

Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών

ΠΜΣ Δημιουργικής Γραφής

Διπλωματική Εργασία

Η πλοκή στο δυστοπικό μυθιστόρημα *Η ιστορία της πορφυρής*
δούλης της Μάργκαρετ Άτγουντ

Αικατερίνη Χασουράκη

Επιβλέπων καθηγητής: Σπυρίδων Κιοσσές



Πάτρα, Ιούνιος 2023

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του/της φοιτητή/φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίας στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



Η πλοκή στο δυστοπικό μυθιστόρημα *Η ιστορία της πορφύρας*
δούλης της Μάργκαρετ Άτγουντ

Αικατερίνη Χασουράκη

Επιτροπή Επίβλεψης Πτυχιακής / Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Σπυρίδων Κιοσσές

Καθηγητής Πανεπιστημίου Θεσσαλίας

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Ιορδάνης Κουμασίδης

Μέλος ΣΕΠ Ε.Α.Π.

Πάτρα, Ιούνιος 2023

Στον Ξενοφώντα

Ευχαριστίες:

Στον επιβλέποντα καθηγητή κ. Κιοσσέ για το ενδιαφέρον και τις πολύ χρήσιμες παρατηρήσεις του στην παρούσα εργασία στα πλαίσια ενός μεταπτυχιακού προγράμματος που εκκίνησε ως ιδέα από την παρουσίαση του βιβλίου του *Εισαγωγή στη δημιουργική ανάγνωση και γραφή του πεζού λόγου* στο Ηράκλειο και ολοκληρώνεται με την υποστήριξη της διπλωματικής εργασίας υπό την επίβλεψή του.

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών Δημιουργικής Γραφής του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου. Αποτελείται από δύο μέρη: το πρώτο, κριτικό, αφορά στην εξέταση της πλοκής του δυστοπικού μυθιστορήματος *Η ιστορία της πορφυρής δούλης* της Μάργκαρετ Άτγουντ και το δεύτερο, δημιουργικό, περιλαμβάνει τη μετάφραση του κειμένου «Happy Endings» και ένα διήγημα ευτυχισμένου φινάλε σε συνομιλία με το κείμενο της μετάφρασης.

Στο κριτικό μέρος της εργασίας δίδονται οι όροι και τα βασικά έργα της δυστοπικής λογοτεχνίας και παρουσιάζονται οι κυριότερες απόψεις σχετικά με τη φύση και τη λειτουργία της μυθιστορηματικής πλοκής. Ακολουθεί μια αδρή περιγραφή των γεγονότων του εν λόγω μυθιστορήματος σύμφωνα με τη δομή της αφήγησής του, και κυρίως αναλύεται η πλοκή του σύμφωνα με τα σχήματα και τα συνθετικά στοιχεία πλοκής που μας έχουν παραδοθεί από τους θεωρητικούς μελετητές. Αυτοί οι άξονες της πλοκής και τα λοιπά σχετικά στοιχεία, όπως οι ανατροπές και η χρήση του σασπένς που εφαρμόζονται στη συγγραφή μυθιστορημάτων παρουσιάζονται κατά την εμφάνισή τους στο υπό εξέταση μυθιστόρημα.

Το δημιουργικό μέρος της παρούσας εργασίας συναποτελούν μια μεταφραστική και μια συγγραφική προσπάθεια. Παρουσιάζεται μια μετάφραση στα ελληνικά του αυτοαναφορικού διηγήματος (μεταμυθοπλασία) της Μάργκαρετ Άτγουντ *Happy Endings* που αναφέρεται στους μηχανισμούς της συγγραφής, κυρίως για να καλέσει τους επίδοξους συγγραφείς να εξετάσουν πιο προσεκτικά τις τυπικές λογοτεχνικές συμβάσεις, και να προσέξουν το περιεχόμενο του συγγραφικού τους πονήματος, του διαστήματος μεταξύ της αρχής και του τέλους της ιστορίας. Το δημιουργικό μέρος της εργασίας αυτής ολοκληρώνεται με το σύντομο πρωτότυπο διήγημα *Ο κύκλος* στο οποίο έγινε προσπάθεια να ενσωματωθούν οι αρχές του διηγήματος.

Λέξεις – Κλειδιά

δυστοπικό μυθιστόρημα, πλοκή, πορφυρή δούλη, Άτγουντ.

The plot of the dystopian novel *The story of the handmaid's tale* by Margaret Atwood.

Aikaterini Chasouraki

Abstract

The present bachelor's thesis was prepared in the framework of the creative writing postgraduate study programme of the Hellenic Open University. It is comprised by two parts, the first, being the critical one, involves the examination of the plot of the dystopian novel “The handmaids's tale” by Margaret Atwood. The second, creative part includes the translation of the text *Happy Endings*, followed by a short story with a happy ending. This text is involved in a kind of conversation with the translated text.

In the critical part of the thesis, the terms and basic works of dystopian literature are presented along with the main references at the level of literacy theory of the novel plot. What follows is a rough description of the events of the novel in question, according to its narrative structure. It is mainly an analysis of its plots according to the scenes and plot elements as described by scholars. Elements such as plot twists and the use of suspense applied to novel writing, are presented as their use is traced in the novel at hand.

The creative part of the thesis consists of a translation and a written piece. A Greek translation of Margaret Atwood's self-referential short story (metafiction) *Happy Endings* is presented, which refers to the mechanics of writing, mainly to invite aspiring writers to examine more closely the standard literary conventions, and to pay attention to the content of their writing, the space between the beginning and the end of the story. The creative part of this work is completed with the short original short story *The Circle* in which an attempt was made to incorporate the principles of the short story.

Keywords

Dystopian novel, plot, Handmaids's tale, Margaret Atwood

Περιεχόμενα

Περίληψη

Abstract

A' Κριτικό μέρος

1. Η δυστοπική λογοτεχνία και τα βασικά έργα της

1.1 Σχετικά με τη συγγραφέα και το έργο της

2. Περί πλοκής

2.1 Ορισμός και χαρακτηριστικά

2.2 Χρονική σειρά και αιτιότητα

2.3 Ο ρόλος των χαρακτήρων στην εξέλιξη της πλοκής

2.4 Διακρίσεις πλοκής

2.5 Σχήματα πλοκής

2.6 Συνθετικά στοιχεία της πλοκής

2.7 Οι έννοιες του αμφίροπου αγώνα και των προμηνυμάτων

3. Η πλοκή στην Ιστορία της πορφυρής δούλης

3.1 Σχετικά με το μυθιστόρημα

3.2 Η δομή του βιβλίου.

3.3 Τα γεγονότα της πλοκής

3.4 Εφαρμογή των σχημάτων και των συνθετικών στοιχείων πλοκής στο μυθιστόρημα

3.5 Σχήμα για την πλοκή του Freytag

3.6 Οι συγκρούσεις στο έργο

3.7 Η Λύση

3.8 Ο από μηχανής Θεός.

3.9 Σχετικά με την αναγκαιότητα ύπαρξης του τελευταίου κεφαλαίου, Ιστοριομνήμων.

Σχολιασμός

3.10 Ο ρόλος των χαρακτήρων στην εξέλιξη της πλοκής

3.11 Έργα σχετικά με το βιβλίο: Ταινία και Τηλεοπτική σειρά

4. Συμπεράσματα

B. Δημιουργικό μέρος

1. Απόδοση στα ελληνικά αμετάφραστου κειμένου της Μάργκαρετ Άτγουντ.

2. Συγγραφική δοκιμή - Ένα διήγημα με ανοικτό τέλος

Βιβλιογραφικές αναφορές

Παράρτημα

Το αυτοαναφορικό διήγημα Happy Endings της Margaret Atwood στην αγγλική γλώσσα

Α΄ Κριτικό μέρος

1. Η δυστοπική λογοτεχνία και τα βασικά έργα της

Η δυστοπία ως όρος αναπόφευκτα προσδιορίζεται σε αντιπαραβολή προς την ουτοπία, που πρώτη φορά παρουσιάστηκε το 1516 στο ομώνυμο έργο, *Utopia (Ουτοπία)*, του Τόμας Μουρ (1478 -1535)¹. Ο συγγραφέας είχε τότε ονομάσει ουτοπία τον ιδανικό τόπο για τον άνθρωπο, τόσο από άποψη πολιτεύματος, ισονομίας, δικαιωμάτων, ισότητας και ισοπολιτείας, όσο και σε επίπεδο διαπροσωπικών σχέσεων, ευημερίας μα και δικαιοσύνης. Σε αντίθεση, ο όρος δυστοπία χαρακτηρίζει τον τόπο που όχι μόνο δεν είναι φιλικός για τον άνθρωπο, αλλά κυριαρχούν ο φόβος και η βία και οι συνθήκες διαβίωσης είναι εφιαλτικές. Τον όρο δυστοπία πρώτος χρησιμοποίησε το 1868 ο Βρετανός πολιτικός και φιλόσοφος Τζον Στούαρτ Μίλλ (John Stuart Mill, 1806-1873) σε ομιλία του στο κοινοβούλιο. Η δυστοπική λογοτεχνία άρχισε να ανθίζει λίγο αργότερα, στις αρχές του εικοστού αιώνα, αρχικά με το έργο *Εμείς* (1924) του Ρώσου συγγραφέα Γιεβγκένι Ζαμιάτιν, και ακολούθησαν *Ο θαυμαστός καινούριος κόσμος* (1921 και 1959) του Aldous Huxley και το *1984* (1948) του George Orwell.²

Στη δυστοπική λογοτεχνία, λοιπόν, ανήκουν αλληγορικά κείμενα που περιλαμβάνουν αληθοφανή γεγονότα, μια γραφή καταστροφολογική μέσω της οποίας αναδύεται η ανησυχία των συγγραφέων για την, μεταξύ άλλων, επικράτηση επικίνδυνων ιδεολογιών και αντίστοιχων πολιτικών πρακτικών, την ισοπέδωση των ανθρωπιστικών ιδεωδών και την καταστροφή του φυσικού περιβάλλοντος. Οι μυθιστορηματικοί ήρωες στο δυστοπικό μυθιστόρημα ζουν καταπιεσμένοι, σε έναν κόσμο ασφυκτικό και με δυσοίωνο μέλλον, όπου προσπαθούν να επιβιώσουν αντιμετωπίζοντας συχνά θανάσιμους κινδύνους.

Σχετικά με τους δύο αντίθετους τρόπους, η καθηγήτρια Dunja Mohr (όπως η άποψή της μεταφέρεται στο Menegotto, Indrusiak 2021: 591) υποστηρίζει ότι οι ουτοπίες και οι δυστοπίες δεν αποτελούν μελλοντικούς ή μακρινούς τρόπους, στην πραγματικότητα οι συγγραφείς γράφουν για το παρόν απλώς το κάνουν με διαφορετικό τρόπο. Στα ουτοπικά κείμενα αντικατοπτρίζεται το όραμα του συγγραφέα για έναν διαφορετικό, καλύτερο κόσμο από τον πραγματικό, ενώ αντίθετα στη στα δυστοπικά καταδεικνύονται οι ομοιότητες μεταξύ της πραγματικότητας και του δυσάρεστου δυστοπικού περιβάλλοντος, με τρόπο που

¹ Thomas More, *Ουτοπία*, όπως περιλαμβάνεται στο *Τρία κείμενα για την ουτοπία*, μετάφραση Γρηγόρης Κονδύλης, Αθήνα 2007, εκδόσεις Μεταίχμιο

² Σχετικά με τα ιστορικά αυτά στοιχεία βλ. σχετικά στο Menegotto, F.N.; Indrusiak, E.B. (2021): 591

τρομάζει τους αναγνώστες. Στη συνέντευξη της Μάργκαρετ Άτγουντ στην Danita Dodson (1997: 99) η συγγραφέας ισχυρίζεται ότι οι ουτοπίες και οι δυστοπίες έχουν πολλά κοινά. «Αν και η μία απεικονίζει την ιδανική κοινωνία και η άλλη το αντίθετο, οι περιοχές όπου εστιάζουν το ενδιαφέρον τους είναι παρόμοιες. Σαν να είναι αποτυπώματα κοινωνίας ... κυρίως τι συμβαίνει με τη σεξουαλική πράξη; Με τη διανομή αγαθών; Με αυτούς που είναι στην εξουσία; Με την επιβολή ποινών;» Ενδιαφέρον έχει για τη συγγραφέα ότι ο Μουρ στην Ουτοπία είχε προτείνει ως τιμωρία τη φυλάκιση για τη διάπραξη μοιχείας. Τέλος, συνεχίζει στην ίδια συνέντευξη: «σχετικά με την ισχύ, στις δυστοπίες η εξουσία είναι απολυταρχική και ο έλεγχος για το σεξ είναι επίσης έντονος, ενώ στις ουτοπίες η εξουσία είτε είναι καλοκάγαθη, είτε είναι μοιρασμένη. Επίσης σε μερικές εκδοχές ουτοπίας βρίσκουμε είτε να υπάρχει ελευθερία επιλογής στο σεξ είτε απόλαυση στο σεξ.»»

Οι αιτίες των δυσκολιών που αντιμετωπίζουν οι ήρωες στα δυστοπικά περιβάλλοντα ποικίλουν. Επιδημίες, πολιτική και κοινωνική παρακμή, επιβολή ανελεύθερων – ολοκληρωτικών καθεστώτων, συνθήκες τρόμου, άτεγκτες γραφειοκρατικές εξουσίες και κοινωνίες, τεχνολογικές εξελίξεις που επιτρέπουν τον έλεγχο της ανθρώπινης ελευθερίας, ιατρικές ανακαλύψεις που επιτρέπουν επεμβάσεις πάνω στην ίδια την ανθρώπινη ύπαρξη, πλήρης περιθωριοποίηση και εκμετάλλευση των αδύναμων ανθρώπινων συνόλων λόγω φύλου ή οικονομικών μέσων, κλιματικές επιβαρύνσεις του πλανήτη, εκτεταμένη ρύπανση των φυσικών πηγών, υποβάθμιση της τέχνης και των πολιτιστικών επιτευγμάτων και κατακτήσεων, για να απαριθμήσουμε κάποιες από αυτές, μόνο από την εξέταση των ζητημάτων στα οποία αναφέρονται ορισμένα από τα πιο εμβληματικά μυθιστορήματα του είδους.

Στήριγμα των ηρώων που βρίσκονται ακούσια να ζουν υπό αυτούς τους όρους παραλογισμού είναι κυρίως το ένστικτο της επιβίωσης, σε αυτό το τέλος του κόσμου όπως τον ξέρουμε. Προσπαθούν κατ' αρχάς να διατηρήσουν την αυτοκυριαρχία τους –η αποσταθεροποίηση, άλλωστε, του εαυτού είναι το πρώτο που θίγεται – και έπειτα να αντιμετωπίσουν τους συνεχόμενους εξωτερικούς κινδύνους για τη ζωή τους.

Βασικό χαρακτηριστικό των μυθιστορημάτων είναι οι ισχυρές συγκρούσεις σε ακραίο συχνά βαθμό τόσο σε επίπεδο ηθικών αρχών, ατόμων μεταξύ τους, κοινωνικοπολιτικών συστημάτων και εξουσιών. Στο πλαίσιο της δημιουργίας αυτού του φαντασιακού περιβάλλοντος οι συγγραφείς δείχνουν ιδιαίτερη προσοχή ώστε να επιτύχουν τόσο την σκιαγράφηση και απόδοση των λογοτεχνικών χαρακτήρων, που ναι μεν συνήθως είναι φανερά θετικοί ή αρνητικοί ήρωες, αλλά δεν συνιστούν καρικατούρες πραγματικών ανθρώπων, όσο και τη “ζωντανή” αναπαράσταση ενός φαντασιακού κόσμου, καθώς δεν

υπάρχουν οι αντίστοιχες προσλήψεις στο γνωστικό κόσμο του αναγνώστη και η δυσκολία απόλαυσης της ανάγνωσης είναι αυξημένη.

Συνήθως συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα, όπως ήταν οι δύο παγκόσμιοι πόλεμοι ή η επικράτηση αυταρχικών καθεστώτων ενίσχυαν την τάση για τη συγγραφή τέτοιων πονημάτων και στο εξής θα έχει πολύ ενδιαφέρον να μελετηθεί πώς οι σύγχρονες συνθήκες ζωής, όπως επηρεάστηκαν αλλά και όπως θα συνεχίσουν να επηρεάζονται από την πρόσφατη εμπειρία της έκρηξης της πανδημίας του κορονοϊού θα επιδράσουν στη δυστοπική λογοτεχνία.

Η πανδημία έχει αλλάξει εν πολλοίς τον τρόπο που σκεφτόμασταν για την ομαλή εξέλιξη της ζωής στον πλανήτη και τη συνεχή πρόοδο του ανθρώπου, η καραντίνα σε παγκόσμιο επίπεδο, οι πρωτοφανείς περιορισμοί στην κίνηση των ανθρώπων, ο φόβος για την ανθρώπινη ζωή, τα γεμάτα νοσοκομεία και οι σοκαριστικές εικόνες των παρατεταγμένων φερέτρων στους χώρους ταφής ακόμα και στις χώρες του δυτικού κόσμου ξάφνιασαν τους περισσότερους και μας έφεραν αντιμέτωπους με ό,τι θεωρούσαμε υπαρκτό μόνο σε δυστοπικά μυθιστορήματα, ταινίες και τηλεοπτικές σειρές.

Έως σήμερα έχουν εκδοθεί πολλά και ξεχωριστά δυστοπικά μυθιστορήματα και φαίνεται ότι υπάρχει μεγάλο αναγνωστικό κοινό που έλκεται από το συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος. Οι αναγνώστες συγκινούνται και συμπάσχουν με τους χαρακτήρες που αγωνίζονται σε ένα κοινωνικό πλαίσιο σκοτεινό και αφιλόξενο για την ανθρώπινη ζωή και αξιοπρέπεια. Στα πολύ γνωστά, κάποια από αυτά έχουν καταστεί εμβληματικά, έργα της δυστοπικής λογοτεχνίας, μπορούμε να συμπεριλάβουμε τα παρακάτω μυθιστορήματα, χωρίς προφανώς ο ενδεικτικός αυτός κατάλογος να είναι εξαντλητικός: *Η μηχανή του χρόνου* (1895) του Χ. Τζ. Γουέλς, *Εμείς* (1924) του Ρώσου συγγραφέα Γιεβγκένι Ζαμιάτιν, *Ο θαυμαστός καινούριος κόσμος* (1921 και 1959), του Άλντους Άξλεϋ, *Η Δίκη* (1925) και *Ο Πύργος* (1926) του Φράντς Κάφκα, το *1984* (1948) του Τζώρτζ Όργουελ, *Φάρεναϊτ 451* (1953) του Ρέι Μπράντμπερ, *Ο άρχοντας των μυγών* (1954) του Ουίλιαμ Γκόλντιγκ, *Το ηλεκτρικό πρόβατο* (1968) του Φίλιπ Ντικ, *Η πορφυρή δούλη* (1985), της Μάργκαρετ Άτγουντ την τριλογία της *Όρυξ και Κρέικ* (2003), *Η χρονιά της πλημμύρας* (2009) και *Το τέλος του κόσμου* (2013) και τέλος *Ο Δρόμος* (2006) του Κόρμακ ΜακΆρθου και οι *Αγώνες Πείνας* (2008) της Σούζαν Κόλινς.

Το μεγάλο ενδιαφέρον που προκλήθηκε σχετικά οδήγησε ώστε κάποια από αυτά να έχουν μεταφερθεί στον κινηματογράφο ή έχουν γίνει τηλεοπτικές σειρές, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις κινηματογραφικά και τηλεοπτικά σενάρια με κέντρο έναν δυστοπικό κόσμο έχουν γίνει γνωστές ταινίες και σειρές αντίστοιχα. Το έργο της Άτγουντ *Η Ιστορία της*

Πορφυρής Δούλης (στο εξής η *Ιστορία*) έχει μεταφερθεί τόσο στον κινηματογράφο όσο και στην μικρή οθόνη ως δραματική ταινία ή σειρά επιστημονικής φαντασίας (αντιστοίχως η ομώνυμη ταινία το 1990 του γερμανού σκηνοθέτη Βόλκερ Σλέντορφ και η σειρά *The Handmaid's tale* με δημιουργό τον Μπρους Μίλερ προβάλεται ήδη 5 τηλεοπτικές σεζόν από το 2017.³

1.1 Σχετικά με τη συγγραφέα και το έργο της

Όπως ήδη αναφέρθηκε η συγγραφέας και ποιήτρια Μάργκαρετ Άτγουντ εκτός της *Ιστορίας* έχει γράψει και άλλα μυθιστορήματα δυστοπικής λογοτεχνίας. Η Καναδή λογοτέχνιδα, πολίτης του κόσμου γεννήθηκε το 1939 στην Οτάβα και σπούδασε στο Κολέγιο Βικτώρια του Πανεπιστημίου του Τορόντο και πήρε μεταπτυχιακό από το Κολέγιο Ράντικλιφ. Για μεγάλα χρονικά διαστήματα της ζωής της έζησε στις Η.Π.Α., τη Γερμανία και τη Μεγάλη Βρετανία. Ξεχωρίζει για την ιδιαιτερότητα των θεμάτων που πραγματεύεται με φανερές περιβαλλοντικές και φεμινιστικές ανησυχίες. Έχει γράψει περισσότερα από σαράντα μυθιστορήματα, ποιήματα, παιδικά βιβλία και δοκίμια. Κατά τη διάρκεια της συγγραφικής της καριέρας έχει βρεθεί υποψήφια ή έχει τιμηθεί με πολυάριθμα βραβεία στον Καναδά και σε άλλες χώρες, έχει λάβει το βραβείο Φραντς Κάφκα για το σύνολο του έργου της, το βραβείο Premio Mondello (1997), το Commonwealth (1987, 1994), το Orange (2001, 2004) και το Booker (1989, 1996, 2000, 2003, 2005, 2007), το οποίο απέσπασε και το 2019 για το βιβλίο *Οι διαθήκες* που είναι η συνέχεια της *Ιστορίας*. Το βιβλίο της *Η Ιστορία της πορφυρής δούλης* (βραβείο Άρθουρ Κλαρκ) που κυκλοφόρησε το 1985 και στο οποίο αναφέρεται η παρούσα εργασία την έκανε γνωστή παγκοσμίως. Τα βιβλία της Άτγουντ έχουν μεταφραστεί σε περισσότερες από 40 γλώσσες, και συγκαταλέγεται στις σημαντικότερες πεζογράφους και κριτικούς του Καναδά.⁴

Στην Ελλάδα το πρώτο της μυθιστόρημα, *Η φαγώσιμη γυναίκα*, κυκλοφόρησε το 1969 (εκδ. Γράμματα), το *Surfacing/Ανάδυση*, το 1972 (εκδ. Εστία), και *Η διπλή ζωή της Τζόαν Φόστερ* το 1976 (εκδ. Γράμματα). Ακολούθησαν τα μεταφρασμένα στα ελληνικά μυθιστορήματα: *Η ιστορία της πορφυρής δούλης* (1989), *Η κλέφτρα κίσσα* (1993), *Μάτι γάτας* (1996), *Το άλλο πρόσωπο της Γκρέις* (1998), η εκ νέου διήγηση του μύθου της Πηνελόπης και του Οδυσσέα με τίτλο *Πηνελοπιάδα* (2005), *Ο τυφλός δολοφόνος* (2011), η τριλογία της *Η χρονιά της*

³ Σχετική ανάλυση στο διαδικτυακό τόπο: https://www.cinemazine.gr/themata/arthro/binteo_to_handmaid_s_tale_apo_ti_megali_sti_mikri_othoni-130972284/

⁴ Τα σχετικά στοιχεία έχουν ληφθεί από τη διαδικτυακή σελίδα του εκδοτικού οίκου Ψυχογιός.

πλημμύρας (2010), *Όρνυξ και Κρέικ* (2014), και *Το τέλος του κόσμου* (2014), καθώς και το αυτοβιογραφικό της δοκίμιο *Συνομιλώντας με τους νεκρούς* (2005).⁵

⁵ Στοιχεία από τον διαδικτυακό ιστότοπο [biblionet](http://biblionet.gr). (τελευταία πρόσβαση: 29-6-2023)

2. Περί πλοκής

2.1 Ορισμός και χαρακτηριστικά

Ξεκινώντας την προσπάθεια μελέτης της πλοκής ενός λογοτεχνικού έργου θέτουμε αναπόδραστα κάποια ερωτήματα, όπως: Τι ακριβώς επιλέγει να μας διηγηθεί ο/η συγγραφέας από την ιστορία των ηρώων και του κόσμου που τους περιβάλλει; Σε ποια σημεία της πορείας της ζωής τους ρίχνει βάρος, τι αναδεικνύει, τι φωτίζει, πού επικεντρώνεται και με ποια μέσα προσπαθεί να έλθει σε επαφή, να συγκινήσει, να συγκλονίσει τον αναγνώστη; Οι λογοτεχνικοί ήρωες έχουν πολύ μεγαλύτερη ζωή από αυτή που χωράει στις σελίδες ενός βιβλίου, υπάρχουν κρυφά σημεία της ζωής τους που δεν παρουσιάζονται ποτέ, γεγονότα που δεν κρίνεται σκόπιμο να καταστούν αντικείμενο της αφήγησης. Σε έργα που δεν αφορούν βιογραφίες, στόχος του συγγραφέα δεν είναι να εξιστορήσει μία πορεία ζωής, την ιστορία του τάδε χαρακτήρα, ακόμα και αν ο τίτλος όπως στο υπό εξέταση μυθιστόρημα είναι «Η ιστορία του/της ...», αλλά επιλέγοντας συγκεκριμένα γεγονότα, στήνει τη δική του πλοκή, προκειμένου να επιτύχει το ζητούμενό του, που στα δυστοπικά μυθιστορήματα είναι συχνά η ευαισθητοποίηση των αναγνωστών και η αφύπνιση τους σχετικά με κινδύνους που μπορεί να φέρουν ακραίες πολιτικές, κοινωνικές, οικονομικές και περιβαλλοντικές επιλογές, πράξεις ή παραλείψεις.

Σε επίπεδο θεωρίας αναγνωρίζεται ότι την πλοκή, με τη στενή έννοια που δίδεται στον όρο, ακολουθεί «κακή φήμη» ή μήπως έχει τελικά τις διαστάσεις που της έδινε ο Αριστοτέλης όταν την όριζε «ως δράση που αποτελεί την ψυχή της δημιουργίας»;⁶ Είναι η πλοκή ένα ζήτημα καθαρά τεχνικό που στερεί από την τέχνη του μυθιστορήματος την πρωτοτυπία του; Σύμφωνα με τη πολυγραφότατη συγγραφέα Πατρίτσια Χάισμιθ (2017: 86) «Το ταμπεραμέντο αλλά και ο χαρακτήρας του συγγραφέα αντανακλώνεται στη δόμηση της πλοκής -ορθολογιστής, παράλογος, πεζός, εμπνευσμένος, αντιγραφείας ή πρωτότυπος». Ένας επιμελητής εκδόσεων δε, ο Κυριάκος Αθανασιάδης (2018: 28), συνιστά στους επίδοξους συγγραφείς να οργανώσουν προσεκτικά και με λεπτομέρειες την πλοκή της ιστορίας τους, οι ήρωες δεν αυτοσχεδιάζουν, ούτε αυτενεργούν, «η συγγραφή είναι γεωμετρία, και δη ευκλείδεια».

⁶ Για τον όρο «κακή φήμη» βλ. σχετ. Dipple (1986) :102.

Βρίσκονται οι χαρακτήρες απέναντι στην πλοκή, προηγούνται ή έπονται σε λογοτεχνική αξία; Είναι ορθή η πρωτιά που δίνει στο Μύθο ο Αριστοτέλης έναντι του χαρακτήρα (ήθος) ή έχουν δίκιο οι μεταγενέστεροι που “αντιστρέφουν την αξιολογική σειρά με το επιχείρημα ότι την πλοκή την καθορίζει ο χαρακτήρας, ο ήρωας, δηλαδή είναι αυτός που δημιουργεί τη δράση”.⁷

Ο E.M.Forster ισχυρίζεται ότι “οι πληροφορίες δίνονται στον αναγνώστη από τους χαρακτήρες και όχι από την πλοκή” ενώ ο Henry James ότι υπάρχει “η δυνατότητα αντιμεταθέσεων από το χαρακτήρα στην πλοκή” όπως αναφέρεται από την Dipple (1986: 12). Η Βιρτζίνια Γουλφ στο δοκίμιό της *Ο κύριος Μπέννεντ και η κυρία Μπράουν* που αναγνώστηκε το 1924 στην Αιρετική Εταιρεία του Κέμπριτζ ισχυρίζεται πως και σε αυτήν ως συγγραφέα και όπως υποθέτει και σε άλλους εμφανίζεται κάποια στιγμή ένας χαρακτήρας που (την) προκαλεί: “Με λένε Μπράουν, πιάσε με αν μπορείς” και παρασύρεται από την επιθυμία να δημιουργήσει ένα χαρακτήρα που ο ίδιος είναι η γενεσιουργός αιτία της συγγραφής, (της) επιβάλλεται. Στο ίδιο κείμενο και προς επίρρωση του ισχυρισμού αυτού, αναφέρεται στα λεγόμενα ενός άλλου συγγραφέα, του Arnold Bennett: “θεμέλιο της καλής μυθοπλασίας είναι η δημιουργία χαρακτήρων και τίποτα άλλο... Και το ύφος είναι σημαντικό και η πλοκή είναι σημαντική και η πρωτοτυπία της θεώρησης είναι σημαντική. Όμως τίποτε από αυτά δεν μετράει τόσο όσο η πειστικότητα των χαρακτήρων” (Γουλφ 2015: 78-79). Η Γουλφ καταλήγει πως ρόλος των αναγνωστών είναι να επιμείνουν “να κατέβουν οι συγγραφείς από τους κίονες και τα βήθρα τους και να περιγράψουν, ει δυνατόν με ωραίο, αλλά οπωσδήποτε με αληθινό τρόπο την κυρία Μπράουν” (Γουλφ 2015: 131).

Μήπως, ωστόσο το ερώτημα πλοκή ή χαρακτήρας είναι τελικά παραπαιστικό αναρωτιέται ο McKee R. (2021: 127). Μήπως πρόκειται για το ίδιο πράγμα, τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος και δεν μπορεί να είναι το ένα σημαντικότερο του άλλου; Πάντως, σε επίπεδο αφηγήσεων διακρίνουμε μεταξύ αυτών που βασίζονται στην πλοκή (plot driven) σε αντιπαράβολή προς αυτές που βασίζονται στους χαρακτήρες (character driven). Για τις πρώτες η αφήγηση εξελίσσεται σύμφωνα με αναπότρεπτα για τους χαρακτήρες γεγονότα, ενώ για τις δεύτερες τα μυθοπλαστικά γεγονότα συνιστούν απόρροια της δράσης των ηρώων και των μεταξύ τους αλληλεπιδράσεων – σχέσεων (Κιοσσές 2018).

Για τη μελέτη του θέματος της πλοκής, σε κείμενα, τουλάχιστον που ανήκουν στο είδος του δράματος προηγείται χρονικά όλων των μελετητών – φιλοσόφων ο Αριστοτέλης. Στο έργο

⁷ Θανασούλας Α. (χ.χ.) *Πανεπιστημιακές σημειώσεις*

του *Περί Ποιητικής* τον 4ο αιώνα π.Χ. μελετώντας τις αρχαίες τραγωδίες και το ρόλο της “μίμησης,” διακρίνει, όπως έχει ήδη αναφερθεί, μεταξύ “μύθου” (πλοκής) και “ήθους” (χαρακτήρων). Σχετικά με την πλοκή παρατηρεί ότι κάθε μύθος οφείλει να έχει αρχή, μέση και τέλος “Αναγκαίον λοιπόν είναι οι καλώς συγκροτημένοι μύθοι, μήτε οπόθεν τύχη ν' αρχίζουν, μήτε όπου τύχη να τελειώνουν, αλλά ν' ακολουθούν τους ειρημένους κανόνας” (Αριστοτέλης, *Ποιητ.* : VIII 1-4, :68-69), όπου αρχή αποτελεί η Δέση του μύθου, μέση οι Συγκρούσεις που συναντά ο ήρωας και τέλος η Λύση που θα επέλθει στις δυσκολίες αυτές, η ολοκλήρωση του κύκλου. Ήδη στο στάδιο της Δέσης έχει τεθεί ένα ζητούμενο, ένα δίλημμα, μια επιλογή για τον ήρωα που αρχίζει εκών ή άκων ένα ταξίδι προς τη Λύση. Από νεότερους μελετητές χρησιμοποιούνται για τα αντίστοιχα στάδια οι όροι: «Αρχική κατάσταση», «Περιπλοκή» και «Τελική κατάσταση».

Ο Αριστοτέλης επικεντρώνεται στον ρόλο του θεατή, στη συμμετοχή του στο δράμα, στον τρόπο με τον οποίο η μίμηση που εκτυλίσσεται μπροστά του προκαλεί το έλεος και τον φόβο, τη συμπάθεια για τα δεινά του πρωταγωνιστή και την ταύτιση μαζί του έως την κάθαρση που φέρει το τέλος σύμφωνα με τον Barry (2013 : 43-44). Κατά την εξέλιξη λοιπόν της πλοκής απαραίτητα στοιχεία που χρησιμοποιεί ο δραματουργός για να πετύχει τη σύνδεση με το θεατή είναι η χρήση της τραγικής ειρωνείας, η αναγνώριση, η επιβράδυνση, η περιπέτεια, η δραματική οικονομία, ο φόβος και η κάθαρση.⁸

Το ζήτημα της πλοκής απασχόλησε και τις σύγχρονες λογοτεχνικές θεωρίες. Στο σημείο αυτό θα παρουσιαστούν συνοπτικά ο ορισμός, τα χαρακτηριστικά και οι διακρίσεις της πλοκής σύμφωνα με τις κειμενοκεντρικές προσεγγίσεις, δηλαδή το ρωσικό φορμαλισμό, τον γαλλικό δομισμό και την αφηματολογία.

Οι ρώσοι φορμαλιστές, με κύριους εκπρόσωπους τον Βίκτορ Σκλόφσκι, τον Μπόρις Τομασέφσκι και τον Μπόρις Άιχενμπαουμ προσεγγίζουν τη λογοτεχνία επιχειρώντας μια εκ του σύνεγγυς ανάλυση και προβαίνουν στη διάκριση μεταξύ της ιστορίας - φάμπουλα (fabula) και πλοκής - σουζέ (sjuzhet). Σύμφωνα με την οπτική των φορμαλιστών όπως καταγράφεται από τον καθηγητή Κιοσσέ (2021) η πλοκή ορίζεται ως:

“μια τεχνική απόδοση γεγονότων στην οποία έχουν συμβεί διακοπές, καθυστερήσεις, αποκλίσεις, εκπλήξεις, μεταθέσεις, επαναλήψεις και άλλες τέτοιες παραβιάσεις της λογικής σειράς της ιστορίας με σκοπό να αυξηθεί η προσοχή του αναγνώστη, επιτρέποντας του να διαφύγει από τις αυτοματοποιημένες επιδράσεις της καθημερινότητας”.

⁸ Κωτόπουλος Η. Τ. (χ.χ.), Πανεπιστημιακές Σημειώσεις.

Για το κίνημα του γαλλικού δορισμού, που προέρχεται από τη γλωσσολογία, όπως εμφανίστηκε τη δεκαετία του 1950 με τα έργα του ανθρωπολόγου Λεβί Στρως και του λογοτεχνικού κριτικού Ρολάν Μπαρτ η εκκίνηση της εξέτασης ενός λογοτεχνικού έργου γίνεται από το ειδικό προς το γενικό και μέσα από αυτή τη διαδικασία αποκαλύπτονται οι συμβάσεις ενός λογοτεχνικού είδους, οι διακειμενικές συνδέσεις και οι αφηγηματικές δομές σημειώνει ο καθηγητής Barry (2013: 74) και οι τελευταίες θεμελιώνονται πάνω σε “υποκείμενες δυαδικές αντιθέσεις” (2013: 80).

Για τον κλάδο της Αφηματολογίας, για την κατανόηση της έννοιας της πλοκής η διάκριση μεταξύ της ιστορίας και της πλοκής είναι θεμελιώδης. Οι δύο έννοιες ορίζονται με εύληπτο τρόπο από τον Barry (2013: 260) ως εξής: “Η “ιστορία” είναι η πραγματική σειρά των γεγονότων που συμβαίνουν, ενώ η “πλοκή” είναι αυτά τα ίδια γεγονότα τακτοποιημένα και παρουσιασμένα σε αυτό που αναγνωρίζουμε ως αφήγηση”, ενώ ο διαπρεπής αφηγηματολόγος Ζενέτ διακρίνει «ανάμεσα σε τρεις όψεις ή επίπεδα της αφηγηματικής διαδικασίας. Πρόκειται για την ιστορία (histoire), την αφηγηματική πράξη/αφήγηση (narration) και το αφήγημα (recit)» (Κιοσσές 2018: 111). Στο έργο του ο ίδιος επικεντρώνεται στους τρόπους με τους οποίους λέγεται μια ιστορία και πώς η χρήση αυτών εξυπηρετεί τους σκοπούς της.

Για την επίτευξη των συγγραφικών σκοπών ένας συγγραφέας απαντά μεταξύ άλλων σε τρία ερωτήματα, ποιοι είναι οι στόχοι του, με τι στρατηγικές θα τους επιτύχει και ποιες συγκεκριμένες τεχνικές θα χρησιμοποιήσει, όπως αναφέρουν στο βιβλίο τους οι Σακελλίου, και Σουλτς (2013: 170-171). Στόχοι του συγγραφέα είναι να βρει κατάλληλες απαντήσεις στα ερωτήματα, πώς να αρχίσει, πώς να εξελίξει και πώς να τελειώσει το έργο του ώστε αυτό να «σχηματίσει το χαρακτηριστικό σύνολο». Οι ίδιοι εντάσσουν «στις στρατηγικές του συγγραφέα «για την επίτευξη αυτών των στόχων: πλοκή, εστίαση, θέμα, χαρακτήρες, χώρος, γλωσσικό ύφος, διάλογοι, περιγραφές, προϋδεασμός και τόνος μεταξύ άλλων». Οι τεχνικές που θα χρησιμοποιηθούν: «υπαινικτικές αναφορές, σχήματα λόγου, αποφάσεις για το περιεχόμενο, διάλεκτος, αλληλουχία σκηνών, δομή παραγράφων, προτάσεις και λέξεις».

Στο πεδίο της κινηματογραφικής αφήγησης, ο Robert McKee (2021: 63) σχετικά με τον όρο πλοκή στέκεται στις επιλογές και το σχεδιασμό που οφείλει να κάνει ο σεναριογράφος: “Με τον όρο ΠΛΟΚΗ αναφερόμαστε στην περιπλάνησή μας στα επικίνδυνα νερά της αφήγησης όπου όταν αντιμετωπίζουμε μια ντουζίνα διαφορετικές διακλαδώσεις οφείλουμε να επιλέξουμε τη σωστή ρότα. Η πλοκή αποτελεί την επιλογή γεγονότων και το σχεδιασμό

τους μέσα στο χρόνο από τον σεναριογράφο”. Ίσως στο χώρο του κινηματογράφου όπου η συγγραφή των σεναρίων έχει ξεκάθαρους στόχους και η τοποθέτηση των επεισοδίων - σκηνών γίνεται σχεδόν με ακριβείς μετρήσεις, τα στοιχεία της πλοκής να εφαρμόζονται περισσότερο απενοχοποιημένα από ότι συμβαίνει στη συγγραφή μυθιστορημάτων.

2.2 Χρονική σειρά και αιτιότητα

Χαρακτηριστικό της ιστορίας είναι ότι η παρουσίαση των γεγονότων γίνεται με χρονική σειρά, χωρίς να παραλείπονται κάποια εξ αυτών, ενώ σε αντίθεση αυτό δεν είναι απαραίτητο για την πλοκή, που δύναται να εκκινεί σε οποιοδήποτε χρονικό σημείο μιας σειράς γεγονότων και μπορεί να πηγαίνει ελεύθερα μπροστά (προοικονομώντας γεγονότα) ή πίσω (αναδρομή - “ανάληψη”, φλας-μπάκ στα γεγονότα) με στόχο να κρατηθεί η συγκίνηση και να εξαφθεί το ενδιαφέρον του αναγνώστη για τη συνέχιση της ανάγνωσης ενός μυθιστορήματος. Στην πρώτη περίπτωση, της πρόληψης, έχουμε δηλαδή “ανάκληση εκ των προτέρων ενός γεγονότος που θα διαδραματιστεί αργότερα (αλματώδης κίνηση προς τα μπρος)” και στη δεύτερη, της αναδρομής – ανάληψης “η αφήγηση διακόπτει τη ροή της ιστορίας για να επαναφέρει προηγούμενα γεγονότα (κίνηση προς τα πίσω).⁹

Και ενώ η ιστορία συνίσταται στα γεγονότα όπως εξελίσσονται στη γραμμική αιτιότητά τους, αντίθετα στην πλοκή στο στοιχείο στο οποίο δίνεται, κατά κανόνα έμφαση είναι η αιτιακή σχέση των γεγονότων. Στο γνωστό παράδειγμα του μυθιστοριογράφου E.M. Forster στο βιβλίο *Aspects of the Novel* (1927) Ο βασιλιάς πέθανε και μετά πέθανε η βασίλισσα έχουμε μια ιστορία, αν είναι όμως Ο βασιλιάς πέθανε και μετά πέθανε η βασίλισσα από τη λύπη της έχουμε μια πλοκή. Και όταν πρόκειται για ιστορία ρωτάμε “και μετά;” ενώ αν πρόκειται για πλοκή το ερώτημα του αναγνώστη είναι “γιατί;” Η πλοκή απαιτεί ένα βαθμό ευφύιας και μνήμη, δεν είναι για το κοινό που ρωτά μόνο “και μετά, και μετά;” για να ικανοποιήσει την περιέργειά του (E. M. Forster, *Aspects of the Novel* 1985: 86). Όπως σημειώνει ο καθηγητής Σ. Κιοσσές (2018: 137-138) η αιτιότητα της πλοκής μπορεί να είναι αναδρομική (backward causality) ή τελεολογική – προδρομική (teleological/forward causality). Στην πρώτη περίπτωση ένα γεγονός αποδίδεται ως απότοκο κάποιου που προηγήθηκε χρονικά, ενώ στη δεύτερη ένα γεγονός συμβαίνει προκειμένου να προκληθεί ένα μεταγενέστερο εξ αιτίας του πρώτου. Τα γεγονότα δηλαδή ούτε βρίσκονται σε γραμμική στοίχιση, ούτε όμως αποτελούν ένα σύνολο «ατάκτως ερριμμένων αναμνήσεων

⁹ (ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΔΓΡ53)

και προσδοκιών» όπως χαρακτηριστικά σημειώνουν οι Σακελλίου, Λ. & Σουλτζ, Ο., (2013 :168-69). Σε αντίθεση με τα γεγονότα της πραγματικής ζωής, στη συγγραφή του μυθιστορήματος αυτά δομούνται και συναρμολογούνται με ορισμένο τρόπο.¹⁰

2.3 Ο ρόλος των χαρακτήρων στην εξέλιξη της πλοκής

Οι χαρακτήρες μπορούν να παρουσιαστούν σε μια διήγηση ως σταθεροί ή μεταβαλλόμενοι, stayer/changer, σύμφωνα με τον Kress, 2005, όπως αναφέρεται από τον καθηγητή Κιοσσέ (2018: 405): «Οι σταθεροί χαρακτήρες διατηρούν τα βασικά χαρακτηριστικά τους (στη σκέψη, συμπεριφορά, ψυχολογία κ.λπ.) σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης. Οι μεταβαλλόμενοι αλλάζουν ως συνέπεια των γεγονότων της ιστορίας». Οι σταθεροί είναι προφανώς απαραίτητοι για το έργο και τον αναγνώστη αλλά το ενδιαφέρον κρύβεται στους μεταβαλλόμενους, καθώς οι δικές τους μεταστροφές είναι δυνατόν να προκαλέσουν αλυσιδωτές αντιδράσεις, να συστήσουν απρόσμενα εμπόδια, ανατροπές στην πλοκή και εκπλήξεις.

Σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής διαδραματίζουν, οι επιθυμίες και τα κίνητρα του ήρωα και στη θεωρία αυτό έχει διαφανεί ήδη στο έργο του Vladimir Propp και του Claude Bremond, όπως αναφέρεται από τον καθηγητή Κιοσσέ (2018: 208), «Για να κατανοήσουν οι αναγνώστες την ιστορία, πρέπει να καταλάβουν τις προθέσεις, τα σχέδια και τις επιθυμίες των χαρακτήρων, και να συγκρίνουν τις πιθανότητες ή δυνατότητες εκπλήρωσής τους με την τελική έκβαση των γεγονότων».

Εκτός της σχέσης με τον αναγνώστη οι χαρακτήρες έχουν κάποιους ρόλους και λειτουργίες (κατά Propp) και διαγράφονται σε συνάρτηση και με τα άλλα πρόσωπα της ιστορίας. Σύμφωνα με την Bal, όπως αναφέρεται από τον Κιοσσέ (2018: 210-11) μπορούμε να διακρίνουμε σε τρεις βασικές κατηγορίες σχέσεων, τις ψυχολογικές σχέσεις που απορρέουν από τους ρόλους τους, τις ιδεολογικές σχέσεις και τις σχέσεις αντίθεσης που μπορούν να έχουν δυνητικά στο έργο.

¹⁰ Το μυθιστόρημα *Εν ψυχρώ* του Τρούμαν Καπότε αποτελεί ίσως το καλύτερο παράδειγμα πραγματικών γεγονότων που γράφτηκαν με τη μορφή μυθιστορήματος, βλ. σχετικά Σακελλίου, Λ. & Σουλτζ, Ο., (2013): 169

2.4 Διακρίσεις πλοκής

Στη δραματουργία η διήγηση, με μέσο τον λόγο (π.χ. οι διθύραμβοι, τα έπη του Ησιόδου κλπ) και η μίμηση με μέσο την αναπαράσταση (δράμα: τραγωδία και κωμωδία) είναι οι δύο τρόποι παρουσίασης των γεγονότων, κατά τον Αριστοτέλη. Η Marie Laure Ryan (2013:23-24) διαχωρίζει μεταξύ του πρώτου τρόπου - επική και του δεύτερου - δραματική πλοκή.

Στην επική πλοκή η προσοχή επικεντρώνεται στον ήρωα που προσπαθεί να υπερνικήσει τους εχθρούς του είτε είναι άλλοι άνθρωποι, είτε τέρατα, είτε δυνάμεις της φύσης. Οι επικές διηγήσεις μπορούν θεωρητικά να είναι ατελείωτες και επικεντρώνονται στα δυνητικά αναρίθμητα κατορθώματα του ήρωα που προστίθενται στα προηγούμενα, προσδίδοντάς του αίγλη και δόξα. Πρόκειται συχνά για τις αρχετυπικές μορφές των μύθων και των παραμυθιών που η σημασία δίδεται στις πράξεις, στην πορεία του ήρωα και όχι στις ανθρώπινες σχέσεις, δηλαδή στην αλληλεπίδραση του ήρωα και των υπολοίπων δρώντων. Στην επική πλοκή τα χαρακτηριστικά των ανθρώπων παραμένουν σταθερά, ο καλός ήρωας προχωρά απρόσκοπτα, ενδεχομένως με κάποια βοήθεια Θεού, μάγου ή άλλου βοηθού και στο τέλος αφού περάσει δοκιμασίες και περιπέτειες θα καταλήξει να ανταμειφθεί.

Στη δραματική πλοκή, αντίθετα, η προσοχή δίδεται στην αλληλεπίδραση των ηρώων. Οι σχέσεις εξελίσσονται, συμμαχίες και προδοσίες, έρωτες και μίση, φιλίες και εχθρικές σχέσεις, πίστη και απιστία, ζήλια και θαυμασμός αποτελούν μερικές μόνο από τις καταστάσεις και τα συναισθήματα που μεταβάλλονται, συμπαρασύροντας τον αναγνώστη σε ένα πνευματικό παιχνίδι που εξάπτει τα συναισθήματα και τη φαντασία του. Οι δραματικές πλοκές εξυπηρετούνται καλύτερα μέσα από ένα πιο κλειστό δομικά σύστημα, όπως η πυραμίδα του Freytag, παρατηρεί η Ryan (2013: 24).

Στο ίδιο σύγγραμμα της Ryan (2013: 25) ως τρίτη διακριτή κατηγορία καταγράφονται οι πλοκές μυστηρίου με πρόγονο τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή, χωρίς βέβαια η περίφημη τραγωδία να περιορίζεται σε αυτό. Η κατηγορία αυτή αναπτύχθηκε κυρίως από τον 19ο αιώνα και μετά, και αφορά στην αναζήτηση της λύσης, της αποκάλυψης του μυστηρίου, του ενόχου κλπ. Ο αναγνώστης συμμετέχει διανοητικά σε αυτό το παιχνίδι έρευνας, παρατηρητικότητας, μνήμης, αντίληψης και ενστίκτου, ένα κυνήγι στοιχείων, ενδείξεων και αποδείξεων που ξετυλίγεται με έντεχνο τρόπο από τον συγγραφέα αγωνίας. Στην πλοκή αυτή δύναται να εμφοιλοχωρήσουν στοιχεία της δραματικής αφήγησης, αλλά δεν βρίσκονται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος οι σχέσεις των ηρώων και η εξέλιξή τους.

Όπως παραθέτει ο καθηγητής Κιοσσές (2018: 174) ο Crane, που προτάσσει για την αναγνωστική απόλαυση και τελικά την επιτυχία μιας πλοκής τον ρόλο του σασπένς, του στοιχείου της έκπληξης και του έξυπνου τρόπου σύνδεσης των γεγονότων, διακρίνει μεταξύ τριών ειδών πλοκής: δράσης, χαρακτήρα και σκέψης.

Μια κατηγορία διακρίσεων που παρατίθενται από τον Κιοσσέ (2021: 267) είναι αυτές με σταθερή δομή, όπως ο “μύθος” κατά τον Αριστοτέλη με συγκεκριμένη σειρά των γεγονότων και η αναπαράσταση μιας ολοκληρωμένης δράσης που έχει αρχή, μέση και τέλος, δέση, συγκρούσεις και λύση αντίστοιχα και η γνωστή Πυραμίδα του Freytag, Έκθεση - Exposition, Γεγονός που υποκινεί τη δράση – Inciting Incident, Αυξανόμενη δράση/Σύγκρουση - Rising Action, Κορύφωση - Climax, Φθίνουσα Δράση – Falling Action, Λύση - Resolution, Τέλος – Denouement. Ακόμα, οι πλοκές των οποίων η δομή εξελίσσεται (2021: 272), και πλοκές που κυρίως στηρίζονται στον χειρισμό των επιθυμιών και των προσδοκιών των αναγνωστών (2021: 275).

2.5 Σχήματα πλοκής

Σύμφωνα με τη μελέτη των αφηγηματικών δομών έχουν καταγραφεί συγκεκριμένοι μηχανισμοί και διαδικασίες που προωθούν την αφήγηση και χρησιμοποιούνται από τους συγγραφείς προκειμένου το πόνημά τους να καταστεί ελκυστικό για τους αναγνώστες. Όπως ήδη είδαμε ο Αριστοτέλης στο *Περί Ποιητικής* δίνει τη βασική αρχή η πλοκή να έχει διακριτή Αρχή (Δέση του Μύθου), Μέση (Συγκρούσεις) και Τέλος (Λύση).

Στις σύγχρονες ερμηνευτικές προσεγγίσεις περιλαμβάνονται θεωρητικές μελέτες για την εκκινούμενη από την καρδιά της πλοκής αφήγηση (in medias res), την κλιμακούμενη – προοδευτική και την επεισοδιακή πλοκή, την παράλληλη και την υποπλοκή.

Ειδικά ως προς το τέλος και δεδομένου ότι η δράση χωρίζεται σε φυσικά γεγονότα και τη συνειδησιακή ροή του ήρωα ο Φίλντ (1986: 31) επισημαίνει ότι είναι η ανάγκη που «δίνει στον ήρωά σας ένα σκοπό, έναν προορισμό, και στο μύθο σας ένα τέλος. Από το πώς ο ήρωας κατορθώνει ή δεν κατορθώνει αυτό που θέλει γεννιέται η δράση της ιστορίας σας ... ο τρόπος που ο ήρωάς σας παραμερίζει τα εμπόδια είναι το περιεχόμενο του μύθου σας. Σύγκρουση, πάλη, υπερπήδηση εμποδίων ... τα πρωταρχικά συστατικά». Ένα ξεκάθαρο τέλος, σύμφωνα με τον Φίλντ (1986: 19) «κάνει το μύθο πιο κατανοητό και πιο ολοκληρωμένο». Η απάντηση δηλαδή σε όλα τα ερωτήματα που τέθηκαν ήδη από την αρχή καθισχύαζει και ευχαριστεί τον αναγνώστη ή θεατή, αν πρόκειται για κινηματογραφικό ή

θεατρικό έργο. Το «ανοικτό τέλος» που αφήνει αναπάντητα κάποια ερωτήματα μειονεκτεί, σύμφωνα με τη θεώρηση αυτή, στο ότι ο αποδέκτης του έργου δεν λαμβάνει σαφείς και οριστικές απαντήσεις στα ζητήματα που τυγχάνουν διαπραγμάτευσης και ως εκ τούτου αφήνεται μόνος με τις ανησυχίες που η αφήγηση έχει θέσει, σε θολό τοπίο. “Γενικά στο κοινό δεν αρέσει στος τέλος να ξεφεύγουν οι εγκληματίες, αν και στα βιβλία αυτό είναι πιο αποδεκτό απ' ό,τι στην τηλεόραση ή τον κινηματογράφο” σημειώνει για τη Λύση η συγγραφέας αγωνίας Πατρίτσια Χάισμιθ (2017: 87).

Μελετώντας τις αφηγήσεις ο ψυχολόγος Τζερομ Μπρούνερ (2018: 63) παρατηρεί ότι κάθε αφήγηση αρχίζει με κάποιο “ρήγμα στην αναμενόμενη κατάσταση πραγμάτων... κάτι πηγαίνει στραβά, διαφορετικά δε υπάρχει τίποτε για εξιστόρηση”. Σχετικά με τον επίλογο ο ίδιος σημειώνει ότι βρισκόμαστε πια πέρα από το να είναι τόσο ρητός όσο ένα δίδαγμα του Αισώπου, “η σπουδαία αφήγηση είναι μια πρόσκληση για ανακάλυψη του προβλήματος, όχι ένα μάθημα για την επίλυσή του. Κατά βάθος η σπουδαία αφήγηση αναφέρεται στα δεινά και στο δρόμο κι όχι τόσο στο πανδοχείο στο οποίο οδηγεί” (2018: 68).

2.6 Συνθετικά στοιχεία της πλοκής

Στα συνθετικά στοιχεία της πλοκής ανήκουν τα είδη των συγκρούσεων, που σύμφωνα με τον Αθανασόπουλο, όπως αναφέρεται από τον καθηγητή Κιοσσέ (2018: 133) μπορεί να είναι εξωτερικές ή εσωτερικές και «να αφορά τις σχέσεις ανάμεσα σε κάποιον χαρακτήρα με έναν άλλο ή άλλους χαρακτήρες, με την κοινωνία, τη φύση, την ηθική τον Θεό κ.α.», η τυπολογία του σασπένς, “αίσθηση αβεβαιότητας και αγωνίας σχετικά με την τύχη του ήρωα, την εξέλιξη της πλοκής... κατάσταση αμφιβολίας, ενδιασμού και ασάφειας ως προς την κατάληξη κάποιου συμβάντος”, τι θα συμβεί αλλά και πώς θα συμβεί (2018: 307). Στο ίδιο έργο (2018: 309) γίνεται, επίσης, διάκριση ανάμεσα σε τέσσερα είδη σασπένς ανάλογα με τις πληροφορίες που γνωρίζει ο αναγνώστης και οι χαρακτήρες: α) ένα ερώτημα δεν μπορεί να απαντηθεί από κανέναν προς το παρόν (αστυνομική ιστορία), β) ο αναγνώστης γνωρίζει την απάντηση, όχι όμως ο λογοτεχνικός ήρωας, καλλιέργεια ανησυχίας για την τύχη του ήρωα ειδικά αν απειλείται λόγω αυτού του γεγονότος, γ) ο αναγνώστης δεν γνωρίζει την απάντηση, τη γνωρίζει όμως ο χαρακτήρας και θα την αποκαλύψει σταδιακά και δ) όταν και οι δύο γνωρίζουν την απάντηση τότε δεν υπάρχει σασπένς.

2.7 Οι έννοιες του αμφίρροπου αγώνα και των προμηνυμάτων

Οι ανατροπές στην πλοκή είναι χρήσιμο εργαλείο που όμως πρέπει να χρησιμοποιείται με προσοχή και φειδώ. Η συγγραφέας Χάισμιθ (2017: 94-95) λέει σχετικά, δίνοντας και μια συμβουλή στους επίδοξους συγγραφείς: “Είναι φτηνό κόλπο να ξαφνιάζεις ή να σοκάρεις τον αναγνώστη, ιδίως σε βάρος της λογικής. Το ιδανικό είναι μια ανεξέλεγκτη τροπή των γεγονότων, συνεπής όμως με το χαρακτήρα των πρωταγωνιστών. Τεντώστε στο μέγιστο την ευπιστία του αναγνώστη και το αίσθημα λογικής του -είναι πολύ ελαστικά-, αλλά μην τα σπάσετε”.

Τα στοιχεία των εκπλήξεων και του μυστηρίου στην πλοκή είναι κομβικής σημασίας στοιχεία που προκαλούνται με τις ανατροπές στη χρονική ακολουθία των γεγονότων. Για τους σκοπούς αυτούς, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ο Barry (2013: 272) σημειώνει ότι κατά την αφήγηση μπορούν να παρουσιαστούν παρελθοντικά γεγονότα μέσω “φλας-μπακ”, ή αντίθετα να προοικονομηθούν γεγονότα του μέλλοντος (ανάληψη ή πρόληψη αντιστοίχως), αφηγηματικά τεχνάσματα του συγγραφέα προκειμένου να διατηρηθεί το ενδιαφέρον του αναγνώστη.

3. Η πλοκή στην Ιστορία της πορφυρής δούλης

3.1 Σχετικά με το μυθιστόρημα

Το μυθιστόρημα πραγματεύεται μεταξύ άλλων δύο ζητήματα σύγχρονα και διαχρονικά και εκπέμπει αντίστοιχα προειδοποιητικά μηνύματα προς τους αναγνώστες. Κατ' αρχάς το δυστοπικό περιβάλλον: η “Δημοκρατία του Γιλέαδ”, στην οποία εκτυλίσσονται τα μυθοπλαστικά γεγονότα, είναι ένα στυγνό, θεοκρατικό καθεστώς που διοικείται από μια ομάδα φανατικών που κατέλαβαν την εξουσία πραξικοπηματικά. Λειτουργεί με μεθόδους πλήρως αντιδημοκρατικές, έχει επικρατήσει – θριαμβεύσει ένας θρησκευτικός φανατισμός, που θυμίζει τις μεθόδους των πρώτων πουριτανών. Έτσι, η ανθρώπινη ζωή και οι διαπροσωπικές σχέσεις έχουν υποταχθεί στην κατ' επιλογήν και κατά γράμμα εφαρμογή της Βίβλου. Δεύτερο ζήτημα είναι η ακραία μορφή εκμετάλλευσης του γυναικείου φύλου, μέσω της χρήσης του μόνο ως μέσου για την ανθρώπινη αναπαραγωγή. Σε μια κοινωνία που μαστίζεται από υπογεννητικότητα και στειρότητα, οι γυναίκες διαχωρίζονται βάσει της αναπαραγωγικής τους ικανότητας. Οι τυγχάνουσες γόνιμες αναπαραγωγικά, αφού αρπάζονται βίαια από τις οικογένειές τους, γίνονται δούλες στις επιταγές των ισχυρών του καθεστώτος. Τους αφαιρείται ακόμα και το δικαίωμα στο όνομα. Γίνονται κτήμα του άνδρα του σπιτιού, όπου κάθε φορά “υπηρετούν”: είναι η του Φρεντ, η του Φρανκ κτλ.

Η ηρωίδα – αφηγήτρια του μυθιστορήματος είναι μία τέτοια “πορφυρή δούλη”. Βρίσκεται στην τρίτη της τοποθέτηση στο σπίτι ενός ισχυρού παράγοντα του καθεστώτος και μας μεταφέρει το κλίμα αυτού του φρικαλέου κόσμου στον οποίο βρέθηκε να προσπαθεί να επιβιώσει, αποκομμένη από την οικογένεια και τους παλιούς φίλους, σε ένα περιβάλλον εχθρικό όπου δεν μπορεί να εμπιστευτεί κανέναν. Η συγγραφέας κατορθώνει μέσω της έκθεσης των σκέψεων της αφηγήτριας και των γεγονότων, όπως η ίδια μας τα μεταφέρει σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση, όχι μόνο να συναισθανθούμε την ηρωίδα, να συμπάσχουμε δηλαδή για την προσωπική τύχη ενός ατόμου, αλλά να αναρωτηθούμε συνολικά για την συλλογική πρόοδο ή οπισθοδρόμηση των κοινωνιών μας. Και μπορεί αυτό να γίνεται μέσα από ένα σκοτεινό, δυστοπικό κείμενο, όμως αφού μέσω αυτού δίνεται μια προειδοποίηση, αυτό σημαίνει ότι οι επιλογές μας και επομένως οι ελπίδες μας παραμένουν ζωντανές σημειώνεται από Menegotto και Indrusiak (2021: 592).

Αξίζει στο σημείο αυτό να σημειωθεί ότι η πολιτική οπισθοδρόμηση των ατομικών δικαιωμάτων των γυναικών, που η Άτγουντ στην ουσία καταγγέλει με τη δυστοπική

Ιστορία, αναβίωσε το 2022 όταν εκδόθηκε η σχετική απόφαση του Ανώτατου Δικαστηρίου των Η.Π.Α. που κατήργησε την πανεθνική προστασία του δικαιώματος στην άμβλωση. Στο εξής κάθε πολιτεία θα αποφασίζει για τους πολίτες σύμφωνα με τις δικές της εσωτερικές διαδικασίες προς επίρρωση, αλίμονο, αντίστοιχων φόβων για την παραβίαση θεμελιωδών ατομικών δικαιωμάτων, όπως της προσωπικής ελευθερίας, της προσωπικότητας, της αξιοπρέπειας και της αυτοδιάθεσης του ανθρώπινου σώματος¹¹. Η ίδια η συγγραφέας με άρθρο της με τίτλο *Εγώ επινόησα το Γιλεάδ και το Ανώτατο δικαστήριο το κάνει πραγματικότητα έχει σχολιάσει ήδη δηκτικά την απόφαση αυτή*¹².

3.2 Η δομή του βιβλίου.

Η ιστορία χωρίζεται σε δεκαπέντε κεφάλαια, επτά εκ των οποίων φέρουν τον τίτλο NYXTA και ένα καταληκτικό τελευταίο, με τον τίτλο ΙΣΤΟΡΙΟΜΝΗΜΩΝ. Τα ολιγοσέλιδα κεφάλαια με τον τίτλο NYXTA είναι, αντίθετα με το όνομα του τίτλου τους, τα πιο «φωτεινά κεφάλαια» στο δυστοπικό μυθιστόρημα (κατά την έκδοση εκτάσεως περίπου 2, 4, 5, 6, 7, 6 και 6 σελίδων αντιστοίχως) αποτελούν χωρία όπου αναπτύσσεται η ελεύθερη σκέψη της αφηγήτριας, ο εσωτερικός της μονόλογος και η αναδρομή στο παρελθόν, ενώ στα δύο τελευταία εξ αυτών η αφηγήτρια περιγράφει τον τρόπο διαφυγής της, εξόδου από το Γιλεάδ («επιστημονικά ακριβείς» πληροφορίες για τον φανταστικό χώρο όπου εκτυλίσσονται τα γεγονότα ο αναγνώστης λαμβάνει στο καταληκτικό κεφάλαιο). Σύμφωνα με την Trivellini (2016: 342) η προφανής επανάληψη Νύχτα στους τίτλους των κεφαλαίων, έτσι αρχίζει και τελειώνει η *Ιστορία*, «δημιουργεί μια στενή σχέση μεταξύ της κειμενικότητας και της κυκλικότητας της ιστορίας και του χρόνου». Η επανάληψη για την ηρωίδα επίσης σημαίνει, συνεχίζει η ίδια, ότι έχει παγιδευτεί σε ένα κλειστοφοβικό παρόν,

¹¹ Σύμφωνα με σχετικό άρθρο του ελληνικού διαδικτυακού τόπου της Deutsche Welle: «Το 1973 η ιστορική απόφαση *Roe v. Wade* είχε κατοχυρώσει σε πανεθνικό επίπεδο το δικαίωμα των Αμερικανίδων στην άμβλωση, μέχρι την 24η εβδομάδα της κύησης. Με την απόφαση αυτή το Ανώτατο Δικαστήριο έκρινε αντισυνταγματικό κάθε πολιτειακό νόμο που θα περιόριζε ή θα ποινικοποιούσε το δικαίωμα αυτό. Μετά από 50 ολόκληρα χρόνια, στις 24 Ιουνίου 2022, το Ανώτατο Δικαστήριο ανέτρεψε πλήρως τα δεδομένα. Η νέα, συντηρητική πλειοψηφία του Δικαστηρίου ανακάλεσε την απόφαση *Roe v. Wade*, επαναφέροντας ουσιαστικά το νομικό καθεστώς που ίσχυε προηγουμένως. Αυτό σημαίνει ότι, με τις ευλογίες του Ανωτάτου Δικαστηρίου, κάθε πολιτεία έχει την αρμοδιότητα να επιτρέψει, να περιορίσει ή και να απαγορεύσει πλήρως τις αμβλώσεις» (τελευταία πρόσβαση 29-6-2023)

¹² Άρθρο της Μ. Ατγουντ: *I INVENTED GILEAD. THE SUPREME COURT IS MAKING IT REAL. I thought I was writing fiction in The Handmaid's Tale* στο σάιτ του [theatlantic.com](https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2022/05/supreme-court-roe-handmaids-tale-a-bortion-margaret-atwood/629833/) <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2022/05/supreme-court-roe-handmaids-tale-a-bortion-margaret-atwood/629833/> (τελευταία πρόσβαση 29-6-2023)

εντός του οποίου το να πει την ιστορία της είναι μια μορφή αντίστασης ενόσω είναι αναπόδραστα καταδικασμένη στην κυκλικότητα αυτή.

Στα κεφάλαια της Νύχτας είναι αυτά στα οποία παρουσιάζονται στιγμές της προηγούμενης ζωής της αφηγήτριας, γεγονότα οικεία και για εμάς, της σύγχρονης καθημερινής ζωής. Με τον τρόπο αυτό επιχειρείται κάποια σύνδεση τόσο του προσώπου του ίδιου όσο και του κόσμου της ηρωίδας με τον σημερινό αναγνώστη.

Το ξεχωριστό καταληκτικό κεφάλαιο συνιστά την επινοημένη από τη συγγραφέα εξήγηση του δυστοπικού κόσμου που μας παρουσίασε, μέσω μιας διάλεξης που τοποθετείται χρονικά στο πολύ μακρινό μας μέλλον, στις 25 Ιουνίου 2195, ενός καθηγητή του Πανεπιστημίου του Καίμπριτζ, υπεύθυνου αρχείων του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα.

3.3 Τα γεγονότα της πλοκής

Παρακάτω κρίνεται σκόπιμο να παρουσιαστούν συνοπτικά τα κύρια γεγονότα και οι βασικές αναμνήσεις της αφηγήτριας με τη σειρά που καταγράφονται στα κεφάλαια στα οποία έχει χωριστεί το μυθιστόρημα, προκειμένου να γίνει έπειτα η ανάλυση επί της πλοκής του μυθιστορήματος.

1. Νύχτα: Στο αρχικό κεφάλαιο παρουσιάζεται ο χώρος του υπνωτηρίου, μια παλιά αίθουσα γυμναστηρίου, αντιπαραβάλλεται η παλιότερη χρήση του με τη σημερινή, που λειτουργεί σχεδόν ως στρατώνας - φυλακή, με ράντσα στρατιωτικά και διπλούς φύλακες. Η επικοινωνία μεταξύ των γυναικών που φυλάσσονται εκεί είναι απαγορευμένη.
2. Για ψώνια: Εισαγωγή στον κόσμο της ηρωίδας. Η αφηγήτρια παρουσιάζει το χώρο στον οποίο ζει τις τελευταίες πέντε εβδομάδες και τη στολή - αμφίεσή της. Γίνεται αναφορά και στα πρόσωπα του σπιτιού, ο Ταξιάρχης, η Γαμετή του Ταξιάρχη, οι Μάρθες, το βοηθητικό προσωπικό του σπιτιού και ο σωφέρ. Η υποδοχή της πρώτης μέρας αποκαλύπτει το ρόλο της και τη θέση της στο σπίτι. Βγαίνει με σημείωμα για τα ψώνια και συναντά ένα άλλο «σχήμα», μία άλλη πορφυρή δούλη. Η μεταξύ τους σχέση είναι προκαθορισμένη και σύμφωνη με το ρόλο που τους έχει εκ των άνω «αποδοθεί». Φέρουν και οι δύο ειδική άδεια κυκλοφορίας, ψωνίζουν τρόφιμα με δελτίο σε μια πόλη που έχει μπλόκα ελέγχου και ένοπλους φρουρούς, πηγαίνουν στο κέντρο του Γλεαδ, ένα κράτος ρευστό, τη Δημοκρατία του Γλεαδ. Τα παιδιά

- απουσιάζουν, η έγκυος πορφυρή δούλη που συναντούν καμαρώνει για την αβάσταχτη εγκυμοσύνη της, το κατόρθωμά της. Η αφηγήτρια αναφέρεται στον σύντροφό της Λουκά και την κόρη τους στην παλιά ζωή τους. Τυχαία συνάντηση με ομάδα Ιαπόνων τουριστών, οι ίδιες συνιστούν ιδιαίτερο θέαμα για τους περιηγητές. Στο Τείχος βρίσκονται κρεμασμένοι σύμφωνα με το Νόμο παλιοί γιατροί που είχαν πραγματοποιήσει εκτρώσεις.
3. Νύχτα: Παρουσιάζονται η παλιά φίλη, Μόιρα, η μητέρα και η κόρη της αφηγήτριας σε εικόνες, στιγμιότυπα του παλιού καιρού, της αρχής του τέλους του, όταν έκαigan βιβλία και περιοδικά, όταν της πήραν την κόρη της και την έδωσαν σε χέρια “αρμόδια”.
 4. Αίθουσα αναμονής: Η γαμετή του Ταξιάρχη είναι η Σερένα Τζού, μια γυναίκα που κάποτε κήρυττε με θέρμη υπέρ του κινήματος που τελικά την παραγκώνισε και την ίδια ως ανίκανη να τεκνοποιήσει. Η σχέση με τις Μάρθες, το δωμάτιο, η προηγούμενη στο δωμάτιο. Στην πρώτη εμφάνισή του ο Ταξιάρχης παραβαίνει τους κανόνες βρισκόμενος έξω από το δωμάτιο που μένει η ηρωίδα. Αναπόληση του πρώτου καιρού με το Λουκά, χαλαρές στιγμές με τη φίλη της Μόιρα. Μηνιαία επίσκεψη στο γιατρό, ένα ακόμα σημάδι ρήξης στο σύστημα, της προτείνει να την καταστήσει ο ίδιος έγκυο προκαλώντας της φόβο και άρνηση. Στείροι αυτοί οι άνδρες λείει ο γιατρός. Στο μπάνιο ξαναβρίσκει το σώμα της θυμάται την κόρη της που της την πήραν. Έχει στον αστράγαλο το τατουάζ του καθεστώτος.
 5. Μεσημβρινή κατάκλιση: Αναπόληση, η Μόιρα στο γυμναστήριο, όπου οι γυναίκες θεωρούνται υπεύθυνες ακόμα και αν είναι θύματα βιασμού, ο Λουκάς, η απόδραση με την κόρη της.
 6. Κοινόβιο: Ενώ αναμένει στην αίθουσα για την τελετή και συγκεντρώνονται όλοι το μυαλό της ηρωίδας ξεφεύγει στη μέρα που επρόκειτο να αποδράσουν με το Λουκά και την κόρη της, στιγμές αγωνίας καθώς οδηγούσαν για να περάσουν τα σύνορα. Επαναφορά στην πραγματικότητα, έρχεται και ο Ταξιάρχης, αναπόληση της προσπάθειας της Μόιρα να ξεφύγει που κατέληξε σε πλήρη αποτυχία και στην βάνουση τιμωρία της. Πραγματοποιείται η “τελετή”, ένας βιασμός που έχει συναινέθει με υπογραφή. Ο Ταξιάρχης κάνει το καθήκον του, στο κρεβάτι της συζύγου του εκσπερματώνει εντός της πορφυρής δούλης. Αφού φεύγουν, αργότερα, ο οδηγός Νικ της μεταφέρει την επιθυμία του Ταξιάρχη, θέλει να τη δει κρυφά στο

- γραφείο του (αυτό αποτελεί ευθεία παραβίαση των κανόνων της αυστηρά οριοθετημένης σχέσης τους).
7. Νύχτα: Σκέψεις της αφηγήτριας: Έχει άραγε καταφέρει να ξεφύγει ο Λουκάς; Φαντασιώνεται ότι το κατόρθωσε και θα της στείλει μήνυμα, αυτή η σκέψη την κρατά ζωντανή.
 8. Γενέθλιον ήμαρ: Η ηρωίδα μεταφέρεται με ένα αυτοκίνητο κλούβα του καθεστώτος, μαζί με άλλες πορφυρές δούλες, σε ένα σπίτι όπου είναι συγκεντρωμένες και οι Γαμετές, περιμένοντας ώσπου γεννά ένα κοριτσάκι η Ζανίν, η Αυτή του Γουόρεν. Αναπολεί τη μητέρα της που συμμετείχε στις διαδηλώσεις κατά του καθεστώτος που ερχόταν, είχε φεμινιστικές αντιλήψεις και δράση και αντίστοιχες προσδοκίες για την κόρη της. Η φίλη της η Μόιρα όντως αντιστάθηκε και χρησιμοποιώντας βία εναντίον της Νονάς Ισαβέλλας, φορώντας τη στολή της, δραπέτευσε από το γυμναστήριο όπου ήταν κλεισμένες. Αυτή δεν αντιστέκεται στην πρόσκληση και πάει στο γραφείο του Ταξιάρχη, όπου βρίσκεται απέναντι από μια παράταιρη για τη θέση του συμπεριφορά, της ζητά να παίξουν σκραμπλ και να τον φιλήσει “σαν να το επιθυμεί”.
 9. Νύχτα: Η ηρωίδα μετά το περιστατικό αυτό αντιλαμβάνεται ότι τα δεδομένα έχουν αλλάξει.
 10. Περγαμηνές ψυχών: Συνεχίζει τις επισκέψεις στον Ταξιάρχη, 2-3 φορές την εβδομάδα. Της δίνει ένα παλιό περιοδικό, απαγορευμένο πια και μία κρέμα χεριών. Κίνδυνος στην επόμενη “τελετή” να εμφιλοχωρήσουν συναισθήματα στην πράξη με κίνδυνο να το αντιληφθεί η Γαμετή. Μέσω της αντανάκλασης των μορφών τους στη τζαμαρία ενός μαγαζιού που πουλάει προσευχές μιλάει με την αυτή του Γκλεν. Της προτείνει να τη βάλει στην ομάδα τους, λίγο πριν δουν τη βίαιη απαγωγή ενός διαβάτη από Παντεπόπτες. Αναπόληση γεγονότων, παρουσιάζει την αρχή της βίαιης ανατροπής του πολιτεύματος, των απολύσεων των γυναικών, της αρπαγής της οικονομικής του ανεξαρτησίας (δεν επιτρέπεται να διαθέτουν περιουσιακά στοιχεία), δεν υπήρξε ομόθυμη στάση δυναμικής αντίστασης τότε. Στη συνάντηση με τον Ταξιάρχη μαθαίνει ότι η προηγούμενη πορφυρή δούλη αυτοκτόνησε και νιώθει να “κρατάει” με αυτόν τον φόβο τον Ταξιάρχη.
 11. Νύχτα: Αναπόληση. Προσπάθεια να ξεφύγουν με το Λουκά. Σκέψεις αυτοκτονίας.

12. Στης Ιεζαβέλ: Μέρα Μαγιού (Mayday – M’aidez), μαθαίνει το συνθηματικό για βοήθεια. Η Σερένα Τζού την προτρέπει να έλθει σε ερωτική επαφή με τον σωφέρ Νικ προκειμένου να επιτευχθεί η εγκυμοσύνη. Αυτή του Γκλεν της προτείνει να μάθει ότι μπορεί από τον Ταξιάρχη, γνωρίζει για την πιο προσωπική σχέση τους. Η Γαμετή της δείχνει σε φωτογραφία την κόρη της όπως είναι τώρα. Ο Ταξιάρχης την πάει σε ένα οίκο ανοχής, την “Λέσχη” τους. Συναντιέται για τελευταία φορά με τη Μόιρα που “εκδίδεται” εκεί. Συνευρίσκεται σε ένα δωμάτιο με τον Ταξιάρχη.
13. Νύχτα: Με τη μεσολάβηση – καθοδήγηση από τη Σερένα πηγαίνει στο δωμάτιο του Νικ.
14. Αλιεία πλανηθεισών ψυχών: Πηγαίνει επανειλημμένα στον Νικ, έρχεται πιο κοντά του και συναισθηματικά. Αναρωτιέται αν έχει μείνει έγκυος. Προσπαθεί να απομακρυνθεί από αυτή του Γκλεν που ισχυρίζεται ότι θα μπορούσαν δυνητικά, μέσω ενός κάποιου αντιστασιακού δικτύου να τη φυγαδεύσουν. Παρίσταται σε μία ακόμα τελετή δολοφονίας (αλιείας ψυχών) και σε έναν ωμό-διαμελισμό ενός φρουρού – βιαστή. Η στάση αυτής του Γκλεν είναι επικίνδυνη, ορμά και του καταφέρει μανιώδη χτυπήματα, την επόμενη μέρα έχει “μετατεθεί”, όπως μαθαίνει από την αντικαταστάτριά της αυτοκτόνησε πριν την πάρει η κλούβα των φρουρών. Στην επιστροφή στο σπίτι η Σερένα Τζού είναι έξαλλη, έχει μάθει ότι συναντιέται με τον Ταξιάρχη.
15. Νύχτα: Αναρωτιέται για τη στάση της όσπου έρχεται η κλούβα. Ο Νικ της λέει το σύνθημα της αντίστασης και την προτρέπει να πάει μαζί τους. Είναι προδότης ή όχι; Δεν μπορεί να τους σταματήσει ούτε ο Ταξιάρχης, μπαίνει στην κλούβα μη γνωρίζοντας αν πάει προς το σκοτάδι ή το φως.

Ιστοριομνήμων. Σχολιασμός: Βρισκόμαστε στο διεθνές συνέδριο εταιρείας ιστορικών μελετών του Πανεπιστημίου Ντηνάιξ, στο Νουναβίτ, στις 25 Ιουνίου 2195. Μετά από μια εισαγωγή γυναίκας καθηγήτριας του Τμήματος των περί το Γιλεάδ Μελετών που παρουσιάζει ένα πρόγραμμα ομιλιών σχετικά με το Γιλεάδ (μονοθεοκρατίας, μαζί με το Ιράν του 20ου αιώνα) παρουσιάζει τον καθηγητή που θα μιλήσει για την αυθεντικότητα της *Ιστορίας* που μόλις έχουμε αναγνώσει. Ο ομιλητής κος Πιεϊξότο δίνει κάποιες πληροφορίες για την εποχή του Γιλεάδ, το υλικό της αφήγησης περιλαμβάνεται σε περίπου 30 κασέτες που βρέθηκαν. Δίνει κάποια αίτια για την υπογεννητικότητα της εποχής, ως και ότι καλλιεργήθηκε κάποιο μικρόβιο στα πλαίσια του ψυχρού πολέμου, αδυνατεί όμως να δώσει

ξεκάθαρες απαντήσεις για την αλήθεια όσων αναφέρονται στην Ιστορία, τα πρόσωπα και τα συγκεκριμένα γεγονότα, μόνο εικασίες λέει ότι μπορεί να γίνουν ως προς την αυθεντικότητά τους.

3.4 Εφαρμογή των σχημάτων και των συνθετικών στοιχείων πλοκής στο μυθιστόρημα

Στο μυθιστόρημα της Άτγουντ, σύμφωνα με τη διάκριση που κάνει ο Αριστοτέλης στην αρχική κατάσταση γίνεται με την συνοπτική παρουσίαση του περιβάλλοντος της ηρωίδας, των δύο διαφορετικών κοινωνιών και της θέσης της ίδιας. Αναφορικά με το περιβάλλον αξίζει να επισημανθεί το πόσο αποκαλυπτικές είναι οι δύο πρώτες φράσεις του μυθιστορήματος, η πρώτη: «Για υπνωτήριο μας όρισαν το γυμναστήριο». ¹³ Ομάδα ανθρώπων φαίνεται να βρίσκεται υπό διαταγές άλλων (μας όρισαν), έχει κοινό χώρο ύπνου, εκτός δηλαδή από την ιδιωτική κατοικία (υπνωτήριο), αυτό θυμίζει ασφαλώς στρατόπεδο, και καθώς αυτός ο χώρος είναι ένα γυμναστήριο αποκαλύπτεται η αιφνίδια ρύθμιση μιας έκτακτης κατάστασης, διαφορετικά θα ήταν ένας πιο «κανονικός» προς αυτόν τον σκοπό χώρος. Και με τη δεύτερη επίσης κοφτή φράση: «Αυτό που τότε ήταν γυμναστήριο» αντιλαμβανόμαστε ότι γίνεται αναφορά σε δύο διαφορετικές εποχές, στοιχείο που αποτελεί κομβικό σημείο του μυθιστορήματος: ο νέος και ο παλιός κόσμος της ηρωίδας, η παλαιά κανονικότητα, η κοινωνία που γνωρίζει ο αναγνώστης και η νέα δυστοπική κοινωνία που είναι το σύγχρονο περιβάλλον της ηρωίδας.

Ειδικά για την αρχή της ιστορίας, ο συγγραφέας Άμος Οζ (2001: 19) σε έργο του παρατηρεί ότι: “κάθε αρχή ιστορίας είναι πάντα ένα είδος συμβολαίου μεταξύ του συγγραφέα και του αναγνώστη... μερικές φορές η εναρκτήρια παράγραφος ή το εναρκτήριο κεφάλαιο λειτουργεί σαν μια μυστική συμφωνία μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη, πίσω από την πλάτη του πρωταγωνιστή”. Στην περίπτωσή μας όμως η πρωταγωνίστρια είναι εμφανικά παρούσα. Μέσω της δικής της αφήγησης δίδονται το πλαίσιο, τα γεγονότα, τα συναισθήματα, καθώς είναι η συναισθηματικά φορτισμένη αφήγηση μιας αυτόπτους μάρτυρος («literature of witness»), όχι της ιστορίας της εν γένει, όπως λέει ο τίτλος του έργου, αλλά συγκεκριμένων γεγονότων δύο φάσεων ζωής. Τέλος, σχετικά με την έναρξη της αφήγησης, και στην *Ιστορία* υπάρχει μια λανθάνουσα αρχή πριν την αρχή, “μια αιτία για το κίνητρο του παράγοντα στον οποίο έχει τις απαρχές της η εναρκτήρια αιτία” (Οζ

¹³ Στο κείμενο έχει ακολουθηθεί η μετάφραση του έργου από τον Π. Μάτεσι.

2001: 22). Συγκεκριμένα, προϋπάρχει μια βίαιη αλλαγή του καθεστώτος που οδήγησε την ηρωίδα να βρίσκεται σε ένα παλιό γυμναστήριο που έχει οριστεί ως υπνωτήριο.

Στο πλαίσιο της δέσης του μυθιστορήματος δίδονται πληροφορίες για τον παλιό καιρό, συνδέοντας έτσι την ηρωίδα με τον αναγνώστη αλλά και λεπτομέρειες του βίαιου τωρινού συστήματος, όπως είναι οι γυναίκες επιτηρήτριες, οι οπλισμένες με ηλεκτρικές βουκέντρες, οι οπλισμένοι φύλακες, η απαγόρευση σχέσεων με τις γυναίκες στην ίδια κατάσταση. Το στάδιο της δέσης στο βιβλίο είναι εκτενές καθώς είναι μια πρωτοφανής, φανταστική δυστοπική κοινωνία για την οποία πρέπει να δοθούν λεπτομέρειες για τον τρόπο λειτουργίας της προκειμένου να γίνει αντιληπτό το περιβάλλον της δράσης αλλά και για να μπορέσει ο αναγνώστης να συμπάσχει με την ηρωίδα.

3.5 Σχήμα για την πλοκή του Freytag

Στο σημείο αυτό και προτού εξεταστούν άλλα στοιχεία της πλοκής, με ειδικότερο ίσως ενδιαφέρον, κρίνεται σκόπιμο να παρουσιαστεί εδώ η ανάλυση της πλοκής βάσει του σχήματος του Freytag. Σύμφωνα με αυτό στο πρώτο στάδιο της Έκθεσης, η ηρωίδα μας δίνει σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση κάποια στοιχεία για τις συνθήκες στην δυστοπική κοινωνία όπου βρίσκεται πια να ζει, περισσότερα καταλαβαίνουμε και από το κλίμα της αφήγησής της για το καθεστώς ανελευθερίας και τη δική της θέση σε αυτό το κοινωνικό πλαίσιο, την τοποθέτησή της δηλαδή ως μία πορφυρή δούλη σε ένα νέο γι' αυτήν σπίτι ενός ισχυρού διοικητή του καθεστώτος. Αυτά παρουσιάζονται σε κάποια αντιπαραβολή με τα στοιχεία του παρελθόντος δίνοντάς μας να καταλάβουμε ότι το παρελθόν που περιγράφει είναι περίπου ο δικός μας σημερινός κόσμος της ανάγνωσης του έργου, δεκαετία του 1980 όταν εκδόθηκε το βιβλίο και ο τωρινός της κόσμος είναι η μελλοντική εξέλιξη και μετατροπή του.

Με δεδομένες τις θέσεις των ηρώων και το απολύτως ορισμένο και ανελαστικό πλαίσιο των μεταξύ τους σχέσεων, Σύγκρουση, γεγονός που πυροδοτεί τη δράση, συνιστά η διάθεση του Ταξιάρχη για μια πιο προσωπική επαφή των δύο, με πράξεις που θεωρούνται εκτός των ορίων που επιτάσσει η θέση τους στο δυστοπικό περιβάλλον του μυθιστορήματος. Και βέβαια παρά την ατιμωτική συμπεριφορά που υφίσταται η αφηγήτρια, φαίνεται παράλογο αυτός που παραβιάζει τους κανόνες να είναι εκείνος που λειτουργούν προς όφελός του, θέτοντας σε κίνδυνο και τον εαυτό του και βέβαια την ηρωίδα. Στον αναγνώστη έχει ήδη παρουσιαστεί μια “εξωπραγματική τελετή”, ένας βιασμός στον οποίο βρίσκονται παρόντες

όλοι οι διαμένοντες στο σπίτι. Η πορφυρή δούλη που αφού σύμφωνα με τους κανόνες (ανάγνωση αποσπασμάτων της Γραφής, παρουσία της συζύγου) χρησιμοποιήθηκε με στυγνό τρόπο ως μέσο για τεκνοποίηση, υποτίθεται είναι ένα αντικείμενο με συγκεκριμένο ρόλο και όμως είναι αυτή από την οποία ο Ταξιάρχης ζητά μια πιο προσωπική σχέση, να παίξουν ένα επιτραπέζιο παιχνίδι, βραδινές επισκέψεις στο γραφείο του, να τον συνοδεύσει με το αυτοκίνητό του σε έναν οίκο ανοχής. Η ηρωίδα γνωρίζει ότι οι κανόνες παραβιάζονται και σύμφωνα με όσα έχουμε μάθει για το καθεστώς έχει δίκιο σε αυτό, κινδυνεύει η ζωή της από τη στάση του Ταξιάρχη.

Μια άλλη συμπεριφορά ισχυρού παράγοντα, της Γαμετής του Ταξιάρχη φέρει μια ακόμα αναστάτωση, συνεισφέροντας στην ανοδική πορεία της δράσης και συνιστά Επιπλοκή στην εξέλιξη της πλοκής. Απρόσμενα, ίσως γιατί η προθεσμία παραμονής της ηρωίδας στο σπίτι τους κοντεύει να λήξει, η γυναίκα του Ταξιάρχη ισχυρίζεται ότι μάλλον ο ίδιος φταίει για το ότι δεν έχει μείνει η ηρωίδα ακόμα έγκυος και της προτείνει να έρθει σε ερωτική επαφή με τον σωφέρ προκειμένου να επιτευχθεί η εγκυμοσύνη της και μάλιστα για δέλεαρ της δείχνει μια φωτογραφία της κόρης της.

Στην κορύφωση αυτής της σειράς “δοσοληψιών” που έχει η ηρωίδα έρχεται να προστεθεί το γεγονός ότι η σχέση με το σωφέρ γίνεται ερωτική, η ίδια θα μας αποκαλύψει ότι πήγε στο δωμάτιό του “ξανά και ξανά, από μόνη μου. Δίχως η Σερένα να ξέρει.” Είναι πια πολλαπλώς εκτεθειμένη, έχει παραβιάσει τους κανόνες με όλους και ως προς όλους και αυτό προφανώς τη φέρει σε θέση διακινδύνευσης. Οι στιγμές οικειότητας με το Νικ γίνονται περισσότερες και πιστεύει ότι έχει μείνει έγκυος. Και ενώ η ίδια λειτουργεί πια φαινομενικά εντός αλλά ουσιαστικά εκτός του επιτρεπόμενου πλαισίου, παρακολουθεί μία ακόμα σειρά δημόσιων δολοφονιών και μάλιστα έχει συμπεριφορά που θα μπορούσε να τη θέσει σε κίνδυνο. Μάλιστα, η Αυτή του Γκλεν που την παρακινούσε σε πράξεις αντίστασης, μετά από τη συμπεριφορά που επέδειξε κατά τις εκτελέσεις αυτές, αντικαθίσταται ανεξήγητα από άλλη πορφυρή δούλη στο ραντεβού της επόμενης μέρας. Τελικά θα την πληροφορήσει ότι η Αυτή του Γκλεν κρεμάστηκε μόνη της καθώς είδε την κλούβα που ερχόταν να την πάρει, τους πρόλαβε πριν τη συλλάβουν. Καθόλου αισιόδοξα νέα, η αγωνία μας για την τύχη της ηρωίδας κορυφώνεται, όλα μοιάζουν πολύ απειλητικά.

Η Γαμετή του Ταξιάρχη μαθαίνει για την ανάρμοστη σχέση της με τον άνδρα της και εξοργίζεται. Αναρωτιόμαστε αν άρχισε να πέφτει το ντόμινο των αποκαλύψεων για την ηρωίδα μας, αν έρχεται και η δική της τιμωρία για όλους τους κανόνες που παραβίασε. Διάφορες σκέψεις “εξόδου” περνούν από το μυαλό της ίδιας.

Λύση δίνει τελικά η μαύρη κλούβα που έρχεται. Ήρθε το τέλος; Ο Νικ της λέει να τους εμπιστευτεί και τη στέλνει σε αυτούς που ήρθαν με το ένταλμα: “παραβίαση κρατικών μυστικών”. Ο Ταξιάρχης είναι ανήμπορος να βοηθήσει και εμείς δε γνωρίζουμε αν οι άνδρες οι ντυμένοι ως Μάτια που ήρθαν και την παίρνουν μαζί τους είναι οι σωτήρες της από την όποια αντίσταση ή οι άνθρωποι του καθεστώτος που θα την οδηγήσουν στο σκοτάδι. «Ανοικτή» λύση.

Τέλος- κατάληξη σε όλα αυτά έρχεται να δώσει το ξεχωριστό τελευταίο κεφάλαιο. Μεταφερόμαστε στο πολύ μακρινό μας μέλλον, στις 25 Ιουνίου 2195, σε ένα επιστημονικό συνέδριο όπου η ιστορία που μόλις διαβάσαμε εξετάζεται ως υπόθεση ιστορίας προηγούμενης εποχής. Τα στοιχεία για τη Δημοκρατία του Γλεάδ παρουσιάζονται από έναν πανεπιστημιακό Άγγλο καθηγητή, υπεύθυνο αρχείου 20ου και 21ου αιώνα. Σε αυτήν δίδονται λεπτομέρειες για το ιστορικό πλαίσιο της αφήγησης που προηγήθηκε, αλλά σχετικά με την ύπαρξη και μοίρα των λοιπών ηρώων και βέβαια της αφηγήτριας μόνο εικασίες μπορούν να γίνουν.

3.6 Οι συγκρούσεις στο έργο

Οι συγκρούσεις που περιλαμβάνονται σε ένα δυστοπικό μυθιστόρημα είναι εκ της φύσης τους ισχυρές και αφορούν μείζοντα θέματα, δεν πρόκειται για απλώς ή λίγο πιο σύνθετες ερωτικές συγκρούσεις ή ακόμα συγκρούσεις μόνο με τον εαυτό ή με κάποιους κοινωνικούς κανόνες. Στην *Ιστορία* η πρωταγωνίστρια ζει σε ένα απολυταρχικό καθεστώς που επιβλήθηκε με τη βία, έχει η ίδια μια θέση την οποία την εξανάγκασαν να λάβει (η εναλλακτική ήταν να πάει στις Αποικίες, δηλαδή η αργή φυσική της εξόντωση). Της απαγορεύονται στοιχειώδη θεμελιώδη δικαιώματα, της ελευθερίας, της προσωπικότητας, της αξιοπρέπειας, της έκφρασης, ζει ως φυλακισμένη και υφίσταται πρωτοφανή για τον αναγνώστη συναισθηματική και φυσική – σεξουαλική βία, προκειμένου να υπηρετήσει τα πρότυπα του καθεστώτος. Έχει με τη βία στερηθεί την οικογένειά της, δεν γνωρίζει καν αν ζουν.

Στο πλαίσιο αυτό είναι αναγκασμένη να συμπορευτεί με πολύ αρνητικούς ήρωες, ενώ ταυτόχρονα υποχρεούται να διαχειριστεί με επωφελή για την ίδια τρόπο εσωτερικές και εξωτερικές συγκρούσεις, όπως τα συναισθήματά της, την αλλοπρόσαλλη για τη θέση του στάση του Ταξιάρχη, αλλά και της συμβίας του, την αινιγματική στάση του Νικ και τέλος τα επεισόδια με τις άλλες πορφυρές δούλες, καταστάσεις που μπορεί να θέσουν σε

διακινδύνευση την ίδια τη ζωή της, ενώ, η φίλη της Μόιρα την προειδοποιεί με σαφήνεια για την τύχη των γυναικών.

Τα γεγονότα αυτά συνδέονται με δύο βασικά συναισθήματα, την ελπίδα και την απελπισία (hope and despair) που βιώνει και είναι μέσω της έκφρασης αυτών των συναισθημάτων που επιτυγχάνεται η σύνδεση της ηρωίδας με τον αναγνώστη. Και αν για τα δυστοπικά κείμενα από τη θεωρία εντοπίζεται και καταγράφεται η απαισιοδοξία και η έννοια της απελπισίας, πάντως υπογραμμίζεται ο κεντρικός ρόλος που δίνεται στην έννοια της ελπίδας (βλ. Menegotto και Indrusiak, 2021: 592). Στο άγνωστο, δυστοπικό περιβάλλον του μυθιστορήματος θα συναντηθούν οι επιθυμίες και οι φόβοι των αναγνωστών και της αφηγήτριας και αυτό δεν εξυπηρετεί μόνο τους σκοπούς της ταύτισης των δύο και της απόλαυσης ενός μυθιστορήματος. Μέσω αυτού σύμφωνα με τους Menegotto και Indrusiak (2021: 592) η συγγραφέας επιζητά να εμφυσήσει στους αναγνώστες του την επιθυμία να συνεισφέρουν στην κοινωνική πρόοδο (επιστώντας τους την προσοχή για την δική τους κοινωνική και πολιτική ευθύνη).

3.7 Η Λύση

Η λύση έρχεται με τη σύλληψή της από άνδρες ντυμένους ως Μάτια. Είναι αυτή μια «καλή» λύση; ένα «ικανοποιητικό» τέλος για την *Ιστορία*; Ο αναγνώστης δεν μαθαίνει τον λόγο της σύλληψης της πορφυρής δούλης που ακολούθησε ως εδώ χωρίς να γνωρίζει ούτε το όνομά της, μια κρυφή ελπίδα αφήνεται να διαφανεί από τη συγγραφέα ότι μπορεί οι άνδρες αυτοί να ανήκουν στην αντίσταση και όχι στο καθεστώς. Αυτό το “ανοικτό τέλος”, που οι θεωρητικοί της συγγραφής σεναρίων, όπως ο Φίλντ, δεν επικροτούν, αφήνει όντως μετέωρα ζητήματα. Κάποια από αυτά εμμέσως απαντώνται μέσω του τελευταίου κεφαλαίου, Ιστοριομνήμων, Σχολιασμός, στην παρουσίαση στο 12ο Συμπόσιο μελετών περί το Γιλιάδ, 200 περίπου χρόνια αργότερα από την εποχή της *Ιστορίας*. Και οι στόχοι της ηρωίδας να καταφέρει να επιβιώσει, να μπορέσει να ξεφύγει, να ξαναζήσει με το Λουκά και την κόρη τους; Δε θα λάβουμε σ’ αυτό το βιβλίο τις οριστικές απαντήσεις.

Εξαιτίας ειδικά αυτού του τέλους, για την *Ιστορία* έχει υποστηριχθεί ότι δεν αποτελεί ένα κλασικό δυστοπικό κείμενο, όπως αυτά των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Οι μελετητές Baccolini και Moylan αναγνωρίζουν μια νέα τάση που ξεκίνησε τη δεκαετία του 1980 και την περιγράφουν ως «critical dystopia», δυστοπικά κείμενα που επιτρέπουν στην ελπίδα να εμφυλοχωρήσει στο τέλος, που αποφεύγουν δηλαδή το (αρνητικό) οριστικό τέλος. Σύμφωνα με τους Menegotto και Indrusiak (2021: 593) στην *Ιστορία* δίνεται ένα από αυτά

που χαρακτηρίζουν ως ασαφή ανοικτά φινάλε (ambiguous open endings). Και άλλες κατηγοριοποιήσεις θα προταθούν για το έργο, όπως της Mohr (2005), όπως αναφέρεται από Menegotto και Indrusiak (2021: 594) ως παραβατική ουτοπική δυστοπία (Transgressive utopian dystopia), ότι πάσχει από καθαρότητα κατηγοριοποίησης ή ότι απλώς συμφωνεί με τό χαρακτηριστικό μοτίβο της ασάφειας της γραφής της Άτγουντ (στο ίδιο, 595). Στην εισαγωγή της που προστέθηκε στο μυθιστόρημα το 2017 η συγγραφέας συνδέει την ιστορία της ηρωίδας της με τη λογοτεχνική φόρμα που είναι γνωστή ως «λογοτεχνία του αυτόπτη μάρτυρα» (literature of witness), που γι' αυτήν αποτελεί μια πράξη ελπίδας, λειτουργεί εν μέρει και ως μανιφέστο όπως αναφέρεται στο κείμενο των Menegotto και Indrusiak (2021: 614-615). Στη συνέντευξη της συγγραφέως στην Danita Dodson (1997: 99) η ίδια αποδέχεται ότι πρόκειται για δυστοπικό κείμενο, που «ανήκει στην παράδοση των ουτοπικών και δυστοπικών κειμένων, που ξεκινάει από τον Πλάτωνα, την Αποκάλυψη του Ιωάννη, ως τον Τόμας Μουρ και τον Τζοναθαν Σουίφτ, έως και τον 19^ο αιώνα με εκπρόσωπο τον Ουίλιαμ Μόρρις».

3.8 Ο από μηχανής Θεός.

Κριτική έχει δεχθεί η συγγραφέας για τη χρήση ουσιαστικά του από μηχανής Θεού στο τέλος του μυθιστορήματος. Αν και δεν είναι σίγουρο ότι η ηρωίδα τελικά πηγαίνει προς το φως, ότι θα σωθεί μέσω της Αντίστασης, πάντως αυτή η αισιόδοξη εκδοχή έρχεται κάπως απροσδόκητα, καθώς εξαιρουμένων ελάχιστων προηγούμενων αναφορών δεν έχει «προετοιμαστεί» ένα τέτοιο ενδεχόμενο. Λίγες μόνο νύξεις υπάρχουν ότι υπάρχει Αντίσταση στη συναναστροφή με την του Γκλεν (ολιγόλογη και αινιγματική συζήτηση) και στη σκέψη της ηρωίδας για το ρόλο του Νικ, αλλά την ενδεχόμενη ύπαρξή της την αντιμετώπισε φοβικά, σαν να βρίσκεται σε σύγχυση, να μην επιθυμεί να διαφύγει, καθώς σκέφτεται ως και την αυτοκτονία.

3.9 Σχετικά με την αναγκαιότητα ύπαρξης του τελευταίου κεφαλαίου, Ιστοριομνήμων. Σχολιασμός

Έχει υποστηριχθεί από τους Menegotto και Indrusiak (2021: 615) ότι ο καθηγητής Πιεϊζότο και το ακροατήριό του που γελάει χωρίς ενσυναίσθηση για την διήγηση της ηρωίδας είναι ένας κίνδυνος για το μέλλον, και οι δύο αυτοί παράγοντες ο καθηγητής και το χωρίς συναίσθημα κοινό είναι μέρος του δυστοπικού μέλλοντος. Πιο αναλυτικά, βρισκόμαστε στο διεθνές συνέδριο εταιρείας ιστορικών μελετών του Πανεπιστημίου Ντηναίξ, στο

Νουναβίτ, στις 25 Ιουνίου 2019. Μετά από μια εισαγωγή γυναίκας καθηγήτριας του Τμήματος των περι το Γιλιάδ Μελετών που παρουσιάζει ένα πρόγραμμα ομιλιών σχετικά με το Γιλιάδ (μονοθεοκρατίας, μαζί με το Ιράν του 20ου αιώνα) παρουσιάζει τον καθηγητή που θα μιλήσει για την αυθεντικότητα της *Ιστορίας* που μόλις έχουμε αναγνώσει. Ο ομιλητής κος Πιεϊξότο δίνει με τρόπο αρκετά αδιάφορο για τον ακροατή του, κάποιες πληροφορίες για την εποχή του Γιλιάδ και ότι το υλικό της αφήγησης περιλαμβάνεται σε περίπου 30 κασέτες που βρέθηκαν. Με κάποια μορφή αστεϊσμού παρουσιάζει την εποχή, την υπογεννητικότητα της που ίσως αποδίδεται ότι καλλιεργήθηκε κάποιο μικρόβιο στα πλαίσια του ψυχρού πολέμου, αδυνατεί όμως να δώσει ξεκάθαρες απαντήσεις για την αλήθεια όσων αναφέρονται στην Ιστορία, τα πρόσωπα και τα συγκεκριμένα γεγονότα, μόνο εικασίες λέει ότι μπορεί να γίνουν ως προς την αυθεντικότητά τους. Στο ύψος και το περιεχόμενο του λόγου του διακρίνουμε έναν αδιάφορο συγκινησιακά καθηγητή που παρουσιάζει με αποστασιοποιημένο τρόπο μια συγκλονιστική ιστορία στέρξης δικαιωμάτων, ενώ και το κοινό που με γέλια και χειροκροτήματα αντιμετωπίζει τη διάλεξη αποδεικνύεται ότι κάθε άλλο παρά συμπάσχει με την ηρωίδα και την Ιστορία της αποκαλύπτοντας τους φόβους της συγγραφέως για ένα δυστοπικό μέλλον άλλης μορφής.

3.10 Ο ρόλος των χαρακτήρων στην εξέλιξη της πλοκής

Η βασική διάκριση των χαρακτήρων είναι μεταξύ όσων γνώριζε η ηρωίδα στον παλιό κόσμο και όσων την περικυκλώνουν στη σύγχρονη κατάσταση. Έχει χάσει τον σύζυγο και το παιδί της, αλλά και τη μητέρα της, ενώ αναζητά τη φίλη της Μόιρα.

Η κοινωνία έχει πια συγκεκριμένη δομή, η ίδια της θέση της πορφυρής δούλης και για την τήρηση της τάξης και του καθεστώτος Στο σπίτι όπου ζει υπάρχουν, τα ουδέτερα άτομα, οι Μάρθες, που είναι επιφορτισμένες με τα οικιακά καθήκοντα, μαγείρισσες, η Ρίτα και η Κόρα., η ισχυρή κυρία του σπιτιού, ο κύριος που κατέχει και την εξουσία επ' αυτών και τέλος ο αιγιματικός οδηγός Νικ.

Στη διάκριση που γίνεται σε επίπεδο θεωρίας και στην οποία αναφερθήκαμε μεταξύ σταθερών και μεταβαλλόμενων χαρακτήρων η Σερένα Τζού ανήκει σίγουρα στους μεταβαλλόμενους, ενώ ο Ταξιάρχης και ο Νικ από την αρχή τηρούν μια αμφιλεγόμενη στάση αν αναλογιστεί κανείς τη θέση τους και τι διακυβεύεται.

Κατά την παρουσίασή τους στο βιβλίο πρώτοι κάνουν την εμφάνισή τους οι απόλυτα βίαιοι και αρνητικοί χαρακτήρες που δεν αλλάζουν έως το τέλος. Είναι οι Νονές με τις βουκέντρες τους και οι Φύλακες με τον βαρύ οπλισμό τους, το κλίμα φόβου και τρόμου είναι η ζοφερή ατμόσφαιρα που εκπέμπεται από την αρχή της ανάγνωσης του έργου. Στην πορεία, όμως,

της εξέλιξης της πλοκής, χωρίς το στοιχείο της βίας και του φόβου να εξαφανιστεί, ακόμα και οι αρχικά αρνητικοί χαρακτήρες, όπως η Σερένα Γουίλιαμς και ο Ταξιάρχης γίνονται περισσότερο αινιγματικοί, αποκαλύπτονται πλευρές τους όπως το παιχνίδι των λέξεων του Ταξιάρχη, η παραβίαση του πρωτοκόλλου, η «βραδινή» έξοδος, το αλκοόλ, τα περιουσιακά, αλλά κυρίως η πρόσκληση – πρόκληση που απευθύνει στην ηρωίδα η Γαμετή του Ταξιάρχη για την ερωτική συνέντευξη με τον Νικ, προκειμένου να επιτευχθεί εγκυμοσύνη που ξαφνιάζουν και την ίδια την ηρωίδα, εντείνοντας με τον τρόπο αυτό το σασπένς της πλοκής, το ενδιαφέρον για την εξέλιξη της ιστορίας, καθώς την αγωνία για την ίδια τη ζωή της ηρωίδας.

Πιο συγκεκριμένα, λοιπόν, η πρώτη παρουσίαση των προσώπων του κόσμου δεν είναι καθόλου ενθαρρυντική, η Νονά Σάρα και η Νονά Ισαβέλλα περιπολούν «οπλισμένες με ηλεκτρική βουκέντρα, αναρτημένη απ' τον δερμάτινο ζωστήρα τους σε βακετένιο λουρί», ενώ φύλακες από τον ουλαμό των Αγγέλων έχουν τα όπλα. Από την αρχή με την εισαγωγή αυτών των προσώπων γίνεται αντιληπτό ότι πρόκειται για ένα περιβάλλον στηριγμένο στη βία και την ανελευθερία. Τα επόμενα μικρά ονόματα, κοφτά και μονοσύλλαβα, όνομα και τελεία, χωρίς άλλες ιδιότητες, οι γυναίκες με τις οποίες η αφηγήτρια μοιράζεται την ίδια μοίρα: «Άλμα. Ζανίν. Δολόρες. Μόιρα. Τζιούν». Η Νονά Λυδία έχει ρόλο διαμεσολαβητή μεταξύ των «στρατευμένων» κοριτσιών και των άτεκνων ζευγαριών στα σπίτια των οποίων, σύμφωνα με την ίδια δεν είναι φυλακή αλλά προνόμιο να βρίσκεσαι, η Νονά Ισαβέλλα που ειδικεύεται στην απόσπαση ομολογιών ενοχής.

Η αφηγήτρια ζει στο σπίτι του Ταξιάρχη και της Γαμετής του Ταξιάρχη, που άλλοτε είχε κι αυτή όνομα, της Σερένα Τζού. Έπειτα σε μια μικρή φράση εμφανίζεται ο Λουκάς, ο σύντροφος της ηρωίδας, να εξηγεί την παλιά εποχή άχρηστα πράγματα, παράγωγα λέξεων ενδεικτικών της κυριαρχίας του ανδρικού φύλου. Ο Νικ είναι ένας αποσπασμένος φύλακας, οδηγός του Ταξιάρχη που μένει στο σπίτι σε ξεχωριστό χώρο, είναι άραγε ένας Παντεπόπτης; Ο ρόλος του είναι ο πιο αινιγματικός σε όλη την αφήγηση. Και έπειτα τα ονόματα είναι στη γενική κτητική, αυτή του Γκλέν, του Γουέην, του Γουόρεν, που μοστράρεται, «αβάσταχτα έγκυος», ο διερμηνέας που ξεναγεί τους ιάπωνες τουρίστες, η αντισυμβατική μητέρα της ηρωίδας στην παλιά εποχή, ο γιατρός της δυστοπικής κοινωνίας.

3.11 Έργα σχετικά με το βιβλίο: Ταινία και Τηλεοπτική σειρά

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το έργο της Άτγουντ έχει μεταφερθεί στον κινηματογράφο (1990) και έχει γίνει τηλεοπτική σειρά (προβάλλεται ήδη πέντε τηλεοπτικές σεζόν από το 2017). Σχετικά με την κινηματογραφική μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου σύμφωνα με τον Geoffrey Wagner διακρίνουμε μεταξύ της μετάθεσης/transposition, όπου “το λογοτεχνικό έργο μεταφέρεται στη μεγάλη οθόνη με ελάχιστη έκδηλη επέμβαση” (αυτό συνέβη στην περίπτωση της μεταφοράς της *Ιστορίας*), του σχολίου/commentary όταν “το έργο μεταλλάσσεται σε μεγάλο βαθμό με αλλαγές στο φινάλε, μετατόπιση της δράσης σε διαφορετική χρονική περίοδο κ.α.” και η αναλογία/analogy όταν διατηρούνται μόνο “κάποιες βασικές θεματικές και κυρίως χαρακτηριστικά στοιχεία”.¹⁴

Σύμφωνα με τον Georges Bluestone, ο λόγος, η γλώσσα είναι το μέσο στο οποίο στηρίζεται το βιβλίο, ό,τι είναι η εικόνα για τον κινηματογράφο. Επίσης ότι “η διαπλαστική αρχή της λογοτεχνίας είναι ο χρόνος ενώ του κινηματογράφου είναι ο χώρος”.¹⁵

Τέλος, σημαντικός είναι ο ρόλος του αφηγητή και στην περίπτωσή μας η καθοδήγηση από την αφηγήτρια στο βιβλίο, αφήγηση με εσωτερική εστίαση, υπήρξε θεμελιώδες στοιχείο εξέλιξης της πλοκής, ενώ αντίθετα η έλλειψη της αφήγησης, του voice over στην ταινία ήταν αιτία για την αποτυχία της (και σε σύγκριση με την τηλεοπτική σειρά). Η κατανόηση του δυστοπικού αυτού κόσμου και της θέσης – άποψης της ηρωίδας πραγματοποιούνταν στο βιβλίο μέσω κυρίως του δικού της λόγου, και ο αναγνώστης ήταν σε θέση να γνωρίζει μέσω των σκέψεών της ηρωίδας ότι επιθυμούσε την απόδραση από αυτόν. Όπως η ίδια η συγγραφέας σημειώνει σε διάλεξή της στην Αθήνα που έγινε σε κάλεσμα του Αμερικανικού Κολλεγίου: Και θα σας αιφνιδιάσω: πλέον μία τηλεοπτική σειρά, μπορεί να είναι καλύτερη κι από μια ταινία. Το "Handmaid's Tale" ως ταινία ήταν απογοητευτική. Και θα σας πω γιατί. Το σενάριο έγραψε ο Χάρολντ Πίντερ. Είχε γράψει λοιπόν το voice over της ηρωίδας που ήταν σημαντικό, γιατί η εικόνα δείχνει το αντίθετο, αλλά στο μυαλό της βράζει η επανάσταση. Του το αφάιρεσαν. Έτσι, η φουκαριάρα η Νατάσα Ρίτσαρντσον, έμεινε με μισή ερμηνεία. Στη σειρά, επανήλθε το voice over. Κι αμέσως φάνηκε η ειρωνεία του λόγου...”.¹⁶

Σχετικά με τη διασκευή κειμένου στον κινηματογράφο σαφής είναι η παρατήρηση του Robert McKee (2021: 411): “Όσο πιο καθαρόαιμο είναι το μυθιστόρημα, όσο πιο

¹⁴ Λογοτεχνική και θεατρική διασκευή στον κινηματογράφο. Βασικές αρχές και τεχνικές προσαρμογής (adaptation), Πανεπιστημιακές σημειώσεις ΔΓΡ64

¹⁵ Λογοτεχνική και θεατρική διασκευή στον κινηματογράφο. Βασικές αρχές και τεχνικές προσαρμογής (adaptation), Πανεπιστημιακές σημειώσεις ΔΓΡ64

¹⁶ Με σχετικές αναφορές στο μυθιστόρημα αλλά και την τέχνη της γενικά στο: <https://flix.gr/articles/margaret-atwood-lecture-deree.html>. (τελευταία πρόσβαση 20-6-2023)

καθαρόαιμο το θεατρικό έργο, τόσο χειρότερη η ταινία” στην οποία διασκευάστηκαν. Με τον όρο καθαρόαιμο μυθιστόρημα αναφέρεται σε αυτό όπου κυριαρχούν οι εσωτερικές συγκρούσεις (σκέψεις και συναισθήματα του ήρωα). Αυτές δύσκολα αποδίδονται κινηματογραφικά λόγω του μέσου και συνεχίζει ο ίδιος ότι στην πετυχημένη ταινία οι συγκρούσεις πρέπει να είναι σε όλα τα επίπεδα, εσωτερικές, προσωπικές με άλλα άτομα, αλλά, κυρίως υπερ-προσωπικές, δηλαδή την κοινωνία, το περιβάλλον τους γενικότερα. Με δεδομένα επομένως τα ανωτέρω στην πρώτη τηλεοπτική σαιζόν που ολοκληρώθηκε με δέκα επεισόδια η μεταφορά του βιβλίου στην τηλεοπτική σειρά, μπορούμε να διακρίνουμε κάποιες διαφορές της πλοκής μεταξύ των δύο. Κατ’ αρχάς αυτές αναφέρονται στην προσθήκη κάποιων επεισοδίων προκειμένου να γίνει αντιληπτό το κλίμα εποχής και η αλλαγή του καθεστώτος, έχουμε δηλαδή την εικόνα από περισσότερα γεγονότα για το πως ξεκίνησε η επιβολή του καθεστώτος, ποια ήταν η θέση των γυναικών, άμεσες απολύσεις από τις δουλειές τους και αφαίρεση των οικονομικών τους μέσων (τραπεζικών καταθέσεων κτλ). Προς την κατεύθυνση αυτή, προβάλλονται οι διαδηλώσεις που πραγματοποιήθηκαν και η βίαιη αντιμετώπισή τους με όπλα, περισσότερες πληροφορίες για το σπίτι της ηρωίδας, τις διαπροσωπικές της σχέσεις με το σύζυγο και τη φίλη της, ενώ παρουσιάζονται οι στενές σχέσεις της ηρωίδας με δύο άλλες πορφυρές δούλες, μία ομοφυλόφιλη που καταδικάζεται σε θεραπεία αποκατάστασης και μία μελλοντική πορφυρή δούλη που της αφαίρεσαν το μάτι. Ένα γεγονός που έχει προστεθεί στη σειρά και μας δίνει πληροφορίες για το μελλοντικό δυστοπικό περιβάλλον είναι μέσω των αξιωματούχων που έρχονται από το Μεξικό και ενδιαφέρονται για εμπορικές συναλλαγές ότι στη χώρα τους έχει σταματήσει η ανθρώπινη αναπαραγωγή.

Πέρα από τα επεξηγηματικά αυτά στοιχεία, στη σειρά δίνονται μερικές πρόσθετες θετικές πληροφορίες, ελπίδας αλλά και συναισθηματικής έξαψης, που δεν απολαμβάνει ο αναγνώστης στο βιβλίο (δεν περιλαμβάνονται). Πρώτη τέτοια είναι ότι ο Λουκ καταφέρνει να διαφύγει και να περάσει στον Καναδά και η ηρωίδα μαθαίνει ότι ο άνδρας της είναι ζωντανός από τον εμπορικό αντιπρόσωπο του Καναδά. Στο πλαίσιο των επεισοδίων της πλοκής αποκαλύπτεται ,ακόμα, πιο έντονο το συναισθηματικό δέσιμο με το Νικ (παράγοντας κινδύνου για την ηρωίδα), και προστίθενται αρκετά επεισόδια όπου η ηρωίδα βρίσκεται σε κίνδυνο: μια μονόφθαλμη πορφυρή δούλη που είχε αναγκαστεί να δώσει το παιδί της θέλησε να αυτοκτονήσει από μία γέφυρα και η ηρωίδα την αποτρέπει στρέφοντας τα βλέμματα πάνω της, οι πορφυρές δούλες αντιστέκονται να την θανατώσουν με λιθοβολισμό, η ομοφυλόφιλη πορφυρή δούλη επιτίθεται βίαια κατά των φρουρών, η ίδια η ηρωίδα συμμετέχει στην αντιστασιακή δράση παραλαμβάνοντας πακέτο γραμμάτων

(κίνδυνος). Δίνεται και άλλο ένα καλό γεγονός που δεν υπάρχει στο βιβλίο, η φίλη της η Μόιρα καταφέρνει να διαφύγει στον Καναδά. Ενώ στο βιβλίο αφήνεται αναπάντητο το ερώτημα σχετικά με την εγκυμοσύνη της, στη σειρά διαπιστώνεται από τη Σερένα Τζόι ότι η ηρωίδα έχει μείνει έγκυος και ακόμα προστίθεται ότι βλέπει την κόρη της που της την «δείχνει» η Σερένα Τζόι με στόχο να προσέξει την εγκυμοσύνη. Τέλος, παρουσιάζεται από το παρελθόν η συγκρουσιακή σχέση του άτεκνου ζευγαριού, δικαιολογώντας εν μέρει τη στάση της γυναίκας. Τα γεγονότα αυτά καθιστούν πιο αντιληπτούς για τον θεατή τους κινδύνους, τα διλήμματα και τις προκλήσεις της ηρωίδας, αλλά, ως προς το τέλος, η λύση που δίνεται στην πρώτη τηλεοπτική σαιζόν ταυτίζεται σχεδόν με το τέλος του βιβλίου.

4. Συμπεράσματα

Η Άτγουντ στην *Ιστορία* απευθύνεται στο μεταφενιστικό γυναικείο κοινό όπως παρατηρεί στο προλογικό του σημείωμα και ο J. Brooks Bouson (On Margaret Atwood στο έργο *Critical Insights Margaret Atwood*). Η ίδια, όπως έχει ήδη αναφερθεί εντάσσει την *Ιστορία* στη δυστοπική παράδοση. Στο ερώτημα για τα ζητήματα και τον τρόπο που θίγονται, «κάθε μυθοπλασία ξεκινά με το ερώτημα Και αν», θα απαντήσει η Άτγουντ για να περιγράψει την *Ιστορία* ως «μυθοπλασία εικασίας» στην οποία αρχίζει με την ερώτηση Και αν οι Χριστιανοί φονταμενταλιστές καταλάβουν την εξουσία στις Ηνωμένες Πολιτείες».

Σε αρκετά ζητήματα πλοκής ακολουθείται η φόρμα των δυστοπικών μυθιστορημάτων, αναφορικά με το εχθρικό περιβάλλον, τη βία που είναι φανερό σε κάθε βήμα της ηρωίδας, τους θανάσιμους κινδύνους, τους αρνητικούς ήρωες, τη μοναξιά της πρωταγωνίστριας. Ένα ενδιαφέρον στοιχείο είναι αυτό που παρατηρεί η Sharon Wilson στο έργο της *Margaret Atwood's Fairy-Tale Sexual Politics* όπως αναφέρεται από τη Howells (2013: 63), η Άτγουντ χρησιμοποιεί με τρόπο αναθεωρητικό τους μύθους των παραμυθιών, στην περίπτωση της *Ιστορίας* του μύθου της Κοκκινοσκουφίτσας για να δώσει μια φεμινιστική προοπτική στο έργο της.

Σχετικά και σε αντίθεση με άλλα έργα δυστοπικής λογοτεχνίας αναφορικά με τα πρόσωπα της *Ιστορίας* γίνεται χρήση μεταβαλλόμενων προσώπων, εντός του καθεστώτος, αυτά που επιτρέπουν τις συγκρούσεις και τις ανατροπές και είναι αυτά προοιωνίζονται και τις μελλοντικές αλλαγές σε αυτό.

Στο τελευταίο ξεχωριστό κεφάλαιο η κοινωνία του Γυλεάδ έχει καταρρεύσει και εξετάζεται ως φαινόμενο. Η Άτγουντ που χρησιμοποιεί τεχνικές όπως η παρωδία και η ειρωνία καταφεύγει στη χρήση της τελευταίας για να επαναφέρει τους αναγνώστες στην τάξη: η έλλειψη ενσυναίσθησης του μελετητή και των ακροατών απέναντι στο δράμα που έχει προηγηθεί δεν μας επιτρέπουν να χαλαρώσουμε.

Και ασφαλώς είναι ένα έργο του οποίου το τέλος της αφήγησης ξεχωρίζει. Έχει το περίφημο ανοικτό τέλος που αφήνει να περάσει μια ακτίδα ελπίδας τόσο για την πορφυρή δούλη, όσο και για την δυνητική πολιτικοκοινωνική ανατροπή. Ειδικά για το τέλος της Ιστορίας της Άτγουντ έχει σημασία αυτό που διαπιστώνει η Bowen (2017: 693), ότι τα φινάλε της είναι «διαβόητα δύσκολα», αρνούνται το κλείσιμο που φαίνονται υποχρεωμένα να εφαρμόσουν. Τι συμβαίνει λοιπόν όταν η συγγραφέας βρίσκεται “αντιμέτωπη όχι μόνο με τον ατομικό θάνατο (στο παράδειγμα των happy endings Ο Γιάννης και η Μαρία πεθαίνουν), αλλά και με την εξαφάνιση των ειδών και την παγκόσμια αποκάλυψη;” Ή με την επικράτηση θεοκρατικών καθεστώτων, με την απανθρωποποίηση της κοινωνίας μας όπως συμβαίνει εδώ; Αυτό που κάνει η Άτγουντ με το τέλος αυτών των μυθιστορημάτων, ιδιαίτερα σε σχέση με τη φαντασία του αναγνώστη, αξίζει προσεκτικής εξέτασης καταλήγει η Bowen και με την παρατήρηση αυτή οφείλουμε να συμφωνήσουμε.

B. Δημιουργικό μέρος

1. Δημιουργικό μέρος – Απόδοση στα ελληνικά αμετάφραστου κειμένου της Μάργκαρετ Άτγουντ.

Στο πρώτο τμήμα του μέρους αυτού δίδεται η μετάφραση του αυτοαναφορικού διηγήματος με τον τίτλο *Happy Endings*. Το κείμενο αυτό πρωτοδημοσιεύτηκε το 1983 στην канаδέζικη έκδοση της συλλογής *Murder in the Dark* που μεταξύ άλλων περιλάμβανε και κάποια πειραματικά κείμενα για τη φύση της συγγραφής και μικρά κείμενα με τα τυπικά θέματα που απασχολούν την Atwood, κυρίως τη σχέση μεταξύ των φύλων, όπως αναφέρεται σε σχετικό οδηγό μελέτης του διηγήματος (A study guide for Margaret Atwood's "Happy Endings" από Gale Cengage Learning).

Η αρχική υπόθεση του κειμένου *Happy Endings* είναι ότι ο Τζον και η Μαίρη συναντώνται και ακολουθούν έξι εκδοχές διαφορετικών πλοκών για το πως εξελίσσεται η σχέση τους. Η πρώτη είναι η ευτυχισμένη εκδοχή όπου δεν ανακύπτει κανένα πρόβλημα. Η δεύτερη βρίθει στερεοτύπων για τη θέση του άνδρα και της γυναίκας στη σχέση, η Μαίρη αυτοκτονεί και ο Τζον παντρεύεται ένα τρίτο πρόσωπο, τη Μέιτζ. Στο τρίτο υπάρχουν πάλι κάποια στερεότυπα στον τρόπο της λογοτεχνικής δημιουργίας του ζευγαριού, η 22χρονη Μαίρη απατά το μεσήλικα Τζον, που στην εκδοχή αυτή είναι ήδη παντρεμένος με τη Μέιτζ και αυτός σκοτώνει το ζευγάρι και αυτοκτονεί. Η Μέιτζ που έχει μείνει πίσω παντρεύεται κάποιον Φρέντ. Στην τέταρτη εκδοχή η Μέιτζ με το Φρέντ είναι ένα ενάρετο ζευγάρι που αντιμετωπίζει με επιτυχία μια φυσική καταστροφή (παλιρροϊκό κύμα). Στην πέμπτη ο άνδρας του ζευγαριού αντιμετωπίζει μια θανατηφόρα ασθένεια και πεθαίνει. Η γυναίκα πεθαίνει στο τέλος κι αυτή, όπως και στο έκτο σημείο που απλώς τα δύο πρόσωπα έχουν μη συμβατικούς ρόλους, ο ένας επαναστάτης, η άλλη διπλός πράκτορας και στο τέλος πεθαίνουν κι αυτοί.

Σε όλες τις εκδοχές του τέλους η Άτγουντ ισχυρίζεται ότι αυτά είναι ίδια, το αυθεντικό τέλος είναι ότι οι ήρωες στο τέλος πεθαίνουν. Τι σημαίνει όμως για την Άτγουντ αυθεντικό τέλος αναρωτιέται η Bowen (2017). “Θέλει να μας τρίψει στη μούρη τη θνητότητά μας σε βάρος της αγάπης μας για την ιστορία; Υπάρχει καθόλου χώρος για αισιοδοξία ή έστω για συναισθημα;” Κάποια ελπίδα στον ορίζοντα; Ίσως απλά να κουράστηκε, καταλήγει η ίδια από την περίφημη θέση του Frank Kermode *The Sense of an Ending* (1966) ότι το τέλος φέρνει την ομόνοια μεταξύ της αρχής της μέσης και του επιλόγου, την πληρότητα.

Μια αρχή μπορεί να έχει μια κάποια πρωτοτυπία, αυτό που είναι το πιο δύσκολο είναι η διαπραγμάτευση του διαστήματος μεταξύ της αρχής και του τέλους. Η Άτγουντ αναφέρεται

λοιπόν στους μηχανισμούς της συγγραφής, περισσότερο στην πλοκή και στα αποτελέσματα της χρήσης των έμφυλων στερεοτύπων κυρίως για να καλέσει τους επίδοξους συγγραφείς να εξετάσουν πιο προσεκτικά τις τυπικές λογοτεχνικές συμβάσεις (βλ. σχετ. τον οδηγό A study guide for Margaret Atwood's "Happy Endings" από Gale Cengage Learning.)

Για τη μορφή που έλαβε τελικά το κείμενο αυτό και η ίδια προβληματίστηκε, όπως σημειώνει: *Όταν έγραψα το Happy Endings, νομίζω το 1982, έγραφα τότε αρκετά σύντομα μυθοπλαστικά κείμενα, δεν ήξερα τι είδους δημιουργία ήταν. Δεν ήταν ποίημα, ούτε μια μικρή ιστορία ή ένα πεζό ποίημα. Δεν ήταν ακριβώς μια συμπύκνωση, ένας σχολιασμός, ένα ερωτηματολόγιο, ούτε μια παραβολή, μια παροιμία, ένα παράδοξο. Ήταν μια μετάλλαξη. Το να το γράψω μου έδωσε μια εσωτερική χαρά, σαν να μουτζουρώνει κανείς σε ένα τοίχο και να μην τον βλέπει κανείς. ... μια τέτοια μεταλλαγμένη λογοτεχνική φόρμα μας αναστατώνει ... Απογοητεύτηκα λίγο όταν έμαθα ότι άλλοι άνθρωποι είχαν έναν όρο για αυτές τις παρεκτροπές (μεταδιήγηση) και είχαν ήδη βρει και κανόνες.¹⁷ Η Άτγουντ, δηλαδή, η οποία στη μακρά διαδρομή της έχει αποδειχθεί μια παθιασμένη συγγραφέας, επιλέγει τα θέματα που πραγματεύεται έξω από τις λογοτεχνικές συμβάσεις, δε λειτουργεί ως θεωρητικός και παραδέχεται ότι απολαμβάνει να πειραματίζεται με τα είδη των κειμένων και τις τεχνικές.*

¹⁷ Στο Charters, The story and its writer, 7 έκδοση :42

«Τα ευτυχισμένα φινάλε»

Της Μάργκαρετ Άτγουντ

Ο Τζον και η Μαίρη συναντιούνται.

Τι συμβαίνει μετά;

Αν θέλετε ένα ευτυχισμένο φινάλε, δείτε το σημείο Α.

Α.

Ο Τζον και η Μαίρη ερωτεύονται και παντρεύονται. Και οι δύο έχουν δουλειές που αξίζουν τον κόπο και είναι επικερδείς, που θεωρούν ότι τους παρέχουν έμπνευση και προκλήσεις. Αγοράζουν ένα χαριτωμένο σπίτι. Η αξία των ακινήτων αυξάνεται. Τελικά, όταν έχουν αρκετά χρήματα για να έχουν εσωτερική βοήθ, κάνουν δύο παιδιά, στα οποία είναι αφοσιωμένοι. Τα παιδιά τους εξελίσσονται καλά. Ο Τζον και η Μαίρη έχουν μια εμπνευσμένη και με προκλήσεις ερωτική ζωή και φίλους που αξίζουν τον κόπο. Πηγαίνουν μαζί διασκεδαστικές διακοπές. Βγαίνουν στη σύνταξη. Και οι δύο έχουν χόμπι που βρίσκουν εμπνευσμένα και με προκλήσεις. Στο τέλος πεθαίνουν. Αυτό είναι το τέλος της ιστορίας.

Β.

Η Μαίρη ερωτεύεται τον Τζον αλλά ο Τζον δεν ερωτεύεται τη Μαίρη. Χρησιμοποιεί απλώς το σώμα της για να παίρνει εγωιστική ευχαρίστηση και ενός είδους χλιαρής ικανοποίησης του εγώ του. Έρχεται στο διαμέρισμά της δύο φορές την εβδομάδα και αυτή του μαγειρεύει βραδινό, θα προσέξατε ότι δεν τη θεωρεί καν ότι αξίζει τα χρήματα για να τη βγάλει το βράδι έξω και αφού τρώει το βραδινό τη γαμάει και μετά αποκοιμείται όσο εκείνη πλένει τα πιάτα ώστε να μην τη θεωρήσει κακή νοικοκυρά που αφήνει άπλυτα τα λερωμένα πιάτα απλωμένα εδώ κι εκεί και βάζει καινούρια στρώση κραγιόν για να φαίνεται καλή όταν ξυπνήσει ο Τζον, αλλά όταν αυτός ξυπνάει ούτε που την προσέχει, φοράει, με τη σειρά, τις κάλτσες και το εσώρουχο και το παντελόνι και το πουκάμισο και τη γραβάτα και τα παπούτσια του, με την αντίστροφη δηλαδή σειρά από αυτήν με την οποία τα έβγαλε. Δεν βγάζει αυτός τα ρούχα της Μαίρης, αυτή τα βγάζει μόνη της, κάνει σαν να τρελαίνεται γι' αυτό κάθε φορά, όχι ακριβώς γιατί της αρέσει το σεξ, δεν της αρέσει, αλλά θέλει ο Τζον να νομίζει ότι της αρέσει, γιατί αν το κάνουν αρκετά συχνά ασφαλώς θα συνηθίσει την παρουσία της, θα φθάσει μετά να εξαρτάται απ' αυτήν και θα παντρευτούν, αλλά ο Τζον

φεύγει μισολέγοντας ένα καληνύχτα και τρεις μέρες μετά έρχεται στις έξι το απόγευμα ακριβώς και επαναλαμβάνουν την ίδια ιστορία απ' την αρχή.

Η Μαίρη αισθάνεται εξαντλημένη. Το κλάμα κάνει κακό στο πρόσωπό μας, όλοι το ξέρουν αυτό, το ξέρει και η Μαίρη αλλά δεν μπορεί να σταματήσει. Ο κόσμος στη δουλειά το προσέχει. Οι φίλοι της της λένε ότι ο Τζον είναι ένας ποντικός(ποταπός), ένα γουρούνι, ένα σκυλί, ότι δεν είναι καλός γι' αυτήν αλλά η ίδια δεν μπορεί να το πιστέψει. Μέσα στο Τζον πιστεύει ότι βρίσκεται ένας διαφορετικός Τζον που είναι πολύ καλύτερος. Αυτός ο διαφορετικός Τζον θα αναδυθεί, όπως μια πεταλούδα από το κουκούλι, ο αρλεκίνος απ' το κουτί, ένα κουκούτσι απ' το δαμάσκηνο, φτάνει μόνο αυτός ο εξωτερικός Τζον να πιεστεί αρκετά.

Ένα βράδι ο Τζον λέει ότι δεν του αρέσει το φαγητό. Δεν έχει παραπονεθεί για το φαγητό της ποτέ στο παρελθόν. Η Μαίρη πληγώνεται.

Οι φίλοι της της λένε ότι τον είδαν σ' ένα εστιατόριο με μια άλλη γυναίκα που τη λένε Μέιτζ. Αυτό που ταραίζει τη Μαίρη δεν είναι η Μέιτζ, είναι το εστιατόριο. Ο Τζον δεν την έχει πάει ποτέ σε εστιατόριο. Η Μαίρη μαζεύει όλα τα υπνωτικά χάπια και τις ασπιρίνες που βρίσκει και τα καταπίνει μαζί με μισό μπουκάλι σέρυ. Καταλαβαίνετε εσείς τώρα τι είδος γυναίκας είναι, ούτε καν ουίσκι δεν ήπιε. Αφήνει ένα σημείωμα για τον Τζον. Ελπίζει ότι θα τη βρει και θα την πάει εγκαίρως στο νοσοκομείο και θα μετανιώσει και μετά θα καταφέρουν να παντρευτούν, αλλά όλο αυτό δε γίνεται και αυτή απλώς πεθαίνει.

Ο Τζον παντρεύεται τη Μέιτζ και όλα συνεχίζονται όπως στο σημείο Α.

Γ.

Ο Τζον που είναι ένας ηλικιωμένος άνδρας, ερωτεύεται τη Μαίρη και η Μαίρη που είναι μόλις είκοσι δύο, τον λυπάται γιατί είναι αναστατωμένος και τα μαλλιά του πέφτουν. Κοιμάται μαζί του παρόλο που δεν είναι ερωτευμένη μαζί του. Τον συνάντησε στη δουλειά. Είναι ερωτευμένη με κάποιον που τον λένε Τζέιμς, που είναι επίσης είκοσι δύο και δεν είναι ακόμα έτοιμος να νοικοκυρευτεί.

Ο Τζον αντιθέτως έχει από καιρό νοικοκυρευτεί και αυτό είναι που τον ενοχλεί. Ο Τζον έχει μια σταθερή και σεβάσμια δουλειά και ηγείται στον τομέα του αλλά η Μαίρη δεν εντυπωσιάζεται απ' αυτόν, εντυπωσιάζεται από τον Τζέιμς που έχει μια μοτοσυκλέτα και μια εντυπωσιακή συλλογή δίσκων. Αλλά ο Τζέιμς λείπει συχνά με τη μηχανή του, έτσι ελεύθερος που είναι. Η ελευθερία δεν είναι η ίδια και για τα κορίτσια, έτσι στο μεταξύ η Μαίρη περνά κάθε Πέμπτη βράδυ με τον Τζον. Οι Πέμπτες είναι οι μόνες μέρες που ο Τζον μπορεί να ξεφεύγει.

Ο Τζον είναι παντρεμένος με μια γυναίκα που τη λένε Μέιτζ και έχουν δύο παιδιά, ένα χαριτωμένο σπίτι που αγόρασαν λίγο πριν να ανέβουν οι αξίες των ακινήτων και χόμπι που θεωρούν ότι τους διεγείρουν και τους προκαλούν όταν βρίσκουν χρόνο να ασχοληθούν. Ο Τζον λέει στη Μαίρη πόσο σημαντική είναι γι'αυτόν αλλά φυσικά δεν μπορεί να εγκαταλείψει τη γυναίκα του γιατί η δέσμευση είναι δέσμευση. Το λέει αυτό πιο συχνά απ' ό,τι θα ήταν απαραίτητο και η Μαίρη το βρίσκει βαρετό, αλλά οι μεγαλύτεροι άνδρες μπορούν να συνεχίσουν για περισσότερη ώρα, έτσι συνολικά κρίνοντας περνάει σχετικά καλά.

Κάποια μέρα ο Τζέιμς καβαλάει τη μοτοσυκλέτα του, κορυφαίας ποιότητας υβριδική από την Καλιφόρνια και ο Τζέιμς και η Μαίρη φτιάχνονται περισσότερο απ' ό,τι θα πίστευες δυνατό και πέφτουν στο κρεβάτι. Όλα γίνονται πολύ υπόγεια αλλά φθάνει κι ο Τζον που έχει κλειδί για το διαμέρισμα της Μαίρης. Τους βρίσκει μαστουρωμένους και τυλιγμένους τον ένα πάνω στον άλλο. Δεν είναι καν σε θέση να ζηλεύει, αν σκεφτεί τη Μέιτζ, αλλά παρόλα αυτά πέφτει σε απόγνωση. Στην τελική είναι ένας μεσήλικας, σε δύο χρόνια θα είναι φαλακρός σαν αβγό και αυτό δεν το αντέχει. Αγοράζει ένα όπλο, λέγοντας ότι το χρειάζεται για να κάνει πρακτική σκοποβολής – αυτό είναι ένα λεπτό σημείο στην πλοκή, αλλά μπορεί να αντιμετωπιστεί αργότερα- και πυροβολεί τους δύο εραστές και τον εαυτό του.

Η Μέιτζ, μετά από ένα εύλογο χρονικό διάστημα πένθους, παντρεύεται έναν άνδρα με κατανόηση που τον λένε Φρεντ και όλα συνεχίζουν από το σημείο Α, αλλά με διαφορετικά ονόματα.

Δ.

Ο Φρεντ και η Μέιτζ δεν έχουν προβλήματα. Τα πάνε εξαιρετικά καλά μαζί και καταφέρνουν να επιλύουν κάθε μικρή δυσκολία που μπορεί να προκύψει. Αλλά το χαριτωμένο σπίτι τους είναι δίπλα στην παραλία και κάποια μέρα ένα γιγάντιο παλιρροϊκό κύμα πλησιάζει. Οι τιμές των ακινήτων πέφτουν. Το υπόλοιπο της ιστορίας αφορά τι προκάλεσε το παλιρροϊκό κύμα και πως του ξεφύγουν. Τα καταφέρνουν, ενόσω χιλιάδες άλλοι έχουν πνιγεί, αλλά ο Φρεντ και η Μέιτζ είναι ενάρετοι και ευγνώμονες και συνεχίζουν όπως στο σημείο Α.

Ε.

Ναι, αλλά ο Φρεντ έχει προβλήματα με την καρδιά του. Το υπόλοιπο της ιστορίας είναι για το πόσο ευγενικοί και γεμάτοι κατανόηση είναι και οι δύο ώσπου ο Φρεντ πεθαίνει. Μετά η Μέιτζ αφιερώνεται σε φιλανθρωπικές ασχολίες έως το τέλος του σημείου Α. Αν θέλετε,

μπορεί να είναι «Μείτζ», «καρκίνος», «ένοχος και μπερδεμένος» και «παρατήρηση πτηνών».

ΣΤ.

Αν σκέφτεστε ότι όλο αυτό είναι πολύ μικροαστικό, κάντε το Τζον έναν επαναστάτη και τη Μαίρη έναν διπλό πράκτορα και δείτε έως που θα σας πάει. Να θυμάστε ότι πρόκειται για τον Καναδά. Και πάλι θα τελειώσετε στο σημείο Α, παρόλο που στο μεταξύ ίσως έχετε ένα γεμάτο πόθους και εντάσεις επικό αφήγημα παθιασμένων μπλεξιμάτων (διαπλεκόμενων σχέσεων), το οποίο περίπου είναι ένα χρονικό της εποχής μας.

Θα πρέπει να το αποδεχτείτε, τα τελειώματα είναι τα ίδια από όποια μεριά κι αν τα εξετάσεις. Μην πλανιέστε με κανενός άλλου είδους τελειώμα, όλα είναι ψεύτικα, είτε ψεύτικα επίτηδες με την κακή διάθεση να εξαπατήσουν, ή απλά επειδή γιατί είχαν τέτοιο κίνητρο από υπερβολική αισιοδοξία, αν όχι από ευθύ συναισθηματισμό.

Το μόνο αυθεντικό τέλος είναι το παρακάτω:

Ο Τζον και η Μαίρη πεθαίνουν. Ο Τζον και η Μαίρη πεθαίνουν. Ο Τζον και η Μαίρη πεθαίνουν.

Αυτά, λοιπόν, για τα τέλη των αφηγήσεων. Οι αρχές των ιστοριών είναι πάντα πιο διασκεδαστικές. Οι αληθινοί γνώστες, όμως, είναι γνωστό ότι απολαμβάνουν την ανάπτυξη του διαστήματος μεταξύ αυτών, μιας και το να κάνεις κάτι μ' αυτό είναι το πιο δύσκολο κομμάτι.

Αυτά είναι όλα όσα μπορούν να ειπωθούν για τις πλοκές, τα οποία τέλος πάντων είναι απλώς το ένα πράγμα μετά το άλλο, ένα τι και ένα τι και ένα τι.

Τώρα δοκιμάστε το Πώς και το Γιατί.

Συγγραφική δοκιμή - Ένα διήγημα με ανοικτό τέλος

Ο κύκλος

Από το ξύλινο παγκάκι στο πλάι μπορούσε να δει το δρόμο έως πέρα το περίπτερο στη γωνία. Λογικά από κει θα ερχόταν. Ήθελε να δει τη σιλουέτα της πρώτα, θα καταλάβαινε. Είχε σκοτεινιάσει αρκετά, τα φώτα του δρόμου όμως αρκούσαν. Στη μέση του πεζοδρομίου ήταν και ένα γυάλινο πλαίσιο, φωτεινό, από αυτά του Δήμου, με ένα διαφημιστικό για ρολόγια. Για ρολόγια ή σουτιέν ένα από τα δύο, μπορεί και τα δύο, δεν είχε σημασία, τέτοια ώρα. Δυστυχώς έπρεπε να σκύβει και ένιωθε το νοτισμένο ξύλο να βρέχει το παντελόνι του. Οριακά ήταν πριν αρχίσει τα καντήλια και εξωτερικά. Γιατί εσωτερικά αυτοβριζόταν από το πρωί. Γιατί το ‘κανε; Τι καλό θα του ‘βγαине να ξύσει τώρα, μέσα στα άλλα, προϊστορικές πληγές;

Τώρα εκεί, σε αυτό το βρεγμένο παγκάκι δε θα καθόταν, ας όψεται το γόνατό του και οι σουβλιές που ένιωθε κάθε που άλλαζε ο καιρός. Ωραία να μεγαλώνεις στη Θεσσαλονίκη, βέβαια! Να ωριμάζεις, χαμογέλασε. Και στην Κατερίνη, που μεγάλωσε, άλλαζε προφανώς ο καιρός, αλλά εδώ παραπήγαινε. Και η Νίκη αργούσε να φανεί. Αν ερχόταν δηλαδή, μπορεί και να του την έφερνε τελικά.

Μια βδομάδα τώρα μιλούσαν με μηνύματα. Το τηλέφωνό της δεν ήθελε να το δώσει είπε. Ποιος ξέρει τώρα αν του είπε αλήθεια, πως ήταν χωρισμένη. Μια χαρά μπορεί να είχε σύζυγο και πέντε παιδιά και να του το ‘παιζε ελεύθερη και μοιραία. Προσωπικές πληροφορίες στο προφίλ δεν είχε, ούτε φωτογραφίες πολλές, κανα δύο γάτες και μια δική της, όλες όλες.

Είχε να τη δει πάνω από τριάντα τόσα χρόνια και αν δεν ήταν το φέισμπουκ και η ψιλοκατάθλιψη που τον περιτριγύριζε απ’ όταν χώρισε ή μάλλον έδωξε κλοτσηδόν τη Νατάσα, ασφαλώς και δε θα την έψαχνε. Όχι ότι υπήρξε στη ζωή του αμελητέα ποσότητα η Νίκη, δεν μπορεί να το πει αυτό, ακόμα και τώρα. Αλλά αυτό. Υπήρξε. Κάποτε. Στα παλιά τα χρόνια. Ο κανονικός, πρώτος φοιτητικός έρωτας, μα τώρα για να είμαστε ρεαλιστές, και αν για κάτι παινεύοταν ήταν για το ρεαλισμό του, είχε περάσει μια ζωή, πάνω από τριάντα χρόνια ήταν, αν τα ‘βαζες κάτω. Είχε χάσει και τα ίχνη της έκτοτε, σαν να εξαφανίστηκε. Είχε ακούσει ότι πήγε Ιταλία για μετεκπαίδευση, δεν την έψαξε ξανά. Μα η αίσθηση του πρώτου δυνατού έρωτα δεν τον άφηνε να ξεθωριάσει. Στύλωσε την πλάτη και σηκώθηκε

με λίγο κόπο. Είχε ψιλοπαγώσει. Έβγαλε το κινητό. 19:12. Θα περίμενε μέχρι και 20 και θα 'φευγε μετά. Γιατί δεν είχε επιμείνει με το κινητό; Ας είναι, ότι ήταν να γίνει θα γινόταν. Δεν ήθελε να φανεί πειστικός, μην τα ξανάκανε πάλι μαντάρα ακόμα δεν την είδε. Ό,τι είχε δει στο προφίλ εντάξει ήταν. Ούτε σημαίες, ούτε σταυροί, ούτε ρητά αρχαίων. Κάτι τέτοια απόφευγε πιο πολύ.

Στη φωτογραφία η Νίκη φαινόταν στην ηλικία της, είχε αλλάξει κάπως, μα θα τη γνώριζε και με κλειστά μάτια, που λέει ο λόγος. Μεσ στη βδομάδα κιόλας που έδωξε τη Νατάσα, του την ξεπέταξε ο αλγόριθμος στους προτεινόμενους για φίλους. Τώρα, πως δε μας παρακολουθούν από τους υπολογιστές, τα κινητά και τα συναφή, αυτός δε θα το ορκιζόταν ποτέ. Είχαν λέει έξι κοινούς φίλους, γνωστούς δηλαδή. Παλιοί φίλοι ήταν, αυτοί τον είχαν ξετρυπώσει, ως πριν 'κανα εξάμηνο αυτός δεν ήταν των σόσιαλ. Που χρόνος δηλαδή; Όλη μέρα γραφείο, ήταν και η Νατάσα απαιτητική, να βγαίνουν, να πηγαίνουν εκδρομές και ταξίδια και δε συμμαζεύεται. Μόνο λίγο πριν τους τσακώσει με το μαλακιστήρι, στο δικό του το γραφείο, καθισμένη ανακούρκουδα πάνω στον αλήτη που του 'δινε και έτρωγε, μόνο λίγο πριν, είχε αραιώσει το πρήξιμο και κάθε που τον έβλεπε έκλεινε το κινητό. Θα ήταν κι άλλα τα σημάδια βέβαια, μα που να καταλάβαινε, σίγουρη την είχε, ερωτευμένη δήθεν, ανεπάγγελτη, τριαντατέσσερα πατημένα, υποτίθεται θα έκαναν εξωσωματική για παιδί σε δύο μήνες. Μα η ασόγου ως τότε, η κοτζάμ σύζυγος του αφεντικού, γνωστού μεγαλοδικηγόρου της πόλης, ψωνιζόταν τελικά μέσα στο γραφείο του.

Τώρα ένιωθε και τη μέση του, σίγουρα άμα ξανακαθόταν, θα σηκωνόταν αργά αργά σαν κανένας μεγαλοθείος. Ξανακοίταξε το ρολόι, θα περίμενε όρθιος.

- Άργησα λίγο, ε;

Άκουσε τη φωνή της πίσω του.

Γύρισε και την είδε. Ευτυχώς, είχε ήδη προβάρει και μοστράρει χαμόγελο και γυρνώντας το κράτησε όσο μπορούσε. Γιατί από τη μιά τον είχε πονέσει η μέση στη στροφή, από την άλλη η Νίκη, κόντνε;

- Ε, καλησπέρα της απάντησε.

- Καλησπέρα Παύλο. Τον κοίταξε χαμογελώντας και του έτεινε το χέρι. Της το έσφιξε. Την κοίταξε στα μάτια και της κράτησε λίγο ακόμα το χέρι.

- Δεν άλλαξες καθόλου. Ίδια είσαι, είπε με σταθερή φωνή. Αν μη τι άλλο κάτι είχε κερδίσει από το επάγγελμα κι αυτός. Κοφτές, άμεσες απαντήσεις και κάπως σαν αληθινές. Μα κόντνε; αυτό δεν το είχε σκεφτεί. Δεν είχε βάλει γραμμάριο όμως, κατηγορία φτερού παρέμεινε πάντα, σκέφτηκε.

- Πω πω. Τον κοίταζε εξεταστικά κι αυτή. Με ξάφνιασες με το μήνυμα, του είπε χαμηλόφωνα, λες και μες στη βροχή που ξανάρχιζε, τους έδινε κανείς περαστικός σημασία.
- Χαίρομαι που σε ξαναβλέπω της είπε μόνο. Πάμε, μην τα λέμε στο δρόμο, της πρότεινε και καθ' υπόδειξή του πήραν να κατεβαίνουν την Αριστοτέλους προς την παραλία.

Ό,τι ακολούθησε ήταν δύο ακόμα φορές για φαγητό, μια μακριά κουβέντα για λίγα απ' όσα πολλά είχαν γίνει στο μεταξύ, κρύβοντας τα δύσκολα, παινεύοντας τα καλά. Ο Παύλος με τη Νίκη ένιωθε ανάλαφρος, ξανά δυνατός, η Νίκη με τον Παύλο χαμογελούσε πλατιά. Μερικές κρυφές ματιές άρχισαν να πέφτουν σαν ώριμες σιγά σιγά και πολλά γέλια, ανακουφιστικά, από τα παλιά. Υπήρχε κάτι σχεδόν ανεξήγητο στην ατμόσφαιρα, πως η πίκρα της Νίκης για τον παλιό χωρισμό είχε υποχωρήσει, έβλεπε μπροστά της έναν άλλο άνδρα πια, πως στα μάτια του Παύλου αυτή είχε ψηλώσει και πάλι με το ταμπεραμέντο της μα και την καθησυχαστική ζεστασιά της, μια καλή διάθεση που αλληλομεταδόθηκε και ασ μην κατάλαβε κανείς από ποιον ξεκίνησε και πως τελικά ήρθε μια βραδινή πρόσκληση στο παλιό, το πατρικό της σπίτι στην Άνω Πόλη.

Ο Παύλος τράβηξε λίγο το σεντόνι και ανασηκώθηκε.

- Να κάνω τσιγάρο εδώ, πειράζει;
- Ε, καλύτερα στο σαλόνι.

Να, τώρα αυτά, τα ξενερωτικά. Σηκώθηκε, στραβοπατώντας τα παπούτσια του και μάζεψε το σώβρακό του. Ξανακάθισε στο κρεβάτι. Την είδε που τον κοίταζε.

- Πριν τρεις βδομάδες ούτε που θα το φαντασιωνόμουν αυτό, του είπε. Ακόμα έμενε ο γιός μου εδώ.

- Ναι, είπε εκείνος αφηρημένα και σκεφτόταν τα ακριβά, ιταλικά, στραβοπατημένα πια παπούτσια του. Με τι ασχολείται αυτός, μου είπες;

- Όχι, χαμογέλασε αυτή. Στο 'κρυψα προς το παρόν. Τον κοίταξε και σχεδόν ένιωσε να κοκκινίζει. Ευτυχώς όλα ήταν στο ημίφως. Σαν και σένα είναι, συνέχισε, δικηγόρος.

Για μια στιγμή σταμάτησε.

- Α, δικηγόρος... Μα πόσο χρονών είναι, τη ρώτησε άξαφνα σαν κάτι να πέρασε αστραπή απ' το μυαλό του.

- Ωωω, τι ρωτάς τώρα;
- Όχι, σοβαρά. Πόσο είναι; της είπε λίγο απότομα.

Τον κοίταξε παραξενεμένη και κούνησε το κεφάλι της.

- Τριαντάρισε ο Νικόλας. Περνούν τα χρόνια.

Νικόλας; Νίκος δηλαδή; Ξεπάτησε σιγά σιγά τα παπούτσια που είχε μισοφορέσει. Κάτι δεν του άρεσε και μάλιστα πολύ.

- Και πως τον λένε; Στο επίθετο λέω; Το στόμα του είχε στεγνώσει, προσπάθησε να θυμηθεί ότι ανατολίτικο είχε διαβάσει τους τελευταίους μήνες για έλεγχο αναπνοής.

Η Νίκη ανασηκώθηκε και τον κοίταξε. Τριανταφύλλου του είπε. Έχετε συναντηθεί;

- Τριανταφύλλου! Μάλιστα. Ξεφύσηξε και ένιωσε το αίμα του να χτυπά δυνατά ξανά στις φλέβες του. Τριανταφύλλου. Έσκυψε και τη φίλησε πιέζοντας τα χείλη του δυνατά πάνω στα δικά της. Όχι δεν έχουμε, όχι. Και αυτό το όχι ήταν με ένα τεράστιο χαμόγελο, λίγο ανάρμοστο σκέφτηκε η Νίκη.

- Έλα, σήκω. Διέκοψε κάθε σκέψη της τραβώντας τη σχεδόν. Τι έχεις να πιούμε;

- Στον πάγκο, έχει στο μπαράκι ποτά. Δίπλα στον καναπέ. Δώσμου ένα λεπτό, έρχομαι. Τράβηξε πάνω της το διπλό σεντόνι και το αγκάλιασε.

Θάρρος τώρα Νίκη μου σκέφτηκε. Όλα έχουν πάει καλά, θα έρχόταν κάποτε κι αυτό. Νιώθω όμως χαρούμενη, αναστέναξε.

Τον κοίταζε που τρέκλιζε σχεδόν πάνω στα παπούτσια του για να βγει.

Αυτό μπορεί να τα χαλάσει όλα, μπορεί και να τα φτιάξει, δεν υπάρχει βιασύνη προσπάθησε να αυτοπαρηγορηθεί. Τώρα φοβόταν μήπως τα χαλάσει όλα. Θα της το συγχωρούσε; Θα καταλάβαινε; Τότε που έμαθε ότι ο Παύλος είχε χωρίσει δε δίστασε. Το οδήγησε το πράγμα, λίγο λίγο, έστω και μέσω του διαδικτύου, Facebook; Facebook. Τόσο συνομήλικοί της ήταν κολλημένοι, ας έβγαине και κάτι καλό.

Αν δεις ότι δε σε παίρνει, σταμάτα τα όλα. Το υποσχέθηκε ξανά στον εαυτό της. Πάνω από όλα ο Νικόλας. Βλέπουμε. Άλλωστε για τριάντα χρόνια σταματημένα ήταν όλα. Τόσο καιρό κρυφό, ίσως και για πάντα κρυφό. Αν και ο Παύλος θα καταλάβαινε, το 'ξερε μέσα της. Όταν έβλεπε το Νικόλα θα καταλάβαινε, μοιάζαν τόσο πολύ!

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Αθανασιάδης, Κ. (2018). *Οδηγός συγγραφής*. Αθήνα: Ψυχογιός.
- Άτγουντ, Μ., (1990). *Η ιστορία της πορφυρής δούλης*. μτφ. Π.Μάτεσις, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Barry, P. (2013). *Γνωριμία με τη θεωρία: μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*. μτφ. Α. Νάτσινα, Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Bouson J. B. (2013). *On Margaret Atwood* στο *Critical Insights, Margaret Atwood*, Ipswich, Massachusetts, Salem Press
- Bowen D. C. (2017). *Ecological Endings and Eschatology: Margaret Atwood's Post-Apocalyptic Fiction*, *Christianity & Literature*, Vol. 66(4) 691–705
- Bruner, J. (2018). *Δημιουργώντας ιστορίες*. Αθήνα: Πεδίο.
- Γουλφ, Β. (2015). *Γράμμα σε έναν νέο ποιητή και άλλα κείμενα*. μτφ Θ.Σκασσης, Αθήνα: Πατάκης.
- Dipple, E. (1986). *Πλοκή*. μτφ. Κ.Ιορδανίδης, Αθήνα: Ερμής.
- Dodson, D. J. (1997). *An Interview with Margaret Atwood*, *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 38:2, 96-104, DOI: 10.1080/00111619.1997.10543168, link to this article: <http://dx.doi.org/10.1080/00111619.1997.10543168>
- Howells C. A. (2013) *The Critical Reception of Atwood's Works: A Chronological Survey*, στο *Critical Insights, Margaret Atwood*, Ipswich, Massachusetts, Salem Press
- Κιοσσές, Σ., (2018). *Εισαγωγή στη δημιουργική ανάγνωση και γραφή του πεζού λόγου*. Αθήνα: Κριτική.
- Kiosses, S. (2021). *Plot Theory and Creative Writing: Manipulating reader's desire and expectation*, *International Journal of Education and Social Science Research* ISSN 2581-5148 Vol. 4, No. 04; July-Aug 2021 DOI: <http://dx.doi.org/10.37500/IJESSR.2021.4417>
- Κωτόπουλος, Η. Τ. (2016). *Πλοκή: δομικά σχήματα και συνθετικά στοιχεία*. Πανεπιστημιακές Σημειώσεις – Δημιουργική γραφή, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- McKee, R. (2021). *Το σενάριο: Ουσία, δομή, ύφος και βασικές αρχές*. μτφ. Α. Καλοκύρης. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Menegotto, F.N.; Indrusiak, E.B. (2021). "It didn't Happen that Way": *The Role of Narrative Inconsistencies in Margaret Atwood's Dystopia the Handmaid's Tale*. *Gragoatá*, Niterói, v.26, n.54, p. 588-619.

- Οζ, Α. (2001). *Η αρχή της Ιστορίας: Δοκίμια για τη λογοτεχνία*. μτφ. Θ. Τσαπακίδης, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ryan, M.L. (2013). *Interactive Narrative, Plot Types, and Interpersonal Relations* University of Colorado | INTERSEMIOSE | Revista Digital | ANO II, N. 04 | ISSN 2316-316X
- Σακελλίου, Α., & Σουλτζ, Ου. (2013). *Δημιουργική ανάγνωση, γραφή και ζωή: Μυθιστορία*, τ.1., Αθήνα: Gutenberg.
- Συκουτρής, Ι. (2017). Αριστοτέλης, *Περί ποιητικής*. μτφ. Σ. Μενάρδος, εισαγ., κείμε. & ερμ. Ι. Συκουτρής, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Ανατύπωση 1^{ης} Έκδοσης.
- Trivellini, S. (2016). *Myths of Violence and Female Storytelling in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale and Kate Atkinson's Human Croquet*, Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale, 50, 341-360 ISSN 2499-1562 DOI 10.14277/2499-1562/AnnOc-50-16-18
- Field, S. (1986). *Το σενάριο. Η τέχνη και η τεχνική: Οι βάσεις της σεναριογραφίας*. μτφ. Π. Πολυκάρπου, Αθήνα: Κάλβος.
- Χάισμιθ, Π. (2017). *Πως ενα γράψετε ένα μυθιστόρημα αγωνίας [και δράσης]*. μτφ. Α. Βασιλάκου, Αθήνα: Πατάκης.

Παράρτημα:

Το αυτοαναφορικό διήγημα *Happy Endings* της Margaret Atwood στην αγγλική γλώσσα

"Happy Endings"

Margaret Atwood

John and Mary meet.
What happens next?
If you want a happy ending, try A.

A.

John and Mary fall in love and get married. They both have worthwhile and remunerative jobs which they find stimulating and challenging. They buy a charming house. Real estate values go up. Eventually, when they can afford live-in help, they have two children, to whom they are devoted. The children turn out well. John and Mary have a stimulating and challenging sex life and worthwhile friends. They go on fun vacations together. They retire. They both have hobbies which they find stimulating and challenging. Eventually they die. This is the end of the story.

B.

Mary falls in love with John but John doesn't fall in love with Mary. He merely uses her body for selfish pleasure and ego gratification of a tepid kind. He comes to her apartment twice a week and she cooks him dinner, you'll notice that he doesn't even consider her worth the price of a dinner out, and after he's eaten dinner he fucks her and after that he falls asleep, while she does the dishes so he won't think she's untidy, having all those dirty dishes lying around, and puts on fresh lipstick so she'll look good when he wakes up, but when he wakes up he doesn't even notice, he puts on his socks and his shorts and his pants and his shirt and his tie and his shoes, the reverse order from the one in which he took them off. He doesn't take off Mary's clothes, she takes them off herself, she acts as if she's dying for it every time, not because she likes sex exactly, she doesn't, but she wants John to think she does because if they do it often enough surely he'll get used to her, he'll come to depend on her and they will get married, but John goes out the door with hardly so much as a good-night and three days later he turns up at six o'clock and they do the whole thing over again.

Mary gets run-down. Crying is bad for your face, everyone knows that and so does Mary but she can't stop. People at work notice. Her friends tell her John is a rat, a pig, a dog, he isn't good enough for her, but she can't believe it. Inside John, she thinks, is another John, who is much nicer. This other John will emerge like a butterfly from a cocoon, a Jack from a box, a pit from a prune, if the first John is only squeezed enough.

One evening John complains about the food. He has never complained about her food before. Mary is hurt.

Her friends tell her they've seen him in a restaurant with another woman, whose name is Madge. It's not even Madge that finally gets to Mary: it's the restaurant. John has never taken Mary to a restaurant. Mary collects all the sleeping pills and aspirins she can find, and takes them and a half a bottle of sherry. You can see what kind of a woman she is by the fact that it's not even whiskey. She leaves a note for John. She hopes he'll discover her and get her to the hospital in time and repent and then they can get married, but this fails to happen and she dies.

John marries Madge and everything continues as in A.

C.

John, who is an older man, falls in love with Mary, and Mary, who is only twenty-two, feels sorry for him because he's worried about his hair falling out. She sleeps with him even though she's not in love with him. She met him at work. She's in love with someone called James, who is twenty-two also and not yet ready to settle down.

John on the contrary settled down long ago: this is what is bothering him. John has a steady, respectable job and is getting ahead in his field, but Mary isn't impressed by him, she's impressed by James, who has a motorcycle and a fabulous record collection. But James is often away on his motorcycle, being free. Freedom isn't the same for girls, so in the meantime Mary spends Thursday evenings with John. Thursdays are the only days John can get away.

John is married to a woman called Madge and they have two children, a charming house which they bought just before the real estate values went up, and hobbies which they find stimulating and challenging, when they have the time. John tells Mary how important she is to him, but of course he can't leave his wife because a commitment is a commitment. He goes on about this more than is necessary and Mary finds it boring, but older men can keep it up longer so on the whole she has a fairly good time.

One day James breezes in on his motorcycle with some top-grade California hybrid and James and Mary get higher than you'd believe possible and they climb into bed. Everything becomes very underwater, but along comes John, who has a key to Mary's apartment. He finds them stoned and entwined. He's hardly in any position to be jealous, considering Madge, but nevertheless he's overcome with despair. Finally he's middle-aged, in two years he'll be as bald as an egg and he can't stand it. He purchases a handgun, saying he needs it for target practice--this is the thin part of the plot, but it can be dealt with later--and shoots the two of them and himself.

Madge, after a suitable period of mourning, marries an understanding man called Fred and everything continues as in A, but under different names.

D.

Fred and Madge have no problems. They get along exceptionally well and are good at working out any little difficulties that may arise. But their charming house is by the seashore and one day a giant tidal wave approaches. Real estate values go down. The rest of the story is about what caused the tidal wave and how they escape from it. They do, though thousands drown, but Fred and Madge are virtuous and grateful, and continue as in A.

E.

Yes, but Fred has a bad heart. The rest of the story is about how kind and understanding they both are until Fred dies. Then Madge devotes herself to charity work until the end of A. If you like, it can be "Madge," "cancer," "guilty and confused," and "bird watching."

F.

If you think this is all too bourgeois, make John a revolutionary and Mary a counterespionage agent and see how far that gets you. Remember, this is Canada. You'll still end up with A, though in between you may get a lustful brawling saga of passionate involvement, a chronicle of our times, sort of.

You'll have to face it, the endings are the same however you slice it. Don't be deluded by any other endings, they're all fake, either deliberately fake, with malicious intent to deceive, or just motivated by excessive optimism if not by downright sentimentality.

The only authentic ending is the one provided here:

John and Mary die. John and Mary die. John and Mary die.

So much for endings. Beginnings are always more fun. True connoisseurs, however, are known to favor the stretch in between, since it's the hardest to do anything with.

That's about all that can be said for plots, which anyway are just one thing after another, a what and a what and a what.

Now try How and Why.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλεισικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.