορμή να στοχαστεί ο ήρωας σχετικά με τον χρόνο. Ένας μεγάλος δείκτης του ρολογιού του συμπαντικού χρόνου είχε προχωρήσει μια μονάδα παραπέρα (σ. 410). Ο Χανς Κάστορπ σκέφτεται την παρέλευση των ετών, όπως και το πέρασμα της ώρας, σε ένα μεγάλο ρολόι. Κατά τη χρονική στιγμή της αλλαγής του έτους, ο ίδιος δεν είχε συμπληρώσει ένα χρόνο στο βουνό Μπέργκχοφ, αλλά αναμένει αυτή την ολοκλήρωση του κύκλου, όπως οι λεπτοδείκτες κάποιων ρολογιών, που μετακινούνται κάθε πέντε λεπτά και παραμένουν στάσιμοι, μέχρι την επόμενη κίνησή τους. Ο δεύτερος μήνας του χρόνου, διανύεται κατά τη στιγμή που ανακαλεί ο πρωταγωνιστής την Πρωτοχρονιά, για αυτό και δεν τον λογαριάζει «Ο Φεβρουάριος δεν μέτραγε, γιατί το αρχινισμένο ήταν τελειωμένο, όπως και το χαλασμένο είναι ξοδεμένο» (σ. 411).

Οι απόκριες στο σανατόριο, είναι μία ακόμη παύση του μονότονου χρόνου, στην οποία επιτελούνται οι λειτουργίες του καρναβαλιού, όπως της είχε εντοπίσει ο Bakhtin: οι έγκλειστοι ξεφεύγουν από την καθημερινότητά τους, γιατροί και ασθενείς συγχρωτίζονται, μασκαρεύονται, μιλούν με χυδαίο τρόπο. Ο πρωταγωνιστής ξεχνάει τους ηθικούς του περιορισμούς, γλωμιάζει από πάθος, ριγεί, βρίσκει ευκαιρία και μιλά για πρώτη φορά στη μαντάμ Σοσά και μάλιστα στον ενικό και στα γαλλικά «ανεύθυνα, έτσι όπως μιλούμε μέσα στα όνειρα». Αφορμή για τη συνομιλία τους, είναι ο δανεισμός ενός μολυβιού, με το οποίο ο Χανς Κάστορπ θέλει να σκιαγραφήσει «στα τυφλά» ένα γουρουνόπουλο. Μετά το τέλος των εκδηλώσεων, ο πρωταγωνιστής εκφράζει τα αισθήματά του στην Κλάβντια και στη συζήτησή τους εντοπίζεται και το θέμα του χρόνου. *Μες στην αιωνιότητα, ξέρεις, κάνουμε όπως όταν σχεδιάζουμε ένα γουρουνάκι: ρίχνουμε πίσω το κεφάλι και κλείνουμε τα μάτια. (...)* Σου μίλησα στον ενικό εξαρχής και θα σου μιλώ στον ενικό αιώνια (σ. 932). Αργότερα, όταν ο

Χανς Κάστορπ εξομολογείται τον τρόπο γνωριμίας του με την Κλάβντια στον Πέπερκορν, εξηγεί πως εκείνη η νύχτα μπορεί να μη λογαριαστεί και πως θα ήταν «μισό ψέμα», αν παρά τις υποψίες που υπήρχαν ισχυριζόταν ότι δεν είχε γίνει κάτι μεταξύ τους: *ήταν ένα βράδυ έξω από κάθε τάξη και σχεδόν έξω από το ημερολόγιο, ένα hors d' oeuvre, τρόπος του λέγειν, ένα βράδυ εκτός λογαριασμού, ένα δίσκετο βράδυ, η εικοστή ενάτη Φεβρουαρίου (σ. 778).*

Οι έγκλειστοι καταλαβαίνουν ότι ήρθε το Πάσχα, από μικρές αλλαγές στην ώρα των γευμάτων, οι οποίες σηματοδοτούν για ακόμη μια φορά την παύση της μονοτονίας. Στο πρωινό τους, είχαν δίπλα στο πιάτο τους κι από ένα μπουκετάκι μενεξέδες, στο δεκατιανό ένα χρωματιστό αυγό και το τραπέζι του μεσημεριανού τους ήταν στολισμένο με ζαχαρωτά και σοκολατένια λαγουδάκια. (...) *ο αιώνια μονότονος ρυθμός των θαλάσσιων κυμάτων του χρόνου έφερε το Πάσχα, και το γιόρτασαν στο Μπέργκχοφ όπως προσεκτικά γιόρταζαν εκεί όλους τους σταθμούς και τις τομές, για να αποφύγουν την άναρθρη αδιαφορία (σ. 455).*

Το δάσος που επιλέγεται από την παρέα του Χανς Κάστορπ για μία εκδρομή, είναι ξεχωριστό. Τα δέντρα έχουν κατοικηθεί από μύκητες και ο κοντινός καταρράκτης ξεκουφαίνει τους επισκέπτες που δεν καταλαβαίνουν από ποια κατεύθυνση προέρχονται οι παφλασμοί και δημιουργεί ακουστικές ψευδαισθήσεις,

Το δάσος δεν ήταν όπως άλλα, προσέφερε ένα γραφικά ιδιόμορφο, εξωτικό θα έλεγες, αλλά ανησυχητικό θέαμα. Ξεχείλιζε από ένα είδος βρυώδους λειχήνας, ήταν στρωμένο, φορτωμένο, ολοκληρωτικά περιτυλιγμένο με αυτήν, το συμιλημένο πλέγμα του παρασιτικού φυτού κρεμόταν σε μακριά κακόχρωμα φύλλα από τα περιπλεγμένα, καλυμμένα κλαδιά του: σχεδόν δεν έβλεπες βελόνες, έβλεπες παντού τις γιρλάντες των βρύων – μια βαριά, παράξενη παραμόρφωση, ένα μαγεμένο και αρρωστημένο θέαμα. (σ. 792).

4.6. Οργάνωση χωροχρόνου

Επειδή όμως η κίνηση με την οποία μετράμε τον χρόνο είναι κυκλική, κλειστή αφ' εαυτής, πρόκειται για αλλαγή και κίνηση που θα μπορούσε κανείς να τις χαρακτηρίσει εξίσου ως

γαλήνη και ακινησία, γιατί το τότε επαναλαμβάνεται διαρκώς στο τώρα, το εκεί στο εδώ. Ακόμα, επειδή και με τη μεγαλύτερη προσπάθεια δεν μπορούμε να φανταστούμε πεπερασμένο χρόνο και περιορισμένο χώρο, αποφασίστηκε να «σκεφτόμαστε» τον χρόνο αιώνιο και τον χώρο ατελείωτο – προφανώς πιστεύοντας ότι αυτό θα πετύχαινε, αν όχι πολύ καλά, τουλάχιστον κάπως καλύτερα (σ. 442).

Ο χώρος και ο χρόνος στο σανατόριο είναι άψογα οργανωμένοι. Οι ασθενείς καλούνται να ακολουθήσουν ένα χρονοδιάγραμμα ημερήσιας και εβδομαδιαίας βάσης με εκδηλώσεις, μετρήσεις θερμοκρασίας, κούρες κατάκλισης και διαλέξεις. Ακόμη κι όταν ο Χανς Κάστορπ είναι κλινήρης για δύο εβδομάδες, ο ξάδερφός του, Γιοάχιμ, επιλέγει να τον επισκέπτεται με ένα πρόγραμμα, δεκάλεπτων στην άκρη του κρεβατιού, δέκα φορές τη μέρα.

Η οργάνωση των δωματίων, αλλά και της τραπεζαρίας προσδίδει μια τοπική και χρονική τάξη. Ωστόσο, πολλές φορές στο εστιατόριο του σανατορίου εγκαταλείπονται οι κανόνες. Οι ασθενείς δεν φορούν καπέλα την ώρα των γευμάτων και μπορούν κατά την άφιξή τους να βροντούν την τζαμόπορτα του εστιατορίου. Ο Χανς Κάστορπ ταράζεται πολύ με την «ακαταστασία» και θέλει να αναζητήσει τον ένοχο (σ. 66, 96). Με τον καιρό, θα σταματήσει να νιώθει θυμό (σ. 178), θα αρχίσει να αποζητά αυτή «την προσβολή των αυτιών του», γιατί σηματοδοτεί την είσοδο της αγαπημένης του μαντάμ Σοσά στον χώρο.

Ξαφνικά, ο Χανς Κάστορπ τινάχτηκε εκνευρισμένος και προσβεβλημένος. Είχε χτυπήσει μια πόρτα, η μπροστινή πόρτα στα αριστερά που έβγαине στο χολ. Κάποιος την είχε αφήσει να χτυπήσει ή την είχε βροντήξει κιόλας, και έκανε έναν θόρυβο που ο Χανς Κάστορπ δεν μπορούσε καθόλου να υποφέρει, που τον μισούσε ανέκαθεν (σ. 66).

Μα και ο χρόνος εδώ ήταν έτσι καμωμένος και οργανωμένος επί τούτου να φέρνει συνήθεια, έστω και μόνο τη συνήθεια του να μη συνηθίζεις. Ο μεταλλικός ήχος στην αρχή των πέντε συντριπτικών γευμάτων δεν ακουγόταν πια και δεν συνέβαινε· κάπου αλλού, σε ασύλληπτη απόσταση, η κυρία Σοσά άφηνε τώρα πόρτες να βροντούν – μια έκφραση χαρακτήρα που ήταν αναμειγμένη και συνδεόταν με την ύπαρξή της, με την αρρώστια της, κατά τρόπο παρόμοιο όπως ο χρόνος με τα σώματα στον χώρο: ίσως ήταν μονάχα η αρρώστια της και τίποτε παραπάνω (σ. 448).

Ο αριθμός επτά, διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στο μυθιστόρημα. Δομείται σε επτά κεφάλαια και το διάστημα της πλοκής περιγράφει επτά χρόνια, από το 1907 έως το 1914. Επίσης, το εστιατόριο διαθέτει επτά τραπέζια, από τα οποία θα περάσει ο Χανς Κάστορπ στη διάρκεια της επταετούς παραμονής του και στο δωμάτιο 7, διαμένει η Κλάβντια Σοσά, με την οποία είναι ερωτευμένος. Ο περιορισμένος χώρος του εγκλεισμού και ο καθορισμένος χρόνος του προγράμματος ευνοούν τις συναντήσεις με την Κλάβντια, τις κάνουν αναπόφευκτες και ο Χανς νιώθει χαρούμενος, αλλά και ανήμπορος όταν το αντιλαμβάνεται.

Οι χώροι όπου διενεργούνται οι ιατρικές εξετάσεις, το χειρουργείο και το ακτινολογικό εργαστήριο παραπέμπουν στον μυθικό κάτω κόσμο. Οι ασθενείς προσέρχονται στην «κάτω σφαίρα» ή στους «κάτω χώρους» κατεβαίνοντας μια πέτρινη σκάλα κι ενώ έχουν την αίσθηση ότι βρίσκονται κάτω από τη γη, στην πραγματικότητα είναι κοντά στην επιφάνεια της, λόγω του επικλινούς εδάφους πάνω στο οποίο είναι χτισμένο το σανατόριο. Όλα εκεί είναι λευκά και φωτισμένα κι αν θέλει κανείς να επισκεφτεί το γραφείο του δρ. Κροκόφσκι που πραγματοποιεί τον ψυχικό διαμελισμό, πρέπει να κατέβει ακόμη δύο σκαλιά. Εκεί δεν φτάνει το φως του διαδρόμου και επικρατεί «βαθύ λυκαυγές».

Στα μπαλκόνια των δωματίων και στις αίθουσες που πραγματοποιείται η κατάκλιση, οι καινούργιοι ασθενείς και όσοι γνωρίζουν πως η διαμονή τους πρόκειται να είναι μικρή, αφιερώνουν πολύ από τον χρόνο τους στο διάβασμα. Όσοι είναι παλιοί ασθενείς σκοτώνουν τον χρόνο τους δίχως διασκέδαση ή πνευματική ενασχόληση (σ. 350).

4.6.1. Ρολόγια

Η αίσθηση του χρόνου που έχει ο πρωταγωνιστής στο *Μαγικό Βουνό*, είναι ανάλογη με τη χρήση οργάνων μέτρησης του χρόνου.

Ο χρόνος που δεν είναι ο χρόνος των ρολογιών του σιδηροδρομικού σταθμού των οποίων ο μεγάλος δείκτης γυρίζει αλματωδώς ανά πέντε λεπτά, αλλά μάλλον ο χρόνος εκείνων των

μικρούτσικων ρολογιών που η κίνηση των δεικτών τους παραμένει υπομικροσκοπική (σ. 903).

Ο εξωτερικός χώρος του σανατορίου, λίγο πριν την άφιξη στον κήπο, έχει έναν πυργίσκο με ρολόι. Επίσης, στην αριστερή πλευρά της τραπεζαρίας, κοντά στο παρακατιανό ρωσικό τραπέζι, υπάρχει ένα μεγάλο εκκρεμές με αλυσίδες. Αλλά και στους κάτω χώρους, στο εξεταστήριο, υπάρχει ρολόι τοίχου, το οποίο συμβουλευονται οι γιατροί και ζητούν συνέπεια από τους ασθενείς σε περίπτωση καθυστερήσεων. Ο Χανς Κάστορπ στην αρχή της διαμονής του, παρόλο που αναγνωρίζει ότι ο χρόνος είναι συμβατικός, δεν αποχωρίζεται το ρολόι τσέπης του, «σύμφωνα με το ρολόι του ήταν τρεις και μισή» (σ. 111), ακολουθεί πιστά το υπάρχον πρόγραμμα και ακόμη κι όταν δεν κοιτά το ρολόι, προσπαθεί να υπολογίσει τα λεπτά που πέρασαν (*ίσαμε οκτώ ή δέκα λεπτά σ. 234*) ο αφηγητής δεν παραλείπει να αναφέρει την παρέλευση των ημερών και των πρώτων εβδομάδων. Ωστόσο, ο προγραμματισμός του ήρωα για μια μικρή εκδρομή στο βουνό, έγινε παραλείποντας να φέρει μαζί του ένα ημερολόγιο. Έτσι, εύκολα θα μαγευτεί από το βουνό και το διαχρονικό του πνεύμα, θα χάσει την αίσθηση του χρόνου, θα σταματήσει να φέρει πάνω του το ρολόι τσέπης και θα ξεχάσει πόσο καιρό διαμένει στο σανατόριο, αλλά και την ηλικία του.

Δεν ήταν εύκολο να ξεχωρίσεις ένα τώρα από ένα χθεσινό, από ένα προχθεσινό ή προ-προχθεσινό που είχε υπάρξει τόσο όμοιο με ετούτο όσο όμοια ήταν και τα αυγά μεταξύ τους, ένα τώρα ήταν πρόθυμο και ικανό να μπερδέψει το παρόν του με ένα παρόν που είχε κυριαρχήσει προ μηνός, προ ενός έτους, και να χαθεί με το παρόν αυτό μες στην ασάφεια του πάντοτε (σ. 697).

Ο αφηγητής ονομάζει τον μη παραδοσιακό χρόνο «μαγεία κατά τη διάρκεια των διακοπών». Το βουνό Μπέργκχοφ, είναι τελικά ένα μέρος που δεν το αγγίζει ο χρόνος σαν τα βάζα που χρησιμοποιούνταν στο σπίτι του πρωταγωνιστή και το περιεχόμενό τους δεν αλλοιωνόταν με το πέρασμα του χρόνου.

Ερμητικά κλειστές γυάλες με φρούτα και κρέας και ό,τι άλλο φανταστείτε. Στέκονται εκεί μέρες και χρόνια, κι όταν ανοίγεις μία, όποια χρειαστείς, το περιεχόμενο είναι φρέσκο και ανέγγιχτο, ούτε οι μέρες ούτε τα χρόνια έχουν μπορέσει να το προσβάλουν, μπορείς να το φας έτσι όπως είναι. (σ. 652).

4.7. Σεζλόγγκ

Η σεζλόγγκ, αυτή η άνετη πολυθρόνα στην οποία πραγματοποιείται η κούρα κατάκλισης, είναι το όχημα της οριζόντιας στάσης ζωής. Σε αυτήν υπάρχουν ταυτόχρονα *αδράνεια* και *διέγερση*, (σ. 350) η πρώτη λόγω του ακίνητου κορμιού και η δεύτερη εξαιτίας της μελέτης που άρχισε κατά την υποχρεωτική ανάπαυση ο Χανς. Εκεί και ο χρόνος γίνεται στάσιμος, ο πρωταγωνιστής μπορεί να ακούσει μουσική, να ονειροπολεί, να καπνίζει το αγαπημένο πούρο του,

...ήταν πάλι ξαπλωμένος στην εξαιρετική πολυθρόνα στο μπαλκόνι του... Είχε ανάψει πάλι μια Μαρία Μαντσίνι, και αυτή τη φορά την κάπνισε ως το τέλος, και ας είχε ό,τι γεύση ήθελε. Με ιλίγγους, άγχος και ονειροπολήσεις αναλογίστηκε πόσο παράξενα περνούσε εδώ πάνω (σ. 107).

να στοχάζεται σχετικά με τον χρόνο.

Η ημέρα είχε τελειώσει, για τούτη τη φορά είχαν τελειώσει όλα, ήσουν σίγουρος πως τίποτα δεν θα συνέβαινε, καμιά ταραχή δεν θα παρουσιαζόταν, καμιά απαίτηση στο μυϊκό σύστημα της καρδιάς. Ταυτόχρονα ήταν κανείς σίγουρος πως αύριο όλα αυτά θα συνέβαιναν και πάλι με την πιθανότητα που προέκυπτε από τη στενότητα, την εύνοια και την κανονικότητα των συνθηκών και θα άρχιζαν από την αρχή· και αυτή η διπλή βεβαιότητα και εξασφάλιση ήταν απολύτως ευχάριστη, διαμόρφωνε μαζί με τη μουσική και το ξαναντάμωμα με το άρωμα της Μαρίας στη βραδινή κούρα κατάκλισης μια αληθινά ευτυχισμένη κατάσταση (σ. 215).

Ο πρωταγωνιστής δεν μπορεί αξιόπιστα να εκτιμήσει το παρελθόν, γιατί για τον ίδιο ο χρόνος ακινητοποιείται, ζει ένα αιώνιο παρόν, μία «στάσιμη αιωνιότητα», παρελθόν και μέλλον συγχωνεύονται, στην πολυθρόνα του ίδιου μπαλκονιού, του ίδιου δωματίου 34 και τίποτα αξιόλογο δεν συμβαίνει ποτέ. Πολλές φορές, ο Τόμας Μαν, με τη φωνή του αφηγητή του, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι δεν υπάρχει χρόνος.

Προχωρούμε, προχωρούμε – πόσο ακόμα; Πόσο μακριά; Άγνωστο. Τίποτε δεν αλλάζει στο βήμα μας, εκεί όπως και εδώ, προηγουμένως όπως τώρα και όπως ύστερα· ο χρόνος

πνίγεται στην απεριόριστη μονοτονία του χώρου, η κίνηση από το ένα σημείο στο άλλο δεν είναι πια κίνηση όταν κυριαρχεί μονοτονία, και όπου η κίνηση δεν είναι πια κίνηση... εκεί δεν υπάρχει χρόνος (σ. 699).

Σε μια από τις πρώτες κούρες κατάκλισης που ζει ο Χανς Κάστορπ ως επισκέπτης, στο μπαλκόνι του Γιοάχιμ, τα δύο ξαδέλφια συζητούν για τον χρόνο. Περιμένοντας να παρέλθουν επτά λεπτά θερμομέτρησης, ο Γιοάχιμ αναφέρει πως η ώρα περνάει πολύ αργά, όταν κάποιος έχει το μυαλό του στον χρόνο. Ο Χανς σημειώνει πως δεν μπορούμε να γνωρίζουμε την πραγματική έκταση του χρόνου. Πιστεύει πως αν ο χρόνος φαίνεται σε κάποιον μακρύς, τότε είναι μακρύς, ενώ αν του φαίνεται σύντομος, είναι σύντομος. Ο Γιοάχιμ δεν συμφωνεί με αυτή την άποψη, θεωρώντας πως η μέτρηση του χρόνου με ρολόγια και ημερολόγια καθιστά καθολικό το πέρασμα του χρόνου. Ο ξάδελφός του επιχειρηματολογεί για το αντίθετο, η αίσθηση του χρόνου είναι διαφορετική σε κάθε άνθρωπο και η τροχιά που διαγράφουν οι δείκτες στα ρολόγια δεν είναι ικανή να τον μετρήσει:

...Πίεσε τον δείκτη με τόση δύναμη στη μύτη μου, που η άκρη της στράβωσε ολότελα. «Είναι μια κίνηση, μια κίνηση στον χώρο, έτσι δεν είναι; Στάσου, περίμενε! Μετράμε, λοιπόν, τον χρόνο με τον χώρο. Είναι όμως ακριβώς σαν να μετράμε τον χώρο με τον χρόνο – πράγμα που κάνουν μόνο τελείως αδαείς άνθρωποι! Από το Αμβούργο έως το Νταβός είναι είκοσι ώρες – ναι, αλλά με τον σιδηρόδρομο. Με τα πόδια όμως, πόσο μακριά είναι με τα πόδια; Και με τη σκέψη; Ούτε ένα δευτερόλεπτο!» (σ. 92).

Καταλήγει πως, μόνο για να υπάρχει τάξη υποθέτουμε πως η αντίληψή μας για τον χρόνο είναι ομοιόμορφη και τα μέτρα του χρόνου είναι συμβατικά.

Σε μια επόμενη ανάπαυση, ο πρωταγωνιστής αναλογίζεται για τα ταξίδια αναψυχής, την «παύση στην κυρίως πλοκή της ζωής». Σκέφτεται πως η θεραπεία που αποδέχεται ο ταξιδιώτης, δεν αφορά μόνο στο σώμα, αλλά και στην ψυχή, μιας και έχει να κάνει με το βίωμα του χρόνου, το οποίο κινδυνεύει με την ανία να εξαφανιστεί λόγω της «αδιάκοπης συμμετρικότητας». Η μονοτονία ναρκώνει ή ξεθωριάζει την αίσθηση του χρόνου και οι όποιες αλλαγές στη συνήθεια την φρεσκάρουν. Έτσι, αν κάποιος αλλάξει τόπο για τέσσερις εβδομάδες, η πρώτη βδομάδα θα περάσει όπως βιώνουν οι άνθρωποι τα νιάτα τους, αργά.

Μετάπειτα, όταν αρχίσει να συνηθίζει, οι μέρες θα είναι φευγαλέες και προς το τέλος θα περνούν με μεγάλη ταχύτητα. Όταν τελειώσει το ταξίδι και επιστρέψει κανείς στην κανονικότητα, εξακολουθεί για λίγο να ισχύει η αίσθηση του χρόνου που είχε αποκτηθεί με την αναφυγή. Όμως σύντομα το ταξίδι θα μοιάζει με όνειρο, σαν να μην πραγματοποιήθηκε ποτέ, γιατί στον κανόνα επανεγκλιματίζεται κανείς πιο γρήγορα από όσο στην αναίρεση του κανόνα (σ. 140).

4.8. Κάπνισμα

Το κάπνισμα είναι μία συνήθεια που βοηθά τον Χανς να περάσει τον χρόνο του και να τον μετρήσει, εντοπίζοντας τη διαφορετική συχνότητα που φέρνει η κατάσταση της υγείας του και την αλλαγή επιλογών που φέρνει ο τόπος.

...ξυπνούσαν μέσα του ένα σωρό αισθήματα ευχάριστης άνεσης ότι άνηκε εδώ, στον τόπο του... έτρωγε στο περίπτερο της Άλστερ ζεστά ψωμάκια με καπνιστό κρέας και έπινε ένα ποτήρι παλιό πόρτο για πρωινό, και μετά, τραβώντας με προσήλωση το πούρο του, ζάπλωνε στην καρέκλα. Γιατί ακριβώς σε αυτό ήταν αυθεντικός, στο ότι του άρεσε να ζει καλά, ότι, ανεξάρτητα από το αναίμακτα εκλεπτυσμένο παρουσιαστικό του, κρεμόταν στις έντονες απολαύσεις της ζωής με αφοσίωση και επιμονή, σαν ευωχούμενο βρέφος στο μητρικό στήθος (σ. 49).

Κάποιες φορές η εμφάνιση του καπνίσματος συμπίπτει με μια χρονική μετάβαση. Ο ήρωας ανακαλεί ευχάριστες εικόνες από τα πεδινά. Το «πούρο υδραργύρου», όπως αποκαλεί ο δρ. Κροκόφσκι το θερμόμετρο δεν το απολαμβάνει. Συνηθίζει να καπνίζει για πολλά έτη μία συγκεκριμένη μάρκα πούρων, τη Μαρία Μαντσίνι και εξακολουθεί να την προμηθεύεται, όσο διαμένει στο Μπέργκοφ.

Δεν ήταν η Μαρία ένα είδος συνδέσμου ανάμεσα σε αυτόν, τον απομακρυσμένο, και στα μέρη του κάμπου, στην παλιά του πατρίδα; Δεν συντηρούσε και συγκρατούσε αυτές τις σχέσεις αποτελεσματικότερα από, ας πούμε, τις καρτ ποστάλ που απηύθυνε πού και πού

στους θείους του και που τα χρονικά διαστήματα μεταξύ τους είχαν μεγαλώσει, στο μέτρο που, αποδεχόμενος τις τοπικές αντιλήψεις, είχε ενστερνιστεί μια πιο απλόχερη διαχείριση του χρόνου; (σ. 496).

Νιώθει άσχημα, όταν στην αρχή της ασθένειάς του, που ακόμα νοιάζεται για τον συμβατικό χρόνο, δεν μπορεί να απολαύσει τη συνήθειά του.

Θα κάτσω λίγο ακόμα εδώ και θα καπνίσω το πούρο μου όπως πρέπει. Έχει άθλια γεύση, ξέρω όμως ότι είναι καλό κι αυτό πρέπει να είναι αρκετό για απόψε. Τώρα είναι σχεδόν εννιά η ώρα – πράγματι, δυστυχώς δεν είναι ούτε καν εννιά. Όταν όμως θα είναι εννιάμισι, τότε είναι μια ώρα που μπορεί κανείς σχεδόν κανονικά να πάει για ύπνο (σ. 120).

Μόνο προς το τέλος, λίγο πριν λησμονήσει εντελώς τα πεδινά, έχει κόψει τις παρτίδες του με αυτά και βρίσκει μια άλλη μάρκα της αρεσκείας του στο βουνό. Το κάπνισμα συντροφεύει τον Χανς στις βόλτες του στο βουνό, και στον κήπο, στο διάβασμα στη βιβλιοθήκη. Είναι αφορμή για να συζητήσει με τον αυλικό σύμβουλο Μπέρενς και να εκμαιεύσει περισσότερες πληροφορίες για την αγαπημένη του, μαντάμ Σοσά.

4.9. Θάνατος και Κοιμητήρια

Στο σανατόριο του Μπέργκχοφ ο θάνατος κάποιου αντιμετωπίζεται με «πλήρη μυστικότητα», προκειμένου να αποφευχθούν νευρικές κρίσεις από τις ασθενείς. Το φέρετρο φτάνει νωρίς το πρωί, όταν όλοι ακόμα κοιμούνται και παίρνουν τον νεκρό ώρες που οι ασθενείς είναι απασχολημένοι, για παράδειγμα την ώρα κάποιου γεύματος. Ο πρωταγωνιστής είναι εξοικειωμένος με τον θάνατο, λόγω της απώλειας των στενών συγγενών του. Τον θεωρεί πολύ γοητευτικό και τους ετοιμοθάνατους, ανθρώπους στους οποίους αξίζει να αφιερώσει τον χρόνο του, γι' αυτόν τον λόγο παίρνει άδεια για να τους επισκέπτεται. Μπροστά σε νεκροκρέβατο, στέκεται χαλαρός και βυθισμένος στον εαυτό του, με τα χέρια σταυρωμένα εμπρός, το κεφάλι στον ώμο, με μια έκφραση όμοια με εκείνη με την οποία άκουγε μουσική (σ. 376). Οι γιατροί σταματούν να δίνουν ελπίδες στους συγγενείς του

Γιοάχιμ, οι τελευταίες ώρες του οποίου περιγράφονται λεπτομερώς. *Ζούσε γοργά, σαν εκτυλισσόμενο ελατήριο ρολογιού, καλπάζοντας αφήνε πίσω του ηλικιακές βαθμίδες που δεν του είχε δοθεί να τις φτάσει στον χρόνο τους, και μέσα στις τελευταίες είκοσι τέσσερις ώρες έγινε γέροντας (σ. 685).*

Τα νεκροταφεία, είναι για τον Foucault ο χώρος όπου αποδεικνύεται πως η ετεροτοπία ενέχει ετεροχρονίες. Ταυτόχρονα, σε αυτά στηρίζει τη δεύτερη αρχή του, ότι μία υπάρχουσα ετεροτοπία λειτουργεί με διαφορετικό τρόπο, ανάλογα με τη συγχρονικότητα της κουλτούρας όπου βρίσκεται. Τα νεκροταφεία είναι μία ετεροτοπία ιδιόμορφη, μέσα στην οποία συναντώνται πολλοί χώροι μιας πόλης ή ενός χωριού, λόγω της συγγενικής σχέσης όλων των ατόμων μιας κοινωνίας με τους νεκρούς. Από τον 18ο αιώνα, που τα νεκροταφεία εντοπίζονταν στο κέντρο των πόλεων και υπήρχαν πολλές δυνατότητες ταφής (ομαδικοί και ατομικοί τάφοι, τάφοι εντός της εκκλησίας), ο τόπος των κοιμητηρίων άλλαξε αρκετά. Στις αρχές του 19ου αιώνα, οι άνθρωποι απέκτησαν το δικαίωμα της επιλογής ενός μικρού κουτιού για τελευταία κατοικία. Οι πολίτες δεν ήθελαν κοντά στα σπίτια τους ή στην εκκλησία τα κοιμητήρια κι έτσι μεταφέρθηκαν εκτός πόλης, γιατί ο θάνατος ενώ νωρίτερα θεωρούνταν κάτι ιερό, ταυτίστηκε με την ασθένεια.

Στο *Μαγικό βουνό*, αναδεικνύεται η σημαντικότητα των νεκροταφείων. Ο αυλικός σύμβουλος Μπέρενς είναι δεμένος με το μέρος, λόγω του μνήματος της γυναίκας του που είναι θαμμένη εκεί. Ο Σεττεμπρίνι επιχειρηματολογεί υπέρ της καύσης των νεκρών και θεωρεί τα κοιμητήρια «χωροβόρα» ιδρύματα, ακόμα και για τις περιφέρειες των πόλεων. Ο θάνατος για τον ίδιο είναι φυσιολογικός και επιθυμητός και θεωρεί αναγκαία την κατασκευή μιας αίθουσας σε κρεματόριο, που οι βασικές μορφές της τέχνης θα κινητοποιούν τους ανθρώπους προς τα αγαθά της ζωής και θα τους αποτρέπει από το παθητικό πένθος.

Ο Χανς Κάστορπ επισκέπτεται μαζί με τον ξάδελφό του και την Κάρεν Κάρστετ τα κοιμητήρια, τον χώρο όπου θα κατοικήσει στη συνέχεια. Το νεκροταφείο βρίσκεται σε μια πλαγιά, μακριά και από τα τελευταία κτίσματα της περιοχής, με θέα στη λίμνη και στο δάσος. Για να εισέλθεις στον ακανόνιστο, λόγω των συχνών επεκτάσεων σε γειτονικά χωράφια, χώρο, πρέπει να περάσεις σιδερένια κάγκελα. Στα μνήματα υπάρχουν μεταλλικοί ή πέτρινοι σταυροί, επιγραφές σε διάφορες γλώσσες που μαρτυρούν τη μικρή ηλικία *όσων*

προσχώρησαν για πάντα στην οριζόντια μορφή ύπαρξης. Ξεχωρίζει ένα άγαλμα, που ο αφηγητής θεωρεί ότι προσδίδει σημασιολογικό χαρακτήρα στο μέρος: Ένας μικρός πέτρινος άγγελος ή θεός με παιδική μορφή, ο οποίος με έναν σκούφο από χιόνι στο κεφαλάκι στεκόταν κάπου ανάμεσα στους θάμνους και κρατούσε το δάχτυλο μπρος στο στόμα, θα μπορούσε να θεωρηθεί το πνεύμα του τόπου – πάει να πει: της σιωπής, και μάλιστα εκείνης της σιωπής που τη νιώθουμε συχνά σαν αντίθετο και αντίπαλο της ομιλίας, σαν βουβαμάρα δηλαδή, κατά κανέναν τρόπο κενή ή άπραγη (σ. 412).

4.10. Ακτινογραφίες και κινηματογράφος

Οι ακτινογραφίες, ο κινηματογράφος, αλλά και η φωτογραφία, που εμφανίζεται στο μυθιστόρημα ως μια συνήθεια των έγκλειστων, υιοθετούν το αρνητικό της πραγματικότητας και απεικονίζουν μία δεδομένη στιγμή, που μπορεί να αποτελέσει μελλοντικό σημείο αναφοράς. Η τεχνολογία της εποχής, έκανε εύκολη τη διείσδυση στην ύλη, προκειμένου να γίνει ορατό ό,τι πριν δεν ήταν εφικτό να είναι. Οι ακτινογραφίες χρησιμοποιούνται στο σανατόριο σαν μια κάρτα μέλους ή, όπως στην περίπτωση του Χανς Κάστορπ και της Κλάβντιας Σοσά, για ανταλλαγή αναμνηστικών. Κατά τη διάρκεια μιας ακτινογραφίας, ο χρόνος μπορεί να μετρηθεί με ακρίβεια, αλλά φαίνεται να χωράει πολλή δράση. *Επί δύο δευτερόλεπτα δρούσαν οι τρομακτικές δυνάμεις που χρειάζονταν για να διαπεραστεί η ύλη, ρεύμα χιλιάδων βολτ, εκατό χιλιάδες θυμόταν πως είχε ακούσει ο Χανς Κάστορπ (σ.279).* Για την αξιολόγησή της ακτινογραφίας, πρέπει τα μάτια κάποιου να συνηθίσουν στο σκοτάδι, δεν μπορεί κανείς να δει καλά με τα μάτια της μέρας, *πρέπει να ξεχάσει το φως και τις χαρούμενες εικόνες της (σ.280).* Όταν το καταφέρνει αυτό ο πρωταγωνιστής, βλέπει μέσα στον ίδιο του τον τάφο.

Είδε, με τη δύναμη του φωτός, προκαταβολικά το ύστερο αποτέλεσμα της σήψης, το σαρκίο μέσα στο οποίο ζούσε αποσυντεθειμένο, καταβροχθισμένο, διαλυμένο σε ασήμαντη ομίχλη, και μέσα του τον λεπτομερώς торνεμένο σκελετό του δεξιού χεριού του, με το δαχτυλίδι με

τον σφραγιδόλιθο, κληροδοτημένο από τον παππού του, να αιωρείται μαύρο και μετέωρο γύρω από την πρώτη φάλαγγα του παράμεσου (σ.283).

Ο ήρωας, επισκέπτεται μαζί με την ετοιμοθάνατη Κάρεν Κάρστετ έναν κινηματογράφο. Εκεί, ο χώρος έχει ισοπεδωθεί και ο χρόνος είναι ανεστραμμένος, καθώς ο τόπος και η ώρα των γυρισμάτων έχουν παρέλθει, αλλά οι θεατές παρακολουθούν το «απατηλό» αποτέλεσμα πλαισιωμένο με μουσική, στον χώρο τους και στο παρόν τους (σ. 408). *Οι ηθοποιοί που είχαν μαζευτεί για αυτό το έργο που είχες απολαύσει είχαν σκορπίσει από καιρό στους πέντε ανέμους· είχες δει μόνο σκιές της καλλιτεχνίας τους, εκατομμύρια εικόνες και συντομότητες λήψεις, στις οποίες είχαν διαμελίσει τη δράση, για να την παραδίδουν όποτε ήθελαν, εκτυλισσόμενες γοργά στο στοιχείο του χρόνου. Η σιωπή του πλήθους ύστερα από την αυταπάτη είχε κάτι το άνευρο και αποκρουστικό. Τα χέρια έμεναν άπραγα μπρος στο τίποτε. Οι παρόντες έτριβαν τα μάτια τους, ντρέπονταν το φως και αποζητούσαν το σκοτάδι, για να ξανακοιτάξουν, να δουν πράγματα, που είχαν τον δικό τους χρόνο, να μεταφυτεύονται σε καινούργιο χρόνο και να εκτυλίσσονται φτιασιδωμένα με μουσική (σ. 407).*

5. «Καταργώντας το χρονιακό εγχειρίδιο». Η αποδόμηση του χωροχρόνου στο *Τέλος της Αιωνιότητας* του Ισαάκ Ασίμωφ

Ο Άντριου Χάρλαν εργάζεται ως Τεχνικός στην Αιωνιότητα. Είναι ειδικός στις αλλαγές της πραγματικότητας και χόμπι του είναι η Πρωτόγονη Ιστορία. Αυτό το αντικείμενο καλείται να το διδάξει σε έναν νέο Αιώνιο, τον Κούπερ. Ταυτόχρονα, του ανατίθεται να περάσει μια εβδομάδα στον 482ο αιώνα. Εκεί, διαμένει με τη Χρόνια Νούς και αρχίζει να έχει ερωτικά αισθήματα για αυτήν. Όταν αντιλαμβάνεται πως μια επικείμενη αλλαγή πραγματικότητας στον αιώνα της, θα την εξαφανίσει και από άλλες πραγματικότητες, αποφασίζει να παρανομήσει. Αφαιρεί τη Νούς από τον Χρόνο και την τοποθετεί στον 111.394ο, στους Κρυμμένους Αιώνες, όπου δεν πραγματοποιούνται ταξίδια και συνεπώς, δεν προκύπτουν αλλαγές.

Κάποια στιγμή, αντιλαμβάνεται πως ο θαλαμίσκος που χρησιμοποιεί για τα χρονοταξίδια του, δεν μπορεί να μετακινηθεί πέρα από τον 100.000ο αιώνα προκειμένου να συναντήσει την αγαπημένη του, γιατί κάποιος έχει τοποθετήσει ένα χρονικό φράγμα. Αποφασίζει να απειλήσει με όπλο τον Βοηθό Υπολογιστή Φιντζ, τον οποίο υποψιάζεται, λόγω του πιθανού έρωτα που τρέφει κι αυτός για το πρόσωπο της Νούς. Εκείνος δηλώνει άγνοια για το φράγμα και λέει πως έχει ήδη συμπληρώσει την αναφορά του για την εργασία του Χάρλαν. Τότε, ο Χάρλαν καλείται να παρουσιαστεί στο Πανσυμβούλιο, αλλά δεν επιπλήττεται, όπως πιθανολογεί, καθώς ο Ανώτερος Υπολογιστής Τουίσελ τον χρειάζεται για έναν σημαντικό σκοπό.

Όταν ο Άντριου μένει μόνος του με τον Τουίσελ, και έχοντας πάντα στο μυαλό του τη Νούς, επιχειρεί να αναπτύξει μία θεωρία που αποδεικνύει τη σημαντικότητά του για την Αιωνιότητα· οι βασικές γνώσεις μαθηματικών που έχει, τον έκαναν να αντιληφθεί πως ο εφευρέτης του χρονιακού πεδίου, πάνω στο οποίο βασίστηκε όλη η Αιωνιότητα, Βίκκορ Μάλλανσον, έχει βοηθηθεί από κάποιον που προέρχεται από το μέλλον του, έναν Αιώνιο, γιατί με τα Πρωτόγονα Μαθηματικά του 23ου αιώνα δεν θα ήταν εφικτή η ανακάλυψη. Συμπεραίνει πως ο μαθητής του, ο Κούπερ θα επιτελέσει αυτό το έργο, επομένως και ο δικός του ρόλος ως εκπαιδευτή Πρωτόγονης Ιστορίας είναι κομβικός. Ο Τουίσελ επιβεβαιώνει τις υποψίες του Χάρλαν και του αποκαλύπτει ακόμα πως από τα απομνημονεύματα του Μάλλανσον προκύπτει πως ο Κούπερ μετά τον θάνατό του Μάλλανσον θα οικειοποιηθεί το όνομά του και πως στην πραγματικότητα εκείνος είναι που ανακάλυψε το χρονιακό πεδίο. Όταν ο Χάρλαν, θολωμένος που του πήραν την Νούς, απειλεί πως θα αποκαλύψει στον Κούπερ την αλήθεια, ο Τουίσελ τον κλειδώνει για να εκτελέσει την αποστολή του Κούπερ στο παρελθόν. Ο Άντριου στέλνει τον Κούπερ σε λάθος χρονική στιγμή του παρελθόντος, γιατί τίποτε δεν έχει σημασία για τον ίδιο χωρίς τη Νούς.

Η Αιωνιότητα συνεχίζει να υπάρχει, παρόλο που η κίνηση του Χάρλαν σήμαινε τη μη δημιουργία της στο παρελθόν. Ο Τουίσελ, πιστεύοντας πως υπάρχει χρόνος, προσπαθεί και πείθει τον Χάρλαν, που είναι ο μόνος που μπορεί να βοηθήσει, ώστε όλα να γίνουν όπως έχουν ήδη γίνει και ο κύκλος να κλείσει. Γνωρίζοντας καλά τον μαθητή του, ο Άντριου αναζητά στα περιοδικά του μια αγγελία γραμμένη από τον Κούπερ κάπου στον 20ο αιώνα,

που δεν θα σήμαινε τίποτα εκείνη τη στιγμή. Έπειτα από πολλή αναζήτηση, βρίσκει σε τεύχος του 1932 μία τέτοια αγγελία και καταλαβαίνει πού βρίσκεται ο Κούπερ. Δεν το αποκαλύπτει όμως στον Τούισελ, μέχρι να του δώσει πίσω τη Νούς. Ο Τούισελ, που δεν είχε εξαρχής εμπλοκή στο χρονικό φράγμα, βοηθά το ζευγάρι να ξαναβρεθεί. Προβληματισμένος όμως για το φράγμα, λέει στον Άντριου ότι ίσως κάποιος από τους Κρυμμένους Αιώνες να το τοποθέτησε. Ο Χάρλαν συμφωνεί να ταξιδέψει μαζί με τη Νούς στο παρελθόν και να φέρει πίσω τον Κούπερ για να αποσταλεί στον σωστό αιώνα.

Όταν ο Χάρλαν φτάνει με τη Νούς στον 20ο αιώνα, είναι βαθιά επηρεασμένος από την εικασία του Τούισελ. Απειλεί τη Νούς με ένα όπλο και της ζητά να ομολογήσει ότι κατάγεται από τους Κρυμμένους Αιώνες και τον χρησιμοποίησε για να καταστρέψει την Αιωνιότητα. Εκείνη παραδέχεται ότι προέρχεται από τον 111.394ο Αιώνα και της ανατέθηκε η αποστολή να αποτρέψει τη δημιουργία της Αιωνιότητας. Τον πείθει πως υπήρχαν πολλοί τρόποι αυτό να πραγματοποιηθεί, αλλά εκείνη επέλεξε την εκδοχή που είναι μαζί του, γιατί τον αγάπησε. Εξηγεί πως με την Αιωνιότητα και το καθορισμένο μέλλον που προσφέρει, η ανθρωπότητα σταδιακά καταστρέφεται. Σε αντίθεση, οι άνθρωποι από τους Κρυμμένους Αιώνες μπορούν επίσης να ταξιδέψουν στον χρόνο, αλλά με τρόπο που επιτρέπει πολλές πιθανές εκδοχές του μέλλοντος. Μπροστά σε αυτή την αποκάλυψη, ο Χάρλαν καλείται να επιλέξει αν θα σκοτώσει τη Νούς και θα διατηρήσει την Αιωνιότητα ή αν θα αφήσει να συμβεί ένα εναλλακτικό μέλλον. Σκέφτεται τη ζωή του ως Αιώνιος, τις ανύπαρκτες διαπροσωπικές σχέσεις που αναπτύχθηκαν μεταξύ των μελών της Αιωνιότητας, αλλά και πολλές αλλαγές πραγματικότητας που έγιναν για καλό, όμως κάποιους τους εξόντωσαν. Ο θαλαμίσκος που επιτρέπει τα ταξίδια στον Χρόνο εξαφανίζεται και έτσι σηματοδοτείται «*το αμετάκλητο τέλος της Αιωνιότητας και η αρχή του απείρου*» (σ. 221).

Λίγα λόγια για την «Αιωνιότητα»

Το βιβλίο του Ισαάκ Ασίμοφ *Το τέλος της Αιωνιότητας* γράφτηκε το 1955 και εντάσσεται στο είδος της επιστημονικής φαντασίας. Ο ίδιος ο συγγραφέας, προσπάθησε να ορίσει το είδος το οποίο υπηρέτησε με δεκάδες βιβλία: «*Η επιστημονική φαντασία μπορεί να οριστεί ως το λογοτεχνικό είδος που ασχολείται με την επίδραση της επιστημονικής προόδου και των τεχνολογικών εξελίξεων στον άνθρωπο*» (Asimov, 1981:81). Έτσι, στη θεματολογία της επιστημονικής φαντασίας, συχνά βλέπουμε να εντάσσονται το ταξίδι στον χρόνο, ο αποικισμός πλανητών, εξωγήινοι ή χαμένοι πολιτισμοί, η τεχνητή νοημοσύνη, τα ρομπότ, η εξέλιξη της ανθρωπότητας.

Πολλοί θεωρούν την *Αληθή Ιστορία* του Λουκιανού, που γράφτηκε τον 2ο αιώνα, ως το πρώτο κείμενο επιστημονικής φαντασίας. Το βιβλίο πραγματεύεται ένα ταξίδι στη Σελήνη, τη συνάντηση με φανταστικά πλάσματα και έναν διαστημικό πόλεμο ανάμεσα στους κατοίκους της Σελήνης και αυτούς του Ήλιου, που αμφότεροι διεκδικούν τον αποικισμό στην Αφροδίτη. Η επιστροφή των ταξιδιωτών στην πατρίδα τους, τους επιφυλάσσει πολλές περιπέτειες, που παραπέμπουν στην ελληνική μυθολογία.

Συχνά, στη λογοτεχνία επιστημονικής φαντασίας είναι ορατό ένα μέλλον ρευστό, ουτοπικό ή δυστοπικό. Σε αυτό το κείμενο του Ασίμοφ είναι εμφανής μία ουτοπία, με τον τρόπο που ορίστηκε παραπάνω (πρβλ. Κεφ. Β2). Δεν πρόκειται δηλαδή για μια κοινωνία ιδεατή, αλλά ομοιόμορφη, η οποία είναι ντετερμινιστικά καθορισμένη και οι όποιες αλλαγές πραγματοποιούνται έχουν ήδη προβλεφθεί, εξεταστεί και επιλεχθεί, σύμφωνα με το αποτέλεσμα τους. Συγκεκριμένα, η Αιωνιότητα, είναι ένας ανδροκρατούμενος μηχανισμός και απώτερος σκοπός της είναι να μελετά τις διάφορες πιθανές πραγματικότητες, να διαχειρίζεται τους αιώνες και να προβαίνει στις απαραίτητες αλλαγές - ιδανικά μικροαλλαγές - προς όφελος της ανθρωπότητας συνολικά. Την Αιωνιότητα δεν την αφορούν οι «παράπλευρες απώλειες», ακόμη κι αν πρόκειται για κάποιον Αιώνιο, άρτια καταρτισμένο, που εξυπηρετεί τους σκοπούς της. Με τις καινούργιες πραγματικότητες που κατασκευάζει, άνθρωποι, ηθικές αντιλήψεις και επιστημονικές ανακαλύψεις μετουσιώνονται ή βυθίζονται

στην ανυπαρξία, μέσα σε ένα χρονικό παράδοξο, που έχει τη μορφή αιτιώδους βρόχου. Οι άνθρωποι που υπάρχουν και στις νέες πραγματικότητες, είναι στην ουσία νέοι άνθρωποι, με νέες αναμνήσεις, που δεν θυμούνται την προηγούμενη πραγματικότητα που βίωναν.

Είχε παίξει στα γρήγορα μ' ένα μηχάνημα του 223ου και σαν αποτέλεσμα ένας νεαρός φοιτητής δεν έφτασε ποτέ στη διάλεξη μηχανικής που είχε σκοπό να παρακολουθήσει. Δεν έμαθε ποτέ ηλιακή μηχανική, κι έτσι, μια εξαιρετικά απλή εφεύρεση αργοπώρησε κατά 10 σημαντικά χρόνια. Ο πόλεμος που θα συνέβαινε στον 224ο σβήστηκε από την Πραγματικότητα.

Δεν ήταν καλό αυτό; Τι κι αν άλλαζαν οι προσωπικότητες; Οι καινούργιες προσωπικότητες ήταν εξ ίσου ανθρώπινες με τις παλιές, κι άξιζαν κι αυτές να ζήσουν. Αν κόβονταν μερικές ζωές, περισσότερες ζωές γίνονταν πιο μακριές και πιο ευτυχισμένες (σ. 40).

Εσύ και ο κόσμος σου είσατε ίσως η σκιά μιας πιθανότητας, αλλά ποια είναι η διαφορά; Έχεις τις αναμνήσεις σου, έστω κι αν είναι φαντάσματα πιθανοτήτων, έτσι δεν είναι; Θυμάσαι την παιδική σου ηλικία και τους γονείς σου, δεν τους θυμάσαι; (σ. 104).

Οι υπηρεσίες της Αιωνιότητας ιεραρχούνται ανάλογα με την τεχνική κατάρτιση του ατόμου (Κουτάβια, Συντηρητές, Παρατηρητές, Ειδικοί. Οι τελευταίοι χωρίζονται σε Τεχνικούς, Υπολογιστές, Κοινωνιολόγους, Προγραμματιστές Ζωής). Οι εργαζόμενοι, οι Αιώνιοι, έχουν εκριζωθεί σε εφηβική ηλικία από τον τοποχρόνο τους (τον τόπο και τον χρόνο που ζούσαν, μέχρι να γίνουν Αιώνιοι) και από τις οικογένειές τους. Σιγά σιγά, χάνουν τον ανθρώπινο χαρακτήρα τους, αποξενώνονται από τον κόσμο, δεν αναπτύσσουν διαπροσωπικές σχέσεις μεταξύ τους και απουσιάζει το συναίσθημα.

Ξαφνικά ένιωσε πως ο θαλαμίσκος είχε ακινητοποιηθεί. Στάθηκε ακίνητος για λίγο να βάλει τις σκέψεις του σε κάποια τάξη ή μ' άλλα λόγια να ξαναβρεί τον ολότελο ψύχραιμο και απαθή εαυτό του- πράγμα που όφειλε να είναι κάθε τεχνικός (σ. 10).

Λειτουργούν σαν μηχανές, που το μόνο που τους νοιάζει είναι η εργασία που πρέπει να διεκπεραιώσουν. Αντιμετωπίζουν τον χρόνο ως μία μονάδα μέτρησης και ένα μέσο που τους

βοηθά να φτάσουν τους στόχους τους, ενώ οι άνθρωποι είναι άβουλοι, αντικειμενοποιούνται και ευτελίζονται πίσω από ένα ψεύτικο ενδιαφέρον.

«Αυτό που μετράει δεν είναι τα διαστημόπλοια. Εμείς ενδιαφερόμαστε για εκείνα τα πράγματα».

Τα «πράγματα» ήταν οι άνθρωποι που έμοιαζαν μηδαμικοί μπρος στα διαστημόπλοια, όπως μηδαμινή έμοιαζε πάντα η Γη κι η κοινωνία της μπρος στις φυσικές διαστάσεις μιας διαστημικής πτήσης.

Αυτοί οι άνθρωποι έμοιαζαν σαν τσούρμο από μικρές μαριονέτες. Τα μικρά τους χέρια και πόδια ήταν σηκωμένα προς τα πάνω, σε στάσεις θαρρείς ψεύτικες, αιχμαλωτισμένα από την παγωμένη στιγμή του ΧΡΟΝΟΥ (σ. 20).

Ο χρόνος συνιστά δομικό στοιχείο της πλοκής του έργου, αλλά ταυτόχρονα και πεδίο σκέψης για τον αναγνώστη, καθώς σε αυτόν, λαμβάνουν χώρα οι ανατροπές. Σε ένα επάγγελμα κλειστό και άχρονο και παραβιάζοντας συνεχώς την αιτιότητα, οι Αιώνιοι περιορίζουν το ανθρώπινο γένος να βιώσει ένα προκαθορισμένο μέλλον. Εγκλωβισμένοι και οι ίδιοι στο καθήκον τους, δεν κατανοούν πως η σιγουριά που τους προσφέρουν τα παράλληλα σύμπαντα, αλλά και τα διαγράμματα και οι διαστημικοί χάρτες που μελετούν είναι επισφαλής. Νομίζουν πως προστατεύουν την ανθρωπότητα, αφαιρώντας τις αντιξοότητες, εμποδίζοντας να συμβούν ασθένειες και πόλεμοι, όμως τα δυνητικά προβλήματα λύνονται πρόσκαιρα, οι άνθρωποι στερούνται την ελεύθερη βούληση, δεν κάνουν λάθη από τα οποία θα μπορούσαν να διδαχθούν και να εξελιχθούν, ούτε έχουν την ελπίδα που πάντα τη γεννά το άγνωστο. Αναδεικνύεται έτσι η ματαιότητα των ταξιδιών στον χρόνο, μια προβληματική που εμπίπτει στον κλάδο της θεολογίας με την έννοια του πεπερωμένου ή στις φυσικής, με την έννοια της εξέλιξης του ανθρώπινου είδους.

5. 1. Ταξίδια στον Χρόνο

Ο κεντρικός ήρωας, Άντριου Χάρλαν είναι ένας Τεχνικός της Αιωνιότητας. Χρησιμοποιεί, όπως όλοι οι Αιώνιοι, τα ταξίδια στον χρόνο για να προβεί σε μικρές ενέργειες και αλλαγές πραγματικότητας «Ελάχιστες Αναγκαίες Αλλαγές» και να βελτιώσει την ποιότητα της ανθρώπινης ζωής, προκαλώντας «το μέγιστο καλό για τον μέγιστο αριθμό/ Μέγιστη Επιθυμητή Απόκριση». Στην αρχή της αφήγησης περιγράφεται λεπτομερώς ο χώρος του μέσου μεταφοράς, ο απλός χειρισμός του, αλλά και το αίσθημα που προκαλεί στον Άντριου ένα από τα πρώτα του ταξίδια, το ταξίδι στον 2456ο Αιώνα.

Ο Άντριου Χάρλαν μπήκε μέσα στον σφαιρικό θαλαμίσκο. Τα τοιχώματά του ήταν καμπυλωτά και βρισκόταν σφηνωμένος μέσα σ' έναν αγωγό, που τον σχημάτιζαν μερικοί σιδερένιοι σωλήνες, ο ένας σε αραιή απόσταση από τον άλλο και που αντανακλούσαν κάποιες θαμπές ανταύγειες πάνω από το κεφάλι του Χάρλαν. Ο Χάρλαν γύρισε μερικούς διακόπτες κι έσπρωξε εμπρός το μοχλό εκκίνησης.

Ο θαλαμίσκος έμεινε ακίνητος.

Ο Χάρλαν δεν απόρησε. Δεν περίμενε να κινηθεί ο θαλαμίσκος· ούτε προς τα πάνω, ούτε προς τα κάτω, ούτε δεξιά, ούτε αριστερά, μπρος ή πίσω. Όμως τα κενά ανάμεσα στους σιδερένιους σωλήνες τώρα είχαν καλυφτεί από μια άμορφη, μαύρη μάζα, που ενώ αν την άγγιζες σου έδινε την αίσθηση κάτι στέρεου, στην πραγματικότητα ήταν άυλη. Και τότε ένιωσε μια μικροενόχληση στο στομάχι και μία σχεδόν ανεπαίσθητη (ψυχοσωματική να την πούμε;) ζαλάδα που τον έκανε να καταλάβει πως ο θαλαμίσκος, με όλο το περιεχόμενό του κι αυτόν μαζί, ορμούσε προς το άπειρο, περνώντας μέσ' από την Αιωνιότητα (σ. 9).

Στάθηκε μπρος από το απίθανο λεπτό παραπέτασμα του μη- Διαστήματος και του μη-Χρόνου που τον χώριζε απ' την Αιωνιότητα, απ' τη μια μεριά, και τον συνηθισμένο Χρόνο, απ' την άλλη. (...)

Ρύθμισε τα όργανά του, μια διαδικασία πολύ απλή για να περάσει στην Αιωνιότητα (και τρομερά περίπλοκη για να περάσει στον Χρόνο, ένα πέρασμα, όμως, που αναλογικά δεν συνέβαινε και τόσο συχνά). Πέρασε μέσα από το παραπέτασμα κι άρχισε ν' ανοιγοκλείνει τα

μάτια του θαμπωμένος απ' την εκτυφλωτική λαμπρότητα που αντίκρισε. Σήκωσε απότομα το χέρι του και σκίασε τα μάτια του (σ. 11).

Στη διάρκεια της αφήγησης και για τους σκοπούς της εργασίας του, πηγαиноέρχεται στον χρόνο, μεταξύ αιώνων στους οποίους υπάρχει η Αιωνιότητα, σε ταξίδια που πραγματοποιούνται κατωχρονικά (στο παρελθόν από τον φτιαγμένο με γυαλί και πορσελάνη 575ο αιώνα βάσης του) και ανωχρονικά ή «εδώ πάνω» (προς το μέλλον, σε σύγκριση με τον αιώνα 575). Η διαμονή του στον Αιώνα παρατήρησης, πρέπει να είναι όσο πιο διακριτική γίνεται. Για τον λόγο αυτόν, ο Χάρλαν επιλέγει να μείνει σε ξενοδοχεία φτωχών περιοχών, κάτι που προκαλεί στην ύλη της Πραγματικότητας μόνο ένα τρεμούλιασμα.

Όταν ακόμη κι αυτό δεν ήταν ασφαλές, όταν υπήρχε η πιθανότητα το τρεμούλιασμα να ξεπεράσει το οριακό σημείο και να γκρεμίσει ένα σημαντικό μέρος του χάρτινου οικοδομήματος της Πραγματικότητας, πολλές φορές αναγκαζόταν να κοιμηθεί κάτω από ένα θάμνο στην εξοχή (σ. 61).

Ακόμη, τον βλέπουμε να ταξιδεύει στον 20ο αιώνα της Πρωτόγονης για τον ίδιο Ιστορίας (πριν τη δημιουργία της Αιωνιότητας), προκειμένου να βρει τον Κούπερ. Είναι μια εποχή ήσυχη, φωτεινή και μοναχική. Εκεί, έρχεται σε επαφή με τον εαυτό του και θυμάται τα λόγια του δασκάλου του, πως ο χώρος και ο χρόνος είναι αδιάσπαστοι.

Το ταξίδι δεν ήταν τίποτα, ή σχεδόν τίποτα. Δεν είχε καμιά διαφορά από ένα συνηθισμένο ταξίδι με θαλαμίσκο. Προς τη μέση της διαδρομής ένιωσαν κάποιο εσωτερικό ταρακούνημα που μπορεί να ήταν το πέρασμα από το σύνορο του κατωχρόνου ή μπορεί να ήταν απλά ψυχοσωματικό. Μόλις που το αισθάνθηκαν.

Και μετά βρέθηκαν στην Πρωτόγονη εποχή, μέσα σ' έναν μοναχικό κόσμο γεμάτο βράχια που φωτιζόταν από την εκτυφλωτική λάμψη του απογευματινού ήλιου. Φυσούσε ένα ελαφρό δροσερό αεράκι και πάνω απ' όλα βασίλευε η σιωπή.

Τα βράχια, γυμνά και δυνατά, χρωματίζονταν με μουντά ουράνια τόξα από τα κράματα του σίδηρου, του χαλκού και του χρώμιου. Το μεγαλείο του έρημου και νεκρού τοπίου έκανε τον Χάρλαν να νιώσει μικροσκοπικός κι ασήμαντος. Η Αιωνιότητα, που δεν ανήκε στον κόσμο της ύλης, δεν είχε ήλιο και τον αέρα τον έφερναν απ' έξω. Οι αναμνήσεις του από την πατρίδα του ήταν πολύ αμυδρές. Οι Παρατηρήσεις του στους διάφορους Αιώνες είχαν να

κάνουν περισσότερο με ανθρώπους και με πόλεις. Αυτό δεν το είχε νιώσει ποτέ (σ. 202-203).

Ο Χάρλαν επισκέπτεται τους Κρυμμένους Αιώνες (70.000ος αιώνας έως 150.000ος), όπου όλα είναι καθαρά και οργανωμένα και θα μεταφέρει τη Νούς για να είναι ασφαλής. Τα ταξίδια πραγματοποιούνται με μεγάλη ταχύτητα. *Οι αριθμοί στο χρονιόμετρο προχωρούσαν όλο και πιο γρήγορα, μέχρι που έγιναν μια μουτζούρα (σ. 97).* Ο πρωταγωνιστής μπλέκει σε χρονικές και αιτιολογικές λούπες. Δεν ξεχνά να επισημάνει ότι ταξιδεύει «στο πότε» και όχι «στο πού», μιας και ο τόπος φαίνεται να μην έχει καμία σημασία για την Αιωνιότητα, αφού φαίνεται σε κάθε αιώνα να κυριαρχεί ομοιομορφία ως προς το ντύσιμο, την ηθική, τις συνήθειες.

Η Νούς κοίταξε ανήσυχη το χρονιόμετρο. «Πού βρισκόμαστε; Δεν μπορώ να δω τα νούμερα».

«Πότε βρισκόμαστε; την διόρθωσε ο Χάρλαν αυτόματα. Χαμήλωσε την ταχύτητα και οι αριθμοί των Αιώνων φάνηκαν. (σ. 99) (...)

«Αλλά πού πάμε;»

«Στο πότε πάμε; Στον μακρινό ανοχρόνο», είπε εκείνος αυστηρά. «Πολύ μακριά. Εκεί που δεν θα σε βρουν» (σ. 100).

Ο Χάρλαν, συνηθίζει να χρησιμοποιεί τον θαλαμίσκο του Αγωγού Γ. Σε μία διδακτική επίσκεψη με τον μαθητή του σε αυτόν, τού εξηγεί πως οι νόμοι της φυσικής παύουν να έχουν ισχύ μέσα στους αγωγούς. Έτσι, οι Αιώνιοι, αν και ταξιδεύουν στον Χρόνο, δεν κινούνται, αλλά *συμβαδίζουν με την χρονική προέκταση του θαλαμίσκου*. Ακόμη, ο θαλαμίσκος μπορεί να χρησιμοποιηθεί ταυτόχρονα από εκατό ανθρώπους με διαφορετική χρονική αφετηρία, ταχύτητα και κατεύθυνση, κάτι που σημαίνει πως μέσα στον αγωγό οι Αιώνιοι δεν αποτελούνται από ύλη.

Στα ταξίδια στον χρόνο συχνά συμβαίνουν χρονικά παράδοξα. Οι Αιώνιοι έπειτα, αλλάζουν τις Πραγματικότητες για να τα αποφύγουν κι έτσι στην ουσία δεν υπάρχουν χρονικά παράδοξα. Ωστόσο, ο μεσήλικας Άντριου Χάρλαν με καταγωγή από τον 95ο Αιώνα, συναντά τον νεαρό μαθητή του, Κούπερ, με χρονοπατρίδα τον 78ο Αιώνα. Η πρώτη σκέψη του Άντριου είναι ότι είναι σχεδόν χρονικοί γείτονες με τον Κούπερ. Όμως εκείνος

σκέφτεται πως ο δάσκαλός του, αν και μεγαλύτερος σε ηλικία από τον ίδιο, είναι στην πραγματικότητα 17 αιώνες μικρότερος. «*Θα μπορούσα να είμαι ο προ – προ - προ - και λοιπά – πάππος σας*» (σ. 38), λέει στην πρώτη τους συνάντηση.

Ακόμη, η ταυτόχρονη παρουσία σε δύο (ή περισσότερα) σημεία του Χρόνου, κατά τη διάρκεια μικρο-αλλαγών, κάνει τους ανθρώπους να νιώθουν φοβισμένοι σε περίπτωση που το αντιληφθούν και έρμιαια των συνθηκών που αποφάσισαν οι Αιώνιοι ότι «τους ταιριάζει καλύτερα». Έτσι, η Νούς νιώθει πως έχασε τρεις μήνες από τη ζωή της, γιατί μετακινήθηκε στον 482ο τον Φεβρουάριο και μετά από ένα μήνα αντιλήφθηκε πως ήταν Ιούνιος. Ο Χάρλαν προσπαθεί να της εξηγήσει πως οι κινήσεις στον Χρόνο δεν σχετίζονται με την ηλικία της και πως η μικρο-αλλαγή που συνέβη στη ζωή της δεν πρόκειται να εξελιχθεί σε Αλλαγή που θα επηρεάσει συνολικά τον Αιώνα, αλλά είναι κάτι που η λογική της δεν μπορεί να το συλλάβει.

Με αφορμή την περιπαιχτική φράση του Φιντζ «Τι κρίμα που το τώρα δεν κρατάει πολύ, ούτε καν στην Αιωνιότητα», ο Χάρλαν αποφασίζει να διαπράξει ένα έγκλημα ενάντια στην Αιωνιότητα, για χάρη της αγάπης του για τη Νούς. Πηγαίνει και τη βρίσκει, ακριβώς τη στιγμή που την είχε αφήσει, ενώ στην πραγματικότητα είχαν παρέλθει ώρες. Με αυτή του την ενέργεια διακινδύνεψε να συναντήσει τον εαυτό του, γιατί ένας λάθος υπολογισμός θα τον είχε οδηγήσει νωρίτερα στον Χρόνο.

Η Νούς στεκόταν ακόμα εκεί που την είχε αφήσει. Είχαν περάσει ώρες, (φυσιο-ώρες), αφ' ότου ο Χάρλαν είχε αφήσει τον 482ο για την Αιωνιότητα, αλλά γύρισε τώρα στον ίδιο χρόνο, μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα αφ' ότου είχε φύγει. Ούτε μια τρίχα στα μαλλιά της Νούς δεν είχε αλλάξει θέση (σ. 95).

Ήταν ένας από τους πρώτους κανόνες που είχε μάθει σαν παρατηρητής: Ένα πρόσωπο που καταλαμβάνει δύο σημεία μέσα στον ίδιο Χρόνο της ίδιας Πραγματικότητας κινδυνεύει να συναντήσει τον εαυτό του.

Κατά κάποιον τρόπο αυτό έπρεπε να το αποφύγει. Γιατί; Ο Χάρλαν ήξερε πως δεν ήθελε να συναντήσει τον εαυτό του. Δεν ήθελε να βρεθεί στο σημείο να κοιτάζει στα μάτια έναν προηγούμενο (ή επόμενο) Χάρλαν. Θα ήταν ένα παράδοξο, και εξ' άλλου πώς ήταν

αυτό που συνήθιζε να λέει ο Τουίσελ; «Δεν υπάρχουν παράδοξα στο Χρόνο, αλλά μόνον επειδή ο Χρόνος σκόπιμα αποφεύγει τα παράδοξα» (σ. 96).

Τελικά, αυτό που φοβόταν ο Χάρλαν συμβαίνει λίγο αργότερα, όταν θα επιλέξει να επιστρέψει στον 482ο Αιώνα, για να προμηθευτεί προσωπικά αντικείμενα της αγαπημένης του (ταινίες και ρούχα) και να της τα μεταφέρει στους Κρυμμένους Αιώνες. Ο Χάρλαν συναντάει τον εαυτό του και αν και αρχικά δεν τον είχε αναγνωρίσει, ήξερε ποιος είναι. Η προσπάθεια του να μη γίνει αντιληπτός γενικά, τον προστάτευσε αποφεύγοντας να κοιταχτεί με τον εαυτό του κατάματα.

Την πρώτη φορά που ο Χάρλαν είχε ακούσει θόρυβο στο σπίτι ήταν την ώρα που γελούσε και ο θόρυβος που τον είχε διακόψει ήταν σαν κάτι βαρύ να έπεφτε στο διπλανό δωμάτιο. Τη δεύτερη φορά κάποιος είχε γελάσει από δίπλα και του Χάρλαν του είχε πέσει κάτω ένα σακίδιο γεμάτο με ταινίες, βιβλία. Την πρώτη φορά ο Χάρλαν είχε ο ίδιος κλείσει μια πόρτα καθώς ένας άγνωστος τον κοίταζε. Είχε συναντήσει τον εαυτό του!

Στον ίδιο Χρόνο και σχεδόν στο ίδιο μέρος αυτός και ο προηγούμενος κατά μερικές φυσιο-μέρες εαυτός του είχαν σταθεί πρόσωπο με πρόσωπο. Είχε χειρισθεί λάθος τους μοχλούς και τους είχε ρυθμίσει για μια στιγμή στο Χρόνο που την είχε ξαναεπισκεφθεί και έτσι ο Χάρλαν είχε δει τον Χάρλαν.

Στο παρελθόν, ο Ανώτερος Υπολογιστής Τουίσελ, ταξίδεψε στον Χρόνο προκειμένου να συναντήσει τον γιο που είχε κάνει με μία Χρόνια και που παράνομα, τον άφησε να ζήσει. Λόγω επικείμενης Αλλαγής Πραγματικότητας, οι στιγμές που περνούν μαζί οι δύο άντρες στην ουσία δεν έχουν υπάρξει, παρά μόνον στη μνήμη του Τουίσελ.

Πέρασα τη μέρα με το γιο μου. Του μιλούσα τυπικά, του χαμογελούσα ευγενικά, και τον αποχαιρέτησα ψυχρά την ώρα που όριζε το διαστημοχρονικό διάγραμμα.

Αλλά από μέσα μου παρακολουθούσα και αφομοίωνα κάθε του πράξη, προσπαθώντας να κρατήσω ότι μπορούσα απ' αυτόν και να ζήσω μια μέρα ακόμη σε μια Πραγματικότητα που την επόμενη μέρα, (μετρώντας σε φυσιοχρόνο), δεν θα είχε ποτέ υπάρξει (σ. 175).

5.2. Βιβλιοθήκη

Σύμφωνα με τον Foucault (1984:8) οι βιβλιοθήκες είναι χώροι εκτός χρόνου, «στο απυρόβλητο του χρόνου», όπου ο χρόνος συσσωρεύεται στο άπειρο. Μία βιβλιοθήκη είναι ένας ακίνητος τόπος όπου αρχειοθετείται ο χρόνος και μαζί του οι εποχές, οι συνήθειες και ο τρόπος ζωής. Κάποιες φορές, η αλλαγή πραγματικότητας, μπορεί να προλάβει έναν πόλεμο, αλλά παρεμποδίζει την άνθιση στις τέχνες και στα γράμματα. Αυτό, δεν ενοχλεί ιδιαίτερα τους Αιώνιους, οι οποίοι κοιτούν μεμονωμένα το καλό της ανθρωπότητας και μπορούν να κρατούν αρχείο στην Αιωνιότητα από σημαντικά έργα προηγούμενων, καταργημένων πραγματικοτήτων.

Ποτέ δεν γράφτηκε στην Νέα Πραγματικότητα κανένα μεγάλο λογοτεχνικό έργο, κανένα μνημείο του ανθρώπινου μυαλού ή αισθήματος, αλλά πολλά αντίγραφα φυλάγονταν στις Βιβλιοθήκες της Αιωνιότητας, ψέματα; (σ. 40).

Ο Χάρλαν, διατηρεί στον αιώνα που είναι η βάση του μια προσωπική βιβλιοθήκη, στην οποία έχει έντυπα βιβλία, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους αιώνιους ή χρόνιους, που στις βιβλιοθήκες τους περιλαμβάνονται περισσότερο ταινίες και μικροφίλμ. Στη βιβλιοθήκη του έχει επίσης και τη συλλογή από τα περιοδικά του 24ου και 20ου αιώνα. Οι σελίδες τους είναι κυτταρικές, διαποτισμένες με ένα υγρό συντήρησης για να αντέχουν στον χρόνο. Σε μία δύσκολη στιγμή και υπό την απειλή του όπλου, ο Χάρλαν χάνει την αίσθηση του χρόνου. Δεν γνωρίζει εάν έχουν παρέλθει δεκαπέντε δευτερόλεπτα ή δεκαπέντε λεπτά, αισθάνεται παγιδευμένος στο μυαλό του και σε ένα άσχημο όνειρο. Προκειμένου να ξεφύγει από το δυσάρεστο παρόν, το βλέμμα του εντοπίζει μια διαφήμιση στο ανοιχτό περιοδικό και κάνει μια αναδρομή στα μαθήματα που παρέδιδε στον Κούπερ. *Έντονες, άσχετες εικόνες τον πλημμύρισαν, μαζί με την πεποίθηση πως οι διαφημίσεις μπορούν να διδάξουν περισσότερα για την Πρωτόγονη εποχή από τα άρθρα των περιοδικών. Αργότερα, αντιλαμβάνεται πως οι σκέψεις του δεν είναι «άσχετες», αλλά έχουν να κάνουν με τη Νόσυ. Όπως ο αποδέκτης της διαφήμισης μπορεί να πειστεί να αγοράσει ένα προϊόν όχι επειδή το επιθυμούσε, αλλά επειδή*

τού γεννήθηκε η επιθυμία τεχνηέντως, έτσι και ο έρωτας της Νούς πρέπει να τον αφορά μόνο ως αποτέλεσμα κι όχι αν προκλήθηκε «από πάθος ή από υπολογισμό».

Ο Χάρλαν κοίταξε την ανοιχτή σελίδα του περιοδικού. Ήταν η φωτογραφία, σε λαμπερό κόκκινο, ενός οχήματος ξηράς, παρόμοιου με τα οχήματα του 45ου, του 182ου, του 590ου και 984ου Αιώνα, όπως και της τελευταίας περιόδου της Πρωτόγονης εποχής. Ήταν ένα πολύ κοινό μηχάνημα, με κινητήρα εσωτερικής καύσης. Στους Πρωτόγονους καιρούς μεταχειρίζονταν φυσικά παράγωγα του πετρελαίου για ενέργεια, και φυσικό ελαστικό για τις ρόδες. Αυτό δεν συνέβαινε και στους επόμενους Αιώνες, βέβαια (σ. 92).

Η γνώση της ανάγνωσης των περιοδικών θα οδηγήσει τον Χάρλαν στον αιώνα που έστειλε τον Κούπερ. Μία μικρή Αγγελία, σκέφτηκε πως θα ήταν ο μόνος τρόπος να ενημερώσει ο Κούπερ τον Χάρλαν για «το πότε» βρίσκεται. Έπειτα από έρευνα, ανακαλύπτει ένα μικρό κείμενο που συνοδεύεται από την εικόνα ενός μανιταριού από έκρηξη ατομικής βόμβας. Η εικόνα τραβά την προσοχή και το κείμενο δεν θα σήμαινε τίποτα την εποχή που γράφτηκε. Τα αρχικά των λέξεων της αγγελίας, σχηματίζουν τη λέξη άτομο. Για το πρωτόγονο έτος 1932, αυτή η αγγελία λειτουργεί προφητικά, μιας και η ανθρωπότητα, μέσω της ατομικής ενέργειας θα μπορέσει να ταξιδέψει στα αστέρια.

Η έρευνα που πραγματοποιεί ο Χάρλαν στη βιβλιοθήκη του τμήματος του 575ου Αιώνα, τον κάνει να σταματήσει να συχνάζει στα ράφια με την αγαπημένη του Πρωτόγονη Ιστορία, αλλά και σε αυτά που αφορούν στη θεωρία των Αλλαγών Πραγματικότητας. Αρχίζει να δίνει σημασία στον ίδιο τον Αιώνα βάσης του, σε βιβλία που έχουν γραφεί από Χρόνιους. Παρατηρεί πως τα μαθηματικά δεν αλλάζουν καθόλου, παρά τις αλλαγές Πραγματικότητας. Η γεωγραφία είναι ένας τομέας που δεν επηρεάζεται πολύ από Αλλαγή σε Αλλαγή, σε αντίθεση με την ιστορία κι ακόμα περισσότερο με την κοινωνιολογία που υφίσταται πολύ μεγάλες Αλλαγές. Οι τέχνες είναι ένα αντικείμενο, το οποίο δεν μπορεί να αξιολογηθεί με σιγουριά από Πραγματικότητα σε Πραγματικότητα, λόγω του βιωματικού του χαρακτήρα, που δεν μπορεί να υπολογιστεί με αλγόριθμους και εξισώσεις, όπως τα υπόλοιπα.

Ήταν τα λογοτεχνικά έργα του 575ου και του θύμισαν διάφορα επιχειρήματα που είχε ακούσει και που αφορούσαν την αξία των εναλλακτικών Αλλαγών. Το άλφα αριστούργημα

θα άλλαζε ή όχι; Κι αν ναι, πώς; Πώς επηρέασαν οι προηγούμενες αλλαγές τα έργα τέχνης; Αλλά, εδώ που τα λέμε, μπορούσαν ποτέ να συμφωνήσουν οι άνθρωποι πάνω στα θέματα τέχνης; Μπορούσε ποτέ η τέχνη να μετατραπεί σε ποσοτικές αξίες ικανές να τροφοδοτήσουν τις Υπολογιστικές μηχανές; (σ. 110-111).

Ακόμη, ιδιαίτερη βάση δίνει ο Χάρλαν στην πτέρυγα της Βιβλιοθήκης που αφορά στις ανθρώπινες εφευρέσεις. Γνωρίζει πως οι περισσότερες αφαιρέθηκαν από τον Χρόνο για να διατηρηθούν ανέπαφες στην Αιωνιότητα και δικαιολογεί αυτήν την πράξη, που εξασφαλίζει, κατά τη γνώμη του, τη διατήρηση του ανθρώπινου είδους.

Ο άνθρωπος έπρεπε να προστατεύεται από το ίδιο του το υπερβολικά γόνιμο τεχνικό μυαλό. Αυτό πάνω απ' όλα. Ούτε ένα φυσιοέτος δεν είχε περάσει όταν κάπου στο Χρόνο, η πυρηνική τεχνολογία έφτασε πολύ κοντά στο επικίνδυνο σημείο και έπρεπε να αφαιρεθεί (σ. 111-112).

Από τα παραπάνω, προκύπτει πως ο μεγάλος όγκος αρχείων που διατηρούν οι Αιώνιοι από το σύνολο των γνωστικών αντικειμένων, προερχόμενων από όλες τις εποχές της Αιωνιότητας και της Πρωτόγονης Ιστορίας και από όλες τις Πραγματικότητες -ακόμα και τις καταργημένες- είναι χρόνος συσσωρευμένος, αλλά αναξιοποίητος. Μόνο κάποιος που γνωρίζει καλά την ιστορία, όπως ο Χάρλαν, είναι σε θέση να μελετήσει και να προσλάβει την πληροφορία, γιατί λαμβάνει υπόψη του το πλαίσιο στο οποίο αυτή παράχθηκε. Ακόμη, οι γνώσεις του τού επιτρέπουν να προβαίνει σε συγκριτικές θεωρήσεις και να αντιλαμβάνεται το μέγεθος των Αλλαγών που πραγματοποιούν οι Αιώνιοι, τον ανασταλτικό ρόλο που έχουν αυτές στην εξέλιξη της επιστημονικής έρευνας και της εξέλιξης της τεχνολογίας, κάτι που το κρατάει στο υποσυνείδητό του, αλλά το ανασύρει όταν καλείται να αποφασίσει σχετικά με το μέλλον της Αιωνιότητας.

5.3. Ασθένεια και θάνατος

Οι Αιώνιοι επιθυμούν να μειώσουν τον ανθρώπινο πόνο και συχνά προλαμβάνουν και τον θάνατο από ανίατες ασθένειες. Παρά την καλή πρόθεση, πολλές φορές έρχονται αντιμέτωποι με το αντίθετο αποτέλεσμα, κάνοντας την ανθρωπότητα στο σύνολό της χειρότερη με την απουσία επιστημονικών ανακαλύψεων ή καλλιτεχνικής προόδου στις νέες πραγματικότητες.

Η Αιωνιότητα, έχει ανακαλύψει τον αντικαρκινικό ορό, τον οποίο χορηγεί στις Χρόνιες Κυβερνήσεις των Αιώνων, έπειτα από αίτησή τους κι αφού ο Προγραμματιστής Ζωής ελέγξει προσεκτικά ότι ο ασθενής που πρόκειται να αναρρώσει δεν προκαλεί ανεπιθύμητες Αλλαγές Πραγματικότητας.

Και τι γίνεται; Είναι οι Αιώνες ευχαριστημένοι; Όχι βέβαια. Ένας άνθρωπος γίνεται καλά και άλλοι δώδεκα, ίδια χώρα, ίδιος Χρόνος, δεν γίνονται. Όλοι λένε. Γιατί αυτό; Ίσως οι άλλοι να έχουν καλύτερο χαρακτήρα, ίσως να είναι ροδομάγουλοι φιλόανθρωποι αγαπητοί σε όλους, ενώ ο ένας που γιατρέψαμε μπορεί να κλωτσάει τη γριά μητέρα του γύρω γύρω στο τετράγωνο όταν του μένει καιρός από την ώρα που δέρνει τα παιδιά του. Δεν ξέρουν από Αλλαγές Πραγματικότητας κι εμείς δεν μπορούμε να τους πούμε τίποτε (σ. 76).

Όταν ο Χάρλαν απειλεί τον Φιντζ με μία εφεύρεση που βρήκε στον Χρόνο, ένα νευρονικό μαστίγιο, εκείνος αμύνεται αποκαλύπτοντάς του ότι η επίθεση κατά ανωτέρου τιμωρείται στην Αιωνιότητα με θανατική ποινή. Θα οργανωθεί ένα «ατύχημα» και το πτώμα του κατά πρόθεση θύτη δεν θα βρεθεί ποτέ, ενώ με την εκτέλεση στην κατάλληλη χρονική στιγμή, ο σημαντικός σε ιεραρχία Αιώνιος θα σωθεί.

Μην νομίζεις πως δεν υπάρχει η ποινή του θανάτου στην Αιωνιότητα επειδή δεν έτυχες να δεις καμία. Τις ξέρουμε, εμείς οι Υπολογιστές. Έχουν γίνει εκτελέσεις, μάλιστα. Είναι απλό. Σε κάθε Πραγματικότητα υπάρχουν θύματα ατυχημάτων που τα πτώματά τους δεν έχουν βρεθεί ποτέ. Πύραυλοι τινάζονται στον αέρα, αερόπλοια βυθίζονται στη μέση του ωκεανού ή συγκρούονται πάνω σε βουνά και γίνονται σκόνη. Ένας δολοφόνος μπορεί να τοποθετηθεί μέσα σ' αυτά τα οχήματα, μερικά λεπτά ή δευτερόλεπτα πριν από τα μοιραία αποτελέσματα. Αξίζει τον κόπο να το πάθεις αυτό; (σ. 125).

Οι ανώτερες θέσεις στην ιεραρχία, δεν κάνουν άτρωτους τους Αιώνιους, ούτε τους προστατεύουν από την ασθένεια ή τον θάνατο των οικείων προσώπων τους. Έτσι, όταν ο Υπολογιστής Τουίσελ ερωτεύτηκε μία Χρόνια που σύμφωνα με τον Προγραμματισμό Ζωής της επρόκειτο να πεθάνει, δεν μπόρεσε να κάνει κάτι για να τη σώσει. Δεν μπόρεσε επίσης να παρέμβει, με τη χρήση γνώσεων άλλων Αιώνων, όταν έπειτα από Αλλαγή που ο ίδιος ενέκρινε, διαπίστωσε πως ο γιος του στη νέα Πραγματικότητα ήταν παράλυτος.

Σαρανταδύο χρόνια κατάκοιτος, και κάτω από συνθήκες που με εμπόδιζαν να τον υποβάλω στην νευρο- ανανεωτική θεραπεία του 900ου, ή τουλάχιστον να κανονίσω να τελειώσει τη ζωή του ανώδυνα (σ. 175).

5.4. Αντιθετικές Καταστάσεις

5.4.1. Πρωτόγονοι, Χρόνιοι και Αιώνιοι

Οι *Πρωτόγονοι*, είναι οι άνθρωποι που κατοικούν στη Γη μέχρι τον 27ο αιώνα, κατά τον οποίο άρχισαν τα ταξίδια στον Χρόνο και ιδρύθηκε η Αιωνιότητα. Ο Χάρλαν αγαπάει ιδιαίτερα τη μελέτη της Πρωτόγονης Ιστορίας, «αυτών των περιέργων διεστραμμένων Αιώνων» και καμαρώνει για τις «αρχαιολογικές γνώσεις» του. Σε αντίθεση με την Παγχρονική Ιστορία, η Πρωτόγονη εποχή μπορεί να μελετηθεί με κάθε λεπτομέρεια, *σαν να βλέπεις την ιστορία να στέκεται ακίνητη, παγωμένη.*

Κάθε τόσο χανόταν μέσα σ' έναν κόσμο όπου η ζωή ήταν ζωή, κι ο θάνατος θάνατος, όπου οι αποφάσεις του ανθρώπου ήταν αμετάκλητες. Όπου το κακό δεν μπορούσε να εμποδιστεί ούτε το καλό να προωθηθεί κι όπου η μάχη του Βατερλώ ήταν πραγματικά χαμένη για πάντα. Φύλαγε και κάποιο ποίημα για ένα κινούμενο δάχτυλο που έγραφε, κι ό,τι έγραφε δεν ξεγραφόταν ποτέ (σ. 25-26).

Η ιστορία που διδάσκονται οι Χρόνιοι, λόγω των Αλλαγών Πραγματικότητας που πραγματοποιούν οι Αιώνιοι, αλλάζει συνεχώς. Η αποκτηθείσα γνώση είναι σαθρή, χάνεται μαζί με μια Πραγματικότητα και αποδεικνύεται για ακόμη μία φορά πόσο άβουλοι είναι οι Χρόνιοι μπροστά στα σχέδια των Αιωνίων. Ο Χάρλαν, προτρέπει τον μαθητή του, Κούπερ, που μόλις έχει αποσπαστεί από τον 78ο Αιώνα κι έχει σπουδάσει Ευρωπαϊκή Ιστορία, να ξεχάσει όσα γνωρίζει γιατί δεν έχουν σημασία.

Η ιστορία που προσπαθούν να διδάξουν στους Χρόνιους αλλάζει με την κάθε Αλλαγή της Πραγματικότητας. Όχι πως το καταλαβαίνουν. Για κάθε Πραγματικότητα η ιστορία της είναι η μόνη ιστορία. Εκεί είναι που διαφέρει η Πρωτόγονη ιστορία. Αυτή είναι η ομορφιά της. Ό,τι και να γίνει, υπάρχει ακριβώς όπως υπήρχε πάντοτε. Ο Κολόμβος και ο Ουάσιγκτον, ο Μουσολίνι και ο Χήρφορντ, όλοι υπάρχουν (σ. 37).

Η κατοικία στον Χρόνο, το να είναι κανείς Χρόνιος, είναι απαραίτητη προϋπόθεση για να γίνει Αιώνιος και το πρώτο από τα τέσσερα στάδια της Αιώνιας Ζωής. Κανένας δεν γεννιέται ως Αιώνιος, αλλά όλοι είναι ανθρώπινα πλάσματα του Χρόνου. Όταν κάποιος Χρόνιος επιλέγεται για να εργαστεί στην Αιωνιότητα, αφαιρείται σε εφηβική ηλικία από τον Χρόνο και πιθανόν να αποκτήσει ένα «χαμένο» βλέμμα, που οφείλεται στην απομάκρυνση από την πατρίδα του και στην *απαράδεκτη και ασυγχώρητη νοσταλγία για τον μόνο Αιώνα που δεν θα ξανάβλεπε* (σ. 24).

Σε ηλικία δεκαπέντε ετών τον διαλέξανε μ' ένα προσεχτικό σύστημα κοσκινίσματος, για το οποίο δεν είχε ιδέα τότε. Τον πέρασαν από το παραπέτασμα της Αιωνιότητας αφού αποχαιρέτησε με αγωνία για τελευταία φορά την οικογένειά του. (Από τότε κιόλας του εξήγησαν καθαρά πως ό,τι και να γινόταν δεν θα τους ξαναέβλεπε. Την πραγματική αιτία την έμαθε πολύ αργότερα) (σ. 23).

Οι Αιώνιοι, είναι οι εργαζόμενοι της Αιωνιότητας. Είναι όλοι τους άντρες, γιατί η απομάκρυνση των γυναικών από τον Χρόνο είναι πολύ πιθανό να διαστρέψει την Πραγματικότητα. Παρά το όνομά τους και τα όσα θέλουν να πιστεύουν οι Χρόνιες, είναι κανονικοί άνθρωποι που γερνούν και πεθαίνουν. Η ζωή τους οργανώνεται έξω από τον χώρο και τον χρόνο, σε μία Πραγματικότητα ελαστική, ένα προστατευμένο πεδίο σαν ανελκυστήρα που κινείται προς δύο κατευθύνσεις. Μπορούν να ταξιδεύουν σε όλους τους

αιώνες έπειτα από τον 27ο (αιώνας ίδρυσης της Αιωνιότητας) και μέχρι τον 150.000 (χωρίς να είναι παρεμβατικοί στους κρυμμένους αιώνες 70.000-150.000) και να κάνουν τις αλλαγές που έχουν καθοριστεί. Μπορούν να αφαιρέσουν από μία πραγματικότητα ένα γεγονός που κρίνουν επιβλαβές για την ανθρωπότητα συνολικά κι έπειτα οφείλουν αυτή την αλλαγή να την εφαρμόσουν σε όλες τις πραγματικότητες, για να μη δημιουργούνται χρονικά παράδοξα. Στα τελευταία ανήκει και η συνάντηση με τον εαυτό που φοβούνται οι Αιώνιοι, και μπορεί να συμβεί μόνο μέσα στον Χρόνο.

5.4.2. Χρονοπατρίδα, Αιωνιότητα, Κρυμμένοι αιώνες, Φυσιοχρόνος

Ο τοποχρόνος, ή χρονοπατρίδα είναι ο αιώνας από τον οποίο αφαιρέθηκαν οι Αιώνιοι, για να τεθούν στις υπηρεσίες της Αιωνιότητας, είναι μία πληροφορία που θυμούνται από τη ζωή τους στον Χρόνο και που ο ανώτερος σε ιεραρχία Αιώνιος, φημολογείται πως έχει ξεχάσει.

Ο Χάρλαν δεν είχε ξαναδεί τον Ανώτερο Υπολογιστή Τουίσελ θυμωμένο. Λέγανε πως ήταν ανίκανος να αισθανθεί οποιαδήποτε συγκίνηση, ότι ήταν μια άψυχη παρουσία στην Αιωνιότητα, σε σημείο που είχε ξεχάσει τον αριθμό του τοποχρονικού του Αιώνα. Λέγανε ότι σε νεαρή ηλικία η καρδιά του είχε πάθει ατροφία κι ότι την θέση της την είχε πάρει ένας φορητός υπολογιστής, σαν αυτόν που κουβαλούσε πάντα στην τσέπη του (σ. 44).

Η Χρονοπατρίδα του Άντριου Χάρλαν είναι ο 95ος αιώνας, ένας Αιώνας τρομερά στερημένος σε ατομική ενέργεια, λιγάκι αγροτικός, όπου η φυσική ξυλεία αποτελούσε το βασικό δομικό υλικό (σ. 9). Ο πρωταγωνιστής είναι πιστός στις υπηρεσίες της Αιωνιότητας και τηρεί κατά γράμμα όσα έμαθε όσο ήταν Κουτάβι. Δεν έχει παρανομήσει ποτέ του, ούτε έχει συνάψει σχέσεις, μιας και κάτι τέτοιο γίνεται μόνο έπειτα από αίτηση του ενδιαφερόμενου στους ανώτερους του κι ο Χάρλαν δεν ενδιαφέρθηκε ποτέ για κάποιον.

Έχοντας μελετήσει την Πρωτόγονη Ιστορία, παραλληλίζει τον εαυτό του με μοναχό στην υπηρεσία της Αιωνιότητας. Ωστόσο, όπως συμβαίνει με τους περισσότερους Αιώνιους,

ο Άντριου έχει θαμμένη με ασφάλεια στο υποσυνείδητο μια δυνατή Χρόνο – επιθυμία, η οποία θα ανασυρθεί με την αποστολή του στον 482ο.

Υποτίθεται πως όλα τα μέλη της Αιωνιότητας είχαν μια δυνατή τάση, τόσο δυνατότερη όσο πιο καταπιεσμένη ήτανε σ' όλες της τις εκφράσεις, να γυρίσουν όχι απαραίτητα στον δικό τους Χρόνο, αλλά τουλάχιστον σε κάποιον ορισμένο Χρόνο. Να ταυτιστούν με κάποιον Αιώνα, αντί να περιπλανιώνται άσκοπα σε όλους (σ. 33).

Ο Χάρλαν γνωρίζει μία πόλη του 482ου Αιώνα, σε Διάστημα και σε Χρόνο. Την έχει παρατηρήσει σε μία συγκεκριμένη Πραγματικότητα, κάνοντας επισκέψεις σε όλες τις συνοικίες και όλες τις δεκαετίες της. Η παραμονή του εκεί ωστόσο, δεν τον ευχαριστεί. Εκτός του ότι είναι ένας Αιώνας με άνισα κατανεμημένο πλούτο, η χαλαρότητα των ηθών και ο τρόπος χρήσης της τεχνολογίας, νιώθει πως δεν του ταιριάζουν.

Ο 482ος δεν ήταν άνετος Αιώνας για αυτόν. Δεν έμοιαζε με την δική του αυστηρή και κονφορμιστική «πατρίδα». Ήταν μια εποχή χωρίς ηθικές αρχές σαν κι αυτές που ήξερε. Ήταν μια εποχή ηδονιστική, υλιστική, ως επί το πλείστον μητριαρχική. Ήταν η μόνη εποχή, (το έλεγξε αυτό στα αρχεία με μεγάλο κόπο), όπου ανθούσε η εξωγέννηση, και στην ακμή της, στο 40 τοις εκατό των γυναικών γεννούσαν προσφέροντας απλώς ένα γονιμοποιημένο ωάριο. Ο γάμος γινόταν και διαλυόταν με απλή συναίνεση, και δεν αναγνωριζόταν επίσημα σαν τίποτα παραπάνω από μια κοινή συμφωνία για συμβίωση. Η «Ένωση» για την γέννηση παιδιών, βέβαια, ήταν σαφώς διαχωρισμένη από την κοινωνική λειτουργία του γάμου, και προγραμματιζόταν με βάση την ευγονία (σ. 26).

Παρόλα αυτά, εκεί θα ερωτευτεί σύντομα μια Χρόνια, τη Νούς και ο έρωτάς του θα τον παγιδεύει σε έναν βρόχο που κατασκεύασαν οι προϊστάμενοι του. Ο Χάρλαν καταλαβαίνει τους κινδύνους που κρύβει το απολυταρχικό καθεστώς της Αιωνιότητας, αντιπαραθέτοντας τους πλήρως προγραμματισμένους Αιώνες που δημιουργούν οι ίδιοι, με το άγνωστο, σχεδόν χαοτικό μέλλον της ελευθερίας του Χρόνου.

Οι *Κρυμμένοι αιώνες*, είναι οι αιώνες μεταξύ του 70.000 και του 150.000 στους οποίους δεν είναι δυνατή η Αλλαγή Πραγματικότητας. Οι Αιώνιοι αποφεύγουν τις συζητήσεις για το συγκεκριμένο θέμα. Θεωρούν πως σε αυτό το διάστημα υπάρχει το τίποτα,

η ανθρώπινη ζωή έχει εκλείψει, αλλά υπάρχουν μόνο τα Τμήματα της Αιωνιότητας, μέχρι που ο Ήλιος έχει γίνει νόβα κι ακόμα πιο πέρα.

Η αλήθεια ήταν πως οι Αιώνιοι δεν μπορούσαν να περάσουν μέσα στο Χρόνο σ' αυτές τις χιλιάδες των Αιώνων.

Οι πόρτες ανάμεσα στην Αιωνιότητα και στο Χρόνο ήταν αδιαπέραστες. Γιατί; Κανείς δεν ήξερε.

Ο Χάρλαν είχε καταλάβει, από μερικές τυχαίες παρατηρήσεις του Τουίσελ, ότι είχαν γίνει απόπειρες Αλλαγής Πραγματικότητας στους Αιώνες κατωχρονικά από τον 70.000ο, αλλά χωρίς την κατάλληλη Παρατήρηση μετά τον 70.000ο, δεν μπορούσαν να γίνουν πολλά (σ. 42-43).

Η Αιωνιότητα είναι αποσπασμένη από τον χρόνο. Για να αναφερθούν σε αυτόν οι Αιώνιοι χρησιμοποιούν σύνθετες λέξεις για όλες τις υποδιαίρεσεις του χρόνου, προκειμένου να τονίσουν πως η έννοια του χρόνου είναι ένα δάνειο από το παρελθόν και είναι συμβατική. Έτσι, εμφανίζονται οι φράσεις *Εικοσιτεσσάρων φυσιοετών* (σ. 37), *Ένα φυσιοέτος υπήρξε αρκετό* (σ. 41), *δύο φυσιοέτη* (σ. 48), *ένας μήνας φυσιο-χρόνου, εκείνη τη φυσιοστιγμή* (σ. 71), *εκείνες τις φυσιο-εβδομάδες* (σ. 107), *φυσιο-μηνιαίες προβολές ενημέρωσης* (σ. 131), *Μας μένουν τριάντα φυσιολεπτά* (σ. 157), *κείνον τον φυσιο-καιρό* (σ. 171), *προστατευτικό περίβλημα φυσιοχρόνου* (σ. 181), *Μία φυσιομέρα πέρασε, για ολόκληρους φυσιομήνες* (σ. 185).

Στην Αιωνιότητα δεν υπήρχε Χρόνος με την έννοια που ο Χρόνος είχε στον υπόλοιπο κόσμο, αλλά τα σώματα των ανθρώπων γερνούσαν κι αυτό ήταν το αναπόφευκτο μέτρο του Χρόνου, ακόμα και με την απουσία σημαντικών φυσικών φαινομένων. Φυσιολογικά ο χρόνος περνούσε, και σε ένα φυσιοέτος της Αιωνιότητας ο άνθρωπος γερνούσε τόσο ακριβώς όσο και σε ένα έτος κοινού Χρόνου.

Παρ' όλα αυτά, και ο πιο σχολαστικός Αιώνιος πολύ σπάνια θυμόταν τη διαφορά. Ήταν πολύ βολικό να λες «θα σε δω αύριο», ή «σε έχασα χθες», ή «θα σε δω την άλλη εβδομάδα», σαν να υπήρχε αύριο ή χθες με καμιά άλλη έννοια εκτός από τη φυσιολογική. Και οι δραστηριότητες της Αιωνιότητας ρυθμιζόνταν με βάση μια αυθαίρετη μέρα, αποτελούμενη από 24 φυσιοώρες, σαν να υπήρχε μέρα και νύχτα, σήμερα και αύριο (σ. 49).

Οι έννοιες του παρόντος και του μέλλοντος, αλλάζουν συνεχώς, αναλόγως με τον Αιώνα στον οποίο βρίσκεται κάθε φορά το άτομο. Το παρόν και το προγραμματισμένο προς αλλαγή μέλλον, απεικονίζονται με διαφορετικά χρώματα στις οθόνες καταγραφής.

Αν το μηχανοστάσιο, που βρισκόταν σε ακτίνα η οποία όπως του είπε ο άλλος, ήταν «τωρινή» σε σχέση μ' εκείνο το Τμήμα της Αιωνιότητας όπου βρίσκονταν τώρα, φαινόταν καθαρά και με τα φυσικά του χρώματα, η άλλη εικόνα, που ερχόταν από κάπου 25 Αιώνας του «μέλλοντος» μακριά, είχε γαλάζια ανταύγεια, όπως όλες οι εικόνες του «μέλλοντος» (σ. 19).

5.4.3. Έρωτας - καθήκον

Το καθήκον του Αιώνιου, η καλά οργανωμένη ζωή, σύμφωνη με το χρονιακό εγχειρίδιο και τους διαστημοχρονικούς χάρτες, έρχεται σε αντίθεση με τον έρωτα και την ελευθερία που βιώνει το ερωτευμένο άτομο. Οι Αιώνιοι μαθαίνουν από την αρχή να αντιμετωπίζουν με εχθρότητα τις γυναίκες, που μπορεί να τους πλανέψουν εις βάρος της εργασίας τους, ενώ προς αποφυγήν συναισθηματικών εμπλοκών με τον Χρόνο, οι Αιώνιοι απαγορεύεται να παντρεύονται και να κάνουν παιδιά.

Αν υπήρχε ένα ελάττωμα στην Αιωνιότητα, αυτό ήταν οι γυναίκες. Ήξερε αυτό το ελάττωμα από τότε σχεδόν που πρωτοπήκε στην Αιωνιότητα, αλλά το ένιωσε προσωπικά μόνο τη μέρα που συνάντησε τη Νόυς για πρώτη φορά. Από κείνη τη στιγμή ένας γρήγορος κατήφορος τον είχε παρασύρει να καταπατήσει τον όρκο του σαν Αιώνιος, και ν' απαρηγηθεί όλα όσα είχε άλλοτε πιστέψει (σ. 21).

Ο Χάρλαν καταλαβαίνει τα αισθήματά του για τη Νόυς ταυτόχρονα με τη συνειδητοποίηση πως επιτρέπει να τον επηρεάζουν γεγονότα που υπό κανονικές συνθήκες δεν θα τον άγγιζαν συναισθηματικά.

Ο Χάρλαν παραξενεύτηκε όταν κατάλαβε πως είχε πειραχτεί απ' αυτό το περιστατικό. Είχε την εντύπωση πως το προστατευτικό κάλυμμα που είχε αφήσει να δημιουργηθεί γύρω από

την ψυχή του ήταν πολύ πιο ανθεκτικό, πολύ πιο άτρωτο στις συγκινήσεις. Αν όμως έπεφτε έξω, αν αυτό το κάλυμμα είχε φθαρεί, μόνο σε μια αιτία μπορούσε να το αποδώσει.

Την Νόυς! (σ. 12-13)

Όταν ο Άντριου μεταφέρει τη Νόυς στους Κρυμμένους Αιώνες για να την προφυλάξει από την επικείμενη αλλαγή της πραγματικότητάς της, έχει επίγνωση της παράνομης πράξης του. Αλλά παραδέχεται πως θα το έκανε ξανά, προκειμένου να μην τη χάσει.

Για μια στιγμή ο Χάρλαν αισθάνθηκε μικρός και παγωμένος μέσα στο χάος των χιλιάδων Αιώνων που τον τύλιγε από παντού. Για μια στιγμή ένιωσε αποκομμένος ακόμα κι από την Αιωνιότητα, που ήταν το μόνο σπίτι κι η μόνη πίστη που γνώριζε, διπλά εξόριστος από τον Χρόνο και την Αιωνιότητα. Το μόνο που του έμενε ήταν η γυναίκα αυτή, που για χάρη της τα είχε παρατήσει όλα (σ. 105).

Τελικά, το διάστημα που πηγαινοέρχεται ανωχρονικά για να τη συναντά και όλα όσα πρέπει να διευθετήσει για να το καταφέρει, φαίνεται να περνάει αργά και ο χρόνος να σταματά με τη συνάντηση. Τότε, η ευτυχία τού φαίνεται σαν ψυχική ασθένεια ή όνειρο.

Εκατοντάδες πράγματα έγιναν εκείνες τις φυσιο-εβδομάδες, και όλα μπερδεύονταν στη μνήμη του Χάρλαν, αργότερα, κάνοντας το διάστημα να του φαίνεται πολύ μεγαλύτερο από ό,τι ήταν. Οι πιο ειδυλλιακές, βέβαια, ήταν οι ώρες που περνούσε με την Νόυς, κι αυτό έσβηνε όλα τα άλλα (σ. 107).

Φοβάμαι. Θάλεγα: δεν είναι δυνατόν να είμαι τόσο ευτυχισμένος. Είμαι άρρωστος. Έχω παραλήρημα. Είμαι κλεισμένος σε φρενοκομείο και ζω μέσα σε ένα όνειρο χωρίς να το καταλαβαίνω (σ. 112).

5.4.4. Διαχρονική- Τοποχρονικές Διάλεκτοι

Στην Πρωτόγονη, για τους Αιώνιους, Ιστορία, η γλώσσα που μιλούν οι άνθρωποι είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον τόπο καταγωγής τους ή/και κατοικίας τους. Οι Αιώνιοι, έχουν υιοθετήσει μια «Καθιερωμένη Διαχρονική Γλώσσα», με την οποία μπορούν να συνεννοηθούν σε όλους τους Αιώνες, ενώ διάφορες τοποχρονικές διάλεκτοι τούς φαίνονται δυσνόητες ή κακόηχες.

«Λοιπόν, το E. A. A. που υποδείχτηκε από το Τμήμα σας», είπε ο Χάρλαν με φωνή ψυχρή, σταθερή, προφέροντας την Καθιερωμένη Διαχρονική Γλώσσα με σαφήνεια, «συνεπάγεται το ενδεχόμενο κάποιου δυστυχήματος στο διάστημα και τον ακαριαίο θάνατο κάτω από τρομακτικές συνθήκες δώδεκα ή και περισσότερων ανθρώπων» (σ. 16).

(...) είπε με φριχτή προφορά σε διάλεκτο της 1ης χιλιετηρίδας (...) Ο Χάρλαν μάντεψε ότι πρέπει να είχαν περάσει τουλάχιστον 40 χρόνια από τότε που ο Τουίσελ είχε χρησιμοποιήσει τοποχρονικές διαλέκτους (σ. 30).

5.5. Κύκλος

Οι Αιώνιοι πραγματοποιούν αλλαγές στον Χρόνο για να είναι σίγουροι πως οι συνθήκες που οδήγησαν στην ίδρυση της Αιωνιότητας θα συμβούν πράγματι, όπως περιγράφεται στα απομνημονεύματα του Μάλλανσον. Πρόκειται, όπως το ονομάζει ένα μέλος του Πανσυμβουλίου, για «αντιστροφή της αιτίας και του αποτελέσματος», δηλαδή βάσει του επιθυμητού αποτελέσματος, οι Αιώνιοι ρυθμίζουν τις αιτίες.

Ο σκοπός που γίνεται ο κύκλος μέσα στο Χρόνο, είναι για να κάνει γνωστά τα Χρονο-ταξίδια και την φύση της Πραγματικότητας, ώστε η Αιωνιότητα να χιστεί πριν από την κανονική της ώρα. Αν αφήναμε την ανθρωπότητα μόνη, δεν θα πρόφτανε να μάθει την

αλήθεια για το Χρόνο, επειδή η τεχνολογική της πρόοδος σε άλλες κατευθύνσεις θα την είχε οδηγήσει στην αυτοκαταστροφή (σ. 143).

Ο Άντριου Χάρλαν καλείται να αποφασίσει εν θερμώ (ενώ αισθάνεται πως του πήραν την αγαπημένη του) εάν θα επιτρέψει στον «κύκλο» να κλείσει και να ιδρυθεί η Αιωνιότητα ή αν θα δημιουργήσει ένα άνοιγμα στον κύκλο, κάνοντας την αιωνιότητα να μην υπάρχει και να μην υπήρξε ποτέ. Αισθάνεται ότι δεν μπορεί να παρέμβει, εξαιτίας της δυνατότητας του εξωτερικού χειρισμού της συσκευής, σε περίπτωση φανεράς αντίδρασής του.

Ο κύκλος έκλεινε. Ο κύκλος έκλεινε. Και δεν υπήρχε τρόπος για τον Χάρλαν να σπάσει αυτόν τον κύκλο με μια τελευταία ηρωική κίνηση όπως του Σαμψών στον Ναό- γύρω γύρω γύριζε ο κύκλος. Γύρω γύρω (σ. 152).

Του δίνεται η οδηγία από τον Ανώτερο Υπολογιστή Τουίσελ να συγχρονίσει κάποιους διακόπτες και η τελική ώθηση της ενέργειας θα δοθεί από μία εξωτερική δυναμοσυσκευή, ακριβώς στον χρόνο μηδέν. Όσο ο χρόνος κυλά προς το μηδέν, ο Χάρλαν αποφασίζει να σπάσει τον κύκλο. Με το νευρικό μαστίγιο που είχε απειλήσει τον Φιντζ, λιώνει την κλειδαριά και ελευθερώνει τον διακόπτη ώθησης. Τελικά, ο Κούπερ δεν αποστέλλεται στον 24ο Αιώνα κι ο Χάρλαν θεωρεί πως αυτόματα η Αιωνιότητα καταργήθηκε, αφού δεν εκπληρώθηκαν τα απομνημονεύματα του Μάλλανσον.

«Δεν ξέρω πού βρίσκεται τώρα», είπε ο Χάρλαν, «Είναι χαμένος κάπου στην Πρωτόγονη εποχή. Ο κύκλος έσπασε. Νόμιζα πως θα τελείωναν όλα όταν γύρισα τον διακόπτη. Στην ώρα μηδέν. Αυτό είναι ανόητο. Πρέπει να περιμένουμε. Κάποια στιγμή στον φυσιοχρόνο, ο Κούπερ θα καταλάβει ότι δεν βρίσκεται στον σωστό Αιώνα, όταν θα κάνει κάτι αντίθετο με τα απομνημονεύματα, όταν θα...» Σταμάτησε και ξέσπασε σ' ένα κοφτό βεβιασμένο γέλιο. «Και τι σημασία έχει; Κάποια στιγμή ο Κούπερ θα σπάσει τελειωτικά τον κύκλο. Δεν υπάρχει τρόπος να τον σταματήσουμε. Λεπτά, ώρες, μέρες. Ποια είν' η διαφορά; Όταν θα φτάσει εκείνη η στιγμή, η Αιωνιότητα θα πάψει να υπάρχει. Μ' ακούς; Θα είναι το τέλος της Αιωνιότητας» (σ. 160-161).

Ο Τουίσελ προσπαθεί να πείσει τον Χάρλαν να ενώσουν τον κύκλο στον Χρόνο. Αυτό θα συμβεί αν βρουν τον Κούπερ ακριβώς την ώρα της άφιξης του στην Πρωτόγονη εποχή, τον φέρουν πίσω στην Αιωνιότητα και γυρίσουν πίσω τον Χρόνο για να τον

ξαναστείλουν στο σωστό μέρος τη στιγμή που πρέπει. Προσπαθούν, αναπαριστώντας τη στιγμή της αποστολής, να δουν σε ποιο σημείο σταματά ο διακόπτης που χειρίστηκε ο Χάρλαν και ποιον Αιώνα υποδεικνύει η συσκευή. Δέχονται πως κατά προσέγγιση, ο Κούπερ έχει αποσταλεί στον 20ο Αιώνα κι αναζητούν στα περιοδικά της συλλογής του Χάρλαν ένα στοιχείο που θα μπορούσε να τους έχει στείλει ο Κούπερ. Τα καταφέρνουν κι ο Χάρλαν με τη Νούς ετοιμάζονται να ταξιδέψουν στην Πρωτόγονη εποχή για να κλείσουν τον κύκλο.

Όταν φτάνουν στον προορισμό τους, ο κύκλος κοντεύει να κλείσει, με τον Χάρλαν έτοιμο *σαν μαριονέτα* να επιτελέσει τον σκοπό για τον οποίο ορίστηκε. Αρχίζει όμως να νιώθει οργή, να νιώθει πως τον μεταχειρίστηκαν σαν να ήταν Κομπιούταμπλεξ που *το τροφοδοτούν με την κατάλληλη διάτρητη καρτέλα* για να εκτελέσει τις κατάλληλες ενέργειες. Γνωρίζει από τη μελέτη της Πρωτόγονης Ιστορίας πως *τα είδη εξελίσσονται μόνο όταν πρέπει να προσαρμοστούν σε κάποιο νέο περιβάλλον. Σ' ένα σταθερό περιβάλλον τα είδη μπορούν να μείνουν αναλλοίωτα για εκατομμύρια Αιώνες*. Καταλαβαίνει πως άνθρωποι από τον ανωχρόνο είχαν τοποθετήσει το φράγμα για να εξοργίσουν τον ερωτευμένο Χάρλαν και να τον εξαναγκάσουν να καταστρέψει την Αιωνιότητα. Έτσι, η ανθρωπότητα δεν θα έλεγχε απόλυτα το περιβάλλον της και θα αναγκαζόταν να εξελιχθεί. Με την ανάμνηση κάποιων γεγονότων, καταλαβαίνει πως η Νούς προέρχεται από τον ανωχρόνο κι έχει παίξει με τα αισθήματά του για την αποστολή της. Είναι έτοιμος να κλείσει τον κύκλο. Την απειλεί με ένα όπλο, όταν αυτή παραδέχεται τη συλλογιστική του και τον πείθει για τη σημαντικότητα της πράξης της, αλλά και για την αγάπη που τρέφει για αυτόν.

«Και τι θα κερδίζαμε;», ρώτησε ο Χάρλαν πεισματάρικα. «Θα είμασταν εμείς πιο ευτυχισμένοι;»

«Ποιος εννοείς λέγοντας εμείς; Ο άνθρωπος δεν θα ήταν ένας κόσμος αλλά εκατομμύρια κόσμοι, δισεκατομμύρια κόσμοι. Θα κρατούσαμε το άπειρο μέσα στη χούφτα μας. Ο κάθε κόσμος θα απλωνόταν πάνω στους δικούς του Αιώνες, θα είχε τις δικές του αξίες, την ευκαιρία να βρει την ευτυχία με τον δικό του τρόπο, μέσα στο δικό του περιβάλλον. Υπάρχουν πολλών ειδών ευτυχίες, πολλά καλά, άπειρες παραλλαγές... Αυτή είναι η Βασική Κατάσταση της ανθρωπότητας»,

«Αυτά είναι εικασίες», είπε ο Χάρλαν θυμώνοντας με τον εαυτό του που ένιωθε τη γοητεία της εικόνας που εκείνη του είχε ζωγραφίσει. «Πώς μπορείς να ξέρεις τι θα γινόταν;»

Η Νούς είπε, «Εσύ χαμογελάς με την άγνοια των Χρόνιων που γνωρίζουν μόνο μια Πραγματικότητα. Εμείς χαμογελάμε με την άγνοια των Αιώνιων που πιστεύουν ότι υπάρχουν πολλές Πραγματικότητες, αλλά μονάχα μία κάθε φορά» (σ. 216-217).

Ο Χάρλαν όση ώρα του μιλούσε η Νούς σκεφτόταν. Κατάλαβε πόσο απελπισμένοι και παρεμβατικοί ήταν οι Αιώνιοι. Οι άνθρωποι του Ανωχρόνου θέλουν να καταστρέψουν την Αιωνιότητα, αλλά και να μειώσουν τις πιθανότητες επαναδημιουργίας της. Αυτό θα το πετύχουν επεμβαίνοντας μία φορά και αλλάζοντας την Πρωτόγονη Ιστορία, στρέφοντας την ανθρωπότητα πριν από την ώρα της στην πυρηνική φυσική. Η τελική απόφασή του είναι να σπάσει τον κύκλο και να ζήσει στην Πρωτόγονη εποχή ευτυχισμένος με τη Νούς.

Αυτή είναι η Γη. Όχι η αιώνια και μόνη κατοικία του ανθρώπου, αλλά η αφετηρία μιας ατέλειωτης περιπέτειας. Το μόνο που σου μένει είναι να πάρεις την απόφαση. Είναι στο χέρι σου. Εσύ κι εγώ και τα περιεχόμενα της σπηλιάς θα προστατευθούμε από την Αλλαγή μ' ένα πεδίο φυσιοχρόνου. Ο Κούπερ θα εξαφανιστεί μαζί με την αγγελία του. Η Αιωνιότητα και η Πραγματικότητα του Αιώνα μου θα χαθούν αλλά εμείς θα μείνουμε για να κάνουμε παιδιά και εγγόνια, και η ανθρωπότητα θα μείνει για να φτάσει στ' αστέρια (σ. 221).

5.6. Αντικείμενα και Συσκευές

Αντικείμενα και συσκευές που παρουσιάζονται στο κείμενο εξοικονομούν χρόνο, στρεβλώνουν ή αναπαράγουν τον χώρο. Στην εκσυγχρονισμένη κοινωνία της Αιωνιότητας οι μηχανές έχουν αντικαταστήσει τους ανθρώπους. Έτσι, παρουσιάζονται αντικείμενα να καταλαμβάνουν τη θέση εργασίας των οικιακών βοηθών, των γραμματέων, των μαθηματικών, των στατιστικών αναλυτών, των οικοδόμων, των εργατών.

5.6.1. Καθρέφτες

Οι καθρέφτες είναι για τον Foucault (1984:4-5), ένα αντικείμενο που μπορεί να χαρακτηριστεί ταυτόχρονα ουτοπικό και ετεροτοπικό. Είναι ουτοπία, ένας τόπος που δεν είναι πραγματικός, σαν ένα είδος σκιάς, και παρουσιάζει τον εαυτό μας, εκεί όπου δεν υπάρχει. Όμως, ο καθρέφτης έχει υλική υπόσταση, για αυτόν τον λόγο είναι εξίσου μια ετεροτοπία, ένας αντικατοπτρισμός της θέσης που βρισκόμαστε. Ο καθρέφτης μάς επιτρέπει να αντιληφθούμε ότι απουσιάζουμε από ένα εικονικό σημείο, από αυτό που αντικρίζουμε τον εαυτό μας. Η επίσκεψη του Χάρλαν στον 2456ο Αιώνα τον κάνει να αναρωτηθεί γιατί ένας Αιώνας φτιαγμένος από ύλη προκαλεί ενόχληση στον ίδιο, που επίσης είναι γεννημένος από ύλη. Αντιλαμβάνεται πως το είδος της ύλης, αλλά και ο καθολικός και ενιαίος χαρακτήρας της, ευθύνεται για αυτό το παράξενο αίσθημα.

Αυτό όμως το πράγμα, δηλαδή ύλη που ν' αποτελείται αποκλειστικά και μόνο από καθρέφτες, πρώτη φορά το συναντούσε!

Αυτή ήταν η πρώτη του εντύπωση από τον 2456ο Αιώνα. Η κάθε επιφάνεια αντανακλούσε κι ανάδινε φως. Παντού απλωνόταν η ψευδαίσθηση της απαλότητας που πήγαζε από τη μοριακή μεμβράνη. Κι έτσι όπως βρέθηκε περιστοιχισμένος από τις όλο και περισσότερες αντανακλάσεις του ειδώλου, του ειδώλου του Βόν κι όλων όσων υπήρχαν γύρω τους, μες στους κρατήρες, τις τρύπες, σε κάθε γωνιά και άκρη, ένιωθε κυριευμένος από σύγχυση. Ανείπωτη σύγχυση και ναυτία! (σ. 12).

5.6.2. Κάμερες και Οθόνες

Οι Αιώνιοι ενημερώνονται, καταγράφονται και επικοινωνούν μεταξύ τους μέσω οθονών. Οι μηχανικοί, είναι οι εργάτες της Αιωνιότητας που χειρίζονται τις κάμερες και τις οθόνες.

Δύο από τις οθόνες στο θάλαμο παρακολούθησεων βρίσκονταν σε λειτουργία όταν μπήκαν, Οι μηχανικοί είχαν κιόλας στρέψει τις κάμερες προς το ακριβές σημείο συντονισμού Χρόνου και Διαστήματος κι είχαν φύγει. Ο Χάρλαν και ο Βόν βρέθηκαν μόνοι στο φωτεινό δωμάτιο. (Η διάταξη της μοριακής μεμβράνης ήταν κάτι παραπάνω από αισθητή, όμως ο Χάρλαν κατάφερε να συγκεντρώσει την προσοχή του στις οθόνες).

Και οι δυο εικόνες στα καντράν ήταν ακίνητες. Θα μπορούσαν κάλλιστα να είναι εικόνες από κάτι νεκρό, αφού απεικόνιζαν μαθηματικές στιγμές του Χρόνου (σ. 18-19).

5.6.3. Κομπιούταμπλεξ

Το Κομπιούταμπλεξ είναι μία συσκευή στις υπηρεσίες της Αιωνιότητας, που βοηθάει στην εξοικονόμηση χρόνου, με την αποφυγή ανθρώπινου δυναμικού.

Έχουμε τις Υπολογιστικές μας μηχανές, Νόυς. Τα Κομπιούταμπλεξ είναι οι πιο ακριβείς μηχανές που υπήρξαν ποτέ σε οποιαδήποτε Πραγματικότητα. Αυτά υπολογίζουν τις πιθανές Πραγματικότητες και βαθμολογούν το κατά πόσον είναι επιθυμητές, μέσα από ένα σύνολο εκατομμυρίων παραλλαγών (σ. 104).

Επιπλέον, αυτή η μηχανή κατασκευάζει και εκτυπώνει τον χάρτη με τις αναλυτικές οδηγίες προς αυτούς που πρόκειται να ταξιδέψουν και με έναν πρόσθετο κωδικό τις μεταφράζει στην Καθιερωμένη Διαχρονική, σε περίπτωση που είναι γραμμένες σε τοποχρονικές διαλέκτους. Σε αυτή την συσκευή, ελέγχονται επίσης οι αναλύσεις των Τεχνικών σχετικά με τις Αλλαγές Πραγματικότητας. Ο Χάρλαν, που εμπιστεύεται πολύ τις ικανότητές του, αμφισβητεί το Κομπιούταμπλεξ ως προς την τελευταία του χρήση και φαίνεται θιγμένος όταν ο Ανώτερος Υπολογιστής Τουίσελ «δοκιμάζει» εκεί την εγκυρότητα των αναλύσεών του.

Τις αναλύσεις τις έλεγε εικασίες. Δεν έλεγε ποτέ στον Χάρλαν τα αποτελέσματα που έβγαζε το Κομπιούταμπλεξ και ο Χάρλαν δεν τολμούσε να ρωτήσει. Τον απέλπριζε το γεγονός ότι δεν του ζητούσαν ποτέ να βάλει ο ίδιος σε πράξη τις αναλύσεις του. Μήπως αυτό σήμαινε πως το Κομπιούταμπλεξ δεν τις έλεγγε, πως είχε διαλέξει το λάθος αντικείμενο για την

εγκατάσταση μιας Αλλαγής της Πραγματικότητας, πως δεν είχε την ικανότητα να βρει την Ελάχιστη Αναγκαία Αλλαγή σε ένα δεδομένο πεδίο; (Αργότερα μόνο συνήθισε να τη λέει: E. A. A.) (σ. 35).

5.6.4. Ρομπότ

Τα ρομπότ στην αφήγηση εμφανίζονται στον 482ο Αιώνα, ως αντικαταστάτες υπηρετών. Ο Χάρλαν γνωρίζει πως είναι πολύ δημοφιλή τις δύο τελευταίες δεκαετίες και δεν παραξενεύεται που σε ένα αριστοκρατικό περιβάλλον δεν βλέπει υπηρέτες. Τα ρομπότ κυλούν *απαλά σε δυναμικό πεδίο* και σερβίρουν ποτά και φαγητά.

5.6.5. Κυτταρικό μαγνητόφωνο

Ο Χάρλαν χρησιμοποιεί ένα κυτταρικό μαγνητόφωνο που κατασκευάστηκε τον 55ο αιώνα. Τον βοηθά να σημειώνει, αλλά και να αρχειοθετεί τις αναφορές του. Το εργονομικό του σχήμα και μέγεθος το κάνει εύκολα φορητό οπουδήποτε και η δυνατότητα του να καταγράφει είκοσι χιλιάδες λέξεις σε καθένα από τα τρία ενεργειακά του πεδία, το κάνει να ξεχωρίζει. Αυτό όμως που το κάνει ασυναγώνιστο, είναι ότι το ένα άκρο είναι συνδεδεμένο σε διαμεταφραστή που μιλά στο ακουστικό και το άλλο με μικρόφωνο κι έτσι ο χρήστης μπορεί ταυτόχρονα να ακούει και να μιλάει.

Ο κάθε ήχος που είχε γίνει κατά τη διάρκεια της «συγκέντρωσης» επαναλαμβανόταν τώρα στο αυτί του, και καθώς άκουγε, έλεγε λόγια που γράφονταν σ' ένα δεύτερο επίπεδο, συγχρονισμένο, αλλά διαφορετικό από το κύριο επίπεδο στο οποίο είχε ηχογραφηθεί η συγκέντρωση. Σ' αυτό το δεύτερο επίπεδο είχε περιγράψει τις εντυπώσεις του. Όταν θα

ξαναχρησιμοποίησε το κυτταρικό μαγνητόφωνο για να συντάξει μια αναφορά, δεν θα είχε απλώς μια ηχογράφηση, αλλά μια πλήρη αναπαράσταση με σημειώσεις (σ. 63-64).

5.6.6. Αθροιστής

Ο Αθροιστής χρησιμοποιείται για τον Προγραμματισμό Ζωής και συγκεκριμένα για να υπολογιστούν βάσει πιθανοτήτων οι αλλαγές που θα συμβούν σε έναν άνθρωπο σε μία νέα Πραγματικότητα. Ο Χάρλαν ζητάει ως προσωπική χάρη να γίνει για τη Νούς αυτή η διαδικασία, προκειμένου να αποφασίσει αν μπορεί να την αφαιρέσει από τον Χρόνο.

Ο Χάρλαν τσάκωσε τον εαυτό του να κοιτάζει τον Αθροιστή αχόρταγα. Ήταν η καρδιά και το αίμα του Προγραμματισμού Ζωής, το δέρμα και τα κόκαλα, οι μυς και όλα τα άλλα. Δεν είχες παρά να τον τροφοδοτήσεις με τα κατάλληλα στοιχεία μιας προσωπικής ιστορίας, και της εξισώσεις της Αλλαγής Πραγματικότητας. Κακάριζε χαρούμενα για ένα διάστημα, από ένα λεπτό έως μία ημέρα, και μετά έφτυνε έξω τις ενδεχόμενες συντροφικές ζωές για το συγκεκριμένο πρόσωπο, (στην καινούργια Πραγματικότητα), την καθεμία καθαρογραμμένη και με αξιολόγηση πιθανοτήτων (σ. 74).

5.6.7. Μαζικός πολλαπλασιαστής

Στους Κρυμμένους Αιώνες, ενώ δεν υπάρχουν άνθρωποι, βρίσκονται καταστήματα και βιβλιοθήκες. Αυτό, ο Χάρλαν το αποδίδει στον μαζικό πολλαπλασιαστή, που εφευρέθηκε σε έναν από τους Αιώνες του 300. Οι Αιώνιοι επέταξαν αυτήν τη συσκευή για να τη χρησιμοποιούν μόνο οι ίδιοι. Έτσι, δημιουργούσαν ένα Τμήμα με όλες τις αναγκαίες παροχές και με τη βοήθεια της μηχανής το πολλαπλασίαζαν σε όλο το μήκος της Αιωνιότητας. Στην πορεία, σταμάτησαν να χρησιμοποιούν τον πολλαπλασιαστή, γιατί κατάλαβαν πως με την

αναπαραγωγή της ύλης, μπορούν να πολλαπλασιαστούν και οι άνθρωποι. Επιπλέον, παρατηρώντας τη μηχανή στον Χρόνο, αντιλήφθηκαν ότι τα προβλήματά τους παρέμεναν. Τελικά, ο Χάρλαν παρομοιάζει τον μαζικό πολλαπλασιαστή με τους ατομικούς πολέμους και λέει πως δεν πρέπει να επιτρέπονται.

Δημιουργώντας ένα πεδίο αντήχησης, η ενέργεια μπορούσε να μετατραπεί σε ύλη κάνοντας τα πρωτόνια να παίρνουν ακριβώς τις ίδιες θέσεις, μέσα στα όρια των συντελεστών αβεβαιότητας, με τα πρωτόνια του πρωτότυπου μοντέλου. Το αποτέλεσμα είναι ένα ακριβές αντίγραφο (σ. 101).

5.6.8. Ρολόγια

Όλες οι εργασίες, αλλά και οι συναντήσεις μεταξύ των Αιώνιων, γίνονται στην Αιωνιότητα με απόλυτη ακρίβεια. *Ο Χάρλαν δεν βιαζόταν. Το δωμάτιο θα έμενε άδειο τα επόμενα 156 λεπτά. Βέβαια ο διαστημοχρονικός χάρτης τού επέτρεπε μόνον 110 λεπτά, αφήνοντας τα υπόλοιπα 46 σαν το συνηθισμένο «περιθώριο» του 40% (σ. 71).* Για να το πετύχουν αυτό, οι Αιώνιοι έχουν ρολόγια, που έχουν ρυθμιστεί να δείχνουν τον φυσιο-χρόνο, αλλά και την ημέρα που διανύουν.

5.6.9. Θαλαμίσκος

Εκτός από τους θαλαμίσκους που πραγματοποιούνται τα απλά Χρονο-ταξίδια για τις Αλλαγές Πραγματικότητας, υπάρχει και ο θαλαμίσκος ο οποίος κατασκευάστηκε για να κλείσει ο κύκλος της Αιωνιότητας. Η είσοδος σε αυτόν γίνεται με μυστικότητα και παραβίαστους κωδικούς ασφαλείας. Αυτός ο θαλαμίσκος κατασκευάστηκε σύμφωνα με τα απομνημονεύματα του Μάλλανσον, με σκοπό να στείλει τον Κούπερ στην Πρωτόγονη εποχή

για να εκπαιδεύσει τον Μάλλανσον και απαιτεί ενέργεια υψηλότερου επιπέδου από τους υπόλοιπους θαλαμίσκους. Δεν έχει μογλούς, όπως οι υπόλοιποι θαλαμίσκοι, γιατί είναι προκαθορισμένος να φτάσει σε μία συγκεκριμένη δεκαετία του 24ου Αιώνα και οι όποιες πρόσθετες ρυθμίσεις χρειαστούν, ορίζονται εξωτερικά του θαλαμίσκου. Εξωτερικά μοιάζει με σφαίρα και εσωτερικά είναι άδειο, με λείο πάτωμα και καμπύλο τοίχο με δύο παράθυρα. Τα τοιχώματά του είναι διπλά και ανάμεσά τους υπάρχει ένα *αυτάρκες Χρονικό Πεδίο*.

Ο Χάρλαν δεν είχε ποτέ ξαναδεί το δωμάτιο όπου έμπαιναν τώρα. Ήταν μεγάλο και φαινόταν σαν να είχαν ρίξει τοίχους για να το επεκτείνουν. Είχαν μπει από έναν στενό διάδρομο που το τέλος του φραζόταν από ένα ενεργειακό παραπέτασμα που δεν άνοιξε παρά μόνο μετά από μια αρκετά μεγάλη αναμονή μέχρι να ελεγχθεί καλά το πρόσωπο του Τουίσελ από τα αυτόματα μηχανήματα.

Το μεγαλύτερο μέρος του δωματίου καταλαμβάνόταν από μια σφαίρα που έφτανε σχεδόν ως το ταβάνι. Μια πόρτα ήταν ανοιχτή απ' όπου φαινόταν τέσσερα σκαλοπάτια που οδηγούσαν σε μια καλοφωτισμένη πλατφόρμα στο εσωτερικό της σφαίρας (σ. 147).

5.7. Όνειρα

Ο Foucault στο κείμενό του για τις ετεροτοπίες (1984:3) επισημαίνει πως η ζωή μας εξελίσσεται σε έναν χώρο που διαπερνάται από διάφορα χαρακτηριστικά, συμπεριλαμβανομένης και της φαντασίωσης. Η αντίληψη, τα όνειρα και τα πάθη των ανθρώπων μοιράζονται συχνά την ίδια ποιότητα χώρου. Είναι «άνω χώροι» καθάριοι, ανάλαφροι και αέρινοι ή αντίθετα «κάτω χώροι» σκοτεινοί, δύσβατοι και με εμπόδια.

Ο τυπικός στη δουλειά του Χάρλαν, λέει συνεχώς στον εαυτό του, όπως και στον μαθητή του, ότι ως Αιώνιος δεν πρέπει να σκέφτεται ποτέ κάποιον που γνώρισε στον Χρόνο. Ωστόσο, στις δύσκολες στιγμές του, οι σκέψεις του αποτυπώνονται στα όνειρά του και περιλαμβάνουν την αγωνία για την εργασία του, ένα αίσθημα υπεροχής ή την ευαλωτότητά

του απέναντι σε κάποιους ανθρώπους, αλλά και τον τοποχρόνο του και ανθρώπους που γνώρισε στον Χρόνο (τη μητέρα του, τη Νούς).

Παρ' όλα αυτά εκείνη τη νύχτα ο Χάρλαν πέρασε ώρες αγωνίας και αϋπνίας, κι όταν τελικά τον πήρε ο ύπνος έγινε κάτι που είχε χρόνια να του συμβεί.

Ονειρεύτηκε τη μητέρα του (σ. 40-41).

Εκείνη τη νύχτα ονειρεύτηκε πως μιλούσε με τον Τουίσελ γι' αυτό το θέμα, και πως ο Τουίσελ, ιδανικός Αιώνιος, μοιραζόταν τη φρίκη του. Ονειρεύτηκε πως ο Φιντζ είχε πέσει σε δυσμένεια, είχε χάσει τη θέση του. Ονειρεύτηκε πως ο ίδιος, φορώντας το κίτρινο σήμα των Υπολογιστών, ίδρυε νέο καθεστώς στον 482ο και διόριζε τον Φιντζ σε μια νέα θέση στο Τμήμα Συντήρησης. Ο Τουίσελ καθόταν δίπλα του, χαμογελώντας με θαυμασμό, καθώς ο ίδιος σχεδίαζε ένα καινούργιο οργανωτικό Διάγραμμα, καθαρό, τακτικό, συνεπές, και διέταζε την Νούς Λάμπεντ να μοιράσει τα αντίγραφα.

Αλλά η Νούς ήταν γυμνή, και ο Χάρλαν ξύπνησε τρέμοντας από ντροπή (σ. 54).

Καμιά φορά μέσα στον ύπνο του, ο Χάρλαν θυμόταν τις μέρες που ήταν Κουτάβι και τις βίαιες προσπάθειές του να ξεφύγει από τον Αιώνα του κι από τον Χρόνο. Έπαιρνε έξι μήνες για το μέσο Κουτάβι, να μάθει την αλήθεια, να ανακαλύψει ότι κυριολεκτικά, δεν μπορούσε ποτέ να ξαναγυρίσει στο σπίτι του. Δεν ήταν μόνον οι νόμοι της Αιωνιότητας που τον εμπόδιζαν, αλλά το ψυχρό γεγονός ότι το σπίτι του μπορούσε θαυμάσια να μην υπάρχει πια όπως το ήξερε, και κατά μία έννοια, να μην είχε ποτέ υπάρξει (σ. 102).

Σε ένα ακόμη όνειρο, ονειρεύεται τον Φιντζ στο Πανσυμβούλιο πολύ μικρό σε μέγεθος, να του ανακοινώνει ο Χάρλαν την εξορία του από την Αιωνιότητα και την αποστολή του στον πολύ μακρινό ανωχρόνο, όπου θα πραγματοποιεί συνεχώς Παρατηρήσεις ενός άγνωστου Αιώνα. Ξαφνικά, ο Χάρλαν αρχίζει να βλέπει τη Νούς και δεν μπορεί να μιλήσει. Θέλει να τη διώξει, αλλά δεν μπορεί να αρθρώσει λέξη. Θέλει να τη χτυπήσει, αλλά τα άκρα του κινούνται αργά. Τότε ακούει τον Φιντζ να γελάει όλο και πιο δυνατά, μα μετά συνειδητοποιεί πως αυτή που γελά είναι η Νούς.

6. «Ξεκολλημένος από τον χρόνο». Η στρέβλωση του χωροχρόνου στο *Σφαγείο Νούμερο Πέντε* του Κέρτ Βόνεγκατ

Ο αφηγητής του μυθιστορήματος *Σφαγείο Νούμερο Πέντε* φανερώνεται στο πρώτο κεφάλαιο, όπου εξιστορείται σε πρώτο πρόσωπο η προσπάθειά του να συγγράψει ένα βιβλίο σχετικά με τον πόλεμο. Είναι ένας άνθρωπος που έχει ζήσει τα γεγονότα της Δρέσδης και επιθυμεί να καταγράψει τις εμπειρίες του. Για κάποιον λόγο όμως, δεν θυμάται πολλά πράγματα για τη συγκεκριμένη περίοδο της ζωής του και έπειτα από είκοσι χρόνια και 5.000 σκισμένες σελίδες, αναζητά τη βοήθεια ενός φίλου του και πρώην στρατιώτη. Η συνάντηση μαζί του πέρα από τη χαρά που του δίνει, δεν εξυπηρετεί τον σκοπό της επίσκεψής του, δηλαδή δεν του ξυπνούν αναμνήσεις άξιες να καλύψουν την έκταση ενός μυθιστορήματος. Ωστόσο, ο μη ευγενικός τρόπος της συζύγου του Ο' Χέαρ, Μέρι, και τα αισθήματα απέχθειας που έχει η ίδια για τους πολέμους, τον κάνουν να παραδεχτεί πως στον πόλεμο συμμετείχαν μωρά (το βιβλίο είναι επίσης γνωστό ως η σταυροφορία των παιδιών), να της υποσχεθεί πως στο βιβλίο του ο πόλεμος δεν θα παρουσιαστεί με θελκτικό - ηρωικό τρόπο και τελικά να της αφιερώσει το βιβλίο.

Ο πρωταγωνιστής που επέλεξε να αναδείξει ο συγγραφέας είναι ένας αντιήρωας, ο Μπίλι Πίλγκριμ, από το Ίλιουμ της Νέας Υόρκης που συμμετείχε στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο ως βοηθός ιερέα. Είναι 21 ετών, μικροκαμωμένος, σχεδόν αμίλητος, και φαίνεται η άρνησή του να συμμετέχει στον πόλεμο από μια απαθή στάση που εμφανίζει, ακόμα κι όταν είναι αντικείμενο χλευασμού. Ο στρατιώτης Γούιρι, με τον οποίο συλλαμβάνονται μαζί, τον περιγελά συχνά για τη δειλία του κι όταν τελικά πεθαίνει, ενώπιον πολλών στρατιωτών σε ένα βαγόνι, πείθει τον στρατιώτη Λαζάρο πως ο Μπίλι ευθύνεται για τον θάνατό του και πως θα πρέπει να πάρει εκδίκηση, σκοτώνοντάς τον. Ο Μπίλι και άλλοι κρατούμενοι μεταφέρονται στη Δρέσδη και κρατούνται στο σφαγείο νούμερο πέντε, μία αποθήκη που παλαιότερα χρησιμοποιούνταν για τη σφαγή γουρουνιών. Ο χώρος μιας κρεαταποθήκης που κάνουν εργασίες είναι υπόγειος και θα τους προστατέψει από τον βομβαρδισμό της Δρέσδης.

Ο Μπίλι επιστρέφει στις Ηνωμένες πολιτείες και νοσηλεύεται για λόγους ψυχικής υγείας στο ίδιο δωμάτιο με τον Ρουζγουότερ, που τον μυεί στα βιβλία επιστημονικής φαντασίας και συγκεκριμένα στα έργα του συγγραφέα Τράουτ. Στο νοσοκομείο ο Μπίλι δέχεται επισκέψεις από τη μητέρα του και την αρραβωνιαστικιά του, βαθύπλουτη Βαλένσια, που είναι κόρη του διευθυντή της σχολής Οπτομετρίας όπου θα φοιτήσει ο Μπίλι και θα αποκατασταθεί επαγγελματικά. Σύντομα την παντρεύεται, συλλαμβάνουν τον γιο τους στον μήνα του μέλιτός τους και αποκτούν μία κόρη δύο χρόνια αργότερα.

Ο Μπίλι ζει μία άνετη ζωή και τη μέρα του γάμου της κόρης του, απαγάγεται από εξωγήινους κατοίκους, τους Τραλφμαντοριανούς. Αυτοί, του μαθαίνουν αρκετά πράγματα για τη θέαση του κόσμου και τον τοποθετούν για παρατήρηση σε έναν θόλο που προσομοιάζει σε οικία γήινου. Εκεί μένει με την Μοντάνα Γουάιλντχακ, μία πρώην σταρ της τηλεόρασης, με την οποία αποκτούν και ένα παιδί. Ταυτόχρονα, συνεχίζει τη ζωή του στη γη και τα ταξίδια στον χρόνο.

Έπειτα από ένα αεροπορικό δυστύχημα, ο Μπίλι νοσηλεύεται στο νοσοκομείο και η σύζυγός του, σοκαρισμένη, σκοτώνεται στην προσπάθειά της να φτάσει γρήγορα κοντά του. Τη φροντίδα του Μπίλι μετά το εξιτήριο θα αναλάβει η κόρη του, θεωρώντας πως ο πατέρας της μετά το συμβάν είναι ψυχικά άρρωστος. Ο Μπίλι φεύγει από το σπίτι, με σκοπό να γνωστοποιήσει στα κανάλια ή στο ραδιόφωνο την εμπειρία του στο Τραλφάμαντορ. Τελικά, έπειτα από χρόνια, ο Μπίλι έχει πολλούς αποδέκτες των όσων ανακοινώνει με ευφράδεια σε ομιλίες του για ιπτάμενους δίσκους, την ασημαντότητα του θανάτου και την πραγματική φύση του χρόνου. Σε μια τέτοια ομιλία θα ανακοινώσει και τον επικείμενο φόνο του από τον Λαζάρο, που κράτησε την υπόσχεση εκδίκησης.

Λίγα λόγια για το Σφαγείο και τον Χρόνο

Το *Σφαγείο Νούμερο Πέντε*, του Κέρτ Βόνεγκατ δημοσιεύτηκε το 1969. Εντάσσεται στο είδος της επιστημονικής φαντασίας, μολονότι αποτελεί ένα αντιπολεμικό βιβλίο, όπως φανερώνεται από την πρόθεση του αφηγητή – συγγραφέα στο πρώτο, προλογικό κεφάλαιο.

Με την πάροδο των χρόνων, οι άνθρωποι που γνώριζα με ρωτούσαν συχνά τι έγγραφα, και η συνήθης απάντησή μου ήταν ότι βασικά έγγραφα ένα βιβλίο σχετικά με τη Δρέσδη.

Μια φορά το είπα στον Χάρισον Σταρ, τον παραγωγό ταινιών, κι εκείνος σήκωσε τα φρύδια και με ρώτησε: «Είναι αντιπολεμικό βιβλίο;»

«Ναι», είπα. «Υποθέτω πως είναι.»

«Ξέρεις τι απαντώ στους ανθρώπους που μου λένε ότι γράφουν αντιπολεμικά βιβλία;»

«Όχι. Τι τους απαντάς, Χάρισον Σταρ;»

«Τους απαντώ: “Γιατί δε γράφεις ένα αντιπαγοβουνικό βιβλίο αντ’ αυτού;”» (σ. 13-14).

Το πρώτο κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την αποκάλυψη της εναρκτήριας και της τελικής φράσης του μυθιστορήματος, και σηματοδοτείται με αυτόν τον τρόπο η μετάβαση από την οπτική του δημιουργού στην τριτοπρόσωπη παντογνωστική αφήγηση.

Ξεκινάει ως εξής:

Άκου:

Ο Μπίλι Πίλγκριμ βρέθηκε ξεκολλημένος από το χρόνο.

Τελειώνει ως εξής:

Που-ιτ-ουίτ; (σ. 32)

Αυτή, αναπτύσσεται σε δύο άξονες, τις εμπόλεμες εμπειρίες του Μπίλι, που διακόπτονται από άλλα γεγονότα της ζωής του αλλά μπορούν να αναγνωστούν γραμμικά και την ασυνεχή προπολεμική και μεταπολεμική ζωή του.

Το μυθιστόρημα έχει αυτοβιογραφικά στοιχεία, καθώς ο ίδιος ο Βόνεγκατ υπήρξε αιχμάλωτος πολέμου και επιζών από τη σφαγή της Δρέσδης και κατάφερε έπειτα από μία εικοσαετία να αποδώσει με λόγια τη φρικαλεότητα των γεγονότων του Β' Παγκοσμίου

Πολέμου. Έτσι, ο αφηγητής ταυτίζεται με τον συγγραφέα, κάτι που φαίνεται, τόσο στον πρόλογο, όσο και σε άλλα σημεία του κειμένου.

Ένας Αμερικάνος κοντά στον Μπίλι θρηνούσε ότι είχε αφοδεύσει τα πάντα εκτός από τα μυαλά του. Λίγο αργότερα εκείνος είπε:

«Να τα, φεύγουν, να τα, φεύγουν». Εννοούσε τα μυαλά του.

Αυτός ήταν εγώ. Ήμουν εγώ. Ήταν ο συγγραφέας αυτού του βιβλίου (σ. 138).

Κάποιος πίσω από τον Μπίλι στο βαγόκι είπε: «Το Οζ». Αυτός ήταν εγώ. Ήμουν εγώ.

Η μοναδική άλλη πόλη που είχα δει ήταν η Ιντιανάπολις της Ιντιάνα (σ. 161).

Ταυτόχρονα, στο μυθιστόρημα παρουσιάζονται πολλά ιστορικά στοιχεία (Β' Παγκόσμιος πόλεμος, σφαγή της Δρέσδης, πόλεμος στο Βιετνάμ, εκστρατεία υποψηφιότητας των Ρεπουμπλικανών του 1968 για τον Ρόναλντ Ρέικαν, ανακοίνωση του Τρούμαν για την ρίψη ατομικής βόμβας στη Χιροσίμα), που κάνουν τον αναγνώστη να πιστέψει στην εγκυρότητα της ιστορίας. Ακόμη, αυτά τα ορόσημα βοηθούν στο να γίνει κατανοητή η αλληλουχία των γεγονότων, που κατά τα άλλα, παρατίθενται χαοτικά.

Όλα αυτά έχουν συμβεί, λίγο πολύ (...) Πράγματι επέστρεψα στη Δρέσδη με χρήματα του ιδρύματος Γκουγκενχάιμ (ο Θεός να το έχει καλά) το 1967. Έμοιαζε πολύ με το Ντέιτον του Οχάιο, αλλά είχε περισσότερη άπλα. Στο χόμα του θα πρέπει να υπάρχουν τόνοι λιπάσματος από ανθρώπινα οστά.

Επέστρεψα εκεί μαζί με ένα φιλαράκι από τον πόλεμο, τον Μπέρναρντ Β. Ο'Χέαρ, και γίναμε φίλοι με έναν ταξιτζή που μας πήγε στο σφαγείο όπου τότε μας κλείδωναν τη νύχτα ως αιχμάλωτους πολέμου (σ. 11).

Στο κείμενο του Βόνεγκατ, η στρέβλωση του χωροχρόνου συντελείται σε πολλά επίπεδα. Η αφήγηση είναι μη γραμμική, δεν βασίζεται σε σχέση αιτίας - αποτελέσματος και ο αναγνώστης καλείται να συνθέσει ο ίδιος την ιστορία, βάζοντας σε σειρά τα γεγονότα μιας αφήγησης με συνεχές πηγαινέλα στον χρόνο. Αυτό επιτυγχάνεται λόγω της ικανότητας του πρωταγωνιστή να αποκολλάται από τον χρόνο και να μεταβαίνει σε στιγμές του παρελθόντος και του μέλλοντός του. Ακόμα, η φιλοσοφία των Τραλφμαντοριανών για τον χρόνο και ο τρόπος τους να τον αντιμετωπίζουν συνολικά και όχι σε χρονικά διαστήματα, εμποτίζει το μυθιστόρημα και το διαπερνά. Έτσι, ο συγγραφέας ανασκευάζει την έννοια του χρόνου σε

ένα συνεχές παρόν που απαρτίζεται από άπειρες στιγμές και ο καθένας καλείται να συνθέσει με τις επιλογές του.

Ο κόσμος που παρουσιάζει το μυθιστόρημα είναι μία δυστοπία, μία κοινωνία σε εμπόλεμη κατάσταση, με τον συγγραφέα να θέτει υπό αμφισβήτηση τις ανθρώπινες αξίες της εποχής του, με όπλο του το μαύρο χιούμορ. Ταυτόχρονα, το στρατόπεδο κράτησης και ο ζωολογικός κήπος στον οποίο κατοίκησε ο Μπίλι έπειτα από την απαγωγή του από τους Τραλφμαντοριανούς, αλλά και τα νοσοκομεία και το γηροκομείο που αναφέρονται, έχουν ετεροτοπικά στοιχεία, τα οποία διανθίζονται μέσω των ανάδρομων αφηγήσεων και των ταξιδιών του πρωταγωνιστή, με στοιχεία επιστημονικής φαντασίας.

6.1. Ταξίδια στον χρόνο

Ο Μπίλι από μικρός ταξιδεύει στον χρόνο, από το συγκεχυμένο παρόν του Ίλιουμ στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και στον βομβαρδισμό της Δρέσδης και στις άχρονες στιγμές του στον ζωολογικό κήπο του Τραλφάμαντορ. Εκεί, μαθαίνει να μη βιώνει μεμονωμένα τον χρόνο και να ζει τα παιδικά του χρόνια, την ενήλικη ζωή του και τον θάνατό του ενιαία και όχι με τη συνήθη γραμμική σειρά. Η εμπειρία της καταστροφής της Δρέσδης επηρέασε τη συχνότητα των ταξιδιών του Μπίλι, αλλά ήταν ήδη «ξεκολλημένος από τον χρόνο» πολύ πριν από αυτό το γεγονός.

Με την έναρξη του δεύτερου κεφαλαίου και της οπτικής του παντογνώστη αφηγητή, μάς συστήνεται λίγο διστακτικά ο κεντρικός ήρωας (χρήση της φράσης «όπως λέει»), περιγράφονται τα πολλά ταξίδια στον χρόνο τα οποία πραγματοποιεί αλλά δεν τα προκαλεί ο ίδιος, η ομοιότητα της ζωής του με την ετεροτοπία μιας θεατρικής σκηνής και του ψυχισμού του με αυτόν ενός ηθοποιού. Έπειτα, παρατίθεται σε περίληψη ολόκληρη η ζωή του από τη γέννηση ως τον θάνατό του.

Ο Μπίλι Πίλγκριμ βρέθηκε ξεκολλημένος από τον χρόνο.

Ο Μπίλι έπεσε για ύπνο ως ξεμωραμένος γέρος χήρος και ζύπνησε την ημέρα του γάμου του. Τον οδήγησαν μέσα από μια πόρτα το 1955 και βγήκε από μια άλλη το 1941. Ξαναπέρασε μέσα από εκείνη την πόρτα και βρέθηκε στο 1963. Έχει δει τη γέννηση και τον θάνατό του πολλές φορές, όπως λέει, και επισκέπτεται στην τύχη όλα τα γεγονότα που συνέβησαν ενδιάμεσα.

Όπως λέει.

Ο Μπίλι αιωρείται μέσα στο χρόνο, δεν έχει έλεγχο του πού πηγαίνει και τα ταξίδια δεν είναι απαραίτητα ευχάριστα. Έχει διαρκώς το τρακ του ηθοποιού που βγαίνει στη σκηνή, όπως λέει, επειδή δεν ξέρει ποτέ ποιο ρόλο της ζωής του πρόκειται να παίζει (σ. 33).

Η πρώτη φορά που ο Μπίλι ξεκόλλησε από το χρόνο ήταν στη Διάρκεια του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου.

Η πτώση του Μπίλι στην πισίνα κατά την παιδική του ηλικία, ο νευρικός κλονισμός που υπέστη λόγω των γεγονότων του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στον οποίο συμμετείχε, το τραύμα στο κρανίο του από τη συντριβή του αεροσκάφους που επέβαινε, η απαγωγή του από εξωγήινους, είναι γεγονότα τα οποία ενδέχεται να τροφοδοτούν αυτά τα ταξίδια ή να υποκρύπτουν ψυχική ασθένεια ή εγκεφαλική βλάβη του πρωταγωνιστή, όπως πιστεύει η κόρη του. Η τελευταία, θεωρεί σωστό να μεταβεί ο Μπίλι στο γηροκομείο στο οποίο βρίσκεται και η μητέρα του.

Την πρώτη ημέρα που ο πρωταγωνιστής κρατείται αιχμάλωτος από τους Γερμανούς, αποκοιμείται γέρνοντας το κεφάλι του στον ώμο ενός λοχαγού ραβίνου. Τότε, ξεκινά ένα ταξίδι του στον χρόνο. Ο Μπίλι βιώνει μία ημέρα του 1967 στην εργασία του όπου τον παίρνει ο ύπνος εξετάζοντας τα μάτια μιας ασθενούς. Όταν εκείνη φεύγει, ο ήρωας κοιτάζει από το παράθυρο του γραφείου του την ηλιόλουστη μέρα και τα πολλά παρκαρισμένα αυτοκίνητα να αστράφτουν «πάνω σε μια λίμνη από άσφαλτο». Διαβάζει γρήγορα ένα άρθρο στο ανοιχτό περιοδικό Οπτομετρίας που βρίσκεται στο γραφείο του και όταν ακούγεται η σειρήνα που ανακοινώνει πως είναι μεσημέρι, ανοίγει τα μάτια του στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και στον ώμο του ραβίνου.

Ο Μπίλι ταξίδεψε στο χρόνο, άνοιξε τα μάτια, βρέθηκε να κοιτάζει τα γυάλινα μάτια μιας πράσινης μηχανικής κουκουβάγιας. Η κουκουβάγια κρεμόταν ανάποδα από μια βέργα από ανοξείδωτο ασάλι. Η κουκουβάγια ήταν το οπτόμετρο του Μπίλι στο γραφείο του στο Γλιουμ. Οπτόμετρο είναι ένα όργανο που μετράει τα διαθλαστικά σφάλματα του οφθαλμού – έτσι ώστε να βρεθεί η συνταγή για διορθωτικούς φακούς.

Ο ιπτάμενος δίσκος που μεταφέρει τον σαραντατετράχρονο Μπίλι στο Τραλφάμαντορ εισέρχεται σε μία τρύπα στον χρόνο και ο πρωταγωνιστής εκτοξεύεται στην παιδική του ηλικία. Στέκεται μπροστά στη χαράδρα και βλέπει με τρόμο το Γκραντ Κάνιον, συνοδευόμενος από τους γονείς του. Κάνοντας ένα μικρό άλμα στον χρόνο, ο Μπίλι, βρίσκεται στα Σπήλαια Κάρλσμπαντ και φοβάται πως η οροφή θα βρεθεί στο κεφάλι του. Ο φύλακας του σπηλαίου κλείνει όλα τα φώτα για να ζήσουν οι επισκέπτες την εμπειρία του απόλυτου σκοταδιού. Ο Μπίλι αναρωτιέται αν είναι ζωντανός. Τότε από το σκοτάδι μεταφέρεται στις συνθήκες κράτησής του από τους Γερμανούς και στον πλήρως φωταγωγημένο θάλαμο αποψείρωσης.

Όταν ο Μπίλι συνέρχεται έπειτα από λιποθυμία, παρακολουθεί την παράσταση της Σταχτοπούτας στον πόλεμο και γελάει δυνατά. Το γέλιο του εκνευρίζει τους υπόλοιπους στρατιώτες, που τον μεταφέρουν στον χώρο του νοσοκομείου, τον δένουν σε κρεβάτι και του κάνουν ένεση μορφίνης. Τότε ονειρεύεται έναν ζωολογικό κήπο με καμηλοπαρδάλεις που τρώνε αγλάδια και ζει και ο ίδιος, ως καμηλοπάρδαλη εκεί. Ο ύπνος του συνεχίζει χωρίς όνειρα κι έπειτα ταξιδεύει στον χρόνο, τρία χρόνια έπειτα από τη λήξη του πολέμου και βρίσκεται σε νοσοκομείο «ακίνδυνων ψυχασθενών» για βετεράνους. Συνομιλεί με τον ασθενή του διπλανού κρεβατιού, τον Ρουζγουότερ για βιβλία και με τη μητέρα του που τον επισκέπεται, αποκοιμιέται και όταν ξυπνάει, βρίσκεται πάλι δεμένος στο νοσοκομείο του στρατοπέδου. Δεν συνομιλεί με όποιον τον επισκέπτεται εκεί και ξυπνά ξανά στο νοσοκομείο βετεράνων, με την αρραβωνιαστικιά του δίπλα του. Έπειτα από μία σύντομη κουβέντα για τον επικείμενο γάμο τους, ταξιδεύει στον ζωολογικό κήπο του Τραλφάμαντορ, όπου χιλιάδες θεατές εκδηλώνουν ενδιαφέρον για το γυμνό σώμα του. Στο προσομοιωμένο, γήινο περιβάλλον εκτελεί καθημερινές ενέργειες σίτισης, αναγκών, ατομικής υγιεινής και απαντά σε απορίες Τραλφάμαντοριανών, που δέχεται από το ηχείο τηλεόρασης. Όταν

αποκοιμείται ταξιδεύει και ξαναζεί τη νύχτα του γάμου του, επιστρέφει στο νοσοκομείο του στρατόπεδου κράτησης και μετά επιλέγει να βιώσει τη μέρα του θανάτου του πατέρα του, πριν από τον πόλεμο. Αφού κοιμήθηκε στον πόλεμο, ξύπνησε το 1968, αντιμέτωπος με την επικριτική στάση της κόρης του, Μπάρμπαρα, σχετικά με τη ζωή στο Τραλφάμαντορ. Όταν η Μπάρμπαρα φεύγει, ο Μπίλι πηγαίνει στο Τραλφάμαντορ, τη νύχτα που οι Τραλφάμαντοριανοί τού έφεραν για σύντροφο την απαχθείσα κινηματογραφική σταρ, Μοντάνα Γουάιλντχάκ και σύντομα, το επόμενο πρωί – *η νύχτα στον ζωολογικό κήπο διαρκούσε μια γήινη ώρα κάθε εξήντα δύο ώρες (σ. 146)*- γυρίζει στην εργασία του ως οπτομετρικός στο Ίλιουμ.

Στη διάρκεια της πτήσης που προορίζεται να μεταφέρει τον Μπίλι κι άλλους συναδέλφους του από το Ίλιουμ στο Μόντρεαλ, ο Μπίλι επιλέγει να ταξιδέψει στον χρόνο, εικοσιπέντε χρόνια πίσω. Γνωρίζει πως το αεροπλάνο πρόκειται να συντριβεί, κλείνει τα μάτια του και μεταφέρεται στον πόλεμο, όπου ο Γουίρι χτυπούσε το κεφάλι του σε ένα δέντρο. Έπειτα από την πρόσκρουση του αεροσκάφους στο βουνό Σούγκαρμπους, ο Μπίλι φέρει κατάγματα στο κρανίο, αλλά έχει τις αισθήσεις του κι ανακοινώνει τη διεύθυνσή του σε έναν από τους Αυστριακούς δάσκαλους του σκι που πλησιάζουν τις ανθρώπινες σωρούς «Schlachthof-funf», «Σφαγείο Νούμερο Πέντε». Η διεύθυνση αυτή ήταν ο τόπος διαμονής του στη Δρέσδη. Έπειτα από τρίωρο χειρουργείο στο κεφάλι, ο Μπίλι μένει αναισθητός δύο ημέρες, στη διάρκεια των οποίων δεν σταματά να ταξιδεύει στον χρόνο. Βιώνει ξανά το πρώτο του βράδυ στο σφαγείο και τις εργασίες των επόμενων ημερών σε ένα εργοστάσιο παραγωγής σιροπιού βύνης. Κατά τη νοσηλεία του, τον επισκέπτεται η κόρη του. Προσπαθεί να του μιλήσει, αλλά εκείνος ταξιδεύει στο παρελθόν του, δέκα έτη πριν το αεροπορικό δυστύχημα. Βιώνει μια ημέρα στην δουλειά του, που εξετάζει τα μάτια ενός νεαρού. Στη συνέχεια πηγαίνει στη δική του εφηβική ηλικία, στην αίθουσα αναμονής ενός ιατρείου. Όταν ανοίγει τα μάτια του στο νοσοκομείο που νοσηλεύεται, βλέπει μπροστά του τον γιο του, αλλά δεν είναι σε θέση να αντιληφθεί πού βρίσκεται.

Στο νοσοκομείο προσπαθεί να μιλήσει για την εμπειρία της Δρέσδης στον Ράμφρουντ, που βρίσκεται στο διπλανό κρεβάτι. Εκείνος πίστευε πως οι αδύναμοι δεν αξίζουν να ζουν και δεν έδινε σημασία στον Μπίλι, που ένιωθε πως βρίσκεται πάλι σε εμπόλεμη

κατάσταση, απέναντι σε μια στάση εχθρική, με κάποιον που ηθελημένα δεν ακούει. Τότε ταξιδεύει στο τέλος του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου και στην επιστροφή στο σφαγείο για ενθύμια πολέμου. Έχει ήλιο, νιώθει ευτυχισμένος και σκέφτεται τον ύπνο που είχε κάνει μέσα στο κάρο· την πιο ευτυχισμένη στιγμή της ζωής του.

Στο ξενοδοχείο που βρίσκεται ο Μπίλι κατά την προσπάθειά του να μιλήσει σε εκπομπή της Νέας Υόρκης για την εμπειρία του στο Τραλφάμαντορ, ταξιδεύει στον χρόνο. Πηγαίνει σε μία στιγμή που είχε με τη Μοντάνα στο Τραλφάμαντορ κι εκείνη είχε καταλάβει πως ταξίδευε στον χρόνο. Αυτός παραδέχεται πως βρισκόταν στη Νέα Υόρκη. Αποδέχεται τις κινήσεις της συντρόφου του, πιστεύοντας, όπως οι απαγωγείς του, πως «έτσι είναι δομημένη η στιγμή». Η Μοντάνα καταλαβαίνει πως οι εξωγήινοι παίζουν με τον χρόνο και κάνουν τα ηλεκτρικά ρολόγια να πηγαίνουν γρήγορα, αργά, πάλι γρήγορα.

6.2. Θάνατος

Στο μυθιστόρημα χρησιμοποιείται κατ' επανάληψη (περισσότερες από εκατό φορές) η φράση «έτσι πάει» (στο πρωτότυπο «so it goes») όταν κάποιος πεθαίνει.

Η μητέρα του είχε αποτεφρωθεί στην πύρινη λαίλαπα της Δρέσδης. Έτσι πάει (σ. 12).

Ενώ ο Μπίλι ανάρρωνε σε ένα νοσοκομείο του Βερμόντ, η γυναίκα του είχε ένα ατύχημα και πέθανε από δηλητηρίαση μονοξειδίου του άνθρακα. Έτσι πάει (σ. 35).

Προς το τέλος των ασκήσεων, ο Μπίλι πήρε έκτακτη άδεια να επιστρέψει στο σπίτι του επειδή ο πατέρας του, ένας κουρέας στο Ίλιουμ της Νέας Υόρκης, είχε πυροβοληθεί θανάσιμα από ένα φίλο του ενώ κυνηγούσαν ελάφια. Έτσι πάει (σ. 42).

Ο Μπίλι είχε έναν υπερβολικά φρικιαστικό εσταυρωμένο που κρεμόταν στον τοίχο του μικρού δωματίου του στο Ίλιουμ. Ένας στρατιωτικός χειρουργός θα έβλεπε με θαυμασμό την κλινική πιστότητα με την οποία ο καλλιτέχνης είχε φιλοτεχνήσει όλες τις πληγές του Χριστού

– την πληγή από τη λόγχη, τις πληγές από το αγκάθινο στεφάνι, τις τρύπες από τα σιδερένια καρφιά. Ο Χριστός του Μπίλι είχε φριχτό θάνατο. Ήταν αξιοθρήνητος. Έτσι πάει (σ. 48).

Είχαν πέσει σε ενέδρα των Γερμανών. Τους είχαν ανακαλύψει και τους πυροβολούσαν πίσωπλάτα. Τώρα πέθαιναν στο χιόνι, χωρίς να νιώθουν τίποτα, δίνοντας στο χιόνι το χρώμα γρανίτας βατόμουρο. Έτσι πάει. Ο Ρόλαντ Γουίρι ήταν ο τελευταίος των Τριών Σωματοφυλάκων (σ. 65).

Υπήρχε κάποια σχέση ανάμεσα στο θάνατο και στην ένατη ημέρα. Κάποιος άλλος πέθανε στο μπροστινό βαγόνι την ένατη ημέρα, Ήταν ο Ρόλαντ Γουίρι – πέθανε από γάγγραινα στο κατακρεουργημένο πόδι του. Έτσι πάει (σ. 91).

Μόνο τα κεριά και το σαπούνι ήταν γερμανικής προέλευσης. Είχαν μια εξώκοσμη, οπάλινη ομοιότητα μεταξύ τους. Οι Βρετανοί δεν είχαν τρόπο να το μάθουν, αλλά τα κεριά και το σαπούνι ήταν φτιαγμένα από το λίπος Εβραίων, τσιγγάνων, ομοφυλόφιλων και κομμουνιστών, και λοιπών εχθρών του κράτους.

Έτσι πάει.

(...) Οι υπόλοιποι φρουροί είχαν πάει στη ζεστασιά των σπιτιών τους στη Δρέσδη, προτού αρχίσει η επιδρομή. Σκοτώθηκαν όλοι μαζί με τις οικογένειές τους.

Έτσι πάει.

Τα κορίτσια που είχε δει γυμνά ο Μπίλι είχαν επίσης σκοτωθεί, σε ένα πολύ ρηχό καταφύγιο σε άλλο σημείο του σφαγείου.

Έτσι πάει (σ. 190).

Η ατομική βόμβα στη Χιροσίμα σκότωσε 71.379 ανθρώπους.

Έτσι πάει. (σ. 201).

Θα συζητούσαν αν το μυθιστόρημα είχε πεθάνει ή όχι. Έτσι πάει (σ. 219).

Τις περισσότερες φορές, συντελείται παράλληλα και μία αφηγηματική και χρονική μετάβαση σε κάποια άλλη στιγμή της ζωής του Μπίλι.

Τα ρούχα των Αμερικάνων περνούσαν εντωμεταξύ από δηλητηριώδη αέρια. Οι ψείρες, τα βακτηρίδια και οι κοριοί πέθαιναν κατά δισεκατομμύρια. Έτσι πάει.

Και ο Μπίλι μεταφέρθηκε απότομα στη βρεφική ηλικία του. Ήταν μωρό και η μητέρα του μόλις του είχε κάνει μπάνιο. Τώρα η μητέρα του τον τύλιγε με μια πετσέτα, τον μετέφερε σε ένα τριανταφυλλένιο, ηλιόλουστο δωμάτιο. Τον ζετύλιζε, τον απόθεσε στην απαλή πετσέτα, του έβαλε πούδρα ανάμεσα στα πόδια, του είπε αστεία και χάιδεψε την παχουλή κοιλίτσα του δίνοντας ελαφρά χτυπηματάκια (σ. 96).

Οι συγκεκριμένες λέξεις αποτυπώνουν τη θραυσμένη μνήμη του πρωταγωνιστή, την απέλπιδα προσπάθειά του να εξηγήσει το ανεξήγητο και τελικά την αποδοχή της τραλαμαντοριανής φιλοσοφίας για τον θάνατο και όχι την παραίτηση από τη ζωή. Η φράση «έτσι πάει» παραπέμπει αρχικά σε μια παθητική στάση της ζωής εκ μέρους του Μπίλι Πίλγκριμ (μετ. Προσκυνητής), μια μοιρολατρία. Γνωρίζοντας όμως στη συνέχεια τη γνώμη των κατοίκων του Τραλφάμαντορ για τον θάνατο, που σχετίζεται και με τον σφαιρικό τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τον χρόνο, ο πρωταγωνιστής ξεπερνά τα συναισθήματα άρνησης που η απώλεια τού προκαλεί και υιοθετεί τις απόψεις τους για το θέμα και τη φράση που οι ίδιοι χρησιμοποιούν.

Το πιο σημαντικό πράγμα που έμαθα στον Τραλφάμαντορ ήταν ότι, όταν ένα άτομο πεθαίνει, φαίνεται μόνο ότι πεθαίνει. Παραμένει ζωντανός στο παρελθόν, οπότε είναι πολύ ανόητο εκ μέρους των ανθρώπων να κλαίνε στις κηδείες. Όλες οι στιγμές, περασμένες, παρούσες και μελλοντικές, υπήρχαν ανέκαθεν και θα εξακολουθήσουν να υπάρχουν για πάντα. Οι Τραλαμαντοριανοί μπορούν να κοιτάζουν όλες τις διαφορετικές στιγμές με τον ίδιο τρόπο που εμείς κοιτάμε τα Βραχώδη Όρη, για παράδειγμα. Μπορούν να δουν πόσο αιώνιες είναι όλες οι στιγμές, και μπορούν να δουν όποια στιγμή τους ενδιαφέρει. Αυτό που νομίζουμε εμείς εδώ στη Γη, ότι οι στιγμές διαδέχονται η μία την άλλη σαν χάντρες σε μια αλυσίδα, και ότι όταν περάσει μια στιγμή χάνεται για πάντα, είναι απλώς μια αυταπάτη.

Όταν ένας Τραλαμαντοριανός βλέπει ένα πτώμα, το μόνο που σκέφτεται είναι ότι το νεκρό άτομο είναι σε κακή κατάσταση τη συγκεκριμένη στιγμή, όμως το ίδιο άτομο είναι μια χαρά σε πολλές άλλες στιγμές. Τώρα, όταν ακούω ότι κάποιος πεθαίνει, απλώς ;ανασηκώνω τους ώμους και λέω αυτό που λένε οι Τραλαμαντοριανοί για τους νεκρούς, το οποίο είναι: «Έτσι πάει» (σ. 36-37).

Ο Μπίλι γνωρίζει πως ο Πολ Λαζάρο θα τηρήσει την υπόσχεσή του για εκδίκηση και θα τον σκοτώσει. Έχει ταξιδέψει αρκετές φορές στον χρόνο, στη μέρα του θανάτου του και πεθαίνει στο Σικάγο, ενώ έχει ανακοινώσει στο κοινό που έχει συγκεντρωθεί για την ομιλία του πως πρόκειται να σκοτωθεί. Ο Μπίλι, έχοντας ενστερνιστεί τη φιλοσοφία των Τραλφμαντοριανών για τον θάνατο, βιώνει αυτό το γεγονός σαν ένα σύντομο συμβάν και έχει καταγράψει σε μαγνητόφωνο την εμπειρία, φυλάσσοντας σε θυρίδα τραπέζης την μαγνητοταινία, μαζί με τη διαθήκη του και πολύτιμα αντικείμενα που έχει αποκτήσει.

Έτσι ο Μπίλι αποκτά για λίγο την εμπειρία του θανάτου. Είναι απλώς ένα βιολετί φως και ένας βόμβος. Δεν υπάρχει κανείς άλλος εκεί. Ούτε καν ο Μπίλι Πίλγκριμ βρίσκεται εκεί (σ. 155).

6.3. Πόλεμος

Στο μυθιστόρημα συχνά παρουσιάζεται ο πόλεμος ως συνέπεια θεϊκής βούλησης που οι χριστιανοί στρατιώτες καλούνται να εκπληρώσουν. Η πίστη, η πειθήνια και η παιδική αθωότητα του ήρωα, τον κάνουν να συμμετέχει στον πόλεμο, με τον δικό του, ιδιαίτερο τρόπο. Οι σκληρές σκηνές που βιώνει αποτελούν αφορμές για ταξίδια στον χρόνο. Έτσι, αποτρέπει τον πόνο, αποσύρει από το θυμικό του οδυνηρές στιγμές, επιλέγει να μη ζήσει.

Έπειτα από έναν πυροβολισμό, ο Μπίλι, ο Γουίρι και δύο ανιχνευτές βρίσκονται για αρκετή ώρα μέσα σε ένα χαντάκι. Όταν βγαίνουν από αυτό, σέρνονται στο χιονισμένο δάσος και ο ρυθμός των κινήσεών τους θυμίζει χορό.

Οι τέσσερις άντρες σύρθηκαν έξω από το χαντάκι χωρίς να δεχτούν άλλα πυρά. Σύρθηκαν μέσα σε ένα δάσος, σαν μεγάλα, άτυχα θηλαστικά που ήταν. Ύστερα σηκώθηκαν και άρχισαν να περπατούν γοργά. Το δάσος ήταν σκοτεινό και γερασμένο. Τα πεύκα ήταν φυτεμένα σε σειρές. Δεν υπήρχε υποβλάστηση. Δέκα εκατοστά απάτητου χιονιού σκέπαζαν το έδαφος. Οι Αμερικανοί δεν είχαν άλλη επιλογή από το να αφήσουν τα ίχνη τους στο χιόνι,

πεντακάθαρα σαν διαγράμματα σε βιβλίο μαθημάτων χορού – βήμα, γλίστρημα, στοπ – βήμα, γλίστρημα, στοπ (σ. 49).

Σε αυτό το δάσος, πραγματοποιείται η πρώτη στρέβλωση του χρόνου για τον Μπίλι.

Ο Μπίλι Πίλγκριμ είχε σταματήσει στο δάσος. Ακουμπούσε σε ένα δέντρο και είχε κλείσει τα μάτια του. Το κεφάλι του ήταν γεμμένο πίσω και τα ρουθούνια του φούσκωναν και ξεφούσκωναν. Ήταν σαν ποιητής στον Παρθενώνα.

Τότε ήταν η πρώτη φορά που ο Μπίλι ξεκόλλησε από το χρόνο. Η προσοχή του άρχισε να περνάει με ταχύτητα από όλο το φάσμα της ζωής του, να περνάει προς το θάνατο, ο οποίος ήταν ένα βιολετί φως. Δεν υπήρχε κανείς άλλος εκεί, ή τίποτα άλλο. Υπήρχε μόνο το βιολετί φως – και ένας βόμβος (σ. 53).

Μεταφέρεται από το δάσος, στη στιγμή πριν τη γέννησή του, η οποία περιγράφεται σαν «κόκκινο φως και παφλασμοί». Στη συνέχεια βιώνει ξανά τον τρομακτικό για τον ίδιο γεγονός της εκμάθησης κολυμπιού σε πισίνα κατά την παιδική του ηλικία, όπου η απώλεια των αισθήσεών του συνοδεύτηκε από μία θεική μελωδία. Έπειτα, ο Μπίλι βλέπει τον εαυτό του στο 1965, στην ηλικία των 40 ετών, να επισκέπτεται τη μητέρα του στο γηροκομείο και από την αίθουσα αναμονής του μεταβαίνει στο 1958 και σε ένα γεύμα προς τιμή της ομάδας μπίιζμπολ του γιου του. Μετά βιώνει το πρωτοχρονιάτικο πάρτι του 1961 στο οποίο μέθυσε και απάτησε τη σύζυγό του. Ύστερα χάνει τις αισθήσεις του και επιστρέφει στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και στις βιαιοπραγίες του Γουίρι. Οι συνθήκες πολέμου είναι αφόρητες για τον ίδιο και πιστεύει πως μεταμορφώνεται σε ατμό και θα πετούσε πάνω από τα δέντρα. Το γάβγισμα ενός μεγάλου σκύλου στο χιονισμένο τοπίο είναι ο ήχος ενός μπρούτζινου γκονγκ στα αυτιά του και το πρώτο ταξίδι του στον χρόνο διακόπτεται από μία παραίσθηση, απόρροια των παγωμένων του ποδιών: *Φορούσε στεγνές, άσπρες αθλητικές κάλτσες και έκανε πατινάζ σε μια πίστα χορού. Χιλιάδες θεατές τον επευφημούσαν (σ. 59).* Ο Μπίλι βρίσκεται στο 1957, έχει εκλεγεί πρόεδρος στο Λάιονς Κλάμπ και έχει άγχος που πρόκειται να εκφωνήσει λόγο. Προς έκπληξη του ίδιου του του εαυτού, ο τόνος της φωνής του είναι εύηχος, ο λόγος του έχει ροή και κάνει χιούμορ. Επιστρέφει δίπλα στο παγωμένο ρυάκι και ο Γουίρι απειλεί να τον σκοτώσει, όταν τους βρίσκουν οι Γερμανοί και τους κρατούν αιχμάλωτους.

Στα σημεία του κειμένου που περιγράφουν την αιχμαλωσία των Αμερικανών στρατιωτών από τους Γερμανούς αντικατοπτρίζονται τα απεχθή συναισθήματα των συμμετεχόντων για τον πόλεμο, ανεξαρτήτως εθνικότητας. Σε ένα σχόλιο του ο συγγραφέας εξηγεί πως η απουσία προσώπων και δραματικών συγκρούσεων από την ιστορία του, συμβαίνει λόγω του ότι ο πόλεμος «αποθαρρύνει τους ανθρώπους από το να γίνουν πρόσωπο», όλοι καθοδηγούνται από ακατάβλητες δυνάμεις και νιώθουν δυσφορία για τις συνθήκες πολέμου. Στο βαγόνι του τρένου που κρατείται ο Μπίλι, φαίνεται η εξαθλίωση των αιχμαλώτων που ικανοποιούν τις ανθρώπινες ανάγκες τους υποτυπωδώς ή σε βάρδιες. Ο πρωταγωνιστής προκειμένου να βιώσει με πιο εύκολο τρόπο αυτές τις συνθήκες, ξεφεύγει από το χρονικό παρόν και από τον χώρο του βαγονιού. Μεταφέρεται μακριά, στο Τραλφάμαντορ. Ταυτόχρονα, το βαγόνι του κινείται αργά και μπορεί να μετρά τον συμβατικό χρόνο, μετρώντας τα χτυπήματα των τροχών στους αρμούς.

Τα ανθρώπινα πλάσματα εκεί μέσα στέκονταν ή ζάπλωναν με βάρδιες. Τα πόδια εκείνων που στέκονταν ήταν σαν πάσσαλοι φράχτη χωμένοι σε μια λάσπη που έκλανε και αναστέναζε. Η αλλόκοτη λάσπη ήταν ένα μωσαϊκό από ανθρώπους που κοιμόνταν αγκαλιασμένοι ο ένας πίσω από τον άλλον, σαν κουτάλια.

Τώρα το τρένο άρχισε να σέρνεται με κατεύθυνση ανατολικά.

Κάπου εκεί είχαν μεσολαβήσει τα Χριστούγεννα. Ο Μπίλι Πίλγκριμ, αγκαλιά με τον άστεγο τη νύχτα των Χριστουγέννων, αποκοιμήθηκε και ταξίδεψε στο χρόνο, στο 1967 πάλι – τη νύχτα που τον απήγαγε ένας ιπτάμενος δίσκος από το Τραλφάμαντορ (σ. 82).

Η απώλεια των αισθήσεων, είναι κάτι συνηθισμένο για τον Μπίλι, σαν μορφή άμυνας του οργανισμού του, προκειμένου να αντέξει τον πόλεμο. Τα λευκά πλακάκια και ο έντονος φωτισμός του θαλάμου αποψείρωσης που βρέθηκε ο Μπίλι μόλις συνήλθε μετά τη σύλληψη από τους Γερμανούς, τον κάνουν να πιστεύει ότι βρίσκεται στο Τραλφάμαντορ. Σε αυτή τη βεβαιότητα συνηγορεί και η εντολή που δέχτηκε να γδυθεί, πράγμα που συνέβη και την πρώτη νύχτα της απαγωγής του από τους Τραλφάμαντοριανούς.

Η αναπαράσταση του παραμυθιού της Σταχτοπούτας από τους στρατιώτες, δείχνει πως παρά τη ζοφερή πραγματικότητα που βιώνουν οι άνθρωποι, δεν εκλείπουν οι ανάγκες

για έμπνευση, δημιουργία και στιγμές χαράς. Ακόμη, σε αυτή τη θεατρική σκηνή πιθανόν οι στρατιώτες να νιώθουν ελεύθεροι παρ' όλες τις συνθήκες αιχμαλωσίας.

Το τέλος του πολέμου, αλλά και του μυθιστορήματος δεν είναι παρά ένα αμήχανο κελάηδημα πουλιού. Οι λέξεις του συγγραφέα που βρήκε το κουράγιο να κοιτάξει πίσω σε φρικαλέες στιγμές της ζωής του έχουν τελειώσει μαζί με τον τρόμο και δεν υπάρχει τίποτα άλλο να ειπωθεί. Ωστόσο, η ελπίδα συνεχίζει να υπάρχει, καθώς υπάρχει ζωή (η φύση της άνοιξης, το πουλί). Ο συγγραφέας δηλώνει απαισιόδοξος για την παύση των πολέμων. Παραλληλίζει την αθλιότητα του πολέμου, με αυτήν μιας τουαλέτας σε στρατόπεδο κράτησης και μάς παρακαλεί στο οπισθόφυλλο «να διατηρήσουμε, μετά τον πόλεμο, τον κόσμο καθαρό, ακριβώς όπως τον βρήκαμε», κατ' αναλογία με την ταμπέλα που είχε δει ο Μπίλι στο αποχωρητήριο. Πάντως, ο Βόνεγκατ παρουσιάζει με τέτοιον αποκρουστικό τρόπο τον πόλεμο, που επιχειρεί να καταρρίψει κάθε στοιχείο μεγαλείου, περηφάνιας ή ηρωισμού από τις συνειδήσεις των Αμερικανών και αναδεικνύει μόνον τον παραλογισμό.

6.4. Στρατόπεδα κράτησης - Δρέσδη

Τα γερμανικά στρατόπεδα κράτησης που λειτούργησαν βάσει της Schutzhaft (προστατευτική φύλαξη), ανέστειλαν τα άρθρα του γερμανικού συντάγματος που αφορούσαν στην εγγύηση προσωπικών ελευθεριών και τοποθετούσαν το άτομο σε κατάσταση πολιορκίας ή κατάστασης εξαίρεσης. Η πρόσκαιρη τροπολογία που αφορούσε καταστάσεις έκτακτης ανάγκης και κινδύνου, μετατράπηκε σε κανόνα και οι άνθρωποι που βρέθηκαν στα στρατόπεδα απογυμνώθηκαν, έχασαν την πολιτική τους υπόσταση, έγιναν *homines sacri*, όπως έχει ορίσει ο Agamben τον *homo sacer*, άτομα στα οποία η εξουσία ασκείται χωρίς περιορισμούς (Agamben, 2005:257&261). Στο κείμενο βλέπουμε τους κρατούμενους να στοιβάζονται στα βαγόνια, να χάνουν τον ύπνο τους, να αφοδεύουν σε κουβάδες, να

κρυώνουν, να περπατούν ξυπόλυτοι, να γελοιοποιούνται και τελικά να μετατρέπονται σε ζώες ανάξιες να βιωθούν, που αν φονευθούν δεν θα επιβληθούν κυρώσεις σε κανέναν.

Οι αιχμάλωτοι, μαζί με τον πρωταγωνιστή αλλά και τον συγγραφέα-αφηγητή πίστευαν πως μεταφέρθηκαν στο πιο ασφαλές καταφύγιο της Κεντρικής Ευρώπης, περιμένοντας να λήξει επίσημα ο πόλεμος. Μεταφέρονται άνετα, σε τέσσερα βαγόνια, αντί για δύο που ήταν στριμωγμένοι στο Λουξεμβούργο και έχουν ένα ευχάριστο ταξίδι, με πλήρη αίσθηση του χρόνου.

Το ταξίδι στη Δρέσδη ήταν ευχάριστο. Κράτησε μόνο δυο ώρες. Οι συρρικνωμένες κοιλιές ήταν γεμάτες. Το φως του ήλιου και το απαλό αεράκι έμπαιναν από τα ανοίγματα εξαερισμού. Είχαν άφθονα τσιγάρα που τους έδωσαν οι Άγγλοι.

Οι Αμερικανοί έφτασαν στη Δρέσδη στις πέντε το απόγευμα. Οι πόρτες των βαγονιών άνοιξαν και οι κάσες σχημάτισαν κάδρα που απεικόνιζαν την ομορφότερη πόλη που είχαν δει ποτέ οι περισσότεροι από τους Αμερικανούς. Οι κορυφές των κτιρίων ήταν περίπλοκες και καμπυλωτές, μαγευτικές και παράδοξες. Για τον Μπίλι Πίλγκριμ έμοιαζε με εικόνα του παραδείσου από το κατηχητικό (σ. 160).

Στα μάτια των Δρεσδινών, οι στρατιώτες που προχωρούν από τον σιδηροδρομικό σταθμό, σε καμία περίπτωση δεν τους προκαλούν φόβο· τους φαίνονται εξαθλιωμένοι και ανόητοι, μια κωμική όπερα που παρελαύνει μπροστά τους. Ο «επικεφαλής της παρέλασης», Μπίλι, δεν έχει αντιληφθεί ότι προκαλεί το γέλιο των κατοίκων. Παρατηρεί την ομορφιά του τοπίου και έχοντας «αναμνήσεις από το μέλλον» γνωρίζει πως σε ένα μήνα, αυτό το καταφύγιο, η Δρέσδη, η πιο όμορφη πόλη που είχε αντικρίσει, θα γίνει συντρίμια, θα καεί, θα μετατραπεί σε ένα σεληνιακό τοπίο.

Ο Μπίλι δεν αντίκρισε πολλά από τα βλήματα που τον έβρισκαν τόσο πολύ διασκεδαστικό. Ήταν μαγεμένος από την αρχιτεκτονική της πόλης. Χαρούμενοι φτερωτοί έρωτες έπλεκαν στεφάνια πάνω από τα παράθυρα. Κατεργάρικοι φαύνοι και γυμνές νύμφες έριχναν πονηρές ματιές στον Μπίλι από γεμάτες με γιρλάντες γύψινες μαρκίζες. Πέτρινοι πίθηκοι χοροπηδούσαν ανάμεσα σε διακοσμητικά σπειρώματα, κοχύλια και καλαμιές (σ. 163).

Το κτίριο που θα στεγάσει τους Αμερικάνους στρατιώτες ήταν ο χώρος όπου οδηγούνταν τα γουρούνια λίγο πριν τη σφαγή. Ήταν το πέμπτο κτίσμα της περιοχής των σφαγείων, διαμορφωμένο με κρεβάτια, βρύσες και αποχωρητήριο. Οι στρατιώτες απομνημόνευσαν τη διεύθυνσή τους σε περίπτωση που χάνονταν «Schlachthof-funf», «Σφαγείο Νούμερο Πέντε».

Την ώρα της επιδρομής, ο Μπίλι βρισκόταν για εργασίες μαζί με άλλους αιχμάλωτους Αμερικάνους και τέσσερις Γερμανούς φρουρούς σε μια υπόγεια κρεαταποθήκη, σκαμμένη σε έναν βράχο. Η θέση της αποθήκης προστάτευσε όσους βρίσκονταν εκεί από σίγουρο θάνατο. Το μέγεθος της καταστροφής το αντιλήφθηκαν, όταν βγήκαν από το καταφύγιο.

Μέχρι το μεσημέρι της επόμενης ημέρας, δεν ήταν ασφαλές να βγουν έξω. Όταν οι Αμερικανοί και οι φρουροί τους βγήκαν από το καταφύγιο, ο ουρανός ήταν μαύρος από τον καπνό. Ο ήλιος ήταν ένα θυμωμένο κεφαλάκι καρφίτσας. Τώρα η Δρέσδη έμοιαζε με σεληνιακό τοπίο, δεν υπήρχε τίποτα εκτός από μεταλλικά στοιχεία. Οι πέτρες έκαιγαν. Όλοι οι άνθρωποι στη γύρω περιοχή ήταν νεκροί.

Έτσι πάει (σ. 190).

Ο Μπίλι περιγράφει αυτόν τον νέο πλανήτη που προέκυψε έπειτα από την επιδρομή στη σύντροφό του στο Τραλφάμαντορ, Μοντάνα. Τα επιβλητικά κτίρια που είχε δει στην αρχή, όταν κατέβηκε από το τρένο είχαν καταρρεύσει. Ήταν πεσμένα το ένα δίπλα στο άλλο και προέκυπταν νέες χαμηλές, κομψές καμπύλες.

Τα βουναλάκια ήταν λεία μόνο αν τα έβλεπες από απόσταση. Οι άνθρωποι που περπατούσαν πάνω τους καταλάβαιναν ότι ήταν επικίνδυνα και κοφτερά – έκαιγαν και ήταν ασταθή – έτοιμα να καταρρεύσουν αν μετατοπιζόταν κάποια πέτρα από κάτω, έπεφταν και σχημάτιζαν χαμηλότερα, σκληρότερα βουναλάκια.

Κανείς δε μιλούσε πολύ καθώς διέσχιζαν τη σελήνη. Δεν υπήρχε κατάλληλο σχόλιο για την κατάσταση. Υποτίθεται πως όλοι οι άνθρωποι στην πόλη ήταν νεκροί, ανεξαρτήτως ταυτότητας, και ό,τι κινείτο δεν ταίριαζε με το τοπίο. Δεν έπρεπε να υπάρχουν άνθρωποι στη σελήνη (σ. 192).

Ο αφανισμός της Δρέσδης είχε σχεδιαστεί προσεκτικά, με σκοπό να εξαφανιστεί ο,τι μαρτυρούσε πολιτισμό (μουσεία, βιβλιοθήκες, χιλιάδες άνθρωποι). Μία σφαγή που αποσιωπήθηκε για χρόνια, χωρίς κανείς να λογοδοτήσει, όμως ο Βόνεγκατ δεν δίστασε να καταγράψει, βάζοντας στο στόχαστρο τους ιθύνοντες με την μεριά των οποίων πολέμησε και αποδεικνύοντας πως οι φρικαλεότητες στον πόλεμο οφείλονται σε όλους τους συμμετέχοντες.

6.5. Βιβλία

Στην προσπάθειά του να περάσει τον χρόνο του ευχάριστα, στο ξενοδοχείο που μεταφέρθηκε έπειτα από ακύρωση της πτήσης του λόγω ομίχλης, ο αφηγητής αποφασίζει να διαβάσει τρία βιβλία. Τα δύο τα είχε μεταφέρει ο ίδιος μαζί του, και σκόπευε να τα διαβάσει στο αεροπλάνο. Στα *Λόγια για τον Άνεμο*, του Θίοντορ Ρόθκε, εντόπισε ένα απόσπασμα που του έκανε εντύπωση. Στις λίγες σειρές που παραθέτει, βλέπουμε έναν δομημένο και προκαθορισμένο τρόπο ζωής.

Ευπνάω για να κοιμηθώ, και με την ησυχία μου ζυπνάω.

Νιώθω τη μοίρα μου μέσα σ' αυτά που δε φοβάμαι.

Μαθαίνω, όταν πηγαίνω εκεί που πρέπει να πάω (σ. 31).

Στο *Ο Σελίν και το Όραμά Του* της Έρικα Οστρόφски ο ήρωας επιβίωσε από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και με τη διπλή ιδιότητα του γιατρού και του συγγραφέα, καταλήγει ότι ο «χορός με τον θάνατο» είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την καλλιτεχνική δημιουργία. Τέλος, ο αφηγητής μελετάει τη *Βίβλο των Γεδεών*, που τυγχάνει να βρίσκεται στο δωμάτιο ξενοδοχείου. Επικεντρώνεται στον Λοτ, αλλά κυρίως στην ανθρώπινη αντίδραση της συζύγου του να κοιτάζει πίσω, παρά την αντίθετη εντολή. Θεωρώντας πως και ο ίδιος έκανε το ανθρώπινο σφάλμα να κοιτάζει πίσω προς τα γεγονότα του πολέμου, χαρακτηρίζει αποτυχία το βιβλίο του, που «γράφτηκε από μια στήλη άλατος», και υπόσχεται να μην

ξανακάνει το ίδιο λάθος και να συγγράψει στο μέλλον ψυχαγωγικό και όχι πολεμικό μυθιστόρημα.

Ο απαχθείς από τους Τραλφμαντοριανούς Μπίλι, ζητάει κάποια βιβλία για να διαβάσει ενώ βρίσκεται στην τρύπα στον χρόνο που τον μεταφέρει από τη Γη στο Τραλφάμαντορ σε ώρες αντί για αιώνες. Διαπιστώνει πως οι απαγωγείς του έχουν πέντε εκατομμύρια γήινα βιβλία σε μικροφίλμ, αλλά δεν έχουν τρόπο να τα προβάλλουν στην καμπίνα του Μπίλι. Έχουν ένα έντυπο βιβλίο σε αγγλική γλώσσα, την *Κοιλάδα με τις Κούκλες*, της Τζάκλιν Σούζαν, που θεωρούν μουσειακό αντικείμενο. Τα *τραλφμαντοριανά μυθιστορήματα* είναι μικρά σε έκταση (*μια ντουζίνα από δαύτα είχε περίπου το μέγεθος του Η Κοιλάδα με τις κούκλες*) και ακατανόητα από τους γήινους, καθώς αποτελούνται από μικρές ομάδες συμβόλων – ο Μπίλι υπέθεσε πως έχουν τη μορφή τηλεγραφημάτων- χωρισμένες με αστερίσκους. Ένας Τραλφμαντοριανός τού εξήγησε τη δομή και το περιεχόμενο των μυθιστορημάτων του Τραλφάμαντορ, που στην ουσία είναι πλήρως αποσυντεθειμένα, με απουσία συνοχής και μηνυμάτων και την ψυχαγωγία να ανάγεται στον μοναδικό σκοπό της συγγραφής και της ανάγνωσης.

Δεν υπάρχουν τηλεγραφήματα στον Τραλφάμαντορ. Όμως έχεις δίκιο: κάθε ομάδα συμβόλων είναι ένα σύντομο, επείγον μήνυμα – που περιγράφει μια κατάσταση, μια σκηνή. Εμείς οι Τραλφμαντοριανοί τις διαβάζουμε όλες συγχρόνως, όχι τη μια μετά την άλλη. Δεν υπάρχει συγκεκριμένη σχέση ανάμεσα στα μηνύματα, εκτός από το γεγονός ότι ο συγγραφέας τα έχει επιλέξει όλα προσεκτικά έτσι ώστε, όταν διαβαστούν όλα μαζί, σχηματίζουν μια όμορφη, απροσδόκητη και βαθιά εικόνα από τη ζωή. Δεν υπάρχει αρχή, μέση και τέλος, δεν έχει σασπένς, ηθικό δίδαγμα, ούτε αιτίες και αποτελέσματα. Αυτό που αγαπάμε στα βιβλία μας είναι το βάθος των πολλών υπέροχων στιγμών που τις βλέπουμε όλες μαζί (σ. 100).

Ο Ροουζγουότερ, ψυχικά ασθενής στο νοσοκομείο βετεράνων, φιλοξενείται στο ίδιο δωμάτιο με τον πρωταγωνιστή και του μεταδίδει το πάθος του για τα βιβλία επιστημονικής φαντασίας του Κίλγκορ Τράουτ. Στη διάρκεια της νοσηλείας τους, συνομιλούν για τον αγαπημένο κακό συγγραφέα με τις καλές ιδέες και για την πλοκή των βιβλίων του. Κάποια βιβλία, ο Μπίλι τα γνωρίζει μετά την επαφή του με τον Ροουζγουότερ.

Μια φορά ο Ρουζζουότερ είπε στον Μπίλι κάτι πολύ ενδιαφέρον σχετικά με ένα βιβλίο που δεν ήταν επιστημονικής φαντασίας. Είπε ότι όλα όσα χρειάζεται να ξέρει κάποιος για τη ζωή βρίσκονται στους Αδελφούς Καραμαζόφ του Φιόντορ Ντοστογιέφσκι. «Όμως αυτά δεν είναι αρκετά πια», είπε ο Ρουζζουότερ (σ. 113).

(...) Το βιβλίο ήταν το Μανιακοί στην Τέταρτη Διάσταση του Κίλγκορ Τράουτ. Το θέμα του ήταν κάποιοι ψυχασθενείς που δεν μπορούσαν να θεραπευτούν επειδή η ασθένειά τους ήταν στην τέταρτη διάσταση, και οι γήινοι ψυχίατροι που ζούσαν στον τρισδιάστατο κόσμο δεν μπορούσαν να βρουν τα αίτια, ούτε καν να τα φανταστούν (σ. 116).

(...) Ο τίτλος του βιβλίου ήταν Ο μεγάλος Πίνακας. Διάβασε μερικές παραγράφους και τότε κατάλαβε ότι το είχε διαβάσει – πολλά χρόνια πριν, στο νοσοκομείο των βετεράνων. Μιλούσε για έναν άντρα και μια γυναίκα από τη Γη που τους είχαν απαγάγει εξωγήινοι. Τους έβαλαν σε έναν ζωολογικό κήπο σε έναν πλανήτη που λεγόταν Ζιρκόν-212 (σ. 214).

Ένα άλλο βιβλίο του Κίλγκορ στη βιτρίνα ήταν σχετικά με έναν άνθρωπο που έφτιαζε μια χρονομηχανή για να ταξιδέψει στο παρελθόν και να δει τον Ιησού. Η χρονομηχανή λειτούργησε με επιτυχία και ο άντρας είδε τον Ιησού όταν ο Ιησούς ήταν μόλις είκοσι χρονών. Ο Ιησούς μάθαινε την ξυλουργική τέχνη από τον πατέρα του (σ. 215).

Στο κείμενο γίνεται συχνή αναφορά στη συγγραφική ιδιότητα του αφηγητή, αλλά και του ήρωα συγγραφέα επιστημονικής φαντασίας Τράουτ, ο οποίος τελικά προσαρτάται στο φιλικό περιβάλλον του θαυμαστή του, Μπίλι, που γνωρίζει πλέον όλη την εργογραφία του.

Ο Τράουτ, παρεμπιπτόντως, είχε γράψει ένα βιβλίο για ένα δέντρο που φυλλοβολούσε χρήματα. Αντί για φύλλα είχε χαρτονομίσματα των είκοσι δολαρίων. Τα άνθη του ήταν κρατικά ομόλογα. Αντί για καρπούς έβγαζε διαμάντια. Οι άνθρωποι που προσέλκυε σκοτώνονταν μεταξύ τους γύρω από τις ρίζες του και δημιουργούσαν πολύ καλό λίπασμα. Έτσι πάει (σ. 179).

Το Παιδί- Θάυμα Χωρίς Έντερα. Ήταν σχετικά με ένα ρομπότ που μύριζαν τα χνότα του, και έγινε δημοφιλές μετά τη θεραπεία της δυσσομίας του στόματός του. Όμως εκείνο που έκανε την ιστορία αξιοπρόσεκτη, καθώς ήταν γραμμένη το 1932, ήταν ότι προέβλεψε την ευρεία χρήση φλεγόμενης βενζίνης σε γέλη πάνω σε ανθρώπους (σ. 180).

Όταν ο Κίλγκορ προσκαλείται στην επέτειο του γάμου του Μπίλι, είναι ο μόνος που δεν ασχολείται με την Οπτομετρία και η ιδιότητα του συγγραφέα τον κάνει ιδιαίτερα αγαπητό. Σε συζητήσεις που θα συμμετέχει, διακωμωδεί όσα θεωρεί ιδανικά μια μέση αμερικανική οικογένεια και ισοπεδώνει την αδικαιολόγητη για τον ίδιο αποδοχή εννοιών όπως ο παράδεισος, η κόλαση και η αμαρτία. Όταν ο Μπίλι χλομιάζει στο άκουσμα ενός τραγουδιού, ο Τράουτ που ασχολούνταν με διαστρεβλώσεις χρόνου, τηλεπάθεια και άλλα παράδοξα υποθέτει πως ο Μπίλι κοίταξε μέσα από ένα παράθυρο του χρόνου. Αργότερα στο δωμάτιό του, ο Μπίλι κατάλαβε πως η αδιαθεσία του οφείλονταν στην ανάμνηση της καταστροφής της Δρέσδης που συνοδεύτηκε από ένα γερμανικό τραγούδι που δεν κατανοούσε πλήρως. Στο θέαμα του κατεστραμμένου τοπίου όμως, οι τέσσερις φρουροί, μιλώντας στους νεκρούς, έμοιαζαν με το φωνητικό κουαρτέτο στο γλέντι της επετείου του.

Στο μυθιστόρημα περικλείονται πολλοί κόσμοι, οι κόσμοι των βιβλίων που παρουσιάζονται και των ηρώων τους. Ο Μπίλι θα μπορούσε να ταυτιστεί με κάποιους από τους ήρωες των βιβλίων, ιδίως με αυτούς του αγαπημένου του συγγραφέα, Κίλγκορ Τράουτ. Οι πολλές τραυματικές και στρεσογόνες καταστάσεις που έχει βιώσει ο Μπίλι, ενδεχομένως να οδήγησαν στην ενεργοποίηση μηχανισμών άμυνας και στην υιοθέτηση και αναπαραγωγή της ζωής των λογοτεχνικών χαρακτήρων. Έτσι, βλέπουμε ήρωες με ανίατες ψυχικές ασθένειες, ήρωες που ταξιδεύουν στο παρελθόν, που απάγονται από εξωγήινους και ζουν σε ζωολογικό κήπο, ακριβώς όπως συμβαίνει με τον Μπίλι. Προς το τέλος του μυθιστορήματος, ο αναγνώστης μπορεί να υποθέσει πως ο Μπίλι νομίζει πως έχει ζήσει κάποια πράγματα επηρεασμένος από τα αναγνώσματά του ή ότι η φιλία που απέκτησαν ο Μπίλι και ο Κίλγκορ, έκαναν τον δεύτερο να εντάξει σε πολλούς ήρωές του γνωρίσματα του Μπίλι, ακόμα κι εκ των προτέρων (μιας και ο Κίλγκορ γνωρίζει από ταξίδια στον χρόνο).

6.6. Τραλφάμαντορ

Ο Βόνεγκατ επινόησε ένα ταξίδι στον χώρο και στον χρόνο, το ταξίδι στον πλανήτη Τραλφάμαντορ και μέσα από τη φιλοσοφία και τον τρόπο ζωής των κατοίκων του, κατάφερε να εκφράσει τις απόψεις του για τον χρόνο, για την αμερικάνικη κοινωνία, για τον κόσμο γενικότερα.

Την νύχτα του γάμου της κόρης του, ο Μπίλι είχε αϋπνία. Ήταν μια νύχτα με πανσέληνο και ο Μπίλι αισθάνθηκε τρομαγμένος, σαν να ήταν τυλιγμένος από μια δροσερή αύρα στατικού ηλεκτρισμού. Τα πόδια του ήταν μελανιασμένα και ο ίδιος γνώριζε πως επρόκειτο να απαχθεί. Περιφέρθηκε στα σκοτεινά δωμάτια που το φως του φεγγαριού σχημάτιζε ρίγες ζέβρας. Στάθηκε πάνω από το τηλέφωνο που ήξερε πως θα χτυπούσε. Ήταν ένας μεθυσμένος που πήρε λάθος νούμερο. Έπειτα, ο Μπίλι πήγε στην κουζίνα και ήπιε ένα μπουκάλι σαμπάνιας. Ξεκόλλησε ελαφρά από το χρόνο και είδε στην τηλεόραση μία ταινία για βομβαρδιστικά δύο φορές, από το τέλος προς την αρχή και από την αρχή προς το τέλος και μετά βγήκε στην αυλή για να υποδεχτεί τον ιπτάμενο δίσκο.

Άκουσε ένα κρώξιμο από ψηλά. Θα μπορούσε να ήταν μια μελωδική κουκουβάγια, αλλά δεν ήταν. Ήταν ένας ιπτάμενος δίσκος από το Τραλφάμαντορ, που ταξίδευε συνάμα στο χώρο και στο χρόνο, οπότε στον Μπίλι φαινόταν ότι έχει έρθει από το πουθενά. Από κάπου ακούστηκε το γάβγισμα ενός μεγαλόσωμου σκύλου (σ. 88).

Ο Μπίλι Πίλγκριμ, ένας άνθρωπος συνηθισμένος και αδιάφορος, επιλέχθηκε από τους κατοίκους του Τραλφάμαντορ, που απέχει πεντακόσια εκατομμύρια χιλιόμετρα από τη Γη, και έγινε το έκθεμά τους. Παρακολουθώντας τον να ζει μία κανονική ζωή σε έναν θόλο - ζωολογικό κήπο, ένα σπίτι που έχει δημιουργηθεί με κλεμμένα γήινα έπιπλα και αντικείμενα και με μία γυναίκα που επίσης έχει απαχθεί, διασκεδάζουν πραγματικά. Με αυτόν τον τρόπο καυτηριάζεται έμμεσα ο τρόπος ζωής των ανθρώπων, αλλά και το αμερικάνικο όνειρο.

Η απαγωγή του Μπίλι και η μετακίνησή του στο Τραλφάμαντορ σηματοδοτεί και τη διακοπή στη γραμμικότητα του χρόνου. Η συμβατική, γήινη ζωή του Μπίλι δεν διακόπτεται

παρά ελάχιστα, ζει σχεδόν ταυτόχρονα σε δύο πλανήτες, για αυτόν τον λόγο δεν αντιλήφθηκε κανείς την απουσία του.

Δεν το είχε καταλάβει κανείς, είπε, επειδή οι Τραλφμαντοριανοί τον είχαν απαγάγει μέσω μιας διαστρέβλωσης του χρόνου, έτσι ώστε να βρίσκεται για χρόνια στο Τραλφάμαντορ αλλά να λείπει από τη Γη μόνο για ένα μικροδευτερόλεπτο (σ. 36).

Η τρομακτική επιτάχυνση του ιπτάμενου δίσκου καθώς απομακρυνόταν από τη Γη έκανε το κορμί του κοιμισμένου Μπίλι να περιστραφεί, το πρόσωπό του παραμορφώθηκε, τον αποκόλλησε από το χρόνο, τον έστειλε πίσω στον πόλεμο (σ. 88).

Ο χρόνος γίνεται ανάδρομος, πρόδρομος, διαστέλλεται και συστέλλεται, ανάλογα με τα σημεία που θέλει να φωτίσει ο συγγραφέας. Έτσι, οι σκηνές της αιχμαλωσίας καλύπτουν περισσότερη μυθιστορηματική έκταση, σε αντίθεση με τη μεταπολεμική εποχή, που περιγράφεται σχετικά συνοπτικά. Ο ήρωας, ενστερνίζεται τις απόψεις των Τραλφμαντοριανών για τον χρόνο και μαθαίνει να ζει πάντα στο παρόν και ταυτόχρονα στο παρελθόν και στο μέλλον. Μπορεί να επιλέξει μια στιγμή και να την ξαναζήσει, όσες φορές επιθυμεί. Οι στιγμές βιώνονται ενώ παράλληλα, αποτελούν ανάμνηση.

Οι Τραλφμαντοριανοί θεωρούν αστείο και παράλογο το γεγονός ότι οι άνθρωποι τεμαχίζουν τον χρόνο. Ακόμη, δεν αντιλαμβάνονται την προσπάθειά των γήινων να αλλάξουν την έκβαση των γεγονότων. Έχοντας την ικανότητα να βλέπουν σε τέσσερις διαστάσεις, όλα τα σημεία του χωροχρόνου ταυτόχρονα, γνωρίζουν πως όλα έχουν υπάρξει και θα ξαναυπάρξουν. Αποδέχονται τα πράγματα όπως έρχονται, δίχως να προσπαθούν να τα ερμηνεύσουν, αναγνωρίζοντας τον τρόπο με τον οποίο είναι δομημένη η στιγμή «σαν έντομα παγιδευμένα σε κεχριμπάρι». Έτσι, κι η ελεύθερη βούληση, δεν είναι κάτι που υφίσταται για αυτούς. Όλα συμβαίνουν όπως είναι προκαθορισμένα να συμβούν και οι αλλαγές προς τα επιθυμητά αποτελέσματα είναι ανθρώπινες ψευδαισθήσεις. Δεν εμμένουν στις κακές στιγμές, όπως αυτή ενός θανάτου, γιατί είναι κι αυτές απαραίτητες για την έκβαση των γεγονότων. «Έτσι πάει».

6.7. Αντικείμενα και Συσκευές

6.7.1. Ρολόγια

Μετά το τέλος του πολέμου, ένας Άγγλος εμπιστεύεται να δείξει στον αφηγητή της ιστορίας, το ενθύμιο του, που το θεωρεί πολύτιμο.

Έπιασε το βλέμμα μου, μου έκλεισε το μάτι, άνοιξε το σάκο. Περιείχε ένα γύψινο αντίγραφο του Πύργου του Άιφελ. Ήταν βαμμένο χρυσό. Είχε ένα ρολόι επάνω.

«Απίθανο πράγμα, ε;» είπε (σ. 17).

Η σύζυγος του αφηγητή, επίσης δίνει μεγάλη σημασία στον χρόνο και τις ενδείξεις των ρολογιών, σε αντίθεση με τον ίδιο. Ακόμα, η γυναίκα του πρωταγωνιστή Μπίλι, έχει ένα ρολόι – ραδιόφωνο στο κομοδίνο της.

Αργά ή γρήγορα πηγαίνω στο κρεβάτι και η γυναίκα μου με ρωτάει τι ώρα είναι. Πρέπει πάντα να ξέρει τι ώρα είναι. Μερικές φορές δεν ξέρω και της λέω: «Πού θες να ξέρω εγώ;» (σ. 18).

Όταν ο αφηγητής αποφασίζει να επισκεφτεί ξανά τη Δρέσδη, ξεκινώντας το ταξίδι του με μία πτήση από τη Βοστώνη, η ομίχλη δεν του επιτρέπει να το πραγματοποιήσει κι έτσι η αεροπορική εταιρεία τον μεταφέρει μαζί με άλλους αγνοούμενους, σε ένα ξενοδοχείο. Εκεί ο χρόνος περνά βασανιστικά, αλλά ο αφηγητής το αποδέχεται, δείχνοντας την αδυναμία του απέναντι στον χρόνο.

Η ώρα δεν περνούσε. Κάποιος έπαιζε με τα ρολόγια, και όχι μόνο με τα ηλεκτρικά ρολόγια, αλλά και με τα κουρδιστά. Ο μεγάλος δείκτης του ρολογιού μου έκανε ένα τικ και περνούσε ένας ολόκληρος χρόνος, και μετά έκανε πάλι τικ.

Δεν μπορούσα να κάνω τίποτα γι' αυτό. Ως Γήινος, έπρεπε να πιστέψω ό,τι μου έλεγαν τα ρολόγια – και τα ημερολόγια (σ. 30).

Το ρολόι με το φωτεινό καντράν του πατέρα του δωδεκάχρονου Μπίλι σπάει το απόλυτο σκοτάδι στα Σπήλαια Κάρλσμπατ και μοιάζει με φάντασμα στο αγόρι, που δε γνωρίζει αν είναι ζωντανό.

Ένα πελώριο ρολόι με τους δείκτες κολλημένους στα μεσάνυχτα, βρίσκεται στην άκρη του παραπήγατος που κρατούνται οι αιχμάλωτοι πολέμου και θα διαμορφώσει το σκηνικό στην αναπαράσταση του παραμυθιού της Σταχτοπούτας.

Ο Λαζάρο, ο στρατιώτης που έμελλε να γίνει ο δολοφόνος του Μπίλι, περιγράφει πώς «εκδικήθηκε» έναν σκύλο που τον είχε δαγκώσει. Χρησιμοποίησε τα εξαρτήματα ενός ρολογιού, τα οποία βύθισε στο κρέας μίας μπριζόλας και την προσέφερε στον σκύλο, ο οποίος άρχισε να πονάει και να κλαίει, νιώθοντας πως σκίζονται τα σωθικά του. Ένα όργανο μέτρησης χρόνου μετατρέπεται σε δολοφονικό εργαλείο και η περιγραφή του Λαζάρο κλείνει με τη φράση – φορέα θανάτου «Έτσι πάει».

Το κοπρόσκυλο με δάγκωσε. Έτσι κι εγώ πήρα μια μπριζόλα και το ελατήριο από ένα ρολόι τοίχου. Έκοψα το ελατήριο σε μικρά κομματάκια. Έβαλα ακίδες στις άκρες των κομματιών. Ήταν κοφτερές σαν ξυράφια. Τα έχωσα μέσα στην μπριζόλα – πολύ βαθιά. Και πέρασα από κει που είχαν δεμένο το σκύλο. Ήθελε να με δαγκώσει ξανά. Του είπα: «Έλα δω, σκυλάκι, ας γίνουμε φίλοι. Ας μην είμαστε εχθροί πια. Δεν είμαι τρελός». Ο σκύλος με πίστεψε (σ. 151).

6.7.2. Φωτογραφίες

Ο Αμερικάνος στρατιώτης Γουίρι φέρει μαζί του «μια φωτογραφία μιας πρόστυχης γυναίκας που προσπαθούσε να έρθει σε συνουσία με ένα πόνι». Με μία ανάδρομη αφήγηση, καταλαβαίνουμε πως ο αρχικός κάτοχος της φωτογραφίας, την παρουσίαζε λόγω κάποιων κολόνων δωρικού ρυθμού στο φόντο, σαν έργο τέχνης που ζωντάνευε την ελληνική

μυθολογία. Έτσι, η φωτογραφία έφτασε στα χέρια του στρατιώτη και στην πορεία της αφήγησης θα την δούμε και σε βιβλιοπωλείο της Νέας Υόρκης.

Ένας Γερμανός φωτογράφος, απαθανάτισε τα γυμνά και τραυματισμένα πόδια του Μπίλι και του Γουίρι και η δημοσίευση της φωτογραφίας αποδείκνυε στους ομοεθνείς του τον φτωχό εξοπλισμό του αμερικάνικου στρατού. Στη συνέχεια, οι Γερμανοί σκηνοθέτησαν μια σκηνή αιχμαλώτισης με τον Μπίλι πρωταγωνιστή, προκειμένου ο φωτογράφος να έχει περισσότερο υλικό. Τον έριξαν σε θάμνους και τον απείλησαν με όπλα, όταν προσπαθούσε να βγει. Εκείνη η στιγμή ήταν αφορμή για να αρχίσει ο Μπίλι να ταξιδεύει στον χρόνο. *Η Γερμανία εξαφανίστηκε, το 1967 παρουσιάστηκε φωτεινά και πεντακάθαρα, χωρίς την παρέλευση άλλης χρονικής στιγμής (σ. 70)*. Ο πρωταγωνιστής οδηγούσε την Κάντιλάκ του και μετέβαινε στο Λάιονς Κλαμπ, σε μία ομιλία για τη συνέχεια του πολέμου στο Βιετνάμ. Στη διαδρομή τα σπασμένα πεζοδρόμια τού θύμιζαν σκηνές από τον πόλεμο και η έρημη πλέον συνοικία που είχε μεγαλώσει του θύμιζε τη Δρέσδη έπειτα από τον βομβαρδισμό της. Μετά την ομιλία επέστρεψε στο πλούσιο σπίτι του, λίγο πριν τον γάμο της κόρης του, όπου θα κοιμόταν σύμφωνα με τη σύσταση του γιατρού του, αλλά άρχισε αναίτια να κλαίει. Τότε χτύπησε το κουδούνι του. Ο Μπίλι έλεγξε από το παράθυρο και ήταν ένας ανάπηρος, ένας «σπαστικός με τον χώρο», όπως ο ίδιος ήταν «σπαστικός με τον χρόνο». Δεν θα άνοιγε, γιατί γνώριζε πως επρόκειτο για απάτη. Το κουδούνι χτυπούσε επίμονα και ο Μπίλι επέστρεψε στον πόλεμο, κλαίγοντας.

Ο πρωταγωνιστής χαρακτηρίζει τις φωτογραφίες «τραλφμαντοριανές», καθώς *μπορείς να τις κοιτάξεις όσο ήθελες, και δε θα άλλαζαν*. Ο χρόνος περνάει, αλλά τα άτομα της φωτογραφίας θα εξακολουθήσουν να είναι νέα, να γελούν, να ποζάρουν με τον ίδιο τρόπο.

Η σύντροφος του Μπίλι, Μοντάνα, έχει στο λαιμό της ένα μενταγιόν με φωτογραφία της αλκοολικής μητέρας της. Στο μενταγιόν είναι επίσης χαραγμένη η προσευχή γαλήνης, που αποτυπώνεται δεύτερη φορά στο μυθιστόρημα (η πρώτη ήταν στο γραφείο του Μπίλι στο Ίλιουμ, σε μία κορνίζα). Έτσι το ζευγάρι, έχει την ίδια κοσμοθεωρία για τη ζωή, παρόλο που ο Μπίλι δεν την ενστερνιζόταν απόλυτα, αποδεχόμενος την αδυναμία του να αλλάξει παρόν, παρελθόν και μέλλον. Στην πορεία, συμφωνεί με τους Τραλφμαντοριανούς και τη δαρβινική στάση τους απέναντι στον θάνατο.

(...) ο Δαρβίνος – ο οποίος δίδασκε ότι εκείνοι που πεθαίνουν σημαίνει ότι πρέπει να πεθάνουν, ότι ο θάνατος είναι βελτίωση για εκείνους (σ. 223).

6.7.3. Ενθύμια Πολέμου

Τα αντικείμενα που βρίσκονται στον πόλεμο, στο πέρασμα του χρόνου, αλλάζουν τρόπους χρήσης και κατόχους. Ο Μπίλι βρήκε μέσα στο παλτό που του είχαν φορέσει οι Γερμανοί ένα διαμάντι, το οποίο δώρισε στη γυναίκα του στους αρραβώνες τους και μία τεχνητή οδοντοστοιχία, που χρόνια μετά κρατούσε στο κουτί με τα μανικετόκουμπα που του δώριζε η οικογένειά του. Στο κάρο που επέβαινε στο τέλος του πολέμου, υπήρχαν έπειτα από την είσοδο των Αμερικανών σε άδεια σπίτια, μια φωτογραφική μηχανή, μια συλλογή γραμματοσήμων, μια βαλσαμωμένη κουκουβάγια και ένα μεγάλο ρολόι που λειτουργούσε με βαρομετρική πίεση.

Συμπεράσματα

Τα βιβλία *Το μαγικό βουνό*, *Το τέλος της Αιωνιότητας* και *Σφαγείο Νούμερο Πέντε*, που συνεξετάστηκαν συγκριτικά για τον σκοπό της παρούσας μελέτης, είναι γραμμένα σε διαφορετικές δεκαετίες του εικοστού αιώνα, δεν εντάσσονται στο ίδιο μυθιστορηματικό είδος και οι συγγραφείς τους έχουν ανόμοιο μεταξύ τους συγγραφικό στυλ και σκοπό γραφής. Ακόμη, παρουσιάζουν κοινωνίες που δεν μοιράζονται τα ίδια χαρακτηριστικά (ετεροτοπία, ουτοπία, δυστοπία, αντίστοιχα). Ωστόσο, έπειτα από την ανάλυση περιεχομένου, καταλαβαίνουμε πως στα συγκεκριμένα μυθιστορήματα, συνολικά ή ανά ζεύγη εντοπίζονται κοινά στοιχεία, εμφανίζονται όμοια μοτίβα και ίδιες φιλοσοφικές ιδέες.

Και τα τρία μυθιστορήματα καταφέρνουν και ενσωματώνουν στα κείμενά τους ετερόκλητους χρόνους, πολιτισμούς και γλώσσες, ρεαλιστικά και μυθοπλαστικά στοιχεία, το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον. Παρουσιάζουν τη ρευστότητα και τη μεταβλητότητα της πραγματικότητας, υιοθετώντας μια ειρωνική στάση απέναντι στη δομημένη ζωή. Ο χρόνος προβάλλεται σαν ένα ζωντανό ον που γιατρεύει, τρέχει, σέρνεται και συνάμα σαν ένα άψυχο αντικείμενο που είτε έχει τη μορφή συσκευής που μετράει ή εξοικονομεί χρόνο, είτε είναι φορέας μνήμης ή αποτύπωση στιγμής.

Στον κυκλικό χαρακτήρα του χρόνου δίνεται βαρύνουσα σημασία και στα τρία έργα. Στο *Μαγικό βουνό* η δυσκολία αναγνώρισης σαφών φυσικών κύκλων δημιουργεί στους κατοίκους του Νταβός στρεβλωμένη αντίληψη του χωροχρόνου. Οι ιστορικοί κύκλοι που εμφανίζονται ως επανάληψη σημαντικών γεγονότων, είναι πολυάριθμοι. Στο *Τέλος της Αιωνιότητας* το κλείσιμο του κύκλου και η επαλήθευση των γεγονότων που έχουν καταγραφεί στα απομνημονεύματα του Μάλλανσον, «η αντιστροφή αιτίας – αποτελέσματος», είναι κρίσιμα για την επιβίωση της Αιωνιότητας. Στο *Σφαγείο Νούμερο Πέντε* η αφήγηση της ιστορίας του κεντρικού ήρωα αρχίζει και ολοκληρώνεται, με φράσεις που έχουν ήδη αποκαλυφθεί στο προλογικό κεφάλαιο. Έτσι, ολοκληρώνεται ο κύκλος της ιστορίας του πρωταγωνιστή, αλλά και της αφήγησης.

Η ψυχική κατάσταση των μυθοπλαστικών χαρακτήρων, καθορίζει τον τρόπο που αυτοί ενεργούν, αλλά ταυτόχρονα πολλές φορές παραμορφώνει την αντίληψη που έχουν για τον χρόνο. Η ασθένεια και ο εγκλεισμός, η ερωτική απογοήτευση, η απόφαση για τροποποίηση της συμπεριφοράς, η αποπροσωποποίηση, το μετατραυματικό στρες ή η εγκεφαλική βλάβη προκαλούν απώλεια στη συνείδηση του χρόνου, τον κάνουν να κυλά πολύ αργά ή εξαιρετικά γρήγορα, να είναι στάσιμος ή να πραγματοποιεί άλματα και αιτιολογούν την παύση κάθε χρονικής και αιτιώδους σχέσης.

Ο έρωτας, ο θάνατος και ο πόλεμος είναι θεματικές που διατρέχουν τα τρία μυθιστορήματα και συντελούν στην κατάλυση της συμβατικής έννοιας του χωροχρόνου. Ο Χανς Κάστορπ ερωτεύτηκε με πάθος την Κλάβντια Σοσά, έζησε ένα ατέλειωτο παρόν, ως ετοιμοθάνατος κοντά σε ετοιμοθάνατους, στην αναμονή ενός ήχου που σήμανε την άφιξη της στον χώρο. Λησμόνησε τον τόπο καταγωγής του, αλλά αναγκάστηκε να επιστρέψει εκεί και να πεθάνει μαχόμενος στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο Άντριου Χάρλαν από τη μεριά του, αγάπησε τη Νούς, για χάρη της επέλεξε να ανοίξει έναν προσωπικό πόλεμο με την ιεραρχία και αποφάσισε τον «θάνατο» της Αιωνιότητας. Ο Μπίλι έχει πολεμήσει στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, έχει δει πολλούς ανθρώπους να πεθαίνουν μπροστά του, αλλά έχει ζήσει πολλές φορές και τον δικό του θάνατο. Αγάπησε τις δύο συντρόφους που είχε ταυτόχρονα στη Γη και στο Τραλφάμαντορ και έμαθε να μην προσπαθεί να αλλάξει τον τρόπο που είναι δομημένη κάθε στιγμή.

Ο χώρος των ονείρων είναι ένα πεδίο όπου ο χωροχρόνος θραύεται και εμφανίζεται στο μυθιστόρημα του Τόμας Μαν, αλλά και σε αυτό του Ισαάκ Ασίμοφ. Ο Χανς Κάστορπ έχει τη συνήθεια να ονειροπολεί λίγο πριν κοιμηθεί, όταν σκέφτεται την Κλάβντια ή ακούγοντας τη μουσική που αγαπά. Συχνά μπερδεύει το όνειρο με την πραγματικότητα, γιατί και στις δύο συνθήκες της ζωής του ο χώρος και οι άνθρωποι μπορεί να παρουσιάζονται αλλοιωμένοι και ο χρόνος είναι ασταθής. Ο Άντριου Χάρλαν από την άλλη, ονειρεύεται πρόσωπα που γνώρισε στον χρόνο, που το καθήκον τού υπαγορεύει να ξεχάσει, ονειρεύεται καταστάσεις στις οποίες ο εαυτός του εμφανίζεται με ένα αίσθημα μεγαλείου ή αντίθετα, γελοιοποιημένος.

Το *Μαγικό βουνό* και *Το τέλος της Αιωνιότητας* έχουν ακόμη ένα κοινό στοιχείο, τα αντιθετικά δίπολα. Στις σελίδες τους αναγνωρίζεται πληθώρα αντικρουόμενων καταστάσεων στις οποίες ο χωροχρόνος βιώνεται διαφορετικά ή αντιτιθέμενων προσώπων που ζουν με ανόμοιο τρόπο ή υποστηρίζουν διαφορετικές θεωρίες για τον χρόνο. Κοινός τόπος και στα δύο έργα είναι ο έρωτας, που εμφανίζεται στο *Μαγικό βουνό* ως ο ένας πόλος με αντίρροπη δύναμη τον θάνατο και στο *Τέλος της Αιωνιότητας* έχει σαν αντιστάθμιση το καθήκον.

Τα βιβλία του Ισαάκ Ασίμωφ και του Κερτ Βόνεγκατ, αμφότερα κάτω από την ομπρέλα της επιστημονικής φαντασίας, περιέχουν ταξίδια στον Χρόνο. Στο πρώτο, αυτά επιτυγχάνονται με τη βοήθεια αγωγών, θαλαμίσκων και πολλών συσκευών και υπολογισμών και η μετακίνηση πραγματοποιείται σε ένα εύρος εκατοντάδων αιώνων. Στο *Σφαγείο Νούμερο Πέντε*, τα ταξίδια είναι νοερά και περιλαμβάνουν μεταβάσεις που αφορούν μόνο στα χρόνια διάρκειας ζωής του πρωταγωνιστή, Μπίλι. Μόνο στο πρώτο ταξίδι του στον χωροχρόνο, στον πλανήτη Τραλφάμαντορ, χρησιμοποιείται για τη μετακίνηση ιπτάμενος δίσκος. Έπειτα, ο Μπίλι ταξιδεύει στον χωροχρόνο, από το Τραλφάμαντορ στη Γη και αντίστροφα και σε οποιαδήποτε στιγμή της ζωής του θελήσει, με τη δύναμη της σκέψης του.

Τα δύο αυτά μυθιστορήματα, κάνουν επίσης εκτενείς αναφορές σε βιβλία, περικλείοντας στις σελίδες τους δεκάδες άλλους μυθιστορηματικούς και γνωστικούς κόσμους. Ο Χάρλαν του Ισαάκ Ασίμωφ είναι ικανός να δεχτεί οποιαδήποτε πληροφορία προέρχεται από έντυπο υλικό, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους Αιώνιους και αυτή του η γνώση τού δίνει τη δύναμη να αντιμετωπίζει θέματα που προκύπτουν από πολλές οπτικές γωνίες, και τελικά να καθορίσει το μέλλον της Αιωνιότητας. Ο Μπίλι του Κερτ Βόνεγκατ με το τέλος του πολέμου, ήρθε στο νοσοκομείο που νοσηλευόταν σε επαφή με αναγνώσματα που τού άνοιξαν τους ορίζοντες και τον βοήθησαν να ζει ειρηνικά, αποδεχόμενος το «ξεκόλλημα» του από τον χρόνο. Η εξελικτική θεωρία του Δαρβίνου, βοήθησε και τους δύο ήρωες σε καίριες αποφάσεις. Ο Χάρλαν, γνωρίζοντας πως τα είδη εξελίσσονται μόνο όταν χρειάζεται να προσαρμοστούν, ενώ όταν βρίσκονται σε αμετάβλητο περιβάλλον μένουν αναλλοίωτα, καταλαβαίνει πως υπάρχουν άνθρωποι στους Κρυμμένους Αιώνες, που θεωρούσαν ακατοίκητους. Αναγκάζει τη Νούς να παραδεχτεί ότι κατάγεται από αυτούς τους Αιώνες και η συζήτηση που κάνει μαζί της τού επιτρέπει να δει καθαρά τον ρόλο της

Αιωνιότητας και να αποφασίσει το τέλος της. Ο Μπίλι, λόγω των Τραλφμαντοριανών και την άποψη του Δαρβίνου για τον θάνατο που του εμφύσησαν, αποδέχεται το μοιραίο. Θεωρεί πως όσοι πεθαίνουν πρέπει να πεθάνουν, γιατί με αυτόν τον τρόπο βελτιώνονται.

Στο *Τέλος της Αιωνιότητας*, ο Χάρλαν φτάνει στην Πρωτόγονη εποχή και αντικρίζει την εκτυφλωτική λάμψη του ήλιου. Στέκεται έξω από τη σπηλιά που ήξερε πως θα έβρισκε τον Κούπερ κι έπειτα με τη συζήτηση που έχει με τη Νούς, αντιλαμβάνεται ότι η Πραγματικότητα και κάθε Αλλαγή Πραγματικότητας που υφίσταται στην Αιωνιότητα, δεν είναι ο αληθινός κόσμος. Μοιάζει με τον φιλόσοφο στην αλληγορία του σπηλαίου του Πλάτωνα, που πλέον διαχωρίζει την πραγματική ζωή από την ψεύτικη που του παρουσίαζαν οι Αιώνιοι και βιώνει κι αυτός, όσο δεν γνώριζε την αλήθεια. Στο *Σφαγείο Νούμερο Πέντε*, παραλλαγή της αλληγορίας του σπηλαίου εμφανίζεται με μεγαλύτερη σαφήνεια, όταν ο ξεναγός στον ζωολογικό κήπο του Τραλφάμαντορ προσπαθεί να εξηγήσει πώς ο γήινος Μπίλι βλέπει τον χρόνο. Είναι *δεμένος σε ένα ασάλινο δικτύωμα το οποίο ήταν βιδωμένο πάνω σε μια καρότσα* και μπορεί να δει μόνο μέσα από ένα σωλήνα δύο μέτρων. Δεν γνωρίζει πού βρίσκεται, ούτε ότι η κατάσταση στην οποία βρίσκεται είναι ιδιόμορφη. Μην μπορώντας να στρίψει το κεφάλι του, η κατεύθυνση και η εναλλαγή της ταχύτητας της καρότσας καθορίζουν το τι θα δει ο γήινος κάθε φορά. *Ό,τι έβλεπε ο καημένος ο Μπίλι μέσα από το σωλήνα, δεν είχε άλλη επιλογή από το να λέει: «Έτσι είναι η ζωή»* (σ. 127). Η έλλειψη ελευθερίας βούλησης των Αιώνιων – μαριονετών της Αιωνιότητας και των ανθρώπων απέναντι στον χρόνο και ο εγκλωβισμός τους σε κλειστά σχήματα, είναι έκδηλοι.

Το *Μαγικό βουνό*, *Το τέλος της Αιωνιότητας*, *Το Σφαγείο Νούμερο Πέντε*, τρία μυθιστορήματα που έλαβαν την αποδοχή του αναγνωστικού κοινού και το δραματικό ενδιαφέρον τους τούς επέτρεψε να μεταφερθούν και στον κινηματογράφο, παρά την υφολογική και ειδιοποιό διαφορά τους, συνομιλούν μεταξύ τους. Όλα τους καταφέρνουν να στρεβλώσουν τον συμβατικά θεωρημένο στην καθημερινή ζωή χωροχρόνο, χρησιμοποιώντας μοτίβα που κάποιες φορές ταυτίζονται. Βάσει των μοτίβων αυτών, προέκυψε η συγγραφή τριών πρωτότυπων διηγημάτων. Το πρώτο λαμβάνει χώρα σε μια ετεροτοπία, όπως του Τόμας Μαν, το δεύτερο είναι ένα κείμενο επιστημονικής φαντασίας,

όπως του Ισαάκ Ασίμωφ και το τρίτο συνδυάζει ρεαλιστικά με φανταστικά στοιχεία, όπως αυτό του Κερτ Βόνεγκατ.

B. Δημιουργικό μέρος

1. «Μια Κυριακή» Διήγημα σε ετεροτοπικό σκηνικό

Εκείνο το βράδυ, το τελευταίο στο σπίτι του, ο Ανδρέας ξύπνησε από ένα περίεργο όνειρο. Άκουσε, λέει, την Ελένη να του φωνάζει να πάει κοντά της. Κατευθυνόταν προς τη φωνή της, όμως ο δρόμος μάκραινε, σκοτείνιαζε και κλαδιά δέντρων τού έπλεκαν ατομικές παγίδες και τον καθυστερούσαν. Είδε μια σκάλα να κρέμεται από τον ουρανό. Άρχισε να την ανεβαίνει, μα τα μαύρα σύννεφα έπεφταν προς τα πάνω του, έμπαιναν στα ρουθούνια του, τον έπνιγαν. Άνοιξε τα μάτια του και εισέπνευσε τον κρύο αέρα. Ήθελε να σηκωθεί, να πει λίγο νερό να συνέλθει, αλλά το σώμα του δεν υπάκουγε. Ήταν ακίνητο, ακουμπισμένο ανάσκελα και η ανάσα του ίσα που έβγαινε. Δεν κατάλαβε πόση ώρα έμεινε έτσι, αλλά η όρασή του προσαρμόστηκε στο σκοτάδι, διέκρινε τα έπιπλα και τις σκιές τους και τον ξαναπήρε ο ύπνος με τα μάτια ανοιχτά.

Περπάτησε με το βλέμμα καρφωμένο στις μύτες των παπουτσιών του, φύσηξε το γκρίζο τσουλούφι που έμπαινε στα μάτια του και τράβηξε το πόμολο της γυάλινης πόρτας προς το μέρος του. Έριξε με φόρα την παλάμη του δύο φορές στο κουδουνάκι που ήταν στο πάσο της γραμματείας και πριν έρθει κανείς, άφησε τον φάκελο που κρατούσε.

«Καλημέρα, κύριε», είπε η Λίζα Κ., όπως αναγραφόταν το όνομά της στην καρτέλα του πέτο της και χαμογέλασε τόσο πλατιά, που με δυσκολία διακρίνονταν τα μάτια της.

Ο Ανδρέας έβγαλε για λίγο την τραγιάσκα και μία σύσπαση εμφανίστηκε στο πρόσωπό του δίπλα από την άκρη των χειλιών.

«Τι θα θέλατε;». Κοίταξε τον ίδιο, τον χώρο τριγύρω και ξεκόλλησε την ταινία από τον φάκελο. «Ήρθατε μόνος; Πώς λέγεστε;».

Με μία κίνηση του χεριού, σαν να την κρατούσε ήδη μες στην τσέπη, άφησε την ταυτότητά του στο οπτικό της πεδίο.

«Μάλιστα! Δεν μιλάτε. Ίσως χρειαζόμαστε κι άλλα έγγραφα. Μια λεπτομερή κατάσταση της υγείας σας, λίστα των φαρμάκων που παίρνετε ή να μας ενημέρωνε κάποιος οικείος σας. Έχετε παιδιά;».

Ο Ανδρέας σήκωσε τους ώμους.

Έβαλε το χέρι της στο δικό του και τον οδήγησε στον μεγάλο χώρο δεξιά. Ήταν ένα χέρι στρουμπουλό, που γλιστρούσε και μύριζε καλλυντική κρέμα. Ήταν το χέρι της μάνας του. Του έδειξε το ρολόι του τοίχου και του είπε να είναι πίσω πριν το μεσημεριανό γεύμα. Μα εκείνος χάθηκε στους δρόμους της πόλης, πίσω από κτίρια που ήταν πανομοιότυπα. Περπατούσε συνεχώς στις ίδιες λίθινες πλάκες που είχαν ρουφήξει τους φίλους του και συναντούσε μονάχα ανθρώπους που τον περιγελούσαν. Έκρυψε με τα χέρια τα μάτια του.

«Μη στεναχωριέστε, κύριε Ανδρέα, ελάτε μαζί μου, καθίστε στο σαλόνι μας για λίγο. Βάλτε όποιο κανάλι θέλετε», είπε η Λίζα κι ακούμπησε στο χέρι του το τηλεκοντρόλ. «Τέτοια ώρα όλοι ξεκουράζονται». Γύρισε την πλάτη κι άρχισε να μιλά μέσα από τα δόντια της, ενώ κατευθυνόταν πάλι προς τη γραμματεία. «Τους φέρνουν εδώ και τους παρατάνε έξω από την πόρτα! Τα ζώα! Θα μου πεις και όταν τους φέρνουν οι ίδιοι σαν πάρκινγκ δεν το βλέπουν; Κάνε παιδιά να δεις καλό, σου λέει μετά. Μόνο για να μας τρων τη σύνταξη είναι. Πού να τον βάλω τώρα εγώ; Πού ξέρω τι έχει; Θα τον βάλω προσωρινά στον τέταρτο. Κοτσονάτος μού φάνηκε. Κι όταν γυρίσει η προϊσταμένη, ας πάρει εκείνη την ευθύνη».

Η γυάλινη πόρτα του ανελκυστήρα τού παρείχε μία μικρή ξενάγηση στους διαδρόμους των τριών ορόφων που έπεφταν βαθμιαία, ενώ ο βόμβος στα αυτιά του εντεινόταν. «Εδώ είμαστε κυρ – Ανδρέα, στον όροφο που σφύζει από ζωή. Κι αυτό είναι το κρεβάτι σας, μπορείτε να βάλετε τα πράγματά σας δίπλα, στην ντουλάπα. Το απέναντι κρεβάτι άδειασε πρόσφατα. Ο κύριος Απόστολος, Θεός σ'χωρέσ' τον. Μην το έχετε έγνοια πάντως. Δεν πεθάναν και πολλοί εδώ μέσα. Σε σύγκριση με δωμάτια του πρώτου, δηλαδή... Βολευτείτε και κατεβείτε στις πέντε για το τσαγάκι σας», είπε η Λίζα και αποχώρησε, κλείνοντας πίσω της την πόρτα αθόρυβα.

Ο Ανδρέας έριξε μια ματιά στον χώρο και ξεκρέμασε τον σταυρό που ήταν τοποθετημένος πάνω από το κρεβάτι του. Τον έβαλε στο συρτάρι του κομοδίνου του. Σταυροί σε διάφορα μεγέθη και υλικά στροβιλίστηκαν στο μυαλό του κι εκείνος κούρνιασε

στη γωνία, τους έβλεπε και τα μάτια του πετάριζαν στους ρυθμούς τους. Σταυροί – κοσμήματα σε λαιμούς μωρών που κλαίνε, σταυροί πέτρινοι σε χώμα αφράτο. Ένας ασημένιος σταυρός με μπλε χάντρα κρεμόταν στον καθρέφτη του καινούργιου του αυτοκινήτου. Έπιανε με σιγουριά το τιμόνι και βιαζόταν να μοιραστεί την πρώτη βόλτα με την Ελένη. Πατούσε το γκάζι κι ένιωθε στα μαλλιά του την ταχύτητα να αναπτύσσεται. Τα δέντρα έτρεχαν με την όπισθεν κι εξαφανίζονταν, τα σπίτια ορμούσαν στο κενό και χάνονταν στο παρελθόν. Ο χρόνος έτρεχε μαζί του, έτρεχε περισσότερο, κολλημένος στο ρολόι χειρός που του είχε κάνει δώρο ο πατέρας του. Ο Ανδρέας έκλεισε τα μάτια. Άκουγε από το ρολόι του σαλονιού στο ισόγειο τους δείκτες να περιστρέφονται και όταν πήγε πέντε, κατέβηκε για το τσάι.

Κάθισε μόνος του, ήπιε το τσάι πριν κρυώσει και βγήκε στον κήπο. Ένωσε να εξατμίζεται, ζεστός μέσα στο κρύο. Άγγιξε το χιόνι και χάιδεψε τα άνθη της αμυγδαλιάς. Είδε χορτάρια να φυτρώνουν στις ρωγμές του πεζοδρομίου. Ο ήλιος ρόδισε τα μάγουλά του και ξεκουράστηκε στον ίσκιο της μουριάς. Κράτησε ένα γεράνι, ώσπου να μαραθεί κι έκανε θόρυβο πατώντας τα ξερά φύλλα του πλάτανου. Επανέλαβε τη βόλτα του πολλές φορές· περπάτησε στο ίδιο μονοπάτι, στη σκιά που κάθε φορά έφτιαχνε το κτίριο, μέχρι που έλιωσαν οι σόλες των παπουτσιών του.

Η Κυριακή ήταν για αυτόν μια μέρα που τού προκαλούσε ένα σφίξιμο στο στομάχι πάντα. Η μέρα που δεν είχε πρόγραμμα, που έπρεπε να γεμίσει ο ίδιος τις ώρες της, που επιβαλλόταν να περάσει χρόνο με τα παιδιά και τη σύζυγό του, να ξεκουραστεί. Μα εκείνος το μόνο που έκανε ήταν να σκέφτεται τη δουλειά, τους αριθμούς σαν γυναίκες που τον προσεγγίζουν με σκοπό να τις κατακτήσει. Βούλιαζε στον καναπέ και περίμενε το πρωί της Δευτέρας. Να ξυπνήσει από τη μυρωδιά του καφέ στις 6:30, να αδιαφορήσει για τα νέα του Σαββατοκύριακου των συναδέλφων, να ανασκουμπωθεί και να καθίσει στο γραφείο του. Και τώρα η αναμονή όριζε τις Κυριακές, αν και πλέον τις αποζητούσε. Ήθελε να ακούσει την πρωινή ησυχία, όταν οι υπόλοιποι βρίσκονταν στο εκκλησάκι του γηροκομείου για τη λειτουργία και ήλπιζε πως κάποιος θα τον επισκέπτονταν στις 11:00. Όλοι δέχονταν επισκέψεις τις Κυριακές από παλιούς φίλους, συζύγους, παιδιά, εγγόνια. Ο Ανδρέας φορούσε το καλό του σακάκι, καθόταν πάντα στην καρέκλα του πρώτου από την είσοδο τραπεζιού και

βίωνε εξήντα λεπτά εστιάζοντας στις αλλαγές που έκανε το ψηφιακό του ρολόι: τέσσερα σχήματα, αποτελούμενα από επτά γραμμές το καθένα, που φωτίζονται ή σκοτεινιάζουν: Σβήνουν τέσσερις γραμμές και το μηδέν γίνεται ένα, 11:00, 11:01... Σβήνει μία γραμμή, ανάβουν τέσσερις, χάνεται μία γραμμή, εμφανίζονται δύο, σκοτεινιάζει μία γραμμή, φωτίζει μία άλλη, 11:59, 12:00. Έλεγε αν το ρολόι του ήταν συντονισμένο με το ρολόι τοίχου και αποχωρούσε προσέχοντας το βήμα του, σε ένα δάπεδο που τα παπούτσια του έπαψαν να ασκούν τριβή.

Ο πρώτος είναι ο όροφος που σφύζει από ζωή· το διπλανό κρεβάτι αδειάζει και καταλαμβάνεται γρήγορα, οι ιστορίες τόσων ανθρώπων με δράσεις, κορυφώσεις, λύσεις και τέλη κλειστά και άκαμπτα ποτίζουν τους τοίχους. Εκατοντάδες ψυχές πλανώνται, ψάχνουν την αγαλλίαση στη σιγή του δωματίου του Ανδρέα, μα συναντούν τελώνια και παλεύουν στην άυλη διάσταση. Ύστερα φεύγουν και μένει μόνο η φωτογραφία πίσω από τον σταυρό σε μία κορνίζα κρύα. Φωτογραφία που δείχνει τη σάρκα, το περίβλημα, τη στιγμή του χαμόγελου.

Πριν να μείνει από την ύλη του Ανδρέα μόνο το αρνητικό της τυπωμένο σε χαρτί που αντέχει στον χρόνο, πολλοί ιστοί της είχαν νεκρώσει. Στάμπες από αίμα απλώνονταν στο σεντόνι στην περιοχή του ισχίου και των πτερνών, χάνονταν, εμφανίζονταν ξανά. Τα χιλιόμετρα που είχε διανύσει ο Ανδρέας στον κήπο, τα γεύματα στο εστιατόριο, η απόλαυση της χορωδίας, ανήκαν στο παρελθόν και πλέον η ζωή του οργανωνόταν στο δωμάτιο 12 και περιστρεφόταν γύρω από το φαγητό. Μικρές αλλαγές στη διατροφή και στο τμήμα του κήπου που φαινόταν από την τραβηγμένη κουρτίνα, τον έκαναν να ξεχωρίζει τις εποχές - νησιτίσιμα γεύματα και πράσινα φύλλα κυριαρχούσαν το Πάσχα, χορταστικό τραπέζι και γυμνό δέντρο τα Χριστούγεννα. Κατά τα άλλα, το μοτίβο «πρωινό - ιατρική επίσκεψη - δεκατιανό - αλλαγή - μεσημεριανό - ύπνος - αλλαγή - τσάι - αλλαγή - ύπνος» επαναλαμβανόταν πιστά. Ο Ανδρέας βούλιαζε το κορμί του στο νοσοκομειακό κρεβάτι και περίμενε να ξημερώσει μια Δευτέρα.

Μια Δευτέρα είδε κατά τη διάρκεια του μεσημεριανού ύπνου ένα όνειρο. Στη μέση του δωματίου του στο γηροκομείο ήταν τοποθετημένο ένα άγαλμα με έντονα ζυγωματικά, φρύδια που προεξείχαν και στη θέση των ματιών του είχε ρολόγια. Ρολόγια διάφανα, από

αυτά που βλέπεις τα γρανάζια να κινούνται. Στον χώρο δεν υπήρχαν άλλα αντικείμενα και κάθε λίγο έμπαιναν από την πόρτα μικροσκοπικοί άνθρωποι με σβησμένα τα χαρακτηριστικά του προσώπου. Περπατούσαν με σίγουρο βήμα και κάθονταν κυκλικά γύρω από το ανδρείκελο, σαν να τους έσερνε μαγνήτης. Ο Ανδρέας είδε και τον εαυτό του να μπαίνει. Τον αναγνώρισε από τις φθαρμένες σόλες. Μπήκε σε ένα αυτοκίνητο που εμφανίστηκε μπροστά του κι άρχισε να οδηγεί. Όμως οι τροχοί ξεκίνησαν να γλιστρούν γιατί πατούσε σε πάγο. Κοίταξε τότε στα ρολόγια του αγάλματος τα εξαρτήματα να περιστρέφονται με φόρα και να τον κοιτούν απειλητικά. Έπρεπε να πατήσει κι άλλο γκάζι. Οι τροχοί ξεμπλόκαραν, αλλά οδηγούσε στο ρελαντί, ευθεία προς το άγαλμα και το κοιτούσε κατάματα. Τότε είδε τον γιο του στη θέση του αγάλματος, με το δικό του ρολόι στο χέρι. Να φοράει τα ίδια ρούχα, όπως εκείνη τη μέρα, να τον κοιτά με τον ίδιο τρόπο, να λέει τα ίδια λόγια:

«Στην αρχή έδωσες τόπο στην οργή. Έπειτα έδωσες τόπο στη χαρά. Κι αφού ξέχασες όλα τα συναισθήματα, ξέχασες και τις λέξεις. Όχι, πατέρα, δεν είναι γεροντική άνοια. Εσύ το έκανες, σε έβλεπα να το κάνεις, να μας το κάνεις. Πάντα ήθελες να είσαι μόνος. Πάντα ήθελες να είσαι ξένος. Τα κατάφερες».

Ο Ανδρέας άνοιξε τα μάτια του και είδε μια φιγούρα ντυμένη στα λευκά και μια στα μαύρα. «Κύριε Ανδρέα, σκέφτηκα πως θα θέλατε να κοινωνήσετε», ακούστηκε η φωνή της Λίζας και ο Ανδρέας της έπιασε το χέρι. Ένα ένρινο μουρμουρητό βούλωσε τα αυτιά του κι άρχισε να περπατά στο δάσος με βήματα ακανόνιστα, δειλά, σαν να είχε ξένα πόδια. Κάποια στιγμή συνήθισε, ήταν Κυριακή κι έζησε εκεί για πάντα, στη μέση μιας σκάλας.

2. «Στον πάγο» Διήγημα επιστημονικής φαντασίας

Ο Μάνος ένιωθε ένα περίεργο μούδιασμα και κρύωνε πολύ. Προσπάθησε να ανοίξει τα μάτια του, αλλά τα βλέφαρά του ήταν κολλημένα και τα κάλυπτε μια κρούστα. Ψηλάφισε τον αέρα και τα έπιπλα γύρω του και κατάλαβε πως ήταν στο σαλόνι. Περπάτησε με δυσκολία ως το μπάνιο του, έβρεξε μια πετσέτα και απομάκρυνε με αυτήν το ξένο σώμα από

το πρόσωπό του. Είδε τον χώρο με ένα παχύ στρώμα σκόνης και χώματος. Πήγε στο σαλόνι. Στο σημείο που στεκόταν όταν ανέκτησε τις αισθήσεις του, υπήρχε μια λίμνη υγρασίας και στους τοίχους είχε αναρριχηθεί κισσός. Στην κουζίνα του τα ντουλάπια ανοιχτά, βρωμιά, ακαταστασία, έντομα και τροκτικά διάφορων ειδών. Το κρεβάτι στο δωμάτιο του στρωμένο, όπως ακριβώς θυμόταν ότι το είχε αφήσει, αλλά το ξύλινο δάπεδο είχε φουσκώσει, καθώς οι ρίζες από τη λεύκα του απέναντι πεζοδρομίου είχαν απλωθεί ως εκεί. Βγήκε έξω. Ο κήπος του γεμάτος χορτάρια, που έφταναν στο ύψος του γόνατου. Το ίδιο και των γειτόνων. Μπήκε στο αμάξι του και γύρισε το κλειδί της μίζας. Το αυτοκίνητο ήταν νεκρό.

Άρχισε να περπατά με δύο έντονες χαρακιές ανάμεσα στα φρύδια. Έφτασε στο σπίτι της Τόνιας. Παραμέρισε τα κλαδιά του δέντρου που είχαν κλείσει το παράθυρο τουωματίου της και την είδε. Όρθια, σε μια διάφανη προθήκη. Δεν κινούνταν καθόλου και είχε ένα παγωμένο χαμόγελο σχεδιασμένο στο πρόσωπό της. Σκέφτηκε να προσπαθήσει να την ελευθερώσει, αλλά οι εικόνες εγκατάλειψης που υπήρχαν σε όλη τη συνοικία, τον έκαναν να αποφασίσει να πάει στο αστυνομικό τμήμα.

Μπήκε μέσα τρέχοντας. Τον ακολουθούσαν δύο σκύλοι κοκκαλιάρικοι. Περπάτησε μαζί τους και χτύπησε την πόρτα στο τέλος του διαδρόμου. Κανείς δεν αποκρίθηκε. Ο Μάνος άνοιξε και βρήκε τον αστυνομικό καθιστό πίσω από το γραφείο του. Χαμογελούσε όπως η Τόνια και είχε ένα περίβλημα πάγου που ακολουθούσε το σχήμα και τη θέση του. Πλησίασε και είδε βιδωμένο στην πλάτη του εγκλωβισμένου έναν θερμοστάτη, με την ένδειξη 0° C. Η οθόνη ήταν κλειδωμένη, κι όσο κι αν προσπάθησε δεν μπόρεσε να αποκτήσει πρόσβαση.

Ύστερα επέστρεψε στο σπίτι του. Άνοιξε την τηλεόραση. Ήταν 8:30 το απόγευμα και σκέφτηκε πως κάποια άκρη θα έβρισκε βλέποντας ειδήσεις. Όμως όλα τα κανάλια πρόβαλαν κινούμενα σχέδια. Τότε είδε στο πάτωμα του έναν ψηφιακό θερμοστάτη, όμοιο με αυτόν που είχε βρει νωρίτερα στο αστυνομικό τμήμα. Τον πήρε στα χέρια του. Αναγράφονταν η θερμοκρασία του χώρου, 22° C, και η ποιότητα αέρα με τον χαρακτηρισμό «ικανοποιητική». Το εικονίδιο της τοποθεσίας ήταν ενεργοποιημένο, ενώ πάνω δεξιά φαινόταν ο κωδικός A9KM1. Ο Μάνος μετέβη στις ρυθμίσεις και άρχισε να μελετά τις νομικές πληροφορίες της συσκευής: «Η παρούσα νομική συμφωνία παραχώρησης άδειας χρήσης συνάφθηκε μεταξύ

της Πανδαματοριανής Κυβέρνησης και της HomoTher Electronics Co. και ο τελικός χρήστης, A9KM1, στον οποίο εγκαταστάθηκε το λογισμικό HomoTher, ουδεμία γνώση έχει λάβει σχετικά με τους όρους χρήσης. Η Κυβέρνηση δεσμεύτηκε για την ακρίβεια των πληροφοριών που υποβλήθηκαν για τη διεύθυνση A9KM1, συμφώνησε στο να εποπτεύει τη συσκευή, να αναλάβει όλους τους κινδύνους που σχετίζονται με τη χρήση της και εγγυήθηκε σχετικά με την αδυναμία πρόσβασης του τελικού χρήστη σε αυτή».

Στάθηκε έξω από το κτίριο του Κοινοβουλίου. Οι τοίχοι του είχαν επενδυθεί με πολλούς καθρέπτες που σχημάτιζαν μεταξύ τους γωνίες και καμπύλες. Πάνω τους φαίνονταν ένας άδειος αυτοκινητόδρομος, με στροφές που προκαλούσαν ναυτία και δέντρα με κλαδιά σαν χέρια γυμνά, που οι παραμορφωμένες αρθρώσεις τους μια άγγιζαν τον ουρανό, μια απειλούσαν τον Μάνο. Ο Μάνος πλησίαζε αργά, το είδωλό του έμοιαζε μικροσκοπικό και η σκιά που έσερνε μεγάλη. Δεν γνώριζε πώς έμοιαζε πλέον και τίποτε δεν του προκαλούσε έκπληξη. Ήθελε να μάθει την αλήθεια. Βρήκε την πόρτα ασφαλείας ανοιχτή και πέρασε μέσα. Στην είσοδο ήταν εικοσιτέσσερα ρολόγια, τόσα όσες και οι ζώνες ώρας. Όλα σταματημένα. Μετά τον διάδρομο υπήρχε μια ογκώδης βιβλιοθήκη με μικρά σε ύψος ράφια που ήταν τοποθετημένες κάρτες μνήμης. Μία φωτεινή πινακίδα που αναβόσβηνε προειδοποιούσε τους υπαλλήλους για τη μελέτη των πληροφοριών αυστηρά στον χώρο του αναγνωστηρίου και ένα βέλος οδηγούσε το βλέμμα στην υποδοχή της μεγάλης οθόνης που ήταν τοποθετημένη στον τοίχο. Πήρε την κάρτα που είχε την ετικέτα 2027, το έτος από το οποίο είχε τις πιο πρόσφατες αναμνήσεις, και την έβαλε βιαστικά στην τσέπη του. Ύστερα προχώρησε προς την αίθουσα της επιστημονικής ομάδας και μια χαραμάδα στην πόρτα τού επέτρεψε να δει στο εσωτερικό της. Οι τοίχοι ήταν λευκοί και μία λάμπα που κάλυπτε όλη την οροφή φώτιζε τα πρόσωπα των ανθρώπων που κάθονταν κυκλικά, γύρω από το γραφείο στη μέση του χώρου. Ο άντρας που καθόταν στο κέντρο είπε στους υπόλοιπους πως υπάρχει πρόβλημα και τους έδειξε την οθόνη που ήταν προσαρτημένη στο μέσον του γραφείου. Μίλησε για πιθανό σφάλμα στο λογισμικό και για ανίχνευση παρουσίας σε τρεις τουλάχιστον παγωμένες θέσεις.

Ο Μάνος φοβήθηκε για την τύχη του και αποχώρησε. Γύρισε στο σπίτι του με έντονους πόνους στο στομάχι και προτίμησε να μείνει νηστικός, από το να καταναλώσει

άλλη μια κονσέρβα. Έκλεισε τα μάτια του και προσπαθούσε να θυμηθεί πώς ένιωθε πριν η κυβέρνηση τα βάλει όλα στον πάγο. Δεν ήταν ευτυχισμένος, αλλά ήθελε να γίνει. Διάβαζε εφημερίδες, ενημερωνόταν και σκεφτόταν τρόπους για να κάνει τον κόσμο καλύτερο. Οι μύες του παρέλυσαν και μόνο τα μάτια του κινούνταν γοργά. Τότε ονειρεύτηκε πως ήταν δρομέας. Έτρεχε μεγάλες αποστάσεις. Το κορμί του δεχόταν κραδασμούς και τα γόνατά του πονούσαν από το βάρος που έπεφτε πάνω τους. Όμως στο τέλος της ημέρας ένιωθε τον ιδρώτα του να γαργαλά τους κροτάφους του και να φτάνει ως την ψυχή του. Έπαιρνε μια βαθιά ανάσα και χαλάρωνε γελώντας δυνατά. Και το γέλιο ακολουθούσε κι άλλο γέλιο. Ξύπνησε από τον ήχο του χαχανητού του, που δεν μπορούσε να ελέγξει. Ύστερα έβαλε στον υπολογιστή του την κάρτα μνήμης που είχε υποκλέψει από τη βιβλιοθήκη του Κοινοβουλίου και σύντομα έμαθε την αιτία που οι συμπολίτες του ήταν στον πάγο. Η κυβέρνηση δεχόμενη διαρκείς απειλές από γειτονικά κράτη για τα εδάφη της, είχε εξαθλιωθεί οικονομικά στην προσπάθεια της να είναι προετοιμασμένη για ένοπλη εχθροπραξία. Οι πολίτες αγχωμένοι, άρχισαν να παρουσιάζουν κόπωση και ανηδονία, ενώ δεν έλειψαν οι αυτοκτονικές τάσεις και η απώλεια ανθρώπινων ζωών. Την 23η Δεκεμβρίου 2027, ο Πρωθυπουργός συνεδρίασε με την επιστημονική ομάδα, που απαρτίζεται από ψυχολόγους, ιατρούς και τεχνικούς μηχανικούς και αποφάσισαν ομόφωνα την υποβολή του συνόλου των πολιτών της επικράτειας σε καθαρής μορφής, στέρεο, κρυσταλλικό νερό και τη διατήρησή τους εκεί για όσο χρονικό διάστημα απαιτήσουν οι διεθνείς συνθήκες. Με σκοπό την άρση των αντιστάσεων και την ευδαιμονία των πολιτών και του Πανδαμάτορος κράτους, αποφασίστηκε να παρασχεθούν σε ενδοφλέβια μορφή, μυοχαλαρωτικά και αντικαταθλιπτικά. Ξεκαθαρίστηκε πως οι πολίτες θα επανέλθουν στην πρότερη σωματική κατάσταση και στις συνήθειες δραστηριότητές τους μόνο εφόσον εξασφαλιστεί η ευτυχία τους.

Ο Μάνος έβαλε στο σακίδιο πλάτης ένα μπουκαλάκι νερό κι ένα σημειωματάριο και βγήκε από την πόρτα. Αισθάνθηκε μια πίεση στις αναπνευστικές διόδους και έχασε τις αισθήσεις του. Άνοιξε τα μάτια του ξαπλωμένος στο δάπεδο του λευκού δωματίου που παρακολουθούσε την προηγούμενη μέρα από τη χαραμάδα. Πάνω του στέκονταν δύο ασπροντυμένοι άντρες και τους άκουγε να μιλούν, μην μπορώντας να αντιδράσει.

«Είναι ο Α9ΚΜ1. Η τεχνολογία HomoTher δεν επέδρασε σε αυτόν και οι κάμερες του κτιρίου τον κατέγραψαν να παρακολουθεί τη χθεσινή συνεδρίαση μας».

«Άρα ξέρει;».

«Ξέρει».

«Πότε μπορούμε να προχωρήσουμε σε αλλαγή συνάψεων μνήμης;».

«Το συντομότερο. Σε πενήντα λεπτά περίπου θα πάψει να έχει δράση το χλωροφόρμιο».

«Καλέστε τον δόκτορα Γκάντμπι και ετοιμάστε τον χώρο για την επέμβαση».

Πολύχρωμα καλώδια στόλισαν τα μαλλιά του Μάνου που ένιωθε κρύα ελάσματα δίπλα στις ρίζες των τριχών του. Ένα ρομπότ ζύγωνε κοντά του και μονολογούσε «χαμόγελο», «έκκριση δακρύων», «διαστολή κόρης», «αύξηση θερμοκρασίας σώματος». Μια οθόνη πάνω από το κεφάλι του, ενημέρωνε τους επιστήμονες φωτίζοντας με διαφορετικό χρώμα τα θετικά από τα αρνητικά συναισθήματα, ενώ στο δεξί της μέρος μπορούσαν να επεξεργαστούν την αληθινή εμπειρία, δημιουργώντας όμορφες μνήμες στη θέση των σκοτεινών.

Ο Μάνος σκέφτηκε τον σκύλο του, τον Τζακ, που πέθανε στα χέρια του, δίχως να μπορέσει να του παρέχει ιατρική περίθαλψη. Μα γρήγορα ήταν με τον Τζακ αγκαλιά στο λιβάδι με τις παπαρούνες που χαίρονταν και οι δύο να βρίσκονται. Έπειτα πήγε έναν περίπατο στην παραλία προσπαθώντας να βρει λόγια παρηγοριάς στην Τόνια που μόλις είχε απολυθεί. Μαζί πραγματοποίησαν και το ταξίδι στο εξωτερικό που σχεδίαζαν χρόνια. Όταν γύρισαν, ήταν χειμώνας και το σπίτι του Μάνου δεν μπορούσε να ζεσταθεί. Με ένα καλό κρασί ένιωθε τα μάγουλά του να καίνε. Ήταν πιασμένος στη μέγγενη που κατασκεύασαν για αυτόν. Ήταν στην ασφάλεια μιας αγκαλιάς.

«Τελειώσαμε».

«Με την μακροπρόθεσμη μνήμη. Για τις πρόσφατες θα πειράξουμε τους νευρώνες του ιπόκαμπου».

«Κορτιζόλη;».

«Ναι. Δες πόσο χαρούμενος είναι».

Ο Α9ΚΜ1 είχε ένα παγωμένο χαμόγελο.

3. «Βαθύ λυκαυγές» Συνδυασμός ετεροτοπικού περιβάλλοντος και επιστημονικής φαντασίας

«Πού πηγαίνει ο ήλιος όταν δεν τον βλέπουμε; Αυτό αναρωτιόμουν παιδί, κάθε φορά που σκοτείνιαζε. Φυλακίζεται στο σπίτι που δεν έχει κουρτίνες, μόλις κλείνουν τα παράθυρα. Αποτυπώνεται σε ένα καθαρό πρόσωπο. Είναι πάνω από τη σκιά που δημιουργούν κόκκινα λουλούδια στο χώμα. Τον κρύβει το πέπλο των αστεριών. Κι όταν ξανάρθει, θα λικνιστώ στις ακτίνες του. Όταν ξανάρθει, θα τον κοιτάξω κατάματα. Όταν ξανάρθει, θα βρίσκομαι σε άλλο γεωγραφικό πλάτος.

Ήρθα εδώ χειμώνα. Είπα μια διαφορετική εμπειρία· να ξυπνάς βράδυ, να εργάζεσαι βράδυ, να κοιμάσαι βράδυ. Μα γρήγορα άρχισα να αισθάνομαι πολύ κουρασμένος και ήθελα να κοιμάμαι όλο και περισσότερο. Ξέρεις, αυτούς τους ύπνους τους δίχως όνειρα. Ή τέλος πάντων, δίχως όνειρα που να αξίζουν να τα θυμάσαι όταν ξυπνήσεις. Τον μισό χρόνο σκεφτόμουν αν θα ανταπεξέλθω στις απαιτήσεις της δουλειάς και τον άλλον μισό μετρούσα τις ώρες που μου απέμεναν για να κοιμηθώ. Κάποιες φορές σκεφτόμουν έντονα το παρελθόν».

«Το παρελθόν;».

«Ναι. Ξανά και ξανά. Τους ίδιους ανθρώπους, τα ίδια μέρη, τα ίδια λάθη. Τι θα μπορούσα να κάνω διαφορετικά και δεν το έκανα. Τι θα μπορούσα να πω, αλλά σιώπησα. Νομίζω πως ζούσα στο παρελθόν μου περισσότερο από ό,τι στο παρόν μου. Κρατούσα το ίδιο σκηνικό, τον γενέθλιο τόπο μου, και έφτιαχνα υποθετικούς διαλόγους για καταστάσεις που συνέβησαν αλλιώς. Στη φαντασία μου ήμουν πάντα δραστήριος, γοητευτικός, ευφραδής».

«Αυτά τα χαρακτηριστικά είναι σημαντικά για εσένα, για να τα προβάλλεις στην εικόνα σου».

«Η εικόνα μου. Ύστερα κοιτούσα τον εαυτό μου στον καθρέφτη. Αυτόν τον διαβρωμένο από τη συνήθεια άνθρωπο. Δέσμιο του προγράμματος και των πρέπει. Κοιτούσα το ρολόι μου. Επτά ώρες και δεκατέσσερα λεπτά για την αφύπνιση. Σήμερα δεν θα κοιμηθώ οκτώωρο. Θα ξυπνήσω άκεφος. Και γινόταν. Ξέρεις, πάντα γίνεται αυτό που περιμένεις. Το προκαλείς. Δεν έχω τίποτα μαγικές ιδιότητες, δηλαδή. Ως προς αυτό τουλάχιστον...

Εκείνο το βράδυ είμαι σίγουρος πως βρισκόμουν πάλι στο σπίτι και μετρούσα τις ώρες. Εκεί που καθόμουν κι έβλεπα τον απέναντι τοίχο, ξαφνικά βρέθηκα έξω από τον φράχτη του σπιτιού. Η ώρασή μου ήταν θολή, έβγαλα τα γυαλιά μου και τα πέταξα κάτω. Γι' αυτό είναι τώρα ραγισμένος ο φακός τους, βλέπεις; Τότε είδα πεντακάθαρα μια μολύβδινη σφαίρα να αιωρείται δυο μέτρα πάνω από το έδαφος. Έτσι να έκανα θα την έπιανα. Είχε μέγεθος όσο το μπαούλο με τα κλινοσκεπάσματά μου. Μα μέσα χωρούσε το φως... Μια θύρα άνοιξε και η λάμψη έφτανε να φωταγωγήσει όλη την πόλη. Απορώ πώς δεν την είδε κανείς άλλος. Και τότε βγήκαν. Ήταν γυμνοί, το δέρμα τους γυάλιζε και δεν ντρέπονταν καθόλου για το σώμα τους. Με πλησίασαν και δεν έβγαλαν άχνα ούτε αυτοί ούτε εγώ. Όμως ύστερα άνοιξαν το στόμα τους και ξέρασαν μπροστά μου μία μπάλα από τρίχες ο καθένας. Ναι, σαν γατιά. Εγώ δεν φοβήθηκα. Γενικά, δεν φοβάμαι τίποτα. Τώρα να πεθάνω δεν με νοιάζει. Κάθισα ασάλευτος κι όταν μπήκαν στη σφαίρα κι ανέβηκαν στον ουρανό, είδα πως οι τριχωτές εκκρίσεις τους εξαφανίστηκαν κι αυτές και γύρισα σπίτι. Εκείνο το βράδυ δεν κοιμήθηκα καθόλου. Ούτε με απασχόλησε πόσες ώρες ύπνου μου απομένουν. Και να σου πω κάτι; Το επόμενο πρωί σηκώθηκα ευδιάθετος και πήγα στη δουλειά σφυρίζοντας. Τότε κατάλαβα τι ήθελαν να μου πουν αυτοί οι εξωγήινοι· πως η ζωή μου είναι τρίχες!

Θεωρώ πως ήρθαν σε εμένα για να με σώσουν από τη μιζέρια. Βέβαια, ήξεραν πως είμαι θετικά διακείμενος στη μεταφυσική. Όλα τα ξέρουν! Είχα στη βιβλιοθήκη μου κάμποσα βιβλία για ιπτάμενα αντικείμενα άγνωστης ταυτότητας και όντα που κατοικούν σε άλλους πλανήτες, αλλά και περιοδικά με μαρτυρίες ανθρώπων που βίωσαν εμπειρίες με εξωγήινους πολιτισμούς. Είναι περίεργο, πες μου κι εσύ τη γνώμη σου. Δεν θυμάμαι τίποτα για αυτά μου τα αναγνώσματα. Κι όταν επιχειρήσα να τα ξαναμελετήσω, να τα μελετήσω από την αρχή δηλαδή -έχω μεταφέρει εδώ ολόκληρη τη συλλογή μου- όλες οι σελίδες ήταν σβησμένες, λευκές, σαν να μην είχαν τυπωθεί ποτέ. Ήταν μια ολική διαγραφή από την

έντυπη μορφή των γνώσεών μου, αλλά και από τη μνήμη μου. Μάλλον γιατί όλα όσα ήξερα ήταν λάθος.

Τους ξαναείδα καμιά εβδομάδα έπειτα από την πρώτη μας επαφή. Κι ύστερα, κάθε βράδυ, μέχρι να μην τους χρειάζομαι πια. Έστηναν την παράστασή τους στον κήπο μου, στο κιόσκι που νωρίτερα δεν είχα χρησιμοποιήσει για κανέναν λόγο. Αναγνώρισα τον γηραιότερο εξωγήινο γιατί είχε κυρτώσει από τα χρόνια και τα μάτια του πλαισιώνονταν από ρυάκια με πολλές διακλαδώσεις. Με ένα ταχύ κλείσιμο των ματιών του τα σκηνικά και τα κοστούμια εναλλάσσονταν σαν να ήσουν σε θέατρο στην Αγγλία. Έχεις πάει; Χίλια οκτακόσια χιλιόμετρα μακριά από το Λονδίνο, διακόσια είκοσι εκατομμύρια χιλιόμετρα μακριά από τον πλανήτη τους, το Διηνεκές, πραγματοποιούνταν μόνο για εμένα το καλύτερο θεατρικό δρώμενο! Το ψηφιδωτό δάπεδο είχε γίνει περιστρεφόμενο και αποκάλυπτε εσωτερικούς ή εξωτερικούς χώρους, ανάλογα με τις σκηνές του σεναρίου. Αρχικά, στάθηκα μπροστά σε έναν χωματόδρομο κομμένο εγκάρσια, έτσι ώστε ήταν ορατά δεκάδες γεωλογικά στρώματα. Μπήκα στη διαδικασία να αρχίσω να τα μετρώ, αλλά μία μπουλντόζα πέρασε από μέσα μου κι άρχισε να διανοίγει δρόμο. Ένα τμήμα όσων έβλεπα ισοπεδώθηκε και το υπόλοιπο μετατράπηκε σε δύο κεκλιμένους δρόμους δεξιά και αριστερά. Αναρριχήθηκα, περπάτησα κατά μήκος και σε ύψος και βρήκα ανθρώπινα οστά. Ξεκίνησα να τα ψηλαφώ, να αναζητώ τη συνολική εικόνα και τότε τρεις σκελετοί σαρκώθηκαν κι άρχισε το χρώμα τους να ζωηρεύει. Παλιοί πολέμοι που δεν είχαν πια τίποτε να χωρίσουν, έγιναν ξανά διαθέσιμοι στη ζωή και με έπιασαν από τα χέρια. Αισθάνθηκα σαν να με διαπερνά ρεύμα και τότε με έσπρωξαν προς το έδαφος ψιθυρίζοντας ο καθένας από κάτι, δεν θυμάμαι τι.

Ξύπνησα στο κρεβάτι μου. Το στόμα μου ήταν ξηρό και τα ρούχα μου γεμάτα χρώματα. Πήγα στη βιβλιοθήκη μου και ξεφύλλισα ξανά τη συλλογή μου. Μόνο μία σελίδα ήταν εικονογραφημένη και είχε τρεις άνδρες που στέκονταν στα τρία επίπεδα ενός δρόμου. Η λεζάντα έγραφε: «Παρελθόν- Παρόν- Μέλλον». Έκλεισα το βιβλίο και είδα στο εξώφυλλο χαραγμένα τα αρχικά μου. Συνδύασα την εμπειρία που μου παρείχαν οι εξωγήινοι με αυτό που έβλεπα μπροστά μου. Είμαι εγώ και το παρελθόν μου, το παρόν μου και το μέλλον μου προσπαθούν να με σκοτώσουν. Είναι στο χέρι μου αν θα επιβιώσω ή θα γίνω τρεις σκελετοί. Γιατί δεν σημειώνεις αυτά που σου λέω; Δεν τα θεωρείς σημαντικά;».

«Αν κατάλαβα καλά, αυτή η γνώση που απέκτησες σε έκανε να θέλεις να αλλάξεις τον εαυτό σου, να ζήσεις πιο ποιοτικά. Αυτό είναι εφικτό στο παρόν και στο μέλλον. Αλλά με το παρελθόν τι γίνεται; Πώς θα το διορθώσεις;».

«Οι φίλοι μου θα με βοηθήσουν να μετακινηθώ σε τόπο και σε χρόνο. Θα κάνω ό,τι αλλαγές απαιτούνται, για να εξασφαλίσω το ευτυχισμένο παρόν και μέλλον μου. Έχω σκεφτεί τόσες φορές το παρελθόν μου, που ξέρω ακριβώς τι μεταβολές θα πραγματοποιήσω και με ποια σειρά».

«Περίφημα. Εμένα βέβαια μου φαίνεται σαν να προσπαθείς να ακυρώσεις τους πρόποδες ενός βουνού, αλλά εσύ ξέρεις καλύτερα. Αγαπητέ, ο χρόνος μας τελείωσε. Να τα πούμε την άλλη βδομάδα την ίδια ώρα;».

«Ναι, ναι».

«Εδώ σου ανανεώνω και τη συνταγή σου. Μην ξεχνάς να παίρνεις ένα δισκίο κάθε μέρα μετά το φαγητό. Καλή συνέχεια».

«Γεια. Ευχαριστώ».

Βιβλιογραφία

Agamben, G. (2005). *Homo sacer. Κυρίαρχη εξουσία και γυμνή ζωή*. (Π. Τσιαμούρας, Μετ). Αθήνα: Scripta.

Aran, P.O. (2016). Οι λογοτεχνικοί χρονότοποι στην αντίληψη του Μπαχτίν: Η σημασία τους στην έρευνα στο πλαίσιο της σύγχρονης πεζογραφίας της Αργεντινής, (L. Marisol & F. Bustamante, Μετ). (Κασάπη Ε., Αλεξίου Β. & Παλαιολόγος Κ. Επιμ.). *International Translation Intersemiotic, Vol. 5, no.2*. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα <https://ejournals.lib.auth.gr/iti/article/viewFile/5315/5199>. (25/2/2021)

Ασίμωφ, Ι. (1979). *Το τέλος της αιωνιότητας*. (Α. Μιαούλης, Μετ). Αθήνα: Κάκτος.

Asimov, I. (1981). *How Easy to See the Future Στο Asimov on Science Fiction*. Garden City, N.Y: Doubleday.

Bakhtin, M. (1981). *Discourse in the Novel*. In *The Dialogic Imagination: Four Essays*. C. Emerson & M. Holquist (Trans.). Austin: University of Texas Press.

Βόνεγκατ, Κ. (2008). *Σφαγείο Νούμερο Πέντε*. (Φ. Χρυσόπουλος, Μετ). Αθήνα: Κέδρος.

Borges, J. L. (2005). Ο κήπος με τα διακλαδωτά μονοπάτια. Στο *Άπαντα Πεζά* (Α. Κυριακίδης, Μετ). (σελ. 157-167). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Collington, T. (2001). Space, Time and Narrative: Bakhtin and Ricoeur. *Space and Culture*, 4, (7-9), 221-231.

Fedosova, T. (2015). Reflection of time in Postmodern Literature. *Athens Journal of Philology*, Vol. 2 (No 2), 77-88.

Foucault, M. (1984). Des espaces autres. *Architecture Mouvement Continuité*, 5, 46-49.
Διαθέσιμο σε ελληνική μετάφραση στην ιστοσελίδα https://biennale1.thessalonikibiennale.gr/pdf/MICHEL_FOUCAULT_HETEROTOPIAS_GR.pdf (16/03/2021)

Genette, G. (2007). *Σχήματα III*, Αθήνα: Πατάκης.

Gomel, E. (2014). *Narrative Space and Time: Representing Impossible Topologies in Literature*. Routledge. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα https://www.researchgate.net/publication/290540689_Narrative_space_and_time_Representing_impossible_topologies_in_literature (26/01/2021)

Heffernan, J. (1987). Space and Time in Literature and Visual Arts. *An Interdisciplinary Journal*, 70, 95-119.

Κωτόπουλος, Τ. Η. (2019a). Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πλοκή, Δομικά Σχήματα και Συνθετικά Στοιχεία, ΔΠΜΣ Δημιουργική Γραφή.

Κωτόπουλος, Τ. Η. (2019b). Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Το τυπολογικό μοντέλο του G.Genette, ΔΠΜΣ Δημιουργική Γραφή.

Κωτόπουλος, Τ. Η. (2019c). Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Το σκηνικό (χωροχρόνος) ως επινοημένη λογοτεχνική συνιστώσα, ΔΠΜΣ Δημιουργική Γραφή.

Mann, T. (2017). *Το Μαγικό Βουνό*. (Θ. Παρασκευόπουλος, Μετ). Αθήνα: Μεταίχμιο.

Mitchell, W. (1980). Spatial Form in Literature: Toward a General Theory. *Critical Inquiry*, 6 (3), 539-567.

Παπαντωνάκης, Γ. (2010). Δυστοπία και ουτοπία: Μορφές έκφρασης της εξουσίας στην ελληνική παιδική και νεανική επιστημονική φαντασία. Συγκριτική ανάγνωση με το μυθιστόρημα της Lois Lowry Στο *Επιστημονική Επετηρίδα Παιδαγωγικού Τμήματος Δ.Ε. Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*, 22 (2010), 97-120.

Προυστ, Μ. (2020). *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο I Από τη μεριά του Σουάν*. (Π. Ζάννας, Μετ), (Π. Πούλος, Επιμ). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Ricoeur, P. 1988. *Time and Narrative Volume 3*, (K. Blamey and D. Pellauer, Trans) Chicago: University of Chicago Press.

Sanfey, J.J., (2003). Reality and Those Who Perceive It. In: *The Nature of Time: geometry, physics, and perception*, 95, 105-113. R. Buccheri, M. Saniga, W.M. Stuckey, (eds.) NATO Science Series. Dordrecht: Kluwer Academic Press.

Σταυρογιαννοπούλου, Ε. (2021). *Τα διηγήματα στα Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας για τη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση: Αφηγηματολογική προσέγγιση των μυθοπλαστικών χαρακτήρων*. (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πατρών.

Τζιόβας, Δ. (2014). Διαλογικότητα, Ετερογλωσσία και μυθιστόρημα Στο *Κουλτούρα και Λογοτεχνία. Πολιτισμικές Διαστάσεις και χρονότοποι ιδεών*. Αθήνα: Πόλις.