

Γ. Ειδολογικές αναγωγές

Μυθιστορήματα μπορούν να γραφούν μόνο μέσα από
άλλα μυθιστορήματα: η λογοτεχνία αυτοδιαμορφώνεται

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*¹

Στην τρίτη μεγάλη ενότητα της παρούσας μελέτης θα εξεταστούν διάφορα πεδία που εγκαθιδρύουν ένα πλέγμα ειδολογικών και συγκεκριμένων αναφορών εντός του σώματος των κειμένων της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων, στη βάση της διερεύνησης των *ορίων* αυτού του λογοτεχνικού φαινομένου². Ειδικότερα, στο πρώτο κεφάλαιο θα διερευνηθούν οι όψεις του κωμικού στις αφηγήσεις της δίωξης. Στο κεφάλαιο αυτό θα τεθεί στο πεδίο της αναλυτικής παρατήρησης τόσο το διωκτικό γέλιο και η τραγική φάρσα του χοτζικού ολοκληρωτισμού όσο ο αρλεκινισμός και ο δονκιχωτισμός του εγκλείστου. Επί της ουσίας, θα επιχειρηθεί να αναδειχθεί η ταυτότητα και η λειτουργία του αστείου και του κωμικού εντός της ζοφερής πραγματικότητας της βασάνου, στοιχείο το οποίο αποτελεί μια τεχνική επιβίωσης αλλά και μια μορφή αντίστασης στον κόσμο των αλβανικών, και γενικότερα των ανατολικοευρωπαϊκών, στρατοπέδων-φυλακών.

Στο δεύτερο, τρίτο και τέταρτο κεφάλαιο, θα διερευνηθούν αναλυτικά το ζήτημα των διακειμενικών ιχνών, στοιχεία πλοκής, ποιητικής και ρητορικής καθώς επίσης η χρήση ειδολογικών προτύπων. Ιδιαίτερα, θα εξεταστεί η χρήση του δαντικού, του ντοστογιεφσκικού και του καφκικού συγκεκριμένου. Στη συνέχεια, θα παρατεθεί η φύση και η ταυτότητα της οξείας πολεμικής μεταξύ των εκπροσώπων του αλβανικού σοσιαλιστικού ρεαλισμού και των εκπροσώπων της λογοτεχνίας της καθεστωτικής δίωξης, πολεμική η οποία δεν φέρει απλώς τα γνωρίσματα της συμβολικής αντιπαράθεσης.

Στο τελευταίο κεφάλαιο θα εξεταστούν αναλυτικά όψεις που άπτονται της τεκμηριωτικής και αισθητικής πρόθεσης των διωκόμενων συγγραφέων. Προς αυτή

¹ Frye Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957.

² Εξάλλου, η καταγωγή ως ένα πλέγμα εγκαθιδρυμένων συνεχειών, σημειώνει ο Foucault, μπορεί να επεκτείνει το βασίλειό της πολύ μακρύτερα από τον εαυτό της μέχρι εκείνη την περάτωση που ποτέ δεν είναι δεδομένη (βλ. Foucault, *Η αρχαιολογία της γνώσης*, ο.π., σ. 13).

την κατεύθυνση, η ερευνητική εστίαση θα αναδείξει το ζήτημα του αχώρητου της γραφής, την εξάλειψη της σιωπής και την ανάδυση του συγγραφέα-μάρτυρα, η γραπτή μαρτυρία του οποίου μετεωρίζεται διαρκώς ανάμεσα στη θυσία και την εξιλέωση, τη θεραπεία της μνήμης αλλά και της ιστορίας, ανάμεσα στην ενοχή του επιζώντος και στη διάσωση της μαρτυρίας εκείνων που δεν επέζησαν, ανάμεσα στη νοερά γραφή και την πρακτική της γραφής, κάτω από το άγρυπνο βλέμμα των δικτών.

Στην ενότητα αυτή, επιχειρείται, συνολικά, μια τοποθέτηση της αλβανικής λογοτεχνίας των δικωμένων ως *διατομή* (Foucault) στο σώμα της ανατολικοευρωπαϊκής λογοτεχνίας του γκουλάγκ, κάτι το οποίο, σύμφωνα με το Foucault, επιβεβαιώνει την αρχή της διαιώνισης του *θεμελίου* (λογοτεχνία του γκουλάγκ) μέσω των διάφορων *μετασχηματισμών* του (αλβανική λογοτεχνία των δικωμένων) που ισχύουν ως «ανανέωση των θεμελιώσεων»³.

³ Ο.π.

Γ.1. Οι εκδοχές του κωμικού στη λογοτεχνία των διωκομένων

Αγόρασα τότε κι εγώ μια κάρτα και (για να την πληρώσω, να την σοκάρω, να την μπερδέψω) έγραψα: Ο οπτιμισμός είναι το όπιο του λαού! Το υγιές πνεύμα βρομάει βλακεία. Ζήτω ο Τρότσκι! Λούντβιχ.

Μίλαν Κούντερα, *Το αστείο*

Η μαρτυρία είναι πολύ σημαντική υπόθεση στην Τέχνη, και το καλύτερο είναι όταν η μαρτυρία συνδυάζεται με το γκροτέσκο και την ειρωνεία.

Dario Fo, «Ιστορίες του Dario Fo»⁴

Η αναλυτική εξέταση της ακολουθίας των πιο επαναλαμβανόμενων *τόπων* στις αφηγήσεις των αλβανικών γκουλάγκ ανέδειξε τη σκαιότητα των μηχανισμών, τη χυδαιότητα και τα σκοτεινά κίνητρα των διωκτών, την τραγικότητα των διαστάσεων της ακραίας καταστολής, τις μνήμες της βιωμένης βασάνου. Όλοι αυτοί οι τόποι, κατά την επισήμανση της Leona Toker, συνυφαίνονται αφηγηματικά με όρους μιας *νηπτικής/νηστευτικής ηθικής (terms of lent⁵)*, κατ' αντιστοιχία με τον μπαχτινικό καρναβαλισμό, υπό την έννοια ότι οι αφηγούμενοι καταλαμβάνονται από την αγωνία, όχι μόνο να καταθέσουν τη μαρτυρία τους, αλλά και να εγγράψουν την εμπειρία τους σε μια ασκητική της βασάνου. Τα όρια αυτής της ασκητικής αντικατοπτρίζονται περιεκτικά στην άποψη που διατυπώνει ένας από τους κεντρικούς ήρωες των *Χαμένων οδών* του Zyhdì Morava για τον «ευτυχισμένο βασανιζόμενο»: «Βασανίστηκε πολύ, γι αυτό υπήρξε ευτυχισμένος. Τέτοιες ψυχές, μέσα από τη βάσανο, εξευγενίζονται μέχρι την ευτυχία»⁶.

Εντούτοις, έχει διαπιστωθεί -επισημαίνει η Toker- ότι οι συγγραφείς των γκουλάγκ, σε σύγκριση με τους συγγραφείς των ναζιστικών στρατοπέδων, είναι

⁴ Dario Fo - Προβατάς Μάκης (συνέντ.), «Οι ιστορίες του Dario Fo: Το παιδί που έδινε παραστάσεις στα τρένα, όταν μεγάλωσε, όρισε το ιταλικό θέατρο και την ευρωπαϊκή σκέψη», *BHMagazino*, 24/3/2012.

⁵ Ο.π., Toker, σ. 94.

⁶ Ο.π., Morava, *Χαμένες οδοί*, σ. 65.

λιγότερο πρόθυμοι να απεικονίσουν με λεπτομέρειες τα ακραία σωματικά βασανιστήρια· ή, όταν ενσωματώνουν στις αφηγήσεις τους τέτοιες σκηνές, φωτίζουν περισσότερο κάποιες πρόσθετες όψεις της κατάστασης⁷. Κατά τον Jehoshua Gilboa, παρατηρείται ότι, σε αντίθεση με τις αφηγήσεις των ναζιστικών στρατοπέδων, στις αντίστοιχες αφηγήσεις των γκουλάγκ ενσωματώνονται πολλές κωμικές σκηνές⁸, είτε ως αστείες περιγραφές στρατοπεδικών καταστάσεων, είτε ως εκδοχές του κωμικοτραγικού⁹.

Στο παρόν κεφάλαιο θα επιχειρηθεί η εξέταση των εκφάνσεων του κωμικού μέσα στο σώμα των αφηγήσεων της λογοτεχνίας των διωκομένων. Όλοι οι τόποι που εξετάστηκαν προηγούμενα, υπό την οπτική της κατά Toker *νηπτικής ηθικής*, ή της ασκητικής της βασάνου, δύνανται ταυτόχρονα να επαναχαρτογραφηθούν υπό την οπτική του μπαχτινικού καρναβαλισμού. Η δυσμενής συνθήκη, η σύλληψη, η ανάκριση, η δίκη, ο εγκλεισμός στο στρατόπεδο-φυλακή, η καταναγκαστική εργασία, η εξαθλίωση αναδύονται συχνά στη μνήμη του διωκόμενου, όχι μόνο ως τόποι του μαρτυρίου, αλλά και ως τόποι του κωμικού. Το στρατοπεδικό γέλιο προσιδιάζει στο μπαχτινικό καρναβαλισμό, στο μέτρο που προτάσσει μια ριζική ανατρεπτική διαλογικότητα έναντι της κομορμιστικής καθεστωτικής αδιαλλαξίας. Ο είρων-κατάδικος δεν είναι παρά ο απόβλητος δολιοφθορέας της «γενικής υποκρισίας»¹⁰, της ισόβιας αλλοτρίωσης και της σοσιαλιστικής χαράς.

Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο θα καταλήξει, εν τέλει, στη φυλακή. Ο Edgar Morin θεωρεί το *Αστείο* του Μίλαν Κούντερα ένα κατεξοχήν παράδειγμα της μονοδιάστατης αντίληψης του πολιτικού, η οποία προσιδιάζει σε όλα τα ολοκληρωτικά και αυταρχικά συστήματα εξουσίας: «Αυτό το βιβλίο δείχνει πώς ένα επαγγελματικό κομματικό στέλεχος είναι τελείως τυφλό απέναντι σ' ένα αστείο. Δεν

⁷ Ο.π., Toker, σ. 88.

⁸ Ο.π., Toker, σ. 88, 269.

⁹ Βλ. επίσης: 1) Belokowsky Simon, “Laughing on the Inside Humor as a Lens on Gulag Society”, *Journal of Social History*, Volume 52, Number 4, Summer 2019, pp. 1281-1306, 2) Davies Christie, “Jokes as the truth about soviet socialism”, *Estonian Folklore Institute*, vol. 46, 2010, 3) Sucharski Tadeusz, “How to describe ‘the world of colossal absurd’? On the grotesque in Gulag literature”, *FOLIA LITTERARIA POLONICA* 8(46) 2017.

¹⁰ Ο όρος «γενική υποκρισία» χρησιμοποιείται από τον Βάτσλαβ Χάβελ προκειμένου να κατονομάσει το φαινόμενο της κομορμιστικής στάσης της πλειονότητας του πληθυσμού στα ανατολικοευρωπαϊκά λαϊκοδημοκρατικά καθεστώτα (ο.π., Χάβελ, *En αρχή ην ο λόγος*, σ.62).

μπορεί παρά να ερμηνεύσει *σχολαστικά* ένα αστείο, και όταν αυτό το αστείο αφορά τον Τρότσκι ή τον Στάλιν, τότε δεν βλέπει παρά μόνο την ιεροσουλία, το έγκλημα, το σαμποτάζ»¹¹.

Στον *Καιρό ενάντια στα σημάδια* του Maks Velo, επί παραδείγματι, η σκηνή της σύλληψης, όπως ήδη επισημάνθηκε, αναβιώνει δια της αφήγησης ως ανεκδήλωτη φάρσα. Το υποκείμενο της αφήγησης καταλαμβάνεται από μια κωμική παραστατικότητα: «*Εκείνη τη μέρα με συνέλαβαν. Αυτό που δεν κατάλαβα, που δεν το δέχτηκα αμέσως, ήταν το πώς μπορούσες να συλληφθείς ένα τόσο ωραίο απόγευμα. Παραλίγο να τους πω... “έπρεπε να με είχατε ενημερώσει, δεν συλλαμβάνεται έτσι ο άνθρωπος”*»¹². Η συνύφανση του κωμικοτραγικού στοιχείου με τη σκηνή της σύλληψης επαναλαμβάνεται, επίσης, στους *Δρόμους της αβύσσου* του Visar Zhiti. Ο συγγραφέας συλλαμβάνεται ενώ πίνει καφέ με τον σκηνοθέτη του Θεάτρου των Νευρόσπαστων: «*Ακόμα και ο σκηνοθέτης των νευρόσπαστων σάστισε, σαν τα ίδια του τα νευρόσπαστα, που μου φάνηκαν για μια στιγμή, όταν τα είχα δει στο εργαστήρι του, περιπαιχτικά σαν το κακό*»¹³.

Μια από τις πιο τραυματικές εμπειρίες στη ζωή του εγκλείστου, όπως εξετάστηκε προηγουμένα, ήταν οι μαζικές μεταγωγές από στρατόπεδο σε στρατόπεδο. Τα μέτρα φύλαξης ήταν δρακόντεια και οι κατάδικοι έμεναν δεμένοι με τις χειροπέδες για ολόκληρες ώρες στα μεταγωγικά οχήματα, χωρίς να τους επιτρέπεται ούτε να ουρήσουν. Όμως, ακόμα και αυτή η τραυματική ανάμνηση, όπως αποτυπώνεται στους *Νεομάρτυρες* του Pjetër Arbnori αποκτά δια της αφήγησης μια καρναβαλική διάσταση. Όταν οι κατάδικοι λυτρώνονται τελικά από το βασανιστήριο της ατελείωτης διαδρομής, κατά την οποία αναγκάστηκαν να ουρήσουν πάνω τους, βρίσκουν την ευκαιρία να ανταλλάξουν μεταξύ τους τραχείς αστεϊσμούς¹⁴. Αυτοί οι τραχείς αστεϊσμοί των κατάδικων, γράφει ο Maks Velo, του θύμιζαν πάντοτε την ατμόσφαιρα του ντοστογιεφσκικού κάτεργου¹⁵.

Σύμφωνα με τον Χάβελ, οι αστεϊσμοί της φυλακής είναι μια ουσιώδη αναγκαιότητα της ζωής του εγκλείστου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η πραγματικότητα την οποία αντιμετωπίζει δεν είναι σοβαρή: «*Η κατάσταση θα γίνει*

¹¹ Ο.π., Morin, *Αφήγοντας τον εικοστό αιώνα*, σ. 127

¹² Ο.π., Velo, *Ο καιρός ενάντια στα σημάδια*, σ. 107.

¹³ Ο.π., Zhiti, *Οι δρόμοι της αβύσσου*, σ. 11.

¹⁴ Ο.π. Arbnori.

¹⁵ Ο.π., Velo, *Το Σπατζ*, σ. 17.

πραγματικά αφόρητη τη στιγμή που θα πάψουμε να βλέπουμε πόσο γελοία και παράλογα είναι όλα αυτά»¹⁶. Αυτό το ιδίотυπο αυτοσαρκαστικό χιούμορ του φυλακισμένου, παρατηρεί ο Χάβελ, είναι δύσκολο να γίνει αντιληπτό από τους Δυτικοευρωπαίους, οι οποίοι μπορεί να το θεωρήσουν ακόμη και κυνικό. Γράφει χαρακτηριστικά ο Σολζενίτσιν για το γέλιο των φυλακισμένων μόλις αποφορτίζονταν από την ένταση της ανακριτικής διαδικασίας και της δίκης και οδηγούνταν σιδηροδέσμοι στη φυλακή: «*Νομίζω πως αυτό το καθαρήριο, το ανακουφιστικό γέλιο, δεν ήταν νοσηρό, αλλά ζωντανή και σωτήρια άμυνα για τον οργανισμό*»¹⁷. Στο ίδιο πνεύμα κινείται και η ομολογία της Ρουμάνας Dina Bals η οποία γράφει στα απομνημονεύματά της ότι η δύναμη του γέλιου δεν είχε εγκαταλείψει τους έγκλειστους του τσαουσεσκικού καθεστώτος, αντίθετα, τους έκανε να αισθάνονται σαν να είχαν ξαναγεννηθεί¹⁸.

Η εξέταση του κωμικού στοιχείου στη λογοτεχνία της δίωξης ερείδεται κυρίως σε τέσσερις εκφάνσεις του κωμικού: το μπερξονικό γέλιο, τον μπαχτινικό καρναβαλισμό, τον δονικιχωτισμό και τον αρλεκινισμό. Συχνά, όπως αποτυπώνεται σε πολλές μαρτυρίες των διωκομένων, το γέλιο, εκτός από μια μορφή αντίστασης κατά του χοτζικού ολοκληρωτισμού και του κομφορμισμού της καθημερινότητας, είναι ταυτόχρονα και μια τεχνική ψυχοσωματικής και πνευματικής επιβίωσης των εγκλείστων μέσα στον αργό, επώδυνο, στρατοπεδικό ρυθμό της φθοράς. Στο *Ζυγό της βίας*, ο Todi Lubonja, εξισώνει το γέλιο μέσα στο κάτεργο με την ίδια την κρυμμένη ομορφιά της ζωής που αναζωογονεί και μεταμορφώνει τα καχεκτικά σώματα των κατάδικων μέσα στη μουντίλα και την αχρωμία του κάτεργου: «*Μέσα σε αυτή την υποτονική ατμόσφαιρα του κελιού, στα διαστήματα μεταξύ μονοτονίας και θλίψης, παρά τα χίλια τόσα χάλια μας, εμείς καταφέραμε να γευτούμε την ακαταμάχητη ομορφιά του αστείου και παλεύαμε να ανακαλύψουμε καθετί καλό για να μην χάσουμε την ευχαρίστηση της ζωής*»¹⁹.

Η Shannon Woodcock, ερευνήτρια και ειδικός σε θέματα κουλτούρας των χωρών του πρώην Ανατολικού Μπλοκ, σε μια επιτόπια έρευνα που πραγματοποίησε στην Αλβανία κατά τη διετία 2003-2005, διαπίστωσε ότι απουσιάζουν εντελώς από

¹⁶ Ο.π., Χάβελ, *En αρχή ην ο λόγος*, σ. 158.

¹⁷ Ο.π., Σολζενίτσιν, *Αρχιπέλαγος Γκουλάγκ*, σ. 313.

¹⁸ Βλ. Petrinca Ruxandra, "Halfway between Memory and History: Romanian Gulag Memoirs as a Genre", *SLOVO*, VOL. 29, NO. 1 (WINTER 2017), 2-30.

¹⁹ Ο.π., Todi Lubonja, σ. 248.

τη δημόσια σφαίρα τα πολιτικά ανέκδοτα που αναφέρονται στην κομμουνιστική περίοδο, και ειδικότερα τα ανέκδοτα που σατιρίζουν τη μορφή του Ενβέρ Χότζα²⁰. Αυτή η αποκλειστική ιδιαιτερότητα της Αλβανίας, τονίζει η Woodcock²¹, οφείλεται σε δύο βασικούς λόγους. Πρώτον, το χοτζικό καθεστώς υπήρξε ένα ολοκληρωτικό σύστημα εξουσίας και, σύμφωνα με την οργουελική διατύπωση, οι χιουμοριστικές αφηγήσεις και τα πολιτικά ανέκδοτα θεωρούνται επικίνδυνα και τιμωρούνταν ως «μικρές αντεπαναστάσεις». Κατά δεύτερον, σε αντίθεση επί παραδείγματι με τη Ρουμανία του Τσαουσέσκου, το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού της χώρας είχε ταυτίσει την εθνική επιβίωση με την πολιτική φιγούρα του Ενβέρ Χότζα, κάτι που σημαίνει ότι είχαν υποταχθεί απόλυτα στην καθεστωτική προπαγανδιστική ρητορική που έθετε την χώρα στο επίκεντρο διεθνών εχθρικών συνωμοσιών και πολεμικών ραδιουργιών²².

Ακόμα και στα ελάχιστα ανέκδοτα που διασώθηκαν από την κομμουνιστική περίοδο, παρατηρεί η Woodcock, ο πρωταγωνιστής τους παραμένει ένας ευπρεπής σοσιαλιστής ο οποίος ακολουθεί κατά γράμμα τις κομματικές ντιρεκτίβες. Σώζονται, επί παραδείγματι, μερικά ανέκδοτα που αναφέρονται στην εποχή της απόλυτης απομόνωσης της χώρας στα οποία οι πρωταγωνιστές φέρονται να τρων πρόθυμα αγριόχορτα παρά να τείνουν χέρι βοήθειας στον ξένο εχθρικό παράγοντα. Σε αυτά τα ανέκδοτα, ο Ενβέρ Χότζα προβάλλεται ως ένας άτεγκτος ηγέτης που προτιμά να θυσιάσει τους πολίτες του ένεκα των πολιτικών του σκοπιμοτήτων: «Το χιουμοριστικό σημαινόμενο του ανεκδότου είναι η θέση του Χότζα ότι το σώμα μπορεί ακόμα και να επανακαθορίσει τις φυσικές του ανάγκες προκειμένου να προσαρμοστεί με την ιδεολογία, αντί να είναι το ιδεολογικό σύστημα ικανό να

²⁰Woodcock Shannon, “The absence of Albanian jokes about socialism, or Why some dictatorships are not funny”, in *The Politics and Aesthetics of Refusal*, edited by Caroline Hamilton, Will Noonan, Michelle Kelly and Elcine Mines Cambridge Scholars Press, Newcastle, 2007.

²¹ Κατά την Woodcock είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι στην Αλβανία απουσιάζουν σε τόσο μεγάλο βαθμό τα πολιτικά ανέκδοτα, ενώ αντίθετα στη Ρουμανία συναντάμε πληθώρα αντικαθεστωτικών ανεκδότων που θέτουν στο επίκεντρο της σάτιρας τον ίδιο τον Τσαουσέσκου.

²² Αυτή η άποψη εκφράζεται για πρώτη φορά στο ημερολόγιο φυλακής *Στο δέκατο έβδομο έτος* του Fatos Lubonja. Σε πολλά άρθρα του Lubonja καταγράφεται αυτή η υπέρμετρη ακατανόητη ναρκισσιστική πεποιθήση των Αλβανών. Κάθε φορά που συναντιόνταν ο Πρόεδρος των ΗΠΑ με τον Γενικό Γραμματέα της ΕΣΣΔ, γράφει ο Lubonja, στην Αλβανία πίστευαν ότι το βασικό θέμα της συζήτησής τους αφορούσε την τύχη της χώρας τους. Αυτή η κουλτούρα, σύμφωνα με τον Lubonja, κληροδοτήθηκε και στην μετακομμουνιστική περίοδο.

εξασφαλίσει στους ανθρώπους τις θεμελιώδεις ανάγκες για τροφή· κάτι το οποίο αντανακλά το ασύμπτωτο της ουτοπικής ιδεολογίας με την φυσική πραγματικότητα»²³.

Κατά την εντατική της έρευνα, η Woodcock δεν άργησε να συνειδητοποιήσει ότι, για να αποκτήσει πρόσβαση σε αυτό το άγνωστο, αποσπασματικό, χαμένο πεδίο του κωμικού των κομμουνιστικών χρόνων, θα πρέπει να αναζητήσει τους πρώην διωκομένους του χοτζικού καθεστώτος. Σε αυτή την αναζήτηση, συνάντησε έναν μη μυθοπλαστικό σωσία του Λούντβιχ, του ήρωα που ενσαρκώνει το ιδιότυπο κουντερικό χιούμορ²⁴, ο οποίος, όπως ο πρωταγωνιστής του *Αστείου*, συνελήφθη και φυλακίστηκε στο ορυχείο του Σπατς επί είκοσι τρία χρόνια διότι είχε κάνει έναν αστεϊσμό της στιγμής με τα ρουθούνια του Μάο²⁵. Η μελέτη των μαρτυριών και των αναμνήσεων των πρώην φυλακισμένων, καταλήγει η Woodcock, μας βοηθά να καταλάβουμε ότι ο περικλειστος χώρος της φυλακής όριζε ταυτόχρονα και μια απομονωμένη, ξεχωριστή, σχεδόν αυτονομημένη, κοινότητα τα μέλη της οποίας αποστασιοποιούνταν από την γενική καθεστωτική ιδέα του «αλβανικού λαού»²⁶.

Πράγματι, σε αρκετές αφηγήσεις των πολιτικών κρατουμένων θα συναντήσουμε πολιτικά ανέκδοτα, διότι μόνο μέσα στο περιβάλλον της φυλακής ήταν δυνατόν να εκφραστούν με ένα «εχθρικό», ύποπτο, διαβρωτικό αντικαθεστωτικό χιούμορ. Είναι βέβαιο, γράφει ο ρωμαιοκαθολικός ιερωμένος Simon Jubani, ότι κανείς δεν θα μπορούσε να φανταστεί με πόσο ζήλο και όρεξη παίξαμε και τις κωμωδίες μας μέσα στα κάτεργα ενώ, αντίθετα, οι πολίτες έξω από τη φυλακή ζουν και πεθαίνουν στη σκηνή της τραγωδίας²⁷. Ο Gëzim Çela, επί παραδείγματι, θα αναδείξει στα απομνημονεύματά του τη μορφή του κατάδικου Σαντρί ο οποίος ήταν γνωστός μέσα στις κεντρικές φυλακές των Τιράνων ως ο «πλακατζής των κάτεργων» διότι συνήθιζε να αφηγείται παραστατικά αντικαθεστωτικά ανέκδοτα· αυτός ήταν άλλωστε και ο λόγος για τον οποίο είχε

²³ Ο.π., Woodcock.

²⁴ Βλ. κριτική Κατερίνας Σχινά για την επανέκδοση του *Αστείου* του Μίλαν Κούντερα σε μετάφραση Γιάννη Χάρη (Κατερίνα Σχινά, *Ελευθεροτυπία*, 5/7/2002).

²⁵ Ο.π., Woodcock.

²⁶ Ο.π., Woodcock.

²⁷ Ο.π., Jubani, σ. 190 (*Ανθολογία των πληγών, I*).

συλληφθεί²⁸. Το ίδιο μαρτυρεί η Ναντιέζντα Μάντελσταμ και για τη Σοβιετική Ένωση, το σταλινικό καθεστώς «όλους τους χωρατατζήδες τους έκλεινε μέσα»²⁹.

Στα κελιά των φυλακών, γράφει ο At Simon Jubani, οι κατάδικοι συχνά έβρισκαν αφορμές να διακωμώδησουν τα προπαγανδιστικά έντυπα που κυκλοφορούσαν στη φυλακή και αναδείκνυαν τα προτερήματα της σοσιαλιστικής ζωής σε αντίθεση με τις αναρίθμητες δυσλειτουργίες των καπιταλιστικών χωρών. Στις «Ωρες κωμωδίας», ο Jubani παραθέτει τον ακόλουθο θεατρικό διάλογο μεταξύ τριών κατάδικων:

Κατάδικος I: Μας κατηγορούν ότι δεν έχουμε αυτοκίνητα.

Κατάδικος II: Μα τι μας χρειάζονται εμάς τα αυτοκίνητα, που αγαπάμε τόσο πολύ ο ένας τον άλλο, ώστε μας αρέσει να ταξιδεύουμε όλοι μαζί, κολεκτιβίστικα, με λεωφορεία· μάλιστα, προτιμάμε να μετακινούμαστε πάνω στα καμιόνια των φορτηγών, γιατί έτσι χορταίνουμε όχι μόνο ο ένας τον άλλο αλλά και τον αέρα.

Κατάδικος III: Ενώ αυτοί που ζουν στη Δύση δεν έχουν αγάπη μεταξύ τους. Γι αυτό ταξιδεύει ο καθένας για τον εαυτό του, με ιδιωτικά οχήματα. Γι αυτό, οι δύσμοιροι, περνάν όλη τη μέρα τους στις ουρές των καταστημάτων, για να αγοράσουν πράσα και ζαρζαβάρια εισαγόμενα από την Αλβανία.

Κατάδικος I: Εκεί οι άνθρωποι δεν κάνουν τίποτα άλλο, παρά μόνο ψάχνουν στα σκουπίδια...³⁰

Ο παραπάνω διάλογος διακωμωδούσε τις ασυναρτησίες που εκφωνούσε ένας υπεύθυνος δεσμοφύλακας του στρατοπέδου-ορυχείου του Σπατς, ο Σαχίν Σγκούραϊ, την ώρα της κομματικής διαφώτισης. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Κωνσταντίνου Κυριακού, ο συγκεκριμένος δεσμοφύλακας φέρεται να είπε μπροστά στους συγκεντρωμένους κατάδικους: «Εμείς είμαστε όλοι για έναν και ένας για όλους. Ο λαός μας είναι ενωμένος σαν γροθιά. Αδερφωμένοι ταξιδεύουμε, όλοι μαζί 100-150 άτομα σε κάθε φουσαρμόνικα (εννοούσε τα μεγάλα λεωφορεία), και όχι ένας-ένας στις βετούρες, σαν έρημοι, όπως ταξιδεύουν στις καπιταλιστικές χώρες»³¹.

²⁸ Ο.π., Gëzim Çela, *Μητρόσοιμωγή*, σ. 55.

²⁹ Ο.π., Ναντιέζντα Μάντελσταμ, σ. 418.

³⁰ Ο.π., Jubani, σ. 188 (*Ανθολογία των πληγών, I*).

³¹ Ο.π., Κυριακού, *Ελεύθερος φυλακισμένος*, σ. 94.

Ο Luan Myftiu αναφέρει στα απομνημονεύματά του ότι ακόμα και ο ανακριτής του αναγκάστηκε να πολιτικοποιήσει κάποιο ανέκδοτο που του ψιθύρισε ένας καταδότης ο οποίος το είχε κρυφακούσει από τον πολίτη-στόχο που επρόκειτο να συλληφθεί: «Όταν ένας καταδότης έφερε στον ανακριτή, που με είχε αναλάβει, ένα ανέκδοτο που είχε ακούσει από κάποιον υπό παρακολούθηση πολίτη, και με χαμηλή φωνή του είπε ότι δεν ηχούσε και τόσο αντικαθεστωτικό, ο ανακριτής τον κοίταξε κάπως περιφρονητικά και του είπε ικανοποιημένος με τον εαυτό του: “Θα του κάνω εγώ μια μικρή προσθήκη του ανέκδοτου και θα ηχήσει μια χαρά εχθρικό” –και τον ευχαρίστησε για την υπηρεσία»³².

Για να αναζητήσουμε την ουσιαστική λειτουργία του κωμικού στις αφηγήσεις της δίκης, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μερικές τυπολογικές παρατηρήσεις του Μπερξόν γύρω από τη λειτουργία του γέλιου. Σύμφωνα με την Λίζυ Τσιριμώκου, ο Μπερξόν μας προτείνει να εντάξουμε το γέλιο στην περιρρέουσα ατμόσφαιρά του, στην κοινωνία στην οποία ανήκει: «Πρωτίστως ασκεί μια κοινωνική λειτουργία και αυτή είναι η κατευθυντήρια γραμμή της μπερξονικής αντίληψης: το γέλιο έχει κοινωνική σημασία»³³. Κομβικό σημείο στη θεωρία του Μπερξόν είναι η ιδέα ότι, κάθε φορά που το υποκείμενο υπόκειται στη *μηχανική ακαμψία*³⁴, καθίσταται ασύμβατο με την ελαστικότητα της ζωής, δεν ανταποκρίνεται, δηλαδή, στους μηχανισμούς της *έντασης* και της *ελαστικότητας*. Αυτόματα, η μη προσαρμογή του στο σύνολο των αξιών και των κοινωνικών απαιτήσεων του προσδίδει ακολούθως την ιδιότητα του εκκεντρικού, στην κωμική της διάσταση³⁵. Αυτή η παρατήρηση του Μπερξόν, επισημαίνει η Τσιριμώκου, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι το γέλιο είναι μια μορφή παρέμβασης της κοινωνίας κατά της ακαμψίας, της νωθρότητας, της ανελαστικότητας, της μηχανικής επανάληψης και του αυτοματισμού: «Η κοινωνία παρεμβαίνει με τη διορθωτική κίνηση του γέλιου και τείνει να αναστείλει, να ακυρώσει τη δυσπροσαρμοστικότητα στις ανάγκες και στις επιταγές της ζωής»³⁶.

Εν τούτοις, αν χρησιμοποιήσουμε τις παραπάνω μπερξονικές αντιλήψεις περί της λειτουργίας του γέλιου στο κοινωνικό πεδίο για να κατανοήσουμε τις διαστάσεις

³² Ο.π., Luan Myftiu, «Sigurimi i Shtetit».

³³ Βλ. κριτική Λίζυ Τσιριμώκου για την έκδοση του έργου του Μπερξόν», (Τσιριμώκου Λ., *Το Βήμα*, 11/10/1998).

³⁴ Ο.π., Bergson Henri, *Το γέλιο. Δοκίμο για τη σημασία του κωμικού*, σ. 22-23.

³⁵ Ο.π., Bergson.

³⁶ Ο.π., Τσιριμώκου.

και τη λειτουργία του κωμικού στους κόλπους μιας σοσιαλιστικής κοινωνίας, όπως είναι η αλβανική κοινωνία της χοτζικής περιόδου, θα βρεθούμε μπροστά σε μια ερμηνευτική αμφισημία η οποία συνοψίζεται στα ακόλουθα ερωτήματα: Σε ένα αυταρχικό καθεστώς, το οποίο έχει καταφέρει μέσω της βίας και της προπαγάνδας να υποτάξει στο δικό του ιδεολόγημα τη βούληση και το φρόνημα της πλειοψηφίας των πολιτών, ποιο ορίζουμε ως κοινωνικό σώμα, πώς ερμηνεύεται η παρεμβατική διορθωτική κίνηση του γέλιου και ποιος είναι ο δυσπροσάρμοστος στις ανάγκες και στις επιταγές της ζωής; Σε ποιον αναφέρεται η μηχανική ακαμψία και σε ποιον η ελαστικότητα της ζωής;

Σύμφωνα με την επισήμανση της Τσιριμάκου, θα πρέπει να εννοήσουμε ότι, σε ένα τέτοιο καθεστώς, οι επιταγές της ζωής ταυτίζονται με τις επιταγές της σοσιαλιστικής κοινωνίας, άρα με το πρότυπο ζωής του «νέου ανθρώπου» που έχει επιβάλει το καθεστώς. Συνεπώς, σε αυτή την περίπτωση, ο δυσπροσάρμοστος είναι ο «ταξικός εχθρός», τον οποίο η κοινωνία και το καθεστώς θα συνετίσουν δια της διώξης ώστε να προσαρμοστεί στις επιταγές της σοσιαλιστικής ζωής· δεν είναι διόλου τυχαίο το γεγονός ότι η επίσημη ονομασία των στρατοπέδων-φυλακών ήταν «παραρτήματα σοσιαλιστικής αναμόρφωσης». Εδώ, το καθεστώς παρεμβαίνει με την διορθωτική κίνηση του διωκτικού γέλιου.

Αντίθετα, η Shannon Woodcock σημασιοδοτεί διαφορετικά την μπερξονική αντίληψη περί κωμικού εντός του αλβανικού πλαισίου. Κατά την Woodcock, στις ελάχιστες αλβανικές αντικαθεστωτικές παροιμίες που σώζονται, το κοινωνικό σώμα φέρεται να προδίδει το πρότυπο του Νέου Ανθρώπου³⁷. Συνεπώς, σε μια τέτοια περίπτωση, η μηχανική ακαμψία προσιδιάζει στον αυταρχισμό του καθεστώτος και αυτός που παρεμβαίνει με την διορθωτική κίνηση του γέλιου είναι ο ταξικός εχθρός, ο εχθρός της σοσιαλιστικής ακαμψίας. Την ίδια άποψη υιοθετεί και ο διωκόμενος συγγραφέας Uran Kalakulla ο οποίος ορίζει το γέλιο του κατάδικου ως έναν πηγαίο γυμνό σαρκασμό. Η ουσία αυτού του σαρκασμού, θα πρέπει να αναζητηθεί, κατά τον Kalakulla, στην μπερξονική αντίληψη περί του κωμικού³⁸.

Στις μαρτυρίες των πρώην εγκλειστών της χοτζικής δικτατορίας θα αποτυπωθούν και οι δύο όψεις αυτής της αμφισημίας του κωμικού: το γέλιο του

³⁷ Ο.π., Woodcock.

³⁸ Ο.π., Kalakulla, σ. 19.

διώκτη και το γέλιο του διωκόμενου, το γέλιο του θύτη και το γέλιο του θύματος, τα οποία ενίοτε συναντιούνται.

Ο Arshi Pipa διηγείται μια από τις πιο χαρακτηριστικές σκηνές της πολύσημης συνάντησης του διωκτικού γέλιου και του σαρκαστικού, καρναβαλικού γέλιου του κατάδικου. Το περιστατικό συνέβη το Καλοκαίρι του 1948 και τοποθετείται στα κινητά στρατόπεδα του Μαλίκι όπου οι πολιτικοί κρατούμενοι εργάζονταν στα αποξηραντικά έργα του έλους της περιοχής. Ένας κατάδικος, ονόματι Νικόλα, ζητάει λίγο νερό από έναν άλλο συγκρατούμενό του, τον Μούκο, αλλά εκείνος κάνει ένα κακόγουστο αστείο και γελάει μόνος του δυνατά. Το γέλιο του γίνεται αντιληπτό από τον επιβλέποντα φύλακα, ένας απάνθρωπος και κτηνώδης δήμιος, ο οποίος τον πλησιάζει και τον κατηγορεί ότι με τα αστεία του προσπαθεί να καθυστερήσει τους άλλους κατάδικους από τη δουλειά τους και να σαμποτάρει την αποξήρανση του έλους.

Τότε ο φύλακας ξυλοφορτώνει τον κατάδικο Μούκο μέχρι λιποθυμίας και στο τέλος τον πετά μέσα στον βάλτο. Διατάζει τότε κάποιους συνεργάτες του να μην τον αφήσουν να βγει από τον βάλτο και οι κινήσεις του κατάδικου που προσπαθεί απεγνωσμένα να μη βυθιστεί προκαλούν στον φύλακα δυνατό γέλιο. Εκείνη τη στιγμή, ο κατάδικος Νικόλα αντιμίλησε στον φύλακα ο οποίος αμέσως του επιτέθηκε και τον διέταξε να βάλει και ο ίδιος το κεφάλι του στο βάλτο. Ο κατάδικος βύθιζε και ξαναβύθιζε το κεφάλι του στο βάλτο κάθε φορά που τον διέταξε ο φύλακας *«Όσες φορές φώναζε ο φύλακας, ο Νικόλα επαναλάμβανε την πράξη όπως ένα ρομπότ, ή όπως ένα μηχάνημα που δουλεύει ρυθμικά. Αυτό στο τέλος θύμωσε τον φύλακα. Πιο πολύ και από βασανιστήριο, αυτή η πράξη έμοιαζε με μια παρωδία»*³⁹.

Γιατί η τιμωρία την οποία ο ίδιος επέβαλε στον κατάδικο θύμωσε τελικά τον αιμοδιψή φύλακα; Γιατί μια σκηνή βασανιστηρίου εξελίσσεται τελικά σε παρωδία; Η σκηνή την οποία περιγράφει ο Arshi Pipa μας τοποθετεί στην καρδιά της πολυσημίας που εμφορείται η συνάντηση του διωκτικού γέλιου και του γέλιου του κατάδικου. Σύμφωνα με τον τρόπο που ερμηνεύει η Τσιριμώκου την *μηχανική ακαμψία* του Μπερξόν, ο φύλακας αντιπροσωπεύει εδώ την ολοκληρωτική κοινωνία η οποία παρεμβαίνει με το τιμωρητικό της γέλιο για να αναστείλει τη δυσπροσαρμοστία του ταξικού εχθρού, του κατάδικου. Ωστόσο, ο κατάδικος Νικόλα, εκτελώντας με

³⁹ Βλ. Arshi Pipa, «Στο Κανάλι» (*Ανθολογία πλεγμών*, I, ο.π., σ. 348).

ρομποτική συνέπεια την πράξη αυτοτιμωρίας του, όπως διατάσσεται από τον φύλακα, απογυμνώνει και εκθέτει την ίδια την ακαμψία του μηχανισμού.

Η πράξη του υποδηλώνει ότι το καθεστώς είναι εκείνο που υπόκειται στη μηχανική ακαμψία του ολοκληρωτισμού, οι υπάλληλοι του οποίου δεν μπορούν παρά να δίνουν μηχανικές εντολές, να μιλούν με την ακαμψία της αυταρχικής προπαγανδιστικής γλώσσας, να κάνουν χρήση τυποποιημένων λεκτικών σχημάτων, να τυποποιούν την ίδια τη ζωή. Η πράξη του κατάδικου Νικόλα είναι μια πράξη αντιστροφής της δυσπροσαρμοστίας και αυτό γίνεται αντιληπτό από τον φύλακα ο οποίος στο τέλος θυμώνει. Σε αυτή την καρναβαλική αντιστροφή της μηχανοποίησης έχει τις ρίζες της η παρωδία του κατάδικου ο οποίος με την πράξη του αποκαλύπτει τον ολοκληρωτικό, άκαμπτο πυρήνα του χοτζισμού. Η παρωδία του επιβεβαιώνει την άποψη του Νόρμαν Μανέα ότι μόνον οι ηγέτες και οι δαμαστές του απολυταρχικού Τσίρκου πίστευαν στις απόλυτες μαγικές δυνάμεις της τρομοκρατίας και στη γοητεία που ασκούν ψευδεπίγραφα τρόπαια⁴⁰.

⁴⁰ Ο.π., Μανέα, *Περί γελωτοποιιών*, σ. 15.

Γ.1.1. Διωκτικό γέλιο

Να ανήκει άραγε κι ο Τύραννος στον θίασο των σαλτιμπάγκων; Ο Τύραννος είναι αυτός που χειραγωγεί, προστάζει, επιβάλλει την πειθαρχία, τιμωρεί και ανταμείβει σύμφωνα με τους σαδιστικούς κανόνες του Κακού, του Ψεύδους και της Ασχήμιας. Ο Τύραννος, με τις δόλιες μεταμφιέσεις του και με τη γεμάτη ικανοποίηση γκριμάτσα του, με τη χλιδάτη και γελοία στολή του και με τις υστερίες του που σε αφήνουν άναυδο: πότε βραχνές κραυγές θηρίου, πότε φοβισμένα σκουζίματα βρέφους, πότε χοροπηδήματα μεθυσμένου τράγου και πότε παγερή ακαμψία βρικόλακα⁴¹.

Νόρμαν Μανέα, *Περί γελωτοποιών: Ο δικτάτορας και ο καλλιτέχνης*

Πώς, πότε και γιατί γελάνε οι διώκτες; Οι διοικητές των φυλακών, γράφει ο Βαρλάμ Σαλάμοφ, μπορούσαν να αστειευτούν ακόμα και με την επιλογή των παρτενέρ στο αλυσόδεμα των κατάδικων, κάτι που έμοιαζε με μεγαλειώδη επινόηση βιρτουόζων. Έδεναν, λόγου χάρη, έναν ψηλό μ' ένα κοντό, έναν θεοσεβούμενο μ' έναν αθεϊστή, έναν αναρχικό μ' έναν εσέρο και ούτω καθεξής⁴². Στην ιστορία της μακρόχρονης κατασταλτικής δράσης της SIGURIMI είναι δυνατόν να παρατηρηθεί μια αρχιτεκτονική της διωκτικής φάρσας. Τα θύματα των πρώτων γενικευμένων εκκαθαρίσεων της περιόδου του κοτσι-τζοτζεϊσμού, 1945-1948, οδηγήθηκαν σε δημόσιες δίκες οι οποίες διεξάχθηκαν σε κινηματογραφικές αίθουσες και θεατρικές σκηνές.

Ο Rjetër Arbnoçi στους *Νεομάρτυρες* διηγείται τη στιγμή που αντίκρισε τον εικοσιτριάχρονο Mark Çuni, ο οποίος έγραφε σατιρικούς αντικαθεστωτικούς στίχους, να οδηγείται σιδηροδέσμιος από τους οπλισμένους φρουρούς στον κινηματογράφο «Ροζάφα» στην πόλη της Σκόδρας. Επί εβδομάδες τα μεγάφωνα μετέδιδαν ζωντανά στη διαπασών τη σκηνοθετημένη δίκη-παρωδία του νεαρού αντικαθεστωτικού, στήνοντας έτσι, για προπαγανδιστικούς λόγους ένα δημόσιο θέαμα⁴³. Ο

⁴¹ Ο.π., Μανέα, σ. 67.

⁴² Ο.π., Σαλάμοφ, σ. 1083.

⁴³ Ο.π., Arbnoçi, *Νεομάρτυρες*, σ. 41.

κινηματογράφος «Ροζάφα», επιβεβαιώνει ο Gjovalin Zezaj είχε μετατραπεί σε ένα λαϊκό θέατρο με αποκλειστικούς θεατές τους ένθερμους κομματικούς που ζητωκραύγαζαν και χειροκροτούσαν στα διαλείμματα των λαϊκών δικαστηρίων, ακούγοντας εκδικητικά εμβατήρια⁴⁴.

Με παρόμοιο τρόπο είχε στηθεί μια ατμόσφαιρα λαϊκής τιμωρητικής γιορτής και στις υπόλοιπες πόλεις της Αλβανίας, τη διετία 1944-1946, στις κινηματογραφικές αίθουσες των οποίων διεξάχθηκαν οι πρώτες μαζικές δίκες. Ο Petrit Velaj γράφει στο ημερολόγιο φυλακής για το κλίμα τρομοκρατίας που επικρατούσε στην Αυλώνα και το στημένο λαϊκό πανηγύρι των καθεστωτικών: «Από τη φυλακή μέχρι τον κινηματογράφο του Σικιρί Γκουπίστι, όπου είχε οριστεί ως δικαστική αίθουσα, άνθρωποι στις άκρες του δρόμου μας λιθοβολούσαν και μας έβριζαν χυδαία φωνασκώντας»⁴⁵.

Η ίδια σκηνή περιγράφεται και στην αφήγηση του Reshat Kripa, αλλά από την οπτική του ανυποψίαστου πολίτη που τηρεί επιφυλακτική στάση κατά των προπαγανδιστικών τυμπανοκρουσιών. Ο Kripa ήταν τότε μαθητής Λυκείου και αποτυπώνει τον τρόπο με τον οποίο προπαγανδίζονταν οι στημένες δίκες στο σχολικό περιβάλλον: «Άκουσα να με φωνάζουν από το δρόμο. Σηκώθηκα στο ύψος του παραθύρου και είδα τον συμμαθητή μου τον Τζεμίλ. “Θα έρθεις μαζί μας στο σινεμά «Κοσόβα»;" –με ρώτησε. “Ποια ταινία παίζει;” “Δεν παίζει ταινία. Γίνεται η δίκη των εγκληματιών του πολέμου. Θα έρθεις;”»⁴⁶. Όχι πολύ καιρό αργότερα, μαθητής ακόμη, θα συλληφθεί και ο ίδιος και θα οδηγηθεί επίσης σε μια δίκη-παρωδία: «Η δίκη μου ήταν στ’ αλήθεια μια φάρσα»⁴⁷. Ο σκοπός της δίκης-παρωδίας, γράφει ο Slavoj Zizek, είναι ακριβώς να υποχρεώσει το θύμα να συμμετάσχει στον ίδιο του τον δημόσιο διασυρμό και να συνεργήσει στην απώλεια της αξιοπρέπειάς του⁴⁸.

Όταν ο ήρωας του Κάφκα συνειδητοποιεί το αναπόδραστο της κατάστασης στην οποία έχει εμπλακεί, προαισθάνεται το επικείμενο τέλος μέσα από το κυνικό κραυγαλέο, απαξιωτικό γέλιο των εκπροσώπων του δικαστηρίου. Ο Slavoj Zizek θεωρεί ότι αυτό το καφκικό γέλιο των κατηγορών ακολουθεί όλες τις σταλινικές αίθουσες στις οποίες διεξάχθηκαν οι δίκες-παρωδίες των κομματικών του

⁴⁴ Ο.π., Zezaj, «Μεσαιωνική γενοκτονία στον 20^ο αιώνα» (*Ανθολογία των πληγών*, I, ο.π., σ. 605).

⁴⁵ Ο.π., Petrit Velaj, *Ένα παράθυρο φυλακής*.

⁴⁶ Ο.π., Kripa, Διαμελισμένη νιότη, σ. 36.

⁴⁷ Ο.π., Kripa, σ. 89.

⁴⁸ Ο.π., Zizek, *Μίλησε κανείς για ολοκληρωτισμό*; σ. 134.

αντιπάλων⁴⁹. Το γέλιο των εκπροσώπων του συστήματος εξουσίας του Ενβέρ Χότζα φέρει την κυνική άγλη αυτού του διωκτικού συνθλιπτικού παροξυσμού. Ο Luan Myftiu θυμάται το γέλιο του ανακριτή του όταν ο ίδιος αρνήθηκε να κάνει χρήση του δικαιώματος της πρόσκλησης ενός τελευταίου μάρτυρα υπεράσπισης: «*Στο τέλος ο ανακριτής με ρώτησε αν είχα κάποιον άνθρωπο που θα ήθελα να με υπερασπιστεί κατά τη δίκη, εφόσον αυτό το δικαίωμα μου το παραχωρούσε ο νόμος· όταν του είπα ότι δεν έχω, ξέσπασε σε ασυγκράτητα γέλια, ικανοποιημένος που είχα πια πεισθεί ότι μπροστά στη SIGURIMI δεν υπήρχε καμιά δύναμη που θα μπορούσε να σε προστατεύσει*»⁵⁰.

Ο Luan Myftiu επανέρχεται συχνά κατά την αφήγησή του στο διωκτικό γέλιο, επιχειρώντας να αποτυπώσει κάθε του εκδοχή. Μετά το κραυγαλέο γέλιο του ανακριτή, θα αντιμετωπίσει και το περιφρονητικό και υποτιμητικό γέλιο των κατηγορών, το οποίο στις αντίστοιχες νουβέλες του σοσιαλιστικού ρεαλισμού θα περιγράφονταν ως το «ήσυχο γέλιο» εκείνων που έκαναν καλά τη δουλειά τους για την πρόοδο του σοσιαλισμού: «*Και αυτοί εγκατέλειψαν την αίθουσα του δικαστηρίου με ήσυχη συνείδηση και με ένα ήσυχο γέλιο, όπως απέδιδαν ποιητικά την ατμόσφαιρα τέτοιων καταδικών οι συγγραφείς του σοσιαλιστικού ρεαλισμού*»⁵¹.

Η ουσία αυτού του κυνικού γέλιου των διωκτών, σύμφωνα με τον Lubonja, έγκειται στην μαζική αποποίηση της πραγματικής τους προσωπικότητας την οποία για χρόνια «πατίκωσαν κάπου στο βάθος της συνείδησής τους»⁵². Η αποποίηση της προσωπικότητας, για όσους υπηρέτησαν την χοτζική εξουσία ως το τέλος, τους ώθησε να φορέσουν τις κίβδηλες τερατόμορφες μάσκες ενός παθολογικού «υπερεγώ». Αυτός είναι και ο λόγος που καθιστά απαράλλαχτα όμοιους τους δήμιους της χοτζικής δικτατορίας, οι μάσκες των οποίων σφυρηλατήθηκαν στο ίδιο ζοφερό εκμαγείο του ολοκληρωτισμού⁵³.

Το μοτίβο της «σοσιαλιστικής μάσκας» του χοτζικού ολοκληρωτισμού, υπό την ίδια αναστοχαστική οπτική, θα το συναντήσουμε επίσης στην *Ανάκριση* του Maks Velo. Η εικόνα του άδειου ανακριτικού κελιού εντυπώνεται στη συνείδηση του ανακρινόμενου ως ένα σύμβολο του συστήματος εξουσίας του Ενβέρ Χότζα, το οποίο θα μπορούσε εξίσου να παρομοιαστεί με την όψη μιας ανεστραμμένης μάσκας:

⁴⁹ Ο.π., Zizek, σ. 151.

⁵⁰ Ο.π., Luan Myftiu, «Η δίκη».

⁵¹ Ο.π., Luan Myftiu.

⁵² Ο.π., Lubonja, *Στο δέκατο έβδομο έτος*, σ. 150.

⁵³ Ο.π.

«Ο δικός μας σοσιαλισμός μου θυμίζει την πίσω όψη της μάσκας. Τις καρναβαλικές μάσκες οι άνθρωποι τις βλέπουν μόνον από μπροστά. Είναι συνήθως φτιαγμένες από χαρτόνι ή κολλημένα κομμάτια χαρτιού που τα βάζουν μόλις ξηραθούν. Οι περισσότερες αποτυπώνουν χαρούμενους μορφασμούς, πρόσωπα διαπλατυσμένα που εκφράζουν μια αιώνια ευτυχία, όπως τα πρόσωπα των ανθρώπων στο σοσιαλισμό». Ο συγγραφέας, ωστόσο, θυμάται πως από μικρό παιδί τον έλκυε η ανεστραμμένη όψη της μάσκας, διότι αποκάλυπταν τις σκιάσεις των σχημάτων και τις γυμνές παραμορφώσεις των υλικών. «Με τον ίδιο τρόπο βλέπω και ετούτον τον σοσιαλισμό μας, από την αληθινή του πλευρά, την ανεστραμμένη. Και αυτή η ανεστραμμένη όψη της δεν είναι παρά η ΑΝΑΚΡΙΣΗ, η φυλακή»⁵⁴.

Η ανεπανόρθωτη ζημιά που προκάλεσε το θέατρο του χοτζικού παραλόγου είναι, σύμφωνα με το Velo, ότι ο άνθρωπος δεν μπόρεσε να γνωρίσει και να διακρίνει το αληθινό γέλιο. Αντίθετα, κάρφωσε στο πρόσωπό του τον υποκριτικό μορφασμό του αιώνια γελαστού και ευτυχισμένου. Ο ανακρινόμενος, ο φυλακισμένος, ο εξόριστος δεν θα ενδυθεί ποτέ αυτό το ψεύτικο, παρατεταμένο, ακατανόητο χαμόγελο της σοσιαλιστικής κοινωνίας. Η στάση του απέναντι σε ένα τέτοιο υποκριτικό χαμόγελο τείνει στην αποδοκιμασία, το σκώμμα και το χλευασμό: «Ετούτοι οι χαμογελαστοί τον έχουν μάθει απ' έξω τον κώδικα του σοσιαλιστικού ανθρώπου. Ένα από τα πρώτα σημεία της σειράς είναι ότι πρέπει να είσαι χαρούμενος και αυτή τη χαρά πρέπει να την δείχνεις, να την διαλαλήσεις όσο πιο πολύ. Πρέπει να αφήνεις να εννοηθεί ότι έτσι ευτυχισμένο σε έκανε ο σοσιαλισμός, δηλαδή το Κόμμα, δηλαδή ο Ενβέρ»⁵⁵.

Το διωκτικό γέλιο θα συνοδεύσει τον διωκόμενο ακόμα και μέσα στα πειθαρχικά κελιά των φυλακών, στους σκοτεινούς θαλάμους των βασανιστηρίων. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Petrit Vela, τα πρώτα χρόνια της εγκαθίδρυσης της χοτζικής δικτατορίας, στη φυλακή του Μπουρρέλι είχε καθιερωθεί να συνοδεύονται τα βασανιστήρια των κρατουμένων με τους ήχους του παραδοσιακού σεφτελί, ενός μουσικού οργάνου της Βόρειας Αλβανίας: «Άρχισαν τα βασανιστήρια με τον Κεμάλ Βριόνι και συνέχισαν με τους υπόλοιπους... Τον βασάνισαν μέχρι θανάτου τον δύσμοιρο Κεμάλ. Δύο δήμιοι του έκαναν τα βασανιστήρια. Την ίδια στιγμή, δύο άλλοι στρατιώτες στην πόρτα του πειθαρχικού έπαιζαν με το σεφτελί τραγουδώντας επικά

⁵⁴ Ο.π., Velo, *Η ανάκριση*, σ. 92.

⁵⁵ Ο.π., Velo, *Η ανάκριση*, σ. 16.

τραγούδια, από εκείνα του Βορρά. Έτσι βασάνισαν και τον Αντίφ Γκόλε με τον Μιχάλ Μπαλκαμέτι, μέχρι που πέθαναν από τα βασανιστήρια. Εκείνα τα χρόνια στη φυλακή του Μπουρρέλι τα σεφτελί είχαν γίνει πένθιμα επικήδεια άσματα»⁵⁶.

Όπως η φτώχεια και η εξαθλίωση του αρλεκίνου αποτυπώνεται στα πολύχρωμα μπαλώματα των ρούχων του έτσι και η βία που υφίσταται ο κατάδικος των γκουλάγκ αποτυπώνεται πάνω στη στολή του. Στη Διαμελισμένη νιότη, ο Reshat Kripa θα θυμηθεί το κυνικό σαρκαστικό γέλιο του ανακριτή του όταν αντίκριζε τους κατάδικους με κατακόκκινα ρούχα από τη βία που ο ίδιος τους είχε ασκήσει: «Γελούσε δυνατά όταν μας έβλεπε σε μια τέτοια κατάσταση. Ήταν ένα γέλιο σαρκαστικό. “Πόσο έχετε ομορφύνει με αυτά τα κόκκινα ρούχα”»⁵⁷.

Το διωκτικό γέλιο ακολουθεί τον κατάδικο ακόμα και κατά τις οριακές στιγμές της σωματική του κατάπτωσης. Ενώ βιάδιζαν αμίλητοι, άγρια χαράματα, για το έλος οι κατάδικοι του Μαλίκι, διηγείται ο Makensen Bungo, κάποιος ηλικιωμένος έχασε τις αισθήσεις του και έπεσε κάτω λιπόθυμος: «Τότε, ένας από τους αστυνομικούς της συνοδείας πλησίασε τον κατάδικο και τον κούνησε με το πόδι του γελώντας». Έπειτα διάταξε να μην τον βοηθήσει κανείς αλλά να τον αφήσουν εκεί στην άκρη του βάλτου⁵⁸. Οι φύλακες του Μπεντένι, γράφει στα απομνημονεύματά του ο Vetingjar Hamzaraj, έστηναν καθημερινά ένα ευχάριστο σε αυτούς παιχνίδι βίας. Στήνονταν κρυμμένοι στη μοναδική έξοδο των καταλυμάτων των κατάδικων και χτυπούσαν ξαφνικά όποιον περνούσε. Ύστερα ξεκαρδίζονταν με το ύφος που έπαιρναν οι κατάδικοι από τα αναπάντεχα χτυπήματα που δέχονταν απροετοίμαστοι: «Γελούσαν και κορδώνονταν μεταξύ τους για αυτούς τους ηρωισμούς»⁵⁹.

Ο Agim Musta διηγείται ένα συμβάν από το στρατόπεδο-φυλακή της Σκροφοτίνας στο οποίο κινδύνευσαν να χάσουν τη ζωή τους κάποιοι φυλακισμένοι. Ο συγγραφέας Kin Dushi παρασύρθηκε από μια δίνη του βάλτου και βυθίζονταν αργά. Όταν έσπευσαν να τον βοηθήσουν οι συγκρατούμενοί του, βυθίστηκαν και αυτοί στις λάσπες του βάλτου. Ενώ οι υπόλοιποι κατάδικοι αγωνιούσαν και προσπαθούσαν να

⁵⁶ Ο.π., Petrit Velaj.

⁵⁷ Ο.π., Kripa, σ. 82.

⁵⁸ Ο.π., Bungo, «Το έλος του θανάτου» (*Ανθολογία των πληγών, I, ο.π., σ. 59*).

⁵⁹ Ο.π., Hamzaraj, «Το καταραμένο Μπεντένι» (*Ανθολογία των πληγών, I, ο.π., σ. 177*).

βρουν λύση να τους γλιτώσουν και να μην πνιγούν, άκουγαν τους αξιωματικούς και τους φρουρούς να έχουν διαλυθεί στα γέλια⁶⁰.

Το διωκτικό γέλιο επιτείνει το φόβο και την αγωνία του διωκομένου⁶¹. Ο Astrit Xhaferi περιγράφει ένα επεισόδιο από την ανακριτική διαδικασία κατά την οποία ο ανακριτής του έπαιξε κανονικό θέατρο -την νύχτα της Πρωτοχρονιάς προσποιούνταν επί ώρα ότι μιλούσε με τη μικρή του κόρη στο τηλέφωνο- προκειμένου να τον βυθίσει στην απόγνωση και την απελπισία: «Στα θολά του μάτια και στα χοντρά χείλη σχηματίστηκε ένα διαβολικό χαμόγελο. Ένα χαμόγελο που έκρυβε μέσα του το τρίξιμο των σιδερένιων δεσμών και των αναρίθμητων καγκελόπορτων, το μούσκεμα της υγρασίας και του σκοταδιού, το ρίγος των ουρλιαχτών, το άγχος της αναμονής του δυσοίωνου αγνώστου»⁶². Η μαεστρική υποκρισία, οι φραστικοί εμπαιγμοί και οι τεχνικές συκοφάντησης που μετέρχεται ο ανακριτής εις βάρος του ανακρινόμενου αποτελούν, σύμφωνα με τον Luan Myftiu, μέρος της πρακτικής της ανακριτικής του δουλειάς η οποία θα μπορούσε να ονομαστεί «επαγγελματική τέχνη»⁶³. Η επαγγελματική τέχνη του ανακριτή, προς όφελος του καθεστώτος το οποίο υπηρετεί, προσιδιάζει στην *commedia erudita*, το είδος των μεσαιωνικών παραστάσεων που παίζονταν από αυλικούς κομπάρσους προς τέρψη των αφεντάδων τους, η οποία, κατά την επισήμανση του Ντάριο Φο, λειτουργούσε στον αντίποδα της κατεξοχήν λαϊκής *commedia dell' arte* που είχε ως πεδίο διακωμώδησης τα ήθη και τις συμπεριφορές των αρχόντων της εποχής⁶⁴.

⁶⁰ Ο.π., Musta, σ. 132.

⁶¹ Βλ. επίσης: Cesereanu Ruxandra, “The representatives of repression in Communist Romania: The shrewd investigator, the sadistic torturer and the balcanised clown”, *Philobiblon: Transylvanian Journal of Multidisciplinary Research*, (1999), Vol. 4-7, p166.

⁶² Ο.π., Xhaferi, «Η Πρωτοχρονιάτικη νύχτα» (*Ανθολογία των πλεγμών, I, ο.π.*, σ. 413).

⁶³ Ο.π., Luan Myftiu, «Sigurimi i Shtetit».

⁶⁴ Τα στοιχεία αντλή από τον Rudlin John, *Commedia dell'arte: an actor's handbook*, Publisher: London ; New York : Routledge, 1994., σ. 14-15.

Γ.1.2. Αρλεκινισμός του εγκλείστου

Μη νομίζετε ότι όλα μέσα στη φυλακή είναι μια τραγωδία. Όπου και να βρεθεί ο άνθρωπος, στη ζωή του, δίπλα δίπλα με την τραγωδία, υπάρχουν πάντα αστεία χρονικά.

At Simon Jubani, «*Όρες κωμωδίας*»⁶⁵

Κατάδικος, αυτός ο ανυπότακτος κλόουν

Visar Zhiti, *Οι δρόμοι της αβύσσου*⁶⁶

Το περιεχόμενο του παρόντος κεφαλαίου αφορμάται από μια μονοτυπία του Maks Velo, στην οποία αναπαρίσταται μια σκηνή της φυλακής. Στο κέντρο του πίνακα τοποθετείται το ομοίωμα του σιδηροδέσμιου εγκλείστου, η εικαστική αναπαράσταση του οποίου παραπέμπει εσκεμμένα στη φιγούρα του αρλεκίνου της *Commedia dell' arte*, με το χαρακτηριστικά μυτερό καπέλο. Έχει επισημανθεί από πολλούς μελετητές ότι η φιγούρα του αρλεκίνου ανάγεται στην είσοδο του άξεστου, περιθωριακού, ενίοτε φανταγμένου, επαρχιώτη στην μεσαιωνική πόλη. Η είσοδος αυτή θα σταθεί αρχικά η αιτία της θεατρικής δραματοποίησης της κωμικής του φυσιογνωμίας, στα όρια της προσβολής και του εξευτελισμού, για ν' αντιστραφεί στην πορεία σε παραδία και τελικά σε έλεγχο της άρχουσας τάξης, κάτι που σε ιστορικό και πολιτικό επίπεδο θα σηματοδοτήσει τη συμμετοχή του λαού στις άμεσες εξελίξεις για την ανατροπή της φεουδαρχίας και του σκοταδισμού⁶⁷. Σύμφωνα με τον Erwin Ratz η λαϊκή ιταλική κωμωδία είναι εξ ορισμού μια διαμαρτυρία εναντίον του χυδαίου, σε πολιτικό, κοινωνικό και αισθητικό επίπεδο⁶⁸. Αυτός ήταν άλλωστε, σύμφωνα με τον Dario Fo, ο λόγος για τον οποίο όσοι εμφορούνταν από το πνεύμα της ανατρεπτικής σάτιρας της *Commedia dell' arte* διώκονταν ποινικά στην Ιταλία του 15^{ου}, 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα⁶⁹.

Υπάρχει, ωστόσο, και μια συμπληρωματική ερμηνευτική εκδοχή. Η αμερικανίδα ιστορικός Ruth Mellinkoff συμπεραίνει ότι τα μυτερά καπέλα και τα

⁶⁵ Ο.π., Jubani, σ. 187 (*Ανθολογία των πληγών, I*).

⁶⁶ Ο.π., Zhiti, *Οι δρόμοι της αβύσσου*, σ. 392.

⁶⁷ Allardyce Nicoll, *The World Of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'Arte*, Cambridge University Press 1963 (Paperback edition 1976), σ. 3-5.

⁶⁸ Βλ. Adorno Theodor, *Αισθητική θεωρία*, σ. 406.

⁶⁹ Ο.π., Dario Fo - Προβατάς Μάκης (συνέντ.), «Οι ιστορίες του Dario Fo».

κίτρινα παρδαλά χρώματα αποτελούσαν μια συνηθισμένη πρακτική προσβλητικής απεικόνισης του περιθωριακού Άλλου, η οποία εφαρμόζονταν κατά κόρον στις εικονικές αναπαραστάσεις των Εβραίων της Βορειοδυτικής Ευρώπης⁷⁰. Παράλληλα, οι μελετητές επισημάνουν μία επιπλέον όψη της *Commedia dell' arte*. Θεωρούν πως η μελέτη του είδους αυτού παρέχει ακριβή και ιστορημένα στοιχεία για την καρναβαλική λαϊκή παράδοση η οποία παραγκωνίζεται από τον αναγεννησιακό ολιγαρχισμό. Ένα είδος δηλαδή που μαρτυρά τη μετάβαση από τον ασκητισμό στην καλλιτεχνική παραβατικότητα, από τον ορθολογισμό των κηνσόρων στην ελευθερία της καλλιτεχνικής έκφρασης⁷¹. Η ουσία είναι ότι με το σκίτσο αυτό ο Maks Velo εγγράφει συμβολικά τη φιγούρα του εγκλείστου των χοτζικών γκουλάγκ στη μεσαιωνική παράδοση του διωκόμενου αρλεκίνου που μετεξελίχθηκε σε ένα από τα κυρίαρχα αισθητικά μοτίβα της μετα-αναγεννησιακής ευρωπαϊκής τέχνης⁷².



Maks Velo, «Ο κύκλος της φυλακής»

⁷⁰ Mellinkoff Ruth, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Later Middle Ages*, Berkeley, 1993.

⁷¹ Τα στοιχεία αντλώ από: Rudlin John, *Commedia dell'arte : an actor's handbook*, Publisher: London; New York: Routledge, 1994, σ. 28.

⁷² Η ιδέα της εξέτασης του κωμικού στοιχείου της λογοτεχνίας των διωκόμενων υπό την οπτική του αρλεκινισμού αρύεται επίσης την ανάπτυξή της από την εντατική ενασχόλησή μου με την ανάδειξη του θεματικού πεδίου της *Commedia dell' arte* και των επιρροών της στη διαμόρφωση της φιγούρας του γελωτοποιού στην ποίηση του Ρώμου Φιλύρα (Βλ. αναλυτικά τις έννοιες: Σύρμος Α., «Οι εκδοχές του γελωτοποιού: Από την *Commedia dell' Arte* στην ποίηση του Ρώμου Φιλύρα», Διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία, επιβλ. Ντουνιά Χρ., Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2010).

Θα επιχειρηθεί στη συνέχεια μια αναλυτική παρουσίαση των εκφάνσεων του αρλεκινισμού του εγκλείστου έτσι όπως αποτυπώνεται στις αφηγήσεις των ίδιων των διωκομένων. Πρώτα πρώτα, η στολή του κατάδικου παραπέμπει στην αλλόκοτη ενδυμασία του αρλεκίνου. Το πιο χαρακτηριστικό γνώρισμα της εξωτερικής εμφάνισης του αρλεκίνου είναι το πολύχρωμο κουστούμι του γεμάτο από μπαλώματα διαφορετικών μεγεθών και χρωμάτων, σύμβολα της φτώχειας και της εξαθλίωσης⁷³, όχι μόνο των περιφερόμενων πληβείων, αλλά και των πλανόδιων κατατρεγμένων μεσαιωνικών σαλτιμπάγκων (saltimbanchi) και τσαρλατάνων (ciarlatani)⁷⁴.

«Είχαμε στα πρόσωπα χρώματα του χιονιού και στα ρούχα μας χρώματα ξεφτισμένα, κομμάτια-κομμάτια, σαν αρλεκίνοι της συμφοράς»⁷⁵. Αυτή είναι η εικόνα, κατά το Zhitì, ενός νεοφερμένου ο οποίος καταλήγει στη χοτζική φυλακή, έπειτα από μια εξαντλητική και απάνθρωπη πολύμηνη ανάκριση. Η κουρελιασμένη εμφάνιση του κατάδικου που παραπέμπει στον αρλεκίνο αποτελεί έναν κατεξοχήν τόπο των αφηγήσεων του γκουλάγκ. Ο Julius Margolin, που βρέθηκε στη Σοβιετική Ένωση για οικογενειακή επίσκεψη και κατέληξε τρόφιμος σε σοβιετικό γκουλάγκ, θυμάται την κατακλυσμιαία κυριαρχία του γκριζού χρώματος και της σκόνης που, εκτός από τα ρούχα, έμοιαζε να απλώνεται ακόμα και στις όψεις των κατάδικων: «Ήταν σαν να ακολουθούσαν μια κλοουνίστικη μόδα. Τα ρούχα τους είτε ήταν πολύ φαρδιά και μακριά είτε πολύ στενά και κοντά»⁷⁶.

⁷³ βλ. Rudlin John, *Commedia dell'arte : an actor's handbook*, «Arlecchino», ο.π., σ. 76.

⁷⁴ Ο Antonio Fava υποστηρίζει ότι οι τύποι της *Commedia dell'arte* οφείλουν τη διαμόρφωση των βασικών τους χαρακτηριστικών στους μεσαιωνικούς σαλτιμπάγκους (saltimbanchi) και τσαρλατάνους (ciarlatani) τους οποίους διακρίνει σε επτά τύπους: τους κομπογιαννίτες βοτανολόγους που περιφέρονταν ανά την Ευρώπη πουλώντας θαυματουργικά χόρτα ως αντίδοτα κατά των θανατηφόρων ασθενειών που μαστιζούν το μεσαιωνικό κόσμο, τους γυρολόγους πραματευτές της Ανατολής, η μορφή των οποίων παραπέμπει σ' έναν μυστικιστικό εξωτισμό, τους παθιασμένους τεχνολόγους που έθεταν τότε τις αρχές των μεγάλων τεχνολογικών εφευρέσεων αλλά εξαιτίας της γενικότερης αμάθειας διακωμωδούνταν από τις μάζες, τους φανατικούς θρησκευόμενους –πιθανόν να συνδέονται με τη δεύτερη Σταυροφορία- που διακήρυτταν δημοσίως το τέλος του κόσμου περιφερόμενοι από μέρος σε μέρος, τους πλανόδιους μάγους-ταχυδακτυλοουργούς, τους μαστροπούς και τους ζητιάνους (βλ. Rudlin John, ο.π., σ. 23-25).

⁷⁵ Ο.π., Zhitì, *Οι δρόμοι της αβύσσου*, σ. 185.

⁷⁶ Βλ. Toker, ο.π., σ. 79.

Συχνά ο έγκλειστος, όπως αποτυπώνεται στη μαρτυρία του Μηνά Πάρρα, αυτοσαρκάζεται με την κωμική όψη της κουρελιασμένης περιβολής του: «*Ενθυμούμαι ότι, όταν ξεκίνησα για τη φυλακή, είχα πέντε αλλαξιές από ρούχα. Τώρα απομέναμε όλοι μας κουρέλια, όχι τελείως γυμνοί αλλά ημίγυμνοι, γιατί ο καθένας προσπαθούσε εκείνα τα ράκη να τα διασώσει με χίλια δύο μπαλώματα... Πανταλόνια και εσώβρακα είχαν λιώσει τελείως από τον ιδρώτα και τη λάσπη. Κρέμονταν στη μέση μας σαν κουρελαρία. Γελούσαμε και μόνοι μας καμιά φορά, κοιτάζοντας ο ένας τον άλλο μέσα στην απελπισία μας. Εγώ είχα ένα παλιό επανωφόρι ξεσχισμένο, αλλά κάθε μέρα του έραβα ό,τι ράκη εύρισκα. Είχε γίνει βαρύ και με ποικιλία χρωμάτων*»⁷⁷.

Στους Δρόμους της αβύσσου, ο Visar Zhiti θα αποτυπώσει ένα είδος αρλεκινικής πρακτικής που μετέρχονταν ένας συγκρατούμενός του στο Σπατς. Είχε ράψει με τρόπο αταίριαστο, αλλά πρακτικό, στο εσωτερικό και το εξωτερικό του παλτού του μια σειρά υφασμάτινα πολύχρωμα τεμάχια στα οποία αποθήκευε όλα τα προσωπικά του μικροπράγματα της φυλακής: είδη τροφής, μικροεργαλεία, το κουτάλι, βιβλία, κομμάτια χαρτιού, κουμπιά, τσιγάρα κ.τ.λ. Αυτή η αλλόκοτη εμφάνισή του, γράφει ο Zhiti, τον έκανε να μοιάζει με φουσκωμένο αρλεκίνο⁷⁸.

Πόσο ανατρεπτικό, ειρωνικό, ασυγκράτητο, διαβρωτικό μπορεί να υπάρξει το γέλιο τόσων ανθρώπων που καταδικάστηκαν με εξοντωτικές ποινές, χάνοντας τα νιάτα τους στις φυλακές, χωρίς να έχουν κάνει απολύτως τίποτα; Πώς μπορεί να γελάσει και να αστευτεί ένας κατάδικος μέσα στα γκουλάγκ του Ενβέρ Χότζα; Ο πρώην έγκλειστος του Μπουρρέλι Daut Gumeni διηγείται ένα κωμικό περιστατικό από εκείνη την κακόφημη φυλακή που δείχνει πόση αμηχανία και καχυποψία προκαλούσε το γέλιο του κατάδικου στους μηχανισμούς καθεστωτικής καταστολής. Η διοίκηση της φυλακής συνήθιζε να εγκλείει κατά τις εορταστικές ημέρες στα πειθαρχικά κελιά της απομόνωσης διάφορους κατάδικους, χωρίς λόγο. Αυτή ήταν μια διαδεδομένη τιμωρητική τακτική που αποσκοπούσε στην μέγιστη ψυχολογική κατάπτωση του εγκλείστου. Θύμα της συγκεκριμένης τιμωρητικής τακτικής υπήρξε και ο Daut Gumeni ο οποίος, παραμονές της εθνικής εορτής της 29^{ης} Νοεμβρίου, εγκλείστηκε στο ίδιο πειθαρχικό κελί με τον συγκρατούμενό του Spartak Ngjela.

Μέσα στο σκοτάδι των πειθαρχικών, οι έγκλειστοι ακολουθούσαν ωστόσο μια δική τους αντι-τακτική εγκλεισμού: το γέλιο. Οι δύο τιμωρημένοι άρχισαν να

⁷⁷ Ο.π., Μηνάς Πάρρας, σ. 81.

⁷⁸ Ο.π., Zhiti, σ, 240.

ανταλλάσσουν ανέκδοτα με τα οποία σατίριζαν την διοίκηση της φυλακής και το χοτζικό καθεστώς, κάτι το οποίο τους προκάλεσε δυνατό, ασυγκράτητο, νευρικό γέλιο. Το γέλιο τους διαπέρασε τους σκοτεινούς μακρόστενους διαδρόμους της φυλακής και έκανε τους δεσμοφύλακες να ανησυχήσουν. Μετά από λίγη ώρα κατέφθασε επειγόντως από την γειτονική πόλη αντιπροσωπεία ενόπλων μαζί με τον επικεφαλής του Τμήματος Εσωτερικών Υποθέσεων της περιοχής για να αντιμετωπίσουν επιχειρησιακά την κατάσταση. Στο τέλος, κατόπιν σχετικής εντολής, οι δύο έγκλειστοι απέμειναν χωρίς τις λεπτές προστατευτικές κουβέρτες στα τσιμεντένια κρεβάτια του παγωμένου πειθαρχικού, χωρίς να χάσουν ωστόσο το γέλιο τους⁷⁹.

Το γέλιο του κατάδικου, επιβεβαιώνει ο Visar Zhiti, προκαλεί αμηχανία και φόβο στους διώκτες του. Η διοίκηση του στρατοπέδου-ορυχείου του Σπατς διέκοπτε την προβολή κινηματογραφικών παραγωγών που προκαλούσαν γέλιο στους εγκλείστους: «Οι ταινίες χωρίς καμιά τύχη ήταν οι κωμικές, ειδικά εκείνες του Τσάρλι Τσάπλιν. Η αστυνομία μας έκλεινε την οθόνη από την αρχή. Γιατί; Γιατί; Γιατί γελάσατε. Γελάσατε τόσο πολύ, που ακούστηκε μέχρι τη διοίκηση. Τι είναι αυτό το γέλιο, ανησυχούν, εκεί πάνω»⁸⁰.

Ο φόβος αυτός, για να θυμηθούμε και τον Αντρέι Σινιάφσκι, απορρέει από το γεγονός ότι το ίδιο το καθεστώς και η σοσιαλιστική κοινωνία έχουν χάσει το καταλυτικό προ-σοσιαλιστικό γέλιο⁸¹, ένα γέλιο που τους το θυμίζουν οι κατάδικοι για αυτό και εντείνουν τα μέτρα καταστολής. Το σοσιαλιστικό γέλιο, παρατηρεί ο Σινιάφσκι, σε αντίθεση με το καταλυτικό γέλιο, απέκτησε ένα χαρακτήρα στραμμένο σε ορισμένο σκοπό: «Ξερριζώνει τα ελαττώματα, διορθώνει τα ήθη, τονώνει την αισιοδοξία στη νεολαία. Είναι ένα γέλιο με πρόσωπο σοβαρό και με δάκτυλο που δείχνει: να έτσι δεν πρέπει να κάνουμε! Είναι γέλιο στερημένο από το ειρωνικό οξύ»⁸².

Αυτό το ειρωνικό οξύ είναι που χαρακτηρίζει το γέλιο των φυλακισμένων, κάποιοι από τους οποίους αστειεύονταν ακόμα και με τους φρουρούς. Ο Arbnoçi αναφέρει ότι στα ανακριτικά κελιά των κεντρικών φυλακών των Τιράνων, οι

⁷⁹ Daut Gumeni – Aida Tuci (interv.), “Burgu i Burrelit më mirë se burgu i madh Shqipëri”, *Revista Majo*, tetor 2012, Nr. 9 (256) f. 26-30.

⁸⁰ Ο.π., Zhiti, *Οι δρόμοι της αβύσσου*, σ. 406.

⁸¹ Ο.π., Σινιάφσκι, σ. 38.

⁸² Ο.π., Σινιάφσκι, σ. 41.

κρατούμενοι επιτρέπονταν να βγουν από το κελί για τις φυσικές τους ανάγκες συγκεκριμένες ώρες κατά τη διάρκεια του εικοσιτετραώρου. Όταν όμως ήθελαν να πάνε νωρίτερα στις τουαλέτες, παρακαλούσαν με κάθε τρόπο τους φύλακες να τους βγάλουν από το κελί. Κάποιος χωρατατζής συγκρατούμενος, διηγείται ο Arbnoçi, γνωρίζοντας ότι ο ηλικιωμένος δεσμοφύλακας είχε μια κόρη της παντρείας, του είπε πως, αν τον έβγαζε από το κελί, ήταν πρόθυμος να γίνει ακόμα και γαμπρός του⁸³.

Συχνά οι διωκόμενοι ανασύρουν από τη μνήμη κωμικούς διαλόγους των κατάδικων που σατίριζαν και ειρωνεύονταν το καθεστώς. Στα ίδια κελιά, θυμάται ο Arbnoçi, κάποιος ποντικός εξαφάνιζε τα τσιγάρα των φυλακισμένων. Τότε, ο κατάδικος Γιονούζι είπε στους συγκρατούμενους ότι σκόπευε να παραγγείλει από τους δικούς του μία γάτα. Όμως, ένας άλλος ομόκελλος τον συμβούλεψε να μη προβεί σε μια τέτοια απερισκεψία διότι έτσι θα κινούσε τις υποψίες του κομισάριου της φυλακής ο οποίος ήταν βέβαιος πως «ο εχθρός δεν αφήνει τίποτα που να μη χρησιμοποιεί για τις αντικαθεστωτικές του ραδιουργίες». Αν είναι έτσι, ανταπάντησε ο Γιονούζι, ο εχθρός μπορεί να χρησιμοποιήσει ακόμα και τα ποντίκια⁸⁴.

Όταν ήταν ευδιάθετος και όταν έβλεπε κάποιον από τους ελάχιστους φρουρούς που φημίζονταν για την μετριοπάθειά του, ο κατάδικος ιερωμένος Simon Jubani δεν έχανε την ευκαιρία να ανταλλάξει μαζί του πειράγματα στους διαδρόμους της φυλακής του Μπουρρέλι: «Καλά εγώ, κάθομαι εδώ μέσα γιατί δήθεν μίλησα κατά του κομμουνισμού και των κομμουνιστών, εσείς όμως τι εγκλήματα έχετε κάνει και σας έχουν καταδικάσει να στέκεστε εδώ μέσα όρθιοι δώδεκα ώρες συνεχόμενα και να μας φυλάτε; Και όταν έρχεται η ώρα να φάτε τσιμπολογάτε ένα κομμάτι μαυρόψωμο χειρότερο και από της φυλακής;»⁸⁵

Ο Ahmet Bushati, εφαρμόζοντας την κατά Toker παλμική μέθοδο (*pulsation method*) των αφηγήσεων της φυλακής, η οποία δηλώνει την κορύφωση και την χαλάρωση της συναισθηματικής έντασης⁸⁶, παρενθέτει στη ροή της αφήγησης διάφορα κωμικά ιντερμέδια. Στο κεφάλαιο «Ένα κομμάτι κωμωδίας μέσα στο δράμα μου», τίτλος ο οποίος υποδηλώνει ταυτόχρονα ότι το κωμικό παραμένει πάντα

⁸³ Ο.π., Arbnoçi, *Νεομάρτυρες*, σ. 46.

⁸⁴ Ο.π., Arbnoçi, σ. 48.

⁸⁵ Ο.π., Jubani, σ. 189 (*Ανθολογία των πληγών, I*).

⁸⁶ Ο.π., Toker, σ. 87.

εγκιβωτισμένο στη γενικότερη τραγωδία των ανθρώπων, διηγείται πώς η ανακριτική διαδικασία της αντιπαράστασης (μπαλαφακίμι) εξελίχθηκε τελικά σε παρωδία.

Ένα βράδυ ο ανακριτής μαζί με τον αστυνομικό συνοδείας τον διέταξαν να κρυφθεί κάτω από το ανακριτικό γραφείο προκειμένου να μην αντικρίσει τους μάρτυρες με τους οποίους θα έρχονταν σε αντιπαράσταση. Επειδή, όμως, ο ανακρινόμενος ήταν μέρες άπνους στο παγωμένο και μουχλιασμένο του κελί, μόλις ακούμπησε στο ζεστό ξύλινο πάτωμα του ανακριτικού γραφείου, αποκοιμήθηκε δίπλα στα πόδια του ανακριτή. Μετά από ώρα τον συνέφερε το σκούντημα του φρουρού που τον διέτασε να σηκωθεί και να πάρει τη θέση του στην ανακριτική καρέκλα ώστε να διατυπώσει τις ενστάσεις του σχετικά με όσα είχαν προσάψει εναντίον του οι μάρτυρες, που είχαν πλέον αποχωρήσει. «*“Λοιπόν, τώρα τι έχεις να πεις; Τους άκουσες;” “Ναι τους άκουσα”, είπα εγώ... Ο ανακριτής Λίλο εξακολουθούσε να πιστεύει ότι όχι μόνον τους είχα ακούσει με προσοχή αλλά ότι οι ισχυρισμοί τους ήταν αρκετοί ώστε να με πείσουν να ομολογήσω. Εγώ, χωρίς να έχω την παραμικρή ιδέα για ποιο πράγμα είχαν μιλήσει οι “επισκέπτες”, του απάντησα σοβαρά: “Όχι, με κανέναν τρόπο, δεν τα δέχομαι, δεν είπαν την αλήθεια”*»⁸⁷.

Η παλμική μέθοδος που ακολουθείται από τους διωκόμενους συγγραφείς κατά την αφηγηματική αποτύπωση του κωμικού, απορρέει από την ίδια την αίσθηση ότι η ζωή του εγκλείστου, όπως αποφαινεται ο Zyhdi Morava, είναι από μόνη της ένα πικρό αστείο: *«Μας γλυκαίνει με μια καραμέλα χαράς για να μας ρίξει ύστερα σ’ ένα καζάνι χολής. Μας βγάζει από εκεί σαηηνεύοντάς μας με κάποιο τριαντάφυλλο ευτυχίας για να μας βυθίσει στο ποτάμι της απελπισίας»*⁸⁸. Αν και γεύονταν καθημερινά την πικρή γεύση της δίωξης, γράφει η Ναντιέζντα Μάντελσταμ, αυτή και ο σύζυγός της δεν σταμάτησαν να αστειεύονται και να γελάνε⁸⁹.

Εκτός από τις κωμικές σκηνές, στις αφηγήσεις των διωκομένων εμφανίζονται κατ’ επανάληψη οι φυσιογνωμίες μερικών κατάδικων που είχαν τη φήμη του παλαβιάρη η του χωρατατζή (shakaxhi) των κάτεργων. Μια τέτοια φιγούρα υπήρξε ο κατάδικος Τζελάλ Μπέη, ο οποίος, εκτός από ετοιμόλογος, διακρίνονταν για το σκωπτικό και πηγαίο χιούμορ του. Πάνω στις ετοιμόλογες σκωπτικές παρατηρήσεις του Τζελάλ Μπέη βασίστηκαν διάφορα ανέκδοτα τα οποία κυκλοφόρησαν εντός της

⁸⁷ Ο.π., Ahmet Bushati, *Ditari i Ferrit*, σ. 44.

⁸⁸ Ο.π., Zyhdi Morava, *Χαμένες οδοί*, σ. 32.

⁸⁹ Ο.π., Ναντιέζντα Μάντελσταμ, σ. 74.

κοινότητας των εγκλείστων και διασώθηκαν, εν τέλει, στην μνήμη των αυτοπτών μαρτύρων ως οι πιο κωμικές αναμνήσεις από τα αλβανικά γκουλάγκ.

Ένα από αυτά τα διασωθέντα ανέκδοτα του Τζελάλ Μπέη, που ψέγει την προπαγανδιστική φλυαρία της σημαντικότερης καθεστωτικής εφημερίδας, της *Φωνής του Λαού* (*Zëri i Popullit*) είναι και αυτό που ενσωματώνεται στις αφηγήσεις των Visar Zhiti και Κωνσταντίνου Κυριακού:

«Για διάφορες “απορίες” που είχανε οι κρατούμενοι, πολλές φορές απευθύνονταν σε άτομα που ήταν στη φυλακή όλην τους τη ζωή, οι οποίοι τα “ήξεραν” όλα. Ένας τέτοιος ήταν και ο Τζελάλ Μπέης, από την Κολιόνια της Κορυτσάς. Ομάδα κρατουμένων:

-Ω Τζελάλ εφέντη, άκουσες για τον κομήτη με την καταστροφική ουρά, που λένε ότι θα περάσει και θα μας κάψει όλους;

-Άκουσα μωρέ καημένοι, αλλά για την ουρά πού το μάθατε;

-Τζελάλ εφέντη το έγραψε η εφημερίδα του Κόμματος, η “Φωνή του Λαού”».

-Ακόμα μώρε κακόμοιροι πιστεύετε την “Φωνή του Λαού”, δεν ξέρετε εσείς, που και ο Χριστός να κατέβει στη γη, η “Φωνή του Λαού” θα του βάλει ουρά; Μα σε ποιον δεν έβαλε ουρά αυτή η εφημερίδα;»⁹⁰

Η περιπαικτική κωμική φιγούρα του κατάδικου Τζελάλ Μπέη και οι ετοιμόλογες σκωπτικές απαντήσεις του εναντίον του καθεστώτος άρχισαν να θρυλούνται στην άγραφη, προφορική, παράδοση εντός της κοινότητας των εγκλείστων. Ο Visar Zhiti διηγείται στην *Τεθλασμένη άβυσσο* ότι είχε ακούσει τόσες πολλές φορές τα ανέκδοτα του Τζελάλ Μπέη, ώστε πίστευε πως δεν υπήρξε ποτέ στην πραγματικότητα, καθότι ο ίδιος δεν τον είχε προλάβει στα στρατόπεδα. Πίστευε πως ήταν μια μυθική φιγούρα που επινόησαν οι κατάδικοι όπως ο Δον Κιχώτης μέσα στη φυλακή, άλλωστε έτσι τον περιέγραφαν οι βαρυποινίτες οι οποίοι διαβεβαίωναν και την ύπαρξή του: «*Όχι, όχι, υπήρχε στ’ αλήθεια, λεπτοφυής, ψηλός και ξερακιανός, σαν τον Δον Κιχώτη, ένας ξερόλας*»⁹¹. Οι κατάδικοι τον μνημόνευαν σε κάθε ευκαιρία

⁹⁰ Ο.π., Κυριακού, 96. Η ίδια κωμική σκηνή παρατίθεται και στην *Τεθλασμένη άβυσσο* του Visar Zhiti, ο.π., σ. 433.

⁹¹ Ο.π., Zhiti, σ. 432.

μέχρι τις τελευταίες ημέρες των στρατοπέδων. Η σκιά του, γράφει ο Zhiti, γυρόφερνε στους διαδρόμους των στρατοπέδων εμπαιζοντας όλους και οτιδήποτε⁹².

Οι αστεϊσμοί του κατάδικου-γελωτοποιού αποβαίνουν ενίοτε σωτήριοι για την τύχη κάποιου συγκρατουμένου. Ο ποιητής Ylber Merdani, ο οποίος φημίζονταν για το χιούμορ του μέσα στη φυλακή, διηγείται το εξής περιστατικό που μαρτυρά, σύμφωνα με τον ίδιο, ότι το τραγικό και το κωμικό ήταν αδιαχώριστα στη ζωή του εγκλείστου: *«Θυμάμαι μια φορά που είχαν δέσει τον ηλικιωμένο κατάδικο Γκάκιο Νγκύρα και τον έδεραν, γιατί είχε αποκοιμηθεί και δεν προσήλθε στο απέλι⁹³. Ο Γκάκιο ήταν μονόφθαλμος, το άλλο του μάτι ήταν γυάλινο. Έτσι όπως τον απειλούσαν και τον ρωτούσαν γιατί δεν προσήλθε στην καταμέτρηση, εκείνος φοβισμένος τους είπε: “Με πήρε ο ύπνος”. Τότε, κάποιος αρπαγμένος αστυφύλακας γύρισε προς το μέρος των συγκεντρωμένων κατάδικων, όπου εγώ έτυχε να είμαι επικεφαλής, και φώναζε δείχνοντας εμένα με το δάχτυλο που φορούσα γυαλιά: “Γιατί δεν πήρε ο ύπνος και τούτον;” “Μα εγώ έχω τέσσερα μάτια, μόλις κλείνω το τέταρτο για να συνεχίσω τον ύπνο, νάσου και ανοίγει το πρώτο. Ενώ ο Γκάκιο έχει μόνο ένα, πάλι καλά που ζυπνάει κι έτσι” -είπα και όλοι γέλασαν, γέλασαν ακόμα και οι φρουροί, και έφυγαν αφήνοντας τον Γκάκιο στην ησυχία του»⁹⁴. Αν μέσα στο κάτεργο, γράφει ο Ντοστογιέφσκι, γνωρίσεις κάποιον άνθρωπο που θα σε κάνει να γελάσεις, τότε έχεις γνωρίσει έναν καλό άνθρωπο⁹⁵.*

Ο Halil Laze, προσπαθώντας να φτιάξει τη διάθεση σε κάποιον συγκρατούμενό του που είχε καταλήξει για τρίτη φορά στη φυλακή, του εξιστορεί την κωμικοτραγική περιπέτεια του ηλικιωμένου κατάδικου Μάκου, του πρώτου οπερατέρ κινηματογράφου της Αλβανίας. Όταν σπούδαζε στη Σοβιετική Ένωση, ο Μάκου ερωτεύτηκε και παντρεύτηκε με μια Ρωσίδα την οποία τον υποχρέωσαν να χωρίσει μετά τη ρήξη των αλβανοσοβιετικών σχέσεων. Μετά από χρόνια, ωστόσο, άρχισε να της στέλνει στα γενέθλιά της μια καρτ-ποστάλ με τοπία της Αλβανίας, που ζωγράφιζε ο ίδιος. Η SIGURIMI, με αφορμή τις καρτ-ποστάλ, τον συνέλαβε όταν πια ήταν εβδομήντα τεσσάρων ετών και τον καταδίκασαν είκοσι πέντε χρόνια: *«Όταν τον*

⁹² Ο.π., Zhiti, σ. 433.

⁹³ Χώρος συγκέντρωσης για την καθημερινή καταμέτρηση των κρατουμένων.

⁹⁴ Raimonda Moisiu, "Se desha shume ne jete e putha pak... (Interviste ekskluzive me Kryetarin e Klubit te shkrimtareve dhe artisteve korcare, "Bota e Re", Poetin dhe publicistin, Z. Ylber Merdani", *Ndryshe*. - p. 886, 5 prill, 2009, p. 21.

⁹⁵ Ο.π., Ντοστογιέφσκι, *Αναμνήσεις από το σπίτι των πεθαμένων*, σ. 51.

ρώτησαν στο δικαστήριο να πει την τελευταία του λέξη, παρακάλεσε τους δικαστές να δείξουν επιείκεια και να μετατρέψουν την ποινή του από είκοσι πέντε σε είκοσι έξι χρόνια, γιατί έτσι έμελλε να βγει αναμορφωμένος ακριβώς όταν θα είχε κλείσει τα εκατό»⁹⁶.

Στον περικλειστο χώρο του στρατοπέδου, στις στιγμές ανάπαυλας, θα αναδειχθεί η φιγούρα του κατάδικου-γελωτοποιού που θα εντυπωθεί στη μνήμη των συγκρατουμένων του για τους θεατρινισμούς του και τις καλά εκτελεσμένες μιμήσεις. Ο Ντοστογιέφσκι θα κατατάξει τον «εθελοντή γελωτοποιό» στους τύπους που μπορεί κανείς να συναντήσει στο κάτεργο⁹⁷. Στις διηγήσεις των εγκλείστων των αλβανικών κάτεργων, μια τέτοια φιγούρα ήταν και ο κατάδικος Ρέτζο ο οποίος, πριν καταλήξει στα αλβανικά γκουλάγκ ως πράκτορας της UDB, υπήρξε ένας πλανόδιος ζογκλέρ που έστηνε αυτοσχέδιες παραστάσεις στους δρόμους των χωριών και των πόλεων της Γιουγκοσλαβίας. Ακόμα και μέσα στα στρατόπεδα-φυλακές, αυτός ο πρώην ζογκλέρ, γράφει ο Musta, δεν έχανε την ευκαιρία να σκαρφιστεί κάποιο αστείο ή κάποιο ακροβατικό νούμερο που το τελειοποιούσε συνεχώς προς τέρψη των συγκρατουμένων του⁹⁸. Μια άλλη παρόμοια φιγούρα κατάδικου-γελωτοποιού αποτυπώνεται και στην *Διαμελισμένη νιότη* του Reshat Kçira στην οποία σώζεται η ανάμνηση του συγκρατουμένου Αντέμ, ενός γητευτή φιδιών που διασκέδαζε με τα νούμερά του τους κατάδικους του στρατοπέδου-ορυχείου της Μπουκίτζα.

Ας συνυπολογιστεί και το γεγονός ότι, κατά την εκπαίδευση των αστυνομικών που προορίζονταν να ειδικευτούν ως φρουροί των στρατοπέδων-φυλακών, το καθεστώς πρόβαλλε στους εκπαιδευόμενους την εικόνα ενός ραδιούργου, ευέλικτου, καταρτισμένου, σωματικά εξασκημένου και πανούργου κατάδικου ο οποίος ανά πάσα στιγμή μπορούσε να δραπετεύσει και να βλάψει τη σοσιαλιστική κοινωνία, συνεπώς οι φρουροί έπρεπε να επιδεικνύουν την μέγιστη ετοιμότητα και προσοχή. Το καθεστώς πρόβαλλε δηλαδή στους εκπαιδευόμενους που θα στελέχωναν μελλοντικά τη SIGURIMI την εικόνα ενός πολυμήχανου και ρωμαλέου εγκλείστου, στα πρότυπα των κατασκόπων που προβάλλονταν στο δυτικό κινηματογράφο. Αυτή η καθεστωτική αναπαράσταση του κατάδικου εγγράφονταν στο πεδίο του κωμικού

⁹⁶ Ο.π., Halil Laze, *Η ανέφικτη απόδραση*, σ. 207.

⁹⁷ Ο.π., Ντοστογιέφσκι, σ. 35.

⁹⁸ Τα στοιχεία αντλή από: 1) Agim Musta, *Ζωντανοί φάκελοι*, ο.π., σ. 125, 2) Ηρακλής Σύρμος, συνέντευξη του γράφοντος.

όταν οι αγράμματοι κομισάριοι των στρατοπέδων, σύμφωνα με την μαρτυρία του Zyhdi Morava, έλεγαν στους φρουρούς ότι οι κατάδικοι μπορούσαν να κάνουν άλματα δέκα μέτρων και να τους αρπάξουν τα αυτόματα από τα χέρια εν ριπή οφθαλμού⁹⁹.

Όπως οι κοινωνίες και τα συστήματα εξουσίας των μεσαιωνικών χρόνων διακωμωδούσαν, δαιμονοποιούσαν και εξαπέλυαν διώξεις κατά των περιφερόμενων τσαρλατάνων, των παθιασμένων τεχνολόγων που έθεταν τότε τις αρχές των μεγάλων τεχνολογικών εφευρέσεων, των φανατικών θρησκευόμενων, των πλανόδιων μάγων-ταχυδακτυλουργών, των μαστροπών και των ζητιάνων¹⁰⁰, με παρόμοιο τρόπο το χοτζικό καθεστώς δαιμονοποιούσε και δίωκε κάθε πολίτη που έφερε τα χαρακτηριστικά του περιθωριακού, απαγορεύοντας ακόμα και τα караβάνια των τσιγγάνων¹⁰¹.

Είναι πολύ χαρακτηριστική η περίπτωση της διώξης του φιλήσυχου πολίτη Γιάννη Παγούνα ο οποίος είχε γίνει γνωστός στα χωριά της Ελληνικής Μειονότητας της Αλβανίας για το εφευρετικό του ταλέντο και τις μηχανικές αυτοσχέδιες κατασκευές που βελτίωναν την παραγωγική απόδοση των εργατών του τοπικού συνεταιρισμού. Παρόλα αυτά, η SIGURIMI συνέλαβε τον Γιάννη Παγούνα και τον καταδίκασε με δεκαετή εγκλεισμό και καταναγκαστική εργασία στο Σπατς με την κατηγορία ότι χρησιμοποιούσε τις εφευρέσεις του για να ανοίξει ένα τούνελ μερικά χιλιόμετρα μέσα στο βουνό και να αυτομολήσει στην Ελλάδα¹⁰².

Όπως η πρώτη φιγούρα του αρλεκίνου εμφανίζεται να χρησιμοποιεί το ευέλικτο λεπτό χιούμορ του, όχι μόνο για να επιβιώσει στις δίνες των κοινωνικών μετασχηματισμών της Αναγέννησης, αλλά και για να παρωδήσει τον αυταρχισμό της αναγεννησιακής αριστοκρατίας, με ανάλογο τρόπο ο κατάδικος θα χρησιμοποιήσει την κωμική, σαρκαστική, καρναβαλική του οξύνοια προκειμένου να υπονομεύσει

⁹⁹ Ο.π., Zyhdi Morava, *Χαμένες οδοί*, σ. 107.

¹⁰⁰ Από αυτούς τους περιθωριακούς τύπους του μεσαίωνα υποστηρίζει ο Antonio Fava, έλκουν την καταγωγή τους οι φιγούρες της *Commedia dell'arte* (βλ. Rudlin John, *Commedia dell'arte: an actor's handbook*, « Origins », Publisher: London ; New York : Routledge, 1994, σ. 23-25).

¹⁰¹ Βλ. κριτική ετυμολογία (akt-ekspertizë) Diana Çuli για τον εχθρικό χαρακτήρα των ποιημάτων του Genc Leka (Agron Tufa, “Dokumenta që flasin se pushkatimi i Genc Lekës dhe Vilson Blloshmit u bë për shkak të poezive të tyre”, *VOAL*, March 10, 2017).

¹⁰² Συνέντευξη γράφοντος με τους πρώην κατάδικους του χοτζικού καθεστώτος Αποστόλη Θάνο, Κλέαρχο Παπασάββα και Ηρακλή Σύρμο.

διακωμωδώντας τις ντιρεκτίβες της καθεστωτικής ακαμψίας. Στις αρχές της δεκαετίας του 1950, οι κατάδικοι των ελών του Μαλίκι εργάζονταν σε συνθήκες πρωτόγνωρου υποσιτισμού. Παρόλα αυτά, η διοίκηση του στρατοπέδου τους απαγόρευε να ζητήσουν στην αλληλογραφία από τους συγγενείς τους να τους στείλουν είδη τροφίμων. Τότε, διηγείται ο διωκόμενος συγγραφέας Musa Koshena, ένας κατάδικος ονόματι Κιμέτ έγραψε τα ακόλουθα στην οικογένειά του: «*“Με έχει πάρει ο πόνος για τον θείο Κουραμπιέ και τη θεία Ζάχαρη. Αλήθεια, τι κάνουν άραγε και τα μελίτσια του γείτονα”*. Ο δόλιος Κιμέτ! *Ήθελε να του στείλουν κάνα γλύκισμα και το γράμμα του, στόμα το στόμα, έμεινε ως ένα αστείο της φυλακής, ή και σαν ένα σημάδι της αποκοτιάς του»*¹⁰³.

Σε πολλά από τα ορόσημα-έργα της λογοτεχνίας των διωκόμενων της χοτζικής δικτατορίας θρυλείται η μορφή ενός συγκεκριμένου εγκλείστου ο οποίος ενσαρκώνει με τον πλέον χαρακτηριστικό τρόπο τη φιγούρα του κατάδικου-τσαρλατάνου των αλβανικών γκουλάγκ. Ο συγκεκριμένος κατάδικος δεν αναφέρεται με το πραγματικό του όνομα αλλά με το προσωνύμιο «Φερίτ Λιόπα», δηλαδή «Φερίτ ο Αγελάδας», με το οποίο έγινε γνωστός στα στρατόπεδα-φυλακές. Αυτό το προσωνύμιο το απέκτησε όταν έκλεψε από το συνεταιρισμό μια αγελάδα στην οποία φόρεσε τέσσερις μπότες, ώστε να μην ανακαλύψουν τα ίχνη της κλοπής οι ασφαλίτες της SIGURIMI. Ο λόγος, όμως, για τον οποίο συνελήφθη και καταδικάστηκε από το χοτζικό καθεστώς αποτελεί ταυτόχρονα έναν από τους πιο κλασικούς τόπους της μπαχτινικής καρναβαλοποίησης στην ιστορία των αλβανικών γκουλάγκ.

Σύμφωνα με τον διωκόμενο συγγραφέα Agim Musta, ο Φερίτ Λιόπα ήταν ένας από τους ελάχιστους πολίτες, ενδεχομένως ο μοναδικός, της Κομμουνιστικής Αλβανίας που του προσάφθηκε η ασυνήθιστη κατηγορία της διακωμώδησης του συστήματος απονομής Λαϊκής Δικαιοσύνης: «*Όταν βγήκε από την πρώτη φυλακή, εργάστηκε ως βοηθός χειριστής εκσκαφέα στην περιοχή της Μουζεκιά. Όσοι δούλευαν στην ίδια μπριγκάτα είχαν βρει τον μελά τους εξαιτίας ενός σκύλου, που τον έλεγαν Μούρο, και τους έτρωγε το μεσημεριανό κολατσιό. Ύστερα από πολλές προσπάθειες, οι χειριστές κατάφεραν να πιάσουν τον Μούρο και να τον δέσουν μ’ ένα σύρμα προκειμένου να τον δικάσουν, για όλες τις ζαβολιές που είχε κάνει. Οι χειριστές συγκρότησαν ένα δικαστικό σώμα στο οποίο ο Φερίτ ανέλαβε το ρόλο του εισαγγελέα. Στην τοποθέτησή του, κατηγορήσε τον Μούρο ως “εχθρό του λαού”, “σαμποτέρ της*

¹⁰³ Ο.π., Musa Koshena, «Η πείνα» (Ανθολογία των πληγών, I, σ. 144).

οικονομίας”, “βασανιστή” των χειριστών και πρότεινε τον δημόσιο του απαγχονισμό. Η ετυμολογία των “δικαστών” δεν άλλαξε την “εισαγγελική” απόφαση. Τον Μούρο Μουζεκιάρη τον καταδίκασαν με δημόσιο απαγχονισμό προς παραδειγματισμό και εκφοβισμό και των άλλων σκυλιών της περιοχής. Μερικές ημέρες αργότερα, στο μέρος κατέφθασαν δύο τζίπ του Τμήματος Εσωτερικών Υποθέσεων της πόλης της Λιούνια και συνέλαβαν τον “εισαγγελέα” μαζί με τα άλλα μέλη του “δικαστικού σώματος”»¹⁰⁴.

Η φιγούρα του κατάδικου Φερίτ είναι το σημείο εκκίνησης των αφηγήσεων του Maks Velo για το Σπατς. Ο συγγραφέας τον περιγράφει ως έναν γυρολόγο πραματευτή της φυλακής, ο οποίος παραμόνευε πότε θα φέρει η μεταγωγική κλούβα νεοφερμένους ώστε να ανταλλάξει μαζί τους χρήσιμα μικροπράγματα με πακέτα τσιγάρα. Οι αστείες ιστορίες που είχαν ως πρωταγωνιστή τον συγκεκριμένο κατάδικο ήταν από τα πρώτα πράγματα που μάθαιναν οι νεοφερμένοι στο Σπατς: «Αυτόν τον Φερίτ τον συνόδευαν και κάποιες ιστοριούλες. Όταν έγινε η εξέγερση του Σπατς, το 1973, όλοι είχαν στο νου τους τα ανθρώπινα δικαιώματα... ήθελαν να επισκεφθεί την φυλακή επιτροπή του ΟΗΕ, ήθελαν να μην εργάζονται στο ορυχείο... αλλά ο Φερίτ φώναζε “Παιδιά, να χωθούμε στο μαγαζί”, και σαν δεν τον άκουσε κανείς, μπήκε μόνος του και όλες τις ημέρες της εξέγερσης τις πέρασε εκεί τρώγοντας· την πάτησε βέβαια γιατί τον κατηγορήσαν αργότερα για σαμποτάζ. Κάποια άλλη φορά ήταν έγκλειστος στο πειθαρχικό· εκεί έπαιζαν σκάκι με πιόνια σχηματισμένα από ξηραμένο ψωμί. Ο Φερίτ έπαιζε, έχανε αλλά ξανάπαιζε. Πεινούσε. Οι άλλοι έπεσαν να κοιμηθούν. Όταν ζύπνησαν είδαν ότι τα πιόνια που είχαν φτιάξει με τόσο κόπο έλειπαν, είχε μείνει μόνον ένας αξιωματικός. Κατάλαβαν ότι τα είχε φάει ο Φερίτ, αλλά τι να του κάνουν; “Αυτό πάλι γιατί το άφησες”, τον ρώτησε κάποιος συγκρατούμενος. “Μα αυτός είναι ο αξιωματικός Αλί Μέρο της υπηρεσίας προμηθειών, αν τον έτρωγα κι αυτόν, ποιος θα μας έφερνε τρόφιμα;”»¹⁰⁵

Ένας άλλος τύπος κατάδικου που ενσαρκώνει μια ιδιαίτερη όψη του κωμικού είναι -κάνοντας χρήση της φουκωικής ορολογίας- ο μη κανονικός¹⁰⁶, και ειδικότερα ο τύπος του αδιόρθωτου, εμμονικού πολίτη η μη κανονικότητα του οποίου θα τον οδηγήσει εν τέλει στη φυλακή. Στο Δέκατο έβδομο έτος, ο Fatos Lubonja θα εμβαθύνει και θα αναζητήσει τη φύση της μη κανονικότητας του κατάδικου Τζέτα, ο

¹⁰⁴ Ο.π., Musta, σ. 151.

¹⁰⁵ Ο.π., Velo, Το Σπατς, σ. 9

¹⁰⁶ Βλ. Foucault Michel, *Οι μη κανονικοί*, μετφρ. Σιαμανδούρας Σ., Εστία, Αθήνα 2011.

οποίος περιφέρονταν ημίγυμνος στο στρατόπεδο-ορυχείο του Σπατς φωνάζοντας ασυνάρτητα, αντικαθεστωτικά ωστόσο, συνθήματα, με αποτέλεσμα να τιμωρείται συχνά με ξυλοδαρμό και πολυήμερο εγκλεισμό στα πειθαρχικά κελιά της απομόνωσης. Αυτή η καθεστωτική «χειρονομία αποδιοπομπής»¹⁰⁷ του ήδη εγκλείστου, κατά την φουκωική αντίληψη, δεν έχει, σε καμία περίπτωση, το νόημα μιας πράξης που αποβλέπει στην ασφάλεια των πολιτών. Τα χνάρια της θα πρέπει να τα αναζητήσουμε σε μια λατρευτική, ιδεοληπτική, εθιμοτυπία των τελετουργικών αποδιοπομπών, η σημασία των οποίων χρησιμοποιείται από το χοτζικό καθεστώς για να ιχνηλατεί και να στιγματίζει τα τυπολογικά χαρακτηριστικά του ταξικού εχθρού.

Όταν, μετά το θάνατο του Χότζα, το καθεστώς διέδωσε ότι θα πραγματοποιούσε μια γενική αμνηστία, ο κατάδικος Τζέτα, μένοντας πιστός στην *μη κανονικότητά* του, αρνήθηκε δημόσια να συμπεριληφθεί σε αυτή την αμνηστία δηλώνοντας μπροστά στους αξιωματικούς ότι δεν αποδέχονταν καμία χάρη από τους εγκληματίες που είχαν μαυροφορέσει χιλιάδες μανάδες¹⁰⁸. Εξαιτίας της χρόνιας αποκοτιάς του, ο κατάδικος Τζέτα βρίσκονταν πότε τρόφιμος στο ψυχιατρείο και πότε έγκλειστος στο γκουλάγκ. Η ανάμνησή του στην αφήγηση του Lubonja αφήνει μια εντύπωση δραματική και ταυτόχρονα κωμική.

Πιο πολύ, όμως, η *μη κανονικότητα* του συγκεκριμένου συκρατούμενου θύμιζε, σύμφωνα με τον Lubonja, ότι οι υπόλοιποι κατάδικοι βρίσκονταν σε μια κατάσταση ακόμα πιο κωμική, η φιλοσοφική διάτρηση της οποίας μας αποκαλύπτει τον πυρήνα της πραγματικής κατάστασης του κατάδικου, ένας ρευστός μετεωρισμός στην περιοχή του κανονικού και του μη κανονικού: *«Το να προσαρμόζεσαι σε ένα μη κανονικό περιβάλλον, όπου σε κάθε τετραγωνικό του εκατοστό συντελείται μια σύγκρουση με την ανθρώπινη φύση, δεν σημαίνει άραγε αυτό ότι μετατρέπεται κι εσύ σιγά σιγά σε μια μη κανονική ύπαρξη; Γιατί να θεωρούμε κανονικό το να κουρεύεσαι γουλί κάθε μήνα, να βγάζεις το καπέλο σου κάθε φορά που περνάει ο αξιωματικός στο απέλι, ν' ακούς δύο ώρες την ημέρα την ανάγνωση των απάντων εκείνου που μισείς, να ζεις χωρίς γυναίκα, χωρίς παιδιά, χωρίς μάνα, πατέρα...; Και, παρόλα αυτά, εμείς έχουμε τόσο πολύ συνηθίσει σε αυτή την κατάσταση ώστε να μας φαίνεται αστείος και παλαβός αυτός που αρνείται να αποδεχθεί αυτή την πραγματικότητα...; Αυτή η προσαρμογή του όχλου σε αυτό το περιβάλλον, από μια άποψη, μου φαίνεται κοινή*

¹⁰⁷ Βλ. ο.π., Foucault M., *Η ιστορία της τρέλας*, μτφρ. Φρ. Αμπατζοπούλου, σ. 15.

¹⁰⁸ Ο.π., Lubonja, *Στο δέκατο έβδομο έτος*, σ. 101.

λογική, αλλά, από μια άλλη οπτική, μου φαίνεται ότι αποτελεί μια τραγωδία πολύ μεγαλύτερη από την ίδια την φανερή βία»¹⁰⁹.

Ο διωκόμενος δεν παύει ποτέ να σαρκάζεται ακόμα και με τον εαυτό του· όπως άλλωστε παρατέθηκε προηγούμενα, ο Uran Kalakulla ορίζει το γέλιο του κατάδικου έναν αυτούσιο γυμνό σαρκασμό. Όταν κάποιος κατάδικος ρώτησε τους δικούς του, διηγείται ο Visar Zhiti, για τις υποθέσεις του σπιτιού που έμειναν σε εκκρεμότητα μετά τη σύλληψή του, εκείνοι του απάντησαν πως όλες έχουν τακτοποιηθεί. «Πάλι καλά που μπήκα φυλακή, δηλαδή! Εσείς τα καταφέρατε καλύτερα μου φαίνεται» - τους είπε αυτοσαρκαζόμενος ο κρατούμενος¹¹⁰. Ακόμα και μετά τη φυλακή, η ζωή του διωκόμενου δεν στερείται αυτού του αυτοσαρκαστικού γέλιου. Όταν ο συγγραφέας Eugjen Merlika αποφυλακίζεται, επιστρέφει στον τόπο της εξορίας όπου υποχρεώνεται να ζήσει σε ένα δωμάτιο με τους γονείς του, τη γυναίκα του και τα παιδιά του. Αναγκάζεται τότε να κατασκευάσει μόνος του ξύλινες κουκέτες, ώστε να λύσει το πρόβλημα του ύπνου: «Μετέτρεψα δηλαδή το μικρό μας σπιτάκι σε στρατιωτικό κοιτώνα, εφαρμόζοντας πρακτικά εκείνο το γνωστό σύνθημα “Όλος ο λαός στρατιώτης”»¹¹¹.

Στις αφηγήσεις της φυλακής ο Maks Velo επανέρχεται συχνά στο μοτίβο της σύγκρισης της σκηνής της φυλακής με το θέατρο σκιών, οι πρωταγωνιστές των οποίων κινούνται ως αμήχανα παραμορφωμένα νευρόσπαστα: «Είμαι στην ταρατσα του στρατοπέδου. Έχουμε λίγη ώρα που περιμένουμε για την καταμέτρηση... Έχω στηριχθεί στο σιδερένιο κάγκελο, στο τέλος της σειράς. Ένα βαθύ σκοτάδι που τονίζεται ακόμα πιο πολύ από το δυνατό φως του προβολέα από τον πύργο της φρουράς. Οι σκιές μας, που προβάλλονται απέναντι στους λευκούς τοίχους του κοιτώνα, είναι μεγεθυμένες, τραβηγμένες, κολλημένες. Ένας άμορφος όχλος, χωρίς όνομα, χωρίς ταυτότητα, ένας όχλος σκιών που κινείται στον τοίχο. Έτσι μας μετέτρεψε ο κομμουνισμός σε μια μεγάλη σκιά στη λευκή επιφάνεια της ανθρώπινης ιστορίας στο τέλος του εικοστού αιώνα»¹¹².

Ο διωκόμενος της σοσιαλιστικής κοινωνίας παρομοιάζεται από τον Visar Zhiti με τον περιθωριακό παλαβιάρη των πόλεων. Όλοι τον χλευάζουν και τον λιοδορούν,

¹⁰⁹ Ο.π., Lubonja, σ. 102.

¹¹⁰ Ο.π., Zhiti, *Οι δρόμοι της αβύσσου*, σ. 240.

¹¹¹ Ο.π., Eugjen Merlika.

¹¹² Ο.π., Velo, *Το Σπατς*, σ. 271.

του αρπάζουν το καπέλο και το πετάνε ο ένας στον άλλο σα κλοτσοσκούφι, ικανοποιημένοι κατά βάθος που δεν είναι σαν κι αυτόν¹¹³. Ο Jan Starobinski θα ανακαλύψει πίσω από τη φιγούρα του λαιδορούμενου αρλεκίνου το πεπρωμένο του ίδιου του καλλιτέχνη¹¹⁴, ενός κατεξοχήν αντιρρησία, η αντιρρητική στάση του οποίου του επιτρέπει να γίνει το όργανο μιας ανατροπής. Η φύση του αρλεκινισμού του εγκλείστου των αλβανικών γκουλάγκ προσιδιάζει σε εκείνο το αγαθό πνεύμα που σπρώχνει τον τροχό της μοίρας, λιγότερο ή περισσότερο φανερά, και συμβάλλει στην επιστροφή της αρμονίας σε έναν κόσμο που έχει διαταραχθεί από την ενέργεια του ολοκληρωτικού κακού¹¹⁵.

Η ζωή των ταξικών εχθρών μιας σοσιαλιστικής κοινωνίας, σύμφωνα με τον Maks Velo, δεν είναι παρά μια συνεχής εναλλαγή των τόπων της δίωξης: από τη σκηνή της σύλληψης, στη σκηνή της ανάκρισης, της δίκης, έπειτα στη σκηνή της φυλακής. Αυτή η εναλλαγή των σκηνών κρύβει για τον διωκόμενο μια ρευστή αγωνία, έχει την αίσθηση ότι μεταβαίνει από τη μια σκηνή στην άλλη τελείως απροετοίμαστος· ο φόβος του μοιάζει με την αμηχανία του ηθοποιού που έχει ανέβει επάνω στη σκηνή αλλά αγνοεί το σενάριο¹¹⁶. Η άγνοια του σεναρίου, όπως συμβαίνει και με τους πρωταγωνιστές της Comedia dell' arte, θα αναγκάσει το διωκόμενο να αυτοσχεδιάσει, να δράσει all' improviso, σε έναν καθημερινό αυτοσχεδιασμό της επιβίωσης.

Στην τυπολογία των εμφανίσεων της κύριας φιγούρας της Commedia dell' arte, κατά τον Mel Gordon, υπάρχει ένα *lazzi*¹¹⁷ στο οποίο ο αρλεκίνος εμφανίζεται πάνω στη σκηνή να περπατάει με βλέμμα αμήχανο και αργές, αδέξιες, ανισόροπες κινήσεις σαν μεθυσμένος. Πρόκειται για ένα *lazzi* που αναπαριστά την περιπετειώδη είσοδο των εξαθλιωμένων αγροίκων στο αναγεννησιακό άστυ. Θα συναντήσουμε ένα

¹¹³ Ο.π., Ο.π., Zhiti, *Οι δρόμοι της αβύσσου*, σ. 132.

¹¹⁴ Starobinski Jean, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη ως σαλτιμπάγκου*, μτφρ. Χ. Μπακονικόλα, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1991, σ. 82.

¹¹⁵ Ιδέα την οποία δανείζομαι από την παρατήρηση του Starobinski για την τον ρόλο του σαλτιμπάγκου ως θυσιαζόμενου λυτρωτή (ο.π., Starobinski, 107).

¹¹⁶ Ο.π., Velo, *Η ανάκριση*, σ. 9.

¹¹⁷ Τα *lazzi* ήταν μια σειρά από κωμικά tricks τα οποία βελτιώναν τις δυνατότητες λεκτικών και υποκριτικών αυτοσχεδιασμών. Πρόκειται δηλαδή για μια απόπειρα σύνθεσης σεναρίου και σκηνοθεσίας επί σκηνής. Ο Mel Gordon τα διακρίνει σε «ακροβατικά» και «παράλογα» *lazzi* (βλ. Gordon Mel, *Lazzi. The comic Routines of the Commedia dell' Arte*, Performing Arts Journal Publications, New York 1983, σ. 4-5).

παρόμοιο αδέξιο και αμήχανο περπάτημα στον αποφυλακισθέντα των χοτζικών γκουλάγκ. Όταν αναπαρίσταται η σκηνή της επιστροφής του κατάδικου στη μεγάλη ζώνη της σοσιαλιστικής κοινωνίας, στις περισσότερες μαρτυρίες αποτυπώνεται η αβεβαιότητα και η πρωτόγνωρη αμηχανία του πρώην εγκλείστου, μια αμηχανία που θυμίζει περισσότερο είσοδο σε άγνωστο τοπίο παρά επιστροφή στο πεδίο του απολεσθέντος οικείου. Η εικόνα του αποφυλακισθέντος συνοδεύεται, όπως περιγράφει ο Zhiti, από μια σκηνοθεσία των κινήσεων του μέσα στο χώρο: «*Ηξερα όμως να προχωρήσω πέρα από τα σύρματα της φυλακής; Προς τα πού έπρεπε να πάω; Με ξεσκισμένες πλαστικές μπότες... με τα ξεφτισμένα ρούχα του ορυχείου, κουρεμένος γουλί... Έριξα τα πρώτα μου βήματα, χωρίς καμιά σιγουριά... Γέλασα λίγο... Στάθηκα ύστερα και κοιτούσα μακριά. Είδα και άλλους κατάδικους. Εγώ δεν ξέρω ν' αποφυλακίζομαι, κάποιος μου ψιθύρισε, εσύ ξέρεις; Όχι, ούτε εγώ έχω αποφυλακιστεί καμιά φορά...*»¹¹⁸.

Η τραγωδία του ολοκληρωτισμού, σύμφωνα με τον Νορμαν Μανέα, δεν ξεχνιέται εύκολα, αλλά ούτε και η κωμωδία του, καθώς είναι αδιαχώριστες¹¹⁹. Το ολοκληρωτικό καθεστώς του Ενβέρ Χότζα υποκατέστησε στα πρόσωπα των υπηκόων του την ακαμψία του στερεοτυπικού, υποκριτικού γέλιου στη θέση ενός αυθόρμητου φυσικού γέλιου. Οι καθεστωτικοί κομπάρσοι, γράφει ο Luan Myftiu, υποχρέωναν τους διωκόμενους να ακροβατούν συνεχώς στα άκρα της ψυχολογικής και σωματικής καταπίεσης, της ρευστής αγωνίας και της αυτοαπομόνωσης: «Μας υποχρέωναν να προσέχουμε και κάθε λέξη που έβγαινε από το στόμα μας και να φορούσαμε κάθε πρωί τη μάσκα του ευχαριστημένου ανθρώπου»¹²⁰. Όμως κάτω από αυτή την μάσκα σχηματίζεται το αυθεντικό, αντικαθεστωτικό, ανατρεπτικό, αυθόρμητο γέλιο των διωκόμενων.

Μια άλλη εκδοχή του αρλεκινισμού του εγκλείστου είναι η μπωντλαιρική τραγικότητα του κλόουν. Ο Baudelaire, επισημαίνει ο Jan Starobinski, είναι ο ποιητής που τοποθετεί τον σαλτιμπάγκο-καλλιτέχνη στην αντιφατική κλήση της πτήσης και της πτώσης, του ύψους της Ομορφιάς και της αβύσσου μιας τραγικής μοίρας που

¹¹⁸ Ο.π., Zhiti, *Η τεθλασμένη άβυσσος*, σ. 9.

¹¹⁹ Ο.π., Νόρμαν Μανέα, σ. 15

¹²⁰ Ο.π., Luan Myftiu, «Φαντάσματα».

περιδινείται στη σκηνή ενός «αλλόκοτου μαρτυρίου»¹²¹. Στο βάθος της ιστορίας των μπωντλαιρικών απηγήσεων στην ποίηση του 20^{ου} αιώνα, θα ήταν δύσκολο να εντοπίσουμε μια φιγούρα που να ενσαρκώνει σε τέτοιο βαθμό τον σαλντιμπάγκο-καλλιτέχνη του Baudelaire όσο η τραγική φιγούρα του Αλβανού ποιητή Vilson Blloshmi (1948-1979), του πιο μπωντλαιρικού εκπροσώπου της σύγχρονης αλβανικής ποίησης. Ακόμα και στην ίδια την ιστορία της παγκόσμιας ποίησης, θα ήταν δύσκολο να ανακαλύψουμε κάποιον άλλον ποιητή, πέραν του Vilson Blloshmi και του Genc Leka, που να πλήρωσε με τη ζωή του τη χρήση των αμφίσημα θλιμμένων μπωντλαιρικών μοτίβων¹²². Ο Blloshmi πρεσβεύει εκείνον τον μεγαλοφυή καλλιτέχνη που με τρόπο ρηξικέλευθο και αναντίρρητο, όπως θα το έθετε ο Starobinski, θα γευθεί τη μέθη της Τέχνης ακόμα και εκεί που η Τέχνη δεν είναι μια αποτελεσματική επιχείρηση σωτηρίας αλλά μια «υψηλή παντομίμα στο χείλος του τάφου»¹²³.

Ο μπωντλαιρικός σαλτιμπάγκος είναι ένας «μπουφόνος-μάρτυρας»¹²⁴ που περιθωριοποιείται από την κοινωνία, οι άνθρωποι απομακρύνονται από κοντά του λίγο πριν το σώριασμα στη σκηνή. Η μοίρα του εξαρτάται από την εξωτερική εξουσία, η βούλησή του όμως διαγράφει την πορεία ενός πολύσημου αντικομορμισμού, ενός ριζικού αντιεξουσιαστικού γέλιου: «*Και ο καιρός περνάει/ και ο κόσμος απομακρύνεται/ και εμείς περπατάμε/ και γελάμε όταν θρηνωδεί η ζωή/ και όταν οι τάφοι γελούν /Εμείς πεθαίνουμε* (Vilson Blloshmi¹²⁵, 1972). Σε αυτούς τους προφητικούς στίχους, ο Blloshmi επαληθεύει τον τραγικό μπωντλαιρικό όραμα του «μάρτυρα-ποιητή»¹²⁶, ο οποίος, σύμφωνα με τον Starobinski, έρχεται να περισυλλέξει «την εικόνα μιας επιθανάτιας αγωνίας (με την ισχυρότερη σημασία του όρου), προκειμένου να πραγματοποιήσει πάνω του τη συμβολική και προφητική της εφαρμογή»¹²⁷.

¹²¹ Starobinski Jean, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη ως σαλτιμπάγκου*, μτφρ. Χ. Μπακονικόλα, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1991, σ. 82.

¹²² Βλ. αναλυτικά το κεφάλαιο «Συγγραφείς και ορόσημα-έργα», στην παρούσα μελέτη.

¹²³ ο.π., Starobinski, σ. 86.

¹²⁴ ο.π., Starobinski, σ. 90.

¹²⁵ Ο.π., Blloshmi Vilson, *Vepra, vol. I*.

¹²⁶ Ο.π., Starobinski.

¹²⁷ Ο.π.

Παραφράζοντας σιωπηρά τον Jan Starobinski, είναι εύλογος ο ισχυρισμός ότι ο κατάδικος-μπουφόνος απαντάει με την ειρωνεία στην εξαχρείωση ενός αιώνα υποδουλωμένου στις δυνάμεις του ολοκληρωτισμού¹²⁸. Τόσο η κωμική φιγούρα του αρλεκίνου όσο και το γέλιο του εγκλείστου των αλβανικών γκουλάγκ υποσκάπτουν, παρωδούν, περιπαίζουν τις δομές της αυταρχικής κοινωνίας και υφαίνουν συνωμοτικά, διαβρωτικά, αντι-στερεοτυπικά τα θεμέλια μιας *ανεστραμμένης ζωής*¹²⁹. Σε αυτή την ανεστραμμένη ζωή των κατάδικων, ακόμα και η Γραφή δεν αποτελεί παρά ένα αντικαθεστωτικό διανοητικό τέχνασμα, ένα ευφύεστατο ευρηματικό *lazzi* χάρη στο οποίο ο διωκόμενος -αυτός ο «ανυπότακτος κλόουν»¹³⁰- επιβιώνει της δίνης ενός ακροβατικού παραλογισμού.

¹²⁸ Ο Starobinski ερμηνεύει την αισθητική ανάδειξη της φιγούρας του αρλεκίνου στην τέχνη του 19^{ου} αιώνα ως μια σκωπτική και χλευαστική αντίδραση της υποδούλωσης στις δυνάμεις του χρήματος και της ραγδαίας εκβιομηχάνισης των κοινωνιών (ο.π., Starobinski, σ. 37).

¹²⁹ Ο όρος «ανεστραμμένη ζωή» χρησιμοποιείται από τον Μπαχτίν κατά την εξέταση των εκφάνσεων της καρναβαλικής παράδοσης (βλ. Bakhtin M., *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφρ. Α. Ιωαννίδου, εισαγωγή Δ. Τζιόβας, Πόλις, Αθήνα 2000, σ.196).

¹³⁰ Ο.π., Zhiti, *Οι δρόμοι της αβύσσου*, σ. 392.

Γ.1.3. Περί του δονκιχωτισμού των διωκομένων

Η ιδιότητα του αντιφρονούντα περιέχει λίγο από τη φύση του ονειροπόλου, του Δον Κιχώτη και του ουτοπιστή. Οι αντιφρονούντες παλεύουν -με μοναδικό όπλο την πένα τους- κόντρα σε ένα πανίσχυρο καθεστώς... και το μόνο για το οποίο μπορούν να είναι σίγουροι είναι ότι αργά ή γρήγορα θα βρεθούν στη φυλακή. Ένας Δον Κιχώτης θα έπρεπε να αισθάνεται «σαν στο σπίτι του» μέσα στα γαλάζια σύννεφα μιας ουτοπίας!

Βάτσλαβ Χάβελ, *Εν αρχή ην ο λόγος*¹³¹

Και ενδιαφέρθηκα για τον Θερβάντες! Για τον Δον Κιχώτη της Μάντσας. Από εκείνη την περίοδο της πρώτης φυλακής, δεν αποκαλούσα πλέον τον Δον Κιχώτη απλά ένα ευχάριστο βιβλίο γραμμένο αριστοτεχνικά. Αυτό ήταν ένα βιβλίο που αποτύπωνε τα όνειρα κάθε ανθρώπου που πάσχιζε να ζήσει σαν άνθρωπος. Εγώ ήμουν ο Δον Κιχώτης! Και δεν θα άλλαζα καθόλου το τέλος μου μόνο και μόνο για να γίνω ο καλός Αλόνσο.

Kasëm Trebeshina, *Μια μέρα μέσα στην ατέλειωτη νύχτα*¹³²

Ποιος είναι ο καλός Αλόνσο και ποιος ο αλλοπαρμένος, ονειροπόλος, ουτοπιστής Δον Κιχώτης της σοσιαλιστικής κοινωνίας; Ο Βάτσλαβ Χάβελ χρησιμοποιεί συχνά στα γραπτά του τον όρο «δονκιχωτισμός των αντιφρονούντων»¹³³ αναφερόμενος στις ασυμβίβαστες συνειδήσεις που ορθώνουν λόγω ή έργω μια διαφορετική φωνή. Ούτως ή άλλως, γράφει ο Χάβελ, ο όρος «υπαρκτός σοσιαλισμός» που χρησιμοποίησαν τα ανατολικοευρωπαϊκά καθεστάτα για τον εαυτό τους δείχνει ακριβώς ότι στα συστήματα αυτά δεν υπάρχει θέση για μια συγκεκριμένη κατηγορία ανθρώπων: τους ονειροπόλους¹³⁴.

¹³¹ Ο.π., Χάβελ, *Εν αρχή ην ο λόγος*, σ. 175.

¹³² Ο.π., Trebeshina, ο.π., σ. 349.

¹³³ Ο.π., Χάβελ, *Εν αρχή ην ο λόγος*, σ. 177.

¹³⁴ Ο.π., Χάβελ, σ. 199.

Ο δονκιχωτισμός των διωκομένων θα πρέπει να νοηθεί και να αναλυθεί ως μια αυτονομημένη έκφανση του αρλεκινισμού. Μέχρι το δέκατο όγδοο αιώνα ο Δον Κιχώτης εκλαμβάνεται είτε ως ένας γελωτοποιός, πολύ κοντά στους τύπους της ιταλικής *Commedia dell' arte*, είτε ως ένας κωμικός ονειροπόλος που διαταράσσει, ωστόσο, συθέμελα την αντίληψη της εποχής του ως προς τη σχέση εσωτερικής κι εξωτερικής πραγματικότητας¹³⁵. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ερμηνεία του Thomas Mann στο *Ταξίδι με τον Δον Κιχώτη*, ο οποίος, σαφέστατα επηρεασμένος από την άνοδο του ναζισμού στην Ευρώπη, υποστηρίζει πως δεν θα πρέπει να αγνοήσουμε στο θερβαντινό ήρωα και τις αυθεντικές επιρροές του χριστιανικού ανθρωπισμού¹³⁶. Αντίθετα, ο György Lukács, στο πνεύμα του μαρξισμού, θεωρεί τον Δον Κιχώτη αντιπροσωπευτικό μυθιστορηματικό ήρωα που εμφανίζεται σε πολιτισμούς διαλυμένους και ανομοιογενείς¹³⁷.

Ο Χάβελ αφήνει να εννοηθεί πως δεν είναι δύσκολο να μαντέψει κανείς ότι, σε μια αυταρχική κοινωνία στην οποία οι ελευθερίες περιστέλλονται βαθμιαία μέχρι την απόλυτη καταστολή, η φιγούρα του μη κανονικού, περιθωριακού, αντιφρονούντα κινείται, σχεδόν αδέξια, έξω από το σύστημα των καθεστωτικών συντεταγμένων¹³⁸. Η πολιτική και κοινωνική τους θεώρηση διαφέρει ριζικά από τον επιβεβλημένο κομφορμισμό της καθημερινότητας των λαϊκοδημοκρατικών δεκαετιών. Ενώ οι υπήκοοι του καθεστώτος αναγκάζονται να προσφέρουν τις ελευθερίες τους, τα ατομικά δικαιώματα, την προσωπική τους ζωή, ένα κίβδηλο γέλιο, οι «περισσότερο θλιμμένοι από το επιτρεπτό»¹³⁹, αυτοί οι αγέλαστοι απροσάρμοστοι, «το μόνο που έχουν να προσφέρουν είναι το κεφάλι τους»¹⁴⁰.

Τα κίνητρα των πράξεών τους έχουν ηθικό και υπαρξιακό χαρακτήρα, εκφράζουν, έστω στον ίδιο τους τον εαυτό, ότι κάτι μέσα τους έχει επαναστατήσει.

¹³⁵ Για αναλυτική εξέταση της εγγραφής της φιγούρας του θερβαντινού ήρωα στην παράδοση των αισθητικών αναπαραστάσεων των τύπων της *Commedia dell' arte* βλ. αναλυτικά: Σύρμος Α., «Δύο αστείοι Δον» («Οι εκδοχές του γελωτοποιού: Από την *Commedia dell' Arte* στην ποίηση του Ρώμου Φιλύρα», ο.π.)

¹³⁶ Mann Thomas, *Ταξίδι με τον Δον Κιχώτη*, μτφρ. Γ. Λυκαρδόπουλος - Σ. Ροζάνης, εισαγωγή Μ. Μαρκίδη, Έρασμος, Αθήνα 2002, σ. 53.

¹³⁷ Lukács G., *Η θεωρία του μυθιστορήματος*, μτφρ. Ξ. Τσελέντη, επιμ. Γ. Σαγκριώτης, Πολύτροπον, Αθήνα 2004, σ. 131.

¹³⁸ Ο.π., Χάβελ, *Εν αρχή ην ο λόγος*, σ. 176.

¹³⁹ Ο.π., Zhiti, *Οι δρόμοι της αβύσσου*, σ. 96.

¹⁴⁰ Ο.π., Χάβελ.

Πρεσβεύουν μια αλήθεια η οποία πιστεύουν ότι μπορεί να επηρεάσει κάποτε τη «σιωπηρή συνείδηση» της κοινωνίας¹⁴¹, ακόμη και αν φαντάζουν επικίνδυνα φαντασιόπληκτοι και γελοίοι: «*Κι αν προσπαθήσει κανείς να τους αφυπνίσει λέγοντας π.χ. ότι δεν είναι δυνατό να συμβιβαστεί έτσι απλά με την καταδίκη της ανθρώπινης προσωπικότητας σε ισόβια αλλοτρίωση, θα τον κοιτάζουν με περιέργεια σαν να έρχεται από άλλον πλανήτη, θα χαμογελάσουν –θα χαμογελάσουν;- με κατανόηση σαν να βλέπουν έναν αφελή Δον Κιχώτη*»¹⁴².

Ο Χάβελ, την περίοδο που διώκονταν συστηματικά, σχεδίαζε να δανειστεί αυτούσια τη φιγούρα του Δον Κιχώτη και να την εντάξει διαλογικά στο θεατρικό του έργο¹⁴³. Με πανομοιότυπο, σχεδόν τρόπο, ο Kasëm Trebeshina καταφεύγει στο θερβαντικό έργο και στη μορφή του Δον Κιχώτη προκειμένου να εμβαθύνει με μια νέα ριζική προσέγγιση στο ατομικό και συλλογικό πεπρωμένο εντός του πεδίου δράσης των εξουσιαστικών μηχανισμών καταπίεσης που τον διώκει και τον φυλακίζει. «Μόλις βγήκα από τη φυλακή, ενδιαφέρθηκα να διαβάσω προσεκτικά τον Δον Κιχώτη», γράφει ο Trebeshina στην αυτοβιογραφική *Μια ημέρα μέσα στην ατέλειωτη νύχτα*¹⁴⁴. Αυτή η αναγνωστική του επιστροφή στο θερβαντικό έργο αποτελεί το εφελκυστικό της έμπνευσης μιας παραμυθικής ιστορίας (histori përalllore) με θέμα την κάθοδο ενός κομήτη σε μια φανταστική χώρα. Ακόμα και ο τρόφιμος του ψυχιατρείου Οντίν Μοντβάλσεν του ομώνυμου μυθιστορήματος, ένας κατεξοχήν παράδοξος τρεμπεσινικός αντιήρωας, δεν αποτελεί παρά μια παραλλαγή ενός ιδιότυπου δονκιχωτισμού. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι η αναγνωστική εμβάθυνση του Trebeshina στο έργο του Θερβάντες θα σηματοδοτήσει και την οριστική ρήξη του με το σοσιαλιστικό ρεαλισμό¹⁴⁵, τον οποίο μέχρι τότε υπηρετούσε, ούτως ή άλλως, ανορθόδοξα¹⁴⁶.

¹⁴¹ Ο.π., Χάβελ.

¹⁴² Ο.π., Χάβελ, σ. 56.

¹⁴³ Ο.π., Χάβελ, *Από την προεδρία στη φυλακή*, σ. 98.

¹⁴⁴ Ο.π., Trebeshina, ο.π., σ. 369.

¹⁴⁵ Ο Trebeshina θεωρεί ότι το ενδιαφέρον του για τον Δον Κιχώτη υπήρξε απόρροια της εμπειρίας της φυλάκισής του. Γράφει χαρακτηριστικά: «*Παρόλα αυτά, πρέπει να παραδεχτώ ότι και η φυλακή είχε την δική της θετική πλευρά! Διότι αυτή η βίαιη αποκοπή από τη ροή τα κανονικής ζωής μου έδωσε όλες τις δυνατότητες ώστε να πραγματοποιήσω την αναγκαία απομάκρυνση απ' όλα όσα είχα ζήσει και είχα δημιουργήσει... Και από εκείνη τη νύχτα, όλα αυτά που έζησα άρχισαν να παίρνουν ένα νέο νόημα και αυτά που θα έγραφα χωρίς πένα και χωρίς χαρτί στη μνήμη μου, θα αποκτούσαν μια πιο βαθιά σημασία*

Ο Ισμαήλ Κανταρέ, προλογίζοντας τον *Καιρό ενάντια στα σημάδια* του Maks Velo, εκτιμά ότι ένας από τους λόγους για τους οποίους διώχθηκε ο φίλος του είναι και η προκλητική αποστασιοποίησή του από τους σοσιαλιστικούς ενθουσιασμούς και τις κομφορμιστικές φωνασκίες της ομήγυρης της Ένωσης Καλλιτεχνών. Η σχέση του Velo με μια γαλλίδα υπήκοο, παρατηρεί ο Κανταρέ, θεωρήθηκε από τους κομματικούς επισήμους μια άνευ προηγουμένου απερίσκεψία, η οποία χρησιμοποιήθηκε ως αφορμή για να τον εμπαΐζουν και να τον ειρωνευτούν: «Σίγουρα θα τον χαρακτήρισαν απόκοτο, Δον Κιχώτη, φανταγμένο»¹⁴⁷. Ο ίδιος ο Velo θα συμπεράνει ότι ακόμα και το χοτζικό καθεστώς είχε μια donkixotική πτυχή που δεν μπορούμε να του την αρνηθούμε: «*Το Κόμμα εργασίας, κατά τη βολή του, δημιουργούσε με τη φαντασία του, σαν Δον Κιχώτης, εχθρούς-ανεμόμυλους. Κι εμένα με κατέταξε υποχρεωτικά στη σειρά των ανεμόμυλων. Το θέμα είναι βέβαια ότι εγώ δεν είχα κατά νου να πολεμήσω με κανέναν*»¹⁴⁸.

Στην κατεργολογία του Visar Zhiti, τα donkixotικά μοτίβα χρησιμοποιούνται ως μέσο μιας ονειρικής απόδρασης από την ζοφερή πραγματικότητα της δίωξης και της φυλακής. Στους *Δρόμους της αβύσσου*, ονομάζει Ροσινάντε το θάρρος που προσπαθεί να αντλήσει, διαβάζοντας μυστικά σημάδια παρηγοριάς¹⁴⁹. Η ίδια εικόνα επανέρχεται στην *Τεθλασμένη άβυσσο*: εδώ ο ποιητής αποκαλεί donkixotική την ίδια την ποιητική του αγωνία -ένας donkixotικός Πήγασος- να συνθέσει τους πρώτους τους στίχους ως έγκλειστος στα κελιά της φυλακής: «*Ήρθε αυτό το άλογο που μόνον εσύ μπορείς να δεις, γονάτισε μπροστά στα πόδια σου, ν' ανέβεις μόνον εσύ για εκείνη τη φανταστική αποδημία, να τρυπήσεις μέσα στα όνειρα έχοντας αποδράσει από τη Δημοκρατία... της Κόλασης*»¹⁵⁰.

και ένα ύφος ανανεωμένο για να ανακαλύψω καλύτερα το ανθρώπινο ζήτημα. Πώς θα το επιτύχωνα αυτό;! Ακόμη δεν μπορούσα να ξέρω! Πίστευα μόνο πως το παράδοξο θα συμβεί... Και ενδι αφέρθηκα για τον Θερβάντες! Για τον Δον Κιχώτη της Μάντσας (ο.π., Trebeshina, *Μια μέρα μέσα στην ατέλειωτη νύχτα*, σ. 349).

¹⁴⁶ Για το έργο του Kasëm Trebeshina βλ. αναλυτικά το κεφάλαιο «Συγγραφείς και ορόσημα-έργα», στην παρούσα μελέτη.

¹⁴⁷ Ο.π., Velo, σ. 15

¹⁴⁸ ¹⁴⁸ Ο.π., Velo, σ. 119.

¹⁴⁹ Ο.π., Zhiti, *Οι δρόμοι της αβύσσου*, σ. 134.

¹⁵⁰ Ο.π., Zhiti, *Η τεθλασμένη άβυσσος*, σ. 255.

Στο Δέκατο έβδομο έτος, ο Fatos Lubonja, στο πνεύμα της χαβελικής οπτικής περί του donkixωτικού αντικομορμισμού, παραθέτει την ακόλουθη σκηνή, η οποία θα μπορούσε να τοποθετηθεί στον πυρήνα της θερβαντινής πολυσημίας¹⁵¹: Ενώ βρίσκεται στις τουαλέτες της φυλακής, διαβάζει τη συνέχεια της πολεμικής μεταξύ δύο σημαντικών εκπροσώπων του αλβανικού σοσιαλιστικού ρεαλισμού, του Dritëro Agolli και του Sabri Godo, στο επίκεντρο της οποίας τίθενται οι σχέσεις και των δύο με το καθεστώς και την προσωπολατρία της φιγούρας του Ενβέρ Χότζα¹⁵². Η ανάγνωση των άρθρων ξυπνά στον έγκλειστο συγγραφέα αναμνήσεις της εφηβείας του. Θυμάται, συγκεκριμένα, την περίοδο κατά την οποία και ίδιος είχε βρεθεί στο ίδιο καθοριστικό σταυροδρόμι που έπρεπε να αποφασίσει ποια θα ήταν η λογοτεχνική του ταυτότητα και η σχέση του με το καθεστώς: *«Εκεί, λοιπόν, που καθόμουν στην τουαλέτα και έκανα κάποιες σκέψεις για την μεταξύ τους πολεμική, άρχισα να θυμάμαι εκείνη την περίοδο της ζωής μου που ήμουν ακόμα ελεύθερος, εκεί γύρω στα 16-17- είχα δημοσιεύσει κι εγώ μερικά διηγήματα. Ύστερα θυμήθηκα την μεγάλη μου διάψευση όταν ανακάλυψα πόσο με είχαν παραπλανήσει γύρω από τη σοσιαλιστική μας πραγματικότητα και το σοσιαλιστικό ρεαλισμό... την παραίτησή μου από τα εκδοτικά σχέδια που είχα κατά νου... τα μεταγενέστερα γραπτά μου που στάθηκαν η αιτία να καταλήξω στη φυλακή»*¹⁵³.

Στη συνέχεια, ο Lubonja ρίχνει πίσω στο παρελθόν μια ψύχραιμη ματιά επιχειρώντας να ιχνηλατήσει την προσωπική πορεία όχι μόνο της συνειδητοποίησης του καθεστωτικού παραλογισμού αλλά και του ριζώματος στη συνείδησή του ενός λόγου αντιρρητικού, εντός και δια του οποίου η απατηλή ομιχλώδης επιφάνεια της μάσκας θα υποτάσσονταν στη διαύγεια του προσώπου και της αληθινής ζωής: *«Εκεί στην τουαλέτα, όχι μόνο τα ξανασκέφτηκα όλα αυτά, αλλά άρχισα κιόλας να φαντάζομαι την ερώτηση κάποιου δημοσιογράφου (ζανά επιδειξιομανία!) που θα με ρωτούσε γιατί δεν συνέχισα τον συμβιβασμό μου με το καθεστώς και να δημοσιεύω, όπως έκανε ο Σαμπρί. Η απάντηση που έδωσα στον εαυτό μου είναι λίγο πολύ αυτή: Εγώ εκείνη την εποχή ήμουν νέος και ο νέος λογοτέχνης όχι μόνο είναι πιο ιδεαλιστής και πιο ειλικρινής, αλλά, όπως λέει και ο μεγάλος Δον Κιχώτης σε κάποιους από τους*

¹⁵¹ Ο όρος «θερβαντινή πολυσημία» χρησιμοποιείται από την μεταφράστρια του Δον Κιχώτη Μελίνα Παναγιωτίδου (βλ. Παναγιωτίδου Μ. – Φύσσας Δ. (συνεντευξη), «Πώς ο Δον Κιχώτης έγινε Δον Κιχώτε», *Athens Voice*, τευχ. 695, 20/3/2019).

¹⁵² Ο.π., Lubonja, *Στο δέκατο έβδομο έτος*, σ. 242.

¹⁵³ Ο.π., Lubonja, σ. 242.

περίφημους αφορισμούς του για τη λογοτεχνία, ο νέος ποιητής νομίζει ότι προσφέρει νερό με την άκρη του κουταλιού του ακόμα και στον ίδιο τον Όμηρο. Άρα λοιπόν, εγώ τότε πίστευα ότι η τέχνη και η λογοτεχνία υπηρετούν την υστεροφημία του συγγραφέα, της ζωής του μετά το θάνατο και όχι το γέμισμα της κοιλιάς του ίδιου και των παιδιών του. Έτσι, το να έγραφα ψέματα δεν ήταν για μένα μια πρακτική ανάγκη, όπως ήταν για τον Σαμπρί και τον Ντριτερό, αλλά ένα τεράστιο έγκλημα κατά της επιθυμίας μου να διασωθεί το έργο μου μέσα στο χρόνο. Τι αξιώσεις εγείρει το ψέμα στη διαιώνιση; Καμιά, το λέει άλλωστε και ο λαός ότι έχει κοντά ποδάρια. Οπότε εγώ, που ονειρευόμουν ότι θα ζούσα τουλάχιστον όσο ο Όμηρος, μπορούσα να επιτρέψω στον εαυτό μου το ψέμα; Με κανέναν τρόπο»¹⁵⁴.

Ο Fatos Lubonja, εμπνευσμένος από το αλλόκοτο της συμπεριφοράς και το περιπετειώδες παρελθόν κάποιου συγκρατουμένου του στη φυλακή του Μπουρρέλι, επινοεί τον φανταστικό ήρωα Φετάχου, ο οποίος δίνει την αφορμή στο συγγραφέα να διερευνήσει τις προεκτάσεις του donkixωτικού αρχέτυπου σε μια σοσιαλιστική κοινωνία: «Ας επιστρέψω ξανά στον Φετάχου, διότι η ζωή του περιλαμβάνει τέτοια επεισόδια που φωτίζουν ικανοποιητικά την ηθική φυσιγνωμία ενός ενδιαφέροντος ανθρώπου, τον οποίο, αν τον κατέτασες σε κάποιο γνωστό αρχέτυπο, θα τον τοποθετούσες κατά προσέγγιση σ' εκείνο του μεγάλου Δον Κιχώτη. Λέω να παραθέσω εδώ μερικά επεισόδια από τη ζωή του, που θα αποτελούσαν μια σειρά περιπετειών περισσότερο τραγικών παρά κωμικών... όπου βρίσκουμε, όπως στον Δον Κιχώτη, την πιο τρομακτική σάτιρα της εξύψωσης του ανθρώπου, την ουσία της μάχης μεταξύ του ιδεατού και του πραγματικού, μεταξύ εκείνου που προσαρμόζεται σε μια πραγματικότητα κι εκείνου που προσπαθεί να την μεταμορφώσει»¹⁵⁵.

Στη συνέχεια των ημερολογιακών του σημειώσεων, ο Lubonja παραθέτει, πράγματι, τέσσερα σύντομα επεισόδια με πρωταγωνιστή την donkixωτική φιγούρα του Φετάχου ο οποίος, αν και έχει αυτομολήσει προ πολλού στη Δύση, αποφασίζει να επαναπατριστεί ώστε να αποκαλύψει στους συμπατριώτες του ότι έχουν παραπλανηθεί σχετικά με τη ζωή στις καπιταλιστικές χώρες. Όπως είναι αναμενόμενο, ο φανταστικός ήρωας του Lubonja, όπως και ο πραγματικός, θα πληρώσει το απερίσκεπτο τόλμημα. Θα συλληφθεί από τη SIGURIMI και θα οδηγηθεί σε λαϊκή δίκη.

¹⁵⁴ Ο.π., Lubonja, σ. 243.

¹⁵⁵ Ο.π., Lubonja, σ. 46.

Με λόγο λιτό και συμπυκνωμένο, κάνοντας χρήση υφολογικών γνωρισμάτων που παραπέμπουν στο θερβαντινό πρότυπο, ο Lubonja θα αφηγηθεί, εν είδει προσχεδίου, το σύντομο χρονικό του «θάρρους της μωρίας»¹⁵⁶ του donκιχωτικού του ήρωα που θα βρεθεί στη σκηνή του καθεστωτικού παραλόγου και θα αντιμετωπίσει την απαξίωση και την περιφρόνηση από την ίδια του την οικογένεια:

«Η μία όψη της δίκης έχει να κάνει με την ηρωική στάση του Φετάχου. Αυτός δεν δειλιάζει ούτε στο ελάχιστο μπροστά στο έδρανο του κατηγορούμενου, αντίθετα προσπαθεί να το χρησιμοποιήσει σαν ένα δημόσιο βήμα από το οποίο διαλαλεί και κηρύττει τις ιδέες του. Η άλλη όψη της δίκης έχει να κάνει με την αντίδραση όλων όσοι τον ακροάζονται στην αίθουσα του δικαστηρίου, κατά των κηρυγμάτων του Φετάχου. “Ω λαέ, τον ακούσατε τον κατάσκοπο του ιμπεριαλισμού και του καπιταλισμού;” - στράφηκε τότε προς τον όχλο ο εισαγγελέας. “Αυτός ο μαυροκόρακας δεν πρέπει να μείνει κι άλλο ζωντανός” -φώναζε κάποιος από κάτω. “Για έναν τέτοιο εχθρό δεν αρκεί η εκτέλεση, κρέμασμα, κρέμασμα!” -κραύγαζαν και οι άλλοι. Ύστερα σηκώνεται η μάνα του και του κάνει χαράμι το γάλα που τον βύζαζε, μετά ο πατέρας ο οποίος, όντας περήφανος για τον άλλο του γιου που ήταν πεσών, του λέει ότι ατίμασε το αίμα του αδερφού του, πιο μετά η γυναίκα, η οποία τον είχε απαρνηθεί ήδη μια φορά όταν εκείνος αυτομόλησε (τι κι αν ο Φετάχου της είχε παραμείνει πιστός τόσα χρόνια στο εξωτερικό, όπως ο Δον Κιχώτης της Δουλτσινέας), λέει ότι τώρα τα παιδιά της είναι του Κόμματος και όχι του Φετάχου». Όπως κάθε γνήσιος Δον Κιχώτης του σοσιαλισμού, καταλήγει ο Lubonja, ο ήρωας του κατέληξε έγκλειστος στο στρατόπεδο-ορυχείο του Σπατς, χωρίς να σταματήσει κι εκεί τα θαρραλέα του κηρύγματα και τις παρορμητικές του αποκοτιές¹⁵⁷.

Αυτός ο φανταστικός donκιχωτικός ήρωας του Lubonja, που εμφανίζεται με ευρηματικό τρόπο στις μη μυθοπλαστικές σημειώσεις της φυλακής, είναι η ίδια εκείνη φιγούρα του αρλεκίνου. Η είσοδός του, μας λέει ο Starobinski, *-μέσα σ’ έναν ωφελμιστικό κόσμο που διατρέχεται από το σφιχτό δίκτυο των σχέσεων που σημαίνουν κάτι, μέσα σ’ ένα πρακτικό σύμπαν όπου τα πάντα έχουν επιφορτισθεί με μια λειτουργία, με μια χρηστική ή ανταλλακτική αξία- κάνει να σπάσουν μερικά νήματα του δικτύου και μέσα στην αποπνικτική πλησμονή των παραδεγεμένων σημασιών, ανοίγει*

¹⁵⁶ Φράση του Βάτσλαβ Χάβελ (ο.π., *Εν αρχή ην ο λόγος*, σ. 185).

¹⁵⁷ Ο.π., Lubonja, *Στο δέκατο έβδομο έτος*, σ. 46-53.

ένα ρήγμα από όπου θα μπορέσει να φυσήξει ένας άνεμος ανησυχίας και ζωής¹⁵⁸. Ο ανήσυχος αυτός άνεμος -ή το ξέφωτο μέσα στο δάσος του καθεστωτικού τρόμου, όπως γράφει ο Χάβελ¹⁵⁹- δεν ήταν ποτέ δεδομένος. Για αυτό το λόγο οι προσπάθειες και οι σκέψεις των διωκομένων υπήρξαν κατεξοχήν «δονκιχωτικές»¹⁶⁰, το μόνο βέβαιο ήταν ότι θα τους ενέπλεκαν σε έναν κυκεώνα διωκτικών περιπετειών.

¹⁵⁸ Ο.π., Starobinski, σ. 132.

¹⁵⁹ Ο.π., Χάβελ, *Εν αρχή ην ο λόγος*, σ. 247.

¹⁶⁰ Ο.π.

Γ.1.4. Η παρωδία του Μεγάλου Αντιπάλου

*Γελαστός ο Ενβέρης
σας μιλάει και πάλι
αλλά τα μάτια σας αόριο
ολονών θα τα βγάλει.*

Uran Kostreci, *Το έπος των ακριδών*
(σατιρικό ποίημα γραμμένο στη φυλακή του Μπουρρέλι)

*Χοντρά τα δάχτυλά του, με σκουλήκια μοιάζουν παχιά,
Σαν βαρίδια οι κουβέντες του ηχούν με σιγουριά.
Κατσαριδίδια τα μουστάκια του γελούν,
κι από τις μπότες του οι λαιμοί λαμποκοπούν.*

Όσιπ Μάντελσταμ, «Ο βουνίσιος του Κρεμλίνου»

Η αντεκδίκηση της γραφής, υποστηρίζει ο Ρουμάνος συγγραφέας Νόρμαν Μανέα, περνά ακριβώς από την παρωδία του *Μεγάλου Αντιπάλου*¹⁶¹. Πράγματι, οι διωκόμενοι συγγραφείς των χωρών του πρώην Ανατολικού Μπλοκ δεν παραλείπουν να διακωμωδήσουν συχνά μέσα στα γραπτά τους την αυτάρεσκη, υπεροπτική, υστερική φιγούρα του δικτάτορα και της συνομοταξίας των διωκτών, κάτω από το βαρύ και βλοσυρό ύφος των οποίων έχασκε το απόλυτο γελοίο¹⁶². Ακόμα και οι ίδιες οι ανατολικοευρωπαϊκές δικτατορίες, υποστηρίζει ο Μανέα, είναι δυνατόν να ιδωθούν ως μια τέτοια σκηνή τσίρκου όπου ο διωκόμενος ποιητής-παλιάτσος συναντά τον «Κλόουν της Εξουσίας»¹⁶³. Αναμφίβολα, η πιο συμβολική στιγμή στην ιστορία της *παρωδίας του Μεγάλου Αντιπάλου* κατά τις λαϊκοδημοκρατικές δεκαετίες είναι το εμβληματικό σκωπτικό ποίημα «Ο βουνίσιος του Κρεμλίνου» του Όσιπ Μάντελσταμ, το οποίο στοίχισε, εν τέλει, τη ζωή του σπουδαίου σοβιετικού ποιητή¹⁶⁴.

¹⁶¹ Ο.π., Νόρμαν Μανέα, *Περί γελωτοποιών: Ο δικτάτορας και ο καλλιτέχνης*, σ. 15.

¹⁶² Ο.π., Μανέα, σ. 247.

¹⁶³ Ο.π., Μανέα, σ. 68.

¹⁶⁴ «Ποιο ήταν το έγκλημα που διέπραξε ο ποιητής για να καταδικαστεί σε πέντε χρόνια καταναγκαστικά έργα; Ένα σατιρικό ποίημα που έγραψε για τα μουστάκια του Στάλιν», βλ. πρόλογο Αναστάση Βιστωνίτη στην ελληνική έκδοση του βιβλίου της Ναντιέζντα Μάντελσταμ, ο.π., σ. 12.

Σε πολλές αφηγήσεις της δίωξης παρελαύνει η φιγούρα του άξεστου και αγράμματου παλιάτσου-τύραννου¹⁶⁵, συνήθως κάποιος χαμηλόβαθμος σωφρονιστικός φύλακας των στρατοπέδων, ο οποίος αμφιρρέπει μεταξύ κυνισμού και ανοησίας. Ο Pjetër Arbnori διακωμωδεί την παροιμιώδη αγραμματοσύνη των φρουρών στη φυλακή του Μπουρρέλι, εξαιτίας της οποίας οι πολιτικοί κρατούμενοι κατάφεραν κάτω από τα εξώφυλλα των Απάντων του Ενβέρ Χότζα να καταχωνιάζουν ολόκληρους τόμους της γαλλικής και της ιταλικής λογοτεχνίας. Ο κανονισμός της φυλακής δεν επέτρεπε καθόλου ξενόγλωσσα βιβλία παρά μόνον τα ρωσικά. Ωστόσο, οι κατάδικοι κατάφεραν να περάσουν από τον έλεγχο-παρωδία μια γαλλική εγκυκλοπαίδεια «Larousse» γιατί ο φύλακας που έκανε τον έλεγχο, ακούγοντας τον τίτλο, θεώρησε ότι σχετίζεται με τη Ρωσία¹⁶⁶.

Ένα συνεχόμενο μαρτύριο που είχαν να αντιμετωπίσουν οι έγκλειστοι ήταν και η πολύωρη και ανιαρή αντικαπιταλιστική προπαγάνδα από τους ινστρουχτορες της φυλακής οι οποίοι περιέγραφαν τις χώρες του δυτικού κόσμου ως επίγειες κολάσεις. Δυσανασχέτωντας με την αβάσταχτη ελαφρότητα των προπαγανδιστικών καθημερινών διαφωτίσεων που κήρυτταν την κατάρρευση και την εξαθλίωση των δυτικών καπιταλιστικών κοινωνιών, ο At Simon Jubani δεν άντεξε και, κάποια μέρα, είπε σε έναν από τους κομματικούς διαφωτιστές: *«Μα καλά, γιατί δεν μας στέλνετε κι εμάς για τιμωρία στο καπιταλιστικό μπλοκ; Γιατί με όσα περιγράφουν οι εφημερίδες σας, εκεί πρόκειται να υποφέρουμε χειρότερα και από το Μπουρρέλι»*¹⁶⁷.

Στο κεφάλαιο που αφιερώνει για να εξιστορήσει τα κωμικοτραγικά επεισόδια της φυλακής του Σπατς, ο Κωνσταντίνος Κυριακού εστιάζει στη διακωμώδηση ενός συγκεκριμένου δεσμοφύλακα, του Σαχίν Σγκούραϊ, ο οποίος φημίζονταν για την βαναυσότητά του αλλά και για τις παροιμιώδεις διαφωτιστικές του ασυναρτησίες. Αρχικά, ο Κυριακού διακωμωδεί περιγραφικά το παρουσιαστικό του και στη συνέχεια αφήνει τον ίδιο να αυτοδιακωμωδηθεί παραθέτοντας αυτούσια αποσπάσματα από τις καθημερινές του αερολογίες: *«Ήταν με φουσκωμένα μάγουλα σαν δύο μεγάλες πολυγυνομένες ντομάτες, με ένα χοντροκαμωμένο κορμί που γινόταν πολύ παράξενο από την μεγάλη και αλλόκοτη κοιλιά και από τα στραβά του πόδια που*

¹⁶⁵ Οι όροι παλιάτσος-τύραννος και παλιάτσος-ποιητής εμφανίζονται συχνά μέσα στο έργο του Νόρμαν Μανέα.

¹⁶⁶ Ο.π., Arbnori, *Νεομάρτυρες*, σ. 74.

¹⁶⁷ Ο.π., Jubani, σ. 188 (*Ανθολογία των πληγών, Ι*).

τρέμαν κάτω από αυτόν τον ανήθικο όγκο. Αυτός ο όγκος, όταν κουνιόταν, έμοιαζε με αγελάδα που ψάχνει χώρο να γεννήσει. Ο Σιαχήνης ήταν ο... Αγάς μας. Αυτή η μάζα ανθρώπινου κρέατος, αυτός ο κομισάριος, που όταν τον έβλεπες γελούσες και έκλαιγες μαζί, γινόταν περισσότερο κωμικοτραγικός όταν στα πολιτικά του σχόλια εκφωνούσε “μαργαριτάρια”»¹⁶⁸.

Η καρικατουρίστικη φιγούρα του κομισάριου Σγκούραϊ παρωδείται από πολλούς διωκόμενους συγγραφείς· ο Agim Musta τον αναφέρει ως «μέγα τσαρλατάνο» των χοτζικών γκουλάγκ¹⁶⁹. Ο Fatos Lubonja θυμάται ότι ο συγκεκριμένος κομισάριος ήταν η πηγή της τραγωδίας αλλά και της κωμωδίας της σκηνης του απέλι, του χώρου καθημερινής συγκέντρωσης των κατάδικων: «Του την βαρούσε κατά καιρούς και έβγαζε λόγους ξεστομίζοντας αρλούμπες σχετικά με τους μεγαλεπήβολους πολιτικούς σχεδιασμούς του Καθεστώτος, την ασύλληπτη ικανότητα του Ενβέρ Χότζα να γνωρίζει επακριβώς τι θα συνέβαινε στον Καναδά ύστερα από πεντακόσια χρόνια, πόσο μάλλον τι σκάρωναν οι εχθροί μέσα στην ίδια του τη χώρα· πού και πού έκανε και μια ανάλυση γύρω από την υλοποίηση της νόρμας στο ορυχείο, απειλούσε τους τεμπέληδες και στο τέλος μας έδινε οδηγίες για τη ζωή στο στρατόπεδο. «Σκέφτηκες να ψησ'ς τηγανίτες, ψηστ' τις, μη την απαρατάς στη μέσ' του δρόμ' κι πέφτ' ο κουσμάκης». Αυτό ήταν το τελευταίο μήνυμα του κομισάριου, γιατί μια μέρα, μπαίνοντας στο στρατόπεδο, είχε πατήσει μια τηγανίτα και παραλίγο να πέσει»¹⁷⁰.

Στο επίκεντρο των διαφωτιστικών λογυδρίων του κομισάριου Σγκούραϊ επαναλαμβάνονταν το μοτίβο της παντοδυναμίας της Αλβανίας που φωτίζει και καθοδηγεί την οικουμένη και η πρωτόγνωρη στα χρονικά της ανθρωπότητας ευφυΐα του Ενβέρ Χότζα ο οποίος είχε λύσεις ακόμα και για τα πιο δυσεπίλυτα προβλήματα του κόσμου: «Τον καιρό που οι Εβραίοι σκότωναν τους Αφρικανούς, ο σύντροφος Ενβέρ τους έκανε έκκληση για να έρχονταν σε μας, να τους μαθαίναμε παρτιζάνικο πόλεμο κι έτσι θα νικούσαν τους Εβραίους. Αυτοί δεν ήρθαν. Δεν μας άκουσαν. Εμείς τους βγήκαμε από το χρέος, τώρα δεν έχουμε ευθύνη, ας σκοτωθούν. Η Αλβανία έχει δώσει φως σ' όλον τον κόσμο...»¹⁷¹

¹⁶⁸ Ο.π., Κυριακού, σ. 93.

¹⁶⁹ Ο.π., Musta, σ. 114.

¹⁷⁰ Ο.π., Lubonja, *Η δεύτερη καταδίκη*, σ. 21.

¹⁷¹ Ο.π., Κυριακού, σ. 94.

Οι συνεχόμενες γκάφες και η γραφική ζηλοτυπία των αγράμματων φουρών αναδεικνύονταν μέσα από τις θεατρινίστικες μιμήσεις κάποιων κατάδικων-μίμων οι οποίοι φημίζονταν για τις κωμικές αναπαραστάσεις τους. Ο Agim Musta στήνει στην αφήγησή του το πορτραίτο ενός τέτοιου κατάδικου-μίμου: *«Ακόμα και σε αυτές τις απερίγραπτες συνθήκες στις οποίες ζούσαμε δεν έλειπαν οι συγκρατούμενοι που με το χιούμορ και τα πειράγματά τους μας έκαναν για λίγο να ξεχάσουμε που βρισκόμασταν. Τέτοιος ήταν ο Καρολίν Σάλα, με τον οποίο ζήσαμε πολλά χρόνια μαζί από στρατόπεδο σε στρατόπεδο. Τον Καρολίν τον είχαν καταδικάσει για δεύτερη φορά με είκοσι χρόνια, για απόπειρα αυτομόλησης. Ήταν αισιόδοξος και κάθε μέρα θα έκανε το αστείο του, με τις κουταμάρες των φρουρών και των αξιωματικών του στρατοπέδου... Όταν άρχιζε τις ιστορίες του για τους δεσμοφύλακες των κελιών των Τιράνων, μας έκανε να ξεκαρδιζόμαστε στα γέλια. Στο στρατόπεδο του Ρεπς το κύριο αντικείμενο των αστεϊσμών του ήταν οι ηλιθιότητες του κομισάριου Σαχίν Σγκούραϊ και του φρουρού Πρενγκ Ράπι στους οποίους είχε κολλήσει το παρατσούκλι «αναφλεκτικά κουνούπια». Τον κομισάριο τον μιμούνταν για τις γελοίες του χειρονομίες και τις γεμάτο γκάφες ασυναρτησίες του που έκανε συνέχεια αλλάζοντας τα ονόματα και τα επώνυμα των κομμουνιστών ηγετών της υφελίου. Ο Καρολίν δούλεψε για πολλά χρόνια στο ορυχείο του Σπατς χωρίς ν' αποχωριστεί το μαρτέλο από τα χέρια και το αστείο από το στόμα του»¹⁷².*

Εκτός από τους άξεστους φύλακες, στο επίκεντρο της σάτιρας των φυλακισμένων τοποθετούνται και οι μηχανουργίες των επαγγελματιών καταδοτών των κάτεργων. Κάθε φορά που η διοίκηση τους έπαιρνε εκτός φυλακής για να τους χρησιμοποιήσει ως μάρτυρες κατηγορίας σε κάποια δίκη-παρωδία, ισχυρίζονταν ότι απομακρύνθηκαν για πολύ σοβαρούς οικογενειακούς λόγους, για να υπογράψουν, παραδείγματος χάριν, κάποια δικαστική πράξη διαζυγίου και άλλες αντίστοιχες δικαιολογίες. Όταν όμως η διοίκηση, μέσα σε λίγο χρονικό διάστημα, πήρε για τρίτη φορά έναν συγκεκριμένο καταδότη, κάποιος κατάδικος, γράφει ο Lubonja στη *Δεύτερη καταδίκη*, σχολίασε γελώντας ειρωνικά: *«Μάλλον πρέπει να πάει να χωρίσει τη γυναίκα του για τρίτη φορά»¹⁷³.*

Ο Uran Kalakulla αναφέρει στη λογοτεχνική του μαρτυρία τον νεαρό συγκρατούμενό του Κεμάλ με τον οποίο υπήρξε ομόκελλος στη φυλακή του

¹⁷² Ο.π., Musta, σ. 124.

¹⁷³ Ο.π., Lubonja, *Η δεύτερη καταδίκη*, σ. 33.

Μπουρρέλι και είχε εξαιρετικά αναπτυγμένο μιμητικό ταλέντο. Αντικείμενο των κωμικών του μιμητισμών ήταν ο Κινέζος ηγέτης Μάο Τσε-Τουνγκ. Ο μιμητής προσπαθούσε όσο το δυνατόν περισσότερο να αντιγράψει πιστά τόσο το ύφος της φωνής του, αναπαράγοντας ήχους του βοδιού, όσο και τον χαρακτηριστικό τρόπο ένδυσης του Μάο, χρησιμοποιώντας την πετσέτα του. Οι φορές που ο νεαρός κατάδικος Κεμάλ ξεκινούσε τα μιμητικά του νούμερα εξελίσσονταν σε μικρές κρυφές τελετές γέλιου στα κελιά του Μπουρρέλι: *«Έτσι, η αυτού μεγαλειότητα του Μάο καταντούσε να πρωταγωνιστεί σε ένα θεατρικό παιχνίδι παρωδίας της φυλακής»*¹⁷⁴.

Σε αντίθεση με την υπόλοιπη Αλβανία, μέσα στα αλβανικά γκουλάγκ, η σάτιρα και η διακωμώδηση της φιγούρας του Ενβέρ Χότζα, αποτελούσε πηγή των αστεϊσμών των κατάδικων, τους οποίους αντάλλαζαν πάντοτε επιφυλακτικά και σε κλίμα εμπιστοσύνης, διότι η κατάδοση ενός τέτοιου αστεϊσμού εγκυμονούσε σοβαρότατους κινδύνους. *«Ο Ενβέρ Χότζα μας καταδίκασε μια ζωή στις φυλακές γιατί δεν τον αγαπούσαμε, και αυτό ήταν κάτι με το οποίο δεν μπορούσε να συμφιλιωθεί»* -θα γράψει στο Σπατς ο Maks Velo¹⁷⁵.

Ο συγγραφέας Bedri Myftari περιγράφει μια σκηνή ξυλοδαρμού κατά την οποία τα αίματα του ανακρινόμενου πιτσίλισαν το πρόσωπο του ανακριτή μαζί με τη φωτογραφία του δικτάτορα που βρίσκονταν πάνω στο ανακριτικό γραφείο. Εκείνη τη στιγμή, υπό την επήρεια της παραισθητικής συσκότισης, το υποκείμενο της αφήγησης παρομοιάζει τον Ενβέρ Χότζα με τον Κόμη Δράκουλα: *«Βγήκε από την κορνίζα ο Ενβέρ Χότζα και ήρθε έβαλε τα χείλη του στις πληγές μου. Το κάτω χείλος δίπλωσε κρεμασμένο και από τους δύο κυνόδοντες άρχισε να ρουφάει αίμα. Στα μάτια του ανακριτή βγήκαν όλα τα φίδια και χίμηξαν κατευθείαν στις πληγές μου. Είδα τότε και τα χείλη του ανακριτή κολλημένα στις εκδορές μου. Ύστερα ήρθε και ο Κόμης Δράκουλας. Θεέ μου! Πόσο έμοιαζαν οι τρεις τους: Ο Ενβέρ, ο ανακριτής και ο Κόμης Δράκουλας»*¹⁷⁶.

Η φιγούρα και ο παραλογισμός του αλβανού δικτάτορα αποτυπώνεται σε σωρεία αφηγήσεων των θυμάτων του με ανεκδοτολογική χροιά. Ο Maks Velo θα δώσει με σκωπτικό αλλά και περιπαικτικό τρόπο την ακόλουθη ερμηνεία για την

¹⁷⁴ Ο.π., Kalakulla, σ. 328.

¹⁷⁵ Maks Velo, *Το Σπατς*, σ. 229.

¹⁷⁶ Ο.π., Bedri Myftari, «Η κάθοδος στην κόλαση», σ. 313 (*Ανθολογία των πληγών, Ι*).

αφορμή της προσωπικής του δίωξης: «Στις τελευταίες εκλογές, το 99,99% των Αλβανών ψήφισε το Κόμμα. Μόνο 3 ψήφοι κατά σε ολόκληρη τη χώρα. Πάει να πει ότι η εχθρική παράταξη είχε μόνον τρεις στρατιώτες με δόρατα. Όχι, βέβαια. Ο Ενβέρ Χότζα χτύπησε τη γροθιά του στο τραπέζι στη συγκέντρωση της Κεντρικής Επιτροπής: «Δεν είναι μόνο αυτοί, είναι κι άλλοι, κρύβονται». Έτσι λοιπόν οι εχθροί έπρεπε να βρεθούν. Και βρήκαν εμένα»¹⁷⁷.

Ο Visar Zhiti παραθέτει αυτούσιο έναν διάλογο των κρατουμένων μέσα στη φυλακή στο επίκεντρο του οποίου τέθηκε η καρικατουρίστικη διάσταση του χοτζικού σοσιαλισμού: «Ο Μαρξ έλεγε ότι μπορεί να οικοδομηθεί ο κομμουνισμός σε όλες τις χώρες μαζί ή στην πλειοψηφία των αναπτυγμένων χωρών ταυτόχρονα. Ο Λένιν κάπως το περιορίσε, όχι, είπε, μπορεί ακόμα και σε ένα μόνο μέρος, και οδήγησε μες στα αίματα την μπολσεβικική επανάσταση, μια πραγματική αποκάλυψη για τη Ρωσία. Ενώ ο Ενβέρ είναι μια τραγική καρικατούρα, ένα συρρικνωμένο γκροτέσκο, μια μινιατούρα, τον κατάντησε τον κομμουνισμό υπόθεση της γειτονιάς του, γύρω από το Μπλοκ¹⁷⁸. Έτσι όπως τον φαντασιώνεται αυτός, μαζί με το σινάφι των τρομοκρατών του»¹⁷⁹.

Πολλές φορές, ωστόσο, η διακωμώδηση του δικτάτορα από τους κατάδικους γίνονταν ανεπιφύλαχτα και δημόσια εντός της κοινότητας των πολιτικών κρατουμένων. Υπό την οπτική της μπαχτινικής «ανεστραμμένης ζωής», όλες οι ειδήσεις που μεταδίδονται ως πένθιμες και σοβαρές από τα μεγάφωνα του κρατικού ραδιοφώνου στους διαδρόμους της φυλακής, ηχούσαν στα αυτιά των εγκλείστων ως ευχάριστες και κωμικές. Από εκείνα τα μεγάφωνα του Ράντιο Τιράνα, γράφει ο At Simon Jubani, οι κατάδικοι άκουσαν τις πιο αστείες ειδήσεις της ζωής τους (lajmet ma gazmore të jetës). Η κορύφωση, ωστόσο, της κωμωδίας των φυλακών εκτυλίχθηκε κατά την ανακοίνωση της είδησης του θανάτου του δικτάτορα: «Τα χιουμοριστικά σκηνικά που παρήγαγε αυτή η κορύφωση πρέπει να καταγραφούν στα παγκόσμια χρονικά της ιστορίας του αστείου, γιατί δεν υπάρχει άλλη κωμωδία που να έχει προκαλέσει ένα τέτοιο γέλιο, τόσο συνταρακτικό, τόσο τρομακτικό, τόσο σπαραχτικό όσο εκείνο που ξέσπασε στα πειθαρχικά κελιά της φυλακής. Ηχεί ακόμη στα αυτιά μου η φωνή του φίλου μου της βασάνου, του συγχωρεμένου Ντεντ Μπεγκέγια,

¹⁷⁷ Ο.π., Velo, *Ο καιρός ενάντια στα σημάδια*, σ. 119.

¹⁷⁸ Περιφρουρημένη περιοχή των Τιράνων στην οποία ήταν κτισμένες οι επαύλεις της χοτζικής νομενκλατούρας.

¹⁷⁹ Ο.π., Zhiti, *Η τεθλασμένη άβυσσος*, σ. 214.

που υψώνονταν πιο θριαμβευτική από τις υπόλοιπες, μέσα σε μια ανακατωσούρα παροξυσμών, από τη χαρά μας. Γελούσαμε, μάλιστα, μες στα μούτρα του δεσμοφύλακα που άνοιξε εκείνη τη στιγμή την καγκελόπορτα για να δει τι ακριβώς είχε συμβεί»¹⁸⁰.

Στο στρατόπεδο-ορυχείο του Κιαφ Μπάρι, γράφει ο Zhiti στην *Τεθλασμένη άβυσσος*, το άκουσμα της είδησης του δικτάτορα πλημμύρισε τους εγκλείστους με μια ακαταμάχητη ευφορία, απόρροια της οποίας ήταν διάφορα εμπαικτικά σχόλια κατά της φιγούρας του Χότζα που ετάφη στο Κοιμητήριο των Πεσότων: «Τι έχει να γίνει τώρα εκεί μέσα στο κοιμητήριο, πώς θα ανάμουν οι ίντριγκες του κάτω κόσμου. Αυτός είναι ικανός ακόμα και νεκρός να μετακινήσει κάποιους τάφους από κοντά του και να τους στείλει σε συνηθισμένα κοιμητήρια... Κάποιον άλλον θα τον ξαναδικάσει -αφήστε τον χωρίς τάφο τον εχθρό, θα διατάζει στην ολομέλεια της κεντρικής επιτροπής των φαντασμάτων»¹⁸¹.

Ο διωκόμενος αναγκάζεται να καταφύγει στο ειρωνικό, σκωπτικό του γέλιο για να αντιμετωπίσει και τις πιέσεις που του ασκούνται μετά την αποφυλάκιση. Οι πρώην κατάδικοι συνεχίζονταν να αντιμετωπίζονται ως εχθροί και μετά την επανένταξή τους στη σοσιαλιστική κοινωνία. Αυτό είχε ως συνέπεια να παντρεύονται μέσω συνοικεσίων με γυναίκες οι οποίες προέρχονταν επίσης από οικογένειές κατατρεγμένων. Ο Petrit Velaj διηγείται την επίπληξη που δέχτηκε από έναν ανώτατο κομματικό αξιωματούχο όταν επέστρεψε στην Αυλώνα και αποφάσισε να παντρευτεί με την κόρη ενός αντικαθεστωτικού. Ο αξιωματούχος του καθεστώτος τον παρότρυνε μάλιστα να ακυρώσει τον αρραβώνα. Τότε, ο Velaj τον κοίταξε κατάματα και του λέει: «Καλά, ας πούμε ότι τη χωρίζω. Θα μου δώσεις όμως εσύ την κόρη σου για γυναίκα μου;» Αυτή η ερώτηση αναστάτωσε τον αξιωματούχο προκαλώντας του αμηχανία και νευρικότητα. Εκείνη τη στιγμή, ο πρώην κατάδικος άφησε να του ξεφύγει ένα ήσυχο ειρωνικό μειδίαμα που αναστάτωσε ακόμα περισσότερο τον εκπρόσωπο του καθεστώτος¹⁸².

¹⁸⁰ Ο.π., Jubani, σ. 189 (*Ανθολογία των πληγών, I*).

¹⁸¹ Ο.π., Zhiti, *Η τεθλασμένη άβυσσος*, σ. 500.

¹⁸² Ο.π., Petrit Velaj, *Ένα παράθυρο φυλακής*.

Γ.1.5. Καθεστωτικές tragicomediae: Η τραγική φάρσα του γοτζικού ολοκληρωτισμού

Πόσο παράξενες ιστορίες θα ακούσεις εδώ, και πόσο θα γελάσεις!

Αλεξάντερ Σολζενίτσιν, *Αρχιπέλαγος Γκουλάγκ*¹⁸³

Τα πάντα έτειναν στη φάρσα, μια φάρσα σκηνοθετημένη από έναν ανώνυμο σκηνοθέτη.

Pjetër Arbnoçi, *Το μισοχτισμένο σπίτι*

Στα αυταρχικά καθεστώτα της Ανατολικής Ευρώπης, γράφει ο Νόρμαν Μανέα με αφορμή το παράδειγμα της Ρουμανίας του Τσαουσέσκου, το γελοίο διαφεντεύει τη ζωή όλων, τους βασανίζει αδιάλειπτα όλους: «Εκεί, γελοίο δεν είναι «οτιδήποτε άλλο», αλλά «τα πάντα». Δεν μπορείς να αγνοείς το γελοίο επειδή εκείνο δεν σε αγνοεί, δεν ανέχεται την απουσία σου»¹⁸⁴. Σε πολλές αφηγήσεις της δίωξης θα συναντήσουμε μια σειρά από περιστατικά που προσιδιάζουν σε σκηνές ίλαροτραγωδίας¹⁸⁵. Οι σκηνές αυτές αποτυπώνουν τα όρια της μπερζονικής μηχανικής ακαμψίας του καθεστώτος στην οποία υπακούουν νομοτελειακά ακόμα και οι καθημερινές, άνευ σημασίας, πράξεις των ατόμων που το υπηρετούν. Και ακριβώς επειδή η μηχανική ακαμψία των εκπροσώπων του καθεστώτος είναι συνεπής και αδιάλλακτη, αναδύεται μια κωμικότητα που γίνεται αντιληπτή μόνο στο πεδίο ευελιξίας του διωκόμενου. Θα αντλήσουμε από το corpus των λογοτεχνικών μαρτυριών μερικά τέτοια παραδείγματα.

Ο Pjetër Arbnoçi θυμάται και περιγράφει συχνά μέσα στο έργο του την γραφικότητα των άξεστων και αμόρφωτων δεσμοφυλάκων της φυλακής του Μπουρρέλι, ειδικά κατά την πρώτη περίοδο της λειτουργίας της. Κάποιος φύλακας απομάκρυνε από το κελί του Arbnoçi μερικούς νεαρούς κρατούμενους, στους οποίους

¹⁸³ Ο.π., Σολζενίτσιν, σ. 571.

¹⁸⁴ Ο.π., Νόρμαν Μανέα, σ. 94.

¹⁸⁵ Οι γνωστές tragicomediae του Πλάτου αποτελούν μέρους της ρωμαϊκής θεατρικής παράδοσης στις οποίες ενισχύεται η καλλιτεχνική πραγμάτευση της ίντριγκας και η εκ νέου τυποποίηση συγκεκριμένων χαρακτήρων (Βλ. Albrecht Von M., *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας*, «Πλάτοζ», μτφρ. – επιμέλεια Δ. Νικήτας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1995, σ. 182).

ο συγγραφέας δίδασκε ξένες γλώσσες, διότι υποπτεύθηκε ότι σκοπεύει να τους αναθέσει διπλωματικά καθήκοντα σε περίπτωση που καταρρεύσει το χοτζικό καθεστώς¹⁸⁶.

Παρόμοια περιστατικά εξιστορεί και ο συγγραφέας Agim Musta. Κάποιος ημιμαθής αξιωματικός, γράφει ο Musta, άρχισε να διαβάζει τον κατάλογο με τα ονόματα των κρατουμένων της φυλακής ξεκινώντας από την κορυφή του καταλόγου. Το πρώτο όνομα που ακούστηκε ήταν «*Ο κατάδικος Όνομης Επιθέτος*». *Κανείς από τους κρατούμενους δεν σηκώθηκε όρθιος: «Στο χώρο συγκέντρωσης δεν υπήρχε κανένας κατάδικος με αυτό το όνομα. Νευριασμένος, ο αξιωματικός διάβασε για δεύτερη φορά το όνομα με πιο δυνατή φωνή. Κανείς δεν αποκρίθηκε. Εμείς σφίγγαμε τα χείλη, για να μην γελάσουμε, αλλά μας πρόδιδαν οι όψεις των προσώπων μας. Αυτό εξόργισε τον αξιωματικό και φώναζε για τρίτη φορά με όση δύναμη είχε: “Ο κατάδικος Όνομης Επιθέτος να σηκωθεί όρθιος”.* Από αυτή την κωμικοτραγική κατάσταση μας απάλλαξε κάποιος υπεύθυνος της φρουράς που πλησίασε διακριτικά τον αξιωματικό και του εξήγησε στο αυτί ότι διάβαζε κατά λάθος αυτό που αναγράφονταν στην κορυφή της λίστας, δηλαδή “*Όνομα-Επίθετο*”»¹⁸⁷.

Μια άλλη φορά, ένας επίσης αγράμματος αξιωματικός ξυλοφόρτωνε κάποιον κατάδικο διότι είχε γράψει ένα γράμμα στα ιταλικά με γραφομηχανή. Ο αξιωματικός ζητούσε από το θύμα να του αποκαλύψει που είχε κρυμμένη την εχθρική γραφομηχανή του. Όταν ο κατάδικος του εξήγησε ότι το γράμμα το έγραψε με μια κρατική γραφομηχανή που είχε στο γραφείο του, πριν συλληφθεί, ο αξιωματικός δεν μπορούσε να κατανοήσει πώς ήταν δυνατόν οι γραφομηχανές του καθεστώτος να γράφουν στη γλώσσα των καπιταλιστών. Με αυτές τις γελοιότητες των φρουρών, οι κατάδικοι, γράφει ο Musta, ξεχνούσαν για λίγο το δράμα τους και σκαρφίζονταν χιουμοριστικές διηγήσεις¹⁸⁸.

Ο Musta, ο οποίος διακρίνεται επίσης για την χρήση της κατά Toker *παλμικής μεθόδου (pulsation method)*¹⁸⁹, παρεμβάλλει αρκετές κωμικές σκηνές και ιλαροτραγωδίες στις αφηγήσεις του. Ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτών των κωμικών ιντερμέδιων είναι και ο αυτοσαρκασμός των φυλακισμένων. Ο ηλικιωμένος

¹⁸⁶ Ο.π., Arbnoti.

¹⁸⁷ Ο.π., Agim Musta, *Ζωντανοί φάκελοι*, σ. 38.

¹⁸⁸ Ο.π., Musta, σ. 54.

¹⁸⁹ Ο.π., Toker, σ. 87.

βαρυποινίτης Καραφίλη, διηγούνταν με χιουμοριστική διάθεση στους συγκρατούμενους του την αιτία της σύλληψής του από τη SIGURIMI. Λίγο καιρό αφού ο συνεταιρισμός του είχε κατασχέσει το μοναδικό του βόδι, εκείνος πήγε μια ημέρα και το επισκέφθηκε. Όταν αντίκρισε το κάτισχνο ζωντανό σε άθλια κατάσταση, του απευθύνθηκε σαν να μιλάει σε άνθρωπο: «Όπως εσένα σου μαύρισαν το λαιμό, έτσι κι εμένα μου μαύρισαν τη ζωή ετούτοι του Κόμματος». Κάποιος όμως άκουσε τη φράση του Καραφίλη και τον κατέδωσε στη SIGURIMI, η οποία τον συνέλαβε την ίδια ημέρα. Η κατηγορία που τον βάραινε ήταν ότι είχε μιλήσει εχθρικά με το βόδι εναντίον του Κόμματος¹⁹⁰.

Στον διωκόμενο συγγραφέα Luan Myftiu, ασκήθηκαν έντονες πιέσεις από εκπροσώπους του Κόμματος διότι θεωρούσαν ύποπτη και βαθύτατα εχθρική την επιλογή του να παραμένει εργένης: *«Το γεγονός ότι δεν είχα καταφέρει να κάνω οικογένεια αποτελούσε σύμφωνα με αυτούς, ένα μεγάλο παράπτωμα, διότι ήταν μια ανοιχτή διαμαρτυρία κατά των συνθηκών που εξασφάλιζε για τους πολίτες του εκείνος ο “θαυμαστός” τρόπος ζωής», τον οποίο εγώ, αυτοθυσιαζόμενος, ήθελα να αμαυρώσω»*¹⁹¹.

Αυτή η παραδοξότητα της καθεστωτικής μηχανικής ακαμψίας φτάνει μέχρι το σημείο, παρατηρεί ο Slavoj Zizek, να εκλαμβάνεται ακόμα και η αυτοκτονία του ταξικού εχθρού ως αντικαθεστωτική πράξη και πολιτικό σαμποτάζ: *«Η ασυμφωνία που προκαλεί γέλιο στο σημείο αυτό είναι ριζική: από τη σταλινική σκοπιά η αυτοκτονία στερείται οποιασδήποτε υποκειμενικής αυθεντικότητας· είχε απλώς εργαλειοποιηθεί, είχε αναχθεί σε μια από τις “πλέον πανούργες” μορφές αντεπαναστατικής συνωμοσίας»*¹⁹². Ο Vetingjar Hamzaraj διηγείται ένα περιστατικό από το στρατόπεδο των ελών του Μπεντένι με πρωταγωνιστή έναν άξεστο τυραννίσκο δεσμοφύλακα, τον Χατζή Πέλια, ο οποίος ενσαρκώνει απόλυτα το παράδοξο της σταλινικής σκοπιάς. Ο συγκεκριμένος φρουρός, γράφει ο Hamzaraj, είχε καθιερώσει διάφορες ποινές, όπως τον ατομικό ξυλοδαρμό στη σκηνή, τον δημόσιο παραδειγματικό ξυλοδαρμό του κρατούμενου που έδενε όρθιο σε στύλο, και τον ξυλοδαρμό μέχρι θανάτου: *«Όπως του έκανε κέφι, ήταν μόνος του αφεντικό, ήταν ο ίδιος το ζύλο. Του είχαν δώσει λευκή επιταγή για τις ζωές μας. Αυτός ο ανελέητος*

¹⁹⁰ Ο.π., Musta, σ. 107.

¹⁹¹ Ο.π., Luan Myftiu, «Φαντάσματα».

¹⁹² Ο.π., Zizek, *Μίλησε κανείς για ολοκληρωσμό*; σ. 153.

χασάπης έφτασε κάποια μέρα στο σημείο να μας πει: “Ακόμα και να σας περάσει από το μυαλό να πεθάνετε, εμείς δεν θα σας αφήσουμε μέχρι να τελειώσετε το κανάλι, έπειτα θα ξεπλύνουμε τους λογαριασμούς μαζί σας καθάρματα, εχθροί του λαού”»¹⁹³.

Ένα παρόμοιο περιστατικό ενσωματώνει στην αφήγησή του και ο Luan Myftiu, ο οποίος διηγείται την ιστορία του πατέρα ενός κατάδικου που δούλευε για το κράτος ως ξυλοκόπος. Σε κάποιο ατύχημα στο δάσος, ο ηλικιωμένος ορεσίβιος έκοψε το χέρι του με τα πριόνια του συνεταιρισμού. Όμως, αντί να τον αποζημιώσουν, οι κομματικοί εκπρόσωποι της περιοχής τον άφησαν άνεργο και τον κατηγορήσαν ότι επίτηδες είχε κόψει το χέρι του για να προκαλέσει δολιοφθορά στα μηχανήματα του συνεταιρισμού¹⁹⁴. Η ιλαροτραγωδία που έστησε το καθεστώς κατά της οικογένειας του ξυλοκόπου είχε και συνέχεια. Λίγο αργότερα, ο νεαρός γιος της οικογένειας, ο Μαρκ, συνελήφθη από τους ανθρώπους της SIGURIMI: «Όταν ο Μαρκ ζήτησε από τους ανακριτές να μάθει το λόγο που τον είχαν συλλάβει, απόρεσε σαν του είπαν ότι ή αιτία ήταν κάποιο όνειρο, το οποίο είχε διηγηθεί σε δύο φίλους του. Στον ύπνο του, του είχε εμφανισθεί ο Χριστός αναστημένος και του είχε πει ότι θα έφερνε στη γη την βασιλεία της αγάπης και της ισότητας μεταξύ των ανθρώπων. “Ποια ισότητα θα βασιλέψει, μωρέ” –του φώναζε ο ανακριτής και τον χτύπησε στο πρόσωπο. “Μήπως γυρεύεις τίποτα την ακύρωση της πάλης των τάξεων; Παρόλα αυτά, εμείς θα δείξουμε έλεος σ’ εσένα, περισσότερο και από τον Χριστό σου. Θα σε απομονώσουμε μόνο με δύο πενταετείς εγκλεισμούς”»¹⁹⁵.

Ο Maks Velo διηγείται στο Σπατς την ιστορία του κατάδικου Τζέβο ο οποίος είχε καταδικαστεί επειδή είχε βρίσει δυνατά το Κόμμα στον ύπνο του. Ο Velo παραθέτει την ιστορία του με τη μορφή ενός εσωτερικού μονολόγου στον οποίο συνείρεται η φωνή του αφηγούμενου με τη φωνή του πρωταγωνιστή αυτής της μικρής tragicomedia: «Τον συγκρατούσα τον εαυτό μου, το είχα σφραγίσει το στόμα μου. Αυτό δεν μπορούσα να το προβλέψω. Αλλά στον ύπνο μου δεν ξέρω τι είπα, δεν βάζω το χέρι μου στη φωτιά. Καταδικάστε με. Η γυναίκα του έκλαιγε με αναφιλητά, έχει τέσσερα παιδιά. Δεν ήταν λίγο, τον καταδίκασαν δέκα χρόνια. Χωρίς ελαφρυντικά»¹⁹⁶.

¹⁹³ Ο.π., Hamzaraj, «Το καταραμένο Μπεντέν», *Ανθολογία των πληγών*, I, σ. 179.

¹⁹⁴ Ο.π., Luan Myftiu, «Οι μπαλίτσες με τη μαρμελάδα» (*Ανθολογία των πληγών*, I), σ. 305.

¹⁹⁵ Ο.π., Luan Myftiu.

¹⁹⁶ Ο.π., Velo, *Το Σπατς*, σ. 271.

Ένα άλλο πεδίο καθεστωτικής ιλαροτραγωδίας είναι η μετατροπή ενός ποινικού κρατούμενου σε πολιτικό για λόγους που εξυπηρετούν κάποια συγκεκριμένη διωκτική τακτική της SIGURIMI. Μια τέτοια περίπτωση είναι η ιστορία ενός τσιγγάνου κατάδικου την οποία παραθέτει υπό τη μορφή πρωτοπρόσωπης αφήγησης ο Maks Velo στο Σπατς: *«Στην αρχή καταδικάστηκα σαν ποινικός. Τη φυλακή την έκανα στη Μπουλκίτσα. Έρχονται αυτοί από το υπουργείο και το τμήμα του Δυρραχίου και μου λένε: Θα μας κάνεις μια υπηρεσία για το συμφέρον της πατρίδας και του Κόμματος; Θα σε αποζημιώσουμε. Έχουμε ανακαλύψει μια πολωνική κατασκοπευτική ομάδα. Εσύ θα πεις ότι είσαι ο σύνδεσμός τους και έπειτα το Κόμμα θα σε βραβεύσει. Δέχτηκα. Με φωτογράρισαν τη νύχτα στον τοίχο της πολωνικής πρεσβείας. Με πήγαν σε δίκη και εγώ είπα πως ήμουν ο σύνδεσμος, έτσι όπως με είχαν διδάξει. Και στη θέση της βράβευσης, με καταδίκασαν με 16 χρόνια. Έχω κάνει τα 12. Τι θα γίνει με την υπόθεσή μου;»*¹⁹⁷. Ήταν μια από τις πολλές τέτοιες πραγματικές ιστορίες που κυκλοφορούσαν έπειτα από τους κατάδικους ως ανέκδοτα της φυλακής.

Αυτές οι μικρές καθημερινές tragicomediae της σκηνής του χοτζικού παραλόγου, υπό την οπτική του Fatos Lubonja, φωτίζουν το χαοτικό βάθος του χρόνιου παροξυσμού της αλβανικής κοινωνίας. Στις σημειώσεις της 4^{ης} Δεκεμβρίου 1990, στο ημερολόγιο της φυλακής, ο Lubonja παραθέτει μια κωμική σκηνή που εκτυλίχθηκε μπροστά στους κατάδικους με πρωταγωνιστή τον πολιτικό ινστρούχτορα της φυλακής: *«Να τι σόι χαριτωμένα διαφορούμενα μπορεί να προξενήσει η συζήτηση με έναν φανατικό στούρνο, όπως ήταν εκείνος ο πολιτικός ινστρούχτορας του παραρτήματός μας που ασχολούνταν με την πολιτική αγωγή των στρατιωτών της φρουράς. Δεν ξέρω πώς έτυχε να συναντηθεί με τους νεαρούς εκπαιδευόμενους μπροστά μας και, ανάμεσα σε άλλα, με τη στόφα του προπαγανδιστή, τους λέει: “Αλήθεια αυτοί (είχε το λόγο στη Δύση) έχουν ουρανοξύστες, ιδιωτικά αυτοκίνητα, έχουν δορυφόρους... όμως... Ενβέρ Χότζα δεν έχουν”. Τα παιδιά ξεκαρδίστηκαν στα γέλια. Υπάρχει στ’ αλήθεια κάτι κωμικό σε αυτή τη σκηνή, ή καλύτερα να πούμε ότι μπορεί κανείς να βρει εκεί όλα τα στοιχεία του κωμικού. “Να ένα παράδειγμα αποεστίασης της προσοχής που είναι επικεντρωμένη στο τίποτα”, θα μπορούσαμε να πούμε αναφερόμενοι στον ορισμό που δίνει ο Καντ στο κωμικό, “της σύγκρουσης του λογικού με το παράλογο”, σύμφωνα με τον Σοπενάουερ, “της αντίθεσης μεταξύ εκείνου*

¹⁹⁷ Ο.π., Velo, Το Σπατς, σ. 271.

που έχει αξία πάνω από το μέσο όρο με εκείνο που έχει αξία κάτω από το μέσο όρο”, σύμφωνα με τον Χάρτμαν...»¹⁹⁸.

Καταγράφοντας λίγο αργότερα το περιστατικό στο ημερολόγιό του, ο Lubonja αναπτύσσει με στοχαστική διάθεση τις φιλοσοφικές προεκτάσεις μιας τέτοιας ιλαροτραγωδίας: «*Εν τω μεταξύ, πίσω από αυτή την κωμωδία της ανοησίας, κρύβεται μια μεγάλη τραγωδία, όλες μάλιστα οι τραγωδίες που έζησε αυτός ο λαός εξαιτίας της ίδιας του της ανοησίας. Διότι, αν δεν υπήρχαν κατά χιλιάδες στην Αλβανία τέτοιοι σαν ετούτον εδώ τον ινστρούχτορα, δεν θα μπορούσε ποτέ ο Ενβέρ Χότζα και η συμμορία του να έβρισκε τόσους και τόσους φανατικούς αστυνομικούς, ανακριτές, δικαστές και κομματικά στελέχη*»¹⁹⁹.

¹⁹⁸ Ο.π., Lubonja, Στο δέκατο έβδομο έτος, σ. 186.

¹⁹⁹ Ο.π., Lubonja, σ. 187.

Γ.2. Διακειμενικά ίχνη και στοιχεία πλοκής

Τα άτομα φαντάζονται το συμφέρον τους, δηλαδή σκέφτονται και ενεργούν, πάντοτε ήδη μέσα στις μορφές ενός συλλογικού συστήματος φαντασίας (διηγήσεις φορτισμένες με ελπίδες και φόβους).

Etienne Balibar, *Σπινόζα: Πολιτική και επικοινωνία*

Ο Derrida έχει υποστηρίξει ότι το υποκείμενο της γραφής, αν ως τέτοιο νοείται κάποια κυρίαρχη μοναξιά του συγγραφέα, δεν υπάρχει. Το υποκείμενο της γραφής, όπως το αντιλαμβάνεται ο ίδιος, δεν είναι παρά ένα *σύστημα* σχέσεων ανάμεσα σε διάφορες διαστρώσεις όπως η κοινωνία, η εποχή, το ψυχικό, ο κόσμος²⁰⁰. Στην προοπτική αυτής της αντίληψης θα επιχειρήσω να εξετάσω εδώ την έννοια της διακειμενικότητας, αν ως τέτοια εννοηθεί ένα σημαίνον ρήγμα στη «μοναξιά» του συγγραφέα. Το ζήτημα των διακειμενικών ιχνών, το οποίο αφορά στην πέμπτη παράμετρο του ορισμού είναι μια αρκετά ενδιαφέρουσα προοπτική στη λογοτεχνία των διωκομένων.

Αναλύθηκαν, προηγούμενα, οι λόγοι που καθιστούν δύστοκη την διακειμενικότητα εντός της λογοτεχνίας του στρατοπέδου-φυλακής στην Ανατολική Ευρώπη. Ειδικότερα, το ολοκληρωτικό καθεστώς του Ενβέρ Χότζα επέβαλε όχι μόνο την πολιτικοοικονομική και κοινωνική απομόνωση της χώρας αλλά εξώθησε τις τέχνες στην απόλυτη ασφυξία και απομόνωσε τη λογοτεχνία από τον ίδιο της τον εαυτό²⁰¹. Ωστόσο, η στοιχειοθέτηση του πλαισίου διακειμενικής επικοινωνίας καθορίζεται πρωτίστως από την ίδια την εμπειρία της δίωξης η οποία, παρά τον δεδομένο υποκειμενισμό του προσλαμβανόμενου βιώματος, συναρτά ένα πλέγμα αντικειμενικών αναφορών, κοινών, ως επί το πλείστον, στα ορόσημα έργα της λογοτεχνίας των διωκομένων –ζήτημα το οποίο εξετάστηκε αναλυτικά στην ακολουθία των τόπων. Τέτοιου είδους αντικειμενικές αναφορές είναι, σε ένα πρώτο επίπεδο, η φυσική διάσταση του εγκλεισμού στο στρατόπεδο-φυλακή της Κομμουνιστικής Αλβανίας· η τυπολογία της δίωξης παραμένει η ίδια για όλους τους διωκόμενους.

²⁰⁰ Ο.π., Derrida, *Η γραφή και η διαφορά*, σ. 345.

²⁰¹ Ο.π., Zhiti Visar, *Panteoni i nëndheshëm ose Letërsia e dënuar*, σελ. 35.

Αυτό μεταφράζεται ως εξής: Πολλοί διωκόμενοι συγγραφείς συμβαίνει να έχουν συλληφθεί με τον ίδιο τρόπο και για τον ίδιο λόγο, να έχουν ανακριθεί από τους ίδιους ανακριτές (ιδιαίτερα συνηθισμένο φαινόμενο και βασικός *τόπος* αυτής της λογοτεχνίας), να έχουν βασανιστεί από τους ίδιους δήμιους, να έχουν καταδικαστεί από τους ίδιους δικαστές με απολύτως κοινό κατηγορητήριο πάνω στη βάση του ίδιου άρθρου του νόμου (κατηγορία περί διαφώτισης και προπαγάνδας κατά της λαϊκής εξουσίας, εγκλήματα τα οποία προβλέπονται από τους νόμους 64/10-14 και 73/1 Κ.Ρ.), να τους έχουν επιβληθεί οι ίδιες ποινές μακροχρόνιου εγκλεισμού και, εν τέλει, να έχουν εγκλειστεί στο ίδιο στρατόπεδο-φυλακή. Οι πιο σημαντικοί εκπρόσωποι της λογοτεχνίας των διωκομένων μοιράζονται την εμπειρία της φυλάκισης στα δύο πιο κακόφημα ιδρύματα εγκλεισμού της Κομμουνιστικής Αλβανίας, τη φυλακή του Μπουρρέλι και το στρατόπεδο-ορυχείο του Σπατς.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο που σχετίζεται με την πολιτική διάσταση του εγκλεισμού, οι πολιτικοοικονομικές μεταμορφώσεις του καθεστώτος και οι εσωκομματικές ανακατατάξεις επιφέρουν τις ίδιες αγωνίες, φόβους *άγχη* αλλά και ελπίδες στο σώμα των καταδίκων: αντίδραση του καθεστώτος στη χρουστσοφική αποσταλινοποίηση, μαοϊκός προσανατολισμός, εκτελέσεις και συλλήψεις πρωτοκλασάτων υπουργών, αυτοκτονία-δολοφονία του πρωθυπουργού Μεχμέτ Σέχου, θάνατος του Ενβέρ Χότζα κ.τ.λ.

Υπάρχει, ακόμη, και το φιλοσοφικό-λογοτεχνικό επίπεδο κατά το οποίο ο εγκλεισμός και η ακραία έκθεση στην ολοκληρωτική βία επιδρά καθοριστικά στην διαμόρφωση μιας συγκεκριμένης κοσμοαντίληψης²⁰² στις συνειδήσεις των διωκομένων οι οποίοι καταφεύγουν στη λογοτεχνία αποζητώντας μια λυτρωτική έξοδο. Τα λογοτεχνικά έργα που διαβάζουν είναι περιορισμένα και παράνομα διατηρημένα μέσα στη φυλακή, μέσω μιας κλειστής κωδικοποίησης φύλαξης και ανάγνωσης. Όλα αυτά εξετάστηκαν αναλυτικά στη μελέτη των *τόπων* που μοιράζονται τα έργα της συγκεκριμένης λογοτεχνίας. Εντούτοις, είναι ενδεικτικό, ως προς το πλαίσιο της διακειμενικής επικοινωνίας, πως οι παραπάνω αντικειμενικές αναφορές που συναρθρώνουν την εμπειρία του εγκλεισμού οδηγούν πολλές φορές στην πρωταγωνιστική εμφάνιση ενός διωκόμενου συγγραφέα μέσα στο λογοτεχνικό έργο ενός συναδέλφου του και αντίστροφα. Παραδείγματος χάριν, οι διωκόμενοι

²⁰² Ο Kosumi θεωρεί ως βασική αρχή αυτής της κοσμοαντίληψης των φυλακισμένων την αντιμετώπιση του μισανθρωπισμού του τυραννικού καθεστώτος. Ο.π., σ. 57.

συγγραφείς Zyhdi Morava και Maks Velo εμφανίζονται ως ήρωες που πρωταγωνιστούν στο μυθιστόρημα *Οι δρόμοι της Αβύσσου* του Visar Zhiti και ούτω καθεξής.

Υπάρχει, επίσης, η έμμεση διακειμενικότητα η οποία μπορεί να εντοπιστεί στις κοινές διακειμενικές αναφορές των συγκρατούμενων συγγραφέων²⁰³, ζήτημα το οποίο θα εξεταστεί αναλυτικότερα σε επόμενο κεφάλαιο. Αυτό συμβαίνει στο βαθμό που καθίσταται ευδιάκριτη, στο σύνολο των έργων της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων, μια επαναλαμβανόμενη διακειμενική αναφορά σε συγκεκριμένα έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας, τα οποία κυκλοφορούν μυστικά μέσα στα γκουλάγκ, όπως, επί παραδείγματι, σε αποσπάσματα της *Θείας Κωμωδίας* του Δάντη.

Επιπλέον, η διακειμενικότητα, υπό τη συγκεκριμένη οπτική, δεν συνεπάγεται μια συνειδητή και αντικαθεστωτική λειτουργία της λογοτεχνίας των διωκομένων, υπό την έννοια ότι όσα έργα συγγράφονται και κυκλοφορούν παράνομα κατά την κομμουνιστική περίοδο δεν συνθέτουν ένα οργανωμένο δίκτυο διάδοσης ενός ξεκάθαρα αντικαθεστωτικού μηνύματος που να απευθύνεται σε ολόκληρη την κοινότητα με απώτερο στόχο την ανατροπή του καθεστώτος. Δεν εξέθεταν, όπως το θέτει ο Sartre, στην καταπιεσμένη συλλογική κοινότητα, της οποίας αποτελούσαν μέρος, τους θυμούς και τις ελπίδες της μέσα στους κόλπους της καταπίεσης²⁰⁴.

Η αντικαθεστωτική διάσταση της λογοτεχνίας των διωκομένων, στο βαθμό που καθίσταται πιθανή, μπορεί να διερευνηθεί αποκλειστικά εντός της στρατοπεδικής κοινότητας. Αλλά ακόμα και σε αυτή την περίπτωση, πρέπει να ληφθούν υπόψη συγκεκριμένες παράμετροι, κάτι που θα εξεταστεί αναλυτικά σε επόμενο κεφάλαιο. Ούτως ή άλλως, σύμφωνα με τον Sartre, η αντιστασιακή λογοτεχνία είναι, γενικά, εξαιρετικά δύσκολο να παράγει κάτι ποιοτικό κατά τη φάση που η αντίσταση τυγχάνει ακόμη εν εξελίξει. Μπορεί όμως η εμπειρία αυτή να προλειάνει το έδαφος για την ανάπτυξη μιας «λογοτεχνίας του συγκεκριμένου καθολικού», υπό την έννοια ότι το πρόβλημα που ψάχνει να λύσει αποκλειστικά με τα δικά του μέσα ο διωκόμενος συγγραφέας είναι, ταυτόχρονα, πρόβλημα όλων²⁰⁵.

²⁰³ Στη θεωρία των διακειμενικών ιχνών, σύμφωνα με τον Szegedy-Maszak, αυτές οι διακειμενικές αναφορές, που εγκαθιδρύουν ταυτόχρονα μια ιεραρχία μεταξύ ορισμένων εννοιών, ακολουθούν τη *στρατηγική του μέρους αντί του όλου* που μπορεί να ανακληθεί στη μνήμη μας και να εκδηλώσει την παρουσία της σε άλλα είδη, ο.π., Szegedy-Maszak, σ. 314.

²⁰⁴ Ο.π., Sartre, σ. 306.

²⁰⁵ Ο.π., Sartre, σ. 304.

Στο πνεύμα αυτό, θα πρέπει να συνεκτιμηθεί και η καθεαυτή ειδολογική διάσταση του ίδιου του μυθιστορηματικού λόγου. Τονίστηκε προηγουμένα το γεγονός ότι τρεις εκ των σημαντικότερων εκπροσώπων της λογοτεχνίας των διωκομένων -Zhití, Lubonja, Velo- αφηγήθηκαν την εμπειρία του εγκλεισμού τους χρησιμοποιώντας τη φόρμα του μη-μυθοπλαστικού μυθιστορήματος. Η υπεροχή του μυθιστορηματικού είδους έναντι άλλων μορφών αφήγησης, κατά τον Lukacs, έγκειται στο ότι το μυθιστόρημα περιέχει την ουσία της ολότητάς του ανάμεσα στην αρχή και το τέλος του και γι αυτό ανεβάζει το άτομο (συγγραφέα) σε απεριόριστα ύψη καθότι οφείλει να δημιουργήσει έναν ολόκληρο κόσμο με τη βιωμένη του εμπειρία και να κρατήσει σε ισορροπία αυτή του τη δημιουργία²⁰⁶.

Κατά μία έννοια, στη λογοτεχνία των διωκομένων της Κομμουνιστικής Αλβανίας, το συγγραφικό εγχείρημα της λουκατσικής «διατήρησης σε ισορροπία» του δημιουργημένου σύμπαντος, στη βάση της δίωξης, δεν είναι υπερβολή να ειπωθεί ότι πραγματώνεται, παράλληλα, σε ένα διαλογικό/δια-συγγραφικό πλαίσιο και δεν εναπόκειται αποκλειστικά στην ατομικότητα του γράφοντος υποκειμένου η οποία, σε κάθε περίπτωση, παραμένει καθοριστική, δεσπόζουσα και αδιαμφισβήτητη. Ο Σπινόζα, άλλωστε, θεωρεί ότι με το να ισχυριζόμαστε πως όλα τα άτομα είναι διαφορετικά (δηλ. ότι ενεργούν και πάσχουν με διαφορετικό τρόπο) δεν σημαίνει ότι μπορούμε να ισχυριστούμε πως είναι και απομονώσιμα²⁰⁷.

Εν προκειμένω, αυτό συμβαίνει διότι, όπως εξετάστηκε προηγουμένα, στη λογοτεχνία της εν γένει καταπίεσης, η οποία περιλαμβάνει διαφορετικών συγγραφέων μυθιστορήματα που όμως εκκινούν από την ίδια βιωμένη εμπειρία (π.χ. λογοτεχνία της δουλείας των αφροαμερικανών, λογοτεχνία των ναζιστικών στρατοπέδων, λογοτεχνία του γκουλάγκ κ.ο.κ), το «δημιουργημένο σύμπαν» του εκάστοτε συγγραφέα δεν διατηρείται σε ισορροπία μέσω ενός κλειστού κυκλώματος ισορρόπησης, υπαρκτού μέσα στο ίδιο το έργο. Εκδιπλώνεται, κυρίως μέσω των διακειμενικών ιχνών, εν παραλλήλω με τα «δημιουργημένα σύμπαντα» των οικείων συγγραφέων που βίωσαν την αυτή εμπειρία.

Κάνω χρήση, εδώ, ενός ενδεικτικού παραδείγματος εστιάζοντας στο ημερολόγιο φυλακής *Στο δέκατο έβδομο έτος*, ένα από τα ορόσημα-έργα της αλβανικής λογοτεχνίας του γκουλάγκ. Με σημείο ειδολογικής αναφοράς το κριτήριο

²⁰⁶ Ο.π., Lukacs, σ. 84.

²⁰⁷ Σπινόζα, *Πολιτική Πραγματεία*, εκδόσεις Πατάκη 2013, σ. 265.

που ορίζει ο Lukacs, ο συγγραφέας Fatos Lubonja μετουσιώνει την βιωμένη εμπειρία του εγκλεισμού του στο κάτεργο του Μπουρρέλι, κατά το δέκατο έβδομο έτος της ποινής του, σε ένα μυθιστόρημα η πλοκή του οποίου παρακολουθεί την τύχη των καταδίκων του Μπουρρέλι και εκτυλίσσεται χρονικά από το χειμώνα του 1990 μέχρι και την άνοιξη του 1991. Στο διάστημα αυτό, το κομμουνιστικό καθεστώς καταρρέει και αποφυλακίζονται οι τελευταίοι κατάδικοι του Ανατολικού Μπλοκ, μεταξύ των οποίων και ο συγγραφέας.

Εκτός από τον ίδιο, εκ των βασικών πρωταγωνιστών του έργου είναι οι συγκρατούμενοί του, οι σωφρονιστικοί υπάλληλοι και οι εκπρόσωποι της διοίκησης της φυλακής αλλά και πρόσωπα εκτός της φυλακής όπως οι κόρες του, οι γονείς του, Todí και Liri Lubonja, και διάφοροι φίλοι του των οποίων η παρουσία και οι κινήσεις δηλώνονται μέσω των γραμμάτων που ανταλλάσσουν με το συγγραφέα. Η πλοκή εξαρτάται άμεσα από τις πολιτικές εξελίξεις και ειδικότερα από τους ελιγμούς που επιχειρεί το καθεστώς του Ραμίζ Αλία προκειμένου να διαχειριστεί τη γενικευμένη κατάρρευση και το ενδεχόμενο μιας αιματηρής χασομικής αναρχίας. Επί του ακριβέστερου, οι πολιτικές εξελίξεις είναι οι ίδιες μέρος της πλοκής. Ο συγγραφέας, κατά αυτόν τον τρόπο, αντλεί από την εν λόγω εμπειρία το υλικό με το οποίο, μέσω της αφηγηματικής του ικανότητας, δημιουργεί έναν ολόκληρο κόσμο και διατηρεί αυτόν τον κόσμο σε ισορροπία μέσα στο μυθιστόρημα που συνθέτει –η ολότητα²⁰⁸ του οποίου, όπως το θέτει ο Lukacs, εμπεριέχεται ανάμεσα στην αρχή και το τέλος.

Συμβαίνει, ωστόσο, η κατά Lukacs *διατήρηση της ισορροπίας* αυτού του δημιουργημένου κόσμου του Lubonja να μην συντελείται αποκλειστικά και μόνο μέσα στο ίδιο το μυθιστόρημα. Στο δέκατο έβδομο έτος αλλά και εκτός αυτού. Συγκεκριμένα, τόσο ο πατέρας του συγγραφέα, Todí Lubonja, όσο και η μητέρα του, Liri Lubonja (αμφότεροι σημαντικοί εκπρόσωποι της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων), μετέγραψαν επίσης την εμπειρία της ασκηθείσας δεκαοκτάχρονης διώξης της οικογένειας Lubonja σε λογοτεχνικές αφηγήσεις. Συνακόλουθα, η σκηνή της μεταγωγής ή μια άλλη προσωπική αγωνία του συγγραφέα και ήρωα του έργου

²⁰⁸ Η έννοια της κατά Lukacs *ολότητας* επανέρχεται στον Raymond Williams ως «ουσιαστικές δομές», κριτήριο το οποίο συνεπικυρώνει την ιδιαιτερότητα και τη σπουδαιότητα των ορόσημων έργων μιας συγκεκριμένης λογοτεχνίας (βλ. Goldman, *Για μια κοινωνιολογία του μυθιστορήματος*, ο.π., σ. 29).

Στο δέκατο έβδομο έτος επαναλαμβάνεται φωτιζόμενη πληρέστερα, υπό μια διαφορετική οπτική, στις αφηγήσεις των συγγραφέων-γονιών του²⁰⁹.

Το εν λόγω παράδειγμα, συν τοις άλλοις, μας υπενθυμίζει ότι, παρά την αναντίρρητη, κατά Lukacs, σημασία της ατομικότητα του γράφοντος υποκειμένου, δεν υπάρχει λογοτεχνική και καλλιτεχνική δημιουργία παρά μόνον εκεί που υπάρχει επιθυμία για υπέρβαση του ατόμου και αναζήτηση ποιοτικών υπερ-ατομικών αξιών. Αυτό, ισχυρίζεται ο Goldman, συνεπάγεται ότι ο άνθρωπος δεν θα μπορούσε να είναι αυθεντικός παρά στο βαθμό στον οποίο συλλαμβάνει τον εαυτό του ή όπου αισθάνεται σαν τμήμα ενός εξελισσόμενου συνόλου, και τοποθετείται σε μια υπερ-ατομική διάσταση, ιστορική ή υπερβατική²¹⁰.

Το ζήτημα της λουκατσικής «διατήρησης σε ισορροπία» του δημιουργημένου από το συγγραφέα σύμπαντος δεν αρκεί να τεθεί αποκλειστικά στην καθεαυτή ειδολογική του διάσταση. Επειδή, στη λογοτεχνία των διωκομένων, συμβαίνει ο συγγραφέας να ταυτίζεται με τον δρώντα κεντρικό ήρωα της πλοκής, είναι εξίσου σημαντική η κοινωνιολογική οπτική η οποία χρησιμοποιήθηκε κυρίως στη θεωρία του γενετικού δομισμού. Σύμφωνα με τον Goldman, ο γενετικός δομισμός ξεκινά από την υπόθεση ότι κάθε ανθρώπινη συμπεριφορά είναι μια προσπάθεια να δοθεί μία απάντηση «σημασιοδοτική» σε μια ιδιαίτερη κατάσταση τείνοντας έτσι να δημιουργήσει μια ισορροπία ανάμεσα στο υποκείμενο της δράσης και στο αντικείμενο, πάνω στο οποίο αναφέρεται ο περιβάλλον κόσμος. Η ουσία αυτής της «τάσης ισορροπίας» ανάμεσα στις νοητικές δομές του υποκειμένου και στον εξωτερικό κόσμο, που φωτίζει η κοινωνιολογική οπτική, έγκειται στη διαπίστωση ότι καταλήγει σε μια κατάσταση, μέσα στην οποία η συμπεριφορά των ανθρώπων μετασχηματίζει τον κόσμο²¹¹, κάτι το οποίο αποτελεί κομβικής σημασίας συμπέρασμα για τα διακειμενικά ίχνη στα ορόσημα έργα της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων.

Είναι, ωστόσο, σημαντικό να τονιστεί ότι τόσο η λουκατσική θεωρία του μυθιστορήματος όσο και η κοινωνιολογική θεωρία του Goldman αντλούν τα

²⁰⁹ Οι αφηγήσεις των γονιών του Fatos Lubonja συμπεριλαμβάνονται στο corpus της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων (βλ. επόμενο κεφάλαιο). Ο Todi Lubonja συνέγραψε τα έργα *Υπό το ζυγό της βίας* και *Το ατέλειωτο άγχος της Ελευθερίας* ενώ η Liri Lubonja το έργο *Πέρα από τους ανθρώπους και ανάμεσά τους*.

²¹⁰ Ο.π., Goldman, σ. 68.

²¹¹ Ο.π., Goldman, σ. 74.

συμπεράσματά τους κυρίως από την εξέταση μυθοπλαστικών μυθιστορημάτων. Ειδικότερα ο Goldman, αναφερόμενος στη φροϋδική ψυχαναλυτική διάσταση της στέρησης, αναγνωρίζει ότι το συστατικό στοιχείο της στέρησης είναι το γεγονός ότι η πραγματικότητα επιβάλλει σε όλους μας μιαν ορισμένη ασυνάφεια και ορισμένους συμβιβασμούς²¹². Αυτή η παραδοχή τον ωθεί στο γενικό συμπέρασμα ότι η πιο σημαντική λειτουργία της λογοτεχνικής δημιουργίας φαίνεται να είναι η αναγωγή στο φανταστικό επίπεδο της συνάφειας την οποία έχουν στερηθεί τα άτομα στην πραγματική ζωή «όπως, ακριβώς, στο ατομικό επίπεδο, τα όνειρα, τα παραληρήματα και το φανταστικό παράγουν το αντικείμενο ή το υποκατάστατο του αντικειμένου που το άτομο δεν κατόρθωσε ν' αποκτήσει στην πραγματικότητα»²¹³.

Είναι προφανές ότι στα μυθιστορήματα της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων, όπως τονίστηκε αναλυτικά στον ορισμό, η πιο σημαντική λειτουργία της λογοτεχνικής δημιουργίας δεν είναι αυτή η εις το φανταστικό αναγωγή της στερημένης *συνάφειας* ούτε η αντιστάθμιση, όπως σημειώνει ο Goldman, μιας οποιασδήποτε στέρησης, συμπεριλαμβανομένης ακόμη και της ελευθερίας. Η πιο σημαντική λειτουργία της εν λόγω λογοτεχνίας εξακολουθεί να παραμένει, πρωτίστως, η ηθική επιταγή περί του μαρτυρείν και, δευτερευόντως, η διαδικασία επούλωσης της τραυματικής εμπειρίας, αν αυτή καθίσταται δυνατή, ή, επί του ορθότερου, η λογοτεχνική της ανακατασκευή στην προοπτική της κατανόησης.

Τι συμβαίνει όμως με την πλοκή των συγκεκριμένων μη μυθοπλαστικών αφηγήσεων; Χρησιμοποιώντας ως σημείο αναφοράς τον ορισμό της πλοκής²¹⁴ που διατυπώνεται στην *Αφηγηματική λειτουργία* του Paul Ricoeur, θα όριζα την εν λόγω πλοκή ως την εκτύλιξη μιας ακολουθίας πράξεων και εμπειριών πραγματικών χαρακτήρων που παρουσιάζονται μέσα σε δραματικές ρευστές καταστάσεις στις αλλαγές των οποίων αντενεργούν. Σύμφωνα με τον Ricoeur, αυτές οι αλλαγές αποκαλύπτουν κρυφές απόψεις των δραματικών καταστάσεων και των χαρακτήρων προκαλώντας μια νέα επιπλοκή που απαιτεί σκέψη ή δράση ή και τα δύο. Συνεπώς, η παρακολούθηση μιας ιστορίας σημαίνει την κατανόηση των διαδοχικών πράξεων, σκέψεων και συναισθημάτων «σα να κάνουν αυτά φανερή μια κίνηση με ορισμένη κατεύθυνση».

²¹² Ο.π., Goldman, σ. 120.

²¹³ Ο.π., Goldman, σ. 121.

²¹⁴ Ricoeur P., *Αφηγηματική λειτουργία*, Καρδαμίτσα, 1990, σ. 22.

Θα μπορούσε, επίσης, να ειπωθεί ότι η ίδια η έννοια της πλοκής των ορόσημων μη-μυθοπλαστικών μυθιστορημάτων είναι ένα ιδιαίζον γνώρισμα της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων, καθότι, στο χρονικό επίπεδο του κοινού εγκλεισμού, οι ζωές των συγκρατούμενων συγγραφέων συναντιούνται και αλληλοεπηρεάζονται στενά, με αποτέλεσμα, κατά την ανάγνωση των έργων αυτών, να παρατηρούμε διαφορετικές εστιάσεις σε μία περίπου κοινή πλοκή. Σε όλες αυτές τις αφηγήσεις, ειδικότερα στις αφηγήσεις των Agim Musta, Visar Zhiti, Fatos Lubonja, Maks Velo, Gëzim Çela, Κωνσταντίνου Κυριακού, Shefqet Gjana, Uran Kalakulla, Agron Kalaja, at Zef Pllumi και άλλων, είναι δυνατόν να παρατηρηθεί ότι η δράση κοινών προσώπων διαπερνά συνολικά τις αντίστοιχες πλοκές. Συνεπώς, αυτά τα δρώντα πρόσωπα που επανεμφανίζονται στις πλοκές διαφορετικών αφηγήσεων μπορούν να αποκληθούν «πρόσωπα-αναφορές (ως προς την πλοκή)» και «αναφορικά (ως προς την πραγματικότητα) πρόσωπα»²¹⁵, σύμφωνα με την ορολογία του Philippe Hammon.

Το καθοριστικό συμβάν-κύτταρο στη ροή της πλοκής είναι, αφενός, η ίδια η ζωή του στρατοπέδου καθώς υπόκειται τόσο στις εσωτερικές πιέσεις του συστήματος διοίκησης όσο και στις γενικότερες ιστορικές εξελίξεις της χώρας και, αφετέρου, οι αντικατοπτρισμοί εντός του στρατοπέδου των μεταμορφώσεων του χοτζικού καθεστώτος. Έτσι, για παράδειγμα, αν εστιάσουμε στο πιο προβεβλημένο στις αφηγήσεις των διωκομένων στρατόπεδο-φυλακή, το Σπατς, θα διαπιστώσουμε ότι οι αφηγήσεις που εξιστορούν τη ζωή στο συγκεκριμένο στρατόπεδο υφαίνονται γύρω από κάποια κομβικά συμβάντα που έλαβαν χώρα στο Σπατς μεταξύ των ετών 1973-1981. Αυτά τα κομβικά συμβάντα είναι η εξέγερση των καταδίκων του Σπατς το 1973 και τα επακόλουθά της, η εκτέλεση του υπουργού άμυνας Beqir Balluku, το 1974, η οποία σηματοδότησε τη «Σφαγή των στρατηγών», η επιβολή του νέου Συντάγματος του 1976, η σύλληψη εντός του Σπατς της «φιλοαμερικανικής» ομάδας του κατάδικου Xhelal Korpencka και της «φιλοσοβιετικής» ομάδας των Fadil Kokomani και Vagjel Lezho που οδήγησε στην εκτέλεση των τριών διανοουμένων, η αυτοκτονία-δολοφονία του πρωθυπουργού της χώρας Mehmet Shehu αλλά και διάφορα άλλα μικροσυμβάντα εντός του στρατοπέδου όπως συγκεκριμένες αποδράσεις, εκτελέσεις καταδίκων, τα ίδια κωμικοτραγικά απρόοπτα και άλλα τα οποία είναι δυνατόν να τοποθετηθούν στην κατά Ricoeur χρονολογική διάσταση ή «διάσταση των επεισοδίων» της αφήγησης.

²¹⁵ Ο.π., Szegedy-Maszak, σ. 346.

Η ένσταση που εγείρεται, καταρχάς από τον ίδιο τον Ricoeur, επί της χρονολογικής διάστασης της αφήγησης, έγκειται στην απόρριψη της υπόθεσης πως η πράξη της αφήγησης περιορίζεται απλώς στην επισώρευση ενός επεισοδίου πάνω στο άλλο. Από τα επισωρευμένα επεισόδια η πράξη της αφήγησης συνθέτει, κυρίως, ολότητες με νόημα, κάτι το οποίο ορίζεται από τον Ricoeur ως η δεύτερη, μη-χρονολογική, διάσταση της αφηγηματικής πράξης: «Η τέχνη επομένως του αφηγείσθαι, καθώς επίσης και η αντίστοιχη σ' αυτήν τέχνη της παρακολούθησης μιας ιστορίας, προϋποθέτει την ικανότητά μας από μια *διαδοχή* να αποσπούμε μία *μορφή/διαμόρφωση*»²¹⁶.

Είναι φανερό πως, ως *παρακολουθούντες* τις αφηγήσεις των διωκομένων (και εφόσον στο γενικότερο πνεύμα της *Αφηγηματικής λειτουργίας* διαφαίνεται μια μετατόπιση της εστίασης από τον *αφηγητή* στον *παρακολουθούντα-την-αφήγηση*), στη θεωρητική βάση της ενσχάσει πλοκής μπορούμε να εκτείνουμε την κατά Ricoeur *διαμόρφωση* σε *συν-διαμόρφωση*. Η θεωρητική θεμελίωση αυτής της «συν-διαμορφωτικής δράσης»²¹⁷ στις αφηγήσεις του αλβανικού γκουλάγκ οφείλει να υπολογίσει τρεις σημαντικές παραμέτρους οι οποίες επισημαίνονται ήδη στην ανάλυση του Ricoeur. Κατά πρώτον, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι η τέχνη της αφήγησης συνδέεται αναγκαστικά με την τυφλή περιπλοκότητα του παρόντος έτσι όπως αυτό βιώνεται από τους ίδιους τους συγγραφείς και στην ερμηνεία που οι ίδιοι αποδίδουν στις πράξεις τους. Κατά δεύτερον, αυτή η συν-διαμορφωτική δράση, η οποία εντάσσεται στη μη-χρονολογική διάσταση της αφηγηματικής λειτουργίας, αποκτά τη σημασία μιας στοχαστικής κρίσης. Κατά τρίτον, η ιδέα της στοχαστικής κρίσης πάνω στα επισωρευμένα γεγονότα συμπεριλαμβάνει την έννοια της οπτικής (*point of view*).²¹⁸

Συμπερασματικά, η έννοια της *συν-διαμορφωτικής δράσης* στις αφηγήσεις του αλβανικού γκουλάγκ απορρέει κυρίως από το γεγονός ότι οι συγγραφείς υπήρξαν ταυτόχρονα και αναγνώστες/παρακολουθούντες των αφηγήσεων των συγκρατουμένων τους, πνεύμα το οποίο διαπερνά συνολικά τα δύο μεγάλα έργα του Visar Zhiti, *Οι δρόμοι της αβύσσου* και *Τεθλασμένη άβυσσος*. Άλλωστε, σύμφωνα με

²¹⁶ Ο.π., Ricoeur, σ. 27.

²¹⁷ Ο όρος διατυπώνεται κατ' αναλογία του όρου «διαμορφωτική δράση» της αφηγηματικής πράξης που χρησιμοποιεί ο Ricoeur αναφερόμενος σε μιαν έκφραση του Louis Mink, ο.π..

²¹⁸ Ο.π., Ricoeur, σ. 28-29.

τον Zhiti, όλοι οι κατάδικοι, συμπεριλαμβανομένων και των αναλόβητων, διακατέχονται από μια ακλόνητη επιθυμία να γράψουν²¹⁹. Η ερμηνεία την οποία αποδίδουν οι ίδιοι στις πράξεις τους έγκειται στην συνειδητή αφοσίωσή τους στην υπεράσπιση των ιδεωδών του ανθρωπισμού έναντι των παραμορφωτικών μηχανισμών του χοτζικού ολοκληρωτισμού, πράγμα που αποτελεί, ταυτόχρονα, και το απαύγασμα της στοχαστικής τους κρίσης²²⁰. Η οπτική που διαπερνά συνολικά όλες τις υπό εξέταση αφηγήσεις είναι η οπτική των διωκομένων/θυμάτων του κομμουνιστικού καθεστώτος που εγκαθιδρύθηκε από τον Ενβέρ Χότζα και συνεχίστηκε χωρίς καμία διαφοροποίηση από τον διάδοχό του, Ραμίζ Αλία.

²¹⁹ Ο.π., Zhiti, *Οι δρόμοι της αβύσσου*, σ. 452.

²²⁰ Αναφορικά στην στοχαστική κρίση, παραθέτω ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από τους *Δρόμους της αβύσσου* του Zhiti : «*Στη φυλακή, κατά τρόπο παράδοξο, είχαμε δοκιμάσει το αντίθετο του πραγματικού σκοπού του εγκλεισμού, την ελευθερία. Όχι ακριβώς την ελευθερία, περισσότερο, ίσως, είχαμε συνειδητοποιήσει την απουσία της και αυτό ήταν κάτι που το είχαμε αποδεχτεί ως μία ακλόνητη πεποίθηση. Είχαμε αποκαλύψει ξανά το δόλο και τις ραδιουργίες του καθεστώτος όντας αιχμάλωτοι. Εμείς μπορούσαμε να δούμε την ελευθερία ως απουσία, ενώ εκεί πάνω, έξω, στη ζωή δεν μπορούσαν ούτε να διανοηθούν πόσο βάνουσα απουσίαζε*», σ. 454.

Γ.3. Στοιχεία ποιητικής και ρητορικής στη λογοτεχνία των διωκομένων

Οφείλω, σε αυτό το σημείο, να ερευνήσω κάποιες ερμηνευτικές προεκτάσεις των ήδη ορισθέντων ειδολογικών κριτηρίων που θα διαφωτίσουν εμβριθέστερα σημαντικές παραμέτρους του συγκεκριμένου λογοτεχνικού πεδίου στην αλβανική του εκδοχή. Καταρχάς, εν σχέσει με τον ίδιο τον ορισμό, αυτό που μένει τυπικά αδιευκρίνιστο είναι το ζήτημα της παρουσίας ή απουσίας εκείνων των στοιχείων που αξιώνουν την ύπαρξη μίας ορισμένης *ποιητικής*. Προκειμένου να διερευνηθεί αυτή η προοπτική, είναι αναγκαίο να διασαφηνιστεί το ειδολογικό σημαινόμενο του όρου.

Στον πιο προβεβλημένο ορισμό, ο Tzvetan Todorov θεωρεί ότι η *ποιητική* έρχεται να καταστρέψει την ισορροπία που εγκαθιδρύθηκε ανάμεσα στην ερμηνεία (αποκλειστική προσήλωση στο ίδιο το κείμενο) και στην επιστήμη (συνεξέταση εξωκειμενικών κριτηρίων), καθόσον, σε αντίθεση προς την ερμηνεία συγκεκριμένων έργων, δεν επιζητά να κατονομάσει το νόημα αλλά αποβλέπει στο να καταστήσει γνωστούς τους γενικούς νόμους που διέπουν τη γέννηση κάθε έργου· ενώ, σε αντίθεση προς τις επιστήμες (π.χ ψυχολογία), ψάχνει αυτούς τους νόμους στο εσωτερικό της ίδιας της λογοτεχνίας: «Η ποιητική είναι λοιπόν μια προσέγγιση της λογοτεχνίας ταυτόχρονα «αφηρημένη» και «εσωτερική». Αντικείμενο της *ποιητικής* δεν είναι το λογοτεχνικό έργο καθαυτό: ό,τι αναζητάει είναι οι ιδιότητες του συγκεκριμένου αυτού λόγου που είναι ο λογοτεχνικός λόγος. Κάθε έργο δεν θεωρείται λοιπόν παρά ως εκδήλωση μιας αφηρημένης και γενικής δομής, της οποίας δεν είναι παρά μια από τις πιθανές πραγματοποιήσεις. Έτσι λοιπόν η επιστήμη αυτή δεν ασχολείται πια με την υπαρκτή λογοτεχνία, αλλά με την πιθανή λογοτεχνία· με άλλα λόγια: με αυτή την αφηρημένη ιδιότητα που συνιστά τη μοναδικότητα του λογοτεχνικού φαινομένου: τη *λογοτεχνικότητα*»²²¹.

Το γεγονός, όμως, ότι η λογοτεχνικότητα, στην προοπτική της *ποιητικής*, προσεγγίζεται από τον Todorov με όρους στρουκτουραλιστικής συνοχής, η αναγνώριση των οποίων συστήνει την εκάστοτε *ποιητική*, καθιστά δύστοκη την υπόθεση περί συγκρότησης μίας *ποιητικής* της λογοτεχνίας των διωκομένων της Κομμουνιστικής Αλβανίας. Αυτό συμβαίνει, πρωτίστως, διότι η εν λόγω λογοτεχνία, όπως ήδη επισημάνθηκε, θεμελιώνει την ειδολογική της ταυτότητα κυρίως στη

²²¹ Ο.π., Todorov, *Ποιητική*, σ. 33.

θεματική αλληλουχία και όχι στην χρήση ενός κοινού λογοτεχνικού τρόπου, εμπιπτοντας, έτσι, στον πλατωνικό *μεικτό τρόπο*. Αντίθετα, η κατά Todorov *ποιητική* προϋποθέτει σαφώς οριοθετημένα ειδολογικά σχήματα: παραδείγματος χάριν, μπορεί να γίνει λόγος για την *ποιητική* του νατουραλιστικού μυθοπλαστικού μυθιστορήματος ή, όπως προτείνει ο Μπαχτίν, την *ποιητική* του Ντοστογιέφσκι και ούτω καθεξής. Επιπρόσθετα, είναι φανερό ότι ο Todorov εγγράφει την *ποιητική* του στο πεδίο της *λογοτεχνικότητας* -άρα, σε ένα κλειστό και αυστηρά οριοθετημένο πεδίο- ενώ, αναφορικά στη λογοτεχνία των διωκομένων, δε νοείται να μη συνυπολογιστεί ισοβαρώς, κατά την ειδολογική της σύσταση, το ιστορικό, πολιτικό, κοινωνικό και πολιτισμικό συγκείμενο, πράγμα που υπερτονίστηκε στην μέχρι τώρα ερευνητική πορεία. Αυτό δεν αποκλείει, ωστόσο, την παραδοχή ότι αρκετά στρουκτουραλιστικά συστατικά της κατά Todorov *ποιητικής* είναι δυνατόν να αναγνωριστούν στα ορόσημα έργα της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων.

Πιο συγκεκριμένα, στο επίπεδο της σημασιολογίας, είναι δυνατόν να παρατηρηθεί εντός των συγκεκριμένων λογοτεχνικών κειμένων εκείνο το παιχνίδι των σχέσεων που ο Todorov διακρίνει σε *σχέσεις in praesentia* (όταν τα στοιχεία που ορίζουν τη σχέση του κειμένου με ένα άλλο κείμενο εγγράφονται ρητά σε αυτό) και *σχέσεις in absentia* -ζήτημα το οποίο θα εξεταστεί αναλυτικότερα στο αμέσως επόμενο υποκεφάλαιο. Στην οπτική της *ποιητικής* εμπίπτει ακόμη και το γεγονός ότι, όπως καταδείχτηκε επί αρκούντως κατά την εξέταση της ηθικής έντασης της νουβέλας *Μια ημέρα στη ζωή του Ιβάν Ντενίσοβιτς*, σε κάθε ορόσημο έργο δύνανται να παρατηρηθούν όχι μόνο το επί μέρους νόημα αλλά και οι γενικές συνθήκες γένεσης του νοήματος. Δεν δύναται όμως να παρατηρηθεί αυτό που ο Todorov ορίζει ως «αληθοφάνεια», η συμμόρφωση, δηλαδή, ενός έργου στους συγκεκριμένους κανόνες του λογοτεχνικού του είδους²²². ούτε, ακόμη, η θεματική της λογοτεχνίας των διωκομένων, παρόλο που αποτελεί πρωτεύον ειδολογικό συστατικό της, δύναται να παρουσιασθεί ως ένα *δομημένο σύνολο*.

Στο ημερολόγιο φυλακής *Στο δέκατο έβδομο έτος του* Fatos Lubonja, επί παραδείγματι, αν και αποτελεί ορόσημο έργο της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων, απουσιάζουν κυρίαρχα στοιχεία της πλοκής, όπως η πρώτη σύλληψη, η δίκη και, κυρίως, η σκηνή της αποφυλάκισης, παρόλο που ολόκληρο το έργο στήνεται ακριβώς στην αναμονή της· ούτε στους *Δρόμους της Αβύσσου* του Visar

²²² Ο.π., Todorov, *Ποιητική*, σ. 50.

Zhiti υπάρχει η σκηνή της αποφυλάκισης. Γενικότερα, δεν διαπιστώνεται η अपαρéγκλιτη υπαγωγή της πλοκής σε κάποια χρονική τάξη. Θεωρώ ότι το περισσότερο ελαστικό σχήμα των *τόπων*, που προτείνει η Toker, λειτουργεί περισσότερο δόκιμα στη λογοτεχνία αυτή από ό,τι η κατά Todorov *αληθοφάνεια*.

Από το σύνολο των συστατικών της *ποιητικής* που διακρίνει ο Todorov, εκείνο το οποίο επουδενί παρατηρείται στη λογοτεχνία των διωκομένων είναι το *επίπεδο του λόγου*, η πλήρης, δηλαδή, καθυπόταξη της γλώσσας και των ρητορικών σχημάτων (επανάληψη, αντίθεση, κλιμάκωση κτλ.) σε ένα βαθμό ρητορικότητας του λόγου που τείνει στην ομοιογένεια. Είναι σαφές ότι η συχνότητα και η σημασία των ρητορικών σχημάτων, όπως και η χρήση της γλώσσας, που εντοπίζονται στα έργα του Visar Zhiti διαφέρουν σε μεγάλο βαθμό από εκείνα που απαντώνται στα έργα του Fatos Lubonja ή του Maks Velo. Η επανάληψη, επί παραδείγματι, στο Zhiti λειτουργεί είτε ως κλιμάκωση της δραματικής έντασης, είτε ως ειδολογικός υπερτονισμός, είτε ως ποιητικός τόνος, ενώ στο Lubonja η επανάληψη είτε εξυπηρετεί την πλοκή είτε σκιαγραφεί την καθεστωτική ακαμψία και τον πολιτικό ολοκληρωτισμό· στο δε Velo, η επανάληψη εξυπηρετεί την ύφανση της εικονοποιίας.

Αν και τα γλωσσικά χαρακτηριστικά ενός λόγου που η συστηματική τους παρουσία δημιουργεί ένα *επίπεδο λόγου*, όπως το θέτει ο Todorov, δεν αναγνωρίζονται στα κείμενα της λογοτεχνίας των διωκομένων, υπό την οπτική της *ποιητικής*, από την άλλη, αυτό δεν συνεπάγεται και υφολογική απόσταση, ειδικά σε ό,τι αφορά τις συνθήκες υφολογικής διαμόρφωσης. Σχετικά με το ζήτημα της υφολογικής διαμόρφωσης, ο Bajram Kosumi σημειώνει ότι οι ειδικές συνθήκες κράτησης στα κελιά των κομμουνιστικών φυλακών -χώροι απομονωμένοι από την κοινωνία και τον αναγνώστη και, ταυτόχρονα, χώροι αλλοτρίωσης των ανθρωπίνων χαρακτηριστικών- και η απουσία κάθε είδους ανέσεως κατά τη συγγραφική πράξη επηρεάζουν αδιαμφισβήτητα τόσο το περιεχόμενο αυτής της λογοτεχνίας όσο και τον υφολογικό της χαρακτήρα²²³: Ευνοείται περισσότερο ο νοηματικά συμπυκνωμένος - μέσω της χρήσης ρητορικών σχημάτων- σύντομος στίχος όπως και η λιτή αφήγηση έναντι των μακροσκελών -υπερφορτωμένων με καλλολογικά στοιχεία- περιγραφών κατά τη μυθιστορηματική γραφή. «Όσο η μεταφορά δεν μπορούσε να χωνευτεί από

²²³ Ο.π., Kosumi, σ. 27, 34. Ωστόσο, ακόμα και αυτή η παρατήρηση δεν έχει καθολική ισχύ διότι, όσον αφορά στα ορόσημα έργα, τα περισσότερα γράφτηκαν μετά την πτώση του καθεστώτος και όχι μέσα σε κάποιο κελί.

το καθεστώς, τόσο περισσότερο μισήθηκε και ποινικοποιήθηκε», αναφέρει χαρακτηριστικά ο Visar Zhiti, ειδικά η μεταφορά στην ποίηση που θεωρούνταν η εμπροσθοφυλακή²²⁴ και αυτό διότι, όπως αποδεικνύει ο Derrida, η μεταφορά κατέχει αναπόδραστα κομβική θέση στο φιλοσοφικό λόγο²²⁵.

Ένα άλλο στοιχείο ποιητικής που αναγνωρίζεται στα ορόσημα έργα της λογοτεχνίας των διωκομένων είναι η κατηγορία της *οπτικής*. Σε όλες τις αφηγήσεις, ο κόσμος των στρατοπέδων καταναγκαστικής εργασίας και των φυλακών του κομμουνιστικού καθεστώτος της Αλβανίας παρουσιάζεται πάντα από μια ορισμένη οπτική γωνία, αυτή του διωκομένου, η οποία αποτελεί αυτό που ο Todorov ορίζει ως «εγγενή στο έργο οπτική γωνία». Πράγματι, αν και η οπτική γωνία του αναγνώστη τείνει να έπεται της οπτικής γωνίας του διωκόμενου αφηγητή, και παρά την ενεργητική ανταπόκριση του πρώτου, είναι γεγονός ότι δεν μπορεί ποτέ να ταυτιστεί με την εγγενή στο έργο οπτική γωνία. Το μόνο σημείο ταύτισης του αναγνώστη με τον ήρωα της αφήγησης, όπως τίθεται από τον Todorov, αναζητείται στην ομοιότητα της προσπάθειας του πρώτου να κατασκευάσει τη μυθοπλασία ξεκινώντας από ένα λόγο με την προσπάθεια του δεύτερου να ανασυνθέσει τον κόσμο της αντίληψής του ξεκινώντας από τον λόγο και τα σημεία που τον περιβάλλουν²²⁶.

Από συγγραφέα σε συγγραφέα διαφοροποιείται, ωστόσο, η «αντανακλαστικότητα»²²⁷ της οπτικής, όπως αυτή καθορίζεται από το βαθμό εγγραφής στην οπτική του (διωκόμενου) πρωτοπρόσωπου αφηγητή άλλων περιφερειακών οπτικών των παρατηρούμενων δρώντων προσώπων της αφήγησης. Παραδείγματος χάριν, όταν ο αφηγητής του ημερολογίου *Στο δέκατο έβδομο έτος* ρωτάει και μαθαίνει τη γνώμη κάποιου οικείου συγκρατούμενου πάνω σε ένα συγκεκριμένο ζήτημα που απασχολεί συνολικά τους κατάδικους, αυτόματα η οπτική του ερωτηθέντος, ως μια άλλη φωνή, παρατίθεται και συμπεριλαμβάνεται στην εγγενή στο έργο οπτική γωνία. Το ίδιο συμβαίνει, πολλές φορές, και με την αυτούσια παράθεση κάποιας ομιλίας ή μιας δήλωσης του ίδιου του δικτάτορα ή κάποιου

²²⁴ Ο.π., Zhiti, σ. 43.

²²⁵ Ο.π., *Θεωρία της Λογοτεχνίας: Προβλήματα και προοπτικές*, σ. 76.

²²⁶ Ο Todorov αποφαινεται ότι «όπως αυτοί (ήρωες της αφήγησης) μαθητεύουν στον κόσμο έτσι κι εμείς (αναγνώστες) πρέπει να μαθητεύσουμε στο βιβλίο», ο.π., σ. 102.

²²⁷ Ο Henry James ονομάζει «αντανακλαστές» όσα πρόσωπα δεν είναι μόνον αντικείμενα παρατήρησης αλλά είναι ταυτόχρονα και παρατηρητές, ο.π., Todorov, σ. 73.

εκπροσώπου των διωκόντων. Συμβαίνει και στους τρεις συγγραφείς, Velo, Zhiti, Lubonja, να συστηματοποιείται συνειδητά η «αντανακλαστικότητα» της οπτικής.

Συμπερασματικά θα μπορούσε να ειπωθεί ότι το θεωρητικό μοντέλο της κατά Todorov *ποιητικής* δεν μπορεί να λειτουργήσει συνολικά κατά την περιγραφή της ειδολογικής σύστασης της λογοτεχνίας των διωκομένων της Κομμουνιστικής Αλβανίας, παρά το γεγονός ότι κάποιοι παράμετροι *ποιητικής* είναι δυνατόν να ισχύουν. Αν κάποιος προτείνει την ύπαρξη κάποιας *ποιητικής* στο εν λόγω λογοτεχνικό πεδίο, τότε, αυτή θα πρέπει να διερευνηθεί σε ένα μη στρουκτουραλιστικό πλαίσιο ή να επιμεροποιήσει το λογοτεχνικό του πεδίο: παραδείγματος χάριν, μπορεί να ερευνηθούν ουσιωδέστερα ζητήματα *ποιητικής* του ημερολογίου φυλακής της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων ή ζητήματα *ποιητικής* του Visar Zhiti, του Maks Velo, του Fatos Lubonja και ούτω καθεξής. Ενδεχομένως, μια τέτοια προσέγγιση δύναται να θεμελιωθεί ουσιωδέστερα στον προσανατολισμό της *ποιητικής* στα ζητήματα της γλωσσικής δομής, όπως έχει προταθεί αναλυτικά από τον Roman Jakobson²²⁸.

Οι παραπάνω διαπιστώσεις ενισχύουν την εκτίμηση ότι, επειδή ο λόγος των διωκομένων είναι τόσο στενά συνυφασμένος με τις γνώμες και τις συμπεριφορές του ανθρώπου *in extremis* (τις οποίες μετασχηματίζει σε αφήγηση υπό την οπτική του θύματος ενός δεδομένου συστήματος εξουσίας), είναι προτιμότερο ο λόγος αυτός να διερευνηθεί περισσότερο στο πεδίο της «εκσυγχρονισμένης»²²⁹ *ρητορικής* και λιγότερο στην στρουκτουραλιστική *ποιητική* που προτείνεται από τον Todorov. Αυτό, αφενός, δικαιολογείται εξαιτίας των δυνατοτήτων συμπερίληψης των διαφόρων μετασχηματισμών του λόγου κατά τη σύσταση του ορισμού της και, αφετέρου, εξαιτίας της θεωρητικής ελαστικότητας των τριών συστατικών στοιχείων της: της *πειθούς*, της *τέρψεως* και της *συγκινήσεως*. Ο Kibedi Varga δίνει τον ακόλουθο, μετριοπαθή κατά τον ίδιο, ορισμό της *ρητορικής*: «Η ρητορική είναι ένα σύνολο τεχνικών που μας επιτρέπει να περιγράψουμε και να ανασυστήσουμε την παραγωγή των λόγων και των κειμένων· επιπλέον, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην επικοινωνιακή

²²⁸ Ο.π., *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα*, σ. 124.

²²⁹ Η ρητορική, η οποία καλλιεργήθηκε ως σπουδή των τεχνικών του λόγου στην Αρχαία Ελλάδα, επανήλθε στο προσκήνιο εκσυγχρονισμένη από τους θεωρητικούς της λογοτεχνίας της δεκαετίας του 1980 και παρείχε τη δυνατότητα διερεύνησης λογοτεχνικών και μη λογοτεχνικών πεδίων, όπως, παραδείγματος χάριν, η διαφήμιση, (βλ. Varga Kibedi A., «Ρητορική και παραγωγή του κειμένου» στο *Θεωρία της Λογοτεχνίας: Προβλήματα και προοπτικές*, ο.π., σ. 351-376).

αντίληψη του λόγου. Δεν υπάρχει ρητορική ανάλυση παρά μόνο αν δεχόμαστε να θεωρήσουμε κάθε λόγο και κάθε κείμενο ως μέρος μιας επικοινωνιακής πράξης, με έναν πομπό, έναν δέκτη και ένα μήνυμα – κι αυτό από τον Αριστοτέλη ως τον Bühler και τον Jakobson»²³⁰.

Το γεγονός ότι δεν παρουσιάζει τις στρουκτουραλιστικές οριοθετήσεις και τα δομημένα σύνολα της *ποιητικής* δεν σημαίνει ότι, ως μέθοδος που επιτρέπει την ανασύσταση και την προσομοίωση της παραγωγής του κειμένου, η *ρητορική* παύει να χαρακτηρίζεται από μια σειρά περιορισμών²³¹. Ο ορισμός και η διατύπωση συγκεκριμένων ειδολογικών γνωρισμάτων που αποδόθηκαν στη λογοτεχνία των διωκομένων της Κομμουνιστικής Αλβανίας κινείται στο πνεύμα αυτό. Επιπλέον, τα τρία κλασικά γένη της *ρητορικής* τυγχάνουν επί αρκούντως ικανοποιητικής ανταπόκρισης στο λόγο των διωκομένων. Επιχειρώ μια συνοπτική και μετριοπαθώς σχηματική προσέγγιση.

Η έννοια του *δικανικού* ερμηνεύεται εδώ με την ακόλουθη σημασία: Ο παραγωγός του κειμένου είναι ένας διωκόμενος του ολοκληρωτικού καθεστώτος της Κομμουνιστικής Αλβανίας και με την έκδοση του έργου του βρίσκεται μπροστά σε ένα ακροατήριο (αναγνωστικό κοινό) που επέχει θέση δικαστηρίου το οποίο θα κρίνει τη στάση του συνεκτιμώντας την ιδιαιτερότητα της ιστορικής, πολιτικής, κοινωνικής και πολιτισμικής συγκυρίας καθώς, επίσης, τα κείμενα των άλλων διωκομένων (τόσο από την Κομμουνιστική Αλβανία όσο και από άλλες χώρες του Ανατολικού Μπλοκ) και τα κείμενα των διωκόντων (έργα σοσιαλιστικού ρεαλισμού, μετακομμουνιστικές αυτοβιογραφίες του Έριχ Χόνεκερ, του Ραμίζ Αλία, συνεντεύξεις ανακριτών, κομματικών λειτουργών κ.α.).

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, το *συμβουλευτικό*, ο συγγραφέας προσπαθεί να οδηγήσει το κοινό του να λάβει μια απόφαση, να σκεφτεί ή να πράξει όπως αυτός ή, όπως το θέτει ο Sartre, ο συγγραφέας αποκαλύπτει στους άλλους τον κόσμο και ταυτόχρονα τον προτείνει ως καθήκον στη γενναιοδωρία του αναγνώστη²³². Σε αυτό το σημείο, όπως παρατίθεται ήδη από τον Θουκυδίδη στον *Περικλέους Επιτάφιο*, πρέπει να υπερκεραστεί η δυσπιστία του ακροατή απέναντι σε πράξεις και αποφάσεις που υπερβαίνουν το μέτρο του κοινού και του λογικού, τείνοντας έτσι στο πνεύμα του

²³⁰ Ο.π., Varga Kibedi, σ. 352.

²³¹ Ο.π., Varga Kibedi, σ. 355.

²³² Ο.π., Sartre, σ. 87.

ηρωισμού –ή, σύμφωνα με τον *πολιτισμικό συσχετισμό* του Levy-Strauss, ο ακροατής/αναγνώστης, ζώντας ο ίδιος σε δημοκρατικές κοινωνίες και φιλελεύθερα πολιτικά καθεστώτα, είναι ασύλληπτα δύσκολο να κατανοήσει τις πραγματικές διαστάσεις του πνεύματος της υπέρβασης και της αυτοθυσίας που καθόρισαν τις επιλογές και τις συμπεριφορές του *ομιλούντος* διωκόμενου.

Κατά τρίτον, στο *επιδεικτικό* επίπεδο, ο ανθρωπισμός, ως διάρρηξη του ολοκληρωτικού αυταρχισμού, της πολιτικής καταπίεσης και των συμβάσεων της καθημερινότητας, είναι εκείνη η αξία που επιβεβαιώνεται, επικυρώνεται και εξυμνείται ως αξία παραδεκτή τόσο από τον πομπό όσο και από τον δέκτη²³³. Θα μπορούσε, επιπλέον, να προστεθεί ότι στο επίπεδο αυτό, η συνέργεια του αποδέκτη/αναγνώστη, είναι απαραίτητη, σύμφωνα με τον Sartre, ώστε το εγχείρημα του πομπού/δημιουργού να εγγραφεί στο χώρο της Τέχνης²³⁴.

²³³ Για τα γένη της ρητορικής βλ. αναλυτικά Varga Kibedi, ο.π., σ. 352.

²³⁴ Ο.π. Sartre, σ. 64.

Γ.4. Συγκειμενικές αναφορές²³⁵

Ο πεζογράφος κινείται σε έναν κόσμο γεμάτο από τις λέξεις του άλλου, στο μέσο των οποίων ψάχνει το δρόμο του. [...] Η σκέψη του δεν συναντάει παρά σκέψεις ήδη κατελημμένες.

M. Bakhtine, *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*

Η λογοτεχνικότητα ενός κειμένου, όπως έχει καταδειχτεί από τους εκπροσώπους του ρωσικού φορμαλισμού, συναρθρώνεται, μεταξύ άλλων, με την ειδολογική του συνάρτηση με τις τυπολογικές συμβάσεις του λογοτεχνικού γένους στο οποίο ανήκει και, γενικότερα, τη σχέση του με κάποιο ορισμένο λογοτεχνικό συγκείμενο μέσω του οποίου ένα ορισμένο corpus λογοτεχνικών έργων επιτρέπει στους αναγνώστες να ερμηνεύουν τον κόσμο²³⁶. Εξετάστηκε στο πρώτο κεφάλαιο το ζήτημα της χρήσης των ειδολογικών προτύπων στη λογοτεχνία του στρατοπέδου-φυλακής της Ανατολικής Ευρώπης. Τα κυρίαρχα ειδολογικά πρότυπα που εντοπίζονται εδώ είναι το δαντικό, το ντοστογιεφσκικό, το καφκικό και το οργουελικό τα οποία ανάγονται στην παράδοση του δυστοπικού μυθιστορήματος. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι, όπως έχει υποστηρίξει ο Anthony Burges, η ανατολικοευρωπαϊκή εμπειρία του ολοκληρωτισμού αποτέλεσε ένα πεδίο ενύλωσης του δυστοπικού χωροχρόνου, τον οποίο ο δυτικός, κυρίως, αναγνώστης είχε μέχρι τότε συλλάβει αποκλειστικά ως αναγνωστική εμπειρία²³⁷. Θα επιχειρήσω σε αυτό το σημείο να εντοπίσω το βαθμό χρήσης των συγκεκριμένων προτύπων και εντός του corpus της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων. Προς την κατεύθυνση αυτή, δεν θα εστιάσω τόσο στο κατά John Ellis *συναφές συγκείμενο* (ιστορική κατάσταση, βιογραφικό συγγραφέως,

²³⁵ Το *συγκείμενο* στην ιστορία της λογοτεχνίας αποτελεί—μαζί με το συγγραφέα, το κείμενο, και τον αναγνώστη—εκ των πιο σημαντικών διαστάσεων του λογοτεχνικού φαινομένου. Συνοπτικά θα μπορούσαμε να το ορίσουμε ως το πλαίσιο γένεσης των κειμένων ευρύτερης συνάφειας αλλά και τη διαχρονική μελέτη των σχέσεων που παρατηρούνται σε κείμενα διαφορετικών εποχών (βλ. Kushner Eua, «Ιστορική διάθρωση της λογοτεχνίας», ο.π., σ. 207).

²³⁶ Culler J., «Η λογοτεχνικότητα», *Θεωρία της Λογοτεχνίας: Προβλήματα και προοπτικές*, σ. 61-82.

²³⁷ Jones J., «10 Must-Read Dystopian Novels», *Open Culture (Literature)*, 9/3/2016.

ανταπόκριση του κοινού της εποχής κ.ο.κ)²³⁸, τη σπουδαιότητα του οποίου ανέδειξε γενικότερα η Νέα Κριτική, όσο στη διερεύνηση της «συγκειμενικής» σχέσης των έργων της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων με συγκεκριμένα κείμενα του Δάντη, του Ντοστογιέφσκι και του Κάφκα. Αξίζει να τονιστεί, ακόμη, ότι κατά τη μελέτη των ορόσημων έργων της λογοτεχνίας των διωκομένων της Κομμουνιστικής Αλβανίας, όπως παρατηρείται γενικότερα, σύμφωνα με τους Dori Laub και Shoshana Felman, στη λογοτεχνία του τραύματος (ή λογοτεχνία της μαρτυρίας), αναδεικνύεται επί αρκούντως η σπουδαιότητα του συγκεκριμένου ως ενός πλαισίου δυναμικά αλληλοϋφαινόμενου με το ίδιο το κείμενο²³⁹.

Ήδη, ο Visar Zhiti, όχι μόνο στη μελέτη του *Υπόγειο πάνθεον*, αλλά συνολικότερα στο λογοτεχνικό του έργο, αναδεικνύει την ειδολογική καταγωγή της λογοτεχνίας των διωκομένων, στην αναζήτηση της οποίας δεν εστιάζει τόσο στη λογοτεχνική φόρμα όσο στην ποιότητα της αισθητικής απόδοσης της εμπειρίας του εγκλεισμού: «Το μυθιστόρημα της φυλακής του Ντοστογιέφσκι είναι ταυτόχρονα και ποίημα, έτσι όπως τα ποιήματα της φυλακής του έλληνα Γιάννη Ρίτσου είναι, ταυτόχρονα, μυθιστορήματα»²⁴⁰. Αξίζει να σημειωθεί ότι η μορφή του Γιάννη Ρίτσου, στον ίδιο βαθμό με του Ναζίμ Χικμέτ²⁴¹, επανέρχεται συχνά στην αλβανική λογοτεχνία των διωκομένων ως μια αρχετυπική εικόνα του εγκλειστού ποιητή, ακόμα και στους κοσσοβάρους ποιητές που φυλακίστηκαν από το τιτοϊκό καθεστώς της Γιουγκοσλαβίας. Παραθέτω, ενδεικτικά τους στίχους του ποιητή από το Κόσσοβο Merxhan Avdyli: «*Άνοιξη, ακριβή μου εσύ απαστράπτουσα ίριδα/ Διώξε από μένα τη λευκή φλοκάτη/ Γιατί στη φρίκη δίνω εγώ την εντύπωση του σαβάνου/ Είναι εδώ μέσα αυτός ο Γιάννης Ρίτσος που με σαγηνεύει/ Κι ωστόσο το θάνατο τον πιστεύω ακόμα...*»²⁴²

Στο εθνικό της πλαίσιο, ο Zhiti ανάγει την καταγωγή της λογοτεχνίας των διωκομένων στους προγενέστερους Αλβανούς ποιητές που μετέγραψαν την εμπειρία του εγκλεισμού στο λογοτεχνικό τους έργο -χωρίς, ωστόσο, να αποτελεί την

²³⁸ Βλ. αναλυτικά Ellis John, «Το συναφές συγκεκριμένο ενός λογοτεχνικού κειμένου», *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα*, ο.π., σ. 59-64.

²³⁹ Βλ. Felman S. – Laub D., *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*, ο.π., σ. XV.

²⁴⁰ Ο.π., Zhiti, σελ. 69.

²⁴¹ Ο Zhiti τον αποκαλεί, επίσης, συγκατάδικο, *Τεθλασμένη άβυσσος*, ο.π., σ. 104.

²⁴² Βλ. Kosumi, ο.π., σ. 138.

κυρίαρχη θεματική τους. Τέτοιες είναι οι περιπτώσεις των εκπροσώπων της Αλβανικής Αναγέννησης του 19^{ου} αιώνα που φυλακίστηκαν από το οθωμανικό καθεστώς, όπως ο Abdyl Frashëri ή οι περιπτώσεις των Pashko Vasa και Jeronim De Rada που φυλακίστηκαν στην Ιταλία για συμμετοχή στις εκεί πολιτικές και κοινωνικές αναταραχές²⁴³. Ήδη, επισημάνθηκαν προηγούμενα οι αναφορές στη διωκόμενη αλβανική λογοτεχνία από τον Gjergj Fishta μέχρι τους θεμελιωτές του αλβανικού μοντερνισμού, όπως οι Mitrush Kuteli, Ernest Koliqi, Petro Marko, κ.α. Εκτενέστερες, όμως, αναφορές γίνονται στην κατεύθυνση της αναζήτησης της καταγωγής εντός του ευρωπαϊκού πλαισίου. Στη συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου, θα ερευνηθούν διεξοδικά αυτές οι αναφορές με σημείο εστίασης τις επιρροές από τον Δάντη, το Ντοστογιέφσκι και τον Κάφκα.

²⁴³ Ο.π., Zhiti, σ. 159.

Γ.4.1. Το δαντικό συγκείμενο

Η λογοτεχνία δεν μπορεί, λοιπόν, να ισχυρισθεί ότι διεκδικεί την ολική αλήθεια για τον άνθρωπο, χωρίς εκείνη την καταγραφή της Κόλασης. [...] Ο Δάντης μας κάνει να πλήττουμε με ό,τι δεν έχει σχέση με την Κόλαση. Σε αυτή την τραγική συνθήκη, ίσως, στηρίζεται το δράμα του ποιητή στη διάρκεια των κοινωνικών επαναστάσεων για την οικοδόμηση μιας νέας κοινωνίας.

Ernesto Sabato, *Ο συγγραφέας και η καταστροφή*

Τόσο στη στρατοπεδική λογοτεχνία του Ολοκαυτώματος²⁴⁴ όσο και στην ανατολικοευρωπαϊκή λογοτεχνία των διωκόμενων, συμπεριλαμβανομένης και της αλβανικής, η *Θεία Κωμωδία* του Δάντη Αλιγκέρι αποτελεί το κυρίαρχο ειδολογικό σημείο αναφοράς, το οποίο, παρεμπιπτόντως, «υπεξέφυγε», σύμφωνα με τον Genette, της γενολογικής οπτικής²⁴⁵ συγκροτώντας από μόνο του ένα γενολογικό γεγονός (ή, κατά τον Lukacs, εκπροσωπώντας τη μετάβαση από το καθαρό έπος στο μυθιστόρημα²⁴⁶).

Καθοριστική, συν τοις άλλοις, υπήρξε η αναγνωστική διάδοση της *Θείας Κωμωδίας* στις τάξεις της μεσοπολεμικής φιλοϊταλικής διανοήσης της Αλβανίας. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του πρώην διωκόμενου ζωγράφου και ποιητή Lek Pervizi, η *Θεία Κωμωδία* του Δάντη διδάσκονταν στα αλβανικά σχολεία της εποχής. Ο ίδιος άρχισε να τη μεταφράζει στη ζώνη εξόριστων του Τεπελενίου, όταν είδε μέσα σε ένα

²⁴⁴ Για περαιτέρω εξέταση της χρήσης του δαντικού συγκειμένου στη λογοτεχνία του Ολοκαυτώματος βλ. Langer Lawrence, “Interpreting Survivor Testimony” (περιλαμβάνεται στο *Writing and the Holocaust*, ed. Berel Lang, Holmes and Meier, 1988, pp. 26-39).

²⁴⁵ Το οξύμωρο, σύμφωνα πάντα με την οπτική του Genette, είναι πως, ενώ το ίδιο το κείμενο του Δάντη «υπεκφεύγει της γενολογικής οπτικής», αποτελεί ταυτόχρονα ένα τρόπον τινά γενολογικό γεγονός το οποίο διαμορφώνει μέσα στην ιστορία της λογοτεχνίας μια σειρά έργων που ανάγονται σε αυτό, ο.π., Genette, σ. 112.

²⁴⁶ Ο.π., Lukacs, *Η θεωρία του μυθιστορήματος*, σ. 68.

μόλις βράδυ τριάντα τρία παιδιά να πεθαίνουν από επιδημία χολέρας που είχε ξεσπάσει στο στρατόπεδο εξαιτίας των άθλιων συνθηκών διαβίωσης. Τα ποιήματα που συνέθεσε ο Pervizi στο στρατόπεδο του Τεπελενίου και τα οποία συμπεριλήφθησαν αργότερα στη συλλογή *Χαμένα ίχνη* (*Gjurmë të humbura*²⁴⁷, 2002) δανείζονται, σύμφωνα με την Kozeta Zylo, αρκετές μεταφορές, λεκτικά και εικονοποιητικά σχήματα από την *Θεία Κωμωδία*, με τη διαφορά ότι απεικονίζουν όχι μια φανταστική αλλά μια υπαρκτή και βιωμένη κόλαση²⁴⁸.

Σύμφωνα με τη λογοτεχνική μαρτυρία του Petrit Velaj, η *Θεία Κωμωδία* εξακολουθούσε να παραμένει το πιο δημοφιλές ανάγνωσμα των κατάδικων στις πρώτες φυλακές που έστησε το κομμουνιστικό καθεστώς του Ενβέρ Χότζα στα μέσα της δεκαετίας του 1940²⁴⁹. Με αφορμή την έκδοση της αλβανικής μετάφρασης της *Θείας Κωμωδίας* από τον διωκόμενο ποιητή Hektor Shënepremte, την περίοδο που ήταν εξόριστος, ο φιλόλογος Agron Tufa επισημαίνει ότι όλες οι αλβανικές μεταφράσεις του δαντικού έργου, από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, προέρχονται από πρώην πολιτικούς κατάδικους και εξόριστους του χοτζικού καθεστώτος²⁵⁰. Η ανάγνωση του δαντικού έργου, όπως μαρτυρείται στην *Τεθλασμένη άβυσσο* του Visar Zhiti όπου παρατίθεται ο διάλογος ανάμεσα στους διωκόμενους συγγραφείς Ejëll Çoba και Uran Kostreci²⁵¹, διατηρεί, σχεδόν μυστηριακά, τον κατάδικο στην ακεραιότητα της διανοητικής του κατάστασης, αυτό που η ντεριντιανή σκέψη, αναγνωρίζει ως *παρέυρεση εν εαυτώ*²⁵².

Θρυλείται, ακόμη, ότι στα αλβανικά γκουλάγκ υπήρχαν κατάδικοι που αποστήθιζαν και μπορούσαν να απαγγείλουν από μνήμης χιλιάδες στίχους της *Θείας Κωμωδίας*, όπως στην περίπτωση του κατάδικου ποιητή Kudret Kokoshi²⁵³. Το ίδιο αναφέρει για τον εαυτό του και ο Uran Kalakulla ο οποίος παραδέχεται ότι ήταν

²⁴⁷ Pervizi Lek, *Gjurmë të humbura: poezi*, Tiranë: Arbëria, 2002.

²⁴⁸ Zylo Kozeta, “Intervistë me intelektualin erudit Lek Pervizi”, *Albalife*, 23/11/2008.

²⁴⁹ Ο Velaj αναφέρει, μεταξύ άλλων, ότι η *Θεία Κωμωδία*, όπως και πολλά άλλα κλασικά έργα της Ιταλικής Λογοτεχνίας, επιτρέπονταν στα πρώτα αλβανικά γκουλάγκ και ότι ο ίδιος περνούσε τον καιρό του διαβάζοντας σχεδόν καθημερινά τον Δάντη και τον Πετράρχη (ο.π., Velaj Petrit, *Një dritare burgu*).

²⁵⁰ Fatmira Nikolli, “Poezitë dhe përkthimi i panjohur i Dantes nga poeti i persekutuar”, *VOAL*, January 10, 2018.

²⁵¹ Ο.π., Zhiti, σ. 417,

²⁵² Ζήτημα το οποίο θα εξεταστεί αναλυτικότερα σε επόμενο κεφάλαιο.

²⁵³ Albert Habazaj, “Kudret Kokoshi, poet epik dhe përkthyes brilant”, *Tirana Observer*, 24/05/2015.

τέτοια η αναγνωστική του προσήλωση στη *Θεία Κωμωδία* ώστε, περνώντας την πύλη της φυλακής, ανακάλεσε τελείως αβίαστα και συνειρμικά την πύλη της δαντικής αβύσσου: «Έχω υπάρξει, και παραμένω, από τα πρώτα χρόνια της νιότης μου, ένας παθιασμένος θαυμαστής του μεγάλου φλωρεντινού, τόσο που μπορούσα να αποστηθίσω ολόκληρα άσματα της *Θείας κωμωδίας*. Γι αυτόν ακριβώς το λόγο, όταν περνούσα εκείνη τη στιγμή την είσοδο αυτού του καταραμένου μέρους, σας ορκίζομαι στην τιμή μου, τελείως αναπάντεχα, στο μεταλλικό κικκλίδωμα της πόρτας μου φάνηκε πως αναγράφονταν με φωτεινά πύρινα γράμματα η ανάγλυφη επιγραφή της δαντικής κόλασης: *Την πάσα ελπίδα αφήστε όσοι περνάτε*»²⁵⁴.

Ο Kalakulla, αναφερόμενος σε έναν από τους πίνακες του Gustave Dore που αναπαριστούν σκηνές της δαντικής *Θείας Κωμωδίας*, παρομοιάζει τους κατάδικους του Μπουρρέλι με τους τιμωρημένους αμαρτωλούς: «*Από τα ουρλιαχτά και το ξυλοκόπημα του φρουρού Ασλάνι δεν γλίτωνε ούτε ο πρώτος της σειράς ούτε και ο τελευταίος. Έτσι, κακά να έβγαινες πρώτος κακά και τελευταίος. Αυτή η σκηνή στο διάδρομο μου θύμιζε συχνά μια από τις γκραβούρες του διάσημου γάλλου ζωγράφου Gustave Dore, ο οποίος έχει απεικονίσει αριστοτεχνικά την Θεία Κωμωδία του Δάντη. Είναι μια σκηνή από την Κόλαση, όπου οι αμαρτωλοί έχουν καταδικαστεί σε έναν αλλόκοτο αγώνα δρόμου ανάμεσα σε αιχμές αγκαθιών που τους τρυπάνε το σώμα, κνηνημένοι από λυσσασμένους σκύλους που θέλουν να τους ξεκοκαλίσουν. Να, λοιπόν, κάτι τέτοιο γινότανε στους καταραμένους διαδρόμους της φυλακής του Μπουρρέλι όπου κνηγιόμασταν από τον κακόψυχο Ασλάν Ούκα και τα τσιράκια του*»²⁵⁵.

Το κυρίαρχο μοτίβο του dantesque, η εγκατάλειψη κάθε ελπίδας, επανέρχεται σχεδόν σε όλα τα ορόσημα έργα της λογοτεχνίας του γκουλάγκ. Η σημασιολογική ρίζα του συγκεκριμένου δαντικού στίχου ανάγεται, ενδεχομένως, στον επικούρειο αφορισμό «*Συνέθιξε δὲ ἐν τῷ νομίζειν μηδὲν πρὸς ἡμᾶς εἶναι τὸν θάνατον*». Στο *Αρχιπέλαγος Γκουλάγκ*, ο Σολζενίτσιν ήδη επισημαίνει τη «λυτρωτική» παραίτηση του κατάδικου από την προοπτική της ελευθερίας: «*Πρέπει να μπεις στη φυλακή χωρίς να τρέμεις για τη ζεστή ζωούλα που άφησες πίσω σου, πρέπει, περνώντας το κατώφλι της, να πεις στον εαυτό σου: η ζωή τέλειωσε, λίγο νωρίς, μα δεν γίνεται*

²⁵⁴ Ο.π., Kalakulla, σ. 50.

²⁵⁵ Ο.π., σ. 293.

τίποτα. Δεν θα γυρίσω ποτέ πίσω στην ελευθερία»²⁵⁶. Ενώ, στις *Ιστορίες από την Κολιμά* ο Σαλάμοφ θα διατυπώσει το σχεδόν αποφθεγματικό: «*Ζεις χωρίς ελπίδες, και ο τροχός της τύχης είναι απρόβλεπτος*»²⁵⁷. Αντίστοιχα, ο αφηγητής της *Δεύτερης καταδίκης* του Lubonja θα αποδεχθεί μέσα στο έρεβος του κελιού, λίγο πριν την δεύτερη επικείμενη ανάκριση: «*Δεν πέρασε καθόλου από το μυαλό μου η σκέψη για το πότε θα έβγαινα από εκείνη τη φυλακή. Ήμουν προετοιμασμένος για να παραμείνω εκεί μέσα για πολύ καιρό, έναν ακαθόριστο χρόνο*»²⁵⁸.

Στο έργο *Από τον δαφνοστεφανωμένο αετό στο σφυροδρέπανο*, τη λογοτεχνική μαρτυρία ενός από τους πρώτους εγκλείστους του κομμουνιστικού καθεστώτος, του Beqir Ajazi, ο οποίος βρισκόταν ήδη στις φυλακές των Τιράνων όταν ο Ενβέρ Χότζα επήλανε θριαμβευτής στους δρόμους της αλβανικής πρωτεύουσας, υπάρχει η σκηνή όπου ο κατάδικος συγγραφέας βλέπει έναν νεαρό συγκρατούμενό του να χαράσσει στο σημειωματάριό του το γνωστό δαντικό στίχο «*Lasciate ogni speranza, o voi che entrate*» το νόημα του οποίου σηματοδοτεί το ρυθμό της ψυχικής καταρράκωσης και της σωματικής δυσκαμψίας των κατάδικων: «*Με αυτό τον ρυθμό αφίξεων νέων κατάδικων, από την πρώτη εκείνη μέρα, ήμασταν τόσο κολλημένοι και στριμωγμένοι μεταξύ μας που δεν υπήρχε η παραμικρή δυνατότητα κίνησης και ο ύπνος ήταν κάτι το αδιανόητο*»²⁵⁹.

Αναμφισβήτητα, ο Zhiti είναι εκείνος που έχει μετεγγράψει αφηγηματικά, περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον, την δαντική ατμόσφαιρα της καθόδου στην κόλαση σε κυρίαρχο αισθητικό σπερματικό μοτίβο της εμπειρίας του εγκλεισμού στο αλβανικό στρατόπεδο-φυλακή. Ο βαθμός επιρροής που ασκεί το δαντικό πρότυπο στο λογοτεχνικό έργο του Zhiti καταδεικνύεται, πρωτίστως, από την επιλογή των τίτλων στα δύο ορόσημα έργα του αλβανού συγγραφέα *Οι δρόμοι της άβυσσου* και *Τεθλασμένη άβυσσος*, τα οποία συναρθρώνει υπό την γενική ενότητα της *κατεργολογίας* (*burgologjia*). Το δε τελευταίο, υιοθετεί ακόμα και τη δόμηση των αφηγηματικών μερών με βάση το δαντικό παράδειγμα των εννιά κύκλων της Κόλασης.

²⁵⁶ Ο.π., Σολζενίτσιν, σ. 145.

²⁵⁷ Ο.π., Σαλάμοφ, σ. 1711.

²⁵⁸ Ο.π., Lubonja, *Ridënimi*, σ. 49.

²⁵⁹ Ajazi Beqir, *Nga shkaba me kurorë te drapëri me çekan*, Tiranë: Mokra, 2000.

Στους *Δρόμους της αβύσσου*, είναι ενδεικτική η αφηγηματική επίκληση στο δαντικό μοτίβο της κόλασης προκειμένου να αποδοθεί η εντύπωση της πρώτης καθόδου του κατάδικου συγγραφέα στις υπόγειες στοές του ορυχείου στο στρατόπεδο-φυλακή του Σπατς: «*Δάααντηηη... Ποιος φωνάζει; Την πάσα ελπίδα αφήστε όσοι περνάτε, -είπα στον εαυτό μου,- αυτή είναι μια άλλη κόλαση. Δάντη δεν έχει εδώ, πρόσθεσα, ούτε ο ίδιος θα την αναγνώριζε. Οι κύκλοι έπαιρναν το σχήμα του αποτρόπαιου, επιμήκεις, με αγκαθωτά συρματοπλέγματα, κομμάτια-κομμάτια*»²⁶⁰.

Το ίδιο ακριβώς μοτίβο επαναλαμβάνεται, αντίστοιχα, και στην *Τεθλασμένη άβυσσο* όπου το δαντικό συγκείμενο παραμένει, σχεδόν αναπόδραστα, το κυρίαρχο σημείο αναφοράς και η σκιά του ίδιου του Δάντη γλιστράει μυστικά μέσα στο στρατόπεδο, στοιχειώνοντας την αναπαριστάμενη εμπειρία: «*Δά...v...τηηηη... άκουσα μια μουσκεμένη κραυγή. Αχ, ο Δάντης. Τον γυρεύουν. Έτσι μου φάνηκε και μένα... σαν άκουγα φωνές. Πόσο έχει η ημερομηνία; 24...ναι, Μάρτης... ναι, ναι... τι στο καλό έχει αυτή η ημερομηνία; Τι μου 'ρθε και αναρωτιέμαι ποιος έχει γεννηθεί, ε; 24 Μάρτη... μα, που έχει πια Μάρτηδες εδώ; Το βρήκα, είναι η μέρα που ο Δάντης πήγε στην Κόλαση... Και που το ξέρεις εσύ; Τον έχω μεταφράσει... συνέχιζε η κουβέντα πάνω στα σαπιοστρώματα που μαδούσαν. Και μόνο μια μέρα, ούτε καν ολόκληρη, τόσο κράτησε το ταξίδι του στην κόλαση. Το δικό μας ταξίδι ολόκληρα χρόνια. [...] Οι εννιά κύκλοι της κόλασης έχουν μετατραπεί εδώ σε ζώνες συρματοπλεγμάτων, αλλά αυτή είναι μια αλλιώςτική κόλαση, πιο μίζερη, χωρίς την παραμικρή φαντασία*»²⁶¹.

Αυτή η αίσθηση του υπέρτερου επί της βιωμένης εμπειρίας της κόλασης του αλβανικού γκουλάγκ ενίοτε ωθεί τον διωκόμενο συγγραφέα να αναπτύξει με τον Δάντη μια σχέση συγγραφικής αχρονίας: «*Όχι, όχι, εμείς διδάξαμε τον Δάντη, του περιγράψαμε την κόλαση που θα πήγαινε, και ας ερχόμαστε κάποιους αιώνες αργότερα*»²⁶². Το σχήμα αυτής της άχρονης αμεσότητας στη σχέση του διωκόμενου συγγραφέα των αλβανικών γκουλάγκ με το Δάντη, που ενίοτε παίρνει τη μορφή μιας αντεστραμμένης αναδρομής ή μιας ετεροχρονισμένης αλληλεγγύης, συμπυκνώνεται στην παρακάτω μεταφορική εικόνα της *Τεθλασμένης αβύσσου*: «*Ακόμα και τον Δάντη τον καταδίκασαν, υποχρεώνοντάς τον αρχικά να καταβάλει μια ποσότητα χρυσού,*

²⁶⁰ Zhiti Visar, *Οι δρόμοι της αβύσσου (Rrugët e ferrit)*, bot. OMSCA-1, Tiranë 2012, σ. 183.

²⁶¹ Zhiti Visar, *Η τεθλασμένη άβυσσος (Ferri i çarë)*, OMSCA, Tiranë 2012, σ. 20.

²⁶² Ο.π., Zhiti, «Για τον Δάντη», σ. 417.

διαφορετικά θα τον φυλάκιζαν. Έλα να τα ξεχρεώσεις παίρνοντας από το χρυσό που μας υποχρεώνουν εμάς να βγάλουμε από την κόλαση!»²⁶³

Ακόμα και η στέρηση της γυναικείας παρουσίας γίνεται ένα μέτρο διαβάθμισης της εμπειρίας της αβύσσου: «Και στην Κόλαση του Δάντη είχε γυναίκες, την Φραντσέσκα, ενώ στη δική μας την κόλαση όχι και όχι»²⁶⁴ -ενώ, στους Δρόμους της αβύσσου, υπερθεματίζει: «Δεν υπάρχει Φραντσέσκα εδώ, πουθενά γυναίκες, μόνον άντρες, άρρενες, βαρβαρότητες στη σειρά, αυτή είναι η αληθινή κόλαση»²⁶⁵.

Ωστόσο, τα πρόσωπα του Zhiti εναντιώνονται σε αυτή την δαντική κόλαση προτάσσοντας την ίδια την ομορφιά. Σε μια σκηνή που εκτυλίσσεται στους Δρόμους της αβύσσου, περιγράφει την ανέλπιστα ενθάρρυνση που αποκομίζει μέσα στο κάτεργο ακούγοντας την χαμηλόφωνη περιγραφή των ιδιοτήτων των λουλουδιών από ένα συγκρατούμενο βοτανολόγο: «Να ακούς αυτόν τον άνθρωπο, αυτόν τον άγνωστο κατάδικο, να μιλάει για τα λουλούδια στο σκοτάδι της φυλακισμένης μας νύχτας μέσα στα αγκαθωτά συρματοπλέγματα, δίπλα στο κρίνο της φωτιάς»²⁶⁶. Όπως τα πρόσωπα της δαντικής κόλασης είναι άτομα που ορθώνονται συνειδητά και ενεργητικά, σύμφωνα με τον Lukacs, καταπάνω σε μια πραγματικότητα που τα φυλακίζει²⁶⁷, έτσι και οι κατάδικοι των Δρόμων της αβύσσου και της Τεθλασμένης αβύσσου του Zhiti γίνονται αληθινά πρόσωπα μέσω της αντίστασης που προβάλλουν.

Η πρόσληψη του δαντικού συγκείμενου είναι παρούσα ακόμη και κατά την ερμηνεία της ειδολογικής σύστασης των δύο μυθιστορημάτων του Zhiti τα οποία, όπως ακριβώς και το έργο του Δάντη, σύμφωνα πάντα με τον Lukacs, συνδυάζουν στοιχεία τόσο της επικής ποίησης (κάλλιστα θα μπορούσαν να αναγνωσθούν ως δύο μεγάλα επικά ποιήματα) όσο και του μυθιστορήματος με σημείο αναφοράς τη σύμπτωση της ζωής και του νοήματος. Ο Δάντης, υποστηρίζει ο Lukacs, αντιτίθεται στις τυπολογικές συμβάσεις της καθιερωμένης λογοτεχνίας χρησιμοποιώντας ως ήρωα όχι κάποιο ανώτατο πρόσωπο της κοινωνίας, ούτε κάποιον του οποίου η μοίρα οριοθετεί τη μοίρα ολόκληρης της κοινότητας, αλλά κάποιον του οποίου το βίωμα είναι η συμβολική ενότητα ολόκληρης της ανθρώπινης ύπαρξης²⁶⁸. Αυτή η αρχή

²⁶³ Ο.π., Zhiti, σ. 512.

²⁶⁴ Ο.π., Zhiti, σ. 232.

²⁶⁵ Ο.π., Zhiti, *Οι δρόμοι της αβύσσου*, σ. 183.

²⁶⁶ Ο.π., Zhiti, σ. 373.

²⁶⁷ Ο.π., Lukacs, *Η θεωρία του μυθιστορήματος*, σ. 68.

²⁶⁸ Ο.π., Lukacs, σ.69.

διαπερνά, πράγματι, το σύνολο του αφηγηματικού έργου του Zhitì, υπό την έννοια ότι το ακλόνητο της δυαδικότητας του κόσμου (εντός φυλακής-εκτός φυλακής) καταργείται με αποτέλεσμα οι νόμοι που συνοδεύουν τον άνθρωπο εντός της φυλακής να αποκτούν καθολική ισχύ.

Ανάλογη είναι η χρήση του δαντικού συγκείμενου και στο έργο του Kasëm Trebeshina. Ο Trebeshina, όντας έγκλειστος στο κελί της ανάκρισης, συλλαμβάνει τις πολλαπλές διαστάσεις του χρόνου που ενυπάρχουν σε οποιαδήποτε χρονική στιγμή διαμορφώνοντας ένα αιώνιο παρόν. Την έννοια της *πολυχρονικότητας* (*shumëkohësia*) του παρόντος την ανάγει στο σχήμα της δαντικής κόλασης και της ομηρικής Νέκυιας: «*Αργότερα, κατακτώντας επί αρκούντως αυτή τη μέθοδο και ωφελούμενος από την πρακτική της καθόδου του Οδυσσέα στον Άδη και του Δάντη στην κόλαση, διεύρυνα το πεδίο εφαρμογής της πολυχρονικότητας σε μια οποιαδήποτε χρονική βαθμίδα*»²⁶⁹.

Ο Βορειοηπειρώτης ποιητής Νίκος Φ. Ζάχος, επί μία τριακονταετία έγκλειστος και εξόριστος του χοτζικού καθεστώτος, θέτει το δαντικό επίγραμμα «*Per me va nella citta dolente – Per me va nell’ eterno dolore*» ως το κλειδί πρόσληψης του έργου του στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό²⁷⁰. Ένα από τα κλασικά μοτίβα της λογοτεχνίας των διωκόμενων, τη μαζική μεταγωγή των κατάδικων σε στρατιωτικές κλούβες, ο συγγραφέας Agim Musta, στους *Ζωντανούς Φάκελους*, την αποδίδει χρησιμοποιώντας την εικόνα της μαζικής καθόδου στη δαντική κόλαση: «*Η οχηματοπομπή ξεκίνησε, κάτω από ένα ήσυχο βρόχινο ψιχάλισμα. Ο ουρανός έμοιαζε και αυτός να θρηνωθεί για όσα τραβούσαν αυτοί οι δύσμοιροι σ’ ετούτη την δαντική Κόλαση, και για τους συντρόφους τους που είχαν αφήσει αυτόν τον κόσμο χωρίς να έχουν δει ποτέ τον ουρανό, αγόριστοι από τα σιδερένια δεσμά*»²⁷¹.

Την ίδια εικονοποιία δανείζεται και ο Petrit Velaj προκειμένου να περιγράψει τις πρώτες του εντυπώσεις από την μεταγωγή του στις φυλακές του Μπουρρέλι το 1946: «*Ήταν νύχτα. Βρεθήκαμε μπροστά σε υγρούς δυσθεώρητους τοίχους. Καταλάβαμε πως εκεί ήταν η Κόλαση του Δάντη - το Μπουρρέλι*»²⁷². Η υγρασία μούχλας των τοίχων των κελιών που περιγράφουν πολλοί διωκόμενοι συγγραφείς ανακαλεί σε μεγάλο βαθμό την αντίστοιχη φράση του Όσιπ Μαντελστάμ για το

²⁶⁹ Ο.π., Trebeshina, *Një ditë në natën pafund*, σ. 351.

²⁷⁰ Ζάχος Νίκος Φ., *Ποιήματα της εξορίας και της φυλακής*, Ιδιωτική έκδοση, Κέρκυρα 1992.

²⁷¹ Musta Agim, *Ζωντανόι φάκελοι (Dosjet e gjalla)*, bot. Bilal Xhaferr, 1995, σ. 67.

²⁷² Ο.π., Velaj.

μεγαλείο της δαντικής Κόλασης από το *Ταξίδι στην Αρμενία*: «Οι κατώτερες μορφές της οργανικής ύπαρξης είναι η Κόλαση για τον άνθρωπο».²⁷³ Άλλωστε, όπως αναφέρει η σύζυγός του Ναντιέζντα Μάντελσταμ, και ο ίδιος είχε πάρει μαζί του το Δάντη, όταν τον συνέλαβαν και τον οδήγησαν στη φυλακή²⁷⁴.

Αξίζει να τονιστεί ότι, σύμφωνα με τη λογοτεχνική μαρτυρία του Petrit Velaj, ακόμα και οι ίδιοι οι δήμιοι του χοτζικού καθεστώτος απειλούν τους κατάδικους κάνοντας χρήση της εικόνας της δαντικής κόλασης: «Μας συγκέντρωσαν στο προαύλιο. Αφού πρώτα μας έδεσαν τα χέρια, μας λένε: Θα σας πάμε στην Κόλαση του Δάντη, εκεί όπου δεν θα ξαναδείτε με τα μάτια σας τον ήλιο»²⁷⁵.

Στο ίδιο κάτεργο, στο Μπουρρέλι, όπως αφηγείται ο Uran Kalakulla στην αυτοβιογραφική του μαρτυρία *21 Χρόνια Κομμουνιστικής Φυλακής*, κυκλοφορούσε για χρόνια μεταξύ των κατάδικων μια παραλλαγή του δαντικού στίχου «*Lasciate ogni speranza, o voi che entrate*» η οποία ήταν γραμμένη σε κάποιο τοίχο της φυλακής: «*Εδώ το λεν Μπουρρέλι/ αν μπεις, να βγεις μη σε μέλει*»²⁷⁶. Ο Kalakulla αναφέρει, επίσης, πως ήταν αρκετά διαδεδομένος ο χαρακτηρισμός του Μπουρρέλι ως «ο ένατος κύκλος της δαντικής κόλασης» εξαιτίας της μακάβριας όψης του και του ισόβιου χαρακτήρα της ποινής των εγκλειστών του: «*Η σκιά της φυλακής του Μπουρρέλι είχε κάτι το ανεπανάληπτα αποκρουστικό, μια ανεμορροή του θανάτου. [...] Ήταν κάτι που το παραδέχονταν και οι ίδιοι οι κομμουνιστές, όταν, στα πρώτα χρόνια της λειτουργίας της, τοποθέτησαν μια πινακίδα στην είσοδο που έγραφε «Η φυλακή των εχθρών του λαού», ένα φοβερά κυνικό σύνθημα που ανακαλεί το αντίστοιχο δαντικό από την εισαγωγή της Κόλασης*»²⁷⁷.

Η περισυλλογή των κατάδικων, που εξανδραπόδιζε την ίδια την ανθρώπινη φύση, μέχρι τη μαζική μεταγωγή τους στη φυλακή του Μπουρρέλι συγκρίνονται επίσης με την μαζική είσοδο στην δαντική κόλαση από τον κοσοβάρο Gani Demir Ratkoceri σε μια από τις διηγήσεις της φυλακής: «*Στο περιτειχισμένο προαύλιο της φυλακής των Τιράνων συγκέντρωναν όλους τους πολιτικούς κατάδικους της Αλβανίας που είχαν ξεμπερδέψει με τα δικαστήρια. Τους κρατούσαν εδώ για μερικές ημέρες και έκαναν διαλογή με ηλικιακά κριτήρια. [...] Αυτούς που είχαν καταδικαστεί με ποινές*

²⁷³ Μαντελστάμ Όσπ, *Ταξίδι στην Αρμενία*, Ίνδικτος, Αθήνα, 2008, σ. 89.

²⁷⁴ Ο.π., Ναντιέζντα Μάντελσταμ, σ. 75.

²⁷⁵ Ο.π., Velaj.

²⁷⁶ «*Këtu i thonë Burreli/kush hyn, nuk del*», ο.π., Kalakulla, σ. 282.

²⁷⁷ Ο.π.

κάθειρξης άνω των είκοσι χρόνων τους έστελναν στη φυλακή του Μπουρρέλι που ήταν σαν την κόλαση του Δάντη»²⁷⁸.

Μια ακόμη φυλακή της χοτζικής τυραννίας που περιγράφεται από τους κατάδικους ως εφάμιλλη της δαντικής κόλασης είναι τα μεσαιωνικά κελιά του Πύργου του Αργυροκάστρου. Ο Tomor Aliko, ο οποίος ανακρίθηκε ανελέητα σε αυτή τη μεσαιωνική δυστοπική φυλακή, την περιγράφει ως εξής: «Αρκούσε μόνο η εξωτερική πρόσοψη του Κάστρου για να σου μπάσει τον πανικό. Ένα κεντρικό τούνελ σε οδηγούσε κατευθείαν στο έρεβος των μπουντρομιών, στη μεγάλη χοάνη της φυλακής όπου συνωστίζονταν εκατοντάδες άνθρωποι, έρμιαια μιας ανελέητης δικτατορίας. [...] Εκεί ήταν η Κόλαση του Δάντη, ήταν ο τρόμος, το απύθμενο σκοτάδι»²⁷⁹.

Το dantesque θα αποτελέσει κυρίαρχη αφηγηματική τάση στους περισσότερους συγγραφείς δια του οποίου υποβάλλουν μια εσχατολογική διάσταση στο χώρο και στο χρόνο της φυλακής καθότι, όπως έχει επισημάνει ο Ungaretti, η ποίηση που φθάνει στον Δάντη του επιτρέπει να κρίνει τον άνθρωπο που συγκρούεται με την ιστορία, μια ιστορία, που, από τη σκοπιά του δέους της αγάπης, μπορεί να αντιμετωπιστεί συνολικά σαν να είχε ήδη φθάσει το τέλος του κόσμου²⁸⁰.

Στη σύντομη νουβέλα *Μητρός οίμωγή*, ο Gëzim Çela θα συλλάβει την τερατωδία της επιβληθείσας ομοιομορφίας του πλήθους των καταδίκων υπό την οπτική του dantesque κατά την οποία οι κατάδικοι έχουν μεταμορφωθεί σε «πλάσματα των εγκάτων»: «Αυτή η σκουρόχρωμη μάζα των εξοντωμένων ανθρώπων, των συντετριμμένων και προσβεβλημένων, τα υποκίτρινα πρόσωπα των οποίων είχαν σφραγιστεί από το έμβλημα της ισόβιας υποχθόνιας αυτοκρατορίας»²⁸¹.

Άλλωστε, ακόμα και ο Ισμαήλ Κανταρέ, προλογίζοντας το βιβλίο *Το φθινόπωρο του άγχους* του διωκόμενου συγγραφέα Bashkim Shehu, θεωρεί αναπόφευκτο τον ειδολογικό και αισθητικό συσχετισμό παρόμοιων λογοτεχνικών έργων με το δαντικό πρότυπο, τη στιγμή που το δικτατορικό καθεστώς, που φυλάκιζε τους συγγραφείς τους, φέρει τα γνωρίσματα μιας τέτοιας δαντικής κόλασης: «Το βιβλίο του (Bashkim Shehu), το οποίο θα μπορούσε να θεωρηθεί και τρισδιάστατο

²⁷⁸ Ratkoceri Gani Demir, «Qëndrimi në burgun e Tiranës» (βλ. *Ανθολογία των πληγών*, I, σ. 355).

²⁷⁹ Aliko Tomor, «Në birucat e Kalasë së Gjirokastrës» (βλ. *Ανθολογία των πληγών*, I, ο.π., σ. 37).

²⁸⁰ Ungaretti Giuseppe, «Περίποιήσεως», *Ποίηση*, τ. 20, σ. 145.

²⁸¹ Çela Gëzim, *Μητρός οίμωγή (Klithma e një nëne)*, bot. Globus, Tiranë 2003, σ. 80.

καθότι βιώθηκε ως εμπειρία στην κόλαση, συνελήφθη ως ιδέα στο καθαρτήριο της φυλακής και συνεγράφη σε καθεστώς ελευθερίας, αποτελεί μία εκ των πιο γνήσιων μαρτυριών που συμβάλλουν στην κατανόηση όσων έχουν συμβεί στα έγκατα του κομμουνιστικού κόσμου, αυτού του δαντικού σύμπαντος»²⁸².

Η οπτική του dantesque συναντάται επίσης κατά την αφηγηματική απόδοση σκηνών από τη ζωή των διωκομένων στις ζώνες εξορίας. Ο φιλόλογος Petro Zheji, προλογίζοντας το πιο αντιπροσωπευτικό έργο της αλβανικής λογοτεχνίας της εξορίας, το ημερολογιακό μυθιστόρημα *Το Γκραμπιάνι στην άκρη των λόφων* του Lekë Tasi, παρατηρεί, μεταξύ άλλων, ότι ο συγγραφέας συμπυκνώνει στην αφήγησή του την αίσθηση της κατάφορης αδικίας που μπορεί να υποστεί ο άνθρωπος στην πιο απάνθρωπη εξορία, εμπειρία που υπερβαίνει ακόμα και την πιο οξυμένη ικανότητα φαντασίας και αποδίδεται με όλες τις ζοφερές αποχρώσεις μιας δαντικής κόλασης²⁸³.

Η ταύτιση του χοτζικού κάτεργου με την δαντική κόλαση είναι τόσο αυτονόητη στις αφηγήσεις των πρώην εγκλείστων ώστε όταν εντοπίζεται η οποιαδήποτε απόκλιση ή διαφοροποίηση να επισημαίνεται πάραυτα, όπως συμβαίνει στη μυθοπλαστική αφήγηση *Το Παιχνίδι, Η Πτώση του Ουρανού (Loja, Shembja e Qiellit*, 2013) του Baskim Shehu. Όταν οι δύο βασικοί πρωταγωνιστές ενθουμούνται τις στιγμές ανάπαυλας εντός του κάτεργου, ο αφηγητής διαπιστώνει ότι μια τέτοια δυνατότητα θέτει σε αμφιβολία την ισχύ ενός διάσημου στίχου από την *Θεία Κωμωδία* που αναφέρεται στην γενική λήθη²⁸⁴.

Γενικότερα, το δαντικό συγκείμενο (το έργο, η πολιτισμική αναφορά, η πρόσληψη, οι επιρροές κ.τ.λ.) λειτουργεί, συν τοις άλλοις, ως μια ειδολογική αυτοαναφορά, καθόσον η *Θεία Κωμωδία* ανήκει σε εκείνα τα εμβληματικά έργα της ιστορίας της λογοτεχνίας που, σύμφωνα με τη λογοτεχνική σχολή του Benedetto Croce, συναποτελούν ένα οιονεί άχρονο και οικουμενικό Πάνθεον²⁸⁵. Συνεπώς, η *Θεία Κωμωδία*, όσον αφορά στη δεδομένη πολιτισμική κατάσταση (Κομμουνιστική Αλβανία), δίνει συμβολικά μορφή στην ανθρώπινη μοίρα η οποία, εν προκειμένω, εμφορείται του σχήματος της κατάδυσης στην κόλαση του χοτζικού ολοκληρωτισμού ο οποίος, σύμφωνα με τον Kasëm Trebeshina, είχε υπερκεράσει κατά πολύ το δαντικό

²⁸² Βλ. Πρόλογο στο Shehu Bashkim, *Vjeshta e ankthit*, Tiranë: Albinform, 1994, σ. 21.

²⁸³ Βλ. Πρόλογο στο Tasi Lekë, *Grabjani rrëzë kodrave*, bot. "Erik" Tiranë 2009, σ. 5.

²⁸⁴ Βλ. Shehu Bashkim, *Loja, Shembja e Qiellit*, Tiranë: Toena, Tiranë 2013, σ. 134.

²⁸⁵ Ο.π., Kushner Eva, «Ιστορική διάθρωση της λογοτεχνίας», σ. 198.

κόσμο της *Θείας Κωμωδίας*²⁸⁶. Άρα, για τα κείμενα της λογοτεχνίας των διωκομένων το μνημειώδες έργο του Δάντη αποτελεί ένα γένιο έργο, στο οποίο ανάγουν πολυσχιδώς την καταγωγή τους.

²⁸⁶ Ο.π., *Trebeschina, Një ditë në natën pafund*, σ. 279.

Γ.4.2. Το ντοστογιεφσκικό συγκείμενο²⁸⁷

Και αυτοί ως ανόητοι αμαθείς μου ζήτησαν να τους εξηγήσω στη δίκη τις επιρροές που είχα δεχθεί από την ανάγνωση των έργων του ρώσου συγγραφέα Ντοστογιέφσκι· και στις ίδιες ακόμα τις ερωτήσεις που μου έκαναν συνέχισαν την ηθική με τον χριστιανικό ουμανισμό. Καθώς τους εξηγούσα, γίνονταν ευέξαπτοι και χτυπούσαν τα χέρια στο τραπέζι προσβεβλημένοι, εκτοξεύοντας απειλές εναντίον του Χριστού και του Ντοστογιέφσκι που ήταν εμπνευσμένος από Εκείνον.

Luan Myftiu, *Φαντάσματα*

«Γιατί έχω καταδικαστεί; Στο κατηγορητήριο αναγράφονταν και η εξής κατηγορία: *Ήμουν αναγνώστης του Ντοστογιέφσκι*»²⁸⁸, γράφει στις *Αναμνήσεις ενός «ταξικού εχθρού»* ο διωκόμενος συγγραφέας Eugjen Merlika. Στην Κομμουνιστική Αλβανία ο Ντοστογιέφσκι από ενοχή μετατρέπεται σε βίωμα. Το ντοστογιεφσκικό κάτεργο - ειδικά εκείνο που απεικονίζεται στις *Αναμνήσεις από το Σπίτι των Πεθαμένων*, τ' οποίο, όπως αναφέρει ο Zhiti, κυκλοφορούσε παράνομα μέσα στα αλβανικά γκουλάγκ²⁸⁹- θα αποτελέσει επίσης ένα από τα κυρίαρχα αισθητικά μοτίβα σε αυτές τις αφηγήσεις. Γενικότερα, όπως σημειώνεται από τον Todi Lubonja στο *Ζυγό της βίας*, τα άπαντα του Ντοστογιέφσκι διαφυλάσσονταν σε μυστική θυρίδα της Εθνικής Βιβλιοθήκης των Τυράνων στην οποία είχαν πρόσβαση μόνον οι υψηλόβαθμοι καθεστωτικοί, ενώ σε όλη την χώρα είχαν κηρυχθεί απαγορευμένα²⁹⁰.

Αν και η ειδολογική αναγωγή στο ντοστογιεφσκικό συγκείμενο παρατηρείται επίσης στη σοβιετική λογοτεχνία του γκουλάγκ, θα πρέπει να επισημανθεί μια ειδοποιός διαφορά. Όπως κατέστη σαφές από τις κειμενικές αναφορές που χρησιμοποιήθηκαν προηγούμενα, ο Ντοστογιέφσκι των *Αναμνήσεων από το Σπίτι των*

²⁸⁷ Σύρμος Αχλλλάς, «Το ντοστογιεφσκικό συγκείμενο στη λογοτεχνία των αλβανικών γκουλάγκ», *Στέπα – Επιθεώρηση Ρωσικού Πολιτισμού*, τ.18Α, Άνοιξη 2021.

²⁸⁸ Merlika Eugjen, *Një jetë në diktaturë: Kujtime të një "armiku të klasës"*, Tirane: Phoenix, 1996.

²⁸⁹ Ο.π., Zhiti, *Υπόγειο πάνθεον*, σελ. 159.

²⁹⁰ Ο.π., Todi Lubonja, σ. 198.

πεθαμένων παραμένει για τους διωκόμενους συγγραφείς της Κομμουνιστικής Αλβανίας ένα ανυπέρβλητο πρότυπο που περιβάλλεται με διαλογικό δέος. Στους σοβιετικούς συγγραφείς, ειδικά στο Σαλάμοφ, ο Ντοστογιέφσκι αποτελεί αναμφίβολα σημείο αναφοράς της λογοτεχνίας των κάτεργων αλλά αποκαθλωμένος από την ιδιότητα του παντογνώστη κατεργολόγου. Διότι, όσο αυταρχική και αν υπήρξε η τσαρική εξουσία, οι κατάδικοι των τσαρικών φυλακών στις *Αναμνήσεις από το σπίτι των πεθαμένων* δεν τοποθετούνται εντός ενός ανεπανάληπτου, μη αναγώγιμου, ολοκληρωτισμού: «Για τούτο δεν έχει νόημα να κάνεις πολεμική με το Ντοστογιέφσκι ... [...] Η εποχή του Ντοστογιέφσκι ήταν άλλη εποχή, και το τότε κάτεργο δεν είχε φτάσει σε τέτοια αναβάθμιση σαν αυτή που διηγήθηκα εδώ. Περί αυτού είναι δύσκολο να σχηματίσεις εκ των προτέρων σωστή άποψη, καθότι ό,τι συμβαίνει εδώ είναι υπερβολικά ασυνήθιστο, απίστευτο»²⁹¹.

Στο μη-μυθοπλαστικό μυθιστόρημα *Το Σπατς (Spatz)* του Maks Velo, η σκηνή της χαλάρωσης των κατάδικων στα λουτρά του στρατοπέδου παραπέμπει ευθέως στην ατμόσφαιρα των ντοστογιεφσκιικών μυθιστορημάτων: «Ο ατμός που σωρεύονταν προς τα πάνω κατέκλυζε ολόκληρη την αίθουσα. Οι κατάδικοι έκαναν τραχείς αστεϊσμούς. Πάντοτε, τα λουτρά του Σπατς ζωντάνευαν σ' εμένα την ατμόσφαιρα του ντοστογιεφσκιικού κάτεργου»²⁹².

Η σκηνή αυτή παραπέμπει στην αντίστοιχη σκηνή της εισόδου των κατάδικων στα λουτρά των τσαρικών κάτεργων που περιγράφεται από το Ντοστογιέφσκι στις *Αναμνήσεις από το σπίτι των πεθαμένων*: «Όταν ανοίξαμε την πόρτα του μπάνιου, νόμισα πως μπήκαμε στην κόλαση. Φανταστείτε ένα δωμάτιο κάπου δώδεκα βήματα στο μάκρος κι άλλα τόσα στο φάρδος όπου είχαν στοιβαχτεί ίσως κι εκατό άνθρωποι ή το λιγότερο ογδόντα, γιατί οι κατάδικοι είχαν χωριστεί σε δύο όλες κι όλες ομάδες, κι ήμασταν καμιά διακοσαριά που ήρθαμε στο μπάνιο. Ατμός τόσο πυκνός, που δεν έβλεπες μπροστά σου, καπνιά, βρόμια, και τέτοιο στρίμωγμα, που δεν υπήρχε μέρος να βάλεις το πόδι σου. [...] Σκέφτηκα πως αν ποτέ μαζευόμασταν όλοι μας στην Κόλαση, τότε σίγουρα θα 'μοιαζε πολύ με τούτο το μέρος»²⁹³.

Το αφόρητο της υποχρεωτικής συνύπαρξης, που θεωρείται από το Ντοστογιέφσκι ως η πιο μεγάλη δοκιμασία της φυλακής, επανέρχεται και στην

²⁹¹ Ο.π., Σαλάμοφ, σ. 178.

²⁹² Velo Maks, *Το Σπατς (Spatz)*, bot. 55, Tiranë 2010, σ. 17.

²⁹³ Ο.π., Ντοστογιέφσκι, σ. 149.

κατεργολογία του Zhiti: «Στη φυλακή δεν μπορείς να κρυφτείς ούτε από τον άλλο, ούτε ακόμα και από τον εαυτό σου. Η καταναγκαστική συνύπαρξη είναι τόσο οδυνηρή όσο και η ίδια η στέρηση της ελευθερίας, κατά τα λεγόμενα ενός μεγάλου κατάδικου»²⁹⁴.

Όχι μόνο ο θόρυβος, που αποφορτίζει τη συσσωρευμένη αγωνία, αλλά και η απόλυτη σιωπή, που επιτείνει το ψυχικό άγχος του κατάδικου, συναντά επίσης το ντοστογιεφσκικό πρότυπο. Οι πρώτες μέρες του Agim Musta στο Μπουρρέλι, το έτερο αποτρόπαιο ίδρυμα εγκλεισμού της Κομμουνιστικής Αλβανίας, εντυπώνονται στη μνήμη του ως μια αγωνιώδης ντοστογιεφσκική σιωπή: «Αυτό που μου έκανε εντύπωση ήταν η νεκρική σιωπή, λες και σ' εκείνη τη φυλακή δεν υπήρχε ανθρώπινη ψυχή. Ήρθε στο μυαλό μου ο έξοχος χαρακτηρισμός του Ντοστογιέφσκι, που αποκαλεί το κάτεργο "σπίτι των πεθαμένων"»²⁹⁵.

Κάθε κατάδικος, θα γράψει ο Uran Kalakulla, σε κάθε γωνιά της φυλακής θα έρθει αντιμέτωπος με την οδυνηρή διαπίστωση ότι η ζωή του δεν είναι παρά ένα θλιβερό απότοκο του τάφου των ζωντανών, «έτσι όπως έχει ονομάσει τη δική του φυλακή ο Ντοστογιέφσκι, ο πιο ευφυής παρατηρητής του ανθρώπινου πόνου»²⁹⁶. Ο κατάδικος των αλβανικών γκουλάγκ, σύμφωνα με τον Kalakulla, θα ταυτιστεί με τους ήρωες του Ντοστογιέφσκι και ως προς το διχασμό της προσωπικότητας. Συγκεκριμένα, ο Kalakulla αναφέρεται στο διήγημα «Λευκές νύχτες» από το *Ημερολόγιο Ενός Ονειροπόλου* και στον ανώνυμο εκκεντρικό ήρωα της ιστορίας, ο οποίος είναι, σύμφωνα με τον ίδιο, το αρχέτυπο του φαινομένου του διχασμού της προσωπικότητας.

Αυτός ο ντοστογιεφσκικός ήρωας, αποφαινεται ο Kalakulla, ζει απομονωμένος, στο κοινωνικό περιθώριο, και δεν εκπληρώνει τα ενεργήματα της προσωπικότητάς του παρά μόνο στον κόσμο των ονείρων. «Κάποια άλλη νύχτα ονειρεύεται τον εαυτό του ιππότη ή ήρωα που έχει αναλάβει να λυτρώσει την κοινωνία από την αδικία, υπερασπιζόμενος τα ορφανά, τα καταφρονεμένα θύματα των καπανταήδων και των αδίστακτων δυναστών. Κι έτσι με τη σειρά. Ακριβώς αυτό συμβαίνει και με τον απομονωμένο κατάδικο στο κελί της φυλακής. Αυτό συνέβη και σε μένα τον ίδιο. Οραματιζόμουν σκηνές και λυρικές ενατενίσεις ακριβώς όπως ο ονειροπόλος του Ντοστογιέφσκι: σκηνές οικογενειακές στις οποίες μπορούσα να αγκαλιάσω και να

²⁹⁴ Ο.π., Zhiti, *Ferri i çarë*, σ. 514.

²⁹⁵ Musta Agim, *Ζωντανοί Φάκελοι (Dosjet e gjalla)*, σ. 35.

²⁹⁶ Ο.π., Kalakulla, σ. 362.

χαϊδέψω μέχρι χορτασμού το παιδάκι μου, να εκπληρώνω όλες του τις επιθυμίες, να αγοράζω στη γυναίκα μου τα πιο όμορφα φορέματα και να μιλώ μαζί της σα να την έχω μπροστά μου...»²⁹⁷

Στις αφηγήσεις του Maks Velo, τα πρόσωπα των μυθιστορημάτων του Ντοστογιέφσκι μαζί με τις φιγούρες του Ελ Γκρέκο θα αποτελέσουν, ακόμη, τις ενσαρκώσεις των αγίων της παιδικής του ηλικίας όπως επίσης και των συγκρατουμένων του κατά την επώδυνη ενηλικίωση της φυλακής: *«Ένα από τα θέματα που επανέρχονται αδιάλειπτα στα μονοπάτια του στοχασμού μου είναι οι άγιοι. Διαβάζω τους βίους όλων εκείνων που καταλήγουν στα πιο δυσπερίγραπτα βασανιστήρια, με τεμαχισμό των μελών, αποκεφαλισμούς, κάψιμο στη φωτιά, το νιώθω πως ετούτες οι μορφές είναι οι κυρίαρχες προσωποποιήσεις του Καλού. [...] Στα χρόνια της δικτατορίας, τους αναζητούσα κρυφά στις εικόνες, τις βυζαντινές νωπογραφίες, στις άυλες φιγούρες του Ελ Γκρέκο, στα πρόσωπα των μυθιστορημάτων του Ντοστογιέφσκι, στα βιβλικά μαρτυρολόγια. Και τους βρήκα αναπάντεχα εκεί που ελάχιστα το περίμενα, μέσα στα κάτεργα»²⁹⁸.*

Πλέον χαρακτηριστικό είναι το διήγημα «Η δίκη του Ντοστογιέφσκι» του Luan Myftiu η υπόθεση του οποίου αφορμάται από την επιμονή των κατηγορών του συγγραφέα να του καταλογίσουν το έγκλημα της ανάγνωσης του ντοστογιεφσκικού έργου. Στο διήγημα ο αφηγητής θα προσάψει στο Ρώσο συγγραφέα ότι, πράγματι, η ανάγνωση ενός βιβλίου του στα χρόνια της εφηβείας υπήρξε καθοριστική για την αφύπνιση μιας συνειδητής αντίστασης κατά του απόλυτου κακού της χοτζικής τυραννίας που μέχρι εκείνη τη στιγμή θεωρούσε δεδομένη και αναπόδραστη. Και αυτή η συνειδητή αντίσταση στις δυνάμεις του χοτζικού κακού ήταν η αιτία που κατέληξε στα γκουλάγκ. Όταν ο ανακριτής ρωτά τον κατηγορούμενο αφηγητή για το είδος των επιρροών που δέχτηκε από «εκείνον τον μασκαρά», το Ντοστογιέφσκι, ο κατηγορούμενος απαντά ότι η πιο σημαντική επιρροή ήταν να σέβεται κάθε άνθρωπο για την ανθρωπινή του ιδιότητα και μόνο, ανεξάρτητα αν είναι κομμουνιστής ή ταξικός εχθρός: *«Και τότε ήταν που θυμήθηκα μια φράση του Ντοστογιέφσκι, 'Θεέ μου, σώσε μας από τους ίδιους μας τους εαυτούς'. Η καταδίκη μου με δεκαετή κάθειρξη ορίστηκε αργά το απόγευμα»²⁹⁹.*

²⁹⁷ Ο.π., Kalakulla, σ. 123.

²⁹⁸ Ο.π., Velo, σ. 157.

²⁹⁹ Ο.π., *Ανθολογία των πληγών*, I, σ. 302.

Το ντοστογιεφσκικό συγκείμενο παρέχει και ένα άλλο ειδολογικό στοιχείο. Το μυθιστόρημα *Αναμνήσεις από το Σπίτι των Πεθαμένων* αποτελεί εφαλτήριο της αφηγηματικής συνύφανσης της ατομικής εμπειρίας με το συλλογικά βιωμένο αίσθημα της μοιρασμένης βασάνου, κάτι που, σύμφωνα με την Leona Toker, εγγράφεται ως δεσπόζον ειδολογικό γνώρισμα στις αφηγήσεις του γκουλάγκ³⁰⁰. Ενίοτε, όπως συμβαίνει στους *Δρόμους της Αβύσσου* του Visar Zhiti, ο συγγραφέας του στρατοπέδου-φυλακής στοχάζεται πάνω στη φύση της εμπειρίας του, συνειδητοποιώντας ότι η ίδια η στοχαστική εμβάθυνση συντελείται ντοστογιεφσκικώ τω τρόπω και ο ίδιος δεν είναι παρά ένας στοχαστής-σωσίας ή ένας κατάδικος-σωσίας: «Κανείς σε αυτόν εδώ το σοσιαλισμό δεν γνωρίζει στα αλήθεια ποιος είναι και για ποιο πράγμα είναι κατάλληλος· και όλοι κάνουν αυτό για το οποίο δεν κάνουν. Λείπει σ' εμάς η αυτογνωσία, η ένδειξη. Όλα τείνουν στην υποταγή. Υποταγμένος λαός στον εαυτό του εν απουσία, (λαός) που δε γνωρίζει προς τα πού κατευθύνεται, προς ένα όνειρο που δεν το έχουν δει ούτε εκείνοι που τον οδηγούν κατευθείαν σε αυτό. Να καλπάζεις προς το σκοπό, προς την ευτυχία, απορρίπτοντας και τα δύο σε κάθε σου βήμα. Ποιος, άραγε, να έχει πει κάτι τέτοιο; Ο Ντοστογιέφσκι; Ή μήπως εγώ; Χαμογέλασα ριγώντας. Συγκατάδικοι είμαστε και οι δύο ...»³⁰¹.

Στην αυτοβιογραφική αφήγηση *Διαβάζοντας τον εαυτό μου* του Leka Toto ο αφηγητής οραματίζεται την εικόνα του εαυτού του από μια απόσταση στοχαστικής παρατήρησης που παραπέμπει στο «Όνειρο ενός γελοίου» και στο «Μέγα Ιεροεξεταστή» του Ντοστογιέφσκι: «Μια φωτιά θα άναβε και αυτός που θα καιγόταν ήμουν εγώ. Η αχαλίνωτη φαντασία άρχισε να εξάπτεται ακολουθώντας αχαρτογράφητες διαδρομές, αλλά οι στάσεις της δεν ήταν διόλου περιστασιακές. Άνθρωποι πάνω σε φλεγόμενα ικριώματα ενώπιον βαθύσκιων αυτάρεσκων ιεροεξεταστών, μια που με περισσή ευλάβεια υπηρετούσαν το θεό τους. Ολότελα χαμένος και εμβρόντητος μουρμούριζα για τον καθέναν από αυτούς: «Και αυτός για μια λέξη να καίγεται άραγε». Αφού περιτριγύριζα για πολλή ώρα στον ουρανό που βάραινε σαν αναποδογυρισμένο καβούκι, στάθηκα μπροστά σε έναν χλωμό άνδρα με διαμαντένια γενειάδα ο οποίος, καθισμένος σε μια πολυθρόνα, διάβαζε κάποιο ποίημα. Ήταν ο Ντοστογιέφσκι, ενός γνωστού πορτραίτου. Ηχούσαν μελωδικά οι στίχοι του «ακόμα και τον ίδιο το Χριστό θα είχαν ρίξει στην πυρά». Στο μυαλό μου σφήνωσε τότε σα καρφί η απορία: «Άραγε

³⁰⁰ Ο.π., Toker, *Return from the Archipelago*, σ. 77.

³⁰¹ Ο.π., Zhiti Visar, *Οι δρόμοι της αβύσσου*, σ. 454.

τους καίνε ή από μόνοι τους καίγονται;». Έχουν περάσει σαράντα χρόνια και δεν έχω καταφέρει να βρω μια απάντηση, είναι κάτι που θα σβήσει όταν σβήσω κι εγώ. Όπως και να έχει, ένα είναι ξεκάθαρο: σε αυτό τον κόσμο υπάρχουν άνθρωποι που καίγονται και άνθρωποι που ζεσταίνονται στη φωτιά τους»³⁰².

Προς χάριν χαρτογραφήσεως του ντοστογιεφσκικού συγκειμένου εντός του κειμενικού πεδίου της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων, αξίζει να υπομνηματισθούν τόσο η αναφορά του Visar Zhití, ο οποίος αποδίδει στη λογοτεχνία των αλβανικών γκουλάγκ τον προσδιορισμό *υπόγεια* (*nëndheshëm*), όσο και η αντίστοιχη αναφορά της Shoshana Felman, η οποία υποστηρίζει ότι αυτό το είδος της «λογοτεχνίας του υπογείου» ανάγεται στη νουβέλα *Σημειώσεις από το υπόγειο* του Ντοστογιέφσκι. Πρόκειται για ένα έργο το οποίο, κατά την Felman, υπό την αμφίεση της ομολογίας που αρθρώνεται υφολογικά αποσυγγέοντα και αποδομώντα τον ίδιο της τον εαυτό, μπορεί να διαβαστεί και ως υστερόχρονη *μαρτυρία προς το τραύμα*, ένα τραύμα που πριμοδοτεί τον Ντοστογιέφσκι με την «ασθένεια» εκείνου που γνωρίζει, εκείνου που, υιοθετώντας την οπτική του υπογείου, του περιθωρίου, της μη κανονικότητας, εξελίσσεται σε μάρτυρα της πιο έσχατης ταπείνωσης του ανθρώπου εξαιτίας πολιτικών ακραίας καταπίεσης και καταστολής³⁰³.

Ο Ντοστογιέφσκι, τονίζει άλλωστε ο Ερνέστο Σάμπατο, σηματοδοτεί για τη σύγχρονη μυθιστοριογραφία μια μεταφυσική αναβάπτιση του λογοτεχνικού έργου στο *Zeitgeist*³⁰⁴, την περιρρέουσα φιλοσοφικότητα, και τις υπαρξιακές αγωνίες των πρωταγωνιστών της σε σχέση με τις πολιτικές και κοινωνικές ζυμώσεις της εποχής· πρωταγωνιστές που επιδίδονται με πάθος σε έναν ακατάβλητο αγώνα άλλοτε υπέρ των δυνάμεων του καλού και άλλοτε υπέρ των δυνάμεων του σκότους³⁰⁵.

³⁰² ο.π., Toto, *Po lexoj vetën* (βλ. *Ανθολογία των πηλών*, I, σ. 390).

³⁰³ Ο.π., Laub-Felman, «Confession and Testimony: Fyodor Dostoevsky», *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, σ. 12.

³⁰⁴ Σάμπατο Ερνέστο, *Ο συγγραφέας και η καταστροφή*, Αστάρτη, Αθήνα 2016, σ. 88.

³⁰⁵ Για τη χρήση του ντοστογιεφσκικού συγκειμένου στη λογοτεχνία του γκουλάγκ βλέπε επίσης: Tolczyk Dariusz, "Hunger of the Imagination: Gustaw Herling-Grudzinski, Tadeusz Borowski, and the Twentieth-Century *House of the Dead*", *Literary Imagination* 3, 2001.

Γ.4.3. Το καφκικό συγκείμενο

Τα έργα τέχνης δεν είναι μόνον αλληγορίες, αλλά και η καταστροφική τους εκπλήρωση.

Theodor Adorno, *Αισθητική θεωρία*

Νόμιζα ότι κανείς δεν διάβαζε αυτά που έγραφα, ότι κανείς δεν με ήξερε. Τα ήξεραν όμως όλα πολύ καλά και οι καφκικοί συμβολαιογράφοι καταχωρούσαν στα βιβλία τους τη μοίρα μου.

Imre Kertész, *Εγώ, ένας άλλος*

«Με είχε καταλάβει ένα αίσθημα φασαρίας και πανικού. Δεν απορροφούσα εύκολα την κατάσταση, σαν ένα επικίνδυνο παράλογο, δεν μπορούσα με τίποτα να εγκλιματιστώ, δεν μπορούσα να αντιληφθώ από πού ερχότανε καταπάνω μου το Κακό. [...] Θα δικαζόμουν, αλλά πότε και γιατί;»³⁰⁶ -με αυτές τις σειρές ο Visar Zhiti αποτυπώνει την καφκική αίσθηση του «να καταδικάζεσαι όντας αθώος αλλά και έχοντας άγνοια», την οποία ο Walter Benjamin ορίζει ως το κυρίαρχο αδιέξοδο σε σχέση με την άγνωστη, σχεδόν προϊστορική, προέλευση του Κακού στο έργο του Κάφκα³⁰⁷. Αυτή η άγνωστη, νευρική, καφκική αγωνία συλλαμβάνεται ως τέτοια ήδη στις αφηγήσεις των διωκομένων του σοβιετικού καθεστώτος, στις οποίες το *kafkaesque*³⁰⁸ υποβάλλεται, για πρώτη φορά, ως ένα αρχετυπικό μοτίβο της αγωνίας του διωκομένου. Γράφει, επί παραδείγματι η Ναντιέζντα Μάλντελταμ, για την ψυχολογική τρομοκράτηση των πολιτών πριν από την σύλληψη: «Ο Λιόβα Μπρούνι, ο ζωγράφος... πήγαινε πάντα με καθυστέρηση όποτε τον καλούσαν – κανένας δεν τολμούσε να μην πάει, αν και οι κλήσεις ήταν ανεπίσημες, τηλεφωνικές κυρίως, όπως σ' ένα έργο του Κάφκα»³⁰⁹.

Η ίδια αίσθηση αποδίδεται επίσης στο ποίημα «Το κλείσιμο των παραθύρων και το σμίξιμο των θυρών» που συνέθεσε ο Zhiti στη φυλακή: «*Αιωρείται μια ψυχρή*

³⁰⁶ Ο.π., Zhiti Visar, *Οι δρόμοι της αβύσσου*, σ. 27.

³⁰⁷ Benjamin Walter, *Κάφκα*, μετφρ. Ροζάνης Στ., Έρασμος, 1980, σ. 15.

³⁰⁸ Shalow Peter J., “Kafka’s Law or Dante’s Inferno?” *LARB*, January 18, 2015.

³⁰⁹ Ο.π., Μάλντελταμ, *Ελπίδα στα χρόνια της απελπισίας*, σ. 137.

αγωνία/ μια ψυχρή καφκική αγωνία»³¹⁰. Θα το συναντήσουμε ακόμη στη *Δεύτερη καταδίκη* του Fatos Lubonja: «*Η αγωνία για το άγνωστο που παραδοκούσε άρχισε να αναβλύζει όλο και πιο γρήγορα*»³¹¹. Ακριβώς αυτό το αγνώστου προέλευσης «επικίνδυνο παράλογο», ισχυρίζεται ο Benjamin, είναι και το πεδίο συνάντησης του Κάφκα με τον Ντοστογιέφσκι ο οποίος διατυπώνει στο «Μεγάλο Ιεροεξεταστή» τη φράση: «*Έχουμε μπροστά μας ένα μυστήριο που δεν μπορούμε να το συλλάβουμε*»³¹².

Στην πορεία της εξέλιξης του μυθιστορήματος, σύμφωνα με τον Lucien Goldman, τα έργα του Κάφκα σηματοδοτούν τη δεύτερη περίοδο του νεότερου μυθιστορήματος η οποία έχει ως κύριο χαρακτηριστικό την εγκατάλειψη κάθε προσπάθειας να αντικατασταθεί ο προβληματικός ήρωας και η ατομική βιογραφία με μιαν άλλη αλήθεια αλλά και από την «προσπάθεια να γραφεί το μυθιστόρημα από όπου θα απουσιάζει το υποκείμενο και από την ανυπαρξία κάθε αναζήτησης που εξελίσσεται»³¹³. Τα χαρακτηριστικά αυτά καθορίζουν, εν εξελίξει, στο μέγιστο βαθμό το σύγχρονο μεταπολεμικό μυθιστόρημα. Η αναφορά στο σύνολο των έργων του Φραντς Κάφκα -επανάληψη σκηνών, καφκικών σειρών, χρήση τρόπου αφήγησης που τείνει στο αυστηρά απέριτο ύφος- αποτελεί το τρίτο κυρίαρχο στίγμα ειδολογικού αυτοπροσδιορισμού της στρατοπεδικής λογοτεχνίας εν γένει.

Ο Χόρχε Σεμπρούν, στο μνημειώδες έργο του *Γραφή ή ζωή*, μια σχισματική αυτοβιογραφική προσέγγιση της στρατοπεδικής λογοτεχνίας, αναφέρεται διεξοδικά στη σημασία των καφκικών του επιρροών δια των οποίων ο ίδιος επανέρχεται ακατάπαυστα στην επικράτεια της ιστορικής ή κοινωνικής πραγματικότητας, μια πραγματικότητα την οποία η γραφή του Κάφκα, «από τους δρόμους του λιγότερο εμφατικού φαντασιακού που υπάρχει», καθαρίζει και την φανερώνει με μια ανελέητη γαλήνη, καθότι: «*όλα του τα κείμενα μας επαναφέρουν στην πυκνότητα, την αδιαφάνεια, την αβεβαιότητα, την ωμότητα του αιώνα, τον οποίο φωτίζουν αποφασιστικά*», φτάνοντας έτσι στον καθαυτό μεταφυσικό πυρήνα της ανθρώπινης κατάστασης, στην άχρονη αλήθεια της³¹⁴.

³¹⁰ Ο.π., Zhiti, *Hedh një kafkë te këmbët tuaja*, σ. 36.

³¹¹ Ο.π. Lubonja, σ. 45.

³¹² Ο.π., Benjamin, σ. 31.

³¹³ Goldman Lucien, *Για μια κοινωνιολογία του μυθιστορήματος*, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 1979, σ. 65.

³¹⁴ Σεμπρούν Χόρχε, *Γραφή ή ζωή*, εκδ. Εξάντας, μετφρ. Τομανάς Β., Αθήνα 1996, σ. 312.

«*Na η οδός της Γραφής*», ψιθύριζε στους κατάδικους συγγραφείς του Σπατς ο ποιητής Jamarbër Marko αναφερόμενος στην επιρροή που δέχτηκε ο ίδιος από το έργο του Κάφκα³¹⁵. Ανάλογη είναι και η περίπτωση του συγγραφέα Bashkim Shehu ο οποίος αναφέρει ότι ήταν τα διηγήματα του Κάφκα που τον ώθησαν στην πρώτη του συγγραφική απόπειρα όταν ήταν δεκαέξι χρονών. Σώζεται, μάλιστα, η αφήγηση του Pllir Demalia, φίλου του συγγραφέα, που αναδεικνύει τον ακατανόητο πανικό που προκαλούσε το έργο του Κάφκα στους ηγέτες του ΚΚΑ. Όταν κάποια μέρα ο πρωθυπουργός της χώρας Mehmet Shehu έπιασε τον έφηβο γιο του, και μετέπειτα συγγραφέα, Bashkim, να διαβάζει κρυφά την *Δίκη*, άρπαξε μέσα από τα χέρια του το βιβλίο και το καταξέσκισε με φρικιαστική υστερία³¹⁶. Βασιζόμενος στις καφκικές του επιρροές, ο Bashkim Shehu συνέγραψε στις φυλακές του Μπουρρέλι και την πρώτη αυτοβιογραφική του νουβέλα με τίτλο *Το Φθινόπωρο του Άγχους*³¹⁷.

Ο Κάφκα, εξάλλου, κυκλοφορεί κρυφά στους κατάδικους συγγραφείς των αλβανικών στρατοπέδων και, πολλές φορές, δανείζονται από το έργο του το αφηγηματικό αρχέτυπο των σκηνών που θέλουν και οι ίδιοι να περιγράψουν, όπως η σύλληψη του κεντρικού ήρωα του διηγήματος «*Η εις Άδου κάθοδος*» του συγγραφέα Bedri Myftari: «*Βάδιζα με το βήμα του μεθυσμένου από μια υπερφυσική ένταση των παθών. Στην άκρη του δρόμου τρία άτομα μου έκλειναν την διάβαση. Ήταν ντυμένοι με μαύρα κοστούμια και φορούσαν και οι τρεις μαύρα γυαλιά. Θυμήθηκα μονομιιάς τη Δίκη του Κάφκα*»³¹⁸. Η άορατη απειλή που προέρχεται από κάποιο άγνωστο γραφείο απαντάται ακόμη στη διήγηση του Luan Myftiu: «*Ένα άγνωστο ασήμαντο πρόσωπο χτύπησε κάποιο απόγευμα την πόρτα του σπιτιού και μας ενημέρωσε, κάπως αδιάφορα, ότι τον πατέρα μου τον ζητούσαν σε ένα γραφείο*»³¹⁹.

Η ίδια σκηνή επαναλαμβάνεται και στην *Τεθλασμένη Άβυσσο* του Visar Zhiti: «*Τον κατέβασαν από το λεωφορείο, ενώ πήγαινε για δουλειά κάπου μακριά, και του πέρασαν τις χειροπέδες κάνα δυο τρεις νεαροί πολίτες, όπως συμβαίνει με τα πρόσωπα*

³¹⁵ “Madu, djali i veçantë i Safo e Petro Marko”, *SHEKULLI* 14/08/2009.

³¹⁶ Pllir Demalia, “Mehmet Shehu besnik i Hoxhës, ç’ në tregoi Bashkimi në ‘92...”, *Gazeta Panorama*, Nov 18, 2018.

³¹⁷ Ermal Petushi, “Intervista: Bashkim Shehu në një rrëfim për letërsinë dhe burgun”, *Gladiator* 05/05/2016.

³¹⁸ Ο.π., *Ανθολογία των πληγών*, I, σ. 308.

³¹⁹ Ο.π., Myftiu, *Nen terrorin komunist*.

του Κάφκα»³²⁰. Στο ίδιο μυθιστόρημα αναφέρεται και ο αποτρόπαιος μηχανισμός της Αποικίας των τιμωρημένων: «Τι είναι αυτό το καινούργιο μηχανήμα, μην είναι τίποτα θεριστική μηχανή; Μη γελάς! Καινούργιο βασανιστήριο; Όπως εκείνο στον Κάφκα που μου περιέγραψες;»³²¹.

Ο καφκικός μηχανισμός, με αφορμή την δολοφονία ενός συγκρατούμενου στο στρατόπεδο, χρησιμοποιείται και από τον Maks Velo ως συνώνυμο του μηχανοποιημένου εγκλήματος: «Γιατί συνέβη αυτό; Ποιος είναι αυτός ο άκαμπτος μηχανισμός, ο παγερά αδιάφορος σε οτιδήποτε, αυτός ο μηχανισμός της υστερικής μιζέριας, απάνθρωπος όπως ο τρομακτικός μηχανισμός του Κάφκα. Αυτός ο μηχανισμός που συνέχιζε ασταμάτητα να τρέφεται από το έγκλημα;»³²².

Το καφκικό πρότυπο, ως *kafkaesque*, απαντάται, επίσης, στο αναπόδραστο της ματαιότητας της αντίστασης κατά του γραφειοκρατικού μηχανισμού του καθεστώτος. Στη *Δίκη*, ο ήρωας του Κάφκα, επί παραδείγματι, επιχειρεί διαρκώς να διασαλεύσει το ακλόνητο της ισχύος του δικαστηρίου, υπερθεματίζοντας την ακεραιότητα της ατομικής του βούλησης: «Είναι δίκη μόνον αν την αναγνωρίσω ως δίκη. Αλλά προς στιγμή την αναγνωρίζω από οίκτο»³²³ ή «Φοβάμαι τον κίνδυνο μόνο όποτε θέλω να τον φοβάμαι»³²⁴. Στην συνέχεια, όμως, διολισθαίνει στον συμβιβασμό: «Το λογικότερο είναι να προσαρμόζεσαι στις υφιστάμενες συνθήκες»· ενώ, λίγο αργότερα, στην παραίτηση: «Η δίκη είχε φθάσει απλώς σε κείνο το στάδιο που αποκλειόταν κάθε περαιτέρω βοήθεια, είχε χαθεί σε απρόσιτα δικαστήρια»³²⁵.

Ανάλογη αίσθηση ματαιότητας, σε σύμπνοια με το καφκικό πνεύμα, διαπνέει και τον αφηγητή στους *Δρόμους της αβύσσου* του Zhiti: «Με καταλάμβανε το σύνδρομο της ματαιότητας αυτής της δίκης»³²⁶ -και παρακάτω: «Δεν μπορούσα να καταλάβω γιατί συνέχιζε ακόμη αυτή η δίκη». Και στο Zhiti, όπως ακριβώς και στον Κάφκα, είναι χαρακτηριστικό ότι η αίσθηση της επικείμενης ήττας και του αισθήματος της παραίτησης επιτείνονται από το γέλιο του ακροατηρίου ή των δικαστικών εκπροσώπων· ένα γέλιο σκωπτικό, τρομακτικό, κυνικό που συνθλίβει τον

³²⁰ Zhiti Visar, *Η τεθλασμένη άβυσσος (Ferri i çarë)*, OMSCA, Tiranë 2012, σ. 277.

³²¹ Ο.π., Zhiti, 249.

³²² Velo Maks, *Το Σπατζ (Spatzi)*, bot. 55, Tiranë 2010, σ. 294.

³²³ Ο.π., Κάφκα, *Η Δίκη*, σ. 110.

³²⁴ Ο.π., Κάφκα, σ. 49.

³²⁵ Ο.π., *Η Δίκη*, σ. 40.

³²⁶ Ο.π., Zhiti Visar, *Οι δρόμοι της αβύσσου*, σ. 145.

ήρωα και τον καταποντίζει περισσότερο στους δαιδαλώδεις μηχανισμούς του ολοκληρωτισμού. Εξάλλου, η ίδια η Κομμουνιστική Αλβανία, όπως αποφαίνεται ο Zhiti στο *Υπόγειο Πάνθεον*, έμοιαζε με έναν «καφκικό πύργο»³²⁷.

Η κατάληψη των ηρώων από το αίσθημα της ματαιότητας και της απροθυμίας της αντίστασης εξαιτίας της αποδοχής της αναπόδραστης επικείμενης ήττας είναι ένα από τα κυρίαρχα μοτίβα στην αυτοβιογραφική μη μυθοπλαστική νουβέλα *Το Φθινόπωρο του Άγχους* του Bashkim Shehu η οποία αναμφισβήτητα μπορεί να θεωρηθεί ως το έργο με τα πιο έντονα καφκικά χαρακτηριστικά μέσα στο σώμα της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων. Η νουβέλα φωτίζει τα γεγονότα που προηγήθηκαν και ακολούθησαν της αυτοκτονίας του πρωθυπουργού της χώρας Mehmet Shehu, πατέρα του συγγραφέα, το Δεκέμβριο του 1981.

Ο συγγραφέας παρουσιάζει τον πατέρα του, τον δεύτερο πιο ισχυρό άντρα του καθεστώτος, ολότελα απρόθυμο και ανήμπορο να σταματήσει την πολιτική του πτώση και τον παρομοιάζει ευθέως με καφκικό ήρωα: *«Είμαι βέβαιος πως δεν μπορούσε να σταματήσει (την επικείμενη πτώση του) και συνεπώς δεν έκανε τίποτα για να τη σταματήσει. Το ένιωθε καθαρά πως ήταν αναπόφευκτη. Είναι τόσο δυσερμήνευτο, δεν έχω πώς να το εξηγήσω. Είναι κάτι που θα απαιτούσε από μόνο του να έγραφα ένα ολόκληρο βιβλίο, αλλά πριν από μένα το έκανε ο Κάφκα· είναι αρκετό να διαβάσει κανείς τη Δίκη. Τι ακριβώς κάνουν οι ήρωες του Κάφκα όταν αισθάνονται ότι πλησιάζει το τέλος τους; Αντιλαμβάνονται ότι δεν μπορούν να κάνουν απολύτως τίποτα. Αυτό ακριβώς συνέβη στον πατέρα μου και συνέβη σε τόσους άλλους πριν από αυτόν»*³²⁸.

Άλλοτε, ο Κάφκα συγχέεται εσκεμμένα με τον Δάντη, ως το αυτό πρόσωπο ενός ειδολογικού γεννήτορα: *«Και συ το Δάντη μεταφράζεις εκεί; Όχι, τον Κάφκα, μου είπε. Το ίδιο πράγμα είναι, είπα»*³²⁹. Αυτή η ταύτιση που υπονοεί την αναζήτηση μιας ήδη χαρτογραφημένης ειδολογικής ταυτότητας, εκ μέρους του Zhiti, επιβάλλει την συμπερίληψη και μίας ακόμη ειδολογικής παραμέτρου. *«Ο Δάντης, όπως και ο Κάφκα, είναι ένας από εκείνους τους συγγραφείς για τους οποίους ο νόμος είναι τρομακτικά σημαντικός. Τι άλλο είναι το δαντικό επέκεινα εκτός από ένας τεράστιος*

³²⁷ Ο.π., Zhiti Visar, *Υπόγειο Πάνθεον*, σ. 35.

³²⁸ Blendi Fevziu, “Bashkim Shehu, Djali i Ish kryeministrit Mehmet Shehu (Interviste Me Bashkim Shehun, shkrimtar, Maj 2004, Barcelone)”, *Gazeta Koha Jonë*, 12/03/2010.

³²⁹ Ο.π., Zhiti, «Για τον Δάντη», σ. 419.

δικαστικός μηχανισμός -ένας μυστικός κόσμος, παράλληλος και ενσωματωμένος στον δικό μας- που καθιστά την κρίση και τη δικαιοσύνη αιωνίως ορατά, διορθώνοντας τα πάντα και συμπληρώνοντάς τα»³³⁰ -αποφαινεται ο Elif Batumen σχετικά με το ιδεολογικό πεδίο συνάντησης των δύο σπουδαίων συγγραφέων. Σύμφωνα, ωστόσο, με τον Walter H. Sokel, το ειδολογικό πεδίο συνάντησης του Δάντη με τον Κάφκα είναι ο εξπρεσιονισμός³³¹. Συνεπώς, το καφκικό συγκείμενο στοιχειοθετεί, παράλληλα, μια σειρά τάσεων και μοτίβων εντός της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων που αποτελούν βασικά γνωρίσματα της εξπρεσιονιστικής γραφής.

Ένα πρώτο γνώρισμα είναι η λειτουργία των ονειρικών σκηνών που διαθλούν *in extremis* την ήδη απόκοσμη χωροταξία του στρατοπέδου-φυλακής και του κράτους-φυλακής. Ενίοτε, το συγκεκριμένο φαινόμενο, στην ακραία του εκδοχή, αποκτά εκείνα τα χαρακτηριστικά μιας σκέψης-εν-ονείρω (*dreaming mind*)³³². Αυτό συμβαίνει κυρίως στις σκηνές της ανάκρισης και, δευτερευόντως, στις σκηνές της εξουθενωτικής εργασίας στις αποπνικτικές και ερεβώδεις σήραγγες του ορυχείου στο Σπατς.

Στο μυθοπλαστικό μυθιστόρημα *Η Εποχή των Διαβόλων* του Loni Mishtari, ο κεντρικός πρωταγωνιστής, κατά την ανακριτική διαδικασία, μέσα στην ασφυκτική στενότητα του κελιού, βιώνει μια εμπειρία μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας: «*Η νύχτα περνούσε χωρίς να το συναισθάνομαι. Τα πόδια συνέχιζαν μια ασταμάτητη πορεία, μηχανικά, σε μια άγνωστη ευθεία που δεν τελείωνε πουθενά, χωρίς να υπολογίζουν τις αναστροφές που έκαναν με έναν ενστικτώδη τρόπο μέσα στη στενότητα του κελιού. Έτσι είναι πάντοτε η σκέψη, ζέφρρη»*³³³.

Ο αφηγητής της νουβέλας *Μητρός οίμωγή* του Gëzim Çela αποδίδει τη σύγχυση της συνείδησης του χρόνου και του χώρου ως ένα σουρεαλιστικό συνειρμό: «*Η ιδέα του χωροχρόνου είχε πάρει σουρεαλιστικές διαστάσεις... Πού βρισκόμουν; Γιατί*

³³⁰ Batumen E., “A Divine Comedy: Among the Danteans of Florence”, *Harper’s*, September 2011 Issue.

³³¹ Sokel W. H., *The writer in extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature*, Stanford University Press, California 1959, σ. 48.

³³² Σχετικά με αυτό το γνώρισμα των χαρακτήρων του εξπρεσιονισμού και τον όρο «*dreaming mind*» βλ. Sokel, ο.π., σ. 37-39.

³³³ Mishtari Loni, *Η Εποχή των Διαβόλων (Epoka e Djajve)*, Edlira: Tiranë 2001, σ. 73.

βρισκόμουν και τι με περίμενε; Η μέρα, η νύχτα, το σκοτάδι, το φως είχαν μετατραπεί σε ένα συνονθύλευμα χωρίς ίχνος ρασιοναλιστικής αναφοράς»³³⁴.

Ενώ, στην *Ανάκριση* του Maks Velo, το απόσταγμα του ολοκληρωτισμού, το αίμα, είναι το σημείο συνοχής του ονείρου και της πραγματικότητας: «*Αιμάτινες σταγόνες έπεφταν από τον ουρανό. Ο πίδακας του αίματος σκορπούσε ολόγυρα. Αυτή τη σκηνή την έβλεπα συχνά στον ύπνο μου. Όταν ξυπνούσα, δεν μπορούσα να την καταλάβω, να την ξεκουμπώσω... τι ήταν αυτός ο αιμάτινος πίδακας στον αέρα... στον αέρα... Όταν, κάποιο βράδυ είδα το πραγματικό όνειρο... είδα το γεγονός, είδα την αλήθεια του ονείρου»³³⁵. Σε μερικές περιπτώσεις, ιδίως στο Maks Velo και στο Visar Zhitì, υπάρχει μια αισθητική ροπή προς την εικονική, και λιγότερο προς την ρηματική³³⁶, απόδοση των σκηνών.*

Ένα άλλο εξπρεσιονιστικό γνώρισμα των χαρακτήρων της λογοτεχνίας των διωκομένων είναι, αναμφισβήτητα, ο κατακερματισμός της συμπαγούς ατομικής προσωπικότητας³³⁷: Τα δρώντα πρόσωπα δεν μένουν ανεπηρέαστα από τις φυσικές δυνάμεις του περιβάλλοντος και τις αφύσικες διατάξεις του χώρου που τους περικλείει. Οι παράγοντες αυτοί επιτείνουν το (ήδη προκληθέν εκ του διωγμού) αίσθημα του διαρκούς φόβου όπως συμβαίνει αντίστοιχα με τους χαρακτήρες του Strindberg. Ειδικότερα, η σκηνή της διέλευσης των ηρώων του *Προς τη Δαμασκό* στο αποκρουστικό ορεινό τοπίο, όπως και η δαντική κάθοδος, θα μπορούσε να λειτουργήσει, επίσης, ως ένα αρχετυπικό μοτίβο των αντίστοιχων αφηγήσεων των διωκομένων της Κομμουνιστικής Αλβανίας που αναπαριστούν την εντύπωση των κατάδικων κατά τη στιγμή της εισόδου τους στο απότομο και βραχώδες ορεινό τοπίο της Βόρειας Αλβανίας όπου ήταν χτισμένο το στρατόπεδο του Σπατς.

³³⁴ Ο.π., Çela Gëzim, *Μητρόςοιμωγή (Klithma e një nëne)*, σ. 50.

³³⁵ Velo Maks, *Η Ανάκριση (Hetimi)*, bot. 55, Tiranë 2010, σ. 59.

³³⁶ Ο.π., Sokel: «the visual against the verbal», σ. 43.

³³⁷ Ο.π., Sokel.

Γ.4.3.1. Λεξιλογικά ανάγλυφα μιας τέχνης ταπεινής

*Ταπεινή τέχνη χωρίς ύφος, πόσο αργά δέχομαι το
δίδαγμα σου!*

Κώστας Καρυωτάκης, «Εμβατήριο πένθιμο και
κατακόρυφο»

Φέραμε πίσω αυτά τ' ανάγλυφα μιας τέχνης ταπεινής.

Γιώργος Σεφέρης, «Μυθιστόρημα, Α»

Μια παρατήρηση αφορά στην ίδια τη χρήση της γλώσσας. Όπως έχει επισημανθεί από τον Ερνέστο Σάμπατο, ο Κάφκα αποδεικνύεται ευφυής συγγραφέας και για την ικανότητα επαναξιολόγησης του πιο ταπεινού λεξιλογίου. Εν προκειμένω, από ένα τετριμμένο λεξιλόγιο της γλώσσας των δικαστηρίων (π.χ. δίκη, κλητήρες, κατήγοροι, νόμος, αίθουσα) εξάγει τις φιλοσοφικές και θεολογικές αντανάκλασεις μιας ολόκληρης εποχής³³⁸. Στην αλβανική λογοτεχνία του γκουλάγκ γίνεται επίσης αντιληπτό ότι, στο σύνολο των έργων που τη συγκροτούν, επανέρχονται διαρκώς οι ίδιες συστοιχίες από λέξεις που αναβαπτίζονται στο αφηγηματικό περιβάλλον, όπως: καθεστώς, SIGURIMI, σύλληψη, ανάκριση, κελί, δίκη, καταδίκη, φρουροί, κατηγορητήριο, κατασκοπεία-προπαγάνδα, στρατόπεδο-φυλακή, Ενβέρ Χότζα, επισκεπτήριο, μεταγωγή, εχθρός του λαού, κόλαση κ.τ.λ.

Θα άξιζε εδώ να υπομνηματισθεί ότι εντοπίζεται ακόμη μια συστοιχία λέξεων που είτε δεν υπήρχαν καθόλου στο λεξιλόγιο της αλβανικής γλώσσας είτε επανασηματοδοτήθηκαν μέσα στα κομμουνιστικά κάτεργα. Τέτοιες είναι οι λέξεις: λύκος (μεταγωγική κλούβα), παϊντόζ (προαυλισμός), Σπατς (τοποθεσία της ορεινής επαρχίας Μιρντίτα όπου χτίστηκε το ομώνυμο στρατόπεδο-ορυχείο), Μπουρρέλι (προπολεμικά κρατητήρια που ιδρύθηκαν από τους Ιταλούς και μετατράπηκαν στις πιο κακόφημες φυλακές ισόβιου εγκλεισμού της δικτατορίας), απέλι (εξουθενωτικά προσκλητήρια), μπιρούτσα (birucë: πειθαρχικά κλουβιά εγκλεισμού), συμπάσχοντες (bashkënuajtësit: λέξη που υποκαθιστά τη λέξη «κατάδικος» και αναφέρεται σχεδόν αποκλειστικά σε εκείνους που υποφέρουν μαζί στα χοτζικά κάτεργα), δεύτερη καταδίκη (ridënim: είναι ενδεικτικό ότι η λέξη αυτή πολυχρησιμοποιήθηκε στην

³³⁸ Ο.π., Σάμπατο, *Ο συγγραφέας και η καταστροφή*, σ. 164.

περίοδο του κομμουνισμού, είναι ένα είδος τεχνικής κολασμού που αφορά στους ήδη εγκλείστους -όπως έχει καταδείξει ο Fatos Lubonja στο ομώνυμο μυθιστόρημα, αποτελούσε έναν από τους μεγαλύτερους φόβους των κατάδικων).

Ο Fatos Lubonja, όπως έχει ήδη τονιστεί, έχει θέσει επίσης το πλαίσιο των συνθηκών της *in media res* αφηγηματικής αποτύπωσης της εμπειρίας του γουλάγκ η οποία χαρακτηρίζεται από το μη εκλεπτυσμένο και ευκρινές ύφος. Στο εισαγωγικό κεφάλαιο του ημερολογίου φυλακής *Στο δέκατο έβδομο έτος*, ο Lubonja γράφει χαρακτηριστικά ότι στον εγκλειστο συγγραφέα αποκλείεται η δυνατότητα σχολαστικής και επιλεκτικής αναζήτησης των κατάλληλων λεπτολογιών και των ποιητικών λεξιλογικών αποχρώσεων, εξαιτίας των φυσικών δοκιμασιών και της ψυχικής σύγχυσης που τον καταβάλλουν³³⁹.

Σε αυτά τα «ταπεινά υλικά» της γλώσσας εδράζεται η πολυσημία της λογοτεχνικής μαρτυρίας των διωκομένων της χοτζικής τυραννίας των κομμουνιστικών χρόνων. Ένα άλλο κοινό σημείο είναι ότι οι αφηγήσεις αυτές, όπως επισημαίνει ο Adorno ότι συμβαίνει και με το αφηγηματικό ύφος του Κάφκα³⁴⁰, μας επιτρέπουν να γνωρίσουμε το «πλέγμα τύφλωσης» της κοινωνίας και να συνειδητοποιήσουμε ότι ο περιγραφόμενος παραλογισμός των δομών του ολοκληρωτισμού της Κομμουνιστικής Αλβανίας είναι τόσο αυτονόητος όσο και διαχρονικός. Ας θυμηθούμε ξανά την παρατήρηση του Pierre Daix, ο οποίος αποφαίνεται ότι το λιτό περιθωριακό ιδίωμα του Ιβάν Ντενίσοβιτς είναι εκείνο που του προσφέρει το πλεονέκτημα της αντισυμβατικής εκφοράς της Αλήθειας³⁴¹.

³³⁹ Ο.π., Lubonja, σ. 4.

³⁴⁰ Ο.π., Adorno, *Αισθητική θεωρία*, σ. 391.

³⁴¹ Βλ. Πρόλογο στο Solzhenitsyn, *Μια ημέρα του Ιβάν Ντενίσοβιτς*, ο.π., σ. 9.

Γ.4.3.2. Το κύπτον σώμα

Αξίζει, εδώ, να υπομνηματισθούν δύο επισημάνσεις του Benjamin. Η πρώτη αφορά στον τρόπο με τον οποίο ο Κάφκα ξεθάβει, σχεδόν ευλαβικά, «μέσα από την προ καιρού χαμένη παιδικότητα» τους κανόνες του ασκητισμού εντός του οποίου τοποθετεί μερικά από τα δευτερεύοντα πρόσωπα³⁴². Ένας από τους συγγραφείς που ξεθάβει στις αφηγήσεις του, το ίδιο ευλαβικά, τους κανόνες του ασκητισμού διαφόρων συγκρατουμένων του στο στρατόπεδο του Σπατς είναι ο Maks Velo. Ήσυχος -πολλές φορές αποστασιοποιημένος- παρατηρητής, ο Velo εστιάζει το αφηγηματικό του βλέμμα σε κινήσεις και συνήθειες των κατάδικων ολότελα αγνοημένες: *«Δεν ξέρω γιατί, αλλά αυτοί οι συγκεκριμένοι κατάδικοι μου θύμιζαν τους πρώτους χριστιανούς με σανδάλια, εκείνους τους χριστιανούς που έζησαν αμέτρητες βασάνους εξαιτίας της πίστης τους. Ο Μπεντρί έρχονταν στη βάση της κουκέτας, τίναζε τα σανδάλια του από το χιόνι και αναρριχούνταν στο στρώμα του. Ζούσε σαν ασκητής, αλλά δούλευε σα μεταλλωρύχος. Ήταν ελάχιστοι εκείνοι που ζητούσαν από μόνοι τους να δουλεύουν στη διάνοιξη υπόγειων αορτών. Ο Μπεντρί ήταν ένας από αυτούς. Η ζωή του διέτρεχε συνεχώς το μεγαλύτερο κίνδυνο»*.

Η δεύτερη επισημάνση του Benjamin αφορά στην πιο συχνή στάση που τηρεί το ανθρώπινο σώμα μέσα στο έργο του Κάφκα: «Ανάμεσα στις εικόνες που μας παρέχουν οι ιστορίες του Κάφκα, καμιά δεν επανέρχεται τόσο συχνά απ' όσο εκείνη του ανθρώπου που σκύβει το κεφάλι μέχρι το στήθος του»³⁴³. Αν και το σκυμμένο μέχρι το στήθος κεφάλι στον Κάφκα αντανακλά, αναμφίβολα, την κούραση και την υπαρξιακή ακηδία των προσώπων, αποτελεί παράλληλα ένα αρχέτυπο της συχνά επαναλαμβανόμενης παράστασης του κύπτοντος σώματος του κατάδικου-εργάτη των αλβανικών γκουλάγκ, δια του οποίου οι εκάστοτε αφηγούμενοι αποτυπώνουν συμπυκνωμένη την αδιάλειπτη ολοκληρωτική βία που ασκείται στους διωκομένους του χοτζικού καθεστώτος. Ειδικότερα, στις αφηγήσεις των χοτζικών στρατοπέδων, η πιο συχνή εικόνα που αποτυπώνει την εν λόγω συμπύκνωση της ολοκληρωτικής βίας είναι εκείνη του κύπτοντος σώματος του κατάδικου πάνω στο συρόμενο βαγόνι του ορυχείου, όπως αποδίδεται παρακάτω σε ένα σκίτσο του Maks Velo.

³⁴² «Ο βιρτουόζος της πείνας νηστεύει, ο θυρωρός είναι σιωπηλός, και οι σπουδαστές κρατιούνται ξύπνιοι...», ο.π. Benjamin, σ. 52.

³⁴³ Ο.π. Benjamin, σ. 47.



Maks Velo, Σκίτσα από τον κύκλο της ανάκρισης και της φυλακής

Στις λογοτεχνικές μαρτυρίες του Maks Velo, η ίδια εικόνα επαναλαμβάνεται πολλές φορές και ως αφηγηματικό μοτίβο: «*Ο Γιάννης, με το κασκέτο που δεν αποχωρίζονταν ποτέ, γέμιζε το βαγόνι με τις τελευταίες φτναριές. [...] Εγώ τράβηξα το ξύλινο δοκάρι από τους τροχούς του βαγονιού και έγειρα να το σπρώξω. Έκλεινα δυο μήνες εκεί και του πήρα κάπως το χέρι. Στην αρχή μου φαίνονταν ακατόρθωτο. Κάθε βαγόνι ήταν 0,7 κυβικά μέτρα και ζύγιζε 1,2 τόνους*»³⁴⁴. Επίσης, στο Σαλάμοφ, όπως φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα, ο κατάδικος της Κολιμά δεν είναι παρά μόνο ο χειριστής του βαγονιού εξόρυξης των μεταλλευμάτων από τα ορυχεία του Αρκτικού Βορρά, συνταυτίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο, την ιδιότητα του κατάδικου με την ιδιότητα του καταναγκασμένου εργάτη: «*Εγώ είμαι ένας χειριστής καροτσιού (βαγονιού) υψηλής εξειδίκευσης. Όλο το φθινόπωρο του τριάντα επτά έσπρωχνα το καροτσάκι στα ανοιχτά σκάμματα του ορυχείου «Παρτιζάν», στη χρυσή περιοχή της Κολιμά του Νταλστρόι*»³⁴⁵.

Είναι ενδεικτικό ότι, όπως στο Velo έτσι και στο Lubonja, στη Δεύτερη καταδίκη, η εικόνα του γερμένου πάνω στο βαγόνι κατάδικου εμφανίζεται κυρίως στην αρχή της αφήγησης: «*Εκεί με καθυπόταζε η σκληρή δουλειά του νιβελίστα, που απαιτούσε συγχρόνως σωματική δύναμη, επιδεξιότητα και συγκέντρωση. Σπρώχνοντας γερμένος το βαγόνι σε αυτές τις παμπάλαιες ράγες -που πολλές φορές αναδύονταν από*

³⁴⁴ Ο.π., Velo, *Σρασι*, σ. 47.

³⁴⁵ Ο.π., Σαλάμοφ, σ. 1740.

το νερό και άλλες βυθίζονταν μέσα του, που κάποτε έπαιρναν απότομη ανηφορική κλίση και άλλοτε κατηφορική και που συχνά ήταν αποσυναρμολογημένες και μακριά η μία από την άλλη τόσο που έπρεπε να ήσουν σωστός πεχλιβάνης για να περάσεις το βαγόني από πάνω τους- ξεχνούσες τα πάντα»³⁴⁶.

Στην κατεργολογία του Visar Zhitı, το κύπτον σώμα του κατάδικου που σέρνει το βαγόني με το εκμεταλλεύσιμο υλικό πάνω στις ράγες του Σπατς δεν είναι παρά το σύμβολο της χοτζικής αβύσσου που ανάγεται σε έναν αταβιστικό καταναγκασμό: «Όσο ρίχνονταν το προαιώνιο υλικό, τόσο γέμιζαν τα βαγόνια της δικτατορίας, να, να... διέκρινα και τον εαυτό μου στη ραγισμένη βάση του πρόστυπου ανάγλυφου αγάλματος, έχοντας μόλις διεισδύσει, γυμνός. Και θα έσπρωχνα βαγόνια, αυτοί είναι οι δρόμοι της αβύσσου, αυτοί που δεν θα μπορούσαν κανένα όνομα άλλο να φέρουν»³⁴⁷.

Οπωσδήποτε, το προσκολλημένο στο βαγόني σώμα του κατάδικου, όπως μαρτυρά ο Σαλάμοφ, ήταν ήδη το έμβλημα της Σαχαλίνης των τσαρικών κάτεργων. Το βαγόني μετατρέπεται, ωστόσο, στα σταλινικά γκουλάγκ σε μέσο μηχανοποίησης του ανθρώπινου σώματος (στην Κολιμά το αποκαλούσαν ειρωνικά «χαμηλή μηχανοποίηση»³⁴⁸) -άλλη μια καφκική συναλληλία- γι αυτό και ο αφηγητής των *Ιστοριών από την Κολιμά* αποφαινεται ότι «το να γίνεσαι ένα με το καρότσι ήταν κυρίως ηθικό μαρτύριο»³⁴⁹.

Η «χαμηλή μηχανοποίηση» του σώματος του κατάδικου, καταλήγει ο Σαλάμοφ, συντελείται μέσα από την τέλεια προσκόλληση στο συρόμενο βαγόني: «Θυμάμαι καλά μια καλοκαιρινή νύχτα, όταν έσπρωχνα ένα γεμισμένο από τους συναδέλφους μου μεγάλο καρότσι στο διάδρομο. Μικρά καρότσια δεν επιτρέπονταν στο δικό μας σκάμμα. Το καρότσι ήταν φορτωμένο με λάσπη... [...] Οι μύες μου έτρεμαν από την εξάντληση κι έτρεμαν κάθε στιγμή πάνω στο ταλαιπωρημένο σώμα μου, με τις πληγές από το σκορβούτο, από τα κρυοπαγήματα που ποτέ δεν γιατρεύονταν, που επιδεινώνονταν λόγω των ξυλοδαρμών. Έπρεπε να μπω στον κεντρικό διάδρομο. Στον κεντρικό διάδρομο έσπρωχναν κάμποσες ομάδες, με θόρυβο και με βουητό. [...] Το οδηγείς

³⁴⁶ Ο.π., Lubonja, *Η δεύτερη καταδίκη*, σ. 13.

³⁴⁷ Ο.π., Zhitı, *Οι δρόμοι της αβύσσου*, σ. 224.

³⁴⁸ Ο.π., Σαλάμοφ, σ. 1740.

³⁴⁹ Ο.π., σ. 1741.

σωστά μόνον όταν γίνεσαι ένα σώμα μ' αυτό, μόνον τότε μπορείς να το κατευθύνεις»³⁵⁰.

Εκτός από το κύπτον σώμα του κατάδικου-εργάτη, στο Maks Velo θα συναντήσουμε επίσης το κύπτον σώμα του ανακρινόμενου εγκλείστου: «Όταν επιστρέφω από την ανάκριση, στέκομαι σκυφτός, διπλωμένος, με σφιγμένα γόνατα και τα πόδια από κάτω. Το κεφάλι χωμένο ανάμεσα στα γόνατα. Σε αυτή τη στάση όλη η δύναμη βγαίνει από τα γόνατα, που γίνονται το κέντρο της ανθρώπινης μάζας μου, σαν μια άρθρωση της βασάνου»³⁵¹.

³⁵⁰ Ο.π., σ. 1755-1756.

³⁵¹ Ο.π., Velo, *Hetimi*, σ. 85.

Γ.4.3.3. Καφκικές σειρές που πολλαπλασιάζονται

Το σταλινικό καθεστώς είναι ένας γρίφος, τυλιγμένος μέσα σε ένα μυστήριο, κρυμμένο σ' ένα αίνιγμα.

Winston Churchill, Απόσπασμα συνέντευξης στο Ραδιόφωνο του BBC, 1 Οκτωβρίου 1939.

Κάθε φάκελος έχει με τη σειρά του έναν άλλο φάκελο. Και σε όλους αυτούς τους ξεχωριστούς ΦΑΚΕΛΟΥΣ αντιστοιχεί ένας Φάκελος τελεσιδικου χαρακτήρα.

Maks Velo, *Η Ανάκριση*

Η πιο ενδιαφέρουσα καφκική επιρροή, σε επίπεδο αφηγηματικής τεχνικής, παραμένει η *σειρά που πολλαπλασιάζεται*. Η έννοια των καφκικών *σειρών* έχει αναπτυχθεί αναλυτικά από τους Gilles Deleuze και Félix Guattari προκειμένου να εξηγήσουν τη λειτουργία της συναρμογής στο έργο του Κάφκα. Συστατικό στοιχείο αυτής της συναρμογής είναι ο πολλαπλασιασμός των *σειρών*: Επί παραδείγματι, τα πρόσωπα της *Δίκης* εμφανίζονται μέσα σε μια μεγάλη σειρά που δεν παύει να πολλαπλασιάζεται: όλοι είναι υπάλληλοι ή βοηθοί της δικαιοσύνης, οι δικαστές, οι δικηγόροι, οι κλητήρες, οι κατηγορούμενοι, τα κορίτσια, ο ζωγράφος κ.τ.λ.³⁵². Ο πολλαπλασιασμός των *σειρών* δεν ισχύει μόνο για τα πρόσωπα αλλά και για ψυχικές καταστάσεις, όπως αυτή του φόβου ή της αγωνίας, ή, ακόμα, η εναλλαγή της εστίασης από τον έναν στους πολλούς και αντίστροφα.

Θα επιχειρήσω να παρατηρήσω εδώ την εμφάνιση των *καφκικών σειρών* που πολλαπλασιάζονται, ως μια δεσπίζουσα αφηγηματική τεχνική, στα ορόσημα έργα της λογοτεχνίας των διωκομένων. Πρώτα παραθέτω μια πρότυπη πολλαπλασιαζόμενη *σειρά* που χρησιμοποιείται από τον Κάφκα στη *Δίκη*: «Οι βαθμοί της υπαλληλίας σ' αυτό το δικαστικό σύστημα ανέβαιναν ατελεύτητα, έτσι που ούτε οι ειδήμονες είχαν μια καθολική εικόνα της όλης ιεραρχίας. Και η διαδικασία κατά κανόνα εκρατείτο μυστική από τους κατώτερους υπαλλήλους, κατά συνέπεια δύσκολα παρακολουθούσαν στα μετέπειτα στάδια την εξέλιξη των υποθέσεων με τις οποίες είχαν ασχοληθεί»³⁵³.

³⁵² Βλ. αναλυτικά Deleuze Gilles – Guattari Félix, *Κάφκα: Για μια ελάσσονα λογοτεχνία*, μτφρ. Παπαγιώργης Κ., Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1998, σ. 159.

³⁵³ Kafka Franz, *Η Δίκη*, μτφρ. Αλ. Κοτζιάς, εκδ. Ηριδανός, Αθήνα 1984, σ. 106.

Αν και δεν επισημαίνεται από τους Deleuze-Guattari, δεν είναι δύσκολο η καταγωγή των πολλαπλασιαζόμενων σειρών στο έργο του Κάφκα να αναχθεί στις διαβαθμίσεις της δαντικής Κόλασης όπως γίνεται εμφανές στην ακόλουθη σκηνή από το Σπατς του Maks Velo: «Χθες μπήκα για πρώτη φορά σ' εκείνη τη ζώνη. Ήταν σαν μια κόλαση μέσα σε άλλη κόλαση. Δεν έχει αποδώσει τυχαία ο Δάντης την εικόνα της διαβαθμισμένης κόλασης. Αυτός εδώ ήταν ο τελευταίος της κύκλος»³⁵⁴.

Ο Visar Zhiti, στους Δρόμους της αβύσσου, στο κεφάλαιο με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Στην κόλαση της κόλασης», περιγράφει τις υπόγειες στοές του ορυχείου στο στρατόπεδο του Σπατς χρησιμοποιώντας την καφκική σειρά της πολλαπλασιαζόμενης κόλασης καθότι τα έγκατα του ορυχείου του στρατοπέδου δεν είναι παρά μια εγκιβωτισμένη κόλαση στην κόλαση της μικρής ζώνης (στρατόπεδο-φυλακή) εντός της κόλασης της μεγάλης ζώνης (κράτος-φυλακή): «(Αφού άνοιγε η σιδερόπορτα του καμπ), πιο κει μια άλλη πόρτα ορθώνονταν ζοφερή, ερμητικά κλειστή κι εμείς στεκόμασταν στο δρομίσκο μεταξύ των πορτών, μέσα σε ένα τεράστιο κλουβί, φραγμένοι στα αγκαθωτά συρματοπλέγματα, που οπωσδήποτε πιο μπροστά έχουν υπάρξει οι κύκλοι της κόλασης. [...] Τι θα μας έκαναν εδώ; Κοίταξα παραπέρα, ανάμεσα στην πρώτη και τη δεύτερη περίφραξη: θάμνοι και πυκνό αγκαθωτό συρματοπλέγμα. [...] Η είσοδος της στοάς σκοτεινίαζε τρομακτικά σαν μια καταβόθρα. [...] Ασφυκτιούσα καταδικασμένος μέσα σε μια δεύτερη καταδίκη πιο αποτρόπαια»³⁵⁵.

Η αίσθηση της ασφυξίας στην εγκιβωτισμένη κόλαση των υπόγειων στοών εντείνει τη χρήση των πολλαπλασιαζόμενων σειρών. Προκαλείται, κατ' αυτόν τον τρόπο, μια μετάσταση των σειρών που πολλαπλασιάζονται στο ευρύτερο αντιληπτικό πεδίο του αφηγητή. Συνακόλουθα, ακόμα και η αίσθηση του χρόνου εντυπώνεται στην αφηγηματική πράξη σε πολλαπλασιαζόμενη σειρά: «Και την επόμενη μέρα τα ίδια και τα ίδια. Και την επόμενη της επόμενης. Μοιάζουν με την προηγούμενη και την προηγούμενη της προηγούμενης, σα να αφαιρέθηκε από δω μέσα το παρόν»³⁵⁶. Παρακάτω, το πολλαπλασιαζόμενο λυκόφως: «Το σκοτάδι εκεί μέσα με τυλίγει σαν κρούστα, ολοένα γίνεται πιο βαρύ. Έξω, νύχτα ζανά. Δυο νύχτες η μια μέσα στην άλλη και επάνω μου»³⁵⁷.

³⁵⁴ Ο.π., Velo, σ. 38.

³⁵⁵ Ο.π., Zhiti Visar, Οι δρόμοι της αβύσσου, σ. 216-219.

³⁵⁶ Ο.π., Οι δρόμοι της αβύσσου, σ. 220.

³⁵⁷ Ο.π., σ. 284.

Η εξουθενωτική εργασία αποδίδεται, επίσης, ως μια πολλαπλασιαζόμενη σειρά: «*Εσπρωχνα ασθμαίνοντας για άλλη μια φορά το βαγόνι, για εκατοστή φορά, για χιλιοστή, για μια ολόκληρη ζωή*»³⁵⁸. Η καφκική σειρά της εγκιβωτισμένης κόλασης ανταποκρίνεται και στην περιγραφή του πειθαρχικού κλουβιού εντός του οποίου εγκλείονται οι κατάδικοι που δεν ολοκληρώνουν την ημερήσια νόρμα: «*Τον έχωσαν στη μπιρούτσα (πειθαρχικό). Μέσα στη φυλακή, φυλακή πάλι*»³⁵⁹. Το ίδιο συμβαίνει και με την επιστροφή από το ορυχείο πίσω στο στρατόπεδο κατά την οποία η αίσθηση της απώλειας αποκτά ένα πολλαπλασιαζόμενο βάρος: «*Είσοδος στο στρατόπεδο. Αφανισμός στη σειρά. Η απώλεια του εαυτού στην καρδιά της οχλαγωγίας. Ένας αόριστος πολλαπλασιασμός της. Ο θάνατος του απογεύματος*»³⁶⁰.

Στην *Δεύτερη Καταδίκη* του Fatos Lubonja, η πλοκή στήνεται γύρω από την επανα-σύλληψη μιας ομάδας κατάδικων στο στρατόπεδο του Σπατς εξαιτίας της αποστολής δύο γραμμάτων, που συνέταξαν τρεις από τους συλληφθέντες, προς την ηγεσία του καθεστώτος. Ο αφηγητής, εν αναμονή της καταδικαστικής απόφασης, προσπαθεί να προβλέψει την έκβαση της τύχης του συναρτώντας την με την τύχη των αποσταλμένων γραμμάτων. Ωστόσο, δεν μπορεί παρά μόνο να εικάσει σχετικά με τον τελικό προορισμό τους καθότι παραμένει άγνωστο σε ποιο επίπεδο της κομματικής ιεραρχίας έγινε η ανάγνωσή και η αξιολόγησή τους, που θα καθόριζε το μέγεθος της δεύτερης καταδίκης των συλληφθέντων: «*Δεν γνωρίζω εάν κάποτε θα είναι δυνατόν να βγει άκρη σχετικά με τα χέρια από τα οποία πέρασε αυτό το γράμμα μέχρι να ληφθεί η απόφαση (της καταδίκης). Πολλές φορές ταλαιπώρησα το μυαλό μου για το αν έχει διαβαστεί ή όχι από τον Ενβέρ Χότζα. Μια σκέψη μου έλεγε ότι αυτός έμεινε μακριά από αυτή την υπόθεση, γιατί όλα τακτοποιήθηκαν μέσω του μηχανισμού του τρόμου που ο ίδιος είχε εγκαθιδρύσει*»³⁶¹.

Ο ίδιος συγγραφέας, στο ημερολόγιο φυλακής *Στο δέκατο έβδομο έτος*, ανατρέχει στα πρώτα χρόνια του χοτζικού τρόμου ενθουμούμενος την ψυχολογική τρομοκράτηση των πολιτών εξαιτίας των μαζικών συλλήψεων, κάτι το οποίο αποδίδει αφηγηματικά σε έντονα καφκικό ύφος κάνοντας χρήση της τεχνικής μιας ακόμη σειράς που πολλαπλασιάζεται: «*Υστερα άρχισαν οι συλλήψεις. Η πόλη σφίγγονταν και*

³⁵⁸ Ο.π., σ. 221.

³⁵⁹ Ο.π., σ. 226.

³⁶⁰ Ο.π., σ. 227.

³⁶¹ Lubonja Fatos, *Η Δεύτερη Καταδίκη (Ridënimi)*, botime Përpjekja, Tiranë 1996, σ. 66.

σφίγγονταν μέρα με την ημέρα. Ο καθένας, όταν πληροφορούνταν για τη σύλληψη κάποιου, το ζούσε με τρόμο και φρίκη στην ψυχή. Οι δίκες διεζάγονταν στην πλειοψηφία τους κεκλεισμένων των θυρών και αυτό μεγάλωνε τον τρόμο γιατί σου φαινόταν σα να σε άρπαζε μια δύναμη του σκότους, συγγενής του θανάτου και σε αφάνιζε στα παλάτια της βασιλείας της απ' όπου δεν επέστρεφες πλέον στο φως, ούτε για μία και μοναδική στιγμή»³⁶².

Ο ίδιος ο εγκλεισμός, εξάλλου, όπως μαρτυρείται στη νουβέλα *Μητρός οίμωγή* του Gëzim Çela, αποτελεί μια σειρά που πολλαπλασιάζεται αενάως, διαμορφώνοντας, έτσι, την πιο τραυματική αγωνία για κάθε κατάδικο ο οποίος από την πρώτη στιγμή προγεύεται το μη πεπερασμένο της τιμωρίας: «Ήταν η δεύτερη φυλακή για εκείνον. Αυτό τον συνέθλιβε αφόρητα και τον είχε οδηγήσει σε ψυχική κατάθλιψη. Προσπαθούσα όσο μπορούσα να ήμουν απέναντί του φιλικός για να του ελαφρύνω κάπως τις ανησυχίες που τον βάραιναν (για μένα ήταν η πρώτη φορά που δοκίμαζα τη φυλακή. Όταν τη δοκίμαζα για δεύτερη και για τρίτη φορά ήταν εξίσου δύσκολο και σε μένα)»³⁶³. Ομόρριζη πολλαπλασιαζόμενη σειρά θα συναντήσουμε και στη *Μεσαιωνική γενοκτονία* του Gjovalin Zezaj, ο αφηγητής της οποίας συλλαμβάνεται για δεύτερη φορά: «Ύστερα από δυο τρεις μέρες, μ' έστειλαν στη μεγάλη φυλακή, όπου συναντήθηκα με φίλους τους οποίους είχα αφήσει εκεί όταν αποφυλακίστηκα, γιατί ήταν καταδικασμένοι ισόβια, αλλά δεν έδειχναν απογοητευμένοι: Η φυλακή είχε γίνει για εκείνους κάτι σαν το σπίτι τους. Βρήκα επίσης φίλους που είχαν καταδικαστεί λίγα χρόνια νωρίτερα»³⁶⁴.

Ο πολλαπλασιασμός της επιβληθείσας καταδίκης *in media res* -χωρίς, δηλαδή, να έχει εκτιθεί ολόκληρη η αρχική κάθειρξη-, το αποκαλούμενο «ριντενίμι», είναι μια τεχνική κολασμού που υποβάλλει τον κάθε κατάδικο στο συνεχές άγχος μιας ρευστής ποινής τα όρια της οποίας παραμένουν για εκείνον απρόσιτα. Η δεσπύζουσα ερμηνευτική προσέγγιση του μη μυθοπλαστικού μυθιστορήματος *Η Δεύτερη Καταδίκη* του Fatos Lubonja εστιάζει στη σπουδή αυτού του ρευστού καφκικού άγχους των κατάδικων των αλβανικών γκουλάγκ. Ένας άλλος μακροχρόνια έγκλειστος διωκόμενος συγγραφέας, ο Pjetër Arbnori, περιγράφοντας στους *Νεομάρτυρες* τον αντίκτυπο του «μεγάλου χοτζικού τρόμου» εντός της φυλακής του

³⁶² Ο.π., Lubonja, *Στο δέκατο έβδομο έτος*, σ. 13.

³⁶³ Ο.π., Çela Gëzim, *Μητρός οίμωγή (Klithma e një nëne)*, σ. 35.

³⁶⁴ Ο.π., Zezaj, *Gjenocidi mesjetar në shekullin XX* (βλ. *Ανθολογία των πηλών*, I, σ. 613).

Μπουρρέλι, στα μέσα της δεκαετίας του 1970, αναφέρει: «*Άρχισαν τότε οι μαζικές καταδίκες μέσα στη φυλακή. Η μερίδα ήταν δέκα επιπρόσθετα χρόνια για τον καθένα· συνέβαινε, όμως, να καταδικαζόσουν για δεύτερη, τρίτη ή και τέταρτη φορά. Σκοπός ήταν να μην έβγαινες ζωντανός*»³⁶⁵.

Ακόμα και το αίμα προσλαμβάνει, κατά την αφηγηματική πράξη, τις διαστάσεις μιας πολλαπλασιαζόμενης σειράς που προοιωνίζεται την ατέρμονη φρίκη. Αρκετά χαρακτηριστική είναι η σκηνή κατά την οποία ο αφηγητής της νουβέλας *Μητρός ομιωγή* περιγράφει το στεγνωμένο στο ξυλοκρέβατο αίμα του να συναντά το αίμα των προηγούμενων εγκλείστων κάτι που τον κάνει να συνειδητοποιήσει με τρόμο τον αδιάκοπο ρου του ολοκληρωτισμού: «*Όταν συνήρθα από την ανάκριση, είδα μερικές σταγόνες αίματος να χουν στεγνώσει πάνω στο ξυλοκρέβατο, οι οποίες μετά βίας ξεχώριζαν από τις μαβί κηλίδες από το αίμα εκατοντάδων κατάδικων που πέρασαν πριν από μένα και, ποιος ξέρει, πόσοι άλλοι θα ακολουθήσουν μετά*»³⁶⁶.

Με την αφηγηματική τεχνική των πολλαπλασιαζόμενων σειρών θα αποδοθεί, επιπλέον, σε πολιτικό επίπεδο, η πολυπλοκότητα του διωκτικού μηχανισμού του ολοκληρωτικού καθεστώτος: «*Η αλβανική δικτατορία εντός της ήδη ασκηθείσας δίωξης ασκούσε επιπλέον διώξεις και επιπλέον διώξεις εντός των διώξεων, όσο πιο απάνθρωπες και εξολοθρευτικές*»³⁶⁷. Σε ένα άλλο σημείο, κάποιος κατάδικος, σε μια φανταστική σύλληψη, περιγράφει το δωμάτιο του Στάλιν σαν ένα αρχιτεκτονικό λαβύρινθο εγκιβωτισμένων δωματίων: «*Ορίστε, λοιπόν, η αρχιτεκτονική του: ένα μεγάλο δωμάτιο και μέσα του ένα άλλο δωμάτιο. Μέσα σε αυτό το δεύτερο δωμάτιο υπήρχε ένα άλλο δωμάτιο και ξανά ένα άλλο μέσα στο άλλο. Δωμάτια επί δωματίων, στη σειρά, μέχρι που η σειρά κατέληγε στο μικρότερο όλων, εκεί όπου κοιμόνταν ο Στάλιν*»³⁶⁸.

Στον Eugjen Merlika, η σειρά που πολλαπλασιάζεται εμφανίζεται στη σταθερή φιγούρα του αστυνομικού φρουρού με τις πολλαπλές μεταμορφώσεις του προσώπου: «*Σ' εκείνο το μέρος γνώρισα για πρώτη φορά από τόσο κοντά τούτον τον παραλογισμό, όταν δεν μπορούσα ν' αγκαλιάσω τον πατέρα μου, και αντίκρισα για πρώτη φορά τον αστυνομικό, υπαίτιο αυτής της απαγορευμένης πατρικής αγκαλιάς· μια φιγούρα που δεν*

³⁶⁵ Ο.π., Arbnori, σ. 74.

³⁶⁶ Ο.π., Çela, σ. 49.

³⁶⁷ Ο.π., Zhiti, σ. 427.

³⁶⁸ Ο.π., σ. 517.

άλλαξε παρά μόνο πρόσωπα και με συνόδευσε σε όλο το μήκος της ροής του ποταμού της ζωής μου»³⁶⁹.

Η μορφή του καφκικού κατήγορου, που παραμένει μονίμως απρόσιτη στον κατηγορούμενο, εμφανίζεται στο έργο του Leka Toto ως μια ακόμη πολλαπλασιαζόμενη σειρά: «Ανάκατες σκέψεις γυρνούσαν στο μυαλό μου και –τι παράξενο- συγκρούονταν συνωστισμένες σφόδρα, χωρίς να διαδέχονται ομαλά η μία την άλλη, για να ανοίξουν μια βαριά μεταλλική πόρτα: Ποιος είναι άραγε ο κατήγορός μου; Είχα την εντύπωση ότι αυτός κρύβονταν ακριβώς πίσω της. Διάτρητες από τα σημάδια αυτής της πεισματάρικης προσπάθειας, οι σκέψεις άρχισαν κάπως να ξεδιαλώνονται και υποβοηθούμενες από την ανάμνηση επιχειρούσαν, σχετικά ήρεμες, να σχηματίσουν την εικόνα εκείνου που έστεκε πίσω από την πόρτα αυτή. Αλλά, κατά έναν παράξενο τρόπο, εκείνος πολλαπλασιάζονταν»³⁷⁰.

Στην «Αποτυχημένη αυτοκτονία» του Gaqo Peci, η πολλαπλασιαζόμενη σειρά εμφανίζεται με τη μορφή των αλληλοεξαρτώμενων πεπρωμένων εντός της κοινότητας των διωκόμενων ακόμα και σε οικογενειακό επίπεδο: «Καθόμουν, λοιπόν και σκεφτόμουν: Τώρα πρόκειται να ακολουθήσουν οι ανακατωσούρες. Από μένα, λίγο πολύ, εξαρτάται, αν όχι ίσως ακόμα και η ίδια τους η ζωή, το μέλλον ή καλύτερα ο τρόπος της βιωτής τόσων και τόσων ατόμων: η σύζυγός μου, οι δύο κόρες μου και οι σύζυγοί τους, τα αγόρια της μεγάλης μου κόρης, ο πεθερός και η πεθερά του μικρού γαμπρού αλλά και η πεθερά της άλλης μου κόρης. Μέχρι εδώ μας κάνουν δέκα άτομα. Ο αδερφός μου και η γυναίκα του, δώδεκα, η αδερφή μου, δεκατρία. Από την ποινή μου εξαρτάται και η δική τους τύχη. Φέρω ή δεν φέρω ευθύνη γι αυτούς τους ανθρώπους; Αν δε φτάσω μέχρι τη δίκη, αν, για παράδειγμα, πεθάνω εδώ μέσα στη φυλακή από τη βία, από κάποια αρρώστια ή την αυτοκτονία, τότε σύμφωνα με το νόμο δεν χαρακτηρίζομαι ένοχος, ενόσω το δικαστήριο δεν θα καταφέρει να εκδώσει απόφαση περί της ενοχής μου, γιατί θα έχω πεθάνει χωρίς να δικαστώ»³⁷¹.

Μία άλλη σειρά που πολλαπλασιάζεται, αφορά στην ίδια τη φύση του χοτζικού ολοκληρωτισμού. Όπως συνέβη στη Σοβιετική Ένωση την περίοδο του «μεγάλου σταλινικού τρόμου» της δεκαετίας του 1930, έτσι και στην Κομμουνιστική Αλβανία παρατηρείται το φαινόμενο κατά το οποίο οι πρώτοι δήμιοι του καθεστώτος

³⁶⁹ Ο.π. Merlika, *Një jetë në diktaturë*.

³⁷⁰ Ο.π., Leka, *Po lexoj vetëm* (βλ. *Ανθολογία των πληγών*, I, σ. 388).

³⁷¹ Peci Gaqo, “VETËVRASJA E DËSHTUAR”, βλ. *Ανθολογία των πληγών*, I, σ. 336.

εκκαθαρίζονται από μια επόμενη γενιά δημίων, σχηματίζοντας μια *πολλαπλασιαζόμενη σειρά* που θα μπορούσε να αποκληθεί «οι εκτελεστές των εκτελεστών». Αυτού του είδους η *σειρά* εμφανίζεται, επί παραδείγματι, στο διήγημα «Ο διάδρομος, I» του Halil Laze, στο οποίο ο συγγραφέας αφηγείται την εκτέλεση του κομμουνιστή πατριού του από τους συντρόφους του εξαιτίας της διαφωνίας του με τον Ενβέρ Χότζα: «*Του είχαν στήσει μια παγίδα, τυπικά κομμουνιστική, αυτοί που θα μπορούσαν να εκτελέσουν ακόμα και την μητέρα ή τον πατέρα τους, χωρίς τον παραμικρό δισταγμό, μόνο και μόνο για να τηρήσουν τις εντολές των ανωτέρων τους, αυτοί που και οι ίδιοι θα σκοτώνονταν αργότερα με εντολές άλλων ανωτέρων και έτσι με τη σειρά*»³⁷².

Ο Κάφκα, αποφαινεται ο Sartre, δεν είναι συγγραφέας που μπορεί κανείς να τον μιμηθεί, αλλά ούτε και να τον ξαναφτιάξει, αρκείται στην άντληση μιας «πολύτιμης ενθάρρυνσης» από το έργο του και ψάχνει αλλού. Το καφκικό συγκείμενο, όπως καταδείχτηκε λεπτομερώς αλλά όχι εξαντλητικά, είναι φανερό πως συνδιαρθρώνει καθοριστικά τις κειμενικές δομές των έργων της λογοτεχνίας των διωκομένων. Ενδεχομένως, η καθοριστικότερη όλων απορρέει από τη διαχρονικότητα του εγχειρήματος του Κάφκα να περιγράψει την ανθρώπινη κατάσταση την οποία, όπως έχει παρατηρηθεί από τον Sartre, καλείται να υπερβεί³⁷³.

Ο Sartre, άλλωστε, σκέφτεται την κατάσταση που διαμορφώνεται για το συγγραφέα, κατά την μεταπολεμική περίοδο, εν παραλλήλω με την διηλεκώς εν εξελίξει δίκη του ήρωα του Κάφκα, μια δίκη όπου οι δικαστές παραμένουν άγνωστοι και απρόσιτοι, μέσα στις μάταιες προσπάθειες των κατηγορουμένων να γνωρίσουν τους υπεύθυνους κατηγορούς τους, μέσα σε αυτό το παράλογο παρόν που οι διάφοροι χαρακτήρες βιώνουν με προσοχή και που τα κλειδιά της ερμηνείας του βρίσκονται αλλού· σε αυτό το καφκικό συγκείμενο, ο συγγραφέας αναγνωρίζει την Ιστορία και αυτόν τον ίδιο μέσα στην Ιστορία³⁷⁴. Ο διωκόμενος συγγραφέας στοχάζεται τον εαυτό-μέσα-στην-Ιστορία εκκινώντας από το πρωτότυπο τέχνασμα του Κάφκα που τον κάνει να συναισθανθεί πως, πέρα από την αλήθεια των φαινομένων, υπάρχει μια άλλη αλήθεια που θα είναι μονίμως κρυφή.

³⁷² Laze Halil, «Korridori, I», *Ανθολογία των πληγών, I*, ο.π., σ. 220.

³⁷³ Ο.π., Sartre, σ. 301, 389.

³⁷⁴ Ο.π., Sartre, σ. 302.

Γ.4.4. Προεκτάσεις - Συμπεράσματα

Τόσο το δαντικό όσο και το ντοστογιεφσκικό συγκείμενο (σε μικρότερο βαθμό το καφκικό) αποτελούν επίσης σημαντικά πεδία ειδολογικής εστίασης κατά την εξέταση των λογοτεχνικών μαρτυριών του Ολοκαυτώματος. Η αφήγηση των άκρως οδυνηρών και ανεπανάληπτων εμπειριών των επιζήσαντων του Ολοκαυτώματος, υποστηρίζει ο Lawrence Langer, δεν δύναται να αποσυνδεθεί, κατά το μάλλον ή ήττον, από τις παραδοσιακές λογοτεχνικές συμβάσεις³⁷⁵. Όταν ο Έλι Βίζελ χρησιμοποιεί το ντοστογιεφσκικό συγκείμενο ή ο Πρίμο Λέβι το δαντικό, υπονοεί ο Langer, τεκμαίρεται ότι η αφηγηματική απόδοση της μοναδικότητας του Άουσβιτς δεν αποφεύγει το λογοτεχνικό προηγούμενο.

Πέραν των τριών κυρίαρχων ειδολογικών προτύπων (δαντικό, ντοστογιεφσκικό, καφκικό), στη λογοτεχνία των διωκομένων εντοπίζονται, σε μικρότερη συχνότητα, και άλλες σχετικές αναφορές. Στη λογοτεχνική μαρτυρία *21 Χρόνια Κομμουνιστικής Φυλακής* του Uran Kalakulla, το στρατόπεδο-φυλακή, θα συνδεθεί ακόμη και με την εικονοποιία των ου-τόπων του Thomas More, σε μια αντεστραμμένη αισθητική λειτουργία³⁷⁶, όπως συμβαίνει και σε αρκετά έργα της βουλγαρικής λογοτεχνίας των διωκομένων³⁷⁷.

Ιδιαίτερα σημαντική θεωρώ την παραπομπή σε μια σκηνή της *Φωτιάς* του Henry Barbusse η οποία εντοπίζεται στο ημερολόγιο φυλακής *Στο δέκατο έβδομο έτος* του Fatos Lubonja. Σε μια ανάλογη σκηνή που εκτυλίσσεται στο αναρρωτήριο της φυλακής, ο αφηγητής μαζί με έναν άλλο κατάδικο πασχίζουν να ανασηκώσουν έναν ηλικιωμένο συγκρατούμενο που έχασε τις αισθήσεις του μέσα στο αποχωρητήριο: «*Ο Μόντι μετά βίας μπορούσε να τον δει, σε αυτή την κατάσταση, λερωμένο· έτσι, την περισσότερη δουλειά την έκανα εγώ. Αυτός ίσα ίσα που τον κρατούσε όρθιο για να μη πέσει, ενώ είχε στραμμένο το κεφάλι του από την άλλη μεριά. “Στον απόπατο. Σύντροφοι στον απόπατο”, ψιθύρισα με τον εαυτό μου ενώ καθάριζα τον Λουκά, ενθουμούμενος ένα βιβλίο του Henry Barbusse για τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο -νομίζω η Φωτιά- όπου οι πρωταγωνιστές έμπαιναν σε έναν οχετό λέγοντας*

³⁷⁵ Langer Lawrence, “Interpreting Survivor Testimony” (βλ. *Writing and the Holocaust*, ed. Berel Lang, Holmes and Meier, 1988, pp. 26-39).

³⁷⁶ Ο.π., Kalakulla Uran, *21 Vjet Burg Komunist*, σ. 14.

³⁷⁷ Ο.π., Donev, “Bulgarian Labour Camp Literature: Genre and Memory”, σ. 49.

αυτά τα λόγια»³⁷⁸. Αξίζει να επισημανθεί ότι σε παρόμοια σκηνή από τις διηγήσεις του πολέμου του Barbusse αναφέρεται και ο αφηγητής των *Ιστοριών από την Κολιμά του Σαλάμοφ*: «Ένα διήγημα του Μπαρμπίς μιλάει για την τραγωδία δύο ερωτευμένων που τους αλυσόδεσαν μαζί, με αποτέλεσμα να μισήσουν άγρια ο ένας τον άλλο»³⁷⁹.

Η χρήση αυτής της παραπομπής αποκτά ιδιαίτερη σημασία στη βάση της ειδολογικής αναγωγής, διότι η *Φωτιά* του Barbusse είναι το πρώτο μυθιστόρημα-ορόσημο της αποκαλούμενης «λογοτεχνίας του πολέμου» ή «αντι-πολεμικής λογοτεχνίας»³⁸⁰, η οποία περιλαμβάνει ένα σύνολο έργων που συγγράφηκαν από εμπλεκόμενους στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο λογοτέχνες με σαφή φιλειρηνικό προσανατολισμό, αντιπολεμικό περιεχόμενο, ανθρωπιστικό πνεύμα και κοινωνούν της υπαρξιακής αγωνίας του ανθρώπου μπροστά στη φρίκη ενός πρωτοφανούς και ανεξέλεγκτου πολέμου που τραυμάτισε ανεπούλωτα το ευρωπαϊκό πνεύμα.

Θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι τα συγκεκριμένα έργα διαγράφουν για πρώτη φορά ρητά τις απαρχές αυτής της λογοτεχνίας την οποία ο Sartre αποκαλεί «λογοτεχνία των μεγάλων περιστάσεων», καθότι ανατρέπει το μέχρι πρότινος όραμα του συγγραφέα να αφοσιωθεί στην τέχνη του μέσα σε ένα είδος αθωότητας, πέραν του Καλού και του Κακού³⁸¹. Ο συγγραφέας της κατά Sartre *λογοτεχνίας των μεγάλων περιστάσεων* καλείται να αφηγηθεί την εμπειρία της ανθρώπινης συνθήκης *in extremis* απαλλαγμένος από την προπρωτική αθωότητα της παραδείσιας ενόρασης. Η τέχνη του δεν τον οδηγεί σε μια περιοχή πέραν του Καλού και του Κακού αλλά εντός του ίδιου του πυρήνα του Καλού και του Κακού.

Ωστόσο, αυτό που πρέπει να συνυπολογιστεί, με όρους θεωρίας της λογοτεχνίας, είναι το γεγονός ότι τα έργα αυτά συγκροτούν ένα καινούργιο λογοτεχνικό γένος, σημαντικότερο ειδολογικό κριτήριο του οποίου δεν είναι ούτε η κανονιστικότητα των λογοτεχνικών φορμών, ούτε κάποια απαρέγκλιτη τυπολογία της

³⁷⁸ Ο.π., Lubonja, *Στο δέκατο έβδομο έτος*, σ. 118.

³⁷⁹ Ο.π., Σαλάμοφ, σ. 1082.

³⁸⁰ Άλλοι συγγραφείς που εκπροσωπούν με το έργο τους την λογοτεχνία του πολέμου είναι οι Ρ. Ντορζελές, Α. Λάτσκο, Ε.Μ. Ρεμάρκ, ο Γιαροσλάβ Χάσεκ, ο Στρατής Μυριβήλης κ.α. Για το συγκεκριμένο λογοτεχνικό φαινόμενο βλ. αναλυτικά το επίμετρο της Νίκης Λυκούργου στο Μυριβήλης Στρατής, *Η Ζωή εν Τάφω*, εκδ. Εστία, Αθήνα 2015.

³⁸¹ Ο.π., Sartre, σ. 309.

έκφρασης, ούτε μια συγκεκριμένη αισθητική λειτουργία³⁸², αλλά η αποτύπωση της καθολικής διατάραξης του διανοητικού σύμπαντος, όπως το έθεσε ο Hobsbawm, στο εσωτερικό ενός δεδομένου πολιτισμού, εν προκειμένω του ευρωπαϊκού, αλλά και εν γένει.

Η ανθρώπινη εμπειρία, αναφέρει ο Benjamin, είχε φτάσει σε καινούργια κατάπτωση και η εικόνα τόσο του εξωτερικού όσο και του ηθικού κόσμου υπέστησαν σε μία νύχτα αλλαγές που κανείς δεν μπορούσε να φανταστεί. Το πιο σημαντικό πρωτοφανέρωτο γνώρισμα αυτής της λογοτεχνίας του πολέμου, που μεταφέρεται συνολικά στο σώμα της μοντέρνας λογοτεχνίας, επισημαίνει ευφυώς ο Γερμανός φιλόσοφος, είναι ο εξοβελισμός της εμπειρίας των μαρτύρων από τη σφαίρα του κοινοποιήσιμου: «Με τον Παγκόσμιο Πόλεμο άρχισε να εκδηλώνεται μια διαδικασία η οποία έκτοτε δεν έχει σταματήσει. Κανένας δεν πρόσεξε ότι στο τέλος οι άνθρωποι επέστρεφαν βουβοί από το πεδίο της μάχης όχι πιο πλούσιοι, αλλά πιο φτωχοί σε κοινοποιήσιμη εμπειρία»³⁸³.

Κατά ανάλογο τρόπο, συγκροτείται ειδολογικά και η λογοτεχνία της ανατολικοευρωπαϊκής εμπειρίας της καταπίεσης, η οποία δεν είναι διόλου αδόκιμο να θεωρηθεί ότι προέρχεται από τους μετασχηματισμούς της πολεμικής/αντι-πολεμικής λογοτεχνίας που είχε ήδη χάσει τη ζωτικότητα της, ενσαρκώνοντας έτσι την θεωρία του Todorov για την μετεξέλιξη των γενών³⁸⁴. Ωστόσο, οι θεματικοί και τροπικοί προσδιορισμοί της λογοτεχνίας του πολέμου σκιαγράφησαν, κατά την ορολογία του Genette, το τοπίο όπου εγγράφεται η εξέλιξη του λογοτεχνικού πεδίου³⁸⁵.

Οι πιο σημαντικοί διωκόμενοι συγγραφείς της Κομμουνιστικής Αλβανίας, όπως αποδείχτηκε προηγούμενα, τηρούν επαρκώς την ορισθείσα από τον Jauss σύμβαση της *οικειοποίησης*³⁸⁶ του δαντικού, ντουστογιεφσκικού και καφκικού προτύπου, τα

³⁸² Για εξαντλητική μελέτη των ειδολογικών κριτηρίων βλ. Glowinski M., «Τα λογοτεχνικά γένη» στο *Θεωρία της Λογοτεχνίας: Προβλήματα και προοπτικές*, ο.π., σ. 141-162.

³⁸³ Benjamin Walter, *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας*, μετφρ. Τερζάκης Φ., Ηριδανός, Αθήνα 2016, σ. 104.

³⁸⁴ Ο.π., *Θεωρία της Λογοτεχνίας: Προβλήματα και προοπτικές*, σ. 159.

³⁸⁵ Ο Genette θεωρεί ότι αυτοί οι προσδιορισμοί καθορίζουν κατά κάποιον τρόπο την «δεξαμενή γενολογικών δυνατοτήτων» μέσα από την οποία η εν λόγω εξέλιξη κάνει την επιλογή της, ο.π., Genette, σ. 105.

³⁸⁶ Το πρόβλημα της *οικειοποίησης* της παρελθούσας τέχνης από τους μεταγενέστερους εντάσσεται στη γενικότερη συγκριτικολογική συμβολή του H.R.Jauss πάνω στη θεωρία της πρόσληψης και έλκει

οποία ενσωματώνουν στην δική τους ηθική και αισθητική πρόθεση κατά τη διαδικασία της γραφής, εμποτισμένοι οι ίδιοι στο μέγιστο βαθμό από την ιστορική συνείδηση του δικού τους παρόντος. Ο Jauss θεωρεί ότι πιθανή ανασύσταση ενός ενιαίου ορίζοντα προσδοκίας, για κάθε έργο κατά τη στιγμή της εμφάνισής του, προκύπτει από την «προτεραιότητα κατανόηση του γένους».

Εκτιμώ ότι, εν σχέσει με την αλβανική λογοτεχνία των διωκομένων, η τήρηση αυτής της *οικειοποίησης* συντελείται περικλείοντας και τις πιο λεπτές παραμέτρους του ορισμού του Jauss ο οποίος υποστηρίζει ότι η *οικειοποίηση* συμβάλλει πράγματι στη δημιουργία μιας καλλιτεχνικής νόρμας, η πεμπουσία της οποίας δεν είναι τόσο η ανασύσταση των καλλιτεχνικών μορφών και των καλλιτεχνικών τάσεων του παρελθόντος όσο το να καταδειχθεί «πώς είναι δυνατόν να υπερνικηθεί η ιστορική απόσταση ανάμεσα στην κατανόηση του χθες και του σήμερα»³⁸⁷.

Το τελευταίο αυτό σημείο της θεωρίας του Jauss αντανάκλαται στη νεομαρξιστική προσέγγιση του λογοτεχνικού φαινομένου από τον Fredrick Jameson, ο οποίος προτείνει την προτεραιότητα της πολιτικής ερμηνείας των λογοτεχνικών κειμένων έναντι οποιασδήποτε άλλης ερμηνείας. Στη νεομαρξιστική κριτική, επί παραδείγματι, η μέχρι τότε αγνοημένη -ή ανεπαρκώς προβεβλημένη- θέση της φλωρεντιανής πολιτικής στη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη συνθέτει το θεμελιώδες ζήτημα που πρέπει να διερευνηθεί αναλυτικά από τους θεωρητικούς της λογοτεχνίας³⁸⁸.

Το βασικό θεωρητικό εργαλείο της νεομαρξιστικής κριτικής είναι ο ισχυρισμός της ύπαρξης ενός *πολιτικού ασυνειδήτου*, υπό την έννοια ότι κάθε γεγονός, συμπεριλαμβανομένου του λογοτεχνικού γεγονότος, έχουν πάντοτε μια διάσταση πολιτική. Η αναγνώριση της ύπαρξης του *πολιτικού ασυνειδήτου* έχει ως συνέπεια κάθε λογοτεχνικό κείμενο να εκλαμβάνεται ως η αναδιατύπωση ή η αναδόμηση ενός προγενέστερου ιστορικού ή ιδεολογικού *υπο-κειμένου* το οποίο καθορίζει την γείωση

την καταγωγή της από την ερμηνευτική διερώτηση σχετικά με τις σχέσεις που συνδέουν διαφορετικούς ιστορικά ορίζοντες προσδοκίας. Σε σχέση με τα μεγάλα έργα της λογοτεχνίας, θεωρεί ότι κάθε τέτοιο έργο παραβιάζει τον ορίζοντα προσδοκίας της εποχής του, αλλά ταυτόχρονα, διαρρηγνύοντάς τον, επιφέρει έναν διαρκή μετασχηματισμό του ορίζοντα αυτού (βλ. αναλυτικά Ibsch Elrud, «Η λογοτεχνική πρόσληψη» στο *Θεωρία της Λογοτεχνίας: Προβλήματα και προοπτικές*, ο.π., σ. 399-435).

³⁸⁷ Ο.π., σ. 405.

³⁸⁸ Jameson F., *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, London 1981 (βλ. απόσπασμα στο *Η λογοτεχνική θεωρία του Εικοστού Αιώνα*, ο.π., σ. 317-326).

της λογοτεχνικής πράξης στο Πραγματικό με τέτοιον τρόπο ώστε να μην επιτρέπει στην «πραγματικότητα» να καθλώνεται στην ίδια της την ύπαρξη αλλά να την παρασύρει στη δικής της ύφανση³⁸⁹.

Επί του προκειμένου, αν θεωρηθεί ότι το *πολιτικό ασυνείδητο* διαμορφώνει στον εκάστοτε συγγραφέα την ευθύνη της πολιτικής αντίδρασης στη στρεβλότητα του Πραγματικού, είναι προφανές ότι το δαντικό, ντοστογιεφσκικό και καφκικό έργο αναδιατυπώνουν κάθε φορά το κατά Jameson *υπο-κείμενο* στην ιστορική και ιδεολογική τους συγκυρία: ο Δάντης σε σχέση με τη φλωρεντιανή πολιτική, ο Ντοστογιέφσκι σε σχέση με τον τσαρικό ελιτισμό και ο Κάφκα σε σχέση με τους γραφειοκρατικούς μηχανισμούς ενός συστημικού ολοκληρωτισμού. Οι δε διωκόμενοι συγγραφείς της Κομμουνιστικής Αλβανίας το αναδιατυπώνουν σε σχέση με τις πολιτικές στρεβλώσεις κατά την εφαρμογή της μαρξιστικής ιδεολογίας από το καθεστώς του Ενβέρ Χότζα στην Κομμουνιστική Αλβανία.

Η τελευταία αυτή πολιτικοκοινωνική και ιστορική παράμετρος συντελεί στον καθορισμό του *γενολογικού γεγονότος* το οποίο σύμφωνα με τον Gerard Genette αναμιγνύει αδιαλύτως τους διάφορους λογοτεχνικούς τρόπους με το εκάστοτε πολιτισμικό γεγονός στο οποίο εγγράφονται³⁹⁰, πράγμα που σημαίνει ότι το *γενολογικό γεγονός* δεν μπορεί να καθοριστεί αποκλειστικά από μια *γενολογική κατηγορία* χωρίς να συνυπολογιστεί και η παράμετρος της ιστορικότητας.

Αυτές οι τελευταίες ενδείξεις καθιστούν επί αρκούντως φανερό ότι οι διωκόμενοι συγγραφείς της Κομμουνιστικής Αλβανίας ενσωματώνουν στα έργα τους το δαντικό, ντοστογιεφσκικό και καφκικό πρότυπο όχι μόνο παρουσιάζοντας εκείνα τα στοιχεία της «κλασικής» *διακειμενικότητας* (αυτή που η Julia Kristeva ορίζει ως την κατά λέξη παρουσία ενός κειμένου μέσα σε ένα άλλο) αλλά και δια της κατά Genette *υπερκειμενικότητας*, με την έννοια ότι υπάρχουν και λιγότερο πρόδηλες παράμετροι -*οικειοποίηση* (Jauss), *πολιτικό ασυνείδητο*, *υπο-κείμενο* (Jameson)- που φέρνουν σε ευρύτερη επαφή τις εν λόγω κατηγορίες κειμένων. Σύμφωνα με παρεμφερείς όρους που χρησιμοποιεί ο Todorov κατά τη συγκρότηση της *ποιητικής*, θα μπορούσε να προστεθεί ότι τα κείμενα της αλβανικής λογοτεχνίας των

³⁸⁹ Ο.π., Jameson.

³⁹⁰ Ο.π., Genette, σ. 92.

διωκομένων ανάγονται στα κείμενα-πρότυπα τόσο δια της *ρητής αιτιότητας* (*σχέσεις in praesentia*) όσο και δια της *άρρητης* (*σχέσεις in absentia*)³⁹¹.

Τέλος, αν θα μπορούσε να διαγραφεί συνοπτικά η γενικότερη λειτουργία του συγκείμενου στην παρούσα λογοτεχνία, πρέπει να υπερτονιστεί η σημασία του «ριξίματος» του διωκόμενου συγγραφέα στους «χαλεπούς καιρούς» από όπου, σύμφωνα με τον Sartre, μπορεί να δει κανείς την *ανθρώπινη συνθήκη* μέχρι τα έσχατα όρια, μέχρι το παράλογο, μέχρι τη νύχτα της μη γνώσης³⁹². Αυτό το «ρίξιμο», σημειώνει ο Sartre, διαμορφώνει, ταυτόχρονα, το καθήκον του συγγραφέα να δημιουργήσει μια λογοτεχνία που να συνταιριάζει και να συμφιλιώνει το μεταφυσικό απόλυτο και τη σχετικότητα του ιστορικού γεγονότος: μια τέτοια λογοτεχνία θα μπορούσε, σύμφωνα με τον ίδιο, να ονομαστεί «λογοτεχνία των μεγάλων περιστάσεων». Εκτός από τον Δάντη, το Ντοστογιέφσκι και τον Κάφκα, στη *λογοτεχνία των μεγάλων περιστάσεων* θα μπορούσαν να εγγραφούν, κατά τον Sartre, ο Καμύ, ο Μαλρώ, ο Καίσιλερ, ο Ρουσέ και όλοι όσοι δημιουργούν μέσα στο έργο τους πλάσματα που βρίσκονται στην κορυφή της εξουσίας ή μέσα σε κελιά φυλακής, τις παραμονές που θα πεθάνουν, ή που θα βασανιστούν, ή ακόμα που θα σκοτώσουν και των οποίων η καθημερινότητα είναι γεμάτη πολέμους, πραξικοπήματα, επαναστατικές πράξεις, βομβαρδισμούς, σφαγές, βασανιστήρια³⁹³.

Αν η λογοτεχνία των διωκομένων της Κομμουνιστικής Αλβανίας εξεταστεί υπό το πρίσμα της *λογοτεχνίας των μεγάλων περιστάσεων* (και, πράγματι, είναι φανερό πως τηρεί επί αρκούντως τις ειδολογικές προϋποθέσεις), καθίσταται αυτομάτως πρόδηλη η ειδολογική αποστασιοποίηση από το ιστορικό μυθοπλαστικό και μη μυθοπλαστικό μυθιστόρημα, καθότι, όπως το θέτει ο Sartre, οι εν λόγω αφηγήσεις (ακόμη και αυτές που εκδίδονται αρκετά χρόνια μετά την κατάρρευση του χοτζικού ολοκληρωτισμού) ξαναδίνουν στο γεγονός την «ανεπεξέργαστη φρεσκάδα» και την αμφισημία του, στον χρόνο ξαναδίνουν το πέρασμά του, στον κόσμο την απειλητική και λαμπρή θαμπάδα του, ενώ στον άνθρωπο ξαναδίνουν την ανθεκτική υπομονή του³⁹⁴.

³⁹¹ Ο.π., Todorov, *Ποιητική*, σ. 88.

³⁹² Ο.π., Sartre, σ. 296.

³⁹³ Ο.π., Sartre, σ. 405.

³⁹⁴ Ο.π., Sartre, σ. 300.

Ο Δάντης, ο Ουγκό, ο Ντοστογιέφσκι, ο Κάφκα, ο Σολζενίτσιν, ο Σαλάμοφ επιβεβαιώνουν, μέσω του έργου τους αλλά και της στάσης τους, αυτό που διατυπώνει ο Sartre ισχυριζόμενος ότι σε κάθε εποχή όλη η λογοτεχνία είναι η ίδια η ιδεολογία καθόσον συνιστά το συνθετικό και ενίοτε αντιφατικό σύνολο όλων όσα παρήγαγε η εν λόγω εποχή προκειμένου να διαφωτιστεί, εφόσον ληφθούν υπόψη το ταλέντο και η ιστορική κατάσταση³⁹⁵. Ο κόσμος που *επινοούν* -υπό την έννοια ότι, όσο πραγματικός και αν είναι, εκείνοι τον παρατηρούν όπως κανείς άλλος μέχρι τότε δεν τον έχει παρατηρήσει- απλώνεται πέρα από την «καταχνιά του παρόντος» και, κατά τη διαπίστωση του Georges Bataille αναφορικά στον δυσ-τόπο του William Blake³⁹⁶, αποκαλύπτεται κάθε φορά που οποιοσδήποτε συγγραφέας, αρνούμενος τα όρια που του επιβάλλονται, ανακτά τη συνείδηση της ανθρώπινης ύπαρξης στην παρόρμηση της ελευθερίας.

³⁹⁵ Ο.π., Sartre , σ. 383.

³⁹⁶ Παρουσιάζει ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο Bataille ερμηνεύει τον δυσ-τόπο του Blake ως έκφραση της αντίδρασής του μπροστά στην Τρομοκρατία που διαδέχτηκε τη Γαλλική Επανάσταση. Βλ. Bataille Georges, *Η λογοτεχνία και το κακό: Baudelaire, Blake, Sade, Proust, Genet*, μτφρ. Βαρίκα Ε., Πλέθρον, Αθήνα 1979, σ. 76.

Γ.5. Τραυματικός ρεαλισμός και σοσιαλιστικός ρεαλισμός

Ο Όσιπ έλεγε ότι οι ηγέτες μας τρέφουν υπέρμετρο, σχεδόν δεισιδαίμονα σεβασμό στην ποίηση, για χάρη της σκοτώνουν. Πουθενά αλλού δεν σκοτώνουν πια για χάρη της ποίησης.

Ναντιέζντα Μάντελσταμ, Ελπίδα στα χρόνια της απελπισίας

Τον καιρό που ο ο Μπαχτίν ήταν εξόριστος του σοβιετικού καθεστώτος στο Κουστανάι του Καζακστάν, αποφαίνονταν σε ένα από τα γραπτά του ότι, προκειμένου να φωτιστεί πληρέστερα ένα δεδομένο έργο και να προσδιοριστεί η λογοτεχνική του φυσιογνωμία, προϋποτίθεται να φωτιστεί επί αρκούντως και η γενική ιδεολογική φυσιογνωμία του έργου. Αυτή η «αδιάσπαστη αλυσίδα» επουδενί μπορεί να παρακαμφθεί: «Αν δεν κατανοήσουμε τη θέση του έργου εντός της λογοτεχνίας και την άμεση εξάρτησή του από αυτήν, είναι αδύνατον να κατανοήσουμε τη θέση του εντός του ιδεολογικού περιβάλλοντος»³⁹⁷.

Θεωρεί, επιπλέον, ότι το αντικείμενο της ιστορίας της λογοτεχνίας είναι η εξέταση της συγκεκριμένης ζωής του λογοτεχνικού έργου μέσα στην ενότητα του γενεσιουργού λογοτεχνικού περιβάλλοντος αλλά και η εξέταση της ζωής του λογοτεχνικού περιβάλλοντος μέσα στο γενεσιουργό ιδεολογικό περιβάλλον (όπως και της ζωής του περιβάλλοντος αυτού εντός του γενεσιουργού κοινωνικοοικονομικού περιβάλλοντος που το διαποτίζει). Θα επιχειρηθεί στη συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου η μελέτη των παραμέτρων που θέτει ο Μπαχτίν εντός του πεδίου της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων. Ειδικότερα, θα εξεταστεί η σύγκρουση, που φθάνει μέχρι την πολεμική, μεταξύ των εκπροσώπων του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και των εκπροσώπων του *τραυματικού ρεαλισμού*³⁹⁸ (Rothberg) ή *ρεαλισμού της δίωξης*³⁹⁹ (Zhiti).

Καταδείχτηκε διεξοδικά, στα προηγούμενα κεφάλαια, το ειδολογικό πλαίσιο της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων και δόθηκε έμφαση στο ζήτημα της

³⁹⁷ Ο.π., *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα*, σ. 19.

³⁹⁸ Rothberg M., *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.

³⁹⁹ Ο.π., Zhiti, *Υπόγειο πάνθεον*, σ. 195-196.

ειδολογικής υπαγωγής της στη λογοτεχνία της εμπειρίας της ανατολικοευρωπαϊκής καταπίεσης. Αυτό δεν συνεπάγεται, ωστόσο, την υποτίμηση ή υποβάθμιση της σημασίας που έχει η παράλληλη συγκατάταξη των έργων αυτών στο λογοτεχνικό σύστημα της εγχώριας εθνικής γραμματείας.

Οι διωκόμενοι συγγραφείς, όπως ήδη επισημάνθηκε, συνέγραψαν, σε αρκετές περιπτώσεις, τα έργα τους κατά την ιστορική περίοδο της κομμουνιστικής διακυβέρνησης της χώρας, μεταξύ των ετών, 1945-1991, διάστημα κατά το οποίο κυρίαρχο και εκδοτικά αποκλειστικό λογοτεχνικό ρεύμα υπήρξε ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός. Κάνοντας χρήση της θεωρίας του Erich Köhler για τα κυρίαρχα και περιθωριακά στοιχεία ενός ενιαίου λογοτεχνικού συστήματος⁴⁰⁰, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε αντίστοιχα τα έργα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού της εν λόγω περιόδου σε «κυρίαρχα» και τα έργα της λογοτεχνίας των διωκομένων (ανεξαρτήτως του εκδοτικού αποκλεισμού τους) σε «περιθωριακά» ή «υπόγεια» όπως θα το έθετε ο Visar Zhiti: η συγκεκριμένη διάκριση, όπως θα εξεταστεί αμέσως επόμενα, θα μπορούσε, επίσης, να μετασχηματιστεί σε διάκριση ανάμεσα στην «μείζονα» και «ελάσσονα» λογοτεχνία.

Επειδή το υπάρχον λογοτεχνικό σύστημα (Αλβανική Γραμματεία), αλλά και κάθε λογοτεχνικό σύστημα, προσαρμόζεται στις κοινωνικές ανατροπές χωρίς να καταρρέει, συμβαίνει ο μετασχηματισμός αυτός να συντελείται, υποστηρίζει ο Köhler, με τον εκτοπισμό των μέχρι τότε κυρίαρχων στοιχείων στο περιθώριο και, αντίστροφα, με την κυρίαρχηση των μέχρι τότε περιθωριακών στοιχείων. Είναι προφανές ότι αυτός ο μετασχηματισμός, όσον αφορά το λογοτεχνικό σύστημα της Αλβανικής Γραμματείας, συντελείται με αφορμή την κατάρρευση του κομμουνιστικού καθεστώτος και πραγματώνεται με την σταδιακή ηχηροποίηση των αφηγήσεων των διωκομένων και την αποχηροποίηση των έργων του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

Ένας από τους βασικούς λόγους που οδήγησαν σε αυτή την άμεση αποχηροποίηση των εικαστικών απότοκων του σοσιαλιστικού ρεαλισμού είναι η ίδια η φύση του καθεστώτος το οποίο εξυμνούσαν συνδράμοντας στον έλεγχο της κοινωνικής ζωής του ατόμου. Και αυτό συνέβη επειδή η τέχνη και η λογοτεχνία, όπως αναδεικνύει ο Αντρέι Σινιάφσκι στο δοκίμιό του για το σοσιαλιστικό ρεαλισμό,

⁴⁰⁰ Ο Köhler αντλεί τα συμπεράσματά του έχοντας εστιάσει στη μελέτη του μεσαιωνικού έπους, βλ *Θεωρία της Λογοτεχνίας: Προβλήματα και προοπτικές*, ο.π., σ. 219.

δεν μπόρεσαν να ξεφύγουν από το πιεστήριο αυτού του συστήματος και έγιναν, όπως το προέλεγε ο Λένιν, «ροδίτσα και βιδίτσα» της γιγαντιαίας κρατικής μηχανής⁴⁰¹.

Τα ανατολικοευρωπαϊκά κομμουνιστικά καθεστώτα υπήρξαν ολοκληρωτικά, υποστηρίζει ο Τσβετάν Τοντόροφ, διότι το εκάστοτε κόμμα επέκτεινε τον έλεγχο του σε ολόκληρη τη δημόσια σφαίρα της ζωής του κάθε ατόμου και καταπάτησε ταυτόχρονα την ιδιωτική σφαίρα, δια του ελέγχου της εργασίας, της κατοικίας, της εκπαίδευσης μέχρι ακόμα και της ερωτικής του ζωής: «Αυτό του δίνει τη δυνατότητα να πετύχει την υποταγή των υπηκόων του: δεν υπάρχει πια τόπος στον οποίο θα μπορούσαν να καταφύγουν και να του ξεφύγουν»⁴⁰².

Ο μόνος τόπος, σε μεταφορικό επίπεδο, στον οποίο οι διωκόμενοι υπήκοοι θα μπορούσαν μερικώς να ξεφύγουν της προσοχής και της αυστηρής καθεστωτικής επιτήρησης είναι η ίδια η λογοτεχνία⁴⁰³. Διότι, σύμφωνα με τον Antoine Compagnon, αν μπορούμε να δούμε τη λογοτεχνία ως συμβολή στην κυρίαρχη ιδεολογία, ως *ιδεολογικό μηχανισμό του κράτους* ή ακόμα και ως προπαγάνδα, μπορούμε εξίσου καλά να επιμείνουμε στην ανατρεπτική της λειτουργία⁴⁰⁴.

Ο λογοτέχνης, γράφει ο Norman Manea, ήταν ο μόνος που μέσα από την καλλιτεχνική του δημιουργία είχε την ικανότητα και τη δυνατότητα να αναμετρηθεί άμεσα ή έμμεσα με το σύστημα⁴⁰⁵. Όπως έχει ήδη καταδειχθεί, η απαγορευμένη λογοτεχνία και οι πρώτες απόπειρες συγγραφής κειμένων εκτός της νόρμας του σοσιαλιστικού ρεαλισμού υπήρξε η αιτία που οδήγησε αρκετούς συγγραφείς στα στρατόπεδα εργασίας. Συμβαίνει κατά κανόνα, αποφαινεται ο Cassirer, η αυθεντική τέχνη να παραμένει πάντοτε μια φυγή από τον ρηχό και συμβατικό κόσμο και να μας δίνει το μίτο της επιστροφής στις ίδιες τις πηγές της πραγματικότητας: «Μέσα της θα αναζητήσουμε τη μαρτυρία της δημιουργικότητας της ζωής και της θεμελιακής της εκδήλωσης»⁴⁰⁶.

⁴⁰¹ Ο.π., Siniavski Andrei, *Τι είναι σοσιαλιστικός ρεαλισμός*; σ. 19.

⁴⁰² Ο.π. Τοντόροφ, *Απέναντι στο ακραίο*, σ. 111.

⁴⁰³ Βλ. επίσης: Zainea Ion, Carmen Ungur-Brehoi, "The literary creation as an endurance form in Romania during Communism - Known cases of Censorship (1966-1971), (*Remembrance in time*, Transilvania University Press of Brasov 2012), pp. 181-186.

⁴⁰⁴ Ο.π., Compagnon, σ. 44.

⁴⁰⁵ Ο.π., Manea, σ. 59.

⁴⁰⁶ Ο.π., Cassirer, *Δοκίμιο για τον άνθρωπο*, σ. 242.

Όπως καταδείχτηκε στα συμπεράσματα του προηγούμενου κεφαλαίου, η νεομαρξιστική κριτική προτάσσει την ύπαρξη ενός *πολιτικού ασυνειδήτου* βάσει του οποίου το λογοτεχνικό γεγονός ερμηνεύεται πρωτίστως ως πολιτικό γεγονός. Η ύπαρξη του *πολιτικού ασυνειδήτου* σε κάθε κείμενο αντανακλά την υποκειμενική πολιτική παρατήρηση του συγγραφέα σε σχέση με την ιστορική του εποχή⁴⁰⁷. Τονίστηκε ήδη ότι το *πολιτικό ασυνείδητο* διαμορφώνει στον εκάστοτε συγγραφέα την ευθύνη της πολιτικής αντίδρασης στη στρεβλότητα του Πραγματικού. Η συγκεκριμένη διαπίστωση, όπως εξετάστηκε προηγούμενα, φωτίζει την πολιτική διάσταση του δαντικού, του ντοστογιεφσκικού και του καφκικού έργου τα οποία, εν τέλει, αναδιατυπώνουν κάθε φορά το κατά Jameson *υπο-κείμενο* στην ιστορική και ιδεολογική του συγκυρία: ο Δάντης σε σχέση με τη φλωρεντιανή πολιτική, ο Ντοστογιέφσκι σε σχέση με τον τσαρικό ελιτισμό και ο Κάφκα σε σχέση με τους γραφειοκρατικούς μηχανισμούς ενός συστημικού ολοκληρωτισμού.

Αν υιοθετήσουμε την θεωρία της κατά Jameson ύπαρξης του *πολιτικού ασυνειδήτου* στο πεδίο της λογοτεχνίας που εξετάζουμε, συμπεραίνεται ότι οι διωκόμενοι συγγραφείς της χοτζικής περιόδου εκφέρουν έναν αντιρρητικό λόγο που προβάλλει κριτικά τις πολιτικές στρεβλώσεις κατά την εφαρμογή της μαρξιστικής ιδεολογίας από το καθεστώς του Ενβέρ Χότζα στην Κομμουνιστική Αλβανία. Αντίθετα, οι συγγραφείς του σοσιαλιστικού ρεαλισμού επιτρέπουν στην «πραγματικότητα» να καθηλώνεται λόγω αδράνειας στην ίδια της την ύπαρξη. Ας προτείνουμε ένα παράδειγμα: Δεν θα ήταν ρεαλιστικό να αποκλείσουμε τους συγγραφείς του σοσιαλιστικού ρεαλισμού από το *πολιτικό ασυνείδητο* για το οποίο κάνει λόγο η νεομαρξιστική κριτική· και οι ίδιοι αντιλαμβάνονται το έργο τους κυρίως ως μια πολιτική πράξη αντίδρασης στην ανά τους αιώνες ασκηθείσα καταπίεση των προλετάρων από τους γαιοκτήμονες και τους κεφαλαιοκράτες και ούτω καθεξής.

Αυτή η ιδέα όμως του Πραγματικού καθηλώνεται λόγω αδράνειας στην ίδια της την ύπαρξη διότι προβάλλεται ακόμα και όταν δεν υπάρχει πλέον ιδιωτικό κεφάλαιο και ατομική ιδιοκτησία στην Κομμουνιστική Αλβανία. Οι εκπρόσωποι της λογοτεχνίας του σοσιαλιστικού ρεαλισμού έχουν μετατραπεί σε σημαίνοντα εργαλεία του μηχανισμού προπαγάνδας της καθεστωτικής καταπίεσης, αποσιωπώντας ότι στο αλβανικό Εργατικό Κράτος οι εργάτες δεν έχουν δικαίωμα στην απεργία ή, όπως θα

⁴⁰⁷ Ο.π., Jameson.

το έθετε ο Edgar Morin, ότι σε μια εξουσία που αποκαλείται «λαϊκή» ο λαός δεν έχει καμία εξουσία⁴⁰⁸.

Η εγγραφή των λογοτεχνικών έργων εντός του προπαγανδιστικού πεδίου του καθεστώτος επαληθεύει την άποψη που εκφέρει ένας συγκρατούμενος του αφηγητή των *Δρόμων της αβύσσου* του Visar Zhiti: «Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός είναι μέρος της δικτατορίας και όχι της λογοτεχνίας»⁴⁰⁹. Ο Zhiti σχηματοποιεί, δανειζόμενος ένα βιβλικό μοτίβο, την αμείλικτη επίθεση του καθεστώτος εναντίον των «αποκλιόντων» συγγραφέων: «Φωνάζουν τότε συγγραφείς Κάιν για να γράψουν καταδικαστικές κριτικές για τα βιβλία των αδερφών Άβελ»⁴¹⁰. Αυτό έχει ως συνέπεια να αναδύεται εντός των χοτζικών στρατοπέδων-φυλακών μια συνείδηση της λογοτεχνίας των διωκομένων. Η είδηση ότι ο πρώην κατάδικος διανοούμενος Arshi Ripa εξέδωσε στα τέλη της δεκαετίας του 1950, στη Ρώμη, το επικό ποίημα «Το βιβλίο της φυλακής», έφτασε μέχρι τους συναδέλφους του στα αλβανικά γκουλάγκ οι οποίοι τοποθετούν τη μορφή του στον πυρήνα αυτής της αναδυόμενης συνείδησης⁴¹¹.

Είναι επίσης ενδεικτική μια σκηνή που παραθέτει ο Zhiti στο ίδιο βιβλίο. Στη φυλακή του Μπουρρέλι διοργανώνεται ένας ποιητικός διαγωνισμός με θέμα το φεγγάρι στον οποίο αναδεικνύεται νικητής ο κατάδικος Luan Burimi, κερδίζοντας ένα κιλό καπνό και τα χειροκροτήματα των συγκρατουμένων του. Το περιστατικό δίνει την αφορμή στον αφηγητή να συγκρίνει το «βραβείο» του συγκρατουμένου του με τα μεγάλα βραβεία, τις κομματικές θέσεις και τις τιμές που απονέμονται την ίδια στιγμή στους ποιητές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού επειδή στα ποιήματά τους υμνούν τον Ενβέρη.

Αυτή η αίσθηση της ανταπάντησης στην υποτέλεια και την κολακεία των εκπροσώπων του σοσιαλιστικού ρεαλισμού προς το καθεστώς είναι διάχυτη στους περισσότερους διωκομένους λογοτέχνες, ακόμα και με τρόπο κωδικοποιημένο. Ο ποιητής της Εθνικής Ελληνικής Μειονότητας Νίκος Ζάχος έγραψε το ποίημα «Λουλούδια στην αγάπη» ως απάντηση στο ποίημα του Ισμαήλ Κανταρέ «Λουλούδια στον τάφο του Στάλιν»⁴¹². Ο ίδιος απευθύνει πολύ σκληρούς στίχους στον ομοεθνή ποιητή και κριτικό Πάνο Τσούκα, τον πιο γνωστό εκπρόσωπο του σοσιαλιστικού

⁴⁰⁸ Ο.π., Morin, *Αφήνοντας τον Εικοστό Αιώνα*, σ. 22.

⁴⁰⁹ Ο.π., Zhiti, σ. 191.

⁴¹⁰ Ο.π., Zhiti, σ. 244.

⁴¹¹ Ο.π., Zhiti, σ. 453.

⁴¹² Ο.π., Νίκος Ζάχος, *Ποιήματα*, σ. 57.

ρεαλισμού της E.E.M., καταλογίζοντάς του υπαιτιότητα και συνέργεια στην ύφανση της διώξής του: «*Με πρόδωσες, με σκότωσες και τώρα/ διθύραμβους χαράς σκορπάς στην καταχνιά/ στους τύραννους σ' συτή τη σκλάβια χώρα/ ω τσανακόγλυφε, θρασύδειλε φονιά*»⁴¹³.

Η ηθική διαμάχη των εκπροσώπων του σοσιαλιστικού ρεαλισμού με τους συγγραφείς της στρατοπεδικής λογοτεχνίας είναι ένα θέμα που εξετάζει αναλυτικά ο Slavoj Žižek στο βιβλίο του *Μίλησε κανείς για ολοκληρωτισμό; Πέντε παρεμβάσεις σχετικά με την (κατά)χρηση μιας ιδέας*, στο κεφάλαιο που αναφέρεται στον αμφίσημο αντικαθεστωτισμό του γνωστού μουσικοσυνθέτη Ντιμίτρι Σοστακόβιτς⁴¹⁴. Πολλά από τα βασικά σημεία αυτής της εν τη γενέσει ειδολογικής αντιπαραβολής επισημαίνονται και στην μελέτη του Gëzim Hajdari που καθιστά άτοπη οποιαδήποτε θεωρητική απόπειρα συσχετισμού ή συμπερίληψης των έργων που παρήγαγαν οι εκπρόσωποι των δύο αυτών ομοπερίοδων λογοτεχνικών ειδών, του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και της λογοτεχνίας των διωκομένων: «*Ενώ οι ποιητές του καθεστώτος και οι συγγραφείς του σοσιαλιστικού ρεαλισμού βραβεύονταν και δοξάζονταν με τιμητικές διακρίσεις από το Κόμμα ως ένδειξη αναγνώρισης της πίστης και της αφοσίωσής τους σε αυτό, οι ομότεχνοί τους συνάδελφοι σάπιζαν στα στρατόπεδα-φυλακές του Σπατς και του Μπουρρέλι*»⁴¹⁵.

Ο Zhiti, αυτοσαρκαζόμενος, γράφει ότι ίσως οι διωκόμενοι πρέπει να ευχαριστήσουν τους συναδέλφους τους του σοσιαλιστικού ρεαλισμού που τους κατέδωσαν και κατέβηκαν στην κόλαση, εκπληρώνοντας ένα από τα δαντικά όνειρα κάθε συγγραφέα. Εκφράζει ακόμη, σαρκαστικά, το φόβο μήπως τα χειρόγραφα που τους κατάσχουν κατά τον έλεγχο δεν τα καταστρέφουν οι δεσμοφύλακες αλλά τα παραδίδουν στη SIGURIMI και αυτή με τη σειρά της τα εμπιστεύεται στους στρατευμένους της συγγραφείς για να κάνουν διαλογή των ποιοτικών τους μερών και να τα χρησιμοποιήσουν στα δικά τους έργα, κάτι το οποίο, υπαινίσσεται ο Zhiti, έχει συμβεί στην πραγματικότητα⁴¹⁶. Μέμφεται ακόμη τους τελευταίους διότι με το κέρδος που παράγει το κράτος εκμεταλλευόμενο την καταναγκαστική εργασία των

⁴¹³ Ο.π., Ζάχος, σ. 25.

⁴¹⁴ Ο.π., Ζίζεκ, σ. 176-181.

⁴¹⁵ Ο.π., Hajdari Gëzim, *Gjëmë-Genocidi i poezisë shqiptare*, σ. 198.

⁴¹⁶ Ο.π., Zhiti, σ. 455.

κατάδικων πληρώνει τα ταξίδια των καθεστωτικών συγγραφέων στο εξωτερικό για να προπαγανδίσουν τον χοτζικό παράδεισο⁴¹⁷.

Προκειμένου να φωτιστούν πληρέστερα τα ζητήματα που θα εξεταστούν αμέσως επόμενα, είναι σημαντικό να ληφθεί υπόψη ότι ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός, όπως εύστοχα επισημαίνει ο νομπελίστας Ceslav Milos, δεν είναι απλώς θέμα γούστου, δεν είναι η προτίμηση για μια τεχνοτροπία και όχι για μιαν άλλη αλλά συνδέεται με πεποιθήσεις και δόγματα που καλύπτουν όλο το φάσμα της ανθρώπινης υπόστασης: *«Στο πεδίο της λογοτεχνίας ειδικότερα, απαγορεύει ουσιαστικά την υποκειμενική ματιά στα πράγματα, απαγορεύει στο συγγραφέα να έχει τη δική του αλήθεια· η μόνη αλήθεια που είναι νόμιμη και αποδεκτή είναι αυτή που «υπηρετεί την κοινωνία».* Κάθε υποκειμενική οπτική γωνία και μορφοκρατική προσέγγιση είναι *«ύποπτη».* Τα ανθρώπινα πάθη πνίγονται από τον επίσημο ήχο της *«μουσικής» του συστήματος*»⁴¹⁸.

⁴¹⁷ Ο.π., Zhiti, σ. 524.

⁴¹⁸ Milos Ceslav, *Η αιχμάλωτη σκέψη*, μετφρ. Παππάς Α., Εκδόσεις Παπαδόπουλος, Αθήνα, 2017, σ. 20.

Γ.5.1. Ο αλβανικός σοσιαλιστικός ρεαλισμός

Τι είναι σοσιαλιστικός ρεαλισμός; [...] Μήπως πρόκειται απλώς για ένα όνειρο που είδε κάποιος φοβισμένος/διανοούμενος/μιασκοτεινή, μαγική νύχτα της σταλινικής δικτατορίας; Για μια κακόγουστη δημαγωγία του Ζντάνωφ ή γεροντική λόζα του Γκόρκι; Για πλάσμα της φαντασίας, για μύθο ή προπαγάνδα;

Αντρέι Σινιάφκσι, Τι είναι σοσιαλιστικός ρεαλισμός

Ο αλβανικός σοσιαλιστικός ρεαλισμός φόρεσε τη μάσκα του δολοφόνου.

Visar Zhiti, Υπόγειο πάνθεον

Ο επίσημος φορέας, σε λογοτεχνικό και καθεστωτικό επίπεδο, που αναλαμβάνει να προσλάβει και να προσαρμόσει τον σοβιετικό σοσιαλιστικό ρεαλισμό στην εγχώρια λογοτεχνική και κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα είναι η Ένωση Συγγραφέων που ιδρύθηκε από τον Sejfulla Malëshona στις 7 Οκτωβρίου 1945 η οποία, στο 1^ο Συνέδριο που διεξήχθη το 1957, συγχωνεύθηκε με την Ένωση Καλλιτεχνών. Ο Malëshona επιφορτίστηκε αρχικά, ως πλέον αρμόδιος, την επίβλεψη του «εξαναγκαστικού γάμου μεταξύ της αλβανικής λογοτεχνίας και του μαρξισμού-λενινισμού»⁴¹⁹, ένας γάμος που θα διαρκούσε μέχρι το 1991, όσο διήρκεσε, δηλαδή, και το μαρξιστικό-λενινιστικό καθεστώς του Ενβέρ Χότζα και του διαδόχου Ραμίζ Αλία στη χώρα. Τα πιο γνωστά όργανα της Ένωσης Συγγραφέων και Καλλιτεχνών Αλβανίας (LSHA) ήταν το μηνιαίο περιοδικό *Νοέμβρης (Nëntori)* και το εβδομαδιαίο έντυπο *Φως (Drita)*: αργότερα, εκπονούσε και εξέδιδε στα γαλλικά τα σύμμεικτα *Les lettres Albanaises*, αρχισυντάκτης του οποίου ήταν ο Ισμαήλ Κανταρέ. Εξέχοντα μέλη της, εκτός από τον βραχύβιο πρώτο επικεφαλής της Malëshona ο οποίος εκδιώχθηκε και εκτοπίστηκε από το καθεστώς, υπήρξαν αρκετοί γνωστοί συγγραφείς της περιόδου: Lasgush Poradeci, Mitrush Kuteli, Dhimitër Shuteriqi, Dritëro Agolli και Ισμαήλ Κανταρέ⁴²⁰. Πολλοί από τους συγγραφείς της Ένωσης ήταν ταυτόχρονα

⁴¹⁹ Ο.π., Elsie.

⁴²⁰ Akademia e Shkencave e Shqipërisë, *Fjalori Enciklopedik Shqiptar*, «Lidhja e Shkrimtarëve dhe Artistëve», enciklopedi, 2, Tiranë 2008.

διορισμένοι βουλευτές του χοτζικού καθεστώτος και αρθρογραφούσαν στην καθημερινή εφημερίδα *Η Φωνή του Λαού* (*Zëri i Popullit*).

Η αλβανική Ένωση Συγγραφέων υιοθέτησε και εφάρμοσε κατά γράμμα το καταστατικό της Ένωσης Σοβιετικών Συγγραφέων που όριζε τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό ως εξής: «*Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός, καθώς είναι η βασική μέθοδος της σοβιετικής λογοτεχνίας και της λογοτεχνικής κριτικής, απαιτεί από τον καλλιτέχνη ειλικρινή και ιστορικά συγκεκριμένη απεικόνιση της πραγματικότητας στην επαναστατική εξέλιξή της. Συγχρόνως, η ειλικρίνεια και το ιστορικό συγκεκριμένο της καλλιτεχνικής απεικόνισης πρέπει να συμβαδίζουν με το πρόβλημα της ιδεολογικής μεταβολής και αγωγής των εργαζομένων μέσα στο πνεύμα του σοσιαλισμού*»⁴²¹.

Αποτελεί κοινή παραδοχή ότι ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός μετεξελίχθηκε σε ένα κακέκτυπο του σοβιετικού, παράγοντας «σαν ανθισμένος κήπος»⁴²² έργα που εξυπηρετούσαν με άκομψη, ωμή, εκχυδαϊσμένη γραφή τις καθεστωτικές προπαγανδιστικές ντιρεκτίβες, χωρίς ποιοτικά ίχνη και αξίες αφ' εαυτών λογοτεχνικές. Με εξαίρεση ελάχιστους λογοτέχνες, και κυρίως τον Ισμαήλ Κανταρέ που καταξιώθηκε παγκοσμίως αμφιρρέποντας στα δυσδιάκριτα όρια της καθεστωτικής συνέπειας και της ευφυούς αφηγηματικής πολυσημίας των μοτίβων και των νοημάτων (κάτι που από μόνο του αποτελεί ανεξάντλητο πεδίο λογοτεχνικής έρευνας), η πλειονότητα των εκπροσώπων του εγχώριου σοσιαλιστικού ρεαλισμού ανελίσσονταν βάσει του κομματικού τους ζήλου και της πρόθεσής τους να συνεργήσουν στις διωκτικές μεθόδους της SIGURIMI⁴²³, που εξαπολύονταν με επιθετικό μένος ενάντια στις ουδέτερες, άρα ύποπτες, λογοτεχνικές φωνές.

Αυτό είχε ως συνέπεια την έμπρακτη επιστράτευση των συγγραφέων-κολάκων του σοσιαλιστικού μηχανισμού στην καταδίκη των αντιφρονούντων με πολυετείς

⁴²¹ Ο.π., Siniavski, σ. 10.

⁴²² Η φράση «ανθισμένος κήπος» αποτελεί μια φράση που χρησιμοποιείται κατά κόρον ως μια κοινότυπη μεταφορά που επαναλαμβάνεται σε πολλά ποιήματα, τραγούδια, πολιτικές ομιλίες, μυθιστορήματα και ταινίες του συρμού εντός του αλβανικού σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Η φράση χρησιμοποιείται ειρωνικά από τον συγγραφέα Lek Pervizi για να καυτηριάσει αυτή την ανεδαφική κοινοτοπία της σοσιαλιστικής λογοτεχνίας, ο.π., Pervizi, “Vështrimmbi letërsinë komuniste”.

⁴²³ Σε τέτοιου είδους καλλιτέχνες, γράφει με τρόπο οξύ ο διωκόμενος συγγραφέας Lek Pervizi, ανοίγονταν όλες οι πόρτες της ανέλιξης και κυρίως οι πόρτες των σοβιετικών ινστιτούτων της Μόσχας στα οποία απογυμνώνονταν από την προσωπικότητά τους για να ενδυθούν με τον μπολσεβικικό μιλταντισμό που θα έπρεπε ύστερα να διασπείρουν και στη χώρα τους (βλ. Lek Pervizi, “Vështrimmbi letërsinë komuniste”, *Kuqe Zi*, nr. 112).

ποινές εγκλεισμού και καταναγκαστικής εργασίας στα στρατόπεδα-φυλακές. Σύμφωνα με τον μελετητή Agron Fico, ο αλβανικός σοσιαλιστικός ρεαλισμός αποτέλεσε το πιο δογματικό παράγωγο του σταλινικού δογματισμού και δεν μπορεί να συγκριθεί με τις υπόλοιπες χώρες του Ανατολικού Μπλοκ στις οποίες παράχθηκαν έργα υψηλής ποιότητας⁴²⁴.

Ο διωκόμενος συγγραφέας, και πρώην μέλος της Ένωσης, Kasëm Trebeshina συμπεραίνει ότι ακόμα και η ίδια η μορφή του δικτάτορα δεν θα ήταν το ίδιο πανίσχυρη χωρίς την άνευ ορίων εξύμνηση και μυθοποίησή της από τους λογοτέχνες της Ένωσης⁴²⁵: «*Αυτοί υποτάχθηκαν απόλυτα στις εντολές της Κεντρικής Επιτροπής μόνο και μόνο για να διαφυλάξουν τα στενά προσωπικά τους συμφέροντα και για να πάρουν από τον Ενβέρ Χότζα κάνα δωρεάν εισιτήριο για την αιωνιότητα*»⁴²⁶. Ο Trebeshina θεωρεί ότι ο αλβανικός σοσιαλιστικός ρεαλισμός υπήρξε ένα κακόγουστο συνονθύλευμα αντιγραμμένων φορμαλιστικών στοιχείων της ρωσο-σοβιετικής λογοτεχνίας που τέθηκαν στην υπηρεσία μιας αποτυχημένης εκδοχής της σοσιαλιστικής επανάστασης, όπως συνέβη με τον ιταλικό φουτουρισμό στις αρχές του αιώνα. Οι συγγραφείς της Ένωσης, τονίζει ο Trebeshina, ειδικά από τη δεκαετία του 1960 και ύστερα, δεν ήταν παρά κόκκινοι φρουροί που επιχείρησαν να εκμοντερνίσουν το σοσιαλιστικό ρεαλισμό για χάρη του καθεστωτικού μηχανισμού προπαγάνδας⁴²⁷. Εκείνα τα χρόνια, άνθρωποι προσπαθούσαν να μεταπηδήσουν από την ουρά της κομματικής ιεραρχίας, ή τη μυστική αστυνομία, σύμφωνα με μια εικόνα που χρησιμοποιεί η Ναντιέζντα Μάντελσταμ, στη λογοτεχνία⁴²⁸.

Ο Maks Velo, συν τοις άλλοις, καταλογίζει στον εγχώριο σοσιαλιστικό ρεαλισμό άνευ ορίων υποκριτικότητα στη στάση των εκπροσώπων του απέναντι στην αυθεντική λαϊκή τέχνη. Ο ίδιος επί παραδείγματι, είχε καταφέρει να συλλέξει μια σειρά από ανεκτίμητης αξίας ξυλόγλυπτα κομψοτεχνήματα από έναν ηλικιωμένο τεχνίτη, έναν από τους τελευταίους εκπροσώπους της λαϊκής ξυλογλυπτικής τέχνης στην Αλβανία. Όταν ο ίδιος συνελήφθη, η SIGURIMI κατέσχεσε όλη τη συλλογή και κατάστρεψε τα έργα, διότι, κατά το Velo, θεωρούσε επικίνδυνη και ανατρεπτική την

⁴²⁴ Agron Fico, “Shkrimtari Mehmet Myftiu perballë zhdanovizmit”, *Gazeta Telegraf*, 21/11/2017.

⁴²⁵ Ο.π., Trebeshina, *Një ditë në natën pa fund*, σ. 242.

⁴²⁶ Ο.π., Trebeshina, σ. 228.

⁴²⁷ Ο.π., Trebeshina, σ. 278.

⁴²⁸ Ο.π., Μάντεσταμ, *Ελπίδα στα χρόνια της απελπισίας*, σ. 194.

αυθεντικότητα της λαϊκής δημιουργίας που παράχθηκε με όρους ελεύθερης βούλησης⁴²⁹.

Εκτός από την εξύμνηση της ηγετικής και συνάμα σοφής, ηρωικής, στοργικής φιγούρας του δικτάτορα, ο αλβανικός σοσιαλιστικός ρεαλισμός, σύμφωνα με τον Eugjen Merlika, αποσκοπούσε μέσα από την προβολή συγκεκριμένων προτύπων και χαρακτήρων στην κατασκευή μιας γενιάς σκλάβων, χωρίς ικανότητα κριτικής σκέψης και ελεύθερης βούλησης, που θα υπηρετούσε πρόθυμα και αδιαμαρτύρητα το καθεστώς: «Ο “ηρωισμός” του λαού, ενσαρκωμένος από γελοίες φιγούρες όπως ο Φουάτ Τσέλια, προπαγανδίστηκε στην τέχνη, θέτοντας στην υπηρεσία και την επίσημη τέχνη, προκειμένου να παραχθεί μια ολόκληρη γενιά σκλάβων, ικανοί να δουλέψουν σαν ζώα για το κράτος, γιατί μόνον εκεί (στην εργασία) θα έβρισκαν την απόλυτη “χαρά”. Η υποχρεωτική ευθυγράμμιση όλων των ενδιαφερόντων και των επιθυμιών της νεολαίας στον τομέα της εργασίας αποτελούσε τον στρατηγικό πυρήνα της κατασκευής του «νέου ανθρώπου» που έπρεπε να είναι ένα ρομπότ στο μυαλό του οποίου να υπήρχαν μόνο τα Άπαντα του Ενβέρ Χότζα»⁴³⁰.

Αντίθετα από το συγκεκριμένο πρότυπο του Νέου Ανθρώπου που καλλιεργείται και προβάλλεται στην τέχνη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, επισημαίνει ο Bajram Kosumi, στη λογοτεχνία του αλβανικού γκουλάγκ αναδύεται το πρότυπο του ισχυρού Ατόμου, μια απότοκη φιγούρα του Προμηθέα, του Άτλαντα ή ακόμα και του Ιησού, ο οποίος θυσιάζεται συνειδητά για ένα ιδανικό και δεν παραδίδεται, αλλά επιβιώνει «για να θριαμβεύσει στο τέλος»⁴³¹.

Στο βάθος βάθος, στους διωκόμενους της χοτζικής τυραννίας δεν μπορούμε παρά να αναγνωρίσουμε τους αρνητές του ολοκληρωτικού κιτς, αισθητικά εκπεφρασμένου σε όλες τις μορφές της τέχνης του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Στο βασίλειο του ολοκληρωτικού κιτς, γράφει ο Κούντερα, οι απαντήσεις δίνονται εκ των προτέρων και αποκλείουν κάθε καινούργια ερώτηση: «Απ’ αυτό απορρέει ότι ο αληθινός αντίπαλος του ολοκληρωτικού κιτς είναι ο άνθρωπος που θέτει ερωτήσεις»⁴³².

⁴²⁹ Ο.π., Velo, *Ο καιρός ενάντια στα σημάδια*, σ. 45.

⁴³⁰ Ο.π., Eugjen Merlika, *Αναμνήσεις ενός ταξικού εχθρού*.

⁴³¹ Ο.π., Kosumi, σ. 20, 66.

⁴³² Ο.π., Kundera Milan, *Η Αβάσταχτη Ελαφρότητα του Είναι*, σ. 258.

Γ.5.2. Το έλος του σοσιαλισμού και το έλος του θανάτου

Μια από τις θεμελιώδεις αρχές της λογοτεχνίας των διωκομένων, όπως θα εξεταστεί αναλυτικά σε επόμενο κεφάλαιο, είναι η ηθική και τεκμηριωτική αξίωση των εκπροσώπων της να αποκαταστήσουν την ιστορική αλήθεια και να θεραπεύσουν την συλλογική μνήμη που παραχαράχθηκε και διαστρεβλώθηκε με τρόπο άκομφο, συστηματικό αλλά και χοντροκομμένο από το χοτζικό καθεστώς. Ειδικότερα, οι διωκόμενοι συγγραφείς επιχειρούν να αναπαραστήσουν την αληθινή ροή των γεγονότων, να αναδείξουν τις ολοκληρωτικές διαστάσεις της χοτζικής εξουσίας και να απεικονίσουν τις πραγματικές συνθήκες κάτω από τις οποίες έζησε για μισό αιώνα η αλβανική κοινωνία. Το βαθύτατα ανθρωπιστικό τους αφηγηματικό εγχείρημα συγκρούεται πρωτίστως με το αφήγημα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, οι εκπρόσωποι και τα έργα του οποίου αναπαριστούν μια κίβδηλη, πλασματική, ψευδαισθητική πραγματικότητα αναπαράγοντας προπαγανδιστικά, προς όφελος της τυραννικής εξουσίας, την εικόνα του πάντα γελαστού, υγιούς, άρτιου, αποφασιστικού, ετοιμοπόλεμου, αφοσιωμένου, άκαμπτου αλλά και εκδικητικού Νέου Ανθρώπου.

Όπως επισημαίνει ο Αντρέι Σινιάφσκι, ενώ τα περισσότερα έργα της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας της περιόδου 1920-1950 φέρουν στον τίτλο τους μοτίβα απαισιόδοξα (όπως: νύχτα, θάνατος, χειμώνας, ήττα κ.τ.λ.), τα αντίστοιχα ομοπερίοδα έργα του σοβιετικού σοσιαλιστικού ρεαλισμού τιτλοφορούνται αποκλειστικά με αισιόδοξες έννοιες (χαρά, νίκη, φως, άνοιξη κ.τ.λ.)⁴³³.

Η επισήμανση του Σινιάφσκι επαληθεύεται εξίσου και στην αλβανική λογοτεχνία των διωκομένων οι οποίοι επιλέγουν στους τίτλους των έργων τους μοτίβα ολότελα αντίθετα από τα πολυκαιρισμένα μοτίβα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού που, μετά την κατάρρευση του καθεστώτος, ηχούν κάπως ειρωνικά. Στις αφηγήσεις των αλβανικών γκουλάγκ θα συναντήσουμε, επί παραδείγματι, τους τίτλους: *Οι δρόμοι της αβύσσου* (Zhiti), *Η τεθλασμένη άβυσσος* (Zhiti), *Η κόλαση των ζωντανών* (Gjana), *Χαμένες οδοί* (Morava), *Χαμένη ζωή* (Çoba), *Διαμελισμένη νιότη* (Kripa), *Το ατέλειωτο άγχος της ελευθερίας* (T. Lubonja), *Το φθινόπωρο του άγχους* (Shehu), *Η τελική σφαγή* (F. Lubonja), *Μία μέρα μέσα στην ατέλειωτη νύχτα* (Trebeshina), *Το έλος του θανάτου* (Bungo), *Ο τυποποιημένος θάνατος* (B. Blloshmi),

⁴³³ Ο.π., Siniavski, *Τι είναι σοσιαλιστικός ρεαλισμός*, σ. 22.

Μητρός οίμωγή (Çela), *Οίμωγές της ψυχής* (Burimi), *Δάκρυ* (Repishti), *Βάσανος* (Saraçi) κ.α.

Εξετάστηκε επίσης η περιπλοκότητα του ζητήματος της θεματικής σύγκλισης που συναντάται στη σοβιετική λογοτεχνία και τη λογοτεχνία του γκουλάγκ. Η καταναγκαστική εργασία, επί παραδείγματι, των πρώτων πολιτικών κατάδικων του σοβιετικού καθεστώτος προβάλλεται αφηγηματικά από τον Μαξίμ Γκόρκι στο έργο *Σολόφκι* ως μια εξωραϊσμένη παραπλανητική πραγματικότητα. Στο *Σολόφκι*, οι κατάδικοι παρουσιάζονται ως συνειδητοποιημένοι πολιτικά μετανοούντες που αναμορφώνονται μέσω της εργασίας στην οικοδόμηση του σοσιαλισμού. Έπειτα από σχεδόν τρεις δεκαετίες, ο Σολζενίτσιν θα εκδώσει το μνημειώδες *Αρχιπέλαγος Γκουλάγκ* προτείνοντας μια ριζικά διαφορετική αφήγηση της σοβιετικής πραγματικότητας, στο επίκεντρο της οποίας τοποθετείται ο *διωκόμενος άνθρωπος*⁴³⁴. Η ίδια αναιρετική αφηγηματική αντιπαραβολή προσιδιάζει και εντός του πεδίου της σύγχρονης αλβανικής λογοτεχνίας. Οι αφηγήσεις των διωκομένων αναιρούν το επί χρόνια κυρίαρχο αφήγημα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

Πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα μιας τέτοιας ριζικής σύγκρουσης αποτελούν οι αφηγήσεις για το έλος του Μαλίκι. Τα εγγειοβελτιωτικά έργα και η αποξήρανση των ελών του Μαλίκι, στην περιφέρεια της Κορυτσάς, αποτέλεσαν ένα από τα πρώτα μεγαλεπήβολα έργα υποδομής του νέου κομμουνιστικού καθεστώτος. Οι αποξηραντικές εργασίες ξεκίνησαν το Μάιο του 1946 και η προθεσμία ολοκλήρωσής τους, που επέβαλε το καθεστώς στους μηχανικούς, ήταν η κομματική εορτή της 28^{ης} Νοεμβρίου 1946. Οι μελέτες και η αυτοψία των πολιτικών μηχανικών έκριναν επιτακτική την αναθεώρηση του αρχικού χρονοδιαγράμματος που τους είχε επιβληθεί.

Τότε, το χοτζικό καθεστώς έστησε την πρώτη εντυπωσιακή δίκη-παρωδία κατά των μηχανικών στους οποίους απήγγειλε την κατηγορία της εσκεμμένης δολιοφθοράς κατά της οικοδόμησης του σοσιαλισμού στη χώρα, εκτελώντας εντολές των αμερικανικών μυστικών υπηρεσιών. Στις 19 Νοεμβρίου 1946 καταδικάζονται εις θάνατον οι μηχανικοί Abdyl Sharra, Kujtim Beqiri, Vasil Mano, Zorika Mano και Eugenio Scaturro, οι δύο πρώτοι με δημόσιο απαγχονισμό και οι υπόλοιποι στο εκτελεστικό απόσπασμα. Λίγες ημέρες αργότερα θα καταδικαστούν εις θάνατον άλλοι δύο επιβλέποντες των εργασιών, ο Aleks Vasili και ο Mirush Permeti.

⁴³⁴ Βλ. αναλυτικά το κεφάλαιο «Λογοτεχνία του γκουλάγκ» της παρούσας μελέτης.

Το καθεστώς, εν τέλει, θα αναθεωρήσει το αρχικό χρονοδιάγραμμα και η πρώτη φάση των εργασιών θα ολοκληρωθεί το 1951. Τα αποζηραντικά έργα υποστηρίχτηκαν κυρίως από την καταναγκαστική εργασία των πολιτικών κρατουμένων του καθεστώτος. Οι σύγχρονοι μελετητές συνδέουν την σκηνοθετημένη υπόθεση των μηχανικών, και την τραγική κατάληξη των πρωταγωνιστών, με την παταγώδη αποτυχία των κομματικών πλάνων για οικοδόμηση σημαντικών έργων υποδομής αλλά και την αποχώρηση από την Αλβανία των βρετανικών και αμερικανικών διπλωματικών αντιπροσωπειών το Νοέμβριο του 1946⁴³⁵.

Δεκατρία χρόνια μετά τις εκτελέσεις των μηχανικών, το ΚΚΑ θα ενδιαφερθεί να προπαγανδίσει μέσω της λογοτεχνίας την υπόθεση των «Σαμποτέρ του έλους του Μαλίκι». Ο συγγραφέας Fatmir Gjata, επηρεασμένος από το γκορκικό *Σολόφκι*, εκδίδει το 1959 την νουβέλα *Το έλος (Kënetë)* στην οποία, εφαρμόζοντας πιστά τις αισθητικές και ιδεολογικές νόρμες του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, αφηγείται την ιστορία ενός κομματικού απεσταλμένου στο έλος του Μαλίκι με σκοπό να ιχνηλατήσει και να αποκαλύψει την εχθρική δολιοφθορά.

Το έργο, χωρίς κάποια ιδιαίτερη λογοτεχνική αρετή κατά τον Elsie⁴³⁶, προβάλλει στερεοτυπικά τον ηρωικό αγώνα του λαού να δαμάσει την ανυπόταχτη φύση, σε αντίθεση με την δολιότητα των υποχθόνιων συνεργών του εχθρού. Αποσπάσματα από το *Έλος* του Fatmir Gjata συμπεριλήφθηκαν για δεκαετίες σε σχολικά εγχειρίδια και ακαδημαϊκές βιβλιογραφικές αναφορές, καθότι, σύμφωνα με τον Agron Tufa, υιοθετούσε επακριβώς την κομματική προπαγανδιστική πολιτική της επαγρύπνησης για την «αντιμετώπιση των προκλήσεων και την παραδειγματική συντριβή του εχθρού»⁴³⁷.

Το 1996, ο συγγραφέας Makensen Bungo, πρώην κατάδικος στα στρατόπεδα του Μαλίκι, θα εκδώσει την λογοτεχνική μαρτυρία *Το έλος του θανάτου*⁴³⁸ αφηγούμενος μια τελείως διαφορετική εκδοχή από την αντίστοιχη ομότιτλη αφήγηση

⁴³⁵ Τα στοιχεία αντλή από: 1) Kastriot Dervishi, “1946: Ekzekutimi i grupit të inxhinierëve të Maliqit”, *Observatori i Kujtesës*, 21/11/2017, 2) Leka Ndoja, *Gjyqi i Grupit Tekniko-Intelektual (Procesi i Maliqit, 1946)*, ISKK, 2017, 3) Ferdinand Dervishi, “Sabotoret e kenetës së Maliqit”, *ABC Story*, 7/3/2020.

⁴³⁶ Ο.π., Elsie, *History of Albanian Literature*, «Fatmir Gjata».

⁴³⁷ Tufa Agron, “Kënetë e Maliqit, letërsia e gënjeshtërt komuniste dhe dëshmitë e gjalla”, *Gazeta Panorama*, 25/04/2017.

⁴³⁸ Ο.π., Bungo Makensen, *Kënetë e vdekjes: roman*, 1996.

του Fatmir Gjata. Σύμφωνα με τον Agron Tufa, ο Bungo αποτυπώνει το *χρονότοπο* του έλους με μια βαθιά εξομολογητική γραφή, χωρίς να διστάσει να περιγράψει σκληρές ασύλληπτης βίας που εξελίσσονται στη «μακάβρια πραγματικότητα» των χοτζικών γκουλάγκ⁴³⁹. Οι γελαστοί και αγέρωχοι αξιονίστες⁴⁴⁰ αντικαθίστανται εδώ από τους εξαθλιωμένους, ταπεινωμένους, υποσιτισμένους ημίγυμνους κατάδικους. Ο προπαγανδιστικός θριαμβευτικός ηρωισμός του Νέου Ανθρώπου υποκαθίσταται μέσα στο έργο του Bungo από έναν ήρεμο σιωπηρό ανθρωπισμό της βασάνου.

⁴³⁹ Ο.π., Tufa.

⁴⁴⁰ Πιονιέροι εθελοντές.

Γ.5.3. Γνωμοδοτικές κριτικές (*akt-ekspertizë*): Λογοτέχνες κατήγοροι και κατηγορούμενοι

Ο Γιάρομλ κοίταξε με ενθουσιασμό το πρόσωπο του αστυνομικού· του φαινόταν να 'ναι όμορφο· ήταν σκαμμένο από βαθιές ρυτίδες που μαρτυρούσαν για τη σκληρή, αντρική ζωή του. Ναι, κι αυτός, ο Γιάρομλ θα χαιρόταν αν η συνάντησή τους δεν θα 'ταν η τελευταία. Δεν επιθυμεί τίποτα άλλο· ξέρει πολύ καλά πού είναι η θέση του. Δώσαν τα χέρια και χαμογέλασε ο ένας στον άλλο.

Milan Kundera, *Η ζωή είναι αλλού*⁴⁴¹

Αξίζει να επισημανθεί ότι για ένα σύστημα εξουσίας, όπως ο χοτζικός ολοκληρωτισμός, το οποίο θεμελιώνει, έστω προπαγανδιστικά τω τρόπω, τον ιδεολογικό του μηχανισμό στην μονοσήμαντη διάσταση της αλήθειας που απορρέει από τον επιστημονικό λόγο, η πραγματικότητα εξαντλείται στα όρια της παρατήρησης που τίθενται από το ίδιο το σύστημα εξουσίας. Αυτή η διαδικασία, όπως έχει τεθεί από τον Cassirer, στο χώρο της τέχνης όχι μόνο δεν υφίσταται αλλά αποδεικνύεται ψευδαίσθηση καθότι κάθε προσπάθεια κατανόησης της πραγματικότητας με έναν και μόνο τρόπο θα ήταν απολύτως μάταιη για οποιονδήποτε καλλιτέχνη⁴⁴². Συνεπώς, αυτό αποτελεί ήδη ένα βασικό πεδίο σύγκρουσης του χοτζικού ολοκληρωτισμού με τους λογοτέχνες (πέραν των εκπροσώπων του σοσιαλιστικού ρεαλισμού), σύγκρουση επί της οποίας υφάινεται ο μηχανισμός της δίωξης και της εξόντωσης των συγγραφέων από το τυραννικό καθεστώς.

Στο κεφάλαιο για τη *δυσμενή συνθήκη*, ειδικότερα στην ενότητα «Το έργο-στίγμα», της παρούσας μελέτης, εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο μια αρνητική λογοτεχνική κριτική μετατρέπεται σε προπομπό της επικείμενης δίωξης για κάποιον συγγραφέα ή καλλιτέχνη. Στην παρούσα ενότητα θα εξεταστεί η ύφανση του κατηγορητηρίου που αφορά αποκλειστικά στη λογοτεχνική παραγωγή του κατηγορουμένου και, κυρίως, η τελική σύνταξη ενός τέτοιου κατηγορητηρίου. Ως

⁴⁴¹ Kundera Milan, *Η ζωή είναι αλλού*, μετφρ. Α. Τσάκαλης εκδ. Οδυσσέας 1984.

⁴⁴² Ο.π., Κάσιρερ, σ. 216.

ενδεικτικές περιπτώσεις θα χρησιμοποιηθούν τα κατηγορητήρια του Maks Velo, του Genc Leka και του Visar Zhiti.

Για την καταδίκη των «αποκλινόντων» λογοτεχνών, το καθεστώς επιστρατεύει τους εγκάθετους συναδέλφους τους, οι οποίοι συντάσσουν μια λογοτεχνική κριτική, με γνώμονα τις αισθητικές ντιρεκτίβες του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, που αποτελεί επί της ουσίας τη βάση του κατηγορητηρίου. Η λογοτεχνική κριτική αποτελεί μια γνωμοδοτική πράξη (akt-ekspertizë) με δικαστική ισχύ, για αυτό και χρησιμοποιείται αυτούσια κατά την δίκη του κατηγορουμένου. Η «akt-ekspertizë» αποτελεί επίσης το πεδίο εντός του οποίου οι διωκόμενοι και οι καθεστωτικοί συγγραφείς, εκτός από το ηθικό, συγκρούονται και σε θεσμικό επίπεδο, ως κατηγορούμενοι και κατηγοροί.

Ο Maks Velo ακούει τον ανακριτή να τον κατηγορεί χρησιμοποιώντας κατά γράμμα πολλούς χαρακτηρισμούς από την καταδικαστική έκθεση των συναδέλφων του από την Ένωση Συγγραφέων και Καλλιτεχνών οι οποίοι «αποκάλυπταν» το βαθύτατα αντισοσιαλιστικό πνεύμα των θεματικών του μοτίβων: «*Ο Kujtim Buza αναφέρονταν (από τον ανακριτή) ως «σύντροφος Kujtim», βουλευτής στη Λαϊκή Βουλή, δεύτερος στην ιεραρχία της Ένωσης μετά τον Ντριτερό Αγκόλι, συνδεδεμένος στενά με το Υπουργείο Εσωτερικών Υποθέσεων, έλεγχε απόλυτα όλη την παραγωγή στις εικαστικές τέχνες, κάτι για το οποίο είχε την έγκριση της οικογένειας Χότζα. Τον φοβόνταν ακόμα και οι ανακριτές. Ήταν ο βασικός ειδικός εικαστικός σύμβουλος για τις καταδικαστικές αποφάσεις ενάντια στους ζωγράφους Edison Gjergo και Ali Oseku. Η κριτική έκθεση που έγραψε εναντίον μου είχε συνταχθεί με τέτοιο διαβολικό τρόπο που ξεπερνούσε ακόμα και το κατηγορητήριο. Τον ήξερα καλά τον Kujtim Buza, την δολιότητα, τον καριερισμό, την χυδαιότητα, την ανοησία, την υποκρισία, την καλλιτεχνική ανικανότητα και όλα όσα κάλυπτε κάτω από την ταυτότητα του κομματικού στελέχους και του κόλακα άνευ ορίων»⁴⁴³.*

Μερικά από τα σημεία αυτής της γνωμοδοτικής κριτικής που συγκρατεί ο ανακρινόμενος και θεωρεί δεδομένο ότι θα του προσαφθούν στο τελικό κατηγορητήριο είναι η πολιτική και ιδεολογική ανωριμότητα, η εναντίωση στις ντιρεκτίβες του Κόμματος και του Ενβέρ Χότζα, η εχθρότητα προς την τέχνη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, ο ηθικός και πολιτικός αμοραλισμός, η καλλιέργεια φιλοδυτικών και ρεβιζιονιστικών τάσεων. Η γνωμοδοτική κριτική έκλεινε με μια κοινότυπη ανακεφαλαίωση: «*Η καλλιτεχνική παραγωγή του Maks Velo έρχεται σε*

⁴⁴³ Ο.π., Velo, *Spaçi*, σ. 103.

αντίθεση με τις εντολές και τα μαθήματα του Κόμματος Εργασίας Αλβανίας και εναντιώνεται ευθέως με τη γραμμή του κόμματός μας και του σοσιαλιστικού ρεαλισμού όσον αφορά στις τέχνες»⁴⁴⁴. Η γνωμοδοτική κριτική των εκπροσώπων του σοσιαλιστικού ρεαλισμού ενάντια στο έργο του Maks Velo εκτιμά ότι ο καλλιτέχνης εμπνέεται από μποργκεζο-ρεβιζιονιστικές επιρροές οι οποίες ανάγονται στα καλλιτεχνικά ρεύματα του εξπρεσιονισμού και του κυβισμού. Κατηγορείται επίσης ότι εντάσσει στα εικαστικά του μοτίβα γυμνές αναπαραστάσεις του γυναικείου σώματος, για αθέτηση των κανόνων του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και επιλήψιμες επιρροές από τον Βαν Γκογκ, τον Πικάσο, τον Μοντιλιάνι, τον Μπρακ, τον Ματίς και τον Καντίνσκι.

Ειδικότερα, οι συντάκτες και οι υπογράφοντες την έκθεση αναλύουν ξεχωριστά τα μοτίβα και τις αισθητικές αποκλίσεις του συναδέλφου τους: *«Το πορτρέτο της γυναίκας: Πρόκειται για μια παραμόρφωση που δεν πηγάζει από την πραγματική αλήθεια του πορτρέτου του ανθρώπου μας που είναι όμορφος σωματικά και νοητικά, αλλά είναι καρπός της αποπροσανατολισμένης σκέψης του «Καλλιτέχνη» που εμπνέεται από τα μποργκεζο-ρεβιζιονιστικά τέρατα, από τις επιρροές του εξπρεσιονισμού που βλέπουν τον άνθρωπο και τον παραμορφώνουν, ως έκφραση εναντίωσης στη ζωή και την κοινωνία. Η επιμήκυνση του λαιμού, η παραμόρφωση του προσώπου, των ζυγωματικών, των μεγεθυμένων ματιών κ.α. ζωγραφισμένα με ένα χρώμα δανεισμένο από την παλέτα του μετα-μπρεσιονιστή Γκωγκέν, δημιουργώντας έναν εκλεκτικισμό, προϊόν μιας απρόσωπης τέχνης, φορμαλιστικής και εκφυλιστικής»⁴⁴⁵.*

Ένα ακόμη μοτίβο που κρίνεται αυστηρά και χαρακτηρίζεται αντισοσιαλιστικό από τους εκπροσώπους του σοσιαλιστικού ρεαλισμού είναι η καλλιτεχνική απεικόνιση των τσιγγάνων. Η γνωμοδοτική έκθεση του Kujtim Buza, στην οποία αποτιμώνται συνολικά και καταγράφονται αναλυτικά οι «εκφυλιστικές» εξπρεσιονιστικές επιρροές του Velo, εστιάζει, συν τοις άλλοις, στη χρήση του μοτίβου της τσιγγάνας με τα καλαθόπλεκτα στον ομότιτλο πίνακα: *«Το έργο είναι τυπικό εκφραστικό μέσο της φορμαλιστικής τάσης του, της έγνοιάς του για τις γραμμές και τους χρωματικούς όγκους που θα αποδώσουν καλύτερα την ξηρότητα και τον διαμελισμό της ζωής, την άρνηση του ανθρώπου, την μεταστροφή του σε μια άμορφη μάζα αισθητικά στιλιζαρισμένη..., τη μεταστροφή της γυναίκας σε μια ύπαρξη που*

⁴⁴⁴ Ο.π., Velo, σ. 104.

⁴⁴⁵ Ο.π., Velo, σ. 109.

παραπέμπει στη ζέβρα ή κάποιο άλλο ζώο»⁴⁴⁶. Μετά την ανάγνωση του μακροσκελούς κατηγορητηρίου, βασισμένου στην γνωμοδοτική κριτική, η δίκη του Maks Velo ολοκληρώνεται με την ανακοίνωση της καταδικαστικής ετυμηγορίας η οποία συνοδεύτηκε από τα χειροκροτήματα και τις επευφημίες των εκπροσώπων του σοσιαλιστικού ρεαλισμού⁴⁴⁷.

Αξίζει σε αυτό το σημείο να επισημανθεί ότι η αισθητική χρήση της εικόνας του τσιγγάνου, ενδεχομένως επειδή παραπέμπει σε μια απείθαρχη, άναρχη, ασυμβίβαστη στάση ζωής και σε μια γνήσια, σχεδόν ατταβιστική, επαναστατικότητα, θεωρείται επιλήψιμη και απαγορευμένη από τους εκπροσώπους του αλβανικού σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Παρόμοια παρατήρηση εντοπίζεται και στην γνωμοδοτική κριτική της Diana Çuli για το ποιητικό έργο του Genc Leka, η οποία, σύμφωνα με τον καθηγητή Agron Tufa, αποτέλεσε τη βάση του κατηγορητηρίου που οδήγησε τελικά στη θανατική καταδίκη του ποιητή⁴⁴⁸.

Κατά την έκθεση που συντάχθηκε την 19^η Νοεμβρίου 1976 και κατατέθηκε στη SIGURIMI, η εκπρόσωπος του εγχώριου σοσιαλιστικού ρεαλισμού Diana Çuli ερμηνεύει το ποίημα «Ο μικρός τσιγγάνος» του Leka ως μια αντικαθεστωτική αλληγορία. Οι στίχοι του ποιήματος παρουσιάζουν, σύμφωνα με την Çuli, μια ύποπτη αμφισημία καθότι θεματοποιούν τις δυσκολίες της ζωής μέσα από τη μορφή του μικρού τσιγγάνου, ο οποίος, συμπεραίνει η κριτικός, είναι ένα προσωπείο του ποιητή. Ωστόσο, περισσότερο αλληγορική και αμφίσημη φαίνεται να είναι η ίδια η κριτική

⁴⁴⁶ Ο.π., Velo, σ. 111.

⁴⁴⁷ Ο.π., Velo, σ. 125.

⁴⁴⁸ Agron Tufa, “Dokumenta që flasin sepshkatimi i Genc Lekës dhe Vilson Blloshmit u bë përshkak të roezive të tyre”, *VOAL*, March 10, 2017. Η συγκεκριμένη γνωμοδοτική κριτική της Diana Çuli ενάντια στο έργο του Genc Leka, που επηρέασε καθοριστικά την θανατική καταδίκη του, αποτέλεσε αντικείμενο έντονης δημόσιας συζήτησης στην Αλβανία το Μάρτιο του 2017. Ο καθηγητής Agron Tufa απηύθυνε πρόσκληση ανάγνωσης ποιημάτων του εκτελεσμένου ποιητή έξω από χώρους προβολής ή παρουσίασης των βιβλίων της Diana Çuli. Εκτός από τον Tufa, πολλοί ήταν εκείνοι που επέρριψαν ευθύνες στην πρώην εκπρόσωπο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού για το θάνατο του ποιητή και την κατηγορήσαν για αποποίηση της ηθικής ενοχής της [βλ. 1) Elida Buzrapaj, “Vrasësja” e poetit Genc Leka është Diana Çuli!”, *VOAL*, March 9, 2017, 2) Ilirjan Blloshmi, “Luajtët gabim mbremë, o mbrojtësit e Diana Çulit!”, *VOAL*, March 10, 2017, 3) Ilir Hashorva, “Diana Çuli, mos dil më në publik!”, *VOAL*, March 14, 2017, 4) Uk Lushi, “Klanet e letrave shqipe gumëzhojnë e zukan duke provuar të paraqesin zonjën Çuli si gjoja viktimë”, *VOAL*, March 10, 2017. 5) Bardh Frangu, “Krimi në tokë, dënimi në hava – Rreth debatit për Diana Çulin”, *VOAL*, March 13, 2017 κ.α.]

ετυμηγορία της Çuli η οποία αποφαίνεται ότι στην Κομμουνιστική Αλβανία δεν μπορεί να συναντήσει κανείς караβάνια τσιγγάνων, υπονοώντας ότι στο σοσιαλιστικό χοτζικό τοπίο οι άνθρωποι δεν συναντούν δυσκολίες στη ζωή τους.

Συνακόλουθα, το περιεχόμενο του ποιήματος κρίνεται πεσιμιστικό, άρα αυτομάτως αντισοσιαλιστικό, και ύποπτο διότι αφήνει υπονοούμενα για μια μελλοντική αδιευκρίνιστη δράση του ποιητικού υποκειμένου⁴⁴⁹. Ύποπτη και σκοτεινή θεωρείται επίσης από την Çuli η υποβαλλόμενη αλληγορική αμφισημία του μοτίβου των σπουργιτιών: «*Με το μοτίβο των πουλιών που δεν μπορούν να ζήσουν στο χειμώνα υπονοούνται οι άνθρωποι που ζουν σε μια ατμόσφαιρα βαριά και αποζητούν να απομακρυνθούν (όπως τα πουλιά σε ζεστά μέρη) και επιθυμούν έναν ουρανό χωρίς σύννεφα (ζωή χωρίς δυσκολίες)*»⁴⁵⁰.

Ο Visar Zhiti ήταν ένας νεαρός επαρχιακός δάσκαλος όταν έστειλε τα πρώτα του ποιήματα προς δημοσίευση σε διάφορα λογοτεχνικά έντυπα της εποχής. Τα ποιήματα αναπαριστούσαν ουδέτερα μοτίβα, όπως τη ζωή των πουλιών, εικόνες λουλουδιών, σκηνές της υπαίθρου κ.α. και δημοσιεύτηκαν ως μεμονωμένα παρότι δεν τηρούσαν τις επιταγές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Όταν όμως έστειλε προς έκδοση στον μοναδικό εκδοτικό οίκο της χώρας την πρώτη του ποιητική συλλογή, τη *Ραψωδία της ζωής των τριαντάφυλλων (Rapsodia e jetës së trëdafilave)* έγινε αμέσως αντιληπτό από τους υπεύθυνους του οίκου ότι απουσιάζουν τα κλασικά σοσιαλιστικά μοτίβα των ευτυχισμένων και αδάμαστων νέων, των χαρούμενων εργατών, οι ύμνοι προς το Κόμμα και το σύντροφο Ενβέρ και αντ' αυτού υμνούνταν η ζωή των τριαντάφυλλων.

Οι συντάκτες του εκδοτικού οίκου «Naim Frashëri» θα χαρακτηρίσουν την ποιητική συλλογή του Zhiti ασύμβατη με το πνεύμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και επικίνδυνη για το κομμουνιστικό καθεστώς καθότι προσβάλλει τα υγιή σοσιαλιστικά ιδεώδη του «νέου ανθρώπου». Ο Zhiti, εν τέλει, συνελήφθη και άκουσε έκπληκτος τον ανακριτή του να του απευθύνει κατηγορίες επί του λογοτεχνικού του έργου και να τον διατάζει να ερμηνεύσει ο ίδιος τη χρήση του μοτίβου των τριαντάφυλλων μέσα στα ποιήματά του. Όταν ο ανακρινόμενος ποιητής απάντησε ότι

⁴⁴⁹ Τα αποσπάσματα της γνωμοδοτικής κριτικής της Diana Çuli που κατατέθηκαν στη SIGURIMI ως υλικό του κατηγορητηρίου που συντάχθηκε κατά του ποιητή Genc Leka αντλώ από τις σχετικές δημοσιεύσεις του καθηγητή Agron Tufa, ο.π.

⁴⁵⁰ Ο.π., Tufa.

κάνει χρήση του συγκεκριμένου μοτίβου προκειμένου να υμνήσει την ομορφιά της ζωής, ο ανακριτής εξέλαβε την ερμηνεία ως μέγιστο πολιτικό λάθος διότι δεν υπάρχει ομορφιά της ζωής που να μην συνδέεται με την εξύμνηση του σοσιαλισμού: «Δεν γνωρίζεις εσύ ότι η τέχνη ανήκει στο λαό και καθοδηγείται από το Κόμμα; Αν δεν δεχτείς να είσαι του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, τότε θα είσαι εναντίον του. Και τους ενάντιους εμείς τους καταδικάζουμε»⁴⁵¹. Επίσης, ο ανακριτής επέπληξε τον ανακρινόμενο ποιητή διότι η χρήση του μοτίβου του ήλιου μέσα σε κάποιο ποίημα θεωρείται απαγορευμένη όταν δεν χρησιμοποιείται για να συμβολίσει το Κόμμα ή τον Ηγέτη⁴⁵².

Οι γνωμοδοτικές κριτικές που συντάσσουν οι εκπρόσωποι του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, για λογαριασμό της SIGURIMI, κατά των καλλιτεχνών-στόχων αντικατοπτρίζουν σε μεγάλο βαθμό τις διαστάσεις του παραλογισμού και την ιδιαιτερότητα του χοτζικού ολοκληρωτισμού, έναντι των υπολοίπων ανατολικοευρωπαϊκών καθεστώτων του υπαρκτού σοσιαλισμού. Πουθενά αλλού, εκτός από την Αλβανία, δεν έχουν κατατεθεί αντίστοιχου περιεχομένου γνωμοδοτικές καταδίκες, εξαιτίας των οποίων ποιητές, όπως ο Genc Leka και ο Vilson Blloshmi καταδικάζονταν σε θάνατο ή φυλακίζονταν με πολυετείς ποινές επειδή το περιεχόμενο των ποιημάτων τους κρίνονταν πεσιμιστικό ή έγραφαν στα ποιήματά τους για τους τσιγγάνους, τα σπυργίτια και τα χελιδόνια.

Ο Maks Velo ομολογεί ότι του έχει ζητηθεί να μεταφράσει σε πολλές γλώσσες την γνωμοδοτική κριτική που συνέταξε εναντίον του ο Kujtim Buza και τα πρακτικά της δίκης με την καταδικαστική απόφαση. Και αυτό διότι, όπως συμπεραίνει ο ίδιος, είναι εξαιρετικά δύσκολο να γίνει αντιληπτό στο δυτικό κόσμο ότι στα τέλη της δεκαετίας του 1970, σε μια ευρωπαϊκή χώρα, άνθρωποι συλλαμβάνονταν και καταδικάζονταν επειδή χάριζαν ως γαμήλιο δώρο κάποιο παστέλ, ή ζωγράφιζαν τσιγγάνες, και κατηγορούνταν ότι δέχονταν επιρροές από τον Πικάσο και τον Βαν Γκογκ⁴⁵³.

⁴⁵¹ Ο.π., Zhiti, *Οι δρόμοι της αβύσσου*, σ. 31.

⁴⁵² Ο.π.

⁴⁵³ Τα στοιχεία αντλώ από: α) Maks Velo – Blendi Fevziu (interv.), “Rrëfimi i Maks Velos”, *Panorama*, Jul 17, 18, 19, 2013, β) Maks Velo - Ilda Lumani (interv.) “Enver Hoxha ishte një përbindësh”, *Bulevard VIP*, 28/3/2009.

Γ.5.4. Η λογοτεχνία ως πεδίο μη συμβολικών πολεμικών: Μαξ Βέλιο κατά Ντριτερό Αγκόλι και Φατός Λιουμπόνια κατά Ισμαήλ Κανταρέ

Ως απόρροια των κοινωνιολογικών ερευνών του Pierre Bourdieu για τη λειτουργία της συμβολικής βίας στο πεδίο των ανθρωπιστικών σπουδών, η έννοια της πολεμικής εντός του λογοτεχνικού πεδίου, το οποίο συνερευνά την πολυπλοκότητα της ανθρωπιστικής συνθήκης, σημασιοδοτείται εκ νέου: «Κάθε φορά που οι συντελεστές της υπερασπίζονται συλλογικές ιδεολογίες ή ατομικές ταυτότητες, ο λόγος αρθρώνεται σαν μια επίθεση με ελιγμούς και διακριτές τακτικές»⁴⁵⁴.

Στο λογοτεχνικό πεδίο, ωστόσο, των ανατολικοευρωπαϊκών καθεστώτων κατά την περίοδο του υπαρκτού σοσιαλισμού, οι πολεμικές που αναπτύσσονται μεταξύ των διωκόμενων λογοτεχνών και των εκπροσώπων του σοσιαλιστικού ρεαλισμού συντελούνται σε ένα επίπεδο έντασης που παύει να θεωρείται συμβολικό⁴⁵⁵. Και αυτό συμβαίνει διότι, όταν το πεδίο των λογοτεχνικών πολεμικών ναρκοθετείται ιδεολογικοπολιτικά από το εκάστοτε καθεστώς, οι αντιπαλότητες και οι συγκρούσεις μεταξύ των λογοτεχνών χρησιμοποιούνται και εγγράφονται στο μηχανισμό της ολοκληρωτικής βίας, αποτέλεσμα της οποίας είναι οι θανατικές καταδίκες των εμπλεκομένων.

Ο Όσιπ Μάντελσταμ, σύμφωνα με τις αναμνήσεις της συζύγου του Ναντιέζντα, ήταν από τους πρώτους σοβιετικούς διανοουμένους που κατήγγειλε την χειραγώγηση των λογοτεχνών από το σταλινικό καθεστώς και την επιστράτευσή τους στις γενικευμένες εκκαθαρίσεις των σημαντικότερων δημιουργών εκείνης της γενιάς: «Οι ηγέτες μας τρέφουν υπέρμετρο, σχεδόν δεισιδαίμονα σεβασμό στην ποίηση, για χάρη της σκοτώνουν»⁴⁵⁶.

Στην Αλβανία της χοτζικής περιόδου είναι σαφές ότι δεν υπήρχε το περιθώριο ανάπτυξης πολεμικών εντός του λογοτεχνικού πεδίου, γιατί κάτι τέτοιο προϋποθέτει την ελεύθερη αντιπαράθεση διαφορετικών απόψεων, στάσεων ή αντιλήψεων μεταξύ

⁴⁵⁴ Βλ. Ανακοίνωση ΣΤ' Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης Τομέα ΜΝΕΣ, Τμήμα Φιλολογίας ΑΠΘ, με θέμα «Η πένα και το ξίφος: Η πολεμική στην Νεοελληνική Λογοτεχνία, Φιλολογία και Κριτική από τους πρώιμους νεότερους χρόνους έως σήμερα».

⁴⁵⁵ Βλ. επίσης: Galloway David J., "Polemical Allusions in Russian Gulag Prose", *The Slavic and East European Journal*, Vol. 51, No. 3 (Fall, 2007), pp. 535-552.

⁴⁵⁶ Ο.π., Ναντιέζντα Μάντελσταμ, *Ελπίδα στα χρόνια της απελπισίας*, σ. 229.

των λογοτεχνών. Οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες των οποίων το έργο δεν αντικατόπτριζε επακριβώς τα ζητήματα της σοσιαλιστικής ζωής, έτσι όπως ορίζονταν στο καταστατικό της Ένωσης Συγγραφέων και Καλλιτεχνών, γινόταν αποδέκτες αυστηρών κριτικών που μετατρέπονταν, ανάλογα με τις εντολές της SIGURIMI, σε γνωμοδοτικές καταδίκες για να αποτελέσουν τη βάση του κατηγορητηρίου επί του οποίου θα καταδικάζονταν ο αποκλίνων. Ως εκ τούτου, οι οξύτατες πολεμικές μεταξύ των αποκλινόντων και των συγκλινόντων εκδηλώθηκαν μετά την κατάρρευση της δικτατορίας, που οδήγησε και στην αντίστοιχη απομάγευση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

Οι περισσότεροι διωκόμενοι λογοτέχνες θα εντάξουν μέσα στο σώμα των αφηγήσεών τους νύξεις ή ευθείες κατηγορίες κατά των συναδέλφων τους και του αρνητικού ρόλου που διαδραμάτισαν ως πρωταγωνιστές του προηγούμενου καθεστώτος. Εκκινώντας από διαφορετικά σημεία, τόσο ο Kasëm Trebeshina όσο και ο Fatos Lubonja ασκούν μέσα στο έργο τους αλλά και στο δημόσιο λόγο δριμύτατη κριτική στον διασημότερο Αλβανό συγγραφέα της εποχής, τον Ισμαήλ Κανταρέ. Υψηλής έντασης και μακράς διάρκειας είναι επίσης η πολεμική που εκδηλώνεται κυρίως στα γραπτά και στο δημόσιο λόγο του συγγραφέα και εικαστικού Maks Velo κατά του Ντριτερό Αγκόλι, ο οποίος είχε αναλάβει τα ηνία της Ένωσης Συγγραφέων κατά την κορύφωση του «μεγάλου χοτζικού τρόμου».

Προκειμένου να γίνει θεμελιωδώς κατανοητή η παρουσίαση και η ανάλυση των πολεμικών μεταξύ δύο σημαντικών εκπροσώπων της λογοτεχνίας των διωκομένων και των δύο πιο καταξιωμένων συγγραφέων του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, πρέπει να ληφθεί υπόψη το πλαίσιο δράσης και δημιουργίας ενός συγγραφέα μέσα σε μια κομμουνιστική κοινωνία και ένα αυταρχικό πολιτικό καθεστώς. Το να είσαι συγγραφέας, γράφει ο Τζβετάν Τοντόροφ, σε μια κομμουνιστική κοινωνία είναι μια θέση ζηλευτή και ταυτόχρονα επικίνδυνη: «Ζηλευτή, διότι είσαι προνομιούχος: ο άνθρωπος των γραμμάτων αμείβεται πλουσιοπάροχα· ως μέλος της Ένωσης Συγγραφέων, απολαμβάνει πολλαπλά οφέλη (πιο άνετη κατοικία, διαμονή σε θέρετρα δίπλα στη θάλασσα), είναι γνωστός και χαίρει σεβασμού». Όμως αυτά τα προνόμια έχουν ένα σημαντικό τίμημα: Οι συγγραφείς οφείλουν να αποπληρώσουν το κράτος, γράφοντας έργα χρήσιμα στην εξουσία⁴⁵⁷.

⁴⁵⁷ Ο.π., Τοντόροφ, *Μνήμη του κακού*, πειρασμός του καλού, σ. 81.

Ο Maks Velo δεν έπαψε ποτέ να εγείρει το ζήτημα της ενοχής των συναδέλφων του, ακόμα και σε επίπεδο δημοσίου διαλόγου, αποκαλώντας τον πρώην Γραμματέα της Ένωσης Συγγραφέων και Καλλιτεχνών Kujtim Buza «αρχιανακριτή της τέχνης» της Σοσιαλιστικής Αλβανίας⁴⁵⁸. Το 2018 εξέδωσε ως αυτοτελές έργο τον φάκελο που είχε συντάξει εναντίον του η SIGURIMI, υπό τον τίτλο «Παράλληλη ζωή» (Maks Velo, *Jetë paralele*, Publisher: UET Press, 2018). Μεταξύ άλλων, ο φάκελος συμπεριλάμβανε και τις γνωμοδοτικές εκθέσεις των εκπροσώπων της Ένωσης Συγγραφέων και Καλλιτεχνών την οποία ο Velo χαρακτηρίζει «εγκληματική οργάνωση». Αντικείμενο αυστηρής κριτικής του Velo αποτελεί και ο ρόλος του επιφανέστερου και μακροβιότερου επικεφαλής της Ένωσης, του διάσημου συγγραφέα Ντριτερό Αγκόλι, ο οποίος θεωρούνταν ο σημαντικότερος Αλβανός συγγραφέας της εποχής του μετά τον Ισμαήλ Κανταρέ. Ο Velo προσάπτει στον Αγκόλι θεσμική και ηθική ευθύνη στην καταδίκη πολλών μη καθεστωτικών συγγραφέων όπως και την άρνηση του τελευταίου να απολογηθεί δημόσια και να ζητήσει συγγνώμη από τα θύματα του χοτζικού καθεστώτος που υπηρετούσε και ύμνησε στο λογοτεχνικό του έργο⁴⁵⁹.

Στον *Καιρό ενάντια στα σημάδια*, το πρώτο του εκτενές αφήγημα, ο Maks Velo αποτυπώνει με ποιοτικές λεπτομέρειες το κλίμα που είχε διαμορφωθεί στους κύκλους της Ένωσης Συγγραφέων στις αρχές της δεκαετίας του 1970. Καθοριστικής σημασίας, κατά το Velo, υπήρξε η διαδοχή του επικεφαλής της Ένωσης Dhimitër Shuteriqi από τον νεότερο και πιο άκαμπτο Ντριτερό Αγκόλι ο οποίος, αμέσως, υιοθέτησε μια πιο αδιάλλακτη και επιθετική πολιτική, μετατρέποντας την Ένωση σε ένα αποκλειστικά κομματικό όργανο και θέτοντάς την στην απόλυτη δικαιοδοσία της SIGURIMI⁴⁶⁰. Ο Velo ερμηνεύει την τοποθέτηση Αγκόλι στο ανώτατο επίπεδο της ιεραρχίας της Ένωσης απόλυτα εναρμονισμένη με την κορύφωση της πολιτικής τρομοκρατίας και την σταδιακή οικονομική κατάρρευση της αλβανικής οικονομίας. Ο καθεστωτικός μηχανισμός, γράφει ο Velo, και ειδικότερα ο Ενβέρ Χότζα, αντιλαμβανόμενος το αδιέξοδο, ενεργοποίησε δυναμικά τις τέχνες και τη λογοτεχνία για να στήσει μια ψευδαισθητική εικόνα της πραγματικότητας: Ταινίες, θεατρικά

⁴⁵⁸ Maks Velo - Ilda Lumani (interv.) “Enver Hoxha ishte një përbindësh”, *Bulevard VIP*, 28/3/2009.

⁴⁵⁹ Τα στοιχεία αντλώ από: α) Maks Velo, “Agolli e Buza, dyshja e kimit”, *Shqiptarja.com*, 9 Nëntor 2011, β) Maks Velo, “Lidhja e Shkrimtarëve ishte një organizatë kriminale!”, *360grade.al*, 10 March, 2017.

⁴⁶⁰ Ο.π., Velo, *Ο καιρός ενάντια στα σημάδια*, σ. 84-88.

έργα, μπαλέτο, πίνακες ζωγραφικής, γλυπτά, μυθιστορήματα, ποιήματα, τραγούδια, καντάτες δημιουργούσαν μια διαφορετική φαντασίωση⁴⁶¹.

Στην συνέχεια της αφήγησης, ο Velo στήνει το πορτραίτο ενός συγγραφέα-συνεργού που καταλαμβάνεται ολόκληρος από το ιδιαίτερο πνεύμα της χοτζικής δικτατορίας ενεργώντας αμείλικτα, με κομματική και μιλιταριστική πειθαρχία. Ωστόσο, επειδή επιζεί της πτώσης του καθεστώτος, ελίσσεται και αμφιρρέπει προς την αυτοακύρωση και την αυτοδιάψευση, που είναι συνώνυμα της μέγιστης υποκρισίας: *«Εδώ μπορούμε να ανακαλύψουμε τη μεγάλη συνδρομή της Ένωσης στο έργο της Δικτατορίας και το ανεπανόρθωτο πλήγμα που προκάλεσε ο Αγκόλι στην αλβανική τέχνη. Αυτός έκανε μιλιταριστική την αλβανική τέχνη. Μόλις ολοκλήρωσε τις εκκρεμότητες με τις δίκες (των συγγραφέων-στόχων)⁴⁶², η Ένωση παρακολουθούσε με προσοχή κάθε βήμα των καλλιτεχνών, κάθε τους έργο, κάθε εμφάνιση. Ο Ντριτερό Αγκόλι έφτασε στο απόγειο της διοικητικής εξουσίας. Το δίδυμο Αγκόλι-Μπούζα θα μείνει στην ιστορία της αλβανικής τέχνης ως το πιο επιτυχημένο δίδυμο του εγκλήματος στο χώρο των τεχνών. [...] Υπήρξε ο μακροβιότερος επικεφαλής της. Μαζί του συνδέεται η πιο καταπιεστική περίοδος της Ένωσης. Αλλά ο Αγκόλι δεν είναι μόνο ένας επαγγελματίας συγγραφέας, είναι και επαγγελματίας πολιτικός... Ένα τέταρτο του αιώνα παραμένει βουλευτής. Υπήρξε μέλος του της Κεντρικής Επιτροπής του Κόμματος την περίοδο κατά την οποία το Κόμμα Εργασίας διέταξε τις εκτελέσεις των μελών των οργανώσεων της τέχνης, του στρατού, της βιομηχανίας, του Υπουργείου Εσωτερικών. Οι λόγοι του στην Κεντρική Επιτροπή υπήρξαν αμείλικτοι. Αυτός επέλεξε να μην αρκεστεί μόνο στο ρόλο του συγγραφέα. Η συγκεκριμένη ήταν μια επιλογή που έκανε με γνώμονα το επιπλέον κέρδος που θα αποκόμιζε, και είχε πράγματι δίκιο. Αποδείχτηκε έξυπνος χωριάτης. Οφείλω να παραδεχθώ ότι το έργο του δεν το γνωρίζω συνολικά, συνεπώς δεν μπορώ να κάνω ορθές αξιολογήσεις. Ποτέ όμως δεν με προσέλκυσε αναγνωστικά. Στη λογοτεχνία και στην τέχνη πλησίαζα πάντα με διαίσθηση και χωρίς εξαναγκασμό... Όμως, το πολιτικό του έργο το έχω παρακολουθήσει με προσοχή. Σπάνια μπορείς να συναντήσεις έναν άνθρωπο που να έχει διαφοροποιηθεί τόσο, ώστε να αρνηθεί ακόμα και τον ίδιο του τον εαυτό. Τον Αγκόλι εγώ πια δεν τον πιστεύω σε τίποτα»⁴⁶³.*

⁴⁶¹ Ο.π., Velo, σ. 85.

⁴⁶² Η επεξήγηση του γράφοντος.

⁴⁶³ Ο.π., Velo, *Ο καιρός ενάντια στα σημάδια*, σ. 84-88

Στην συνέχεια, ο Velo, παραθέτει ένα απόσπασμα από κάποιο άρθρο του Αγκόλι, δημοσιευμένο πριν από το θάνατο του δικτάτορα, στο οποίο ο συγγραφέας θυμάται ένα προσωπικό περιστατικό με τον Ενβέρ Χότζα που παρομοίωσε ένα βουνό της Αλβανίας με κομμάτι σοκολάτας. Με αφορμή το περιστατικό, εκθειάζει την πολυσχιδή σοφία του Ηγέτη και θεωρεί τον εαυτό του τυχερό που τον έζησε από κοντά και διδάχθηκε από τα σπουδαία μαθήματα αλλά και το παράδειγμά του για την οικοδόμηση του σοσιαλισμού, «σε μία από τις μεγαλύτερες και πιο επικές εποχές της ιστορίας της Αλβανίας»⁴⁶⁴. Ο αφηγητής του *Καιρού ενάντια στα σημάδια* απαντά με τρόπο σαρκαστικό σε αυτή τη δήλωση του Αγκόλι: «Αυτή η περίοδος υπήρξε πράγματι επική. Η εποχή του έπους του εγκλήματος. Και σε αυτή την εποχή ήταν ο ίδιος, ο σύντροφος του Ενβέρ, ο σύντροφός του στο μέτωπο του σοσιαλισμού, που απέτυχε. Αυτό που μου κάνει περισσότερη εντύπωση στο απόσπασμα που παρέθεσα προηγούμενα είναι ότι η παρομοίωση που δίνει αρχικά ο Αγκόλι για το όρος της Κολλάτα, ως ένα κομμάτι πάγου, είναι στ' αλήθεια μια όμορφη παρομοίωση· αλλά αυτός έχει το θάρρος να αρνηθεί και τον ίδιο του τον εαυτό μπροστά στο παιχνίδι του Ενβέρ Χότζα, ο οποίος προτείνει την παρομοίωση με τη γλυκιά σοκολάτα. Είναι το γλυκό κομμάτι του εγκλήματος που θα το φάνε και οι δύο. Γι αυτό λοιπόν ο Ενβέρ Χότζα τον έχρισε επικεφαλής της Ένωσης, γιατί ήταν έτοιμος να αρνηθεί ακόμα και τον εαυτό του, αφήστε όλα τα υπόλοιπα»⁴⁶⁵.

Η εικόνα αυτή του Ντριτερό Αγκόλι που σχηματίζεται μέσα στο έργο του Maks Velo υπερκερνάει ακόμη την ίδια την μεταξύ τους πολεμική. Ο Αγκόλι μετατρέπεται στον αρχετυπικό αρνητικό συγγραφέα-κόλακα των αφηγήσεων των διωκομένων, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τη μορφή του Αλεξάντρ Φαντέγιεφ στις αντίστοιχες αφηγήσεις του Σαλάμοφ και της Μάντελσταμ, των Ρουμάνων καθεστωτικών λογοτεχνών⁴⁶⁶ Adrian Păunescu και Eugen Barbu ή ακόμα και των διεθνώς

⁴⁶⁴ Το απόσπασμα που παραθέτει ο Velo είναι από το κείμενο «Ανεξίτηλα ίχνη», δημοσιευμένο στο λογοτεχνικό περιοδικό *Νοέμβρης (Nëntori)*, στο τεύχος Οκτωβρίου 1983.

⁴⁶⁵ Ο.π., Velo, σ. 87.

⁴⁶⁶ Ο Norman Manea, στο εξομολογητικό αφήγημα *Περί γελωτοποιών: Ο δικτάτορας και ο καλλιτέχνης*, καυτηριάζει την υποτέλεια και την υποχθόνια ενεργητικότητα πολλών συναδέλφων του στην Ρουμανία επί Τσαουσέσκου: «Ο ζήλος και οι ρητορικές φιοριτούρες με τις οποίες μερικοί λογοτέχνες επαναλάμβαναν τα πιο βλακώδη κομματικά σλόγκαν, φάνταζαν ωστόσο απλή χειρονομία ρουτίνας μπροστά στην εκπόρνευση κάποιων άλλων. Επώνυμοι συγγραφείς είχαν κατανήσει ακόμη και να θέσουν την πένα τους, ή το περιοδικό που διηύθυναν, στην υπηρεσία του Υπουργείου Εσωτερικών, και

αναγνωρισμένων ανατολικογερμανών συγγραφέων Stefan Heym, Christa Wolf, Heiner Müller⁴⁶⁷. Διότι, με εξαίρεση τον Φαντέγιεφ, ο οποίος αυτοκτόνησε στο μεταίχμιο των ιδεολογικοπολιτικών περιδινήσεων της χρουσσοφικής αποσταλινοποίησης, οι περισσότεροι καθεστωτικοί συγγραφείς ανελίχθηκαν υποδειγματικά στους νέους καιρούς της δυτικοποίησης των ανατολικοευρωπαϊκών κοινωνιών και κρατικών δομών συνεχίζοντας να καταλαμβάνουν θεσμικά αξιώματα και να χαίρουν διεθνούς αναγνώρισης, αποσιωπώντας οποιαδήποτε αναφορά στο ένοχο παρελθόν⁴⁶⁸.

Ο Ισμαήλ Κανταρέ υπήρξε και αυτός ένα από τα πιο προβεβλημένα μέλη της Ένωσης Συγγραφέων και Καλλιτεχνών επί σειρά ετών. Εντούτοις, δεν ενεπλάκη το ίδιο ενεργά όπως ο Αγκόλι στη μετατροπή της Ένωσης σε έναν μηχανισμό της δίωξης κατά των συγγραφέων που χαρακτηρίζονταν ανεπιθύμητοι από το καθεστώς. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Maks Velo μαζί με τους επίσης διωκόμενους συγγραφείς Spartak Ngjela, Vera Bekteshi και Bashkim Shehu προβάλλουν θετικά τη φιγούρα αλλά και το έργο του Κανταρέ, σε αντίθεση με τους περισσότερους διωκόμενους συγγραφείς που τηρούν, στην καλύτερη των περιπτώσεων, μια επιφυλακτική ή ουδέτερη στάση⁴⁶⁹ και φθάνουν μέχρι την οξύτατη πολεμική⁴⁷⁰.

Αυτή η προσπάθεια προβολής του Κανταρέ, κυρίως στις αφηγήσεις των εν λόγω διωκόμενων συγγραφέων, ως αντικαθεστωτικού συγγραφέα κρίνεται αυστηρά και χαρακτηρίζεται ως μη φυσιολογική από τον κριτικό Ilir Demalia, που θεωρεί ότι

συμμετείχαν με υποχθόνια ενεργητικότητα στον εκφοβισμό των συναδέλφων τους, των εγγεγραμμένων στη Μαύρη Λίστα, αλλά και στη δηλητηρίαση της όλης πολιτιστικής ζωής». Αυτό είχε ως συνέπεια, γράφει ο Manea, να δημιουργηθεί μια κατάσταση μονίμως αναβαλλόμενης έκρηξης στους αξιόλογους και αξιοπρεπείς λογοτέχνες, ο.π., σ. 53.

⁴⁶⁷ Βλ. άρθρα: α) Katrin Sieg, “The poets and the power: Heiner Müller, Christa Wolf, and the German Literaturstreit”, *Journal Contemporary Theatre Review Volume 4*, 1995 - Issue 2, Pages 151-158, β) Carol-Ann Bellefeuille, “Stefan Heym, Christa Wolf, Heiner Müller et la chute du mur de Berlin”, *Ces voix loyales de la critique du communisme - Dans Vingtième Siècle, Revue d'histoire 2017/4 (N° 136)*, pages 99 à 113.

⁴⁶⁸ Είναι επίσης χαρακτηριστική η μετακομμουνιστική σιωπή της Christa Wolf γύρω από την περίοδο συνεργασίας της με τη Στάζι, βλ. Karen Leeder, “Christa Wolf: Writer whose hard-won reputation suffered when her Stasi links surfaced”, *The Independent*, December 7, 2011.

⁴⁶⁹ Πιο σημαντικός εκπρόσωπος της τάσης αυτής είναι, επί παραδείγματι, ο Visar Zhiti.

⁴⁷⁰ Οι πιο γνωστοί διωκόμενοι συγγραφείς που αναπτύσσουν πολεμική με τον Κανταρέ είναι, όπως θα αναλυθεί στην πορεία, ο Fatos Lubonja και ο Kasëm Trebeshina.

συνδράμουν την θεσμική, πολιτικο-δημοσιογραφική και ακαδημαϊκή «βιομηχανία θυματοποίησης» του Κανταρέ⁴⁷¹. Ο Maks Velo, επί παραδείγματι, ο οποίος υπήρξε προσωπικός του φίλος, διασώζει στις αφηγήσεις του ένα διαφορετικό πορτρέτο του Κανταρέ. Σύμφωνα με το Velo, ο Κανταρέ ήταν και ο ίδιος αποδέκτης, σε πιο ήπιους τόνους, της πολεμικής που είχε εξαπολύσει ο Αγκόλι ενάντια σε κάθε έργο υψηλής αισθητικής έκφρασης⁴⁷². Ωστόσο, η διεθνής αναγνώριση του Κανταρέ, όπως και η εκτίμηση που έτρεφε προς το πρόσωπο και το έργο του ο ίδιος ο Ενβέρ Χότζα, τον έθεσαν αναμφίβολα εκτός του κάδρου των γενικευμένων εκκαθαρίσεων της δεκαετίας του 1970.

Ο Καναδός αλβανολόγος Robert Elsie υποστηρίζει ότι μετά την επιδείνωση των αλβανο-σοβιετικών σχέσεων στα τέλη του 1960, οι τρεις σημαντικότεροι νέοι συγγραφείς της χώρας, Ισμαήλ Κανταρέ, Ντριτερό Αγκόλι και Fatos Arapi ενθαρρύνθηκαν από τον Ενβέρ Χότζα στην προσπάθειά τους για μια αισθητική και μορφολογική ανανέωση της αλβανικής λογοτεχνίας⁴⁷³. Ειδικά ο Κανταρέ, τονίζει ο Elsie, υποστηρίχθηκε από το ξεκίνημα της συγγραφικής του σταδιοδρομίας από τον συντοπίτη του και Γενικό Γραμματέα του ΚΚΑ Ενβέρ Χότζα, ο οποίος του έδωσε τη δυνατότητα να αναπτύξει απρόσκοπτα το λογοτεχνικό του ταλέντο⁴⁷⁴. Αμέσως μετά την έκδοση στη Γαλλία του μυθιστορήματος *Ο στρατηγός της στρατιάς των νεκρών*⁴⁷⁵, σε μετάφραση του Jusuf Vrioni, ο Κανταρέ τυγχάνει διεθνούς αναγνώρισης. Αξίζει να σημειωθεί ότι σε αυτό το μυθιστόρημα, ένα από τα σημαντικότερα του συγγραφέα, ο Κανταρέ κάνει χρήση μοτίβων, όπως για παράδειγμα τα μουντά συννεφιασμένα τοπία και η βροχή, τα οποία, αν χρησιμοποιούνταν από άλλους συγγραφείς, θα τους οδηγούσαν ακόμα και στη φυλακή⁴⁷⁶.

Στον Κανταρέ ασκήθηκε συχνά αυστηρή κριτική από τους συναδέλφους του διότι ήταν εμφανές ότι η γραφή του υπεξέφευγε της επιβεβλημένης χρήσης των

⁴⁷¹ Βλ. Pllir Demalia, “Mkineria e pushtetit politik-mediatik dhe akademik në funksion të fallsifikimit kulturor-politik”, *Radi and Radi*, 6/2/2020.

⁴⁷² Βλ. Maks Velo, *Ο καιρός ενάντια στα σημάδια*, ο.π., σ. 85. Η εικόνα του Ισμαήλ Κανταρέ μέσα στο έργο του Maks Velo αποτελεί ένα αυτόνομο κεφάλαιο που χρήζει διεξοδικότερης έρευνας και μελέτης.

⁴⁷³ Ο.π., Elsie, *History of Albanian Literature*.

⁴⁷⁴ Ο.π., Elsie.

⁴⁷⁵ Ισμαήλ Κανταρέ, *Ο στρατηγός της στρατιάς των νεκρών*, μετφρ. Κωνσταντέλος Μαρίνος, εκδ. Πορεία, Αθήνα 1983.

⁴⁷⁶ Ο.π., Elsie.

φορμαλιστικών κοινότυπων σχημάτων του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Στις αρχές της δεκαετίας του 1970, η έκδοσή του μυθιστορήματος *Ο χειμώνας της μεγάλης μοναξιάς* (*Dimri i vetmisë së madhe*, 1973), με θέμα τη ρήξη των αλβανο-σοβιετικών σχέσεων αλλά και το ίδιο το πορτρέτο του Ενβέρ Χότζα, στάθηκε η αφορμή για μια εντεινόμενη πολεμική εναντίον του.

Είναι χαρακτηριστικό το εξής περιστατικό: Σε μια συνεδρία της Ένωσης Συγγραφέων και Καλλιτεχνών στην οποία είχε σχεδιαστεί η κορύφωση της πολεμικής κατά του Κανταρέ με αφορμή το συγκεκριμένο μυθιστόρημα, διάφοροι συνάδελφοί του είχαν ετοιμάσει να εκφωνήσουν δριμύτατες κριτικές. Έφτασε όμως η είδηση ότι ο ίδιος ο Ενβέρ Χότζα, σε κάποια δημόσια ομιλία του στην πόλη του Ελμπασάν, είχε μιλήσει θετικά για το μυθιστόρημα, με αποτέλεσμα να μην εκφωνηθεί καμία από τις προσχεδιασμένες κριτικές⁴⁷⁷.

Ο *Χειμώνας της μεγάλης μοναξιάς* θεωρείται από πολλούς σημαντικούς μελετητές και συγγραφείς, μεταξύ των οποίων ο Robert Elsie, ο Rexhep Qosja, ο Kasëm Trebeshina και ο Fatos Lubonja, ως ένας ύμνος στο πορτρέτο του Ενβέρ Χότζα· ένα έργο που, όπως παραδέχτηκε και ο ίδιος ο Κανταρέ, του εξασφάλισε τη φυσική του επιβίωση⁴⁷⁸. Είναι ένα μυθιστόρημα που χάθηκε, γράφει ο Elsie, μαζί με τη φήμη του κεντρικού του πρωταγωνιστή⁴⁷⁹. Αυτό εξηγεί σε μεγάλο βαθμό γιατί το συγκεκριμένο μυθιστόρημα, αν και συγκαταλέγεται στα πιο καλοδοουλεμένα έργα του Κανταρέ, γνωρίζοντας τεράστια εκδοτική επιτυχία στη Γαλλία όταν πρωτοκυκλοφόρησε, περιθωριοποιήθηκε σταδιακά στις μεταγενέστερες μεταφράσεις του έργου του. Παραμένει το μόνο από τα μεγάλα έργα του Κανταρέ που δεν έχει μεταφραστεί στην Ελληνική Γλώσσα.

Ένα από τα πιο κομβικά έργα του Κανταρέ, στο πλαίσιο εξέτασης των σχέσεών του με το καθεστώς, είναι *Το παλάτι των ονείρων*⁴⁸⁰ που εκδίδεται στα Τίρανα το 1981. Επιλέγοντας ένα είδος αλληγορικής αφήγησης που κινείται με έναν καφκικό και οργουελικό ρυθμό, ο συγγραφέας τοποθετεί τον κεντρικό του ήρωα στην υπηρεσία ελέγχου των ονείρων των υπηκόων σε κάποιο χρονικά απροσδιόριστο οθωμανικό βασίλειο. Το έργο, αν και αλληγορικό, και παρά το γεγονός ότι εκδόθηκε

⁴⁷⁷ Dashnor Kaloçi, *Kadare i denoncuar*, Publisher: UET Press, 2015.

⁴⁷⁸ Ο.π., Elsie.

⁴⁷⁹ Ο.π., Elsie.

⁴⁸⁰ Ισμαήλ Κανταρέ, *Το παλάτι των ονείρων*, μετφρ. Κεκροπούλου Ελένη, Εκδότης: Λιβάνης - Νέα Σύνορα, Αθήνα, 1990.

κατά τη διάρκεια και υπό την έγκριση του καθεστώτος, θεωρήθηκε κατά τους μετακομμουνιστικούς χρόνους ως βαθύτατα αντικαθεστωτικό.

Η πιο κρίσιμη στιγμή που οριοθετεί το πλαίσιο ανάδυσης του «κανταρείκου ζητήματος» είναι η αυτομόληση του Αλβανού συγγραφέα στη Γαλλία και η αίτηση χορήγησης πολιτικού ασύλου, τον Οκτώβριο του 1990, λίγους μήνες πριν την οριστική κατάρρευση του καθεστώτος Αλία. Η αυτομόληση Κανταρέ, όπως θα εξεταστεί αναλυτικά στη συνέχεια, χαρακτηρίζεται ως μια αμφιλεγόμενη πράξη για πολλούς λόγους: κυρίως διότι σηματοδοτεί την έναρξη της εκστρατείας «θυματοποίησής» του από το δικτατορικό καθεστώς, το οποίο μέχρι εκείνη τη στιγμή υπηρετούσε. Του καταλογίστηκε επίσης ότι με την φυγάδευσή του στο εξωτερικό εγκατέλειψε ένα καράβι που με μαθηματική ακρίβεια βυθίζονταν, περνώντας από την άλλη πλευρά.

Στην *Ιστορία της Αλβανικής Λογοτεχνίας*, την πρώτη αντικειμενική καταγραφή και αποτίμηση της εγχώριας λογοτεχνικής παραγωγής κατά την περίοδο της χοτζικής δικτατορίας, ο Robert Elsie παρακολουθώντας εκ του σύνεγγυς και αναλύοντας σε βάθος τα λογοτεχνικά θεωρητικά ζητήματα του έργου του Κανταρέ, όπως επίσης το πολιτικό και ιστορικό πλαίσιο των σχέσεών του με το καθεστώς, καταλήγει στην εξής διαπίστωση: *«Ο Ισμαήλ Κανταρέ συνέβαλε καθοριστικά στην χειραφέτηση της αλβανικής λογοτεχνίας, στην οποία, χάρη στο ταλέντο του και την υποστήριξή του από το καθεστώς, βασίλευσε ως απόλυτος μονάρχης στα χρόνια της δεκαετίας του 1970 και 1980. Σε αρκετές περιπτώσεις κατά τη μακρόχρονη στυγνή δικτατορία, εξέφρασε δημόσια αυστηρές κριτικές για το επίπεδο στον τομέα της τέχνης και της λογοτεχνίας, ενώ ταυτόχρονα υποστήριξε άνευ όρων το πολιτικό καθεστώς από το οποίο αναμφίβολα υπέφερε και ο ίδιος. Αυτό είχε ως συνέπεια να αποκαλείται μεταγενέστερα από έναν κύκλο αντιπάλων του ως «αυλικός συγγραφέας» ή «βιτρίνα του καθεστώτος», αντίπαλοι οι οποίοι αμφισβητούν ακόμα και το αν υπήρξε εν κρυπτώ και παραβύστω αντιφρονών, όπως επιχείρησε, κάπως χοντροκομμένα, να αποδείξει μετά την αυτοεξορία του στο Παρίσι. Όπως και να έχει, δεν χωρά αμφιβολία ότι ο Ισμαήλ Κανταρέ ενθαρρύνθηκε από τη σχετική ελευθερία (που απολάμβανε στη δικτατορία) και από το ξεχωριστό του ταλέντο ώστε να δοκιμάσει μια σειρά διακριτικών επιθέσεων ενάντια στο καθεστώς υπό τη μορφή αλληγοριών τις οποίες συναντάμε παντού μέσα στο έργο του. Παρόλα αυτά, το καλύτερο όλων θα ήταν ίσως ο Ισμαήλ Κανταρέ να αξιολογηθεί από μια καθαρά λογοτεχνική σκοπιά, ως συγγραφέας έργων που μπορούν*

να χαρακτηριστούν από μέτρια έως αριστουργηματικά. Οι πολιτικές αναλύσεις για τον κομφορμισμό ή τον αντικομφορμισμό στην πρόζα του πρέπει να αφεθούν στη μελλοντική έρευνα»⁴⁸¹.

Αναμφίβολα, ο Ισμαήλ Κανταρέ δεν συγκαταλέγεται στους συγγραφείς εκείνους που θέτουν το λογοτεχνικό τους έργο στην υπηρεσία και τη θεραπεία της μνήμης. Έχει κατηγορηθεί επανειλημμένως από αρκετούς εκπροσώπους της σύγχρονης αλβανικής διανόησης -όπως ο Rexhep Qosja, ο Kasëm Trebeshina και κυρίως ο Fatos Lubonja- για μετακομμουνιστική παραποίηση τόσο της ιστορικής μνήμης όσο και της ίδιας του της βιογραφίας. Αν και οι τρεις Αλβανοί διανοούμενοι εκκινούν την κριτική τους κατά του Κανταρέ από διαφορετική σκοπιά, συγκλίνουν εντούτοις στην κοινή παραδοχή ότι ο συμπατριώτης τους έχει πλαστογραφήσει το κομμουνιστικό παρελθόν της χώρας και έχει κατασκευάσει μια ψεύτικη εικόνα για τον εαυτό του επιχειρώντας να προβληθεί ως αντιφρονών και ως ασύμβατος με το πνεύμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού⁴⁸².

Ο κοσοβάρος συγγραφέας και ακαδημαϊκός Rexhep Qosja⁴⁸³, εκτιμά ότι, κατά τη διάρκεια της χοτζικής δικτατορίας, ο Κανταρέ έγραψε πράγματι μερικά έργα, όπως *Τα ταμπούρλα της βροχής*⁴⁸⁴ και το *Τέρας*⁴⁸⁵, που δεν κατατάσσονται στα έργα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Εντούτοις, αυτό επουδενί συνεπάγεται ότι το σύνολο του έργου του τίθεται εκτός των επιταγών του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Αντίθετα, τονίζει ο Qosja, ο Κανταρέ υπήρξε ο πιο εμβληματικός του εκπρόσωπος και τα περισσότερα έργα του αποτελούν τα υποδειγματικά πρότυπα της εγχώριας λογοτεχνικής παραγωγής προς οικοδόμηση της σοσιαλιστικής κοινωνίας. Μερικά εξ' αυτών, όπως ο *Γάμος (Dasma)*, δεν ξεχωρίζουν από τα έργα του συρμού της εποχής που έπρεπε να προβάλλουν κοινότητα θέματα της σοσιαλιστικής ζωής⁴⁸⁶.

⁴⁸¹ Ο.π., Elsie.

⁴⁸² Βλ. ενδεικτικά: α) Rexhep Qosja – Alfred Peza (interv.), “Kadare kërkon të ndryshojë biografinë e tij”, *Vizion Plus (Panorama)*, Dec 10, 2011), β) Trebeshina Kasëm, *Një ditë në natën pa fund*, bot. Buzuku, Prishtinë 2016, γ) Fatos Lubonja, “Kadare po fabrikon të shkuarën e vet, nuk e përndiqte Sigurimi”, *Panorama*, Nov 10, 2016.

⁴⁸³ Το λογοτεχνικό έργο του Qosja έχει εκδοθεί και στα ελληνικά: Βλ. Ρετζέπ Κίοσια, *Ο θάνατος μου έρχεται από τέτοιαμάτια: Διηγήματα*, μετφρ. Κώστας Νάτσιος, Καστανιώτης, 1999.

⁴⁸⁴ Ισμαήλ Κανταρέ, *Τα ταμπούρλα της βροχής*, μετφρ. Καραϊσκάκη Τασούλα, Εκδόσεις 21^{ος}, 1996.

⁴⁸⁵ Ισμαήλ Κανταρέ, *Το Τέρας*, μετφρ. Αναγνώστου Νίκος, Εκδόσεις 21ος, 1993.

⁴⁸⁶ Ο.π., Rexhep Qosja – Alfred Peza (interv.),

Ο Kasëm Trebeshina υποστηρίζει ότι ο Κανταρέ εκμεταλλεύτηκε τη ρήξη των αλβανο-σοβιετικών σχέσεων και την αναδίπλωση της Κεντρικής Επιτροπής του ΚΚΑ που επέτρεπε πια στους συγγραφείς της Ένωσης τη χρήση καινούργιων σχημάτων, δανεισμένων ακόμη και από τη δυτική λογοτεχνία, προκειμένου να εμπλουτίσουν τα εκφραστικά μέσα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού⁴⁸⁷. Πάνω σε αυτή την παραχώρηση της καθεστωτικής ηγεσίας, ο Κανταρέ έστησε το μυθοπλαστικό πεδίο ενός φολκλωρικού κομμουνισμού⁴⁸⁸. Μέμφεται, μάλιστα, τον Κανταρέ υπονοώντας ότι κατά τα πρώτα του συγγραφικά βήματα δανείζονταν αυτούσια λογοτεχνικά μοτίβα από έργα της σοβιετικής και δυτικοευρωπαϊκής λογοτεχνίας, εκμεταλλευόμενος την εντεινόμενη ιδεολογικο-πολιτική και πολιτισμική απομόνωση της χώρας⁴⁸⁹. Η πολεμική του Trebeshina προς τον Κανταρέ είναι από τις μακροβιότερες στην σύγχρονη ιστορία της αλβανικής λογοτεχνίας, καθότι οι απαρχές της τοποθετούνται στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1960 και διαρκεί μέχρι και τη δεκαετία του 2010.

Στην αυτοβιογραφική του αφήγηση *Μια ημέρα μέσα στην ατέλειωτη νύχτα*, ο Trebeshina κατηγορεί τον Κανταρέ ότι διαδραμάτισε αρνητικό ρόλο κατά την περίοδο περιθωριοποίησής του από την Ένωση Συγγραφέων και την επακόλουθη πολιτική του δίωξη. Τον μέμφεται επίσης για το γεγονός ότι αποποιείται αυτού του αρνητικού ρόλου ισχυριζόμενος ανευθρίαστα, σε διάφορες συνεντεύξεις του κατά τα μετακομμουνιστικά χρόνια, ότι δεν γνωρίζονταν καθόλου με τον Trebeshina⁴⁹⁰. Ο ίδιος καταλογίζει στον Κανταρέ ακραίο καιροσκοπισμό και ότι πάντα επεδίωκε να οσφρανθεί την πλευρά των νικητών και το κατάφερνε, πρακτικά, προσκολλούμενος σε ανθρώπους που τους έκρινε ως ισχυρούς. Μέσα από τις διασυνδέσεις του, κατάφερνε πάντα να έχει εσωτερική πληροφόρηση για τις ίντριγκες στην ιεραρχία του Κόμματος, κάτι που τον βοήθησε να ελίσσεται με ασφάλεια⁴⁹¹. Ένα ακόμη πεδίο της δριμύτατης κριτικής που ασκεί ο Trebeshina στον Κανταρέ είναι ότι έχει μετατρέψει σε χρόνια νόσο της αλβανικής λογοτεχνίας και φιλολογίας την υπόθεση της υποψηφιότητάς του για το βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας, ενορχηστρώνοντας

⁴⁸⁷ Ο.π., Trebeshina, *Një ditë në natën pa fund*, σ. 277.

⁴⁸⁸ Ο.π., Trebeshina, σ. 228.

⁴⁸⁹ Ο.π., Trebeshina.

⁴⁹⁰ Ο.π., Trebeshina, σ. 267.

⁴⁹¹ Ο.π., Trebeshina.

ακατάπαυστα εγχώριες εκστρατείες υπέρ της ανάδειξης της εθνικής σημασίας του έργου του⁴⁹².

Η τρίτη κατά σειρά πολεμική, προερχόμενη από διανοούμενο συμπατριώτη του, της οποίας έγινε αποδέκτης ο Κανταρέ είναι η μακρόχρονη κριτική που του ασκήθηκε από τον Fatos Lubonja. Δεν χωρά αμφιβολία ότι η ποιοτική ένταση της κριτικής του Lubonja κατά του έργου του Κανταρέ, του μοντέλου του διανοουμένου που πρεσβεύει αλλά και της στάσης του εν γένει, τόσο κατά την κομμουνιστική όσο και κατά την μετακομμουνιστική περίοδο, διεθνοποίησε, πρακτικά, το συζητήσιμο και το αμφιλεγόμενο της «υπόθεσης Κανταρέ». Ο αντίκτυπος της κριτικής του Lubonja έπληξε, ουσιαστικά, την υπό κατασκευή εικόνα του «διωκόμενου Κανταρέ», κάτι που ανάγκασε τον διάσημο Αλβανό συγγραφέα να ανταπαντήσει επανειλημμένως στις αιτιάσεις του Lubonja, η πρώτη εκδήλωση των οποίων θα πρέπει να αναζητηθεί στις ημερολογιακές σημειώσεις της φυλακής, μεταξύ 1990-1991.

Στο *Δέκατο έβδομο έτος*, στις σημειώσεις της 28^{ης} Σεπτεμβρίου 1990, ο έγκλειστος Lubonja, αφορμώμενος από την ανάγνωση ενός μέρους του βιβλίου του Κανταρέ *Πρόσκληση στο εργαστήριο του συγγραφέα*⁴⁹³, παραδέχεται ότι πρώτη φορά τον άγγιξε ένα δικό του κείμενο ύστερα από τα χρόνια της εφηβείας του που τον διάβαζε με ενθουσιασμό. Ο Κανταρέ γράφει για τα φαντάσματα των μορφών που θα έπρεπε να έχουν τα έργα του, τα οποία του εμφανίζονται συχνά στο εργαστήριό του. Αυτό που ο Lubonja θεωρεί ειλικρινές στο κείμενο του Κανταρέ, αν και διατυπωμένο και πάλι με έμμεσο τρόπο, είναι ότι ο συγγραφέας αποκαλύπτει με πόνο ένα μέρος της ψυχής του, το οποίο κρατούσε πάντα κρυφό και δεν το είχε μοιραστεί ποτέ με το κοινό του, παρόλο που έγραψε τόσο πολύ. Υπάρχει ένα είδος μύχιας, κωδικοποιημένης μεταφορικά, παραδοχής της ενοχής, θεωρεί ο Lubonja, που αρύεται από τα βάθη της συνείδησης ενός συμβιβασμένου με το καθεστάς συγγραφέα⁴⁹⁴.

Ο Κανταρέ, όπως και ο διάδοχος του Χότζα, Ραμίζ Αλία, είναι ένας από τους σιωπηρούς πρωταγωνιστές των ημερολογιακών σημειώσεων του Lubonja, υπό την έννοια ότι το εννοιολογικό πεδίο της πλοκής του ημερολογίου είναι ή ίδια η σκηνή

⁴⁹² Ο.π., Trebeshina, σ. 323.

⁴⁹³ Βλ. Ισμαήλ Κανταρέ, *Πρόσκληση στο εργαστήριο του συγγραφέα*, μετφρ. Τσαλίκη Μαρίχεν, Εκδόσεις 21^{ος}, Αθήνα 1994.

⁴⁹⁴ Ο.π., Lubonja, *Στο Δέκατο έβδομο έτος*, σ. 88.

των ιστορικών εξελίξεων της χώρας που διαμορφώνουν ραγδαία και ριζικά μια νέα κοινωνικοπολιτική και οικονομική πραγματικότητα. Καθ' όλη τη διάρκεια της ημερολογιακής αφηγηματικής ροής, οι δημοσιεύσεις και οι κινήσεις του Κανταρέ τις κρίσιμες αυτές και ιστορικές στιγμές, τίθενται στο εργαστήριο της ψυχογραφικής, φιλοσοφικής και αναλυτικής παρατήρησης του Lubonja. Συνεχίζοντας την ανάγνωση των αποσπασμάτων της *Πρόσκλησης στο εργαστήρι του συγγραφέα*, που δημοσιεύονται σε συνέχειες στο περιοδικό *Φως (Drita)*, ο Lubonja καταλογίζει στον Κανταρέ ότι πάσχει βαριά από το σύνδρομο της μεγαλομανίας, πηγή του οποίου είναι η αποτυχία ενός ανθρώπου να δομήσει την προσωπικότητα που θα ήθελε να έχει. Τον ψέγει επίσης διότι θεωρεί ότι αναμοχλεύει τις εθνικιστικές εντάσεις και τρέφει τα επιθετικά ένστιχτα των συμπατριωτών τους σε μια κρίσιμη περίοδο για τη χώρα και για την ευρύτερη περιοχή⁴⁹⁵.

Στο επίκεντρο της αποκαλυπτικής νοηματοδοτικής του οπτικής τίθεται ένα υποτιμητικό σχόλιο που έκανε σε μια συνέντευξή του ο Κανταρέ προς το έργο δύο εκ των σημαντικότερων αλβανών διανοουμένων που διώχθηκαν απηνώς από το χοτζικό καθεστώς, του Fadil Paçrami και του Sejfulla Malëshova, για τους οποίους εξέφρασε την άποψη ότι ο χρόνος θα τους αφήσει πίσω του. Η πολυσημία της απάντησης του Κανταρέ υφαίνεται αριστοτεχνικά, σε επίπεδο πολιτικής και ψυχαναλυτικής προσέγγισης, από τον Lubonja. Ο έγκλειστος συγγραφέας θεωρεί ότι ο προβεβλημένος συνάδελφός του, με ένα τέτοιο ανάξιο σχόλιο, επιχειρεί διακαώς να αποκρύψει την αλήθεια της τραγωδίας αυτών των δύο ανθρώπων η οποία αντικατοπτρίζει εν συνόλω την τραγωδία της προσωπικότητας του ανθρώπου στην Αλβανία κατά τη διάρκεια της καθεστωτικής δικτατορίας, μια τραγωδία από την οποία δεν εξαιρείται ούτε ο ίδιος ο Κανταρέ.

Δύο είναι οι λόγοι, κατά τη γνώμη του Lubonja, που οδήγησαν τον Κανταρέ να εκφραστεί με τέτοιο περιφρονητικό τρόπο για δύο σημαντικές προσωπικότητες διωκομένων διανοουμένων. Πρώτον, δηλώνοντας την περιφρόνησή του προς δύο αντικαθεστωτικούς συγγραφείς, συνεχίζει να εκφράζει την υποστήριξή του προς το καθεστώς του Ραμίζ Αλία. Δεύτερον, η απάντηση του Κανταρέ έχει τις ρίζες της στην ίδια την ανθρώπινη ύπαρξη και στην ανάγκη του ατόμου να δικαιολογήσει στη συνείδησή του τα κίνητρα των κατώτερων πράξεών του: «Κατά τη γνώμη μου, αυτή η

⁴⁹⁵ Ο.π., Lubonja, σ. 103.

απάντηση δόθηκε έχοντας υπόψη την Χάμκω και τον Αλή⁴⁹⁶ ως κριτές της γνώμης που θα εξέφραζε. Άρα αυτός αισθάνεται με το κοφτερό του ένστικτο ότι εκείνοι δεν τον θέλουν τον Φαντίλ, δεν θέλουν να ξαναζωντανέψει το φάντασμα του Σεΐφουλά. Πάση θυσία αυτοί οι δύο πρέπει να ξεχαστούν! Να ξεχαστούν! Να ξεχαστούν! Και για να τους δείξει ότι αυτός είναι μαζί τους, ότι συνεχίζει να είναι μαζί τους, βρήκε μια απάντηση η οποία, εκφράζοντας την περιφρόνησή του προς το λογοτεχνικό έργο αυτών των δύο πολιτικών προσωπικοτήτων, δηλώνει στους κατόχους της εξουσίας ότι οι εχθροί τους δεν απολαμβάνουν ούτε στο ελάχιστο τη συμπάθειά του. Από την άλλη πλευρά, δεδομένου ότι ο άνθρωπος έχει ανάγκη να δικαιολογήσει στη συνείδησή του τα κίνητρα εκείνων των πράξεών του που στην πραγματικότητα τις τέλεσε ωθούμενος από τα κατώτερα ένστικτά του, ή καλύτερα να πω: έχει ανάγκη να αποκρύψει ακόμα και από τον ίδιο του τον εαυτό την αδυναμία και τη λαγνεία του, αυτός μπορεί να καθησυχάζει τον εαυτό του διότι εξέφρασε μια κρίση απλώς για τη λογοτεχνική αξία του έργου τους, την οποία μπορεί να την υποστηρίξει σε κάθε εποχή»⁴⁹⁷. Το συμπέρασμα που συνάγεται από ένα τέτοιο σχόλιο, καταλήγει ο Lubonja, είναι ότι η χώρα απέχει κατά πολύ από το πραγματικό ζητούμενο των ημερών, την απελευθέρωση της ανθρώπινης προσωπικότητας.

Άκρως κατατοπιστικός και χαρακτηριστικός, υπό την οπτική ενός ευφυούς στοχαστικού σαρκασμού, είναι ο τρόπος που περιγράφει ο φυλακισμένος αφηγητής του *Δέκατου έβδομου έτους* την αντίδραση του ιδίου αλλά και των συγκρατουμένων του στο άκουσμα της είδησης ότι ο Κανταρέ ζήτησε πολιτικό άσυλο στη Γαλλία, τον Οκτώβριο του 1990, εγκαταλείποντας τη χώρα και το καθεστώς Αλία. Όταν άκουσε την εκφωνήτρια να μεταδίδει την είδηση, διηγείται ο Lubonja, και ειδικά όταν χρησιμοποίησε τη φράση «Ο Κανταρέ τέθηκε στην υπηρεσία του εχθρού», ο ίδιος ξέσπασε σε ένα δυνατό, ασυγκράτητο γέλιο ευφορίας, στρέφοντας πάνω του τα βλέμματα των συγκρατουμένων του: «Όλη η αντιπάθεια που είχε συσσωρευτεί μέσα μου για τον Ισμαήλ όλα αυτά τα χρόνια -όπου η φιγούρα του και η εργογραφία του μου φαίνονταν διπλά σκοτεινές, μολυσμένες και ανήθικες, κυρίως λόγω της αίσθησης ότι έχει θέσει το ταλέντο του στην υπηρεσία του κακού- μεμιάς διαλύθηκε. Τον αισθάνθηκα εκείνη τη στιγμή τελείως στο πλευρό μας σκεφτόμενος ότι τώρα έχουμε έναν άνθρωπο

⁴⁹⁶ Αναφερόμενος στον Αλή Πασά και τη μάνα του Χάμκω, ο Lubonja υπονοεί τον Ραμίζ Αλία και τη χήρα του δικτάτορα Νετζμίε Χότζα.

⁴⁹⁷ Ο.π., Lubonja, σ. 103.

που θα αγωνιστεί για εμάς. Για μια στιγμή, μου φάνηκε πως ένα μεγάλο φως άναψε στο Παρίσι, ένας τεράστιος προβολέας, το φως του οποίου από τον πύργο του Άιφελ στράφηκε σε αυτή την μαύρη τρύπα των Βαλκανίων για να αποκαλύψει στον κόσμο, για άλλη μια φορά, και περισσότερο από ποτέ, υπάρξεις εξαθλιωμένες, έναν πόλεμο αδελφοκτόνο και απεχθή, την φτώχεια και την πείνα που ρήμαζε αυτήν την κόλαση. Είδα τον Αλία να χάνει και τα τελευταία του κρυμμένα χαρτιά στο τραπέζι του ευρωπαϊκού παιχνιδιού»⁴⁹⁸.

Παρά την ειλικρινή ευφορία και την αισιόδοξη πεποίθηση ότι ο Κανταρέ θα συνδράμει από το Παρίσι, έστω αυτή την ύστατη στιγμή, στην ανάδειξη των εγκλημάτων που συνεχίζει να διαπράττει το καθεστώς και στην ευαισθητοποίηση της ευρωπαϊκής κοινότητας για το δράμα του αλβανικού λαού, όπως και για το δράμα των τελευταίων πολιτικών κρατουμένων του Ανατολικού Μπλοκ, ο Lubonja δεν αγνοεί τον ενδεχόμενο τακτικισμό του Κανταρέ: «*Η πράξη του αυτή δεν μου μοιάζει καθόλου για πράξη ενός ιδεαλιστή που δεν άντεξε άλλο. Τι τον έκανε να ρίξει αυτό το βήμα, και να συνθέσει έτσι το καλύτερο έργο της ζωής του, είναι κάτι που σίγουρα δεν μπορείς ν' απαντήσεις με ευκολία· όμως, δεν χωρά αμφιβολία ότι οδηγήθηκε σε μια τέτοια πράξη όχι μόνο από τα συναισθήματα αλλά και από κάποιους υπολογισμούς... Αυτός δεν είναι τόσο ανόητος ώστε να μην αντιληφθεί ότι η βάρκα του κομμουνιστικού κόμματος, της οποίας ήταν μέλος, σε έναν χρονικό ορίζοντα όχι πολύ μακρινό θα βυθιστεί, γιατί έμπαζε από τις τέσσερις πλευρές, γι αυτό του χρειάζονταν απαραίτητα να ριχτεί στη γαλλική ακτή»⁴⁹⁹.*

Στη συνέχεια, ο Lubonja καταθέτει τις σκέψεις του γύρω από τον τακτικισμό και τους ελιγμούς που θα επιχειρήσει ο Κανταρέ στη νέα πραγματικότητα, οι οποίες, κατά το μάλλον ή ήττον, επαληθεύονται. Στον πυρήνα αυτών των ριζικών ελιγμών, σύμφωνα με την πρόβλεψη του Lubonja, θα είναι η σπουδαγμένη απόπειρα του Κανταρέ να διορθώσει την εικόνα του, αναφορικά με το παρελθόν και τις σχέσεις του με το καθεστώς. Σε αυτό στο οποίο διαψεύδεται ο αφηγητής του *Δέκατου έβδομου έτους* είναι η προσδοκία που τρέφει ότι ο Κανταρέ θα προβεί σε αντάξιες του συγγραφικού του ταλέντου δημόσιες εξομολογήσεις και ενδοσκοπήσεις οι οποίες θα

⁴⁹⁸ Ο.π., Lubonja, σ. 138.

⁴⁹⁹ Ο.π., Lubonja, σ. 139.

είναι περισσότερο πολύτιμες για τη συλλογική συνείδηση του έθνους σε σύγκριση με οποιαδήποτε αντικαθεστωτική εκστρατεία⁵⁰⁰.

Ο Lubonja αποφυλακίστηκε, εν τέλει, από το ραμιζικό καθεστώς το Μάιο του 1991, και άρχισε να αναδεικνύεται ως ένας από τους πιο οξυδερκείς αρθρογράφους του δημοκρατικού τύπου της εποχής, συμβάλλοντας ουσιαστικά στις ιδεολογικές, πολιτικές και ιστορικές ζυμώσεις εκδημοκρατισμού της χώρας. Ταυτόχρονα, εξέδωσε δύο από τις σημαντικότερες λογοτεχνικές μαρτυρίες της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων, το *Δέκατο έβδομο έτος* και την *Δεύτερη καταδίκη*. Ο Κανταρέ, μετά την αρχική του απομάκρυνση από τη χώρα, εγκαταστάθηκε μόνιμα στο Παρίσι κάνοντας διεθνείς εκστρατείες εκδοτικής προώθησης του λογοτεχνικού του έργου. Η διάψευση του Lubonja ως προς τον διδακτικό απολογισμό του Κανταρέ, που δεν κατατέθηκε ποτέ με όρους ειλικρίνειας και ουσιαστικής ανάδειξης των ευθυνών του, αποτέλεσε το σταθερό σημείο της κριτικής που συνέχισε να του ασκεί και κατά την μετακομμουνιστική περίοδο.

Η κριτική αυτή κορυφώθηκε, αποκτώντας στοιχεία πολεμικής υψηλής έντασης, μετά την απονομή του βραβείου «Πρίγκιπας των Αστουρίας» στον Ισμαήλ Κανταρέ το 2009. Αφορμή της δριμύτατης κριτικής του Lubonja στάθηκε ο όρος «αντικαθεστωτικός συγγραφέας» ο οποίος χρησιμοποιήθηκε από την επιτροπή του βραβείου Αστουρίας προκειμένου να συνοψίσει τα χαρακτηριστικά της γραφής, το πνεύμα του έργου και της στάσης του Κανταρέ κατά την περίοδο της χοτζικής δικτατορίας. Ένα τέτοιο σχόλιο, τονίζει ο Lubonja, σημαίνει ότι τα μέλη της ισπανικής επιτροπής του Βραβείου Αστουρίας, δεν μπόρεσαν ούτε κατά διάνοια στον κόπο να κατανοήσουν την θεμελιώδη σημασία του κανταρείκου έργου υπό την οπτική του αλβανικού του συμφραζομένου. Η κριτική του Lubonja, η οποία δημοσιεύτηκε υπό τον τίτλο «Το βραβείο Αστουρίας και ο Κανταρέ»⁵⁰¹, στράφηκε επίσης και κατά των θέσεων που εξέφρασε ο Κανταρέ στο κοινό της χώρας του μέσα από την εκτενή συνέντευξη που παραχώρησε στο δημοσιογράφο Blendi Fevziu, αμέσως μετά την τελετή βράβευσης.

Καταρχάς, ο Lubonja ψέγει την παραδοξότητα του γεγονότος ότι η αλβανική λογοτεχνική και πολιτική κριτική αντιμετωπίζει τον Κανταρέ με μια προσποιητή άγνοια, υιοθετώντας θέσεις και οπτικές των ξένων μελετητών του, απεκδύομενη την

⁵⁰⁰ Ο.π., Lubonja.

⁵⁰¹ Lubonja Fatos, “Çmimi Asturias dhe Kadare”, *Korrieri*, 7/12/2009.

δική της εσωτερική, αντικειμενική, οπτική. Με αυτόν τον τρόπο, συμπεραίνει ο Lubonja, πολλοί Αλβανοί κριτικοί της λογοτεχνίας και πολιτικοί αναλυτές αποποιούνται την ευθύνη της αποκατάστασης των άκομψων παραχαράξεων της ιστορικής αλήθειας που επιχειρούνται διαχρονικά από τον Κανταρέ⁵⁰².

Στον ισχυρισμό του Κανταρέ ότι το καθεστώς έβλεπε με καχυποψία την μεταφραστική επιτυχία του στο εξωτερικό, ο Lubonja απαντά ότι συνέβαινε ακριβώς το αντίθετο, ότι το ίδιο το καθεστώς προωθούσε και επένδυε στην έκδοση του έργου του στο εξωτερικό. Ο Κανταρέ, υπενθυμίζει ο Lubonja, αμείβονταν, άλλωστε, με μισθό υψηλόβαθμου κομματικού αξιωματούχου και ήταν ένας επαγγελματίας συγγραφέας. Ευμενής συνθήκη για την απήχηση του έργου του Κανταρέ, κυρίως στη Γαλλία, υπήρξε, κατά το Lubonja ο μαρξιστικός πλουραλισμός που καλλιεργήθηκε πριν και μετά το Γαλλικό Μάη του 1968, στο πνεύμα του οποίου ανεφύησαν διάφορα μαρξιστικά ρεύματα, όπως ο μαοϊσμός και ο ενβερισμός. Άλλωστε, οι πρώτοι εκδότες του Κανταρέ στο εξωτερικό, όπως και στην Ελλάδα, υπήρξαν μαρξιστές και θεωρούσαν ότι το ενβερικό μοντέλο ακολουθούσε μια ορθόδοξη και ανόθευτη πορεία προς το σοσιαλισμό⁵⁰³.

Τα μυθιστορήματα με τα οποία ο Κανταρέ καταξιώθηκε ως σημαντικός ευρωπαίος συγγραφέας, τονίζει ο Lubonja, προπαγανδίζουν ευθέως την εκάστοτε ιδεολογική και πολιτική γραμμή του ΚΚΑ η οποία ορίζονταν αποκλειστικά από τον Ενβέρ Χότζα. Συνεπώς η επιτυχία του Κανταρέ, για την οποία επενδύθηκαν αρκετά χρήματα από το αλβανικό κράτος, βασίστηκε στο ότι εξέφραζε το χοτζικό καθεστώς και όχι για την αντικαθεστωτική τους πνοή, όπως ισχυρίζεται ο ίδιος: *«Θέλω να πω πως το γεγονός ότι τα βιβλία του εκδίδονταν στη Δύση και προσέλκυναν το ενδιαφέρον μιας μερίδας αναγνωστών δεν σημαίνει ότι αυτά ήταν ενάντια στο καθεστώς, αλλά ότι, αντιθέτως, αυτά υπηρετούσαν με τον καλύτερο τρόπο την καθεστωτική προπαγάνδα»*⁵⁰⁴. Αυτός είναι και ο βασικός λόγος, συμπεραίνει ο Lubonja, για τον οποίο ο συγγραφέας απολάμβανε μια σειρά από προνόμια και μια σχετική ελευθερία στην επιλογή των θεμάτων, που, όπως επισημαίνει και ο Robert Elsie, ήταν απαγορευμένα για τους περισσότερους συγγραφείς.

⁵⁰² Ο.π., Lubonja.

⁵⁰³ Ο.π., Lubonja.

⁵⁰⁴ Ο.π., Lubonja.

Στο λόγο που εκφώνησε ο Κανταρέ κατά την τελετή στην οποία τιμήθηκε με το βραβείο Αστούριας, ισχυρίστηκε ότι το λογοτεχνικό του έργο υπάρχει και μπορεί να αναγνωσθεί ανεξάρτητα από τη στυγνή δικτατορία εντός της οποίας παράχθηκε και εντός της οποίας έζησε και ο ίδιος. Ένας τέτοιος ψευδής ισχυρισμός, αντιλέγει ο Lubonja, παρακωλύει την διαδικασία κατανόησης της καθεστωτικής δικτατορίας, της οποίας η εξουσία υπήρξε ολοκληρωτική συνθλίβοντας την ελευθερία και κάθε δημιουργική έκφραση του ατόμου: «*Ο Κανταρέ, την ημέρα που παρέλαβε το βραβείο δήλωσε ότι σε καμία περίπτωση η λογοτεχνία και η τέχνη δεν επιτίθενται στην πραγματική ζωή, για να την ζημιώσουν, αντίθετα, αγωνίζονται για να την κάνουν πιο όμορφη. Όμως, αυτή η λογοτεχνία που δόξασε τους δικτάτορες και τη δικτατορία και έχει προπαγανδίσει το μίσος μέχρι το σημείο της παρότρυνσης για φυσική εξόντωση του «ταξικού εχθρού», μια λογοτεχνία στην οποία κατατάσσονται και τα περισσότερα έργα του Κανταρέ εκείνης της εποχής, με ποιον τρόπο έχει βοηθήσει τη ζωή;*»⁵⁰⁵

Όσο πιο σημαντικά είναι τα διεθνή βραβεία με τα οποία τιμάται ο Κανταρέ, τόσο πιο πολύ ισχυροποιείται η θέση του και η παραμορφωτική του απόπειρα να ανακατασκευάσει ψευδώς την εικόνα του σε σχέση με το παρελθόν⁵⁰⁶. Το πιο απαισιόδοξο συμπέρασμα, καταλήγει ο Lubonja, που προκύπτει από την κίβδηλη επανασηματοδότηση του έργου του Κανταρέ και την παραποίηση της αλήθειας είναι η κουλτούρα της διπροσωπίας που κληροδοτείται στην νεότερη γενιά η οποία δεν θα διδαχθεί την ύψιστη αρετή της θεραπείας της μνήμης στην αναζήτηση του ανθρωπιστικού της κοινωνικού προσανατολισμού⁵⁰⁷.

⁵⁰⁵ Ο.π., Lubonja.

⁵⁰⁶ Ο.π., Lubonja.

⁵⁰⁷ Ο.π., Lubonja. Η πολεμική μεταξύ των δύο συγγραφέων οξύνθηκε αρκετές φορές και κατά την περίοδο 2016-2017 προκαλώντας το δημόσιο διάλογο στη χώρα με θέμα την αποκατάσταση της ιστορικής αλήθειας του δύσκολου και τραυματικού παρελθόντος. Στοιχεία αντλώ επίσης από: 1) Ismail Kadare – Blendi Fevziu (interv.), “Ismail Kadare!”, *Opinion - TV Klan*, 10/11/2011, 2) Ismail Kadare – Blendi Fevziu (interv.), “Ikja e Ismail Kadaresë!”, *Opinion - TV Klan* 24/10/2012, 3) Ismail Kadare – Blendi Fevziu (interv.), “80-vjetori i Ismail Kadaresë”, *Opinion - TV Klan*, 27/1/2016, 4) Fatos Lubonja, “Kadare po fabrikon të shkuarën e vet, nuk e përmëdhte Sigurimi”, *Panorama*, Nov 10, 2016, 5) Fatos Lubonja, “Si po e manipulon Kadare të shkuarën?”, *Panorama*, 24/11/2016, 6) Fatos Lubonja - Ylli Rakipi (interv.), “Fatos Lubonja kundër Ismail Kadaresë”, *Të Paekspozuarit - News24*, 21/9/2017.

Γ.5.5. Η λογοτεχνία των διωκομένων ως ελάσσων λογοτεχνία

Ο καφκικός εξπρεσιονισμός, η διάχυση της καφκικής ατμόσφαιρας (το λεγόμενο *kafkaesque*), η χρήση ομοειδών τίτλων⁵⁰⁸ και, πολλές φορές, η χρήση αφηγηματικών τεχνικών, όπως ο πολλαπλασιασμός των σειρών, στα ορόσημα έργα της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων, απαιτούν τη διερεύνηση των ειδολογικών ιχνών της ελάσσονος λογοτεχνίας, έτσι όπως αυτή ορίζεται από τους Gilles Deleuze και Félix Guattari στην μελέτη τους για τον Κάφκα. Συνοπτικά, μια ελάσσων λογοτεχνία δεν ανήκει σε μία ελάσσονα γλώσσα, αλλά είναι εκείνη που πλάθεται από μια μειονότητα στους κόλπους μιας μείζονος γλώσσας (σχετικό παράδειγμα που αναφέρεται είναι η εβραϊκή λογοτεχνία στη Βαρσοβία, αν και είναι προφανές ότι δεν αναφέρονται μόνο στην εθνική διάκριση της γλώσσας). Οι Deleuze και Guattari διαπιστώνουν ότι είναι δυνατόν να προϋποτεθούν τρία ειδολογικά γνωρίσματα.

Πρώτον, η γλώσσα φορτίζεται από έναν ισχυρό συντελεστή εκτοπισμού. Δεύτερον, στις ελάσσονες λογοτεχνίες, σε αντίθεση με τις «μεγάλες» λογοτεχνίες οι οποίες είναι κυρίως προσανατολισμένες προς την *ατομική υπόθεση* (οικογενειακή, συζυγική, κ.τ.λ.), τα πάντα στους κόλπους τους έχουν πολιτικό νόημα· ο στενός χώρος της ελάσσονος λογοτεχνίας αναγκάζει την κάθε ατομική υπόθεση να συναρτάται άμεσα με την πολιτική: «Συνεπώς, η ατομική υπόθεση καθίσταται απαραίτητη, αναγκαία, διογκωμένη στο μικροσκόπιο, γιατί μια εντελώς διαφορετική ιστορία πάλλει μέσα της»⁵⁰⁹.

Τρίτον, όλα προσλαμβάνουν εδώ μια συλλογική αξία. Αυτό που λέει (αφηγείται) ο συγγραφέας μιας ελάσσονος λογοτεχνίας συνιστά ήδη μια κοινή δράση και εκείνο που λέει ή πράττει είναι αναγκαστικά πολιτικό. Συμβαίνει, μάλιστα, εξαιτίας της απραξίας της συλλογικής συνείδησης που «τείνει πάντα να εξαρθρωθεί», η ελάσσων λογοτεχνία να επωμίζεται τη λειτουργία συλλογικής εκφοράς, στην επαναστατική της προοπτική: «*Η λογοτεχνία προκαλεί μια ενεργό αλληλεγγύη, παρά τον σκεπτικισμό· και αν ο συγγραφέας βρίσκεται στο περιθώριο ή έξω από την ευάλωτη κοινότητά του, αυτή η κατάσταση τον καθιστά ικανό να εκφράσει μια άλλη δυναμική*

⁵⁰⁸ Τέτοιοι τίτλοι είναι: *Η Ανάκριση* (Maks Velo), *Η Δεύτερη Καταδίκη* (Fatos Lubonja) κ.α.

⁵⁰⁹ Ο.π., Deleuze – Guattari, σ. 48.

κοινότητα, να χαλκεύσει τα μέσα μιας άλλης συνείδησης ή μιας άλλης ευαισθησίας. [...] Έτσι, η λογοτεχνική μηχανή επέχει θέση μιας επερχόμενης επαναστατικής μηχανής»⁵¹⁰.

Άρα, πρέπει να τονιστεί ότι ο όρος «ελάσσων» δεν υποδηλώνει πλέον κάποιες λογοτεχνίες «αλλά τις επαναστατικές συνθήκες κάθε λογοτεχνίας μέσα στους κόλπους εκείνης που αποκαλούμε μεγάλη (ή καθιερωμένη) λογοτεχνία»⁵¹¹. Επιπρόσθετα, σχετικά με τη χρήση της γλώσσας, στην ελάσσονα λογοτεχνία η γλώσσα αντισταθμίζει τον εκτοπισμό της με μια νοηματική επανεγκατάσταση και η σύνταξη χρησιμοποιείται για να υπηρετήσει την κραυγή, «να δώσει στην κραυγή μια σύνταξη»⁵¹². Εν ολίγοις, οι Deleuze και Guattari αναζητούν τον συγγραφέα της ελάσσονος λογοτεχνίας στην αντίθετη κατεύθυνση όσων πασχίζουν με το λογοτεχνικό τους έργο να κάνουν μια μείζονα χρήση της γλώσσας, εξυπηρετώντας την κρατική, την επίσημη γλώσσα, τη γλώσσα της εξουσίας⁵¹³. Ο συγγραφέας μιας ελάσσονος λογοτεχνίας είναι, κατά κάποιον τρόπο, ξένος μέσα στη γλώσσα του· πέρα από τη γλώσσα της εξουσίας.

Ιχνηλατώντας τα ορισθέντα κριτήρια της κατά Deleuze-Guattari ελάσσονος λογοτεχνίας στο corpus των ορόσημων έργων της λογοτεχνίας των διωκομένων της Κομμουνιστικής Αλβανίας, τίθενται προς παρατήρηση τα εξής: Η φόρτιση της γλώσσας με ένα συντελεστή εκτοπισμού αποκτά εδώ το νόημα μιας περιθωριακής - κυριολεκτικά και μεταφορικά υπόγειας, όπως το έθεσε ο Zhitì - προσπέλασης της γραφής: Τα γραπτά των διωκόμενων αποτελούν, ταυτόχρονα, και αιτία βιοπολιτικού εκτοπισμού των συγγραφέων τους αλλά και μια εκτοπίσιμη λογοτεχνική εργογραφία στους κόλπους της κομμουνιστικής κοινωνίας και του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, ο οποίος υποκαθιστά στο εν λόγω πλαίσιο αυτό που οι Deleuze και Guattari αποκαλούν «μεγάλη» λογοτεχνία.

Στη διάρκεια της χοτζικής δικτατορίας, επισημαίνει ο Zhitì, αναπτύχθηκαν δύο διαφορετικές κουλτούρες και λογοτεχνίες. Η μία ήταν η επίσημη, σοσιαλιστική, κρατική λογοτεχνία που κατευθύνονταν από το Κόμμα και θέτονταν στην υπηρεσία του, ευθυγραμμισμένη με τις ντιρεκτίβες του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, τα πέντε σημεία του ζντανοφισμού, με συγγραφείς που έγραφαν προπαγανδίζοντας και

⁵¹⁰ Ο.π., σ. 50.

⁵¹¹ Ο.π., σ. 52.

⁵¹² Ο.π., σ. 78.

⁵¹³ Ο.π., σ. 81.

απολάμβαναν προνομίων και τιμών από το καθεστώς. Η άλλη λογοτεχνία είναι εκείνη που γράφτηκε στη φυλακή, από συγγραφείς κατάδικους⁵¹⁴.

Ως προς το δεύτερο γνώρισμα της ελάσσονος λογοτεχνίας, την πολιτική νοηματοδότηση των πάντων, είναι προφανές ότι η λογοτεχνία των διωκομένων εγγράφει πρωτίστως στο πολιτικό επίπεδο όλες τις ατομικές αφηγούμενες εμπειρίες εκτός και εντός του αλβανικού γκουλάγκ, ανάγοντας το συγκεκριμένο γνώρισμα σε δεσπόζον ειδολογικό στοιχείο. Παρόλα αυτά, το δεύτερο κατά Deleuze-Guattari γνώρισμα της ελάσσονος λογοτεχνίας δεν απαντάται συνολικά στη λογοτεχνία των διωκομένων, διότι, στη συγκεκριμένη περίπτωση, τα έργα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού («μεγάλη» λογοτεχνία) δεν είναι στραμμένα προς την *ατομική υπόθεση* (ή, αν είναι, θα έχουν καταφανώς πολιτικό πρόσημο) αλλά είναι και αυτά πολιτικά νοηματοδοτημένα, όπως επιτάσσει η γλώσσα της εξουσίας και το καθεστώς καταπίεσης: αυτή είναι η βασική ειδολογική απόκλιση της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων από τις ελάσσονες λογοτεχνίες.

Αναφορικά στο τρίτο γνώρισμα της ελάσσονος λογοτεχνίας, τη λειτουργία συλλογικής εκφοράς στην επαναστατική της προοπτική, πρέπει να γίνουν οι εξής νοηματικές διασαφήσεις. Πράγματι, η άποψη ότι ο διωκόμενος συγγραφέας, μέσω της ατομικής του εμπειρίας και προσωπικής αντίληψης, ενέχοντας μάλιστα ένα πνεύμα επαναστατικότητας, μιλάει εξ ονόματος των καταπιεσμένων κοινοτήτων που «τείνουν πάντα να εξαρθρωθούν» στη δίνη του ασφυκτικού χοτζικού ολοκληρωτισμού, τυγχάνει μιας μεστής και ουσιαστικής αποδοχής επί του πεδίου της λογοτεχνίας που εξετάζω: χωρίς αυτό να συνεπάγεται, στο ελάχιστο, τάσεις εξιδανικευμένης πολιτικο-πνευματικής ηγεμόνευσης και υπερτροφικού ηρωισμού εκ μέρους των διωκόμενων συγγραφέων. Ακριβέστερα, ειδικά στις λογοτεχνικές μαρτυρίες που συγγράφηκαν κατά τον μετακομμουνισμό, ο διωκόμενος συγγραφέας τείνει να μιλά περισσότερο εξ ονόματος των διωκομένων κοινοτήτων παρά του καταπιεσμένου λαού γενικά, για τον οποίο θεωρεί ότι ο χοτζικός ολοκληρωτισμός δεν τον εξώθησε τόσο στην «εξάρθρωση» όσο στο σφάλμα. Πληθώρα παραδειγμάτων και παραπομπών μπορούν να παρατεθούν εδώ προς επίρρωση των όσων υποστηρίχτηκαν. Συνδράμοντας την οικονομία της μελέτης, παραθέτω ως ενδεικτικές τρεις αναφορές.

⁵¹⁴ Ο.π., Zhiti, *Υπόγειο πάνθεον*, σ. 37.

Ο Maks Velo, από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους της λογοτεχνίας των διωκομένων και ταυτόχρονα διακεκριμένος ζωγράφος, σε ένα σημείο της νουβέλας *Ανάκριση* συνοψίζει τη λειτουργία της τέχνης του ως ακολούθως: «Έχω την εντύπωση ότι κάθε σημαντικό έργο είναι η ανταπόδοση ενός χτυπήματος (μιας δίωξης)· μια πράξη άμυνας. Δεν έχει σημασία ποιος και πότε έχει χτυπηθεί (διωχθεί), σημασία έχει ότι η τέχνη είναι μια ανταπάντηση. Το χτύπημα μπορεί να προήρθε από ένα βέλος, μια (καταδικαστική) απόφαση, από έναν χλευασμό, μια κραυγή· εγώ σήμερα πρέπει να απαντήσω. Στις ροπές της κοινωνίας προς το σφάλμα, πρέπει να απαντήσουμε με έργα»⁵¹⁵.

Η δεύτερη αναφορά προέρχεται από το μη-μυθοπλαστικό μυθιστόρημα *Η Δεύτερη Καταδίκη* του Fatos Lubonja. Υπάρχει μέσα στο έργο ένας ποιητής και δημοσιογράφος, ο Fadil Kokomani (πραγματικός φίλος του συγγραφέα και βασικός πρωταγωνιστής της πλοκής), ο οποίος, υπερασπιζόμενος τον εαυτό του ενώπιον του δικαστικού σώματος, στην απολογία του, που καταλαμβάνει αρκετά μεγάλη έκταση μέσα στο μυθιστόρημα, προσπαθεί να ανασυστήσει μια κοινότητα πολιτών -εξ ονόματος της οποίας μιλάει- στους κόλπους μιας δημοκρατικά και πολιτιστικά αναπτυγμένης σοσιαλιστικής κοινωνίας που φέρει ακριβώς τα γνωρίσματα της «άλλης δυναμικής κοινότητας», όπως την προσδιορίζουν οι Deleuze-Guattari, στερεωμένης στα θεμέλια μιας «άλλης συνείδησης και μιας άλλης ευαισθησίας».

Ο λόγος για τον οποίο καταδικάζεται ο Fadil Kokomani, μαζί με τους συγκατηγορούμενούς του, για δεύτερη φορά, είναι η αποστολή ενός γράμματος στην Κεντρική Επιτροπή του Κόμματος που στρέφεται εναντίον της προσωπολατρίας του Ενβέρ Χότζα, η μορφή του οποίου έχει καταπλακώσει κάθε μορφή τέχνης και κοινωνικής δομής, και τάσσεται ένθερμα προς υπεράσπιση του πλήρους εκδημοκρατισμού της κοινωνίας. Κατά την απολογία του, μεταξύ άλλων, επισημαίνει: «*Η προοδευτική απήχηση των αιώνων, ξεκινώντας από τον πατέρα του ματεριαλισμού, τον Αριστοτέλη, και φτάνοντας μέχρι τον Μεντελέγιεφ, τον Αϊνστάιν, και τα διαστημικά ταξίδια, έχει εντυπωθεί βαθιά στην κομμουνιστική αλλά και δημοσιογραφική μας συνείδηση. Ο παγκόσμιος πολιτισμός, οι επιστήμες, η υλιστική φιλοσοφία, η μοντέρνα λογοτεχνία, η μουσική, η σύγχρονη τέχνη όλες οι ιστορικές αξίες των πεφωτισμένων ανθρωπίνων διανοιών αξιώνουν πάνω στην ύπαρξή μας μια ζωντανή παρουσία και μας εμπνέουν αδιάκοπα ακόμα και εδώ μέσα στη φυλακή. [...]*

⁵¹⁵ Velo Maks, *Η Ανάκριση (Hetimi)*, bot. 55, Tiranë 2010, σ. 124.

Εμείς διεκδικούμε την πραγματοποίηση μιας κλασικής ευημερίας των πλεονεκτημάτων του σοσιαλισμού, την επίτευξη μιας δημοκρατίας η έλλειψη της οποίας είναι τόσο αφόρητα αισθητή μέσα στη φυλακή»⁵¹⁶. Η άποψη ότι η απολογία (και, ταυτόχρονα, κείμενο της λογοτεχνίας των διωκομένων) του Fadil Kokomani προοιωνίζεται αυτή την «θέση επερχόμενης επαναστατικής μηχανής», για την οποία κάνουν λόγο οι Deleuze και Guattari, βρίσκει το πιο πειστικό της τεκμήριο στο γεγονός ότι το καθεστώς αποφάσισε την θανατική καταδίκη των τριών πρωταγωνιστών της υπόθεσης: Fadil Kokomani, Vangjel Lezho και Xhelal Korpencka, υπόθεση που αποτελεί το βασικό θέμα της *Δεύτερης Καταδίκης*.

Αξίζει να σημειωθεί ότι το ανατρεπτικό και επαναστατικό πνεύμα με το οποίο εμφορούνται τα έργα της ανυπόταχτης λογοτεχνίας των διωκομένων δεν εγείρει ανησυχία μόνο στο κομμουνιστικό καθεστώς αλλά και κατά την μετακομμουνιστική περίοδο, όπως ακριβώς και η παρουσία των ίδιων των πρώην κατάδικων συνέχισε να προκαλεί αμηχανία στο νέο πολιτικό σύστημα που εξακολούθησε να τους εξωθεί στο μετακομμουνιστικό περιθώριο. Σε μια συζήτηση του συγγραφέα Visar Zhiti με τον πρώτο πρωθυπουργό της χώρας μετά την πτώση του κομμουνιστικού καθεστώτος, το Σαλί Μπερίσα, ο διωκόμενος συγγραφέας εκφράζει την άποψη πως η ποιοτική λογοτεχνία παραμένει ασύμβατη με το λόγο της εξουσίας και καταλογίζει στην λογοτεχνική ελίτ της χώρας την υιοθέτηση μιας άσπονδης και ιδιαίτερα επιφυλακτικής στάσης απέναντι στη λογοτεχνία των πρώην κατάδικων: «Αντίθετα, εκείνοι διακήρυζαν έναν κίβδηλο πανικό, σα να κατέφτανε η λογοτεχνία των διωκομένων έτσι όπως κατέφταναν και οι ίδιοι οι κατάδικοι, ένας δυσώδης όχλος που θα καταπόντιζε τα πάντα»⁵¹⁷.

Στο πνεύμα των παραπάνω απόψεων, δανειζόμενος μια παραπλήσια λογοτεχνική θεωρία, θα μπορούσα να προσθέσω ότι οι συγγραφείς, το έργο των οποίων εγγράφεται στη λογοτεχνία του στρατοπέδου-φυλακής, δύνανται, τέλος, να αποκληθούν και ως *ελάσσονες ουτοπιστές* (minor utopians), κάνοντας χρήση ενός χαρακτηρισμού του Jay Winter⁵¹⁸, διότι οραματίστηκαν, μέσα από ξεχωριστούς και διαφορετικούς δρόμους, έναν ειρηνικότερο, ελεύθερο κόσμο -γι αυτό άλλωστε

⁵¹⁶ Lubonja Fatos, *Η Δεύτερη Καταδίκη (Ridënimi)*, botime Përpjekja, Tiranë 1996, σ. 244.

⁵¹⁷ Ο.π., Zhiti, *Η Τεθλασμένη Άβυσσος (Ferri i çarë)*, σ. 374.

⁵¹⁸ Winter Jay, *Dreams of peace and freedom: utopian moments in the twentieth century*, Yale University Press 2006, σ. 1.

διώχθηκαν- και επιχείρησαν να διαμορφώσουν ανθρωπιστικά ευνοϊκότερες συνθήκες για τις κοινωνίες στη δίνη των καθεστωτικών ανελευθεριών. Κατά αυτόν τον τρόπο, διέρρηξαν, ουσιαστικά, το ακλόνητο της μεγάλης αφήγησης του ανατολικοευρωπαϊκού κομμουνισμού των *μειζόνων ουτοπιστών (major utopians)*, όπως ο Στάλιν, ο Τίτο, ο Τσαουσέσκου, ο Ζίβκοφ, ο Χότζα, ο Χόνεκερ και οι άλλοι.

Συμπερασματικά, όπως καταδείχτηκε μέχρι τώρα, η λογοτεχνία των διωκομένων της Κομμουνιστικής Αλβανίας εμφανίζει τα βασικά γνωρίσματα της κατά Deleuze-Guattari *ελάσσοнос λογοτεχνίας*. Μικρές αποκλίσεις, σε δευτερεύουσες παραμέτρους του δεύτερου και τρίτου ειδολογικού γνωρίσματος, που παραθέτουν στη μελέτη τους οι Γάλλοι φιλόσοφοι, δεν επιτρέπουν την απολύτως ακριβή ταύτιση των δύο όρων. Παρόλα αυτά, κρίνεται απαραίτητη και διαφωτιστική η προσέγγιση της λογοτεχνίας των διωκομένων υπό την ειδολογική οπτική της *ελάσσοнос λογοτεχνίας*. Τα κείμενα της λογοτεχνίας των διωκομένων υποβαθρώνουν στο μέγιστο βαθμό εκείνα τα γνωρίσματα που ο Zygmunt Bauman αποδίδει στην *πολιτισμική γνώση*, τη μόνη μορφή γνώσης που προσφέρει μια ανατρεπτική θέαση του κόσμου⁵¹⁹. Η λογοτεχνία των διωκομένων, σε αυτήν ακριβώς την πολιτισμική της προοπτική, συνιστά μια μορφή ανταρσίας, ρωγμής και αποφενაკισμού της αυτόκλητης αυθεντίας του ολοκληρωτικού συστήματος που για περίπου μισό αιώνα αξίωνε για τον εαυτό του τη μοναδική αλήθεια στο όνομα της ιδεολογίας του μαρξισμού-λενινισμού. Ως εκ τούτου, συγκροτούν μια λογοτεχνία που αποτελεί τον φυσικό εχθρό της αλλοτρίωσης, στο μέτρο που ο ίδιος ο πολιτισμός υπάρχει μόνο ως πνευματική και πρακτική κριτική της υφιστάμενης κοινωνικής πραγματικότητας⁵²⁰.

⁵¹⁹ Ο.π., Bauman, *Ο πολιτισμός ως πράξη*, σ. 224.

⁵²⁰ Ο.π., Bauman, σ. 222.

Γ.6. Ο διωκόμενος συγγραφέας μεταξύ τεκμηριωτικής και αισθητικής πρόθεσης

Η τέχνη και η ιστορία είναι τα ισχυρότερα όργανα κατά τη διερεύνηση της ανθρώπινης φύσης.

Ernst Cassirer, *Δοκίμιο για τον άνθρωπο*

Να διηγηθούμε καλά, σημαίνει: κατά τρόπον τέτοιο ν, ώστε να μας ακούσουν. Δεν πρόκειται να το καταφέρουμε χωρίς λίγα τεχνάσματα. Χωρίς επαρκή τεχνάσματα, ώστε η αφήγησή μας να γίνει τέχνη.

Χόρχε Σεμπρούν, *Γραφή ή ζωή*

Οι *Ιστορίες από την Κολιμά* του Βαρλάμ Σαλάμοφ είναι ένα κυριολεκτικά θαυμαστό βιβλίο που μορφοποιεί σε τέχνη την αληθινή ηθική.

Alain Badiou, *ΗΗθική: Δοκίμιο για τη συνείδηση του Κακού*

Το ζήτημα της ηθικής πρόθεσης και του ηθικού μέτρου, αποφαίνεται ο Βαρλάμ Σαλάμοφ, είναι πολύ σημαντικό όχι μόνο για τον διωκόμενο συγγραφέα αλλά και για κάθε κατάδικο των γκουλάγκ, ο οποίος θα πρέπει κάποτε να απαντήσει στο ερώτημα της συνείδησης αν παρέμεινε άνθρωπος ή όχι⁵²¹. Ο διωκόμενος συγγραφέας των ανατολικοευρωπαϊκών καθεστώτων θα τεθεί υπό καθεστώς αμείλικτης δίωξης, διότι, όπως καταγγέλλει ο Βάτσλαβ Χάβελ, αυτού του είδους τα καθεστάτα, εκτός από τις διώξεις των συγκεκριμένων διανοουμένων, έχουν εκδώσει ένταλμα σύλληψης της ίδιας της τέχνης. Και οι μόνοι αληθινοί εκπρόσωποι της πραγματικής τέχνης την εποχή του προπαγανδιστικού ρεαλιστικού σοσιαλισμού είναι οι διωκόμενοι ή αντικαθεστωτικοί συγγραφείς⁵²². Στις λογοτεχνικές μαρτυρίες των συγγραφέων που διώχθηκαν και εγκλείστηκαν σε στρατόπεδα-φυλακές, κυρίαρχο ζητούμενο είναι,

⁵²¹ Ο.π., Σαλάμοφ, *Ιστορίες από την Κολιμά*, σ. 797.

⁵²² Χάβελ Β., *Εν αρχή ην ο λόγος*, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1990, σ. 69.

συνεπώς, η εξέταση της ηθικής και αισθητικής τους πρόθεσης, διότι ήταν ακριβώς αυτές πάνω στις οποίες υφάνθηκε και θεμελιώθηκε ο στιγματισμός της δίωξης⁵²³.

Στο επίκεντρο των μεταπολεμικών λογοτεχνικών θεωριών αναδύθηκαν δύο αντίθετες, εξίσου νόμιμες ωστόσο, οπτικές: η *οπτική των συμφραζομένων* (ιστορικών, ψυχολογικών, κοινωνικών παραμέτρων) και η *κειμενική οπτική*. Η λογοτεχνία και η μελέτη της λογοτεχνίας, παρατηρεί ο Antoine Compagnon, ταλαντεύεται πάντοτε ανάμεσα σε μια ιστορική προσέγγιση (το κείμενο ως ντοκουμέντο) και σε μια γλωσσική προσέγγιση (το κείμενο ως γλωσσικό γεγονός) που δεν είναι συμβατές μεταξύ τους⁵²⁴.

Ο Compagnon συνοψίζει επίσης τη σημασία του όρου «πρόθεση του συγγραφέα» ως το φιλολογικό ενδιαφέρον για το ρόλο του συγγραφέα, για τη σχέση του κειμένου με το συγγραφέα του, για την ευθύνη που φέρει ο συγγραφέας σχετικά με το νόημα και τη σημασία του κειμένου⁵²⁵. Παρακάμπτοντας το πεδίο των θεωρητικών συγκρούσεων που αναπτύχθηκαν κατά τον 20^ο αιώνα μεταξύ των παλαιότερων κριτικών (εποχή της φιλολογίας, του θετικισμού και του ιστορικισμού), που εστίαζαν εμφατικά στην πρόθεση του συγγραφέα, και των νεότερων (ρωσικός φορμαλισμός, αμερικανική νέα κριτική, γαλλικός δομισμός), που έστρεφαν την ερευνητική προσοχή τους αποκλειστικά στο κείμενο, κηρύττοντας το θάνατο του συγγραφέα⁵²⁶, θα επιχειρήσω σε αυτό το κεφάλαιο έναν συγκερασμό, υπό την οπτική του Gadamer⁵²⁷, εξετάζοντας την πρόθεση του συγγραφέα έτσι όπως αυτή

⁵²³ Βλ. επίσης: Tolczyk Dariusz, "Coming to Terms: Ideology and Experience in Camp Literature", in Karen L. Ryan and Barry Scherr, eds. *Twentieth Century Russian Literature: Selected Papers from the Fifth World Congress of Central and Eastern European Studies*, London: Macmillan, 2000.

⁵²⁴ Compagnon Antoine, *Ο δαίμων της θεωρίας: Λογοτεχνία και κοινή λογική*, μετφρ. Απόστολος Λαμπρόπουλος, Μεταίχμιο 2003, σ. 33.

⁵²⁵ Ο.π., Compagnon, σ. 61.

⁵²⁶ Με αφορμή το κλασικό κείμενο του Roland Barthes «Ο θάνατος του συγγραφέα», ο Compagnon υπαινίσσεται ότι οι νέοι κριτικοί, καταγγέλλοντας την υπερβολική σημασία που απέδιδαν στο συγγραφέα οι παραδοσιακές λογοτεχνικές σπουδές, και προσπαθώντας να γελιοποιήσουν τους αντιπάλους τους, ώθησαν τον κριτικό τους λόγο μακριά από το πεδίο της κοινής λογικής που επιβάλλα την συνεξέταση τόσο της πρόθεσης του συγγραφέα όσο και της αυτονομίας του κειμένου, ο.π., Compagnon, βλ. κεφάλαιο «Ο Συγγραφέας», σ. 61-141.

⁵²⁷ Ο Hans-Georg Gadamer αμβλύνει τις αγεφύρωτες έριδες μεταξύ των θεωρητικών της λογοτεχνίας υποστηρίζοντας ότι, παρά αναντίρρητη σημασία των προθέσεων του συγγραφέα, η σημασία ενός κειμένου δεν εξαντλείται ποτέ στις προθέσεις του συγγραφέα: «Όταν το κείμενο περνά από κάποια

αναπαρίσταται ως αυτοαναφορικό σημαίνον εντός του κειμενικού πεδίου της λογοτεχνίας των αλβανικών στρατοπέδων-φυλακών.

Ένα έργο τέχνης, υποστηρίζει ο Adorno, είναι ταυτόχρονα αισθητικό μόρφωμα και κοινωνικό γεγονός⁵²⁸. Στην *Αισθητική Θεωρία*, ο Γερμανός φιλόσοφος της Σχολής της Φρανκφούρτης αναρωτιέται τι θα ήταν η τέχνη ως ιστοριογραφία αν απάλειφε από τη μνήμη τον συσσωρευμένο πόνο και την ανθρώπινη δυστυχία⁵²⁹. Θα ήταν προς το συμφέρον τόσο της ίδιας της μορφής της όσο και της κοινωνίας, ακόμα και σε μια ενδεχόμενη ευοίωνη κοινωνία του μέλλοντος, η τέχνη να διατηρήσει στη μνήμη τη συσσωρευμένη φρίκη του παρελθόντος⁵³⁰ -ο Adorno δανείζεται άλλωστε, πολλές φορές, το αρχαιοελληνικό αλληγορικό μοτίβο της ανάδυσης του Πήγασου από το αίμα της Μέδουσας⁵³¹.

Σε αυτό το κεφάλαιο θα εξεταστεί το αυτοαναφορικό πλαίσιο προβολής και εκτύλιξης του βαθμού αυτοσυνειδησίας της γραφής στα ορόσημα-έργα της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων, σε πολλά κείμενα της οποίας επανέρχεται συχνά ένας αφοριστικός λόγος σε σχέση με τη λειτουργία της γραφής αλλά και τη λειτουργία της ανάγνωσης όπως αυτές συναρτώνται με την ακραία εμπειρία του χοτζικού ολοκληρωτισμού. Πρόκειται για μια εγγενή τάση τόσο της στρατοπεδικής λογοτεχνίας των πρώην εγκλείστων των ναζιστικών στρατοπέδων όσο και των εγκλείστων των σοβιετικού τύπου γκουλάγκ των κομμουνιστικών καθεστώτων της Ανατολικής Ευρώπης.

Στην κατεύθυνση αυτή, τίθεται εκ νέου υπόψη ότι τα ορόσημα-έργα φέρουν τα ειδολογικά γνωρίσματα του αυτοβιογραφικού μυθιστορήματος (autobiographical novels), κατάταξη η οποία καταδεικνύει σαφώς, όπως επισημαίνεται από τους Kellog και Scholes⁵³², τη συνεπή αυθεντικότητα των αισθητικών προθέσεων του εκάστοτε συγγραφέα κατά την διαδικασία αφηγηματικής απόδοσης των πραγματικών γεγονότων. Ο James Young, αναφερόμενος στις αφηγήσεις του Ολοκαυτώματος, σημειώνει ότι η τεκμηριωτική πρόθεση δεν είναι ίδιον μόνο των ημερολογιογράφων

ιστορικά ή πολιτισμικά συμφραζόμενα σε κάποια άλλα, του αποδίδονται νέες σημασίες που ούτε ο συγγραφέας ούτε οι πρώτοι αναγνώστες δεν είχαν προβλέψει», βλ. Compagnon, ο.π., σ. 89.

⁵²⁸ Ο.π., Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σ. 429.

⁵²⁹ Ο.π., Adorno, σ. 443.

⁵³⁰ Ο.π., Adorno, σ. 547.

⁵³¹ Ο.π., Adorno, σ. 95.

⁵³² Kellog Robert – Scholes Robert, *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, 1966, p. 156.

(diarists) ή των απομνημονευματογράφων (memoirists) αλλά επεκτείνεται εξίσου στους μυθιστοριογράφους, οι οποίοι, ως «docu-novelists», καταλαμβάνονται συχνά από το φόβο του αναπόφευκτου μυθοπλαστικού επιχρωματισμού των ίδιων των γεγονότων εξαιτίας των ρητορικών στρατηγικών του λογοτεχνικού τους μέσου⁵³³.

Στο ίδιο πνεύμα και σε σχέση με τα όρια της συνύφανσης του μυθοπλαστικού με το μη-μυθοπλαστικό, ή ακόμα και των ιστοριών ζωής με τα ορόσημα-έργα, θα πρέπει να σημειωθεί ότι το corpus των έργων της εν λόγω λογοτεχνίας, συν τοις άλλοις, συμπεριλαμβάνει στο μέγιστο δυνατό βαθμό και ένα άλλο, σχεδόν νοητό, corpus πληροφοριών επί του πολύσημου όρου «Κομμουνιστική Αλβανία», καθότι, όπως έχει υποστηρίξει ο Yuri Lotman, η τέχνη «είναι το πλέον οικονομικό και το πλέον αποτελεσματικό μέσο για τη διαφύλαξη και τη μετάδοση της πληροφορίας»⁵³⁴.

Ένα φαινόμενο το οποίο, εφόσον δύναται να τοποθετηθεί στην ευρύτερη οπτική της κουλτούρας, αντανακλά σε μεγάλο βαθμό τη θέση του Yuri Lotman περί αλληλεξάρτησης του λογοτεχνικού με το μη λογοτεχνικό (της κουλτούρας με τη μη κουλτούρα), καθόσον δεν είναι μόνο τα λογοτεχνικά κείμενα που συμβάλλουν στην εξέλιξη της λογοτεχνίας. Υπό την έννοια αυτή, δικαιολογείται το γεγονός ότι στο corpus της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων εντάσσω κείμενα των οποίων η πρόθεση των συγγραφέων παραμένει αδιευκρίνιστη (ουδόλως ρητά λογοτεχνική). Κατά τον Lotman, εξάλλου, η εισαγωγή, γενικότερα, οποιουδήποτε κειμένου στη σφαίρα της τέχνης σηματοδοτεί από μόνη της μια ανακωδικοποίησή του στη γλώσσα της λογοτεχνικής πρόσληψης, δηλαδή μια «σαφή επανερμηνεία»⁵³⁵.

Εντούτοις, ανεξαρτήτως του μυθοπλαστικού ή μη-μυθοπλαστικού χαρακτήρα των αφηγήσεων, η λογοτεχνικότητα των αφηγήσεων παραμένει εκείνη η σταθερά που ορίζει, παράλληλα, και το διαμεσολαβητικό χαρακτήρα του γράφοντος υποκειμένου – εφόσον, η ίδια η λογοτεχνία, ως πολιτισμική δραστηριότητα, «έλκει την καταγωγή

⁵³³ Αυτό έχει ως συνέπεια, ισχυρίζεται ο Young, την ανάδειξη της μαρτυρίας σε πρωτεύουσα αφηγηματική στρατηγική των περισσότερων μυθοπλαστικών μυθιστορημάτων (βλ. Young James, “Holocaust Documentary Fiction: The Novelist as Eyewitness”, ο.π., *Writing and the Holocaust*, σ. 200-215.

⁵³⁴ Ο.π., *Θεωρία της Λογοτεχνίας: Προβλήματα και προοπτικές*, σ. 218.

⁵³⁵ Lotman Y., «Το περιεχόμενο και η δομή της έννοιας “λογοτεχνία”», *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα*, ο.π., σ. 177-182.

της από το σώμα του υποκειμένου»⁵³⁶. Η ως άνω διαπίστωση φέρει τον εκάστοτε συγγραφέα -μια φωνή του οποίου είναι ο αφηγητής- προ της ευθύνης της «γνωσιακής διαλογικότητας» που απαιτείται όταν, απευθυνόμενος στον αναγνώστη, «στηρίζεται στην υποκειμενική ιδιαιτερότητα του μηνύματός του που πρέπει να αντικειμενοποιηθεί»⁵³⁷. Άλλωστε, όπως έχει υποστηρίξει ο Cassirer, αν κάποιος εμπλεκόμενος στην ιστορία αφηγητής σβήσει το φως της δικής του προσωπικής εμπειρίας είναι δύσκολο να δει και να κρίνει την εμπειρία του άλλου⁵³⁸.

Αφορμώμενος από τον αφορισμό που ορίζει την αφήγηση ως έναν λόγο του υποκειμένου, ο Krysinski αναδεικνύει, παράλληλα, τη σημασία της αυτοσυνειδησίας, της υποκειμενικότητας και της προθετικότητας των υποκειμένων στην πολύπλοκη διεργασία της αισθητικής δημιουργίας. Όλα αυτά συνδιαμορφώνουν και συνδηλώνουν τη θέση του γράφοντος υποκειμένου μέσα σε ένα κοινωνικό και λογοτεχνικό σύνολο. Η θέση αυτή, κατά τον Krysinski, μετατρέπει το σύγχρονο μεταπολεμικό μυθιστόρημα σε μαρτυρία μιας κατάστασης πραγμάτων όπου το γράφον υποκείμενο δεν είναι τόσο ένα συλλογικό υποκείμενο όσο ένας μεταφορέας του μηνύματος μίας ή περισσότερων κοινοτήτων με τις οποίες μπορούμε να το συνδέσουμε⁵³⁹.

Η τέχνη, ισχυρίζεται ο Adorno χρησιμοποιώντας τον αντίστοιχο χουσερλιανό συλλογισμό, δεν είναι ούτε απεικόνιση ούτε γνώση αντικειμένων, και δεν είναι αποδεκτό να εκληφθεί ως διπλασιασμός της πραγματικότητας: «Απεναντίας, η τέχνη απλώνει τα χέρια της να πιάσει την πραγματικότητα, κινούμενη πάντοτε στο επίπεδο των χειρονομιών· μόλις την αγγίξει τρομάζει και κάνει πίσω. Τα γράμματά της είναι σημάδια αυτής της κίνησης. Ο αστερισμός τους μέσα σε ένα έργο τέχνης είναι το κρυπτογράφημα του ιστορικού χαρακτήρα της πραγματικότητας, όχι το πιστό είδωλό της»⁵⁴⁰.

Πιστός στον ίδιο θεωρητικό προσανατολισμό, ο Adorno θεωρεί ότι τα αυθεντικά έργα τέχνης συνιστούν τη «μη αυτοσυνειδητή ιστοριογραφία» της εποχής τους, κάτι που τα συσχετίζει σαφώς με τη γνώση και τα καθιστά ασύμμετρα προς τον

⁵³⁶ Krysinski Wl., «Ο αντίκτυπος του υποκειμένου στο λόγο», ο.π., *Θεωρία της Λογοτεχνίας*, σ. 377-398.

⁵³⁷ Ο.π., Krysinski.

⁵³⁸ Ο.π., Cassirer, *Δοκίμιο για τον άνθρωπο*, σ. 282.

⁵³⁹ Ο.π., Krysinski.

⁵⁴⁰ Ο.π., Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, σ. 483.

ιστορισμό. Ο Adorno υπερτονίζει επίσης τη σημασία του υποκειμένου που φέρει τη μαρτυρία της εποχής του, καθότι η εμπειρία του έργου τέχνης είναι τόσο πιο πολύ αληθινή όσο πιο πολύ η ιστορική του ουσία συμπίπτει με εκείνη του υποκειμένου της εμπειρίας⁵⁴¹. Στο σημείο αυτό διασταυρώνεται η αισθητική με την ιστορική εμπειρία, καθότι, όπως έχει επισημάνει ο Cassirer, τόσο στην τέχνη όσο και στην ιστορία ο άνθρωπος συνεχώς επιστρέφει στον εαυτό του δίνοντας συνείδηση της πολυμορφίας της ανθρώπινης ύπαρξης⁵⁴².

Η αναζήτηση, επομένως, της τεκμηριωτικής και αισθητικής πρόθεσης του διωκόμενου συγγραφέα δεν θα πρέπει να νοηθεί ως μια αναζήτηση των προθέσεων του καλλιτέχνη αλλά ως μια επεξεργασία, «για λογαριασμό του και για την κοινότητα στην οποία μετέχει», μια γνώση βασισμένη στη δική του υποκειμενική εμπειρία⁵⁴³. Ο Ζαν Αμερϋ έχει θέσει επανειλημμένως το ζήτημα της παρείσφρησης του μάρτυρα στις ποικίλες απόπειρες κοινωνικής και οικονομικής ερμηνείας της Ιστορίας οι οποίες δεν έχουν να πουν τίποτα στον αυτόπτη μάρτυρα. Καταθέτοντας τη μαρτυρία του, ο τελευταίος στην ουσία εξεγείρεται τόσο ενάντια στο παρελθόν του, ενάντια στην Ιστορία, όσο και ενάντια σε ένα παρόν το οποίο «αποθηκεύει το Ασύλληπτο στον καταψύκτη της Ιστορίας, με αποτέλεσμα να το παραποιεί με τον πλέον απεχθή τρόπο»⁵⁴⁴.

Η πρόθεση του συγγραφέα να μαρτυρήσει για το Ασύλληπτο δεν είναι πρόθεση επούλωσης κανενός τραύματος, το τραύμα θα παραμένει ανεπούλωτο και επειδή δεν είναι δυνατόν να εξαλειφθεί ποτέ από τη μνήμη αλλά και επειδή ανοίγει σε μολυσμένη πληγή κάθε φορά που οι μεταστάσεις του Ασύλληπτου δημιουργούν στο παρόν νέα σκοτεινά επεισόδια στο κεφάλαιο της Ιστορίας. Τούτου δοθέντος, είναι προτιμότερο να εντάξουμε τα αφηγηματικά εγχειρήματα των διωκόμενων συγγραφέων σε αυτό το είδος της ηθικής που ο Alain Badiou ονομάζει «ηθική των διαδικασιών αλήθειας», καθόσον με τη μαρτυρία τους καταβάλουν τον μόχθο που επιφέρει στον κόσμο κάποιες αλήθειες⁵⁴⁵.

⁵⁴¹ Ο.π. Adorno, σ. 311.

⁵⁴² Ο.π., Cassirer, *Δοκίμιο για τον άνθρωπο*, σ. 287.

⁵⁴³ Η θέση αυτή βασίζεται στην ιδέα ότι η λογοτεχνία ανήκει στο πεδίο των συμβολικών αντικειμένων και ως εκ τούτου η λειτουργία της είναι να υπηρετεί την αυτογνωσία, τόσο του γράφοντος όσο και του αναγνώστη, βλ. Ibsch, ο.π., *Θεωρία της Λογοτεχνίας*, σ. 399-438.

⁵⁴⁴ Amery Jean, *Πέρα από την ενοχή και την εξιλέωση*, ο.π., σ. 9-17.

⁵⁴⁵ Ο.π., Badiou Alain, *Η Ηθική: Δοκίμιο για τη συνείδηση του Κακού*, σ. 38.

Ο διωκόμενος συγγραφέας, προκειμένου να συλλάβει το ενέργημα της δημιουργικής φαντασίας (Καντ), δηλαδή εκείνη την τέχνη κατά την οποία το αληθές και το ωραίο ταυτίζονται, καλείται να στραφεί προς το αθέατο ένδοθεν της ποιητικής ελευθερίας. Κατά τον τρόπο αυτό, ο Ντερντά, αφήνει να εννοηθεί ότι η ίδια η καταγωγή του λογοτεχνικού έργου εντοπίζεται σε μια περιοχή όπου η αισθητική ιδέα και η ηθική αποτελούν ταυτόσημες έννοιες⁵⁴⁶ και ότι η γραφή δεν είναι παρά η εγγραφή στην τέχνη της παραστασιμότητας της ζωής και του θανάτου: «*Η γραφή εδώ είναι η τέχνη ως σχέση ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο, στο παρόν και την παράσταση, ανάμεσα σε δύο μηχανισμούς. Διανοίγει το ερώτημα της τεχνικής: του μηχανισμού εν γένει και της αναλογίας ανάμεσα στον ψυχικό μηχανισμό και τον μη ψυχικό μηχανισμό. Υπ' αυτή την έννοια, η γραφή είναι η σκηνή της ιστορίας και το παιχνίδι του κόσμου*»⁵⁴⁷.

⁵⁴⁶ Ο.π., Ντερντά, *Η γραφή και η διαφορά*, σ. 474.

⁵⁴⁷ Ο.π., σ. 347.

Γ.6.1. Το αχώρητο της Γραφής

Οὗτός ἐστιν ὁ μαθητὴς ὁ μαρτυρῶν περὶ τούτων καὶ γράψας ταῦτα, καὶ οἶδαμεν ὅτι ἀληθὴς ἐστὶν ἡ μαρτυρία αὐτοῦ· ἔστι δὲ καὶ ἄλλα πολλὰ ὅσα ἐποίησεν ὁ Ἰησοῦς, ἅτινα ἐὰν γράφηται καθ' ἓν, οὐδὲ αὐτὸν οἶμαι τὸν κόσμον χωρῆσαι τὰ γραφόμενα βιβλία.

Κατὰ Ἰωάννην *Ευαγγέλιο*, ιθ' 25-27, κα' 24 – 25

Όταν ο ευαγγελιστής Ιωάννης διατυπώνει τη ρήση «οὐδὲ αὐτὸν οἶμαι τὸν κόσμον χωρῆσαι τὰ γραφόμενα βιβλία», συλλαμβάνει ἤδη ἀπὸ τον πρῶτο μ.Χ. αἰῶνα την αδυναμία της Γραφής να χωρέσει ἐπὶ ἀρκούντως τα επεισόδια της ζωῆς και του μαρτυρίου του Ἰησοῦ, ἐνός μαρτυρίου η φύση του οποίου τείνει στο ἄρρητο. Εἴκοσι αἰῶνες αργότερα, η ἰδέα του αχώρητου της Γραφής θα αποτελέσει ἓνα ἀπὸ τα ἐννοιολογικά μοτίβα των λογοτεχνικῶν μαρτυριῶν των ἐγκλείστων στα ναζιστικά και σταλινικά στρατόπεδα του εικοστοῦ αἰῶνα, οι οποίοι διατυπώνουν ἐπίσης ὅτι το μέγεθος του μαρτυρίου τους και η ἐμπειρία του ολοκληρωτισμοῦ εἶναι ἀδύνατον να χωρέσουν ικανοποιητικά στη Γραφή. Γράφει, παραδείγματος χάριν, ο Visar Zhiti στην *Τεθλασμένη ἄβυσσο*: «Εἶναι δίχως τέλος τα δικά τους ἐγκλήματα, δεν υπάρχει πένα που να μπορεῖ να τα γράψει»⁵⁴⁸.

Η λογοτεχνία του γκουλάγκ μας θέτει ἐνώπιον πολύσημων προκλήσεων που δοκιμάζουν, ἐνίοτε, τις κυρίαρχες λογοτεχνικές θεωρίες και μας ωθεῖ διαρκῶς στη διερεύνηση και τη θεμελίωση της μοναδικότητάς της. Κατὰ τη διερεύνηση αὐτῆς της μοναδικότητας, ως «ἀνησυχία για την ἀντιμετώπιση του μοναδικοῦ», γίνεται ἀντιληπτό ὅτι το ἀνεπανάληπτο του ἐκφερόμενου νοήματος ἀφήνει τα ἰχνη των «βιαιοπραγιῶν» του, με τον τρόπο που το θέτει ο Derrida, τόσο ἐπὶ της τεκμηριωτικῆς ὅσο και ἐπὶ της αισθητικῆς διάστασης των ἔργων που την συγκροτοῦν⁵⁴⁹.

Εἶναι ἐπίσης εὐλόγο ὅτι ἓνα μέρος αὐτῶν των ἰχνῶν διαφεύγει της σφαίρας του ορατοῦ στο βαθμό που ἢ ἴδια η Γραφή αδυνατεῖ να ἀποτυπώσῃ ἐν τελειότητη τον παραλογισμό της ἐμπειρίας του ολοκληρωτισμοῦ. Μια ἀπὸ τις πιο ἐκκωφαντικές ἀποτυπώσεις αὐτοῦ του παραλογισμοῦ, ο καπνός ἀπὸ τα σανατόρια του

⁵⁴⁸ Ο.π., Zhiti, *Ferri i çarë*, σ. 217.

⁵⁴⁹ Derrida J., *Η γραφή και η διαφορά*, Καστανιώτης, 2003, σ. 257.

Μπούχενβαλντ, υπονομεύει ήδη στη σκέψη του Χόρχε Σεμπρούν το αφηγήσιμο της μαρτυρίας και τη δυνατότητα της γραφής: «*Καπνός για ένα σάβανο αχανές όπως ο ουρανός, στερνό ίχνος απ' το πέρασμα των κορμιών και των ψυχών των συντρόφων. Θα χρειαζόταν ώρες, εποχές ολόκληρες, η αιωνιότητα της αφήγησης, για να το εξηγήσεις αυτό κατά κάποιον τρόπο*»⁵⁵⁰. Άλλοτε ο αφηγητής-μάρτυρας καταλαμβάνεται αίφνης από απροθυμία ή εξάντληση που εμφανίζεται ως επιπλοκή στο μέσο της πράξης του αφηγείσθαι: «*Μα δεν έχω όρεξη να μιλήσω. Είμαι εξαντλημένος, αδειανός απ' όλα τα λόγια που μπορούν να ειπωθούν*»⁵⁵¹.

Η απροθυμία της αφήγησης, σύμφωνα με την οπτική του κεντρικού ήρωα του Άγγελου της πείνας της Χέρτα Μύλερ, προέρχεται και από μία ακόμη αιτία, ολότελα διαφορετική. Κάποιος που έζησε την τραυματική, μη αναγώγιμη, εμπειρία του γκουλάγκ και έζησε από κοντά εκτελέσεις φίλων και συγκρατουμένων δεν θα είναι ποτέ σε θέση να το αφηγηθεί, κι αν ποτέ το κάνει, τότε, κατά κάποιον τρόπο, θα τους έχει εγκαταλείψει⁵⁵².

Το αχώρητο της γραφής δεν έγκειται αποκλειστικά στο μη αναγώγιμο του ολοκληρωτισμού, που είναι προϊόν του εικοστού αιώνα, αλλά, όπως έχει θεμελιωθεί στην εγελιανή αισθητική, είναι η ίδια η αλήθεια που δεν μπορεί να παρασταθεί στο στοιχείο της τέχνης παρά μόνο σε μία ορισμένη βαθμίδα⁵⁵³. Η εγελιανή αυτή θέση αντανακλάται επίσης στην *Αισθητική Θεωρία* του Adorno ο οποίος υποστηρίζει ότι η κατανόηση ενός έργου τέχνης ως σχηματισμού αλήθειας το συσχετίζει με την αναλήθειά του, υπό την έννοια ότι δεν υπάρχει έργο τέχνης που δεν συμμετέχει στην αέναη αναλήθεια του εξωτερικού κόσμου⁵⁵⁴. Ο Adorno διαπιστώνει ακόμη την αμηχανία της νεότερης τέχνης να απεικονίσει τη συσσωρευμένη σκληρότητα του τελευταίου αιώνα, δίνοντας μορφή στο φοβερό⁵⁵⁵.

Είναι αναγκαίο, συν τοις άλλοις, να σημειωθεί ότι τα έργα των συγγραφέων της λογοτεχνίας των διωκομένων που εξετάζονται εδώ, καθόσον φέρουν τα γνωρίσματα της συστηματικής διάταξης των λόγων υπό την οπτική του Foucault, είναι

⁵⁵⁰ Ο.π., Σεμπρούν, *Γραφή ή ζωή*, σ. 22.

⁵⁵¹ Ο.π., Σεμπρούν, σ. 231.

⁵⁵² Ο.π., Μύλερ, σ. 231.

⁵⁵³ Χέγκελ, *Αισθητική*, μετφρ. Βελουδής Γ., εκδ. Πόλις, 2000, σ. 60.

⁵⁵⁴ Ως εκ τούτου, σύμφωνα με τον Adorno, το ίδιο παράδοξη είναι και η ίδια η καλλιτεχνική εμπειρία, που κινείται στο αυτονόητο του ακατανόητου, ο.π., *Αισθητική Θεωρία*, σ. 583.

⁵⁵⁵ Οπ., Adorno, σ. 95.

περισσότερο η έσχατη κατάληξη, το αποτέλεσμα και η τελική ανάλυση μιας επί μακρόν ελικοειδούς επεξεργασίας όπου λειτουργούν η γλώσσα και η σκέψη, η άμεση εμπειρία και οι κατηγορίες, το βιωμένο και οι ιδεώδεις αναγκαιότητες, η συντυχία των γεγονότων και το παιχνίδι των τυπικών καταναγκασμών. Δεν πρέπει να αγνοηθεί ότι θα υπάρχει, πάντα, πίσω από την ορατή πρόσοψη του συστήματος μια «πλούσια αβεβαιότητα της αταξίας και πίσω από την ισχνή επιφάνεια του λόγου εκκρεμεί όλη η μάζα ενός γίνεσθαι εν μέρει σιωπηρού»⁵⁵⁶.

Ο Maks Velo, επί παραδείγματι, αναθυμάται έναν πορσελάνινο κουμπάρα των παιδικών του χρόνων γεμάτο μικρά πολύχρωμα θαύματα σε αντιδιαστολή με τον ασκό των κατάδικων με τα μονόχρωμα ρούχα της φυλακής: *«Η ζωή μου δεν ήταν παρά ένα εκκρεμές που κινήθηκε μεταξύ εκείνου του πορσελάνινου κουμπάρα και αυτού του ταπεινού ασκού, γινωμένου από μουσαμάδες του ορυχείου. Ανάμεσά τους υπάρχει και ένας άλλος ασκός μεγάλος και ασύλληπτος, γεμάτος φαντασιώσεις, όνειρα, σχέδια, που δεν πραγματοποιήθηκαν ποτέ»*⁵⁵⁷.

Στην *Διαμελισμένη νιότη* του Reshat Kripa παρατίθεται η σκηνή κατά την οποία ο συγγραφέας, λίγο καιρό μετά την αποφυλάκισή του, επιστρέφει στη φυλακή για να προϋπαντήσει τον αδερφό του κατά την έξοδό του από το κάτεργο, ύστερα από δωδεκαετή ποινή εγκλεισμού και καταναγκαστικής εργασίας στα κακόφημα μετακινούμενα στρατόπεδα των ελών της Κεντρικής Αλβανίας: *«Δεν θα ξεχάσω ποτέ αυτή τη δεκεμβριάτικη μέρα του 1961 όταν βγήκε από τη φυλακή. Είχαμε πάει με τις αδερφές μου να τον παραλάβουμε από τη φυλακή της Αυλώνας. Όταν τον είδαμε, μας φάνηκε σα να στέκονταν μπροστά μας μια σκιά. Σκελετωμένος και άρρωστος. Ίσα που έστεκε όρθιος. Πήραμε κάποιο ταξί και τον φέραμε σπίτι. Εκεί μας περίμεναν με ανυπομονησία ο πατέρας και η μητέρα. Είναι στιγμές που καμιά πένα δεν θα μπορούσε να περιγράψει»*⁵⁵⁸.

Ένα άλλο παράδειγμα περί του αχώρητου της Γραφής θα το συναντήσουμε στην αφήγηση του Ventigjar Hamzaraj ο οποίος υπήρξε κατάδικος από τα μέσα της δεκαετίας του 1940 μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1950 στα αποκαλούμενα «στρατόπεδα του θανάτου», κατά την περίοδο του κοτσι-τζοτζεϊσμού, την πιο ζοφώδη και στυγνή περίοδο της χοτζικής καταστολής. Προσπαθώντας να περιγράψει

⁵⁵⁶ Φουκώ, *Η αρχαιολογία της γνώσης*, σ. 118.

⁵⁵⁷ Ο.π., *Velo, Sras*, σ. 45-46.

⁵⁵⁸ Ο.π., *Kripa*, σ. 191.

μια σκιηγή αδικαιολόγητου ανελέητου ξυλοδαρμού ενός κατάδικου από τους φρουρούς του γκουλάγκ, ξεκινάει με την παραδοχή του ανέφικτου της περιγραφής: *«Είναι αδύνατον να μπορέσει κάποιος να περιγράψει την οργή μας κάθε φορά που συνέβαιναν παρόμοια περιστατικά, (οργή) για όλους εκείνους που τα διέπρατταν και κυρίως για εκείνους που έπαιρναν τέτοιες εντολές από τον Ενβέρ Χότζα και τον Κότσι Τζότζε· όπως και για τους συνεργάτες τους»*⁵⁵⁹.

Αξίζει σε αυτό το σημείο να υπομνηματισθεί η λακανική ταύτιση του πραγματικού με τη «συγκροτητική ατέλεια του δομικού γεγονότος», ταύτιση η οποία υποδηλώνει, σύμφωνα με τον Jean Bessiere, ότι, εφόσον το κείμενο θεμελιώνεται στο πραγματικό, θεμελιώνεται ταυτόχρονα και στο άρρητο⁵⁶⁰. Είναι ενδεικτικός ο τρόπος με τον οποίο ξεκινά το μη μυθοπλαστικό του μυθιστόρημα ο Uran Kalakulla: *«Να γράψεις για τη φυλακή δεν είναι διόλου εύκολη υπόθεση. Πρώτα πρώτα, είναι αδύνατο να χωρέσει σε ένα και μόνο βιβλίο, σάμπως ακόμη να επρόκειτο και για ένα χρονικό λιτής καταγραφής των ετών, μια ολόκληρη ζωή. Και στην περίπτωση μου, όπως και με πολλούς άλλους σαν κι εμένα, που μας έλαχε το κακό ριζικό να κάνουμε πάνω από είκοσι χρόνια φυλακή, αυτή η απόπειρα (της γραφής) γίνεται ακόμα πιο δύσκολη. Σκεφτείτε ότι είκοσι ένα χρόνια φυλακή μας κάνουν 252 μήνες, 1092 εβδομάδες, 7665 ημέρες, 183.960 ώρες. Ας μην υπολογίσουμε τα λεπτά και τα δευτερόλεπτα, παρόλο που στη φυλακή, σε μια δεδομένη κατάσταση, κάθε λεπτό, αν όχι ίσως κάθε δευτερόλεπτο, θέτει τη ζωή σου στο μεγαλύτερο κίνδυνο»*⁵⁶¹.

Πολύ κοντά στο πνεύμα του Kalakulla, επί των ακατάβλητων δυσκολιών του εγχειρήματος της γραφής και της αυτούσιας αφηγηματικής απόδοσης της εμπειρίας του εγκλεισμού, τοποθετείται και η «απροθυμία» του Βάτσλαβ Χάβελ να γράψει ένα έργο που να θεματοποιεί αποκλειστικά την εμπειρία της φυλακής του. Ο Χάβελ επισημαίνει ότι, όταν βρίσκονταν στη φυλακή, θεωρούσε σχεδόν δεδομένο ότι θα αφηγούνταν μέσω της γραφής αυτή την εμπειρία, και για το λόγο αυτό αποτύπωνε επίμονα στη μνήμη του διάφορα περιστατικά της φυλακής. Ωστόσο, λίγο μετά την αποφυλάκισή του, θα διαπιστώσει ότι δεν θα έγραφε σχεδόν τίποτα γύρω από μια τόσο έντονα επώδυνη και καθοριστική εμπειρία.

⁵⁵⁹ Hamzaraj Ventigjar, «I MALLKUARI BEDEN», *Ανθολογία των πλεγών, I*, ο.π., σ. 176-180.

⁵⁶⁰ Ο.π., Bessiere, σ. 494.

⁵⁶¹ Ο.π., Kalakulla, *21 vjet burg komunist, 1961-1982*, σ. 5.

Ένας από τους λόγους που επικαλείται ο ίδιος, προκειμένου να ερμηνεύσει αυτή την αναβολή του συγγραφικού του εγχειρήματος, είναι η παρατεταμένη ενασχόλησή του με την ζώσα μετα-καταπιεστική πραγματικότητα. Ο απόμακρος κόσμος της φυλακής καλύπτεται πλέον με ένα πέπλο ομίχλης και ο ίδιος δεν νιώθει πια την ανάγκη να καταθέσει την μαρτυρία του. Ένας άλλος λόγος είναι ότι η υπαρξιακή εμπειρία της φυλακής δεν επιδέχεται μετάδοση, ή τουλάχιστον ο ίδιος δεν είναι σε θέση να τη μεταδώσει: *«Προσπάθησα πολλές φορές να μιλήσω για τη φυλακή. Αν και σεβόμουν επιμελώς τις λεπτομέρειες, ένιωθα καλά ότι το βάρος αυτής της εμπειρίας βρισκόταν αλλού, ότι κρυβόταν ακριβώς κάτω από αυτές τις λεπτομέρειες αληθινές εντούτοις, ή ότι αυτές οι λεπτομέρειες παραποιούσαν την ουσία αυτού που είχα ζήσει. Η λογοτεχνία για τις φυλακές και τα στρατόπεδα είναι σήμερα πολύ πλούσια και βρίσκουμε σ' αυτή μαρτυρίες ιδιαίτερα αυθεντικές και υποβλητικές. Εγώ δεν πίστευα τον εαυτό μου ικανό να το κάνω τόσο καλά και επιπλέον δεν είχα την επιθυμία να μιλήσω γι' αυτήν. Είναι καλύτερα να σιωπήσω ...»*⁵⁶².

Η αδυναμία της Γραφής να χωρέσει το μαρτύριο των καταδίκων των αλβανικών γκουλάγκ τίθεται εν παραλλήλω με την μνημονική αδυναμία του κατάδικου να αποδώσει πιστά και ικανοποιητικά σκηνές του μαρτυρίου του: *«Κατά τρίτον, ακόμα και να θυμηθείς με ακρίβεια τα γεγονότα της κάθε ημέρας, ανεξαρτήτως του βιωμένου πόνου, θα χρειαζόσουν ολόκληρους τόμους, άγνωστο πόσους. Προσωπικά, μου είναι αδύνατο να καταπιαστώ με ένα τέτοιο εγχείρημα. Και δεν πιστεύω ότι είναι σε θέση να καταπιαστεί με αυτό κάποιος άλλος πρώην συγκρατούμενός μου, όσο δεξιότηχης και να είναι. Έτσι, λοιπόν, γι αυτόν ακριβώς το λόγο, ο γράφων υποχρεώνεται να αποδώσει αφηγηματικά την ουσία, καταγράφοντας τα πιο σημαντικά περιστατικά, τα περισσότερο πολύσημα, τα πιο αντιπροσωπευτικά, τα πιο έντονα, αυτά που έχουν παραμείνει στη συνείδησή μας ως ανεξίτηλα σημάδια, επώδυνα, συναισθηματικά φορτισμένα, πλήρη νοήματος»*⁵⁶³.

Εδώ ο Kalakulla μας τοποθετεί στην καρδιά του προβλήματος της μαρτυρίας ή αλλιώς, όπως το διατύπωσε ο Derrida, στην καρδιά του «παράδοξου της μαρτυρίας». Αναλύοντας ένα ποίημα του Paul Celan, ο οποίος υπήρξε έγκλειστος σε ναζιστικό στρατόπεδο συγκέντρωσης, ο Derrida αποφαινεται ότι το μέγεθος του παραλογισμού του Ολοκαυτώματος απειλεί να εκμηδενίσει ακόμη και τη δυνατότητα να μαρτυρήσει

⁵⁶² Ο.π., Χάβελ Β., *Από τη φυλακή στην προεδρία*, σ. 190.

⁵⁶³ Ο.π., Kalakulla, σ. 6.

κανείς για την ίδια την εκμηδένιση· μια δυνατότητα που, ούτως ή άλλως, υποσημειώνει ο Derrida, τείνει στο αβέβαιο. Το παράδοξο της φύσης της μαρτυρίας έγκειται ακριβώς στο ότι η συνθήκη της δυνατότητας του μαρτυρείν είναι ταυτόχρονα και συνθήκη της αδυνατότητάς της: «Για να διασφαλιστεί ως μαρτυρία, δεν μπορεί, δεν πρέπει να είναι απολύτως ασφαλής, απολύτως σίγουρη και βέβαιη μέσα στην τάξη της γνώσης ως τέτοιας»⁵⁶⁴.

Η ντερριντιανή θέση επί του μη ασφαλούς της μαρτυρίας αντανακλάται σε μεγάλο βαθμό στον πρόλογο των γραπτών του Ζαν Αμερύ για το Ολοκαύτωμα ο οποίος εκλαμβάνει ως δεδομένη τη σκόνη λυκόφωτος που απλώνεται σε οποιαδήποτε στοχαστική απόπειρα, για αυτό και αποποιείται a priori την πρόθεση της αποσαφηνίζουσας μαρτυρίας: *«Δεν ένιωθα μέσα μου καμία σαφήνεια, ούτε όταν μετέφερα τις σκέψεις μου στο χαρτί ούτε σήμερα – και ελπίζω να μην τη νιώσω ποτέ. Η αποσαφήνιση θα ισοδυναμούσε συγχρόνως και με ξεκαθάρισμα, με τη διευθέτηση ενός ζητήματος ώστε το ίδιο να προστεθεί στο αρχείο της Ιστορίας. Το βιβλίο μου φιλοδοξεί να συμβάλει στην αποτροπή αυτής ακριβώς της διαδικασίας. Διότι δεν έχει υπάρξει ούτε επίλυση κάποιου ζητήματος ούτε διευθέτηση κάποιας σύγκρουσης, αλλά ούτε και η μνήμη έχει γίνει απλώς ανάμνηση. Ό,τι έγινε έγινε. Αλλά το γεγονός ότι έγινε δεν είναι τόσο εύκολο να το αποδεχτούμε»*⁵⁶⁵.

Το πρόβλημα του αχώρητου της Γραφής συνδέεται, εν προκειμένω, και με το πρόβλημα του αχώρητου της μαρτυρίας το οποίο εδρεύει όχι μόνο στην αβέβαιη, μη αποδεικτική, μη πιστοποιητική, κατά Derrida, φύση της ίδιας της μαρτυρίας αλλά και στον αναθεωρητισμό των επιζώντων του Άουσβιτς. Ο αναθεωρητισμός αυτός εκφράστηκε για πρώτη φορά στο έργο του Πρίμο Λέβι και αρύεται το κύρος του από τον ακόλουθο ισχυρισμό: *«Οι μάρτυρες που επέζησαν, εξ' ορισμού, δεν είναι καλοί μάρτυρες γιατί ακριβώς επέζησαν, γιατί πρέπει να δώσουμε πίστη στο λόγο τους, και γιατί εκείνοι που θα μπορούσαν να μαρτυρήσουν αξιόπιστα είναι νεκροί· συνεπώς δεν υπάρχει απόδειξη»*⁵⁶⁶.

⁵⁶⁴ Ο.π., Derrida, *Μαρτυρία και μετάφραση*, σ. 22.

⁵⁶⁵ Amery Jean, *Πέρα από την ενοχή και την εξιλέωση*, ο.π., σ. 16.

⁵⁶⁶ Ο.π., Derrida, *Μαρτυρία και μετάφραση*, σ. 29.

Γ.6.2. Η εξάλειψη του άφατου

Στα φοβερά χρόνια του τρόμου του Γιεζόφ, δεκαεπτά μήνες πέρασα στις ουρές των φυλακών του Λένινγκραντ. Μια μέρα, κάποιος με “αναγνώρισε”. Μια γυναίκα με μελανιασμένα χείλη που έστεκε πίσω μου, η οποία ποτέ δεν είχε ακούσει το όνομά μου, ξύπνησε από τον λήθαργο, τυπικός για όλους εμάς εκεί, και με ρώτησε, ψιθυρίζοντας στο αυτί μου (καθένας μιλούσε ψιθυριστά εκεί): “Κι εσείς μπορείτε να περιγράψετε αυτό;” Κι εγώ απάντησα: “Ναι, μπορώ.”

Έπειτα κάτι που θύμιζε χαμόγελο γλίστρησε πάνω σε αυτό που κάποτε ήταν το πρόσωπό της.

Άννα Αχμάτοβα, «Αντίπρολόγου»

Η σιωπή δεν είναι λογοτεχνία.

Visar Zhiti, *Υπόγειο πάνθεον*

«Για ό,τι δεν μπορούμε να μιλήσουμε πρέπει να σιωπούμε». Αυτός είναι ένας από τους περίφημους αφορισμούς που διατυπώνει ο Wittgenstein στο *Tractatus Logico – Philosophicus*. Το παράδοξο στο ζήτημα του αχώρητου της γραφής, όπως αναδύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, έγκειται στο γεγονός ότι η σιωπηρότητα των χαμένων, «ασύλληπτων», ιχνών της ζωής του γράφοντος συλλαμβάνεται, εντούτοις, δια μέσου της Γραφής και το αδυνάτως μαρτυρούμενο εν τέλει μαρτυρείται. Συνεπώς, το αχώρητο της Γραφής και η αδυνατότητα της μαρτυρίας, εν μέρει, αίρονται. Διότι, όπως αναρωτιέται ο G. C. Kalman γύρω από τις δυνατότητες αναπαράστασης μιας μη συνεχούς μνήμης, τι είναι, εν τέλει, το μνημονεύσιμο και τι το αφηγήσιμο; Εκτός της Γραφής, η μνήμη θα παρέμενε ένα πολύπλοκο ερώτημα, ενώ, δια της Γραφής, υποστασιοποιείται ως μια κειμενική κατασκευή (textual construct) και είναι το μόνο που μπορεί να γίνει αντιληπτό σε συγκριτικό επίπεδο⁵⁶⁷. Άλλωστε, ο Adorno με

⁵⁶⁷ Kalman G. C., “Ways of Representing Discontinuous Memories” (βλ. *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*, ο.π., σ. 123).

σθένος υποστηρίζει ότι κάθε αυθεντικό έργο που δημιουργείται διαψεύδει την πραξικοπηματική ρήση ότι δεν μπορεί πια να δημιουργηθεί⁵⁶⁸.

Αυτό που είναι δυνατό να ειπωθεί, προς την κατεύθυνση της άρσης του αχώρητου της Γραφής και της αδυνατότητας της μαρτυρίας, είναι ότι η αισθητική μορφή και το σημασιολογικό βάθος των τεκμηριωτικών αφηγήσεων της αλβανικής λογοτεχνίας του γκουλάγκ συνιστούν ήδη μια διάρρηξη αυτής της σιωπηρότητας, κατά την ορολογία του Derrida, και η αναγκαιότητα της μεταξύ τους φιλίας (μια φιλία μεταξύ του αχώρητου της Γραφής και της άρσης του) είναι αυτή που καθιστά εφικτό το ίδιο το έργο και την πρόσβαση στην ενότητά του⁵⁶⁹.

Το γεγονός ότι το μεγαλύτερο μέρος των έργων της λογοτεχνίας των αλβανικών γκουλάγκ φέρουν τη μορφή της αυτοβιογραφικής μαρτυρίας επιβεβαιώνει τον παραπάνω ισχυρισμό καθότι, όπως έχει υποστηρίξει ο Adorno στην *Αισθητική θεωρία*, η ανάμνηση είναι ήδη ένα «πάντρεμα» αυτού που υπάρχει, ως κάτι που υπήρξε, με το μη υπαρκτό, επειδή αυτό που υπήρξε δεν υπάρχει πια· γι αυτό και το έργο τέχνης, κατά τον Adorno, ισορροπεί μεταξύ της δυνατότητας του αδύνατου και της δυνατότητας του δυνατού⁵⁷⁰.

Ο παραπάνω συλλογισμός του Adorno επαναλαμβάνεται, σχεδόν αυτούσιος, σε ένα διάλογο μέσα στο χρόνο του Derrida με τον Georg Gadamer σχετικά με τη δυνατότητα της μαρτυρίας. Ο Gadamer συνδέει, κατά τρόπο μεταφορικό, το ζήτημα της μετάφρασης με την ποιητική εμπειρία υπό την έννοια ότι το ποίημα αποτελεί το καλύτερο παράδειγμα του αμετάφραστου. Συνεπώς, μέσα στην εμπειρία της γλώσσας το ποίημα συγκροτεί ένα ιδίωμα που μονίμως προκαλεί τη μετάφραση και «άρα επικαλείται μια μετάφραση που αναλαμβάνει να καταφέρει το αδύνατο, να κάνει το αδύνατο δυνατό, κατά τη διάρκεια ενός ανήκουστου γεγονότος»⁵⁷¹.

Τόσο οι συγγραφείς του Ολοκαυτώματος όσο και οι συγγραφείς των σταλινικών ολοκληρωτισμών κινούνται διαρκώς ανάμεσα στην παραδοχή της αδυναμίας της Γραφής να χωρέσει το μέγεθος του ανεπανάληπτου της εμπειρίας τους και στην επίμονη αφήγηση αυτού του ανεπανάληπτου. «Η σιωπή είναι το αληθινό έγκλημα κατά της ανθρωπότητας», γράφει η επιζήσασα του Άουσβιτς Σάρα

⁵⁶⁸ Ο.π., Adorno, *Αισθητική θεωρία*, σ. 427.

⁵⁶⁹ Ο.π., Derrida, *Η Γραφή και η διαφορά*, σ. 473.

⁵⁷⁰ Ο.π., Adorno, *Αισθητική θεωρία*, σ. 228-229.

⁵⁷¹ Derrida J., *Κριοί – Διάλογος ατέρμων: μεταξύ δύο απείρων, το ποίημα*, μετφρ. Αγκυρανοπούλου Χ., Ινδικτος, 2008, σ. 21.

Μπέρκοβιτς⁵⁷². Η απάντηση που δίνει η Άννα Αχμάτοβα στην άγνωστη γυναίκα που τη ρωτά αν μπορεί να περιγράψει τον τρόπο των σταλινικών φυλακών είναι ενδεικτική: «Ναι, μπορώ». Μια επίσης ενδεικτική χαρτογράφηση αυτής της δυνατότητας του μαρτυρείν συναντάμε στην αυτοβιογραφική νουβέλα του Χόρχε Σεμπρούν *Γραφή ή ζωή*. Ο Σεμπρούν, αφού πρώτα αναφέρεται εξαντλητικά στο απύθμενο βάθος των δυσκολιών των αφηγήσεων του Ολοκαυτώματος, καταλήγει ότι η Γραφή είναι εκείνο το αναπόδραστο μέσο που καταφεύγει κανείς προκειμένου να εμβαθύνει στην εμπειρία του ανείπωτου:

«Μπορείς, όμως, να τα διηγηθείς αυτά; Θα μπορέσει κανείς ποτέ; Η αμφιβολία με κυριεύει ήδη από την πρώτη στιγμή. [...] Το μόνο που έχεις να κάνεις είναι να κοιτάξεις γύρω σου. Η πραγματικότητα είναι εκεί, διαθέσιμη. Κι όμως με κυριεύει η αμφιβολία για το αν μπορώ ν' αφηγηθώ. Όχι ότι η βιωμένη εμπειρία είναι ανείπωτη. Ήταν αβίωτη, πράγμα τελείως διαφορετικό, είναι ευνόητο. Κάτι άλλο, που δεν αφορά στη μορφή μιας πιθανής αφήγησης αλλά στην ουσία της⁵⁷³. Όχι στο πώς λέγεται, αλλά στην πυκνότητά της. Σ' αυτή την ουσία, σ' αυτή την διαφανή πυκνότητα θα φτάσουν εκείνοι που θα μπορούν να κάνουν τη μαρτυρία τους καλλιτεχνικό αντικείμενο, χώρο δημιουργίας. Η αναψυχής. Μόνο το τέχνημα μιας ελεγχόμενης αφήγησης θα κατορθώσει να μεταβιβάσει εν μέρει την αλήθεια της μαρτυρίας. [...] Κοντολογίς μπορούμε να πούμε τα πάντα. Το ανείπωτο, με το οποίο με γανώνουν τ' αυτιά, είναι μόνο και μόνο άλλοθι. Ή δείγμα οκνηρίας. Μπορούμε πάντα να πούμε τα πάντα, η γλώσσα περιέχει τα πάντα. Μπορούμε να μιλήσουμε για τον πιο τρελό έρωτα, για την πιο φρικτή κτηνωδία. Μπορούμε να κατονομάσουμε το κακό, τη γεύση παπαρούνας που

⁵⁷² Ο.π., Todorov, *Απέναντι στο ακραίο*, σ. 217.

⁵⁷³ Η έννοια της συμπύκνωσης και της ουσίας του αφηγηματικού εγχειρήματος απασχολούν επίμονα τον συγγραφέα ο οποίος υποστηρίζει ότι θα μπορούσε κανείς να περάσει ολόκληρες ώρες δίνοντας μαρτυρίες της καθημερινής φρίκης χωρίς ν' αγγίξει την ουσία της εμπειρίας του στρατοπέδου: «Γιατί η ουσία δεν ήταν η συσσωρευμένη φρίκη, της οποίας θα μπορούσαμε να ξεσπυρίζουμε ατελεύτητα τις λεπτομέρειες. Θα μπορούσαμε ν' αφηγηθούμε την οποιαδήποτε ημέρα, ν' αρχίσουμε από την αφύπνιση στις τεσσερισημίσι το πρωί, μέχρι την ώρα της συσκότισης: την ξεθεωτική δουλειά, τη μόνιμη πείνα, τη διαρκή έλλειψη ύπνου, τα καψόνια των Καρο, τις αghαρείες στα αποχωρητήρια, το «μαστίγωμα» από τους SS, τη δουλειά στην αλυσίδα συναρμολόγησης στα εργοστάσια όπλων, τον καπνό του κρεματορίου, τις δημόσιες εκτελέσεις, τα ατέλειωτα προσκλητήρια κάτω απ' το χιόνι τον χειμώνα, την εξάντληση, το θάνατο των συντρόφων, κι ωστόσο να μην αγγίζουμε την ουσία, να μην ξεσκεπάσουμε το παγερό μυστήριο της εμπειρίας αυτής, τη ζοφερή ακτινοβόλο αλήθεια της: το σκοτάδι, που έλαχε στο μερτικό μας», ο.π., *Γραφή ή ζωή*, σ. 109.

έχει, τις ολέθριες εντυχιές του. Μπορούμε να μιλήσουμε για τον Θεό κι αυτό σημαίνει πολλά. Μπορούμε να μιλήσουμε για την τρυφερότητα, για τον κηδεμονικό ωκεανό της καλοσύνης. Μπορούμε να μιλήσουμε για το μέλλον, οι ποιητές ρίχνονται στην περιπέτειά του με τα μάτια κλειστά και το στόμα έτοιμο να πει πολλά. Μπορούμε να πούμε τα πάντα γι' αυτή την εμπειρία. Αρκεί να την σκεφτούμε και ν' αρχίσουμε»⁵⁷⁴.

Σε ένα άλλο παράδειγμα, περιγράφοντας τον πολύμηνο εγκλεισμό του μέσα στο απύθμενο έρεβος των μεσαιωνικών κελιών του Πύργου του Αργυροκάστρου, ο διωκόμενος συγγραφέας Tomor Aliko παραδέχεται ότι όσοι έζησαν αυτό το ανείπωτο μπορούν εντούτοις να το αφηγηθούν: «Εκεί ήταν η Κόλαση του Δάντη, ήταν ο τρόμος, το απύθμενο σκοτάδι. Οποιοσ το έζησε και επέζησε μπορεί να το αφηγηθεί»⁵⁷⁵.

Η τελευταία αυτή φράση του Αλβανού συγγραφέα μας τοποθετεί καταμεσής του φιλοσοφικού συγκερασμού των θέσεων του Wittgenstein και του Benjamin επί της *εξάλειψης του άφατου*, έτσι όπως τον επιχειρεί ο Adorno στην αισθητική του θεωρία. Συγκεκριμένα, ο Adorno επισημαίνει τη σχεδόν λέξη προς λέξη σύμπτωση της περίφημης ρήσης του Wittgenstein «Για ό,τι δεν μπορούμε να μιλήσουμε πρέπει να σιωπούμε» με τον όρο «εξάλειψη του άφατου» που χρησιμοποιεί σε ένα από τα γραπτά του ο Benjamin⁵⁷⁶. Ο Benjamin θεωρεί ότι η *εξάλειψη του άφατου* από τη γλώσσα είναι η πιο αρμοστή και διαθέσιμη μορφή που μας επιτρέπει να δράσουμε μέσα στη γλώσσα και μέσω της γλώσσας: «Αυτή η εξάλειψη του άφατου νομίζω πως συμπίπτει ακριβώς με τον πραγματικά αντικειμενικό, τον νηφάλιο τρόπο γραφής και υπαινίσσεται τη σχέση μεταξύ της γνώσης και της πράξης στο πλαίσιο της γλωσσικής μαγείας. [...] Ο μόνος τρόπος επίτευξης μιας επίδρασης είναι να απευθύνει κανείς επίμονα τους λόγους του στον εσώτατο πυρήνα της σιωπής»⁵⁷⁷. Αυτό συνεπάγεται, καταλήγει ο Adorno, ότι η οντολογική εγκράτεια της γλώσσας είναι ο μόνος τρόπος για να πούμε πάραυτα το άφατο⁵⁷⁸.

⁵⁷⁴ Ο.π., Σεμπρούν, *Γραφή ή ζωή*, σ. 23.

⁵⁷⁵ Aliko Tomor, «Në birucat e Kalasë së Gjirokastrës», *Ανθολογία των πληγών*, I, ο.π., σ. 37.

⁵⁷⁶ Ακόμα και στα *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας* ο Benjamin θα αναδείξει με συνέπεια το γλωσσικά κοινοποιήσιμο του πνευματικού περιεχομένου κάθε έμψυχου ή άψυχου πράγματος: «Αποτελεί ουσιώδη γνώση το ότι δεν μπορούμε να φανταστούμε τίποτα που να μην κοινοποιεί μέσα στη γλώσσα την πνευματική του φύση. [...] Είναι αδύνατο να φανταστούμε μια ολική απουσία γλώσσας σε κάτι», βλ. Benjamin, *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας*, μετφρ. Τερζάκης Φ., Ηριδανός 2016, σ. 38.

⁵⁷⁷ Βλ. Adorno, *Αισθητική θεωρία*, ο.π., σ. 347-348.

⁵⁷⁸ Ο.π.

Αξίζει εδώ να παρατεθούν, ως διαλογικές προεκτάσεις της *εξάλειψης του άφατου*, δύο σύντομες αναφορές από το *Δέκατο έβδομο έτος* του Fatos Lubonja. Αφού πρώτα εξιστορείται το χρονικό μιας εξέγερσης των κατάδικων κατά του υποχρεωτικού μηνιαίου κουρέματος στην επαρχιακή φυλακή της Κοσόβα Λιούσνια, ο συγγραφέας καταγράφει στις ημερολογιακές του σημειώσεις τελείως απρόθυμα και αδρά, σα να συμπληρώνει υποχρεωτικά κάποια πρακτικά ή τηρώντας κάποιο καταγραφικό πρωτόκολλο, τη βίαιη καταστολή των εξεγερμένων.

Παράλληλα, καταγράφοντας την σωματική και ψυχική του δυσκαμψία, εξαιτίας των σκληρών αντιποίνων, παραδέχεται ότι δεν είναι σε θέση να φέρει προς το παρόν την ευθύνη της μαρτυρίας προκειμένου να αποδώσει με λογοτεχνική αρτιότητα το μέγεθος του ανθρωπιστικού διακυβέυματος και της καθεστωτικής κτηνωδίας έτσι όπως ακριβώς εκτυλίχθηκαν μπροστά του λίγες στιγμές νωρίτερα: *«Έγινε μια κανονική μάχη, μια πληγή που δεν θα μπορέσω σήμερα να τη διηγηθώ, γιατί νιώθω ψυχικά καταρρακωμένος και σωματικά ρημαγμένος»*⁵⁷⁹. Εντούτοις, αναλογιζόμενος το ηθικό βάρος της αναγκαιότητας της μαρτυρίας, τις επόμενες ημέρες αφηγείται εκτενώς το ειδεχθές του συμβάντος επικαλούμενος αποκλειστικά την ευθύνη του μαρτυρείν: *«Αυτές τις σημειώσεις τις καταχώρισα χωρίς την παραμικρή έμπνευση. Νιώθω ηθικά αποκαμωμένος, ήθελα όμως πάση θυσία να καταγράψω τις διαστάσεις του συμβάντος»*⁵⁸⁰.

Η ίδια αιφνίδια μεταστροφή από την άρνηση της μαρτυρίας στην πάση θυσία καταγραφή της απαντάται και στην *κατεργολογία* του Visar Zhiti. Ο αφηγητής των *Δρόμων της αβύσσου*, περιγράφοντας το αβάσταχτο της ρουτίνας των κατάδικων που επαναλαμβάνεται αδιάκοπα για ολόκληρα χρόνια, καταβάλλεται στιγμιαία από ένα αίσθημα απόγνωσης, ακηδίας και παραίτησης αποποιούμενος τη σημασία και την ηθική αναγκαιότητα του μαρτυρείν: *«Δεν υπάρχει τίποτα, ας μην μαρτυρήσει κανένας για όλα αυτά, τα μη μαρτυρήσιμα. Κανείς. Τίποτα»*⁵⁸¹. Λίγες σειρές παρακάτω, ωστόσο, θα παραδεχτεί το ρόλο και τη σημασία της γραφής για την ψυχική ενθάρρυνση και πνευματική ανάκαμψη του εγκλείστου: *«Έγραφα... αδιάλειπτα και παντού»*⁵⁸².

⁵⁷⁹ Ο.π., Lubonja, σ. 76.

⁵⁸⁰ Ο.π., Lubonja, σ. 85.

⁵⁸¹ Ο.π., Zhiti, *Rrugët e ferrit*, σ. 412.

⁵⁸² Ο.π., σ. 413.

Ο ίδιος συγγραφέας θα προσθέσει ακόμη ότι, μέσα από συζητήσεις που έκανε με συκρατούμενους στα γκουλάγκ, ακόμα και με αναλφάβητους, είχε παρατηρήσει πως όλοι οι κατάδικοι διακατέχονταν από την επιθυμία να καταγράψουν κάποτε όσα έζησαν στα χοτζικά κάτεργα, ενώ πολλοί ήταν εκείνοι που το είχαν ξεκινήσει ήδη: *«Μια που δεν ζούμε πραγματικά, θέλουμε να επανεφεύρουμε τη ζωή, να χαράξουμε τα ίχνη της. Σα λαβωμένος λύκος που αφήνει πάνω στο χιόνι τα σημάδια του αίματος. Θέλουμε να μαρτυρήσουμε την καταδίκη»*⁵⁸³. Και παρακάτω θα συμπληρώσει: *«Μας αρέσει να γράφουμε: μια ελευθερία που σε θλίβει, κομματιασμένη, σαν παρατημένα караβόπανα, ενός караβιού συντετριμμένου από τους ανέμους και τις βίαιες προσκρούσεις στα βράχια. Όχι, ακόμα παραπέρα, (γράφουμε) για το παράλογο της ζωής μας με τον πιο ρεαλιστικό τρόπο»*⁵⁸⁴. Το να δίνεις ένα όνομα στον ακατανόμαστο τρόπο, γράφει ο Jean Starobinski, το να τον κάνεις αντικείμενο παράστασης, σημαίνει το να μεταμορφώνεις αυτό που μας υπερβαίνει σ' εκείνο που κατέχουμε, σημαίνει να δίνεις στο άρρητο μια καθορισμένη μορφή⁵⁸⁵.

Το ζήτημα της σιωπής και της αναγκαιότητας της άρσης της, διαπερνά, επίσης, σε βάθος το σύνολο του έργου της Ναντιέζντα Μάντελσταμ, συζύγου του ποιητή Όσιπ Μάντελσταμ και στενής φίλης της ποιήτριας Άννας Αχμάτοβα. Η Μάντελσταμ θα θέσει μέσα στο έργο της το ερώτημα και θα απαντήσει με τη σαφήνεια και τη σκληρότητα που αποδίδει στη συγγραφική της σκέψη ο Μπρόντσκι: *«Έπειτα από καιρό άρχισα ν' αναρωτιέμαι συχνά αν πρέπει κάποιος να ουρλιάζει όταν οι άλλοι τον σκοτώνουν και τον ποδοπατούν με τις μπότες τους. Δεν είναι καλύτερα να παγώσει μες στη διαβολική του αλαζονεία και ν' απαντήσει στους δήμιους με σιωπή γεμάτη περιφρόνηση; Κι έκρινα ότι πρέπει να ουρλιάξει. Σ' αυτό το θλιβερό ουρλιαχτό που μερικές φορές, ποιος ξέρει από πού, φτάνει στ' απόμακρα, αδιαπέραστα σχεδόν από τους ήχους κελιά συμπυκνώνονται τα έσχατα υπολείμματα της ανθρώπινης αξιοπρέπειας και της πίστης στη ζωή. Με τούτο το ουρλιαχτό ο άνθρωπος αφήνει ένα ίχνος πάνω στη γη και δηλώνει στους συνανθρώπους του πώς έζησε και πώς πέθανε. Προασπίζεται το δικαίωμά του στη ζωή, στέλνει ένα μήνυμα στον ελεύθερο κόσμο,*

⁵⁸³ Ο.π., σ. 452.

⁵⁸⁴ Ο.π., σ. 454.

⁵⁸⁵ Ο.π., Starobinski, σ. 122.

απαιτεί βοήθεια και αντίσταση. Αν δεν απομένει πια τίποτ' άλλο, τότε θα πρέπει να ουρλιάξεις. Η σιωπή είναι πραγματικό έγκλημα κατά της ανθρωπότητας»⁵⁸⁶.

Οι Αμερικανοί μαρτυριολόγοι Shoshana Felman και Dori Laub επισημαίνουν με συνέπεια στις έρευνές τους, γύρω από την διαχείριση της εμπειρίας του τραύματος, ότι οι επιζώντες μάρτυρες που δεν αφηγούνται την ιστορία τους καθίστανται σταδιακά θύματα μιας παραμορφωμένης μνήμης (distorted memory), η οποία, εξαιτίας του βιαίως αποθούμενου βιωμένου κακού, οδηγεί σε μια συνεχή αδυσώπητη μάχη στο πεδίο συσσώρευσης των αυταπατών. Ειδικότερα, ο Laub σημειώνει ότι η άρνηση της αφήγησης της τραυματικής εμπειρίας επιφέρει τη διαιώνιση της τυραννίας της⁵⁸⁷. Όπως έχει, άλλωστε, τονιστεί επανειλημμένως στα γραπτά του Ζαν Αμερυ, η γραπτή κατάθεση της μαρτυρίας και η λογοτεχνική της επεξεργασία συνδράμουν το μάρτυρα στην «αναζήτηση του αναπαλλοτρίωτου χρόνου» και στην προσέγγιση με την απαιτούμενη σαφήνεια αρκετών ερωτημάτων που για χρόνια τον απασχολούν: «Χρειάστηκε να περάσω στο στάδιο της συγγραφής για να συνειδητοποιήσω τι ήταν αυτό που μέχρι τότε μόνο συγκεχυμένα το είχα δει σε μια ημισυνειδητή κατάσταση αναστοχασμού να στέκει διστακτικό στο κατώφλι της γλωσσικής έκφρασης»⁵⁸⁸.

Η Shoshana Felman, εξετάζοντας τις ψυχικές εγχαράξεις του τραύματος στο κειμενικό σώμα της μαρτυρίας, επισημαίνει ότι η ψηλάφηση της πραγματικότητας σχετίζεται ταυτόχρονα τόσο με την διερεύνηση της πληγής, που η πραγματικότητα προκάλεσε, όσο και με το εγχείρημα διάτρησης της κατάστασης του πληγωμένου, με απώτερο σκοπό την εκ νέου ενεργοποίηση της ζωτικότητας της πραγματικότητας και την κριτική αναγκαιότητα της επανεκκίνησης του πληγωμένου. Η πληγή, επομένως, εξασφαλίζει τη δυνατότητα πρόσβασης στο σκοτάδι το οποίο η γλώσσα πρέπει να διασχίσει και να διαπεράσει αυτό το καθεστώς της «τρομερής αφωνίας». Η πρόσβαση στο πεδίο του πληγωμένου αποδεικνύεται το απροσδόκητο, άνευ προηγουμένου, μέσο πρόσβασης στην ίδια την πραγματικότητα και η ριζική προϋπόθεση για μια επώδυνη

⁵⁸⁶ Μάντελσταμ Ν., *Ελπίδα στα χρόνια της απελπισίας*, μετφρ. Σ. Αργυροπούλου, Καστανιώ της 2017, σ. 81.

⁵⁸⁷ Ο.π., Felman-Laub, *Testimony*, σ. 79.

⁵⁸⁸ Amery Jean, *Πέρα από την ενοχή και την εξίλεση*, ο.π., σ. 19.

διερεύνηση της καταθετικής λειτουργίας και της καταθετικής δύναμης της γλώσσας (testimonial power of the language)⁵⁸⁹.

Όπως επισημάνθηκε κατά τη συγκρότηση του corpus της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων, πολλοί από τους κατάδικους του χοτζικού καθεστώτος γράφουν, εξαλείφοντας το άφατο⁵⁹⁰, ακόμα και μέσα στα κάτεργα ή τα στρατόπεδα καταναγκαστικής εργασίας, παρά τις εξοντωτικές τιμωρίες, την απομόνωση και τους ξυλοδαρμούς που εγκυμονούσε η απόπειρα της γραφής. Η αυστηροποίηση των ποινών που επιβάλλονταν στους γράφοντες εγκλείστους, εντάθηκε σύμφωνα με τον Pjetër Arbnoçi, από τα μέσα της δεκαετίας του 1970, ως απόρροια της κορύφωσης του «μεγάλου χοτζικού τρόμου» εντός του ίδιου του καθεστωτικού μηχανισμού. Σκοπός αυτής της αυστηροποίησης των κατασταλτικών μέτρων, γράφει ο Arbnoçi στους *Νεομάρτυρες*, ήταν ο ισόβιος εγκλεισμός ή η ίδια η φυσική εξόντωση: «Σκοπός ήταν να μη βγεις ζωντανός. Τρεις πρώην υπουργοί της Παιδείας, ο Mirash Ivanaj, ο Xhevat Korça και ο Gjergj Kokoshi, αφέθηκαν να πεθάνουν μέσα στη μιζέρια της φυλακής, είτε από εξαντλητική απεργία πείνας, είτε στα πειθαρχικά κελιά της απομόνωσης που τους έστελναν, αντί για κάποιο νοσοκομειακό θάλαμο. Π α ρ ό λ α α υ τ ά , ο ι κ α τ ά δ ι κ ο ι έ γ ρ α φ α ν »⁵⁹¹.

Οι διωκόμενοι συγγραφείς γράφουν, λοιπόν, με οποιοδήποτε κόστος, αναλαμβάνοντας ακόμα και το ενδεχόμενο της θανατικής τους καταδίκης (περιπτώσεις Vilson Bllosshmi, Genc Leka, Fadil Kokomani, Vangjel Lezho, Havzi Nela κ.α.)· και γράφουν σημαίνει, υπό τη σημασία που αποδίδει στο ρήμα ο Derrida, ότι αυτό που ακόμα δεν παρήχθη μέσα στο γράμμα δεν έχει άλλη διαμονή, δεν τους αναμένει ως προγραφή σε κάποιο τόπο υπερουράνιο: «Το νόημα οφείλει να αναμένει να ειπωθεί ή να γραφεί για να κατοικήσει τον εαυτό του»⁵⁹². Εμείς που βγήκαμε ζωντανοί από τα κάτεργα, γράφει ο Ντοστογιέφσκι στις *Αναμνήσεις από το σπίτι των πεθαμένων*, πρέπει όλα να τα πούμε⁵⁹³.

⁵⁸⁹ Ο.π., Felman, σ. 29.

⁵⁹⁰ Η εξάλειψη του άφατου είναι ένας κοινός τόπος στη λογοτεχνία του στρατοπέδου-φυλακής των χωρών του πρώην Ανατολικού Μπλοκ (βλ. επί παραδείγματι: Muresan Alin, “Expressing the Inexpressible”, *Caietele Echinox*, vol. 15, 2008, pp. 110-114).

⁵⁹¹ Η επισημείωση της τελευταίας φράσης του γράφοντος, ο.π., Arbnoçi, σ. 75.

⁵⁹² Ο.π., Derrida J., *Η γραφή και η διαφορά*, σ. 481.

⁵⁹³ Ο.π., Ντοστογιέφσκι, σ. 351.

Γ.6.3. Η ανάδυση του συγγραφέα-μάρτυρα

*Βαθιά, μέσα στο ρήγμα των καιρών,
κοντά στην κηρήθρα του πάγου
προσμένει, κρύσταλλος πνοής,
η δική σου ακλόνητη
μαρτυρία*

Paul Celan, *Καμπή πνοής*

*Στη διάρκεια αυτής της ταραγμένης περιόδου, δεν
έπαυα να θεωρώ το ρόλο μου ως αυτόν του συγγραφέα-
μάρτυρα του καιρού του.*

Vaclav Havel, *Από τη φυλακή στην προεδρία*

Όποιος μαρτυρεί δεν προσκομίζει απόδειξη, ισχυρίζεται ο Derrida, αλλά είναι κάποιος ο οποίος φέρει μια εμπειρία κατ' αρχήν μοναδική και αναντικατάστατη⁵⁹⁴. Συμβαίνει πολλές φορές η εμπειρία αυτή να διασταυρώνεται, κυρίως αφηγηματικά, με άλλες εμπειρίες προκειμένου οι μαρτυρίες να γίνουν πειστικές μέσα σε έναν «επαληθευτικό μηχανισμό» στην υπηρεσία της απόδειξης ή της πληρέστερης διερεύνησης ενός μη αναγώγιμου γεγονότος, όπως το Ολοκαύτωμα ή ο σταλινικός ολοκληρωτισμός. Ακόμα και αν κατατεθούν χιλιάδες τέτοιες μαρτυρίες, ποτέ δεν υποκαθίσταται το μοναδικό και το αναντικατάστατο της κάθε μίας από αυτές⁵⁹⁵.

Κανείς, συνεπώς, δεν μπορεί να μαρτυρήσει στη θέση του ίδιου του μάρτυρα· αυτή είναι η πρώτη ερμηνεία που αποδίδει ο Γάλλος φιλόσοφος στον πολύσημο στίχο του Celan. Η αφήγηση των μαρτύρων έρχεται να πιστοποιήσει ότι αυτό το φαινόμενο ήταν κάποτε παρόν και ότι πλέον δεν είναι. Οι ίδιοι οι μάρτυρες ενυπήρχαν σε αυτό και εξακολουθούν να υπάρχουν σε αυτό με διαφορετικό τρόπο, υφαίνοντας αυτό που

⁵⁹⁴ Ο.π., Derrida, *Μαρτυρία και μετάφραση*, σ. 30.

⁵⁹⁵ Με όρους της γλωσσολογικής θεωρίας του Saussure, η λογοτεχνία των διωκομένων αποτελεί μία γλώσσα (*langue*), ενέχοντας στοιχεία του καθολικού, ενώ κάθε έργο που εγγράφεται σε αυτή αποτελεί πράξη ομιλίας (*parole*), καθόσον εκδηλώνονται σε αυτό τα γνωρίσματα της χρονικότητας και της ατομικότητας του ομιλούντος (Ο.π. Cassirer, σ. 184). Βλ. επίσης: Toker Leona, "Introduction: An Eyewitness, a Pier", *Partial Answers: Journal of Literature and the history of Ideas*, Vol. 7, No. 2 (June 2009), pp. 163-167.

ο Cassirer ονομάζει «προφητεία του παρελθόντος», μια αποκάλυψη της κρυφής του ζωής που δίνει συνάμα και μια καινούργια προοπτική του μέλλοντος⁵⁹⁶.

Η πρόθεση του γράφειν ως πρόθεση του μαρτυρείν επί της εμπειρίας του εγκλεισμού τεκμαίρεται χρονικά *in media res* της περιόδου του εγκλεισμού. Ο κατάδικος, κυρίως ο διανοούμενος κατάδικος, γράφει όντας ακόμη έγκλειστος. Η αρχική πρόθεση της γραφής, καταθέτει ο Pjetër Arbnori, τείνει στη διανοητική προσπάθεια του γράφοντος να διαφυλάξει πρωτίστως την πνευματική του ακεραιότητα: «*Η πιο σημαντική επιδίωξη για έναν άνθρωπο που έχει καταδικαστεί με μακροχρόνια κάθειρξη στη δικτατορία παραμένει η προσπάθεια να μην αποκοπεί τελείως από τη ζωή ακόμα και πίσω από τα συρματοπλέγματα. [...] Άρα για τον διανοούμενο, και όχι μόνον για το διανοούμενο, η ίδια η ζωή δεν είναι πλέον παρά μια προσπάθεια διεύρυνσης της ελευθερίας σε καθημερινή βάση, μια προσπάθεια ανοίγματος των παραθύρων της επαφής με τον κόσμο κάθε καινούργια μέρα, με την ίδια την πραγματικότητα όταν δεν μπορείς να διαρρήξεις τα συρματοπλέγματα που σε περικυκλώνουν. Υπάρχει και ένας άλλος τρόπος εισόδου στον κόσμο της ελευθερίας πιο επίπονος αλλά περισσότερο αποτελεσματικός: το μεγάλωμα της ελευθερίας μέσα σου, στο μυαλό σου και στην ψυχή σου. Κάτι τέτοιο μπορεί να γίνει μόνο μέσω μιας μεστής πνευματικής εργασίας, ενός διανοητικού συζητητικού εγχειρήματος, της γραφής»⁵⁹⁷.*

Η γραφή ως «διεύρυνση (zgjertim) της ελευθερίας» του Arbnori διασταυρώνεται σημασιολογικά με τη γραφή ως «διάνοιξη του φαίνεσθαι»⁵⁹⁸ του Derrida, καθότι το γράψιμο, σύμφωνα με τον τελευταίο, ξυπνά το νόημα της βούλησης για βούληση, δηλαδή για ελευθερία, στην κατεύθυνση της συμφωνίας με την κρυμμένη ουσία της εμπειρίας: «Θέλω-να-γράψω δεν σημαίνει επιθυμία για γράψιμο, διότι δεν πρόκειται για θυμική διάθεση αλλά για ελευθερία και καθήκον»⁵⁹⁹. Ποια, ωστόσο, τα μονοπάτια της ντεριντιανής διάνοιξης του φαίνεσθαι; Καθοριστική παράμετρος του μη αναγώγιμου της μαρτυρίας, για το Derrida, παραμένει η *παρεύρεση εν εαυτώ*. Κανένας δεν μπορεί να μαρτυρήσει για την παρουσία του σε ένα συμβάν αν δεν είναι πρώτα επαρκώς παρών μέσα στον εαυτό του, αν δεν «εγγυηθεί» ο ίδιος στον εαυτό του το βαθμό της αυτοσυνειδησίας του. Κανένας δεν φέρει αξιόπιστη μαρτυρία παρά

⁵⁹⁶ Ο.π., Cassirer, *Δοκίμιο για τον άνθρωπο*, σ. 286.

⁵⁹⁷ Ο.π., Arbnori, σ. 72-73.

⁵⁹⁸ Ο.π., Derrida, *Η γραφή και η διαφορά*, σ. 341.

⁵⁹⁹ Ο.π., Derrida, *Η γραφή και η διαφορά*, σ. 483.

μόνον όταν φέρει την ευθύνη της αυτογνωσίας και άρα τη γνώση όσων είδε, άκουσε, άγγιξε.

Η κατάσταση του κατάδικου συγγραφέα, όπως επισημαίνει ο Todi Lubonja στις σημειώσεις της φυλακής, είναι ένας διανοητικός μαραθώνιος αυτογνωσίας και ανακάλυψης των «σκοτεινών αινιγμάτων της εποχής»⁶⁰⁰: «*Η ζωή στη φυλακή υπήρξε για μένα, ταυτόχρονα, μια μακρά περίοδος διανοητικών αντανακλάσεων, αναθεωρήσεων και στοχασμών για τα μέλλοντα υπό την οπτική ενός ανθρώπου απογυμνωμένου από κάθε ιδιοτέλεια, κρίσεις πάνω σε ένα πεδίο ανοιχτό, πέραν κάθε κυρίαρχης επιρροής. Δεν υπάρχει πιο κατάλληλος χώρος από τη φυλακή να ασκήσει κανείς μια αδυσώπητη κριτική ενάντια στους υπηρέτες του καθεστωτικού μηχανισμού*»⁶⁰¹.

Η ευθύνη του μάρτυρα ενώπιον του εαυτού του θα πρέπει να καταλαμβάνει την ίδια έκταση με την ευθύνη του μάρτυρα ενώπιον οποιοδήποτε αποδέκτη της μαρτυρίας του. Ακόμα και το ψέμα ή ψευδορκία, ισχυρίζεται ο Derrida, φέρει επί ακούοντως την εγγύηση της αυτογνωσίας, υπό την έννοια ότι ο μάρτυρας κατανοεί το μυστικό που πρέπει να κρατήσει αφανέρωτο⁶⁰². Η αυτοσυνειδησία του συγγραφέα ορίζεται, επίσης, από τον Ερνέστο Σάμπατο ως θεμελιακό ζήτημα στην αναζήτηση της δυνατότητας της μαρτυρίας πάνω στο δαιδαλώδες της ανθρώπινης πραγματικότητας, την οποία ο ενσυνείδητος συγγραφέας συλλαμβάνει ενεργητικά με το σύνολο των συγκινησιακών και διανοητικών του δυνατοτήτων⁶⁰³.

Ένα τυπικό παράδειγμα ντεριντιανής αυτογνωσίας θα συναντήσουμε στον πρόλογο της λογοτεχνικής μαρτυρίας του Uran Kalakulla. Ο Αλβανός συγγραφέας φωτίζει συνοπτικά το ζήτημα της ευθύνης της *παρεύρεσης εν εαυτώ*, σε συνάρτηση με την ευθύνη του μάρτυρα ενώπιον του οποιοδήποτε αποδέκτη, συγκρίνοντας τις σωματικές δοκιμασίες που βίωσαν οι κατάδικοι των πρώτων αλβανικών γκουλάγκ και τις δοκιμασίες που έζησε ο ίδιος: «*Διαβάζοντας αυτό το βιβλίο, οποιοσδήποτε μπορεί να παρατηρήσει ότι δεν μιλώ τόσο για τις σωματικές δοκιμασίες, για τους κτηνώδεις ξυλοδαρμούς και τα βασανιστήρια που οδηγούν ακόμα και στο θάνατο· μιλώ, κυρίως, για τις ψυχικές βασάνους. Σε όλη τη διάρκεια της μακρόχρονης*

⁶⁰⁰ Ο.π., Todi Lubonja, *Nën peshën e dhunës: Shënimet e burgut, 1974-1987*, σ. 37.

⁶⁰¹ Ο.π., Todi Lubonja, σ. 291.

⁶⁰² Ο.π., Derrida, *Μαρτυρία και μετάφραση*, σ. 36.

⁶⁰³ Ο.π., Σάμπατο, *Ο συγγραφέας και η καταστροφή*, σ. 185.

φυλάκισής μου, εγώ ο ίδιος και πολλοί σαν εμένα δεν δοκίμασαν αρκετά τέτοιες εξοντωτικές δοκιμασίες έτσι όπως δοκιμάστηκαν οι κατάδικοι των πρώτων χρόνων. Θα έλεγα ψέματα αν δεν το παραδεχόμουν. Έχω μάθει να αναγνωρίζω το δίκιο ακόμα και στον εχθρό μου, γιατί πρώτα πρώτα θέλω να είμαι δίκαιος ενώπιον του εαυτού μου, και ύστερα το ίδιο δίκαιος ενώπιον όλων των άλλων»⁶⁰⁴.

Στο Σπατς του Maks Velo, ο αφηγητής, καθώς περιγράφει μια από τις πιο τυραννικές δοκιμασίες στο ομώνυμο στατόπεδο-φυλακή, την καθημερινή στοίχιση και καταμέτρηση των κατάδικων, *παρευρίσκεται εν εαυτώ* συνειδητοποιώντας την αναγκαιότητα της μετατροπής αυτών των εμπειριών σε αισθητική αντανάκλαση: «*Ημουν πεπεισμένος πως είχα να περάσω εκεί μέσα χρόνους ατέλειωτους... Όλη η δουλειά είναι να μεταστρέψεις αυτούς τους καταναγκασμούς σε ένα είδος αντανάκλασης, και αν μπορείς (τόσο το καλύτερο για σένα) σε ένα είδος αντανάκλασης που να σου προσφέρει ικανοποίηση*»⁶⁰⁵. Εξάλλου, η ίδια η τέχνη δεν αποτελεί, σύμφωνα με τον Cassirer, παρά μια ορισμένη συμβολή στη συγκρότηση και στην οργάνωση της ανθρώπινης εμπειρίας⁶⁰⁶.

Και τα δύο κειμενικά παραδείγματα, όπως άλλωστε τα περισσότερα κείμενα της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων, γραμμένα αρκετά χρόνια μετά την επιστροφή από τα γκουλάγκ, επαληθεύουν τη δύναμη που αποδίδει στην αφήγηση ο Benjamin η οποία διατηρεί τις δυνάμεις της συγκεντρωμένες και είναι ικανή να τις απελευθερώσει ακόμα και μετά από πολύ καιρό⁶⁰⁷. Ποιο είναι όμως το πρώτο φανέρωμα αυτής της ντεριντιανής *παρεύρεσης εν εαυτώ* για τους διωκόμενους συγγραφείς; Προκειμένου να απαντηθεί το συγκεκριμένο ερώτημα θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι διωκόμενοι συγγραφείς του παρόντος corpus μπορούν να ενταχθούν σε δύο κατηγορίες.

Στην πρώτη κατηγορία εντάσσονται εκείνοι οι συγγραφείς που τέθηκαν εξ' αρχής στο περιθώριο της νέας σοσιαλιστικά οικοδομούμενης κοινωνίας και περιήλθαν νομοτελειακά στη σφαίρα της καθεστωτικής δίωξης. Οι συγγραφείς αυτοί προσανατολίζονται με ριζική συνέπεια στο αναιρέσιμο της εγκυρότητας του χοτζικού πειράματος. Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν συγγραφείς όπως ο Fatos Lubonja, ο

⁶⁰⁴ Ο.π., Kalakulla, σ. 8.

⁶⁰⁵ Ο.π., Velo, *Spaçi*, σ. 98.

⁶⁰⁶ Ο.π., Cassirer, *Δοκίμιο για τον άνθρωπο*, σ. 251.

⁶⁰⁷ Ο.π., Benjamin, *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας*, σ. 113.

Spartak Ngjela, ο Bashkim Shehu και άλλοι οι οποίοι προέρχονταν από τους κόλπους της προνομιακής ελίτ του χοτζικού καθεστώτος και γαλουχήθηκαν τρέφοντας πίστη στο αναμφίβολο της μαρξιστικής-λενινιστικής αλήθειας για την οικοδόμηση του αλβανικού σοσιαλισμού.

Ο Fatos Lubonja, επί παραδείγματι, αναφέρεται στα νεανικά του χρόνια και στη συναναστροφή του με έναν περιθωριακό ζωγράφο στην Κορυτσά ο οποίος, μέσω της τέχνης του, του αποκάλυψε μια πιο καθολική αλήθεια από την χοτζική οδό του μαρξισμού-λενινισμού, μια αλήθεια που περιέχονταν στην ιδέα της τέχνης και του ανθρωπισμού. Από το σημείο αυτό -είχε προηγηθεί η εφηβική εμπειρία της άμεσης επαφής του με την εξαθλίωση της αλβανικής εργατικής τάξης στην πόλη του Λιατσ-διανοίγεται στη συνείδηση του νεαρού Lubonja το ρήγμα που θραύει την μέχρι τότε αδιαλείπτως υπάρχουσα σοσιαλιστική πραγματικότητα του χοτζικού κόσμου⁶⁰⁸. Το σημείο της οριστικής ρήξης με τη χοτζική πραγματικότητα αποβαίνει καθοριστικό για αυτό που ο Husserl αποκαλεί «ολότητα της συνάφειας της εμπειρίας»⁶⁰⁹, υπό την έννοια ότι, όταν κάποια εμπειρία υποστεί ακύρωση της αξίας της ως «αισθητηριακό φαίνεσθαι», το υποκείμενο στρέφεται πλέον στο *ego cogito* ως το αποδεικτικά ασφαλές έδαφος των δικών του κρίσεων επί των οποίων θεμελιώνει την αντιρρητική σχέση του με το καθεστώς⁶¹⁰. Σχέση που θα τον οδηγήσει μετέπειτα στα χοτζικά κάτεργα.

Υπό την έννοια αυτή, διαφαίνεται πλέον και ο κοινωνικός χαρακτήρας της λογοτεχνίας των διωκομένων καθότι, αντικαθεστωτικά προσανατολιζόμενη, έρχεται σε αντίθεση με τη γενικότερη ρότα της κοινωνίας προς τη χοτζική εκδοχή του σοσιαλισμού, άρνηση η οποία, κατά τον Adorno, αναδεικνύει την ουσιαστική κριτική, αντικοινωνική, δύναμη της τέχνης⁶¹¹. Στο δε ζήτημα της αισθητικής και τεκμηριωτικής, ή πολιτικής, πρόθεσης του συγγραφέα, ο Adorno υποστηρίζει ότι η ενύπαρξη της κοινωνίας στο έργο τέχνης και όχι η ενύπαρξη της τέχνης στην

⁶⁰⁸ Η αναφορά υπάρχει στην αρχή του ημερολογίου φυλακής Στο δέκατο έβδομο έτος.

⁶⁰⁹ Husserl, *Καρτεσιανοί στοχασμοί*, μετφρ. Κοντός Π., εκδ. Ροές, 2002, σ. 14-34.

⁶¹⁰ Ο Husserl ορίζει τη ρήξη του υποκειμένου με τον φαινομενολογική πραγματικότητα του κόσμου ως «υπερβατολογική υποκειμενικότητα» κατά την οποία ο στοχαζόμενος αναγνωρίζει τον απολύτως αναμφισβήτητο, μη αναρέσιμο χαρακτήρα του δικού του *ego cogito*, ακόμα και στην περίπτωση που δεν θα υπήρχε αυτός ο κόσμος, ο.π.

⁶¹¹ Ο.π., Adorno, *Αισθητική θεωρία*, σ. 382.

κοινωνία είναι η ουσιαστική κοινωνική σχέση της τέχνης⁶¹². Στο ίδιο πνεύμα είναι διατυπωμένη και η φράση του Visar Zhitı στην *Τεθλασμένη άβυσσο* με την οποία αποφαίνεται ότι το ήθος των πολιτικών κατάδικων είναι ο πυρήνας της συνείδησης μιας ολόκληρης εποχής⁶¹³.

Οι παραπάνω διαπιστώσεις τίθενται στο επίκεντρο της συνείδησης του διωκόμενου συγγραφέα όταν ακριβώς η δίωξη τελείται, και ο έσχατος διωκτικός χώρος είναι η φυλακή. Εκεί πλέον ο συγγραφέας μετατρέπεται σε μάρτυρα μιας άλλης πραγματικότητας την οποία μέχρι τότε απλώς είχε προαισθανθεί ως μια νομοτελειακή ροπή. Ο Βάτσλαβ Χάβελ θα παραδεχτεί ότι μόνο όταν βρέθηκε μέσα στη φυλακή διαπίστωσε ότι εκεί υπήρχαν πολύ περισσότερα γεγονότα σε σύγκριση με την απουσία γεγονότων έξω από το περιβάλλον της φυλακής. Και ο κάθε κρατούμενος ήταν ο φορέας-μάρτυρας μιας πλειάδας σημαντικών απροσδόκητων γεγονότων: *«Ακούγοντας τις διηγήσεις τους, είχα την εντύπωση πως είχα επιστρέψει στην προδικτατορική κοινωνία, ή απλούστερα στον κόσμο της λογοτεχνίας. [...] Οι ιστορίες τους ήταν η απόδειξη πως η ανθρωπότητα βρίσκει τον τρόπο να αντισταθεί και να αγνοήσει την εξοντωτική πίεση»*⁶¹⁴.

Ο Lubonja, συν τοις άλλοις, θα υποστηρίξει ότι η *παρέυρεση εν εαυτώ* αποτελεί για τον έγκλειστο συγγραφέα μονόδρομο καθότι η πνευματική ζωή του κατάδικου διαμορφώνει μια υπερτροφική λειτουργία της σκέψης η οποία αποβαίνει, ενίοτε προβληματική, εφόσον αποκόπτει το υποκείμενο από την πραγματική ζωή. Εντούτοις, αμφισβητεί την ουσιαστική δυνατότητα μιας τέτοιας αυτογνωσίας εντός της φυλακής η οποία διατηρεί τον κατάδικο σε μια ταριχευμένη πραγματικότητα: *«Η απουσία της επαφής με την ζώσα πραγματικότητα στερεί από την πνευματική ζωή τις σχέσεις της με τις πιο βαθιές της πηγές, τις σχέσεις με τον έμπλεο συναισθημάτων κόσμο απ' όπου πηγάζει και η ίδια η αυθεντική σκέψη, της στερεί τις σχέσεις της με τα αρχέτυπα της συλλογικής συνείδησης τα οποία, προκειμένου να απελευθερώσουν τις πνευματικές δυνάμεις που κλείνουν μέσα τους, πρέπει να βιωθούν. Πρέπει να ζήσεις την αγάπη, να ζήσεις τις τελετουργικές της διαστάσεις, για να μπορέσεις να συλλάβεις*

⁶¹² Συγκεκριμένα, ο Adorno αναφέρεται στο παράδειγμα του Μπρεχτ υποστηρίζοντας ότι όποιος αξιολογεί τον Μπρεχτ μόνο βάσει της καλλιτεχνικής του αξίας τον κρίνει τόσο εσφαλμένα όσο και όποιος τον εκτιμά μόνο βάσει των πολιτικών του θέσεων, βλ. Adorno, *Αισθητική θεωρία*, ο.π., σ. 394.

⁶¹³ Ο.π., Zhitı, *Ferri i carë*, σ. 330.

⁶¹⁴ Ο.π., Χάβελ Β., *Εν αρχή ην ο λόγος*, σ. 208.

την πληρότητα της ίδιας σου της ύπαρξης και μεμιάς να συλλάβεις την πλημμυρίδα εκείνων των ηφαιστειακών δυνάμεων που απελευθερώνονται από τα βάθη της συνείδησης και είναι δυνατόν έπειτα να ενυλωθούν σε ιδέες, σκέψεις και πνευματικό έργο... Και πώς είναι δυνατόν να αναζητάς να ανακαλύψεις τον εαυτό σου όταν δεν κινείται τίποτα εκεί κάτω; Να ανακαλύψεις σημαίνει να κουνήσεις καθετί από τον τόπο του, ενώ τα βάθη της ψυχής μου ομοιάζουν με ένα ανενεργό ηφαίστειο»⁶¹⁵.

Εν σχέσει με το ζήτημα του αυτόπτη-μάρτυρα-συγγραφέα, οφείλω να επισημάνω ότι, όπως άλλωστε έχει τονιστεί τόσο από τον Derrida όσο και από τους Dori Laub και Shoshana Felman, η προσωπική μαρτυρία (στο μέτρο που δεν μπορεί να καταγραφεί, αναφερθεί, παραστεί αφηγήσιμη, μεταβιβαστεί από κάποιον άλλο χωρίς να πληγεί η ιδιαιτερότητά της) παραμένει ριζικά μοναδική και μη μεταβιβάσιμη. Χρησιμοποιώντας ως σημείο αναφοράς το γνωστό στίχο «Κανείς δε μαρτυρεί για το μάρτυρα» του Paul Celan, η Felman παρατηρεί ότι το να μεταφέρει τη μαρτυρία σημαίνει ότι μεταφέρεις την αποκλειστικότητα της ευθύνης και, ταυτόχρονα, ότι μεταφέρεις την ευθύνη αυτής της αποκλειστικότητας⁶¹⁶.

⁶¹⁵ Ο.π., Lubonja, Στο δέκατο έβδομο έτος, σ. 156.

⁶¹⁶ Η παραδοξότητα εδώ έγκειται στην ίδια την υπέρβαση του περιορισμού αυτής της καταθετικής αποκλειστικότητας καθώς ο συγγραφέας-μάρτυς θα πρέπει να μιλήσει για τους άλλους και στους άλλους (ο.π., Felman, σ. 3).

Γ.6.3.1. Ο συγγραφέας-μάρτυρας στο κατώφλι της θυσίας και της εξιλέωσης

Ποιος άκουσε καταμεσήμερα
το σύρσιμο του μαχαιριού
στην ακονόπετρα;
Ποιος καβαλάρης ήρθε
με το προσάναμμα και το δαυλό;
Καθ' ένας νίβει τα χέρια του
και τα δροσίζει.
Και ποιος ξεκοίλιασε τη γυναίκα,
το βρέφος και το σπίτι;
Ένοχος δεν υπάρχει. Καπνός.
Ποιος έφυγε, χτυπώντας
πέταλα στις πλάκες;
Κατάργησαν τα μάτια τους, τυφλοί.
Μάρτυρες δεν υπάρχουν πια, για τίποτε.

Γιώργος Σαφέρης, «Επί σκηλής»

Ο Derrida υπενθυμίζει συχνά μέσα στο έργο του το σημασιολογικό περιεχόμενο της λέξης «μάρτυρας» κατά τα ελληνιστικά χρόνια, κυρίως στους πρώτους αιώνες της διάδοσης του χριστιανισμού, και την ετυμολογική της συγγένεια με το «μαρτύριον»⁶¹⁷. συγγένεια η οποία αποδίδει στη μαρτυρία και τη σημασία της απόδειξης της πίστεως των διωκόμενων χριστιανών που μαρτυρούνται εν βασάνω⁶¹⁸. Η μαρτυρία της βασάνου και των φυσικών δοκιμασιών αποτελεί αναμφίβολα έναν από τους κοινούς τόπους τόσο της στρατοπεδικής λογοτεχνίας του Ολοκαυτώματος όσο και της λογοτεχνίας του γκουλάγκ.

«Είμαι δεμένος με το κορμί μου στο καλό και το κακό, αυτή η κοινοτοπία είναι μερικές φορές ασύλληπτη»⁶¹⁹, αποτιμά στην αυτοβιογραφική του νουβέλα *Εγώ, ένας άλλος* ο Imre Kertész. Αν το ισχυρότερο πάθος, η αναμφισβήτητη πρόθεση, η ίδια η ταυτότητα του συγγραφέα, συνεχίζει ο Kertész, είναι η περιγραφή της ανθρώπινης ψυχικής κατάστασης, τότε ο συγγραφέας πρέπει να ανοίξει την καρδιά του σε όλη τη

⁶¹⁷ Ο.π., Derrida, *Μαρτυρία και μετάφραση*, σ. 30.

⁶¹⁸ Ο.π., Derrida.

⁶¹⁹ Kertész Imre, *Εγώ, ένας άλλος*, μετφρ. Λαγουδάκου Γ., Καστανιώτης, Αθήνα 2002, σ. 14.

δυστυχία που κρύβει μέσα της αυτή η κατάσταση⁶²⁰. Επαληθεύεται, έτσι, ο λακανικός αφορισμός που ορίζει το πραγματικό ως εκείνο που επιστρέφει πάντοτε στο ίδιο μέρος (υποκείμενο)⁶²¹.

Με αφορμή την παραπάνω ρήση του Λακάν επί της κατάστασης του υποκειμένου-εν-τραύμα, οι Αμερικανοί θεωρητικοί της κρίσης της μαρτυρίας Shoshana Felman και Dori Laub επισημαίνουν ότι οι επιζώντες του τραύματος δεν ζουν απλώς με την ανάμνηση κάποιου επώδυνα βεβαρημένου παρελθόντος αλλά φέρουν ένα συμβάν το οποίο δεν θα μπορούσε και δεν έχει περατωθεί, δεν είναι εγγράψιμο στο χρονικό επίπεδο του συντελεσμένου. Συνεπώς, ο επιζών παραμένει παγιδευμένος μεταξύ της παρελθοντικής πραγματικότητας της τραυματικής του εμπειρίας και μιας διαρκούς αναμονής επανενεργοποίησής της. Προκειμένου να διαλάθει αυτής της παγίδας, ο επιζών μάρτυρας εμπλέκεται σε μια θεραπευτική διαδικασία, μια διαδικασία κατασκευής της αφήγησης, ανακατασκευής της ιστορίας του, και κυρίως επανεξωτερίκευσης (re-externalizing) του συμβάντος: Αυτή η επανεξωτερίκευση του συμβάντος μπορεί να τεθεί σε ισχύ μόνο όταν κάποιος μπορεί να διατυπώσει και να διαβιβάσει σε άλλον την ιστορία του⁶²².

Ο Ζαν Αμερύ αποτολμά να διατυπώσει τον ισχυρισμό ότι ο βασανισμός είναι το πιο τρομακτικό βίωμα που φέρει μέσα του ένας άνθρωπος καθότι εκείνη ακριβώς τη στιγμή παραβιάζονται τα σύνορα του σώματός του που είναι τα σύνορα του Εγώ. Αυτή η παραβίαση προσδίδει στο βασανισμό το χαρακτήρα του ανεξάλειπτου (character indelebilis) με αποτέλεσμα όποιος βασανίστηκε να παραμένει για πάντα βασανισμένος, άρα παντοτινά ξένος στον κόσμο. Συνοπτικά, ο Αμερύ, ο οποίος έχει στοχαστεί με τη μεγαλύτερη ίσως φιλοσοφική ευφράδεια πάνω στο ζήτημα της κατάστασης του βασανιζομένου, θεωρεί κατά πρώτον ανώφελη την επιμονή στην εξαντλητική περιγραφή των βασανιστηρίων διότι ο συγγραφέας-μάρτυρας θα βρίσκονταν εγκλωβισμένος σε μια μάταιη δίνη του μεταφορικού λόγου· εξάλλου, οι συναισθηματικές αξίες είναι μη περιγράψιμες αλλά και μη συγκρίσιμες⁶²³.

⁶²⁰ Ο.π., Kertész, *Εγώ, ένας άλλος*, σ. 100.

⁶²¹ Ο.π., Felman-Laub, *Testimony*, σ. 68

⁶²² Ο.π., Felman-Laub, *Testimony*, σ. 69.

⁶²³ Ο Αμερύ φτάνει μάλιστα στο σημείο να υποστηρίξει ότι εκείνος που θα επεδίωκε να καταστήσει κατανοητό τον σωματικό του πόνο θα ήταν αναγκασμένος να προξενήσει πόνο στους άλλους, με αποτέλεσμα να γίνει ο ίδιος βασανιστής, ο.π. Amery, σ. 76.

Κατά δεύτερον, αποτελεί αδιαμφισβήτητη αλήθεια ότι, μόνο όταν ένας άνθρωπος υποβληθεί σε βασανιστήρια, ανάγεται ολοκληρωτικά σε σάρκα: *«Ουρλιάζοντας από τους πόνους και κουρελιασμένος από τη βία, χωρίς να ελπίζει σε καμιά βοήθεια και έχοντας χάσει κάθε δικαίωμα στην αυτοάμυνα, ο βασανισμένος δεν υφίσταται πλέον παρά μόνο ως σώμα και τίποτε άλλο»*⁶²⁴. Κατά τρίτον, ο πόνος συντελεί στη ρευστότητα της απροσδιοριστίας και της απόστασης που χωρίζει την ηθική και τη σωματική αντοχή η οποία διαφέρει από άνθρωπο σε άνθρωπο.

Αποτελεί, εντούτοις κοινή παραδοχή, ότι το τέλος της σφοδρής σωματικής δοκιμασίας επιφέρουν στο θύμα στιγμές γαλήνης και κατευνασμού κατά τις οποίες η δύναμη της σκέψης επανέρχεται δειλά δειλά *«προκαλώντας ένα απεριγράπτο αίσθημα ευτυχίας»*. Το πιο αποκαρδιωτικό συναίσθημα παραμένει, ωστόσο, για το βασανισμένο η έκπληξη με την οποία συνειδητοποιεί ότι ο κόσμος μπορεί να υπάρξει κάτω από την απόλυτη κυριαρχία του άλλου, και μάλιστα με τη μορφή μιας εξουσίας η οποία του επιτρέπει να προξενήσει πόνο και όλεθρο: *«Η εμπειρία του συνανθρώπου ως αντι-ανθρώπου παραμένει μέσα στο θύμα του βασανισμού με τη μορφή συμπυκνωμένου τρόμου, στερώντας του τη θέα σε έναν κόσμο που διέπεται από την αρχή της ελπίδας»*⁶²⁵.

Στην αλβανική λογοτεχνία των διωκομένων, το μαρτύριο του Χριστού αποτελεί, σύμφωνα με τον Visar Zhitì, μια αρχετυπική δοκιμασία στην οποία ανάγεται η *«απόδειξη πίστης»* των συγγραφέων-μαρτύρων στην ιδέα του ανθρωπισμού: *«Δύο χιλιετηρίδες μετά το Χριστό, μα πόσο κοντά ο Χριστός είναι! Φέρουμε το μαρτύριό του ολόκληρο μέσα μας»*. Λίγο πιο πριν, ο ίδιος συγγραφέας θεωρεί τη μαρτυρία της αγάπης ως την ύψιστη νίκη των ηττημένων της δικτατορίας: *«Μόνον αυτή έχει σημασία, περισσότερο από τις φυλακές (μας) και το θάνατο. Όταν θα αρχίσουμε να μιλάμε για την αγάπη, τότε θα έχουμε κερδίσει»*⁶²⁶.

Στην *Ανάκριση*, ο Maks Velo θα συσχετίσει συνολικά την ανακριτική διαδικασία και τη δίκη μέχρι την έξοδο του κατάδικου στα γκουλάγκ με το μαρτύριο του Χριστού και την πορεία Του προς το Γολγοθά. Ο συγγραφέας διώκεται από το καθεστώς με τις καταδικαστικές λέξεις για τις λέξεις του και ξανά μόνο με λέξεις

⁶²⁴ Amery Jean, *Πέρα από την ενοχή και την εξιλέωση*, ο.π., σ. 77.

⁶²⁵ Για την κατάσταση του βασανισμένου βλέπε αναλυτικά το κεφάλαιο που αφιερώνει ο Αμερύ στα βασανιστήρια στο *Πέρα από την ενοχή και την εξιλέωση*, ο.π., σ. 57-88.

⁶²⁶ Ο.π., Zhitì, *Ferri i çarë*, σ. 310.

μπορεί να ανταπαντήσει στη δίωξη που του επιβάλλεται, όπως ο Χριστός θανάτω θάνατον πατήσας: «Όταν μου απαγγέλλονταν το κατηγορητήριο, δεν ήμουν σε θέση να διακρίνω, να διασαφηνίσω, να κατανοήσω. Μου φαίνονταν σα να ήμουν σταυρωμένος και με λιθοβολούσαν με πέτρες, μόνο τότε κατάλαβα γιατί η σταύρωση αποτελεί το σύμβολο του χριστιανισμού. Όλες αυτές οι σωροί από λέξεις μεταβάλλονταν σε μαύρα λιθάκια που με χτυπούσαν ασταμάτητα. Δεν μπορούσα να προστατευτώ, οπότε το μόνο που έμενε ήταν να είμαι θεατής του μαρτυρίου μου. Τότε κατάλαβα γιατί είχαν ακινητοποιήσει τα χέρια του Χριστού, για να μείνει τελείως απροστάτευτος. Αργότερα, πολύ αργότερα, ύστερα από δέκα χρόνια, ζωγράφισα έναν κύκλο με θέμα το Γολγοθά. Κάθε φορά που ξανάπιανα να δουλέψω το θέμα του Γολγοθά, της Σταύρωσης, ήταν αυτή η στιγμή που διωκόμουν. Έχω την εντύπωση ότι κάθε σημαντικό έργο τέχνης είναι μια ανταπάντηση, μια πράξη αυτοπροστασίας»⁶²⁷.

Η υπομονή της βασάνου είναι ένας ακόμη κοινός τόπος στις αφηγήσεις των συγγραφέων-μαρτύρων⁶²⁸. Ο Velo αναγνωρίζει για τον εαυτό του την ελεύθερη βούληση της μη αποδοχής του κατηγορητηρίου και της καταδίκης σε αντίθεση με την αναπόδραστη αποδοχή της βασάνου: «Εγώ δεν αποδέχτηκα την ποινή που μου επιβλήθηκε, αποδέχτηκα όμως την βάσανο»⁶²⁹. Η υπομονή του σωματικού πόνου είναι συνήθως ο μόνος τρόπος αντίστασης των κατάδικων στις δοκιμασίες που υποβάλλονταν από τους θύτες των γκουλάγκ προκειμένου να οδηγηθούν στον απόλυτο εξανδραποδισμό. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα παρατίθεται στη Διαμελισμένη νιότη του Reshat Kripa. Μια ομάδα εγκλειστών ξυλοφορτώνονται ανηλεώς επειδή αρνούνται να καταμαρτυρήσουν ψευδή ομολογία εναντίον κάποιου συγκαταρούμενου, αντίσταση η οποία χαρακτηρίζεται από τον αφηγητή «οφειλή»: «Μας βασάνιζαν για να ομολογήσουμε ότι είχαμε παρακινηθεί από αυτόν. Ήταν τελείως παράλογο. Δεν μπορούσαμε με τίποτα να το αποδεχτούμε. Οφείλαμε να υπομείνουμε τα βασανιστήρια»⁶³⁰.

⁶²⁷ Ο.π., Velo, *Hetimi*, σ. 124.

⁶²⁸ Βλ. επίσης: 1) Kobets Svitlana, “The Subtext of Christian Asceticism in Aleksandr Solzhenitsyn’s One Day in the Life of Ivan Denisovich”, *The Slavic and East European Journal*, Vol. 42, No. 4 (Winter, 1998), pp. 661-676, 2) Young Sarah J., “Recalling the Dead: Repetition, Identity, and the Witness in Varlam Shalamov’s Kolymskie rasskazy”, *Slavic Review*, Vol. 70, No. 2 (SUMMER 2011), pp. 353-372.

⁶²⁹ Ο.π., Velo, *Spaçi*, σ. 99.

⁶³⁰ Ο.π., Kripa, σ. 83.

Ο πόνος του σώματος και οι σωματικές δοκιμασίες που υπέφερε κατά τον εγκλεισμό του ο συγγραφέας-μάρτυρας δεν σταματούν χρονικά με την ολοκλήρωση της ποινής του. Όπως αποτυπώνεται σε πολλές αφηγήσεις εκπροσώπων της στρατοπεδικής λογοτεχνίας, ο πόνος, όχι μόνο ως ανάμνηση αλλά και ως υπαρκτή δοκιμασία του σώματος στο παρόν της συγγραφής, επανέρχεται άμα τη αφηγήσει: *«Τα άλλα βιβλία που αφορούσαν στην εμπειρία των στρατοπέδων πλανώνται και περιπλανώνται πολύν καιρό μέσα στη φαντασία μου. Μέσα στη συγκεκριμένη μου και απτή δουλειά της γραφής. Εγώ πεισμώνω να τα παρατήσω, να τα ξαναγράψω. Εκείνα πεισμώνουν να ξαναγυρίσουν σ' εμένα, να γραφούν μέχρι το τέλος του πόνου τον οποίο επιβάλλουν»*⁶³¹.

Το μαρτύριο της μνήμης και της βιωμένης γνώσης του δύσκολου παρελθόντος αποδεικνύονται, σύμφωνα με τον σπουδαίο ουγγροεβραίο συγγραφέα Imre Kertész, φορτία το δυσβάσταχτο βάρος των οποίων ο μάρτυρας είναι αναγκασμένος να φέρει στην ψυχή και στο σώμα του εις το διηνεκές: *«Σιγά σιγά μαθαίνω το συμβολικό κόσμο των ονείρων μου. Ξέρω γιατί πεινούν αυτοί εδώ οι πεινασμένοι. Ξέρω ποιος είναι ο άντρας. Ξέρω ποιος είναι ο σκύλος. Ξέρω γιατί πρέπει να πεινούν. Ξέρω τι πρέπει να τους αποκρύψω. Και ξέρω ακόμα ότι το μαρτύριο της γνώσης δεν θα με εγκαταλείψει ποτέ»*⁶³². Εντούτοις, όπως αποδέχεται ο ίδιος ο Σεμπρούν, παρά τις φρίκες της μνήμης που κυφορεί εντός της, μόνον η γραφή δύναται να οδηγήσει το μάρτυρα στην αγνότητα της καρδιάς: *«Μήπως ίσα-ίσα η γραφή δεν είναι η μοναδική εφικτή κοπιαστική άσκηση την οποία μπορεί να γυρέψει ο συγγραφέας, παρά την απρέπεια, τη διαβολική ευτυχία και την ακτινοβόλο δυστυχία που της είναι συνυπόστατες;»*⁶³³

Ο συγγραφέας-μάρτυρας, υπόκειται, συνεπώς, σε μια ψυχοσωματική αναβίωση του τραύματος ή, σύμφωνα με τον ορισμό που χρησιμοποιεί ο Dori Laub, σε μια *επανατραυματοποίηση* (retraumatization), υπό την έννοια ότι το εγχείρημα της γραφής αποβαίνει για τον γράφοντα τραυματικό καθότι θα ξαναβρεθεί αντιμέτωπος με συμβάντα και περιστατικά μιας δύσκολης μνήμης: *«Ποιητές και συγγραφείς που έσπασαν τη σιωπή τους ενδέχεται να πλήρωσαν, πράγματι, με τη ζωή τους το εγχείρημα αυτό (Celan, Amery, Borowski, Levi, Bettelheim). Άλλωστε, αν κάποιος μιλάει για το τραύμα χωρίς ακροατήριο ή χωρίς να ακούγεται αληθινά, τότε ο λόγος για το τραύμα*

⁶³¹ Ο.π., Σεμπρούν, *Γραφή ή ζωή*, σ. 274.

⁶³² Ο.π., Kertész, *Εγώ, ένας άλλος*, σ. 89.

⁶³³ Ο.π., Σεμπρούν, *Γραφή ή ζωή*, σ. 347.

μπορεί να βιωθεί ως επιστροφή στην περιοχή του τραύματος –μια αναβίωση της εμπειρίας (*re-experiencing*) του ίδιου του συμβάντος»⁶³⁴.

Η συνέπεια πολλών διωκόμενων συγγραφέων σε μια χριστιανοκεντρική θεώρηση της τραυματικής εμπειρίας αποκτά καθολικό χαρακτήρα μέσα από την ετερόκλητη διαχείριση της πρόθεσης του συγχωρείν και του εκδικείσθαι. Καταρχάς, η έννοια της εκδίκησης από τη σκοπιά των συγγραφέων-μαρτύρων δεν γίνεται αντιληπτή ως κάποια επιβολή άτεγκτων πολιτικών κυρώσεων ή μέτρων σωματικού κολασμού κατά των πρώην θυτών τους. Η εκδίκηση παραμένει περισσότερο μια υπόθεση αντιληπτή στο ηθικό-πολιτικό και συνειδησιακό πεδίο, ακόμα και ως άρνηση της συγχώρεσης, όπως καταθέτει στο Σπατς ο Maks Velo: «Σε κάθε περίπτωση, εκείνους που με έχουν καταγγείλει, εκείνους που έχουν κάψει τους πίνακές μου δεν τους έχω συγχωρέσει, δεν θα τους συγχωρήσω ποτέ. Αυτό είναι το δικό μου χτύπημα, αυτή είναι η εκδίκησή μου»⁶³⁵.

Όντας ακόμη έγκλειστος στη φυλακή της Κοσόβα της Λιούσνια, και ενώ όλα τα υπόλοιπα ανατολικοευρωπαϊκά καθεστάτα έχουν ήδη καταρρεύσει, τον Ιανουάριο του 1991 ο Fatos Lubonja διαβάζει ένα άρθρο που τιτλοφορείται «Η εποχή του κυνηγιού των ενόχων» και διατυπώνεται η άποψη ότι η εν θερμώ εκδίκηση κατά των ενόχων για τα «λάθη» του παρελθόντος δεν πρέπει να επισκιάσει την αναζήτηση του βηματισμού της χώρας προς το μέλλον και υποστηρίζει, λίγο πολύ, ότι οι ένοχοι πρέπει να συγχωρεθούν. Ο Lubonja, χωρίς να διαφωνεί απόλυτα με την ιδέα της συγχωρήσεως των ενόχων, λαμβάνοντας υπόψη το μερίδιο της ευθύνης που αναλογεί στον καθένα, εκφράζει την ιδέα ότι η καταδίκη των ενόχων πρέπει κυρίως να λάβει τη μορφή της δικαίωσης της μνήμης των θυμάτων:

«Η άποψή μου είναι ότι η συγχώρεση των αμαρτιών είναι ιστορική αναγκαιότητα σήμερα για τους Αλβανούς. Η εβραϊκή ηθική πρέπει σήμερα ν' αφήσει τη θέση της στην χριστιανική ηθική: να συγχωρεθούν οι ένοχοι. Μέχρι εδώ, λίγο πολύ, ταυτίζομαι με τον συγγραφέα του άρθρου. Ωστόσο, από μια άλλη οπτική, εμείς, και όχι το μέλλον, οφείλουμε να διασφαλίσουμε τη θέση που αξίζει στους μάρτυρες, και να διασώσουμε τη μνήμη τους μέσα στο σώμα της ιστορίας. Αυτή θα ήταν και η πιο δίκαιη καταδίκη για όλους εκείνους που τους οδήγησαν στο μαρτύριο, που τους εκτέλεσαν και τους άφησαν άταφους, και που, κάποιες φορές, όταν δεν είχαν τι να κάνουν, γιατί ήταν ήδη νεκροί,

⁶³⁴ Ο.π., Laub, σ. 67

⁶³⁵ Ο.π. Velo, σ. 199.

έριζαν τα οστά τους στο ποτάμι (όπως συνέβη με τα οστά του πατρός Γκιεργκ Φίστα⁶³⁶). Εγώ δεν μπορώ να επιτρέψω η μνήμη του Τζελάλ, του Φαντίλ, του Βαγγέλ να διασωθεί μόνο στις συνειδήσεις μερικών πρώην κατάδικων και ο τάφος τους να παραμείνει αταυτοποίητος κάπου στα σκοτάδια του αγνώστου»⁶³⁷.

Αντλώντας ψυχική δύναμη από το παράδειγμα των ρωμαιοκαθολικών ιερωμένων με τους οποίους μοιράστηκε το μαρτύριο της βασάνου τόσο έξω όσο και μέσα στα χοτζικά κάτεργα, ο Rjetër Arbnori θα καταθέσει τη δική του άποψη επί του ηθικού διλήμματος της συγχωρήσεως των θυτών, κοινού σε κάθε διωκόμενο κάθε ολοκληρωτισμού και κάθε δικτατορίας: «Δεν θεώρησα ποτέ τον εαυτό μου ακέραιο ή άμεμπτο, αλλά βάδιζα στην οδό της απλότητας, σ' εκείνη τη οδό της αναζήτησης του Θείου. Δεν ήταν στη φύση μου να μισώ. Το μίσος δεν έχει καταλάβει θέση στην ψυχή μου. Δεν μπορώ να πω ότι συγχωρώ εν λευκώ όλα τα κακά που μου έχουν προκαλέσει, αλλά, όποιον άνθρωπο μου έχει κάνει κακό και ζητά την συγχώρεσή μου, ή τουλάχιστον εκφράζει μεταμέλεια, έστω και στην πιο απλή της διατύπωση, είμαι έτοιμος να τον συγχωρήσω με όλη μου τη ψυχή»⁶³⁸. Θα μπορούσε η παραπάνω σχεδόν εξομολογητική κατάθεση του Arbnori να θεωρηθεί περισσότερο μια εξομολόγηση εις εαυτόν, ή μια επίλυση ενός συνειδησιακού διλήμματος, δεδομένου ότι η μεταμέλεια δεν συγκαταλέχθηκε ποτέ στο αξιακό σύστημα των δημίων ακόμα και μετά την κατάρρευση της δικτατορίας, ούτε η αίτηση συγχωρήσεως εκ μέρους των θυτών εμφανίζεται ως *τόπος* στο σώμα των αφηγήσεων των θυμάτων του χοτζισμού.

Αυτή η εκδίκηση της μη συγχωρήσεως του Velo, ή της υπό προϋποθέσεις συγχωρήσεως του Arbnori, απέχει πολύ από την «στοιχειώδη ηθική αγανάκτηση» για την οποία μιλάει η έγκλειστη των ναζιστικών στρατοπέδων Έτου Χίλεζουμ και συμπυκνώνεται στη γνωστή φράση της «*Η νίκη δεν πρέπει να είναι επί του εχθρού,*

⁶³⁶ At Gjergj Fishta (1871 – 1940): Ιερωμένος της Ρωμαιοκαθολικής Αλβανικής Εκκλησίας και ταυτόχρονα μια από τις πιο εμβληματικές μορφές της αλβανικής λογοτεχνίας με ενεργό πολιτικό και ιστορικό ρόλο στη διαμόρφωση της νεώτερης αλβανικής ταυτότητας. Του αποδόθηκε ο χαρακτηρισμός του εθνικού ποιητή. Κατά τις σκηνοθετημένες αναταραχές του 1967, στα πρότυπα της Κινεζικής Πολιτιστικής Επανάστασης, ο τάφος του Fishta συλήθηκε από το χοτζικό καθεστώς και τα οστά του πετάχτηκαν στον ποταμό Δρίνο.

⁶³⁷ Αναφέρεται στους συγκαταλεγμένους του: Xhelal Koprencka, Fadil Kokomani και Vangjel Lezho οι οποίοι εκτελέστηκαν το 1979 επειδή είχαν στείλει από το Σπατς στην ηγεσία του ΚΚΑ επικριτικά γράμματα κατά του Ενβέρ Χότζα.

⁶³⁸ Ο.π., Arbnori, *Νεομάρτυρες*, σ. 13.

αλλά επί του μίσους»⁶³⁹. Η θέση της Χίλεζουμ, παρά την αξιοθαύμαστη και αναμφισβήτητή της ευγένεια, θεωρείται από τον Τσβετάν Τοντόροφ σχεδόν μοιρολατρική ή συγκαταθετική στα εγκλήματα των θυτών⁶⁴⁰. Η «εκδίκηση» την οποία οφείλουν να πάρουν τα θύματα των ολοκληρωτισμών είναι, σύμφωνα με τον Τοντόροφ, πολιτική ώστε με το έργο τους να συμβάλλουν στην ενεργό δημοκρατία που νοιάζεται για την ελευθερία των ατόμων, την προαγωγή του κοινού καλού αλλά και την αδιαλλαξία της στους αληθινούς της εχθρούς. Η αφήγηση της βασάνου και η μνήμη του κακού συνδράμουν προς αυτή την κατεύθυνση. Ακριβώς αυτό είναι το πνεύμα της συγχώρησης όπως εκφράζεται σε αρκετά έργα των διωκόμενων συγγραφέων του καθεστώτος Χότζα.

Λίγο πριν την αποφυλάκισή του από τις φυλακές του Μπουρρέλι, στα τέλη της δεκαετίας του 1980, ο Todi Lubonja προαισθάνεται την γενική κατάρρευση και τον ενδεχόμενο εμφύλιο σπαραγμό που κυοφορεί για αυτό και σπεύδει να σταθεί στην απέναντι πλευρά: *«Αυτός ο τόπος είναι καταματωμένος και φέρει ακόμα πάνω του τις πληγές. Αυτό που θα ευχόμουν μέσα από τούτον τον τάφο, όπου ζω για δεκατρία ολόκληρα χρόνια, είναι η πληγή της εκδίκησης να ιαθεί όσο το δυνατόν συντομότερα και χωρίς αίμα»*⁶⁴¹. «Η δικαιοσύνη», συμπληρώνει ο επί είκοσι ένα έτη έγκλειστος Ugan Kalakulla, *«έχω την ακλόνητη πεποίθηση πως δεν έχει τη μορφή της εκδίκησης»*⁶⁴².

Στη σειρά φιλοσοφικών δοκιμίων *Η μαριονέτα και ο νάνος*, ο Slavoj Zizek, υπό την οπτική της αμφισβήτησης του πυρήνα του χριστιανισμού, στο μεταίχμιο της μετάβασης από την εποχή της νεωτερικότητας στη μετανεωτερικότητα, εγείρει το ερώτημα της αναγκαιότητας της θυσίας του Ιησού, υπερασπιζόμενος τη θέση ότι μια τέτοια θυσία δεν εξυπηρετεί κανέναν⁶⁴³. Το ίδιο ερώτημα εγείρει ο αφηγητής του Σπατς του Maks Velo ενώ προσέρχεται στον ειδικό χώρο της καθημερινής συγκέντρωσης και καταμέτρησης των κατάδικων, μια ρουτίνα η οποία χαρακτηρίζεται εκ των πιο αφόρητων δοκιμασιών στη ζωή των εγκλείστων: *«Σήμερα, όσο ποτέ άλλοτε, μου είναι απαραίτητη αυτή η σιωπή γιατί είχα ένα ερώτημα που*

⁶³⁹ Βλ. Τοντόροφ, *Απέναντι στο ακραίο*, σ. 187.

⁶⁴⁰ Για την κριτική του Τοντόροφ στη θέση της Χίλεζουμ βλ. αναλυτικά *Απέναντι στο ακραίο*, ο.π., σ.187-195.

⁶⁴¹ Ο.π., Todi Lubonja, σ. 293.

⁶⁴² Ο.π., Kalakulla, σ. 7.

⁶⁴³ Zizek Slavoj, *Η μαριονέτα και ο νάνος*, μετφρ. Περεζούς Κ., εκδ. SCRIPTA, Αθήνα 2005.

έπρεπε οπωσδήποτε ν' απαντήσω: *Είναι αναγκαίο να θυσιαστεί ο καλός για το κακό και αν συνωθείται στις επερχόμενες γενεές η τιμωρία του εγκλήματος;*»⁶⁴⁴.

Η απάντηση που δίνει, ωστόσο, κινείται σε μια διαφορετική οπτική από εκείνη του Zizek. Στην πορεία της αφήγησης, παρεντίθεται η ιστορία ενός μουσουλμάνου κατάδικου ο οποίος θεωρεί ότι ο ίδιος υποφέρει στα χοτζικά κάτεργα επειδή φέρει την αμαρτία του παππού που υπήρξε μέλος της οθωμανικής φρουράς και είχε κατασφάξει μια ομάδα νεαρών Βούλγαρων κομιτατζήδων στους Βαλκανικούς. Το αίμα αυτής της σφαγής πρέπει να πληρωθεί από τον ίδιο.

Αυτή η ιστορία τον απασχολεί πνευματικά καθώς παίρνει τη θέση στο χώρο της καταμέτρησης και τον ωθεί σε ένα πρώτο συλλογισμό: *«Στην ταρατσα επικρατούσε απόλυτη ησυχία. Έτσι, μπόρεσα να δώσω μια φόρμα στην κρίση μου: Ναι, κατά κάποιον τρόπο, αυτός ο κατάδικος, ο Μπεκίρι, υποφέρει την τιμωρία του παππού του που βασάνισε τους νεαρούς Βουλγάρους, όμως κι εσύ που τον κατακρίνεις μάθε ότι υποφέρεις τα αμαρτήματα των δικών σου προγόνων, όπως και τα αμαρτήματα ολόκληρης της ανθρωπότητας, οπότε κι εσύ πληρώνεις το μερτικό σου για τον παππού του Μπεκίρι. Γιατί τα περισσότερα εγκλήματα που διαπράττουν οι άνθρωποι δεν εξαλείφονται από τους ίδιους αλλά από τις επερχόμενες γενεές»*⁶⁴⁵.

Απόληξη αυτού του συλλογισμού είναι τα λόγια του Απόστολου Πέτρου τα οποία παραθέτει αυτούσια: *«Ότι και Χριστός ἄπαξ περὶ ἁμαρτιῶν ἔπαθε, δίκαιος ὑπὲρ ἀδίκων, ἵνα ἡμᾶς προσαγάγη τῷ Θεῷ, θανατωθεὶς μὲν σαρκί, ζωοποιηθεὶς δὲ πνεύματι»*. Η μορφή και το μαρτύριο του Ιησού φέρει, επομένως, σύμφωνα με τον αφηγητή του Σπατς, τα χαρακτηριστικά της υπέρτατης θυσίας⁶⁴⁶. Στο ίδιο πνεύμα κινείται και η παρατήρηση της Φραγκίσκης Αμπατζοπούλου που θεωρεί τον θυσιαζόμενο Χριστό μια *«κατεξοχήν διωκτική, συμβολική αναπαράσταση θυσίας»*⁶⁴⁷.

Ένα είδος ακούσιας θυσίας φέρεται να επωμίζεται και ο ίδιος ο αφηγητής ο οποίος συλλαμβάνει ως ακολούθως την αποστολή που του έχει ανατεθεί από την ανθρωπότητα δια του εγκλεισμού: *«Τότε κατάλαβα την αποστολή μου. Η*

⁶⁴⁴ Ο.π., Velo, *Σρας*, σ. 178

⁶⁴⁵ Ο.π., Velo, *Σρας*, σ. 183.

⁶⁴⁶ Πράγματι, όπως διαπιστώνεται και από άλλους μελετητές (βλ. Kosumi, σ. 66), η θυσία του Ιησού, ή του Προμηθέα, επανέρχεται συχνά στις αφηγήσεις των πρώην κατάδικων των αλβανικών γκοιλάγκως ένα κυρίαρχο μοτίβο αναγωγής των ανθρωπιστικών τους κινήτρων που τους κατέστησαν διωκόμενους της χοτζικής τυραννίας.

⁶⁴⁷ Ο.π., Αμπατζοπούλου, *Η γραφή και η βάσανος*, σ. 187.

ανθρωπότητα με είχε καθλώσει εκεί στην καρδιά του Σπατς, με είχε καταστήσει όμηρο του κομμουνισμού. Η ανθρωπότητα δοκίμαζε στις πλάτες μου τον κομμουνισμό, τους αφορισμούς του, τις αξιώσεις, τα κηρύγματά του. Κάθε ιδέα, κάθε κοινωνικό σύστημα πρέπει πρώτα να δοκιμαστεί. Και οι δοκιμές γίνονται δια των ανθρώπων. Μου έλαχε αυτός ο κλήρος. Όφειλα να φέρω αυτή τη βάσανο εν σιωπή. Αυτό λέει και το Ευαγγέλιο: *Θαρσείτε εν τω μέσω της βασάνου. Η μόνη αληθινή δοκιμή είναι η βάσανος, γι' αυτό και κανείς δεν αποδέχεται πρόθυμα το μαρτύριο. Όσοι το αποδέχονται ασμένως είναι ελάχιστοι, είναι προορισμένοι για το ολοκαύτωμα. Εγώ είμαι ένας συνηθισμένος άνθρωπος, δεν είχα κατά νου να πορευθώ εκουσίως στην οδό του μαρτυρίου. Δεν είμαι προορισμένος για το ολοκαύτωμα. Δεν είμαι τόσο δυνατός. Όμως, να που το μαρτύριο ήρθε από μόνο του, οπότε δεν έχω πώς να το αποφύγω. Οφείλω να αντισταθώ, γιατί είμαι άνθρωπος. Δεν πρέπει με τίποτα να ατιμάσω την ανθρωπότητα*⁶⁴⁸. Σημειωτέον ότι, όπως τονίστηκε προηγούμενα, η Ruxandra Cesereanu αναφέρεται συχνά σε Ρουμάνους συγγραφείς όπως ο Nikolae Steinhardt και ο Aurel State, το λογοτεχνικό έργο των οποίων, όπως αξιώνουν οι ίδιοι να αναγνωστεί, ερμηνεύεται ως «μία άνοδος στο όρος Θαβώρ» κάτι που εξισώνει μεταφορικά την πράξη της γραφής με μια πράξη θυσίας⁶⁴⁹.

Υπάρχει μια συμβολική στιγμή στην ιστορία των διωκομένων της Κομμουνιστικής Αλβανίας κατά την οποία η έννοια της ντεριντιανής μαρτυρίας συναντά την αρχική της χριστιανική ετυμολογία και που ο συγγραφέας-μάρτυρας καταλαμβάνει ταυτόχρονα και τη θέση του εν Χριστώ μάρτυρα, εκείνου δηλαδή, που αποδεικνύει την πίστη του εν βασάνω. Αυτή η στιγμή επισυμβαίνει όταν ο Πάπας Ιωάννης Παύλος II συμπεριέλαβε στο μαρτυρολόγιο της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας τα ονόματα σαράντα περίπου Αλβανών κληρικών που διώχθηκαν απηνώς από τη χοτζική δικτατορία, και από τους οποίους προέρχονται οι πρώτες αφηγήσεις στο σώμα της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων. Αυτοί οι μάρτυρες μαρτυρούσαν το φως της ψυχής και της γνώσης, όταν η Αλβανία είχε βυθιστεί στο ενβεριανό σκοτάδι, καταθέτει δια της δικής του μαρτυρίας ο Pjetër Arbnoçi⁶⁵⁰.

⁶⁴⁸ Ο.π., Velo, σ. 206.

⁶⁴⁹ Ο.π., Cesereanu, "The Gulag Reflected in the Romanian Detention Memoirs", pp. 7-15.

⁶⁵⁰ Ο.π., Arbnoçi, *Νεομάρτυρες*, σ. 16.

Γ.6.3.2. Θεραπεία ιστορίας και μνήμης

Οι αναμνήσεις είναι σαν τα παρατημένα αδέσποτα σκυλιά, σε περικυκλώνουν και σε κοιτάζουν, κοντανασαίνουν και ουρλιάζοντας κοιτάζουν το φεγγάρι, θέλεις να τα διώξεις, εκείνα δεν φεύγουν όμως, γλείφουν λαίμαργα το χέρι σου και αν βρεθούν πίσω σου, ορμούν και σε δαγκώνουν...

Imre Kertész, *Εγώ, ένας άλλος*

Κάποιος πρέπει να βγει ζωντανός από αυτή την άβυσσο, είπα μέσα μου, για να αφηγηθεί την αλήθεια.

Todi Lubonja, *Υπό το ζυγό της βίας: σημειώσεις της φυλακής, 1974-1987*

Κι εμείς θα συνεχίζουμε να αφηγούμαστε, μόλις έχουμε ξεκινήσει, θα τρέφουμε την μνήμη του λαού. Όπως ο Σίσυφος θα κουβαλήσουμε από τα σκοτεινά βάθη τις πέτρες της βασιάνου μας τις οποίες η συντριβή, οι διαβρώσεις και οι κατολισθήσεις, η μακρά καταστολή, η ανάμιξη ενός μαύρου ιδρώτα και του αίματος, εμφύσησαν με φλέβες χρυσού.

Visar Zhiti, *Υπόγειο πάνθεον*.

«Οι αναμνήσεις μας τώρα δεν είναι παρά άλλες φυλακές»⁶⁵¹, θα εξομολογηθεί ο Visar Zhiti στην *Τεθλασμένη άβυσσο*. Γιατί να υποστηρίζει κάτι τέτοιο; Η ανάμνηση, έτσι όπως ορίζεται από τον Τσβετάν Τοντόροφ, δεν είναι παρά η επώδυνη προσπάθεια να συναισθανθείς το παρελθόν στην πιο βαθιά του αλήθεια⁶⁵². Με αφορμή την οικουμενική απήχηση των πολυπρισματικών επιρροών του Καμύ στη φιλοσοφική σκέψη και τη σύγχρονη λογοτεχνία, η Shoshana Felman ισχυρίζεται ότι στο σύνολο των μεταπολεμικών του αφηγήσεων διερευνώνται οι μεταμορφώσεις των παραδοσιακών αφηγήσεων της ιστορίας εξαιτίας της ιστορικής αναγκαιότητας που επιτάσσει την εμπλοκή της λογοτεχνίας στη δράση, στη δημιουργία, δηλαδή, μια νέας φόρμας *αφήγησης της μαρτυρίας* όχι απλώς καταγραφικής, αλλά κυρίως αναστοχαστικής.

⁶⁵¹ Ο.π., Zhiti, σ. 49.

⁶⁵² Ο.π., Todorov, *Μνήμη του Κακού – Πειρασμός του Καλού*, σ. 200.

Οι λογοτεχνικές μαρτυρίες του Ολοκαυτώματος, αποτελούν κατά τον Καμύ, το κυρίαρχο παράδειγμα⁶⁵³. Παράλληλα, η Felman υποστηρίζει ότι ο φέρων τη μαρτυρία δεν είναι απλώς ένας «ιστορικός», είναι πρωτίστως ένας «γιατρός», στο βαθμό που η ιστορία εμφανίζεται και καταγράφεται ως η ευρηματική μεταφορά μιας νόσου. Για όσο η μαρτυρία, προσθέτει η Felman, κατοικοεδρεύει στην ιστορικότητα σε συνάρτηση με το θάνατο, και για όσο η πράξη της γραφής αυτό-προβάλλεται ως μια πράξη μεταφοράς μαρτυρίας του τραύματος των επιζώντων, το γεγονός του μαρτυρείν, εφόσον η μαρτυρία επιχειρεί να καταδείξει, να συλλάβει και να κατανοήσει, παραμένει αινιγματικά τόσο ιστορικό όσο και κλινικό. Εύλογα διερωτάται, επομένως, η Felman αν τελικά η μαρτυρία είναι ένα απλό μέσο μετάδοσης του ιστορικού ή είναι το απροσδόκητο μέσο μιας επούλωσης⁶⁵⁴;

Το αναμφισβήτητο αποδεκτό, και στις δύο περιπτώσεις, είναι ότι αυτή η νέα λογοτεχνία της μαρτυρίας που αναδύθηκε από τις στάχτες του ναζισμού και του σταλινισμού, δεν είναι μια τέχνη που προορίζεται για τον ελεύθερο χρόνο αλλά μια τέχνη του κατ' επείγοντος, μια απόπειρα αναγωγής της αργοπορίας της συνείδησης (*backwardness of consciousness*) στο επίπεδο της επίσπευσης: «Η λογοτεχνία της μαρτυρίας, επομένως, δεν είναι απλώς μια δήλωση, αλλά μια παραστατική συνδιαλλαγή μεταξύ συνείδησης και ιστορίας, μια αγωνιώδης αναπροσαρμογή ανάμεσα στο συνεκτικό πεδίο των λέξεων και στο μη συνεκτικό πεδίο των γεγονότων»⁶⁵⁵.

Σύμφωνα με τον Dariusz Tolczyk, όλες ανεξαιρέτως οι λογοτεχνικές μαρτυρίες του εικοστού αιώνα που αφορούν στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, τα γκέτο και τις φυλακές καταδεικνύουν εμφατικά την θεμελιώδη ανάγκη της εξιστόρησης της ακραίας εμπειρίας των θυμάτων, μια ανάγκη που μπορεί να συγκριθεί ακόμα και με

⁶⁵³ Ο.π., Felman-Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, σ. 95. Βλ. ακόμη: 1) Caruth Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, The Johns Hopkins Press 1996, 2) LaCapra Dominick, *Writing history, writing trauma*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 2001, 3) Levine M.G., *The Belated Witness: Literature, Testimony, and the Question of Holocaust Survival*, Stanford: Stanford University Press, 2006, 4) Lays Ruth, *Trauma: A Genealogy*, University of Chicago Press: 2000, 5) Passerini Luisa, *Memory and Totalitarianism*, Transaction Publishers, 1992, 6) Ricoeur Paul, *Η μνήμη, η ιστορία, η λήθη*, μετφρ. Κομνηνός Ξ., Ίνδικτος, 2013.

⁶⁵⁴ Ο.π., Felman-Laub, σ. 9.

⁶⁵⁵ Ο.π., Ο.π., Felman-Laub, σ. 114.

την ίδια την επιθυμία της φυσικής τους επιβίωσης⁶⁵⁶. Ένας από τους κοινούς τόπους αυτής της *λογοτεχνίας της μαρτυρίας* είναι η παραδοχή πολλών εκπροσώπων της ότι η ιδέα και η επιθυμία του γράφειν δεν θα τους είχε κατακλύσει εάν δεν μεσολαβούσε η τραυματική εμπειρία της δίωξης. Ο Maks Velo αναγνωρίζει ότι συναισθάνθηκε την αναγκαιότητα της λογοτεχνικής απόδοσης των εμπειριών της ανάκρισης και της καταναγκαστικής εργασίας αμέσως μετά την αποφυλάκισή του από το Σπατς: «*Η λογοτεχνία υπήρξε μια αναγκαιότητα. Πιο πριν δεν είχε περάσει από το μυαλό μου ότι μπορεί να έγραφα. Μου αρκούσε η αρχιτεκτονική, η ζωγραφική και οι μελέτες. Όμως, μετά τη φυλακή, με κατέλαβε μια κατακλυσμιαία ανάγκη να αφηγηθώ τα περιστατικά*»⁶⁵⁷.

Αυτή η κατακλυσμιαία ανάγκη της γραφής έχει ως σημείο εκκίνησης τόσο την θεραπεία της ιστορίας όσο και τη θεραπεία της προσωπικής και συλλογικής μνήμης, μια γραφή που καλείται να ανιχνεύσει το ίδιο της το υποκείμενο εν διαγωγμό: «*Θα ήθελα με όλη την ασθενή επιθυμία μου να μου διηγιόταν κάποιος το μυστήριο της ίδιας μου της ζωής. [...] Πρωτίστως έπρεπε να μάθω αν υπήρξε πράγματι αυτό το τριάντα οκτώ. Η μήπως η χρονιά αυτή ήταν ένα παραλήρημα, δεν έχει σημασία τίνος, δικό μου, δικό σου, ή της ιστορίας*»⁶⁵⁸.

Η γραφή είναι η μόνη που μπορεί να μαρτυρήσει για την ύπαρξη του ολότελα χαμένου, ακόμα και σε υλικότεχνικό επίπεδο, κόσμου των γκουλάγκ, οι κτιριακές εγκαταστάσεις των οποίων δεν διασώθηκαν μέχρι και την κατάρρευση των σταλινικών καθεστώτων, όπως συνέβη αντίστοιχα με τα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης. Η αφήγηση, όπως επανειλημμένως θίγεται από τον Σαλάμοφ, φέρει ως γνώρισμα την τεκμηριωτική διάσταση του πρωτοκόλλου: «*Τα ντοκουμέντα του παρελθόντος μας έχουν καταστραφεί, οι πυργίσκοι παρακολούθησης έχουν γκρεμιστεί, τα παραπήγματα έχουν ισοπεδωθεί, το σκουριασμένο αγκαθωτό σύρμα κανατυλίχτηκε και μεταφέρθηκε κάπου αλλού. Στα ερείπια της Σερπατίνκα φύτευσε το τσάι- Ιβάν – λουλουδάκι της φωτιάς, της λήθης, ο εχθρός των αρχείων και της ανθρώπινης μνήμης.*

⁶⁵⁶ Ο.π., Tolczyk Dariusz, “The Uses of Vulnerability Literature and Ideology in Eugeniia Ginzburg's Memoir of the Gulag”, *Literature & History*; Spring 2005; 14, 1, p.56.

⁶⁵⁷ Velo Maks, “Ně birucě nuk kamshkruar. Kamndier...”, *REVISTA SARAS*, Maj 2016, f. 16-17.

⁶⁵⁸ Ο.π., Σαλάμοφ, *Ιστορίες από την Κολμά*, σ. 1725.

Υπήρξαμε, άραγε; Απαντώ: υπήρξαμε – με όλη την εκφραστικότητα του πρωτοκόλλου, την υπευθυνότητα, την ευκρίνεια του ντοκουμέντου»⁶⁵⁹.

Η θεραπεία της αγνοημένης αλήθειας και της ιστορικής και προσωπικής μνήμης τίθεται ως μια δεσπύζουσα επιταγή στις προθέσεις των σημαντικότερων εκπροσώπων της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων, παρά το γεγονός ότι η γραφή, όπως ισχυρίζεται ο Σεμπρούν, καθιστά τον γράφοντα τρωτό στις φρίκες της μνήμης⁶⁶⁰. Η αναγκαιότητα της μνήμης, αφενός, και η τρωτότητα στις φρίκες της, αφετέρου, συνθέτουν το πρόβλημα μιας αντινομίας της οποίας οι πηγές, σύμφωνα με το Lubonja, θα πρέπει να αναζητηθούν στην ίδια την ανθρώπινη φύση: *«Ο άνθρωπος πρέπει να ξεχάσει τη βάσανο, ο άνθρωπος πρέπει να θυμηθεί τη βάσανο. Έτσι, με τη μορφή αντινομίας, θα έθετα το πρόβλημα των σχέσεων του ανθρώπου με ένα παρελθόν γεμάτο επώδυνες εμπειρίες. Υπάρχουν πολλοί λόγοι για τους οποίους θα πρέπει να τις διαγράψει από τη μνήμη του και άλλοι τόσοι λόγοι για τους οποίους πρέπει να θυμηθεί»⁶⁶¹.*

Ωστόσο, ακόμα και αυτή η τρωτότητα στις φρίκες της μνήμης ενισχύει, σημειώνει ο Zhiti, τη βεβαιότητα της ίδιας της ζωής: *«Γράφω για να χαρτογραφήσω τη συγκίνησή μου ως ζωντανός, σου το έχω πει, χρειάζομαι τη φρίκη μου για να αισθανθώ ότι υπάρχω»⁶⁶².* Στο έργο της Ναντιέζντα Μάντελσταμ, διατυπώνεται η ιδέα ότι η λογοτεχνική μαρτυρία της εμπειρίας της καταπίεσης δεν συνίσταται τόσο στη λογοτεχνικότητα της ανάμνησης ή της αναζήτησής της, όσο στην περιγραφή της μεταβολής της συνείδησης του ανθρώπου ο οποίος περνάει τα «μοιραία όρια»⁶⁶³.

Ο Eugjen Merlika εκκινεί τις *Αναμνήσεις ενός ταξικού εχθρού* διατυπώνοντας την πρόθεσή του να συνδράμει τη συλλογική μνήμη και να κοινωνήσει της ιστορικής ρευστότητας των γεγονότων που οδηγούν στην κατάρρευση της μακρόχρονης χοτζικής τυραννίας: *«Αναλαμβάνω την ευθύνη, στο όνομα της ηθικής υποχρέωσης απέναντι στον εαυτό μου και της επιτακτικής ανάγκης της πληροφόρησης όλων εκείνων που είχαν την αγαθή τύχη να μη ζήσουν τις σωρευμένες δεκαετίες του μονιστικού αλβανικού καθεστώτος, να γράψω μερικές σελίδες από τη ζωή μου, μόνο και μόνο για να φωτίσω κάποιες όψεις μιας πραγματικότητας που κόστισε πολλές ανθρώπινες ζωές.*

⁶⁵⁹ Ο.π., Σαλάμοφ, σ. 1636.

⁶⁶⁰ Ο.π., Σεμπρούν, *Γραφή ή ζωή*, σ. 278.

⁶⁶¹ Ο.π., Lubonja, σ. 176.

⁶⁶² Ο.π., Zhiti, *Ferri i çarë*, σ. 253.

⁶⁶³ Ο.π., Μάντελσταμ Ν., *Ελπίδα στα χρόνια της απελπισίας*, σ. 87.

[...] Χωρίς να επιδιώκω κάποια συμμετοχή στις διάφορες οπτικές εξέτασης του παρελθόντος, μου φαίνεται ότι περισσότερο υπερασπίζομαι όσο μπορώ τη διακήρυξη μερικών αδιαμφισβήτητων αληθειών, βιωμένων ως το κόκκαλο»⁶⁶⁴.

Στο ίδιο πνεύμα, ο αλβανο-αμερικανός συγγραφέας Sami Repishti αναζητά στο παρελθόν το μόνο δρόμο που μπορεί να οδηγήσει τον ίδιο, όπως και τις νέες γενιές, σε ένα ευοίωνο μέλλον· ένα δυσυπόστατο παρελθόν που έχει τη δυνατότητα να τον έλκει προς τα πίσω και ταυτόχρονα να τον ωθεί προς τα εμπρός. Σε αυτό το ενδιαμέσο κατάφλι του παρόντος αναδύεται η εξισορροπητική αναγκαιότητα της μνήμης: «Αυτό που θέλω να επισημάνω είναι ο κίνδυνος της λήθης. Δεν πρέπει να ξεχάσει κανείς! Αδερφοί, αδερφές! Δεν πρέπει να ξεχάσει κανείς μας εκείνους που σιώπησαν αιώνια σε άγνωστους τάφους»⁶⁶⁵.

Ο αγώνας για θεραπεία της μνήμης και της ιστορίας είναι οπωσδήποτε επώδυνος αλλά και επιτακτικός. Πολλές φορές ακολουθεί τον διωκόμενο μέχρι και την ύστατη ώρα, όπως συνέβη με τον διεθνώς καταξιωμένο συγγραφέα Petro Marko. Λίγο πριν το θάνατό του, ο οποίος συνέπεσε με την πτώση του καθεστώτος Αλία, ο Marko, μέσα σε αρκετά σύντομο διάστημα, συνέγραψε το πολυσέλιδο αυτοβιογραφικό μη μυθοπλαστικό μυθιστόρημα *Συνέντευξη εις εαυτόν: Η άμμος και τα βράχια*⁶⁶⁶ επιχειρώντας να φωτίσει τη ζωή του υπό την οπτική του διωκόμενου. Το έργο κλείνει με τη φράση: «Αν και γεννήθηκα χριστιανός ορθόδοξος, σε ένα χωριό πιστών, δεν έχω εξομολογηθεί ποτέ μου σε ιερέα πριν να κοινωνήσω. Θέλω όμως ετούτη την ύστατη ώρα να εξομολογηθώ κάτω από το πετραχήλι της Ιστορίας, πριν πεθάνω»⁶⁶⁷.

Ο συγγραφέας-μάρτυρας ως κατήγορος

Ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που είναι κοινό σε όλους τους δολοφόνους, τους προβοκάτορες, τους χαφιέδες και τους συνεργάτες των δικτατοριών είναι, σύμφωνα με την Ναντιέζντα Μάντελσταμ, η αδυναμία τους να φανταστούν ότι τα θύματά τους κάποτε θα αναστηθούν και θα αποκτήσουν γλώσσα⁶⁶⁸. «Εμείς πρέπει να

⁶⁶⁴ Ο.π., Merilka, σ.1.

⁶⁶⁵ Ο.π., Sami Repishti, *Pika loti*, σ. 7.

⁶⁶⁶ Marko Petro, *Intervistë me vetveten: Retë dhe gurët*, OMSCA, Tiranë 2000.

⁶⁶⁷ Ο.π., σ. 552.

⁶⁶⁸ Ο.π., Μάντελσταμ Ν., *Ελπίδα στα χρόνια της απελπισίας*, σ. 87.

συνειδητοποιήσουμε την ευθύνη της καταδίκης του κακού και των εγκληματικών του παραγώγων», τονίζει με έμφαση στον επίλογο της μελέτης του για την διωκόμενη αλβανική λογοτεχνία ο Visar Zhiti⁶⁶⁹, ο οποίος ορίζει κατ' αυτόν τον τρόπο το στιγματισμό του κακού και των εκπροσώπων του ως βαρύνουσα ευθύνη των επιζώντων αφηγητών του χοτζικού τρόμου.

Ο Zhiti σε όλο του το έργο επανέρχεται συχνά και με έμφαση στο θέμα της μαρτυρίας των εγκλημάτων το οποίο το εξαρτά τόσο με το ζήτημα της ηθικής ευθύνης και της θεραπείας της συλλογικής μνήμης όσο και με το φορτίο που επωμίζεται η λογοτεχνία των διωκομένων μέσα στο σώμα της παγκόσμιας σύγχρονης λογοτεχνίας: *«Να μαρτυρήσεις το έγκλημα, τους εκφοβισμούς, τη συντριβή, έχεις καταστήσει αυτόματα πιο υπεύθυνα ολόκληρη τη σύγχρονη λογοτεχνία πριμοδοτώντας την με αυτό το ιδιαίτερο θάρρος της αλήθειας, για το οποίο έχουν ανάγκη η λογοτεχνία και οι τέχνες»*.

Άλλωστε, σύμφωνα με τον Uran Kalakulla, η λήθη παραμένει για τους επιζώντες των χοτζικών στρατοπέδων ένα θανάσιμο αμάρτημα, διότι όταν κάποιος προσπαθεί να εξαλείψει από τη μνήμη του τα πιο δραματικά επεισόδια της ζωής του δεν ζημιώνει μόνον την ιστορική τεκμηρίωση αλλά και το ανθρώπινο γένος⁶⁷⁰. Ο Kalakulla, συν τοις άλλοις, επανέρχεται συχνά μέσα στο έργο του στο ζήτημα της μνημειακότητας της γραπτής μαρτυρίας που πρέπει να είναι κατά βάση τεκμηριωτική: *«Αν ποτέ εγείρονταν ένα τέτοιο μουσείο (μνήμης) και στη χώρα μας, θα μπορούσε άραγε και το δικό μου βιβλίο να γίνει αποδεκτό ως ένα σεμνό έκθεμα στη σειρά των σημαντικών; Ακόμα και γι αυτό, θα ήμουν κάπως ευχαριστημένος. [...] Οι εμπνευσμένες διηγήσεις, έρμια του πάθους και της φαντασίας, έχω την αίσθηση υπηρετούν περισσότερο μια αισθητική πρόθεση και ελάχιστα την τεκμηριωτική και μνημειακή αναγκαιότητα»*⁶⁷¹.

Μια από τις πιο χαρακτηριστικές στιγμές της συμβολικής μετατροπής του συγγραφέα-μάρτυρα σε κατήγορο των πρώην βασανιστών του θα συναντήσουμε στη διήγηση «Πρωτοχρονιάτικη νύχτα» του Astrit Xhaferi. Ο αφηγητής αναπαριστά, αρχικά, μια τυπική σκηνή ανάκρισης κάποια πρωτοχρονιάτικη νύχτα κατά την οποία

⁶⁶⁹ Ο.π., Zhiti, *Υπόγειο πάνθεον*, σ. 192. Ο Zhiti σε όλο του το έργο επανέρχεται συχνά στο θέμα της μαρτυρίας των εγκλημάτων

⁶⁷⁰ Ο.π., Kalakulla, σ. 6

⁶⁷¹ Ο.π., Kalakulla, σ. 5-6.

ο ανακριτής κατακεραυνώνει τον ανακρινόμενο προφητεύοντας το δυσοίωνα πεπρωμένο του: «Εσύ ένα πράγμα πρέπει να ξέρεις, θα είσαι για πάντα ένα σύμβολο του κακού και θα περιφέρεσαι στις φυλακές και τα στρατόπεδα, για όσο καιρό η σκέψη σου είναι στραμμένη στη δύση και ενάντια στο καθεστώς μας». Στη συνέχεια η αφήγηση γίνεται πρόδρομη και μεταφέρει τον αναγνώστη in media res της μετακομμουνιστικής περιόδου όπου και παρακολουθεί την εξέλιξη εκείνης της δυσοίωσης προφητείας του ανακριτή:

«Έχουν περάσει πολλά χρόνια από τότε. Εγώ, μαζί με τους φίλους μου του ίδιου ριζικού, τις κάναμε τις φυλακές μας. Ύστερα από το κάτεργο, για πολλά ακόμα χρόνια, δουλέψαμε σκληρά στις φέρμες και τα λατομεία, ώσπου μια μέρα, έτσι όπως δεν το φανταζόμασταν, είδαμε το ‘προπύργιο’ του κακού να καταρρέει. Πολλές φορές με κατέλαβε η επιθυμία και η περιέργεια να συναντήσω ξανά εκείνον τον ανακριτή, αλλά είναι αδύνατο να τον συναντήσεις. Έχει χρόνια που έφυγε στην Αμερική. Ήθελα μόνο να του πω: Κύριε! Εγώ την άντεξα την δικτατορία σας, και τώρα στην ελευθερία, να που βρίσκομαι εδώ, στην Αλβανία. Εσύ όμως δεν μπόρεσες να αντέξεις την ελευθερία μας και έφυγες στην ‘απαγορευμένη δύση’, φεύγοντας τη ντροπή. Αυτή τη ντροπή που, όπως μου έλεγες κάποτε ο ίδιος, σε ακολουθεί όταν υπηρετείς το κακό... Αλλά αν ήταν μόνον αυτό, δεν θα ήταν τίποτα το σπουδαίο. Είναι κάτι περισσότερο. Σχεδόν εξοστρακισμός. Τιμωρία. Συντριβή όλων αυτών που εκπροσωπούσες. Σε κάθε τετραγωνικό μέτρο της πατρίδας εσύ βλέπεις φαντάσματα εχθρών· από εκείνα που έστειλες στο Μπουρρέλι, στο Σπατς, στο Κιαφ-Μπάρι. Τα φαντάσματα σου έχουν θολώσει τη συνείδηση. Σ’ έχουν κάνει να γυρνάς συχνά πίσω το κεφάλι. Να μην βρίσκεις ησυχία. Γι αυτό έφυγες. Όμως η φυγή σου μοιάζει μόνο με το κρύψιμο του κεφαλιού της στρουθοκαμήλου, γιατί εσύ βρίσκεσαι πάλι εδώ. Λίγο Μάκβεθ, λίγο Ιούδας, λίγο Ιάγος, λίγο φίδι. Μουσκεμένος πατόκορφα, ψυχρός πάγος. Όχι από τον ιδρώτα! Όχι από τα πιτσιλίσματα των θαλασσών που διένυσες. Από τις αμαρτίες που πήρες πάνω σου για πενήντα χρόνια. Από τα δάκρυα εκείνων που καταδίκασες άδικα. Έφυγες. Την κατάμαυρη όψη σου, όπως και την μαύρη σου ψυχή, δεν μπόρεσες όμως να την πάρεις. Αυτή θα τη βρεις τώρα ανάμεσα στις σελίδες των βιβλίων του Visar Zhiti, του Maks Velo, του Fatos Lubonja, του Agim Musta, του Luan Myftiu και πολλών άλλων. Εκεί στην Αμερική, κάποια μέρα, το αμαρτωλό σου σώμα θα πεθάνει.

Εδώ, σε αυτά τα βιβλία, η ψυχή σου θα παραμείνει σαν ένα φιδωτό απολίθωμα του κακού, σαν ένας σκοτεινός λεκές του εγκλήματος... »⁶⁷².

Στην εισαγωγή της αυτοβιογραφικής του λογοτεχνικής μαρτυρίας, ο Ugan Kalakulla, πέραν της επιτακτικής μνήμης της βασάνου, τονίζει ότι οι μαρτυρίες των αθών θυμάτων του χοτζικού κομμουνισμού θα πρέπει να συγκροτήσουν, παράλληλα, ένα πρακτικό καταγεγραμμένων κατηγοριών, ένα αδιάψευστο και πειστικό κατηγορητήριο, κατά της πιο απάνθρωπης τυραννίας στην ιστορία της χώρας⁶⁷³. Υπό την οπτική αυτή, η λογοτεχνία των αλβανικών γκουλάγκ παραμένει στο σύνολό της, όπως το θέτει ο Adorno⁶⁷⁴, ένα σειсмоγράφημα της φρίκης που γεννήθηκε μέσα σε αυτά τα χωρικά παράγωγα του χοτζικού ολοκληρωτισμού.

Συνακόλουθα, η αυθεντικότητα των έργων τέχνης, συνεχίζει ο Adorno, έγκειται στην αντιδραστικότητα αυτού του «τρόπου συμπεριφοράς, δηλαδή του έργου, ως προς την εξωαισθητική αντικειμενικότητα εντός της οποίας παρήχθη - αντιδραστικότητα που τείνει στην αποστροφή⁶⁷⁵. Υποστηρίζοντας ότι η τέχνη είναι η κοινωνική αντίθεση προς την κοινωνία, ο Γερμανός φιλόσοφος αποδίδει στα αυθεντικά έργα τέχνης την οξύτητα της κοινωνικής διαμαρτυρίας: *«Οι κοινωνικά κριτικές ζώνες των έργων τέχνης είναι εκείνες που προκαλούν πόνο, εκεί όπου στην έκφρασή τους έρχεται στο φως, ιστορικά καθορισμένη, η αναλήθεια της κοινωνικής κατάστασης»⁶⁷⁶.*

Στο δέκατο έβδομο έτος, ο Lubonja χαρτογραφεί το πεδίο στο οποίο κινείται η γραπτή μαρτυρία του πρώην κατάδικου ως ένα αφηγηματικό πλαίσιο εντός του οποίου τα όρια μεταξύ θεραπείας της μνήμης, ηθικής δικαίωσης και εκδίκησης είναι δυσδιάκριτα: *«Μια συμμορία ανόητων εγκληματιών κατέστρεψαν τη νιότη μας, το ταλέντο, την οικογένεια, το ίδιο μας το μέλλον. Η προσωπικότητα του εγκληματία κολυμπά στο αλκοόλ... σε μια θάλασσα αλκοόλ. Αλλά εμείς έχουμε να πάρουμε εκδίκηση, εμείς δεν πρέπει να παραιτηθούμε. Η νιότη μας που εκτελέστηκε και παραπετάχτηκε σε μια άγνωστη γούρνα, μαζί με τους εκτελεσμένους μας φίλους που είναι θαμμένοι σε άγνωστους τάφους, μαζί με τους εκατοντάδες νεκρούς των στρατοπέδων, που έφυγαν χωρίς να πραγματοποιήσουν το όνειρο της νίκης της*

⁶⁷² Xhaferi Astrit, "Nata e vitit të ri", βλ. *Ανθολογία των πληγών*, I, σ. 413.

⁶⁷³ Ο.π., Kalakulla, σ. 6.

⁶⁷⁴ Ο.π., Adorno, *Αισθητική θεωρία*, σ. 220.

⁶⁷⁵ Ο.π., Adorno, σ. 306.

⁶⁷⁶ Ο.π., σ. 403.

δικαιοσύνης ... δεν είναι δυνατόν να αφεθούν παντοτινά δίχως τάφο. Θα ήταν μια προδοσία, μια αχαριστία αν τους άφηνες όλους αυτούς στις ανώνυμες γούρνες, σε άγνωστες εξομαλυσμένες τοποθεσίες. Πώς είναι δυνατόν να αφήσουμε τη νιότη μας χωρίς τάφο; Την όμορφη νιότη μας, με το φωτεινό βλέμμα και την καθαρή καρδιά, που τη σκότωσαν, τη συνέθλιψαν, τη χτύπησαν, τη σκόρπισαν, την ποδοπάτησαν, με μπότρες δημίων, λερωμένες με αίμα και με λάσπη. Η νιότη μας πέθανε χωρίς να ζήσει τη ζωή της. Εμείς δεν μπορούμε να την αναστήσουμε, έχουμε όμως την υποχρέωση να της στήσουμε ένα λιτό ταφικό μνημείο, ένα μνημείο όπου οι επόμενες γενιές θα σταθούν έστω για λίγο... και αυτό το ταφικό μνημείο πρέπει να είναι το έργο μας»⁶⁷⁷.

Στις σημειώσεις που κρατά ο συγγραφέας τη 17^η Νοεμβρίου 1990 με αφορμή κάποιο άρθρο που δημοσιεύτηκε στη *Zëri i Popullit* (Φωνή του Λαού), ο αρθρογράφος του οποίου πρότεινε να διαγραφούν από τη συλλογική μνήμη τα σκοτεινά σημεία του παρελθόντος προς όφελος μιας δημιουργικής και ειρηνικής μελλοντικής συνύπαρξης όλων των Αλβανών, χρησιμοποιείται η έννοια της αριστοτελικής *καθάρσεως* προκειμένου να υποδειχθεί η μόνη ασφαλής, πρωτίστως ηθική αλλά και κοινωνικοπολιτική, έξοδος της χώρας από την τραγωδία του χοτζικού παρελθόντος.

Ο Lubonja, ανταποκρινόμενος στην δημόσια έκκληση που απευθύνει ο εντεταλμένος από το καθεστώς αρθρογράφος για απελευθέρωση δημιουργικών δυνάμεων, γράφει στο ημερολόγιο φυλακής ότι ο ίδιος θα συνεισφέρει σε αυτή τη μελλοντική δημιουργικότητα με μια ηθική καταστροφή του παρελθόντος, διότι δεν πρέπει να παραλειφθεί ότι χιλιάδες συμπολίτες τιμωρήθηκαν με τον πιο αποτρόπαιο αφανισμό και δεν θα φτάσει ποτέ σε αυτούς η «πρόσκληση για δημιουργική συνεισφορά σε ένα ειρηνικό μέλλον». Αν σε όλα αυτά τα θύματα που επέζησαν, συνεχίζει ο Lubonja, δεν επιτραπεί η ηθική ικανοποίηση της απόλυτης καταδίκης εκείνου του πολιτικού συστήματος που κατέστρεψε τις ζωές τους, η άρνηση αυτή θα ισοδυναμούσε με μια επανάληψη του εγκλήματος: «Έχω την αίσθηση ότι το δικό μου καθήκον ως λογοτέχνης είναι να συνεισφέρω στην *κάθαρση* δια της περιγραφής αυτής της τραγωδίας που έχω βιώσει»⁶⁷⁸.

Η ίδια ακριβώς ανάγκη θεραπείας της ιστορίας της χώρας του και της προσωπικής και συλλογικής μνήμης καταλαμβάνει τον Lubonja όταν, έγκλειστος

⁶⁷⁷ Ο.π., Lubonja, σ. 157.

⁶⁷⁸ Ο.π., Lubonja, σ. 165.

ακόμα στη φυλακή της Κοσόβα Λιούσνια, ακούει ένα διάγγελμα του ηγέτη του καθεστώτος Ραμίζ Αλία στο οποίο ο τελευταίος θεωρούσε επιβεβλημένη τη στροφή του βλέμματος της αλβανικής κοινωνίας από τα «λάθη» του παρελθόντος προς την πρόοδο του μέλλοντος: *«Με έναν αδιανόητο κυνισμό, (ο Ραμίζ Αλία) είπε πως το παρελθόν ας τεθεί στην ιστορική ανασκόπηση και την έρευνα των ιστορικών, εμείς ας προχωρήσουμε κοιτώντας μόνο μπροστά, διότι, όπως μας έχουν διδάξει και οι Αρχαίοι Έλληνες, αν κοιτάς πίσω, πίσω θα μείνεις, αν κοιτάξεις μπροστά, μπροστά θα βρεθείς. Αυτός γνωρίζει πολύ καλά πόσο επικίνδυνο είναι να κοιτάξεις προς τα πίσω τούτες τις παραγμένες μέρες. Κάτι τέτοιο ακόμα κι εμείς το καταλαβαίνουμε εξίσου καλά και, κατά κάποιον τρόπο, το εκφράσαμε στην επιστολή που αποστείλαμε στον Σαλί (Μπερίσα)· από την άλλη όμως, το να πιούμε το νερό της Αθήνης, και άρα να εκμηδενίσουμε την μνήμη μας, είναι κάτι που μου φαίνεται το ίδιο με τον εκμηδενισμό της ζωής, με έναν ακρωτηριασμό»⁶⁷⁹.*

Η καταθετική αναγκαιότητα της μαρτυρίας, σύμφωνα με τον συγγραφέα των *Αναμνήσεων ενός ταξικού εχθρού*, τον Eugjen Merlika, θα πρέπει να πάρει τη μορφή του αντικατοπτρισμού των δημίων στο κάτοπτρο της ηθικής ευθύνης, και να τεθεί έτσι στον αστερισμό της σαιξπηρικής εξιλέωσης: *«Έχω υπόψη μου το πρόσωπο του Άμλετ, όταν, στη συζήτηση που κάνει με τη μητέρα του, της λέει: «Θα σε βάλω μπροστά σ' έναν καθρέφτη για να αντικρίσεις το σκοτάδι της ψυχής σου». Αυτόν τον καθρέφτη είναι υποχρεωμένος ο κάθε ελεύθερος άνθρωπος να τον βάλει μπροστά σε όλους αυτούς τους “ένδοξους στρατηγούς” εκείνης της τραγωδίας»⁶⁸⁰.*

Το ηθικό πρόσταγμα που ωθεί επιτακτικά το συγγραφέα-μάρτυρα στην αναγκαιότητα της θεραπείας της μνήμης εκκινεί, δια της γραφής, μια διαδικασία που δεν είναι διόλου αποφορτισμένη από τη *δυσφορία της μνήμης*: *«Η ευτυχία της γραφής, όπως αρχίζα να μαθαίνω, δεν έσβηνε ποτέ αυτή την δυσφορία της μνήμης. Κάθε άλλο μάλιστα: Την όξυνε, την έσκαβε, την αναζωπύρωνε. Την καθιστούσε αφόρητη. Μόνον η λήθη, η λησμονιά θα μπορούσε να με σώσει»⁶⁸¹.* Η ανάδυση του συγγραφέα-μάρτυρα, όπως παραδέχεται ο Χόρχε Σεμπρούν, περνά μέσα από την επώδυνη και ακατάπαυστη θητεία του αφηγητή στη μνήμη του θανάτου. Το υποκείμενο της γραφής συνειδητοποιεί τότε ότι η γραφή η ίδια δεν επανασυνδέει το θύμα με τη ζωή

⁶⁷⁹ Ο.π., Lubonja, σ. 221.

⁶⁸⁰ Ο.π., Merlika, II.

⁶⁸¹ Ο.π., Σεμπρούν, *Γραφή ή ζωή*, σ. 194.

αλλά, απεναντίας, τον απομακρύνει, αποθώντας τον μέσα στην ασφυξία αυτής της μνήμης⁶⁸². Φτάνει σε αυτό το σημείο όπου, σύμφωνα με τον συγγραφέα των *Ιστοριών από την Κολιμά*, τον Βαρλάμ Σαλάμοφ, η μνήμη γίνεται φορτική και αχρειαστή για τον κατάδικο: «*Η αχρειαστή στον τρόφιμο της Κολιμά μνήμη –αλήθεια, τι τη θέλει ο στρατοπεδίτης την τόσο αβέβαιη, και τόσο εύθραυστη, και τόσο φορτική, και τόσο παντοδύναμη μνήμη;*»⁶⁸³.

Ο Σαλάμοφ όπως και πολλοί άλλοι πρώην έγκλειστοι συγγραφείς των σταλινικών και ναζιστικών στρατοπέδων κινούνται πάντα στο συναισθηματικό και ψυχολογικό μεταίχιμο της αναγκαιότητας της μνήμης του πόνου και της ευεργετικής του μνημονικής αποσιώπησης: «*Τι γνωρίζουμε για τον ξένο πόνο; Τίποτα. Για την ξένη ευτυχία; Ακόμα λιγότερα. Προσπαθούμε να ξεχάσουμε ακόμα και τη δική μας δυστυχία, κι η μνήμη μας ευσυνείδητα αδύνατη στον πόνο και στην ατυχία. Να ξέρεις να ζεις σημαίνει να ξέρεις να ξεχνάς, και κανένας δεν το ξέρει αυτό καλύτερα από όσους έζησαν στην Κολιμά, από τους κρατούμενους...*»⁶⁸⁴.

Στους *Δρόμους της αβύσσου*, ο Visar Zhiti αναφέρει και μία ακόμα αντισταθμιστική λειτουργία της μνήμης στον αμετάκλητο αφανισμό του θανάτου. Τις πρώτες μέρες του στο στρατόπεδο-ορυχείο του Σπατς, πέφτει στα χέρια του ένα μικρό διήγημα κάποιου παλιού κατάδικου, του Xhelal Korpencka, ο οποίος είχε εκτελεστεί λίγους μήνες νωρίτερα, για αυτό και δεν πρόλαβε να τον γνωρίσει. Ο Zhiti παρατηρεί όσους τον είχαν γνωρίσει να μαρτυρούν μέσα στο χώρο την παρουσία του διατηρώντας τη μνήμη. Τότε, ολοκληρώνοντας την ανάγνωση του διηγήματος του Korpencka, κάνει την ακόλουθη διαπίστωση: «*Αν τον είχα γνωρίσει, θα ήταν λιγότερο εκτελεσμένος. Η ανάμνηση του άλλου, όσο να 'ναι, αντιμάχεται τον αφανισμό*»⁶⁸⁵.

Η λογοτεχνία των διωκομένων, υποστηρίζει το Agron Tufa, δεν κάνει άλλο παρά να υφαίνει στο ποιοτικό βάθος του κειμενικού της σώματος μια συστοιχία από μνήμες, οι οποίες, ως ζωντανές μαρτυρίες, διαψεύδουν το κυρίαρχο καθεστωτικό αφήγημα που διατήρησε ένα μέρος της κυριαρχίας του και μετά την κατάρρευσή του⁶⁸⁶. Ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα αυτής της ηθικής και

⁶⁸² Ο.π., Σεμπρούν, σ. 134.

⁶⁸³ Ο.π., Σαλάμοφ, σ. 1688.

⁶⁸⁴ Ο.π., Σαλάμοφ, σ. 1858.

⁶⁸⁵ Ο.π., Zhiti, *Rrugët e ferrit*, σ. 501.

⁶⁸⁶ Tufa Agron, “Kënetë e Maliqit, letërsia e gënjeshhtërt komuniste dhe dëshmitë e gjalla”, *Gazeta Panorama*, 25/04/2017. Η διαπίστωση ότι στην Αλβανία, καθ’ όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του

ιστορικής αποκατάστασης της αλήθειας που χρησιμοποιεί ο Tufa είναι ο χρονότοπος του έλους του Μαλίκι για το οποίο ο συγγραφέας του αλβανικού σοσιαλιστικού ρεαλισμού Fatmir Gjata προπαγάνδιζε ψευδώς ότι αποξηράνθηκε χάρη στην ηρωική σοσιαλιστική πνοή του λαού.

Ωστόσο, όπως εξετάστηκε αναλυτικά προηγούμενα, η λογοτεχνική μαρτυρία *Το έλος του θανάτου* του διωκόμενου συγγραφέα Makensen Bungo, όπως και πολλές ομόθεμες αφηγήσεις που εκδόθηκαν κατά τη δημοκρατική περίοδο, αποκαλύπτουν μια διαφορετική πραγματικότητα: Το έλος κατασκευάστηκε κυρίως από τους πολιτικούς κρατούμενους του κομμουνιστικού καθεστώτος σε συνθήκες έσχατου καταναγκασμού και ατιμωτικής βίας· μια βία που στοίχισε τη ζωή πολλών κατάδικων, τους οποίους το καθεστώς έθαψε μέσα στις λάσπες του έλους⁶⁸⁷.

Η καταγραφή αυτής της συστοιχίας από μνήμες θα αποτελέσει οπωσδήποτε τη βάση της μελλοντικής ιστορικής έρευνας και της ιστορικής αποτύπωσης της αλήθειας που θα είναι μεταβιβάσιμη στις επόμενες γενεές. Εντούτοις, ο Σεμπρούν ισχυρίζεται ότι η ουσιώδης αλήθεια της εμπειρίας θα παραμένει μεταβιβάσιμη μόνο μέσω της λογοτεχνίας: «Φαντάζομαι θα υπάρξουν πάμπολλες μαρτυρίες... Θ' αξίζουν ό,τι αξίζει το βλέμμα του αυτόπτη μάρτυρα, η οζύτητα, η οζυδέρκειά του... Κι ύστερα, θα υπάρξουν τεκμήρια... Αργότερα οι ιστορικοί θα συγκεντρώσουν, θα μαζέψουν, θ' αναλύσουν τα μεν και τα δε: θα φτιάξουν μ' αυτά έγκριτα έργα... Σ' αυτά θα ειπωθούν όλα, θα καταχωριστούν όλα... Όλα εκεί μέσα θα είναι αληθινά... μόνο που θα λείπει η ουσιώδης αλήθεια, την οποία δεν θα μπορεί να πιάσει καμιά ιστορική ανακατασκευή, όσο τέλεια και περιεκτική και αν είναι... [...] Η άλλου είδους κατανόηση, η ουσιώδης αλήθεια της εμπειρίας δεν είναι μεταβιβάσιμη... Η μάλλον, είναι μεταβιβάσιμη μόνο με τη λογοτεχνική γραφή»⁶⁸⁸.

Η μνήμη, θα υποστηρίξει ο Derrida, δεν είναι μια ιδιότητα του ψυχισμού ανάμεσα σε άλλες, είναι η ουσία του ψυχισμού. Αποτελεί συνεπώς μια μορφή

1990, με εξαίρεση τις λογοτεχνικές μαρτυρίες των πρώην διωκόμενων του χοτζικού καθεστώτος, υπάρχει μια συστηματική και επίμονη άρνηση της μνήμης, αποτελεί κοινή διαπίστωση στους μεταγενέστερους μελετητές (βλ. Τορτσιου Luan, "VISAR ZHITI DHE LETËRSIA E DITARIT", *Ars Poetica* Nr. 15, Janar 2009, f. 32-35).

⁶⁸⁷ Το θέμα παρουσιάζεται αναλυτικά στο κεφάλαιο «Τραυματικός ρεαλισμός και σοσιαλιστικός ρεαλισμός» της παρούσας μελέτης.

⁶⁸⁸ Ο.π., Σεμπρούν, σ. 152.

αντίστασης και ως εκ τούτου διάνοιξη στη χάραξη του ίχνους⁶⁸⁹. Θα πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί, ότι σύμφωνα με το πνεύμα της ντερριντιανής αβεβαιότητας της μαρτυρίας, η ιστορική αλήθεια για το καθεστώς του Ενβέρ Χότζα παραμένει πάντα μη αποκαταστήσιμη στο βαθμό που οι πρωταγωνιστές θύτες δεν κατέθεσαν ποτέ τη δική τους μαρτυρία, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων.

Οι διωκόμενοι λογοτέχνες, όπως παραδέχεται ο Maks Velo, γνωρίζουν καλά πως ένα μέρος της αλήθειας που αναζητούν δεν θα έρθει ποτέ στην επιφάνεια, παρά μόνο σαν προϊστορικό ίχνος: *«Ήταν κάτι που με κατάτρωγε. Θέλω να ξέρω την αλήθεια και δεν μπορώ να τη μάθω. Είμαι αποκλεισμένος από μια τέτοια δυνατότητα και αυτό με καταβάλλει. Οι σκέψεις και οι προσωπικές συζητήσεις των δικτατόρων παραμένουν αινιγματικές και ερμητικές. Μοιάζουν με προϊστορικά τέρατα, που δεν μπορούμε να τα γνωρίσουμε»*⁶⁹⁰.

Εντούτοις, παρά την μετέωρη αινιγματικότητα του προϊστορικού ίχνους που θα μείνει για πάντα ανεξιχνίαστο και απροσπέλαστο από την τεκμηριωτική αφήγηση του διωκόμενου συγγραφέα, ο Βαρλάμ Σαλάμοφ, η Ναντιέζντα Μάντελσταμ, ο Maks Velo, ο Fatos Lubonja, ο Visar Zhiti και τόσοι άλλοι έγκλειστοι συγγραφείς των δικτατοριών θα αναρριχούνται πάντα στο φως από τη «μαύρη αχτίδα μνήμη»:

*Κι όμως εντός σου, από γενεάς,
αφροκοπούσε η άλλη πηγή,
απ' τη μαύρη αχτίδα μνήμη
αναρριχίόσουν στο φως*⁶⁹¹.

⁶⁸⁹ Ο.π., Derrida, *Η Γραφή και η διαφορά*, σ. 303.

⁶⁹⁰ Ο.π., Velo, *Hetimi*, σ. 143.

⁶⁹¹ Paul Celan, *Καμπή πνοής*, σ. 43.

Γ.6.3.3. Η ενοχή του επιζώντος

«Αισθάνεσαι ντροπή γιατί επέζησες στη θέση κάποιου άλλου;»⁶⁹² -αναρωτιέται ο Πρίμο Λέβι στο μνημειώδες *Αυτοί που βούλιαξαν και αυτοί που σώθηκαν* εισάγοντας στη λογοτεχνία του Ολοκαυτώματος την έννοια της ενοχής του επιζώντος. Η ενοχή αυτή αναδύεται στη συνείδηση του συγγραφέα-μάρτυρα ύστερα από χρόνια: «Αισθανόμουν αθώς βέβαια, αλλά είχα παρεισφρήσει μεταξύ των επιζώντων και γι' αυτό αναζητούσα διαρκώς μια δικαιολογία ενόπιον του εαυτού μου και ενόπιον των άλλων. Επιζούσαν οι χειρότεροι, δηλαδή αυτοί που προσαρμόζονταν· οι καλύτεροι χάθηκαν όλοι. [...] Το επαναλαμβάνω, εμείς οι επιζώντες δεν είμαστε οι αυθεντικοί μάρτυρες. Είναι μια ενοχλητική διαπίστωση την οποία συνειδητοποίησα σιγά σιγά διαβάζοντας τα απομνημονεύματα των άλλων και ξαναδιαβάζοντας τα δικά μου με απόσταση χρόνων. Εμείς οι επιζώντες ... είμαστε αυτοί οι οποίοι, από παράβαση ή επιδεξιότητα ή τύχη, δεν έφτασαν στον πάτο. Επειδή αυτός που έφτασε στον πάτο, αυτός που αντίκρισε τη Μέδουσα δεν επέστρεψε για να διηγηθεί ή επέστρεψε άφωνος»⁶⁹³.

Ο ίδιος ο Λέβι αναφέρει ότι η ενοχή του επιζώντος είναι κοινή στο «στρατοπεδικό σύμπαν», εμφανίζεται ακόμα και στο έργο του Σολζενίτσιν ο οποίος χαρακτηρίζει τους επιζώντες των σταλινικών γκουλάγκ «προνομιούχους (pridurki)». Της παραδοχής αυτής κοινωνεί και ο Uran Kalakulla ο οποίος, όπως επισημάνθηκε προηγούμενα, αναγνωρίζει πως, εάν και ίδιος είχε υποβληθεί στις σωματικές δοκιμασίες που υποβλήθηκαν οι κατάδικοι των πρώτων αλβανικών γκουλάγκ, δεν θα είχε επιβιώσει: «Αν είχα δοκιμάσει αυτούς τους ανελέητους ξυλοδαρμούς και τα ακραία σωματικά βασανιστήρια, ομολογώ πως εγώ δεν θα ήμουν σήμερα ζωντανός, ιδίως με το ντελικάτο μου ανάστημα, για να καταφέρω να μαρτυρήσω αυτά που γράφω»⁶⁹⁴.

Για αυτό και η μαρτυρία που κατατίθεται, όπως έχει τεθεί από τον Ζαν Αμερύ, αντλεί αποκλειστικά από το προσωπικό βίωμα, από τη θέση ενός κρατούμενου που πείνασε αλλά δεν πέθανε από την πείνα, που βασανίστηκε αλλά δεν πέθανε από τα βασανιστήρια, ενός κρατούμενου που, αντικειμενικά, διέθετε ακόμα «το απαραίτητο υπόστρωμα πάνω στο οποίο μπορεί κατά γενική θεώρηση να σταθεί και να διατηρηθεί

⁶⁹² Ο.π., Λέβι, *Αυτοί που βούλιαξαν και αυτοί που σώθηκαν*, σ. 85

⁶⁹³ Ο.π., Λέβι, σ. 87.

⁶⁹⁴ Ο.π. Kalakulla, σ. 8.

ζωντανό το ανθρώπινο πνεύμα, μολονότι η θλιβερή αλήθεια είναι ότι έστεκε πάνω σε αδύναμα πόδια και κινδύνευε διαρκώς να καταρρεύσει»⁶⁹⁵.

Η ενοχή του επιζώντος είναι ένα φορτίο το ηθικό βάρος του οποίου γίνεται αντιληπτό, όπως παραδέχεται ο Λέβι, εκ των υστέρων. Στην *Τεθλασμένη άβυσσο* του Visar Zhitı το ζήτημα της ενοχής του επιζώντος μετατρέπεται σε συνειδησιακά εσωτερικευμένο ζήτημα δικαιοσύνης: «Μου συνέβαινε και το εξής. Πολλές φορές κράτησα στα χέρια μου απομεινάρια σημειωματάρων, κρυμμένα ημερολόγια κάποιου εκτελεσμένου ή κάποιου που πέθανε στα κάτεργα, μια άλλη αργή εκτέλεση και αυτή· τα ξεφυλλίζαμε με ένα μικρό τρέμουλο. Έφερα τότε βαρέως το ότι επέζησα. Ποια ήταν άραγε η αδικία: η απομένουσα ζωή μου ή ο δίχως τέλος θάνατος του άλλου;»⁶⁹⁶.

Η ενοχή του επιζώντος αλλά και, ταυτόχρονα, η αποστολή του να φέρει τη μαρτυρία του άλλου, του μη επιζώντος, αναλύεται διεξοδικά από τον Derrida ως ερμηνευτική προέκταση ενός στίχου του Paul Celan. Η αδυσώπητη αλλά προδιαγεγραμμένη μοναξιά του επιζώντος αντανακλάται, κατά το Γάλλο φιλόσοφο, στο δυσερμήνευτο στίχο «Παρέρχεται ο κόσμος και πρέπει πάνω μου να σε φέρω» από τη συλλογή *Καμπή πνοής*.

Ο Derrida αφορμάται από την ιδέα ότι ο θάνατος του οποιουδήποτε ανθρώπου σημαίνει και το τέλος του ίδιου και μοναδικού κόσμου. Άρα, ο επιζών καλείται να συνεχίσει έναν *ατέρμονα διάλογο* τον οποίο θα πρέπει να αναζητήσει πέρα από τη μνήμη της πρώτης διακοπής και να φέρει, έτσι, τον κόσμο του άλλου (τον κόσμο μετά το τέλος του κόσμου): «Έτσι ο επιζών απομένει μόνος. Πέραν του κόσμου του άλλου, βρίσκεται κατά κάποιον τρόπο ή εντός ή εκτός του κόσμου. [...] Τουλάχιστον αισθάνεται ως ο μόνος υπεύθυνος, ο οποίος έχει κληθεί να μεταφέρει και τον άλλο και τον κόσμο του, τον άλλο και τον κόσμο που χάθηκαν, υπεύθυνος και χωρίς κόσμο ... σαν άπατρις στο επέκεινα του τέλους του κόσμου»⁶⁹⁷.

Η ατέρμονη μεταφορά του άλλου στον κόσμο, που δεν είναι πλέον ο ίδιος μετά το δικό του θάνατο, συνιστά για το μάρτυρα, ισχυρίζεται ο Derrida καταφεύγοντας στη φροϋδική ψυχαναλυτική θεωρία, τη συνειδησιακή επιταγή του πένθους, μια εσωτερικοποίηση, δηλαδή, της μνήμης του άλλου και του κόσμου του⁶⁹⁸. Η ενοχή

⁶⁹⁵ Amery Jean, *Πέρα από την ενοχή και την εξιλέωση*, ο.π., σ. 36.

⁶⁹⁶ Ο.π., Zhitı, *Ferri i çarë*, σ. 310.

⁶⁹⁷ Ο.π., Derrida, *Κριοί – Διάλογος ατέρμων: μεταξύ δύο απείρων, το ποίημα*, σ. 26.

⁶⁹⁸ Ο.π., σ. 63.

του επιζώντος, όπως θα εξεταστεί στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο, λειτουργεί παράλληλα ως μια ώθηση ηθικής φύσεως για τον επιζώντα, που θέτει σε εγρήγορση το πρόσταγμα της ενσυναίσθησης και της αναγκαιότητας της μαρτυρίας εκείνου που δεν επέζησε.

Γ.6.3.4. Μαρτυρώντας για το μάρτυρα: Ο διωκόμενος συγγραφέας ως επιζών τρίτος.

Οι επανελθόντες βρυκόλακες όφειλαν μερικές φορές να μιλήσουν στη θέση των εξαφανισμένων, οι διασωθέντες στη θέση των χαμένων.

Χόρχε Σεμπρούν, Γραφή ή ζωή

*Σε τραβήξαμε απ' το χωμάτινο τάφο σου
την ώρα του δειλινού
στους ώμους σε βαστάξαμε στους ώμους
μάρτυρα των μελλούμενων καιρών!*

Ποίημα του κατάδικου Allaman Hysa αφιερωμένο στο συγκρατούμενό του Sulo Dizdari, στρατόπεδο Στύλας, 1954 (από τη Διαμελισμένη νιότη του Reshat Kripa)

Ο Αλεξάντερ Σολζενίτσιν χρησιμοποιεί ως προμετωπίδα του επικού μη μυθοπλαστικού μυθιστορήματος *Αρχιπέλαγος Γκουλάγκ* την ακόλουθη αφιέρωση: «*Το αφιερώνω σε όσους δεν έφτασε η ζωή για να τα διηγηθούν αυτά. Κι ας με συγχωρέσουν, που δεν τα είδα όλα, δεν τα θυμήθηκα όλα, δεν τα μάντεψα όλα*». Την ίδια οπτική υιοθετεί επίσης στη σύντομη εισαγωγή του μνημειώδους έργου του, ο νοηματικός πυρήνας της οποίας συνοψίζεται στην παραδοχή του συγγραφέα ότι το εκτενές του αφήγημα δεν είναι παρά μια μαρτυρία για τον εκλιπόντα μάρτυρα· σημειωτέον ότι ο Σολζενίτσιν, στην αρχή του βιβλίου του, μνημονεύει τα ονόματα των διακοσίων είκοσι επτά πρώην ζεκ (κατάδικων) που του μετέφεραν και του εμπιστεύτηκαν τη μαρτυρία τους⁶⁹⁹.

Στο ίδιο πνεύμα, ο Visar Zhiti με το *Υπόγειο πάνθεον* θα εκπονήσει ένα μεγάλο και σημαντικό δοκίμιο για τη λογοτεχνία των διωκόμενων που δημιουργήθηκε κρυφά στις φυλακές και θάφτηκε για δεκαετίες κάτω από το χώμα, για αυτή την ελάχιστη αλλά όχι ελάσσονος αξίας λογοτεχνία την οποία ο ίδιος, ως επιζών μάρτυρας, την γνωρίζει γιατί την είδε να παράγεται σε πείσμα όλης εκείνης της παράφορης

⁶⁹⁹ Ο.π., Σολζενίτσιν, *Αρχιπέλαγος Γκουλάγκ*, I.

καθεστωτικής βίας: «Εγώ, ως μάρτυρας, θα αρκεστώ να αναδείξω αυτή τη λογοτεχνία που μας ήρθε από τη φυλακή η οποία υπάρχει και έχει βαρύνουσα σημασία»⁷⁰⁰.

«Ποτέ δεν κατάλαβα γιατί θα 'πρεπε να αισθάνομαι ενοχή επειδή επέζησα. Άλλωστε, δεν είχα πραγματικά επιζήσει. Δεν ήμουν βέβαιος πως ήμουν αληθινός επιζήσας. Είχα διασχίσει το θάνατο, αυτό ήταν μια εμπειρία της ζωής μου»⁷⁰¹. Όπως γίνεται αντιληπτό από την παραπάνω διατύπωση του Σεμπρούν, όσο και από τις εισαγωγικές επισημάνσεις του Σολζενίτσιν, η ενοχή του επιζώντος αίρεται, στο μέτρο του δυνατού, μέσω της εμπειρίας του ισόβιου ριζώματος του επιζώντος στο θάνατο και, κατά δεύτερον, με τη διάσωση της μαρτυρίας εκείνου που δεν επέζησε.

Ο Χόρχε Σεμπρούν, στο πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα ως προς τη θέση του επιζώντος τρίτου, αφηγείται τη συνάντησή του με τρεις απελευθερωτές αξιωματικούς των συμμαχικών στρατευμάτων στο στρατόπεδο συγκέντρωσης του Μπούχενβαλντ και την αδυναμία τους να κατανοήσουν την εικόνα του καπνού από το σανατόριο: «Αυτόν εδώ τον καπνό, όμως, δεν τον ξέρουν. Και ποτέ αληθινά δεν θα τον μάθουν. Ούτε αυτοί εδώ, εκείνη την ημέρα. Ούτε όλοι οι άλλοι, εφεξής. Δεν θα μάθουν ποτέ, δεν μπορούν να φανταστούν, όσο αγαθές κι αν είναι οι προθέσεις τους».

Στη συνέχεια της αφήγησης, ο Σεμπρούν τοποθετεί τον εαυτό του, υπονοώντας την αλληγορική προέκταση αυτής της αντιπαραβολής, απέναντι στους τρεις συμμαχικούς αξιωματικούς και αποτυπώνει την πρόθεσή του να τους μιλήσει για τον καπνό: «Θα 'πρεπε να τους διηγηθώ για τον καπνό: πηχτός μερικές φορές, μ' ένα χρώμα μαύρο καπνιάς πάνω στο μεταβαλλόμενο γαλανό του ουρανού. Η ελαφρύς και σταχτής, σχεδόν αχνός, που τον πήγαιναν οι αέριδες στους συγκεντρωμένους ζωντανούς, σαν προμήνυμα, σαν αποχαιρετισμό».

Στο σημείο αυτό ο Σεμπρούν συνειδητοποιεί ότι ο ίδιος ανήκει οριστικά σε εκείνους που επέζησαν και η απόσταση που τον χωρίζει από τους μη επιζώντες είναι πλέον χαρτογραφήσιμη μόνο δια της γραφής, και κυρίως δια της μεταφοράς της μαρτυρίας: «Θα υπάρξουν, βέβαια, επιζώντες, Εγώ, λόγου χάρη. Ιδού εγώ, επιζών υπηρεσίας, που εμφανίζομαι την κατάλληλη στιγμή μπροστά σ' αυτούς τους τρεις αξιωματικούς μιας συμμαχικής αποστολής για να τους διηγηθώ για τον καπνό του κρεματορίου, τη μυρωδιά της καιόμενης σάρκας πάνω απ' το Έττερσμπουργκ, τα προσκλητήρια στο χιόνι, τις θανατηφόρες αγγαρείες, την εξάντληση της ζωής, την

⁷⁰⁰ Ο.π., Zhiti, Υπόγειο πάνθεον, σ. 9.

⁷⁰¹ Ο.π., Σεμπρούν, Γραφή ή ζωή, σ. 167.

*ανεξάντλητη ελπίδα, την αγριότητα του ανθρώπινου ζώου, το μεγαλείο του ανθρώπου, την αδελφική και ρημαγμένη γύμνια του βλέμματος των συντρόφων»*⁷⁰².

Ο λεπτοφυής σαρκασμός που περιβάλλει τη φράση «επιζών υπηρεσίας» διανοίγει ένα θεωρητικό πεδίο ρήξης ως προς την αδυνατότητα ή τη δυνατότητα μεταφοράς της μαρτυρίας του μη επιζώντος και νομιμοποιεί το αφηγηματικό εγχείρημα του μαρτυρείν για το μάρτυρα. Ο Σεμπρούν αποδεικνύεται συστηματικά αιρετικός στο ζήτημα της ενοχής του επιζώντος και της δυνατότητας της μεταφοράς της μαρτυρίας του μη επιζώντος. Εκκινώντας από τη διαφωνία του με το γνωστό αφορισμό του Wittgenstein πως ο θάνατος δεν είναι συμβάν της ζωής και πως ο θάνατος δεν είναι κάτι που μπορούμε να βιώσουμε, ο Σεμπρούν αντιπροτάσσει τους «βιωμένους θανάτους» των συντρόφων του και αναρωτιέται: «*Δεν είχα ζήσει τη φρίκη, τη συμπόνοια όλων αυτών των θανάτων;*»⁷⁰³.

Τα θεωρητικά εργαλεία που χρησιμοποιεί ο Σεμπρούν προς επίρρωση αυτού του ισχυρισμού, εκτός από λειτουργικό, έχουν και συμβολικό χαρακτήρα. Συγκεκριμένα, δανείζεται τον όρο «συλλογική μνήμη» του Γάλλου φιλόσοφου και κοινωνιολόγου Maurice Halbwachs, το μαρτυρικό θάνατο του οποίου στο Μπούχενβαλντ ο Σεμπρούν έζησε από κοντά. Ο συγγραφέας της αυτοβιογραφικής νουβέλας *Γραφή ή ζωή* θεωρεί τον εαυτό του ένα κομμάτι της συλλογικής μνήμης του θανάτου όλων εκείνων που δεν επέστρεψαν από τα ναζιστικά στρατόπεδα: «*Ουσιαστικά, δεν ήμουν τίποτε άλλο παρά ένα υπόλειμμα που είχε συνείδηση όλου αυτού του θανάτου*»⁷⁰⁴.

Ο στίχος του Celan, «*κανείς δεν μαρτυρεί για το μάρτυρα*», υπό την αναστοχαστική οπτική του Σεμπρούν αποκτά, συνεπώς, μια επιπρόσθετη ερμηνεία. Η αδυνατότητα της μαρτυρίας, σύμφωνα με τον Σεμπρούν, δεν εδράζεται στην κοινότητα των μαρτύρων, των μη επιζώντων και των επιζώντων, αλλά στο δυσθεώρητο χάσμα που χωρίζει τον αυτόπτη μάρτυρα από τον ακροατή-αναγνώστη, διότι ο πρώτος, ανεξάρτητα από το αν επέζησε ή όχι, παραμένει ισόβια ριζωμένος στην εμπειρία του θανάτου: «*Κανένας δεν μπορεί να μπει στη θέση σου, σκέφτηκα,*

⁷⁰² Ο.π., Σεμπρούν, *Γραφή ή ζωή*, σ. 22.

⁷⁰³ Ο.π., Σεμπρούν, σ. 230.

⁷⁰⁴ Ο.π., Σεμπρούν, σ. 147.

ούτε καν να φανταστεί τη θέση σου, το ρίζωμά σου στην ανυπαρξία, το σάβανό σου στον ουρανό, τη θανατηφόρο ιδιαιτερότητά σου»⁷⁰⁵.

Σε ένα αντίστοιχο παράδειγμα από την αλβανική λογοτεχνία των διωκομένων, ο Uran Kalakulla επαναφέρει το ζήτημα της «θανατηφόρου ιδιαιτερότητας» των επιζώντων κατάδικων των χοτζικών κάτεργων κάνοντας χρήση ενός μη ευκρινούς διαχωρισμού: «Σ' εκείνους έλαχε ένας σύντομος θάνατος μέσα στον τρόμο, ενώ σ' εμάς ένας τρόμος χωρίς τέλος, ένας αργός καθημερινός θάνατος, το ίδιο, ωστόσο, φοβερός. [...] Παρόλα αυτά, μια τέτοια φοβερή πραγματικότητα (του τρόμου των νεκρών και του τρόμου των επιζώντων) δεν είναι δυνατόν να διαχωριστεί με μαχαίρι, γιατί ακόμα και στα χρόνια της φυλάκισής μου το τυπικό της βίας και της βασάνου άλλαζαν συχνά μορφές· έτσι ούτε εμείς μείναμε αμόλυντοι από το πλάκωμα του θανάτου»⁷⁰⁶.

Το ίδιο και ο συγκατηγορούμενος του Kalakulla και μετέπειτα πρώτος πρόεδρος της Αλβανικής Δημοκρατίας Pjetër Arbnori, σε όλες τις δημόσιες διαλέξεις του, στις εισηγήσεις του σε διάφορα διεθνή συνέδρια όσο και στις αφηγήσεις της φυλακής, θεωρεί ιερού χαρακτήρα την υποχρέωσή του να μιλήσει για τους ιερωμένους μάρτυρες της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας που διώχθηκαν από το χοτζικό καθεστώς τους οποίους ο ίδιος είδε να εκτελούνται, να πεθαίνουν ή να σέρνονται από στρατόπεδο σε στρατόπεδο, διωκόμενοι ως το τέλος⁷⁰⁷: «Έχω υπάρξει μαζί τους, τους έχω γνωρίσει από παιδί, τους έχω δει να συλλαμβάνονται, έχω ακούσει να δικάζονται χωρίς λόγο, έχω ζήσει μαζί τους στις φυλακές και τα στρατόπεδα του θανάτου, έχω συζητήσει μαζί τους, έχω συμμετάσχει κρυφά στις λειτουργίες τους στη φυλακή, έχω μεταλάβει τη θεία κοινωνία από τα χέρια τους, έχω ακούσει το κήρυγμά τους, έχω υποφέρει μαζί τους, έχω δει το ηρωικό τους παράδειγμα και για όλα αυτά μπορώ να μαρτυρήσω⁷⁰⁸ και το μαρτύριό τους»⁷⁰⁹.

Το «ρίζωμα» του επιζώντος στο θάνατο αποτελεί ένα από τα βασικά μοτίβα της λογοτεχνίας των διωκομένων. Ο Visar Zhiti, ο οποίος έζησε από κοντά την εξέγερση των κατάδικων του στρατοπέδου-ορυχείου του Κιαφ-Μπάρι το Μάιο του 1984, τη δεύτερη μεγάλη εξέγερση στα αλβανικά γκουλάγκ, μεταφέρει στην *Τεθλασμένη*

⁷⁰⁵ Ο.π., Σεμπρούν, σ. 273.

⁷⁰⁶ Ο.π., Kalakulla, σ. 11.

⁷⁰⁷ Ο.π., Arbnori, *Νεομάρτυρες*, σ. 18.

⁷⁰⁸ Η υποσημείωση του γράφοντος.

⁷⁰⁹ Ο.π., Arbnori, σ. 12.

άβυσσο αυτούσιες τις τελευταίες λέξεις του συγκρατουμένου Tom Ndoja που εκτελέστηκε εν ψυχρώ κατά τη διάρκεια των επιχειρήσεων καταστολής: «Ο κατάδικος Tom Ndoja στην τελευταία του κουβέντα φώναζε: Ζήτω η δικαιοσύνη!»⁷¹⁰

Στο Σπατς, αφηγείται ο Zhitì, υπήρχε η συνήθεια μεταξύ των κατάδικων να συντάσσουν γράμματα προς τους συγγενείς των εκτελεσθέντων συγκρατουμένων. Στην αλληλογραφία αυτή αποτυπώνονταν η συναίσθηση, εκ μέρους των επιζώντων, του χρέους της μαρτυρίας. Στα γράμματα μετέφεραν πληροφορίες γύρω από τις συνθήκες θανάτου, τις ευθύνες των θυτών ή τα τελευταία λόγια του θύματος. Η διοίκηση του στρατοπέδου όχι μόνο απέτρεπε την αποστολή τους αλλά χρησιμοποιούσε αυτή την απαγορευμένη αλληλογραφία για να επιβάλει αυστηρότερα μέτρα κολασμού κατά των κατάδικων αποστολέων: «Αυτοί οι κατάδικοι ειδοποιούνταν να ανέβουν στην κομάντα για να λογοδοτήσουν για το περιεχόμενο των γραμμάτων. Γιατί το κάνατε; Για την οικογένεια του σκοτωμένου. Και όλες αυτές οι κατηγορίες; Για την αλήθεια. Όμως εμείς τέτοια γράμματα δεν τα αφήνουμε ποτέ να φύγουν, τα βάζουμε στο αρχείο, ώστε να σας δυσκολέψουν κι άλλο τη ζωή. Κι εμείς (οι κατάδικοι) γι αυτό το κάνουμε, για να αφήσουμε τη μαρτυρία τόσο για εσάς όσο και για εμάς τους ίδιους»⁷¹¹.

Στον πρόλογο των *Ζωντανών Φακέλων* ο Agim Musta επικαλείται, σχεδόν αυτούσια, τη θουκυδίδεια πρόληψη του μελλοντικού κακού παροτρύνοντας τους επιζώντες των αλβανικών γκουλάγκ να αφηγηθούν τη μνήμη των σκοτωμένων συγκατάδικων χωρίς την προσφυγή στη μυθοπλασία: «Όσοι απέμειναν ζωντανοί πρέπει να αφηγηθούν, πρέπει να γράψουν, πρέπει να δώσουν φωνή στις φοβερές ιστορίες όλων εκείνων των θυμάτων που χάθηκαν χωρίς ν' αφήσουν το παραμικρό ίχνος. Τα γεγονότα είναι τόσα πολλά ώστε δε χρειάζεται καμιά επίκληση της φαντασίας. Οι διωκόμενοι πρέπει να μιλήσουν μέσα από το καλάμари του συγγραφέα, το τελάρο του ζωγράφου, το υλικό του γλύπτη ώστε στην πατρίδα μας να μη ζανασυμβούν ποτέ τέτοιοι βαρβαρισμοί»⁷¹².

Η ίδια αίσθηση του χρέους απέναντι στην αλήθεια που πρέπει να φωτιστεί κυρίως προς το συμφέρον των επόμενων γενεών επαναλαμβάνεται αυτούσια στις σημειώσεις της φυλακής του Todì Lubonja: «Αυτές οι σημειώσεις δεν είναι παρά ένα

⁷¹⁰ Ο.π., Zhitì, *Ferri i çarë*, σ. 479.

⁷¹¹ Ο.π., Zhitì, *Rrugët e ferrit*, σ. 297.

⁷¹² Ο.π., Musta, *Dosjet e gjalla*, σ. 1.

μικρό κομμάτι εκείνης της τραγωδίας που μπορεί να γραφτεί για τις ανθρώπινες δυνατότητες των φυλακισμένων της δικτατορίας του Ενβέρ Χότζα. Διηγήσεις, σκέψεις, ερμηνείες, μπορεί να υπάρξουν αρκετές, έχω όμως την αίσθηση ότι υπάρχει σε όλους εμάς μια κοινή επιθυμία: αυτά που μας συνέβησαν να μην επαναληφθούν ποτέ»⁷¹³.

Ένα ακόμη συχνό μοτίβο που επανέρχεται πολλές φορές στις λογοτεχνικές μαρτυρίες των διωκομένων του χοτζικού καθεστώτος είναι η ρηματική διαθήκη της μαρτυρίας: Πολλοί έγκλειστοι των αλβανικών γκουλάγκ, κυρίως οι ισοβίτες υπερήλικοι, προαισθανόμενοι το απίθανο της επιβίωσής τους, κληροδοτούσαν τη μαρτυρία τους αλλά και την επιταγή του μαρτυρείν στους νεότερους συγκρατούμενους τους. «Γράψτε, κάποιος πρέπει ν' αφηγηθεί αυτά που μας συμβαίνουν», αναφωνεί κάποιος κατάδικος στο Κιαφ-Μπάρι, στην *Τεθλασμένη άβυσσο* του Visar Zhiti⁷¹⁴.

Στην αυτοβιογραφική μη μυθοπλαστική νουβέλα *Ένα παράθυρο φυλακής* του Petrit Velaj, ο αφηγητής αναφέρεται στη σχέση του με τη σεβάσμια μορφή του ρωμαιοκαθολικού ιερωμένου Aleks Vacli με τον οποίο υπήρξαν συγκρατούμενοι στη φυλακή του Μπουρρέλι. Σε κάποια μεταξύ τους συζήτηση, ο ηλικιωμένος κληρικός απευθύνεται στον αφηγητή με την εξής προτροπή: «Πετρίτ, εσείς που είσαστε πιο νέοι, αφηγηθείτε, ψυχή μου, αυτά τα ανείπωτα εγκλήματα»⁷¹⁵.

Η παραπάνω σκηνή της αφήγησης του Velaj, αντανακλά χαρακτηριστικά τη θεωρητική συζήτηση -στην οποία συμμετέχουν, μεταξύ άλλων, ο Jean-Francois Lyotard και ο Jacques Derrida- για το ρόλο του μάρτυρα ως *επιζώντος τρίτου* (*terstis superstes*). Ο μάρτυρας επωμίζεται έτσι, σύμφωνα με τον Derrida, την ευθύνη του κληρονόμου, του φύλακα, του εγγυητή, του κληροδόχου της διαθήκης «αυτού του πράγματος που κατά βάθος υπήρξε και εξαφανίστηκε»⁷¹⁶.

Ενίοτε, ο επιζών τρίτος μαρτυρά ακόμα και για τη σιωπή εκείνου που δεν επέζησε. Ένα τέτοιο παράδειγμα θα συναντήσουμε στην *Ανάκριση* του Maks Velo ο οποίος αφηγείται τη γνωριμία του με έναν από τους πρώτους ένθερμους διανοούμενους κομμουνιστές, το Zef Malaj, που καθαιρέθηκε αναίτια από τους συντρόφους του και κατέληξε στη φυλακή μένοντας σιωπηλός μέχρι το θάνατό του:

⁷¹³ Ο.π., Todi Lubonja, *Nën peshën e dhunës: Shënimet e burgut, 1974-1987*, σ. 134.

⁷¹⁴ Ο.π., Zhiti, σ. 300.

⁷¹⁵ Ο.π., Velaj.

⁷¹⁶ Ο.π., Derrida, *Μαρτυρία και μετάφραση*, σ. 30.

«Κοιμόταν στην παρακάτω σειρά. Έστεκε πάντα με αξιοπρέπεια αλλά απολύτως σιωπηλός. Είχα ακούσει ότι ήταν διευθυντής της Εθνικής Βιβλιοθήκης. Θυμόμουν πολύ καλά ένα απόσπασμα από την Ιστορία του Κόμματος Εργασίας που αναφέρονταν στον Zef Malaj χαρακτηρίζοντάς τον ως έναν από τους πιο ένθερμους νέους κομμουνιστές [...]. Μπόρεσα να καταλάβω τη σιωπή του, το μη ειπωμένο, την απόγνωση. Όπως και την υπερηφάνεια μιας έντιμης φυσιογνωμίας, μιας γενναίας ψυχής. Τότε ένιωσα ακριβώς το μέγεθος της διάψευσης όλων αυτών των ιδεαλιστών που πίστεψαν σε μια ουτοπία που διαστρεβλώθηκε σε έγκλημα. Το έγκλημα είναι ακόμα υπαρκτό, την ουτοπία δεν τη θυμάται κανένας. Ύστερα από δύο χρόνια, το 1981, έμαθα ότι πέθανε στον κοιτώνα των ηλικιωμένων, τον πιο άθλιο κοιτώνα στον κόσμο, στο καμπ του Μπαλς»⁷¹⁷.

Ο επιζών τρίτος φέρει για πάντα στη μνήμη του εκείνον που δεν γύρισε ζωντανός και με τον οποίο υπήρξε συγκρατούμενος. Ο Sami Repishiti πληροφορείται τη μαζική εκτέλεση κάποιων φίλων του σε άλλο στρατόπεδο προσπαθώντας στην αφήγησή του να διασώσει κάτι από τη μαρτυρία τους: «*Η είδηση ήρθε απρόσμενα και το άκουσμά της με καθήλωσε ακίνητο. Στεκόμουν όρθιος χωρίς να καταλάβω τι πραγματικά μου είπαν. Δεν θα τους αντίκριζα ποτέ ξανά και η φωνή τους δεν θα ακούγονταν πλέον σε τούτο τον κόσμο. [...] Προσπάθησα τότε να μάθω κάτι για τις τελευταίες τους στιγμές. Μου είπαν πως στάθηκαν γενναίοψυχοι [...]. Ένιωσα υπερήφανος για την αποφασιστικότητά τους. Πλημμύρισαν με θάρρος την ιδέα της δικαιοσύνης που έτρεφα μέσα μου. [...] Κάθε μέρα ζω νοερά μαζί τους»⁷¹⁸.*

Ο θάνατος αλλά και η μνήμη του θανάτου κάποιου συγκρατούμενου γίνεται, σύμφωνα με τον Todri Lubonja, ένα δυσβάσταχτο φορτίο για τον επιζώντα ο οποίος, αν και επινοεί διαρκώς ψυχο-συναισθηματικές στρατηγικές προκειμένου να αντιπαρέλθει τη φρίκη, μετατρέπεται δια της μνήμης αυτής σε ευένδοτο στις μεταπτώσεις της ψυχικής καταρράκωσης: «*Μετά το Βασκ, ο θάνατος του Αμπάζι ήταν ο δεύτερος που ζούσα για κάποιο φίλο στη φυλακή του Μπουρρέλι. Εκεί μέσα, ο άνθρωπος, από μια άποψη, σιγά σιγά σκληραίνει. Υπομένει όσα υπομένει γιατί βλέπει πως δεν υπάρχουν και πολλές δυνατότητες και πως οι δίοδοι είναι κλειστές, οπότε*

⁷¹⁷ Ο.π., Velo, Hetimi, σ. 203.

⁷¹⁸ Ο.π., Sami Repishiti, «Një shok dhe një mësuës», *Ανθολογία των πληγών*, I, σ. 588.

φτάνει να πει τέλος τέλος: *Ε, και τι άλλο να κάνεις! Ενώ ο θάνατος κάποιου φίλου σε συνθλίβει*»⁷¹⁹.

Η ίδια αυτή ιδέα της δικαιοσύνης της μνήμης και το χρέος της μαρτυρίας των μη επιζώντων επανέρχεται στα γραπτά του Σεμπρούν ο οποίος αναδεικνύει τη συμβολική διάσταση της γραφής που δεν είναι παρά μια ελάχιστη χειρονομία «για να τους ρίχνουμε ένα αγνό και αδελφικό βλέμμα»: *«Σήμερα, όμως, κάτω απ' τον απριλιάτικο ήλιο, ανάμεσα στις θροϊζουσες οξιές, αυτοί οι φρικτοί κι αδελφικοί νεκροί δεν είχαν ανάγκη από καμιά εξήγηση. Είχαν ανάγκη απλούστατα να ζήσουμε εμείς, να ζήσουμε με όλες μας τις δυνάμεις μέσα στη μνήμη του θανάτου τους: κάθε άλλης μορφής ζωή θα μας ξερίζωνε άγρια απ' αυτήν την εξορία της στάχτης*»⁷²⁰.

Η μαρτυρία για το μάρτυρα και στη θέση του μάρτυρα αποδεικνύεται συνεπώς ένα δυσβάσταχτο ηθικό-ψυχολογικό φορτίο για τον επιζώντα τρίτο τον οποίο η γραφή επαναφέρει, σχεδόν αναπόδραστα, στη μνήμη όλου αυτού του «βιωμένου»⁷²¹ θανάτου: *«Ε λοιπόν, η γραφή με επαναφέρει στο θάνατο, με κλείνει εκεί μέσα, με πνίγει εκεί μέσα. Να που βρίσκομαι: μπορώ να ζήσω μόνο αν με τη γραφή επωμιστώ αυτόν το θάνατο, μα η γραφή μου απαγορεύει κυριολεκτικά να ζήσω*»⁷²².

Στις *Ιστορίες από την Κολιμά*, ο Σαλάμοφ θα αφηγηθεί ένα περιστατικό στο οποίο η ανάγκη της μαρτυρίας για το μάρτυρα αποκτά και τη σημασία της τελικής του επιβίωσης στο τερέν της ιστορίας που εδράζεται πάντοτε στην οπτική των νικητών: *«Ο Ριαμποκόν βιαζόταν να μου διηγηθεί κι εγώ βιαζόμουν να τα συγκρατήσω. Ήμασταν και οι δυο μας επαίοντες και στο θάνατο και στη ζωή. Ξέραμε το νόμο όσων έγραφαν αναμνήσεις, τον συνταγματικό νόμο τους, τον βασικό τους νόμο: το δίκιο είναι με τη μεριά αυτού που γράφει τελευταίος, αυτού που έχει επιζήσει, έχει διασωθεί από το κύμα των μαρτύρων, και εισάγει τη δική του ετυμολογία με το ύφος του ανθρώπου που κατέχει την απόλυτη αλήθεια*»⁷²³.

⁷¹⁹ Ο.π., Todi Lubonja, *Nën peshën e dhunës: Shënimet e burgut, 1974-1987*, σ. 103.

⁷²⁰ Ο.π., Σεμπρούν, σ. 149

⁷²¹ Η έννοια του «βιωμένου» αναλύεται από τον ίδιο τον Σεμπρούν ο οποίος αμφισβητεί την ετυμολογική της ορθότητα θεωρώντας τη λέξη άνοστη και άτονη διότι η παθητική φωνή και ο παρελθόντας της χρόνος δεν μπορούν να αποδώσουν την ενεργητικότητα και την ενεστωτικότητα της ζωής και των εμπειριών της ζωής που τρέφονται από το παρελθόν και προεκτείνονται στο μέλλον, ο.π., Σεμπρούν, *Γραφή ή ζωή*, σ. 167.

⁷²² Ο.π., Σεμπρούν, *Γραφή ή ζωή*, σ. 167.

⁷²³ Ο.π., Σαλάμοφ, σ. 1393.

Ας σημειωθεί, εν είδει επιλόγου, ότι στον αφηγηματικό χώρο της λογοτεχνίας των διωκόμενων συγγραφέων που εγκλείστηκαν σε σταλινικού τύπου στρατοπέδα-φυλακές της Ανατολικής Ευρώπης, κατατάσσεται το πιο αντιπροσωπευτικό έργο εκείνης της γραφής που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «μεταφορά της μαρτυρίας» ή «μαρτυρώντας για το μάρτυρα». Και αυτό δεν είναι άλλο από το μνημειώδες αυτοβιογραφικό λογοτεχνικό ντοκουμέντο *Ελπίδα στα χρόνια της απελπισίας*⁷²⁴ της Ναντιέζντα Μάντελσταμ, χήρας του ποιητή Όσιπ Μάντελσταμ που πέθανε σε γκουλάγκ. Τριάντα χρόνια μετά το θάνατο του συζύγου της, η συγγραφέας, σύμφωνα με τον Αναστάση Βιστωνίτη, του έστησε το λαμπρότερο κενοτάφιο, ένα έργο το οποίο συγκαταλέγεται στα σημαντικότερα επιτεύγματα της ρώσικης πεζογραφίας της μεταπολεμικής περιόδου: *«Γιατί η συγγραφέας αυτή δεν αναδεικνύει απλώς τη δύναμη της επιβίωσης αλλά κυρίως το πάθος για την απόδοση δικαιοσύνης στα θύματα, έστω και μεταθανάτια, με πρωταγωνιστή το πιο αγαπημένο, τον άνθρωπο με τον οποίο ταυτίστηκε απόλυτα ζώντας με την εικόνα του και συνομιλώντας με τη σκιά του 42 ολόκληρα χρόνια»*⁷²⁵.

Η μνήμη, θα γράψει ο Σολζενίτσιν, είναι το μοναδικό σακούλι που παίρνει ο κατάδικος βγαίνοντας από τη φυλακή. Δεν του απομένει παρά να θυμάται, να θυμάται! Μόνο αυτοί οι μικροί σπόροι μπορούν κάποτε να φυτρώσουν: *«Κοίταζε τους ανθρώπους γύρω σου. Ίσως κάποιον από αυτούς θα τον θυμάσαι κάποτε σε όλη σου τη ζωή και θα χτυπάς το κεφάλι σου, που δεν του έκανες ερωτήσεις. Κι όσο λιγότερο μιλάς, τόσο περισσότερα θα πιάνει το αυτί σου. Από το ένα νησί του Αρχιπελάγους στο άλλο διακλαδίζονται τα λεπτά νήματα της ζωής. Οι άνθρωποι πλέκονται μεταξύ τους, ακουμπούν ο ένας πάνω στον άλλο μόνο για μια νύχτα μέσα σε αυτό το τρανταζόμενο και μισοσκότεινο βαγόνι, για να χωρίσουν έπειτα για πάντα. Τέντωσε λοιπόν το αυτί σου στον σιγανό τους ψίθυρο και στον μονότονο χτύπο κάτω από το βαγόνι. Αυτό που ακούς είναι ο θόρυβος από το αδράχτι της ζωής»*⁷²⁶.

⁷²⁴ Ο.π., Μάντελσταμ Ν., *Ελπίδα στα χρόνια της απελπισίας*, σ. 12.

⁷²⁵ Ο.π., βλ. πρόλογο Αν. Βιστωνίτη, σ. 16. Ο Ιωσήφ Μπρόντσκι θα χαρακτηρίσει, επίσης, τα απομνημονεύματα της Μάντελσταμ κάτι περισσότερο από μια μαρτυρία για την εποχή της: *«Είναι μια ματιά στη στην ιστορία, στο φως της συνείδησης και της κουλτούρας. Στο φως αυτό, η ιστορία συστέλλεται, και το άτομο συνειδητοποιεί τις επιλογές του: είτε να αναζητήσει την επιλογή του φωτός είτε να διαπράξει ανθρωπολογικό έγκλημα εναντίον του εαυτού του»*, σ. 28.

⁷²⁶ Ο.π., Σολζενίτσιν, *Αρχιπέλαγος Γκουλάγκ*, σ. 571.

Γ.6.3.5. Η νοερά γραφή

Πολλοί, όπως κι εγώ άλλωστε, γράφουν για να χάσουν το πρόσωπό τους.

Michel Foucault, *Η αρχαιολογία της γνώσης*

Και από εκείνη τη νύχτα, όλα αυτά που έζησα άρχισαν να παίρνουν ένα νέο νόημα και αυτά που θα έγραφα χωρίς πένα και χωρίς χαρτί στη μνήμη μου, θα αποκτούσαν μια πιο βαθιά σημασία και ένα ύφος ανανεωμένο για να ανακαλύψω καλύτερα το ανθρώπινο ζήτημα.

Kasëm Trebeshina, *Μια μέρα μέσα στην ατέλειωτη νύχτα*⁷²⁷

Στην παράδοση των Νηπτικών Πατέρων της Ορθόδοξης Εκκλησίας ευδοκίμησε ανά τους αιώνες η ασκητική της νοεράς προσευχής η οποία ανάγεται στην παραινετική εντολή του *αδιαλείπτως προσεύχεσθε* του Αποστόλου Παύλου. Η νοερά προσευχή είναι μια εξακολουθητική εσωτερική επανάληψη της ευχής που απευθύνουν οι μοναχοί προς τον Ιησού Χριστό· ακόμα και όταν ασκούν το διακόνημά τους ή περισπώνται με κάποιο εργόχειρο, ο λογισμός τους μένει απερίσπαστος από τη νοερά προσευχή⁷²⁸.

Στα κείμενα της λογοτεχνίας των διωκομένων θα συναντήσουμε μια παρόμοια τεχνική απομνημόνευσης ποιημάτων ή σύντομων αφηγήσεων μέσα στα αλβανικά γκουλάγκ, η χειρόγραφη καταγραφή των οποίων εγκυμονούσε για τον έγκλειστο συγγραφέα από τη θανατική καταδίκη μέχρι και διπλασιασμό της αρχικής ποινής. Το σώμα του κειμένου, συνεπώς, δεν ενυλώνεται, δεν εισέρχεται στο πεδίο του *ρητού* (*scriptum*) αλλά υπάρχει μόνο ως *διάνοια* (*voluntas*)⁷²⁹. Ο Pjetër Arbërori είναι ένας από τους πολλούς διωκόμενους συγγραφείς που επιβεβαιώνει αυτόν τον έσχατο κίνδυνο: «*Εκείνες τις ημέρες ήμουν φοβερά ανήσυχος, μέχρι να λάβω την ειδοποίηση.*

⁷²⁷ Ο.π., Trebeshina, ο.π., σ. 349.

⁷²⁸ Τσελεγγίδης Δημητρίος, *Χάρη και ελευθερία κατά την πατερική παράδοση του Ιδαιώνα: Συμβολή στη σωτηριολογία της Ορθόδοξης Εκκλησίας*, εκδ. Πουρναράς Π. Σ., 1998.

⁷²⁹ Για την ιστορία της διάκρισης των όρων βλ. Compagnon, ο.π., σ. 71-76.

Αν τυχόν ανακάλυπταν τα γραπτά μου, ήμουν σίγουρος πως θα καταδικάζονταν όλοι μου οι συγγενείς έξω από τη φυλακή, κι εγώ μαζί τους που ήμουν ήδη κατάδικος»⁷³⁰.

Ως εκ τούτου, σε πολλά από τα ορόσημα-έργα του εν λόγω corpus αναπαρίσταται η αγωνία του εκάστοτε λογοτέχνη να ασκηθεί καθημερινά στην τεχνική της απομνημόνευσης του ποιητικού ή πεζογραφικού του έργου μέσω της νοεράς επανάληψης. Πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η δίτομη *κατεργολογία* του Visar Zhiti. Τόσο οι *Δρόμοι της αβύσσου* όσο και η *Τεθλασμένη άβυσσος*, εκτός από εκτενή χρονικά των αλβανικών γκουλάγκ, θα μπορούσαν να ιδωθούν, παράλληλα, και ως μια ενιαία επική αφήγηση των επεισοδίων της «νοεράς γραφής», η περιπέτεια της οποίας αποτελεί τον πυρήνα της ίδιας της πλοκής.

Στην *κατεργολογία* του Zhiti ο αναγνώστης παρακολουθεί βήμα βήμα τη νοερά σύλληψη των πρώτων ποιημάτων του κατά την περίοδο της ανάκρισης, τις μεθόδους απομνημόνευσης, την προσθήκη νέων ποιημάτων στη νοητή συλλογή, μέχρι τη στιγμή της πρώτης τους χειρόγραφης καταγραφής ύστερα από αρκετά χρόνια: «*Τίποτα δεν ήταν αρκετό να με βοηθήσει εδώ όσο η ποίηση. Η ποίηση ήταν ένας συναγερμός, η άμεση βοήθεια που εξέπεμπε μέσα μου σινιάλο. Εγώ έγραφα... αδιάλειπτα και οπουδήποτε. Όταν η γραφή ήταν αδύνατη, έγραφα εντυπώνοντας στο μυαλό μου. Αναρριγούσα. Η διαφύλαξή τους ήταν όμως ένα επιπλέον μαρτύριο. Το καταχώνιασμά τους. Εκεί επικρέμονταν ο θάνατος και η ζωή μου»⁷³¹.*

Στην *Τεθλασμένη άβυσσο* ο Zhiti θα θυμηθεί τον κατάδικο ποιητή Havzi Nela, που έμελλε να εκτελεστεί από τη SIGURIMI λίγο μετά την αποφυλάκισή του, συγκρατώντας από εκείνον την ανάμνηση της νοεράς γραφής: «*Έγραφε και στη φυλακή του Μπουρρέλι, είχε γράψει μάλιστα ένα μυθιστόρημα, Ο λευκός κόσμος, που να βρίσκεται; Θα μπορούσε ποτέ να βρεθεί; Στα πειθαρχικά κελιά του Ρεσέν έγραφε ποιήματα με το μυαλό του, όπως κι εγώ»⁷³².*

Ο αφηγητής των *Δρόμων της αβύσσου*, έγκλειστος στο ανακριτικό κελί, καταδικασμένος εξαιτίας του ερμητικού χαρακτήρα των ποιημάτων του, ανακαλύπτει ότι η επιθυμία της γραφής δεν περιστέλλεται στο ελάχιστο εντός του κάτεργου, ίσως, μάλιστα, εκεί να βρίσκει το φυσικό της καταφύγιο, στην καρδιά του ολοκληρωτικού συστήματος: «*Βρήκα τη θέση μου: το κάτεργο. Σώθηκα... Τώρα που είχα χάσει αυτή τη*

⁷³⁰ Ο.π., Arbnori, σ. 76.

⁷³¹ Ο.π., Zhiti, *Rrugët e ferrit*, σ. 413.

⁷³² Ο.π., Zhiti, *Ferri i çarë*, σ. 509.

λιγοστή μου ελευθερία, είχα ανταμειφθεί με την πραγματική ελευθερία της βούλησης να σταθώ ως το τέλος απέναντί τους. Και θα έγραφα μ' έναν τρόπο αόρατο, όπου μπορούσα, στον τοίχο, στον αέρα, στο αίμα. [...] Έτσι, μαζί με το ταξίδι της απώλειας, θα ξεκινούσε για μένα και το ταξίδι της ανακάλυψης του εαυτού, μια απόπειρα ελευθερίας και αυτή. Το μυαλό μου θερμαίνονταν στον ίλιγγο του θανάτου. Άναψε. Ένα άλλο ποίημα (γεννήθηκε). Έβρισκα το μονοπάτι του γλιτωμού. Η ποίηση που με οδηγούσε στην καταδίκη, με σκέπαζε τώρα στοργικά. Από πόρνη κατήγορος μετατράπηκε για μένα σε Αγία»⁷³³.

Σε ένα άλλο παράδειγμα ειδολογικής αναγωγής, ένας φίλος συγγραφέας/συγκρατούμενος του Zhiti εξομολογείται στον ίδιο την αγωνία της λογοτεχνικής σύλληψης και της γραφής αλλά και την αναγκαιότητα της εξαφάνισης του κειμενικού ίχνους: «Μου φαίνεται πως κάνω κι εγώ ό,τι έκανε ο Σολζενίτσιν στο κάτεργο. Έγραφε, το έδειχνε ύστερα σε κάποιο γνωστό, έναν δασονόμο μηχανικό, και μετά το έσχιζε, εξαφάνιζε μόνος του αυτό που είχε γράψει, για να μην το βρει η αστυνομία. Συνέλαβα ένα διήγημα και δεν μου κάνει η καρδιά να μη το γράψω. Αν το γράψω, θα μου είναι αδύνατο να το σχίσω. Θα αισθανθώ άσχημα. Θα κεράσω καφέ όποιον μου σχίσει το διήγημα»⁷³⁴.

Στο κελί της ανάκρισης, ο Kasëm Trebeshina θα αναθεωρήσει τη λογοτεχνική του ταυτότητα και θα ιχνηλατήσει το μελλοντικό του συγγραφικό προσανατολισμό μέσα στο καθαρτήριο της απομόνωσης: «Μόνο στις συνθήκες εκείνης της απομόνωσης, εκεί μέσα στη φυλακή, στα κελιά που αποκαλούνταν οι καταπακτές του Κότσι Τζότζε... Και συγκεκριμένα στο κελί αρ. 18, τη δεκάτη εβδομή Ιανουαρίου, το χίλια εννιακόσια πενήντα τέσσερα, ενώ η νύχτα τρύπωνε από τη σιδεριά, έγραψα στη μνήμη μου τους οχτώ στίχους του 'Παγόβουνου'»⁷³⁵.

Την ίδια μαρτυρία της νοεράς γραφής μεταφέρει και ο Fatos Lubonja για τον συγκρατούμενό του Kujtim Alia ο οποίος διέσωσε το σύνολο του ποιητικού έργου μόνο δια της απομνημόνευσης: «Στη φυλακή ο Κουγιτίμ Αλία «έγραψε» αρκετά ποιήματα. Χρησιμοποίησά εδώ εισαγωγικά διότι στην πραγματικότητα δεν τα έγραψε ποτέ σε κάποιο χαρτί αλλά τα αποστήθισε. Τα έσωξε διατηρώντας τα στη μνήμη του με την

⁷³³ Ο.π., Zhiti, *Rrugët e ferrit*, σ. 95.

⁷³⁴ Ο.π., Zhiti, *Rrugët e ferrit*, σ. 366.

⁷³⁵ Ο.π., Trebeshina, *Një ditë në natën pafund*, σ. 349.

ελπίδα πως κάποια μέρα θα αποφυλακίζονταν και θα τα έγραφε ή ακόμα και θα τα εξέδιδε. Και πράγματι κάπως έτσι συνέβη»⁷³⁶.

Για τους νεοφερμένους κατάδικους ποιητές των αλβανικών γκουλάγκ, όπως μαρτυρείται στην αυτοβιογραφική νουβέλα *Διαμελισμένη νιότη* του Reshat Kripa, η παραίνεση της νοεράς γραφής ήταν η πρώτη συμβουλή που δέχονταν από τους παλιότερους διανοούμενους ισοβίτες: «Έτσι κι εμείς ακολουθήσαμε τη συμβουλή τους. Η ποίηση έγινε για μένα μια υπόθεση του μυαλού και παραμένει το ίδιο ακόμα και ύστερα από πενήντα πέντε χρόνια»⁷³⁷. Μόνο μετά τα γεγονότα του 1991, ο Reshat Kripa θα αρχίσει να κρατά χειρόγραφα των ποιημάτων της φυλακής τα οποία διέσωζε στο μυαλό του για τριάντα πέντε ολόκληρα χρόνια: «Αυτά τα λίγα ποιήματα που είχα φυλαγμένα στο μυαλό μου, ξεκίνησα να τα ξαναδουλεύω και τα έριξα στο χαρτί. Κάπως έτσι άρχισαν να εκδίδονται στον τύπο της εποχής»⁷³⁸.

Υπάρχει, ωστόσο, και η κατηγορία των εγκλειστών εκπροσώπων της νοεράς γραφής που δεν θα αφήσουν ποτέ χειρόγραφα των νοητών τους σημειώσεων. Έναν τέτοιο σχεδόν ανώνυμο εκπρόσωπο θα περιγράψει στο Σπατς ο Maks Velo: «Ο P. σώρευε μνημονικά απομεινάρια, είχε πλήρως ταξινομημένα στο μυαλό του γεγονότα και πρόσωπα. Ήταν μεταφραστής, είχε σπουδάσει στη Σοβιετική Ένωση. [...] Ο P. ήταν ένας παράξενος άνθρωπος, είχα την εντύπωση πως ήταν μια προσωπικότητα διχασμένη: Ο ένας ήταν ο κατάδικος που υπέμεινε τη βάσανο, ενώ ο άλλος παρατηρούσε τον πρώτο με εξονυχιστικό βλέμμα. Ο δεύτερος P. παρατηρούσε με περιέργεια όχι μόνο τον εαυτό του αλλά οτιδήποτε συνέβαινε γύρω του. Κοίταζε, ερευνούσε, ανέλυε τα πάντα. Και τα κατέγραφε κάπου στα άδυτα του μνήμης. Έστεκε αποτραβηγμένος, αλλά, όσο και αν φυλάγονταν, τον καταδίκασαν για δεύτερη φορά. Έτσι, είχε αποφασίσει πως ήταν χρήσιμο και αναγκαίο τίποτα να μην ξεχαστεί. Αυτό που αργότερα με παραξένεψε περισσότερο ήταν ότι ο P. δεν έγραφε σχεδόν τίποτα. Ύστερα από είκοσι έξι χρόνια φυλακή, βγήκε στον κόσμο με μια αλώβητη μνήμη και γεμάτος ενέργεια, εξακολουθεί όμως να μη γράφει. Είναι κάτι που δεν θα μπορέσω να εξηγήσω ποτέ»⁷³⁹.

⁷³⁶ Fatos Lubonja, “Të riparosh të pariparueshmen” [Sophocles, *Dramat e Sofokliut*, përkth. Kujtim Aliaj, Tiranë: Përpjekja, 2014].

⁷³⁷ Ο.π., Kripa, σ. 114.

⁷³⁸ Ο.π., Kripa, σ. 169.

⁷³⁹ Ο.π., Velo, *Spatz*, σ. 29.

Ακόμα και ο Σολζενίτσιν δεν θα παραλείψει να αναφερθεί με πικρία και απογοήτευση στα χειρόγραφα ημερολόγιά του που καταστράφηκαν από τους ανακριτές στις σόμπες της Λιουμπιάνκα: «Όλα τα μπλοκ του Στρατιωτικού ημερολογίου μου πετάχτηκαν στο κολασμένο ρύγχος της σόμπας της Λιουμπιάνκας, σπινθιρίζοντας εκεί σαν τα κόκκινα φλούδια ενός ακόμα μυθιστορήματος που καταστρέφονταν στη Ρωσία, και βγήκαν από την ψηλότερη καμινάδα σαν μαύρες πεταλούδες καπνού»⁷⁴⁰.

Ο πρωταγωνιστής της μυθοπλαστικής νουβέλας *Το Παιχνίδι, Η Πτώση του Ουρανού* του Bashkim Shehu είναι επίσης ένας δόκιμος συγγραφέας το λογοτεχνικό έργο του οποίου δεν έτυχε κανενός αναγνώστη: «Η μόνη λογοτεχνική απόπειρα του Άλεξ Κράστα είναι ένα διήγημα που τιτλοφορούνταν *Η σπηλιά*, γύρω στις δεκαπέντε με είκοσι σελίδες, γραμμένο όταν ήταν έγκλειστος στο Σπατς. Δεν θυμάμαι αν μου είπε ότι το έδωσε να το διαβάσουν δύο φίλοι του ή απλά το είχε κατά νου, και σε μια τέτοια περίπτωση κανένας δεν διάβασε ποτέ αυτό το διήγημα. Όπως και να χει, το κράτησε μερικές μέρες και ύστερα το έκαψε στην ιδιωτική κουζίνα των κατάδικων για να μην το ανακαλύψουν οι φύλακες κατά τον έλεγχο»⁷⁴¹.

Στο Υπόγειο πάνθεον, ο Zhiti θα αφιερώσει ειδική μνεία σε αυτή την «απούσα λογοτεχνία» των αλβανικών γκουλάγκ, μια λογοτεχνία-φάντασμα τα έργα της οποίας δεν στάθηκε δυνατό να διασωθούν: «Η γλώσσα μας θα ήταν τότε αρκετά πιο πλούσια με αυτή τη Βιβλιοθήκη των Απόντων Βιβλίων, εκείνων που δεν τα άφησαν να γραφτούν [...]. Ποιο θα ήταν άραγε το υλικό αυτής της διωκόμενης βιβλιοθήκης-φάντασμα; Οι τοίχοι διασώζουν τη μνήμη, είπα με τον εαυτό μου. Αλλά σάμπως να ήταν εφικτό να αποκολλούνταν από τους τοίχους, έτσι όπως είναι γραμμένοι με στίχους των φυλακισμένων, και να συμπεριλαμβάνονταν σε μια ανθολογία τοίχων;»⁷⁴²

Η ίδια αυτή μνεία στην «άγραφη λογοτεχνία» δεν θα παραληφθεί ούτε στους *Νεομάρτυρες* του Pjetër Arbnori ο οποίος θυμάται πολλούς συγκρατούμενους του να γράφουν νοερώς και έπειτα να σκαλίζουν στις επιφάνειες των κελιών τους μέρος των συνθέσεών τους σε κωδικοποιημένη μορφή: «Στους τοίχους και τις πόρτες των πειθαρχικών κελιών έβλεπες συχνά σκαλισμένους, σα γρατσουνίσματα, στίχους,

⁷⁴⁰ Ο.π., Σολζενίτσιν, σ. 152.

⁷⁴¹ Ο.π., Shehu, σ. 78.

⁷⁴² Ο.π., Zhiti, *Panteoni i nëndheshëm ose Letërsia e dënuar*, σ. 15.

φράσεις, ευχές, παραγγέλματα, κατάρες. Υπήρχε και μια άλλη άγραφη λογοτεχνία, που διασώζονταν μόνο στη σκέψη και απαγγέλλονταν κρυφά»⁷⁴³.

Τα πολυποίκιλα σκαλίσματα των κατάδικων στους τοίχους του κελιού εξετάστηκαν ήδη ως ένας από τους υπο-τόπους στην ακολουθία των τόπων της λογοτεχνίας των διοικουμένων. Σε αυτό το σημείο θα αναδειχθεί η σημασία τους σε σχέση με το ζήτημα της τεκμηριωτικής πρόθεσης του εγκλείστου. Οι «τοιχογραφίες» που έφεραν ανάγλυφα την αγωνιώδη κραυγή της παρουσίας του κατάδικου στο ανακριτικό κελί, αυτό το χωρικό ολοκληρωτικό στερέωμα του χοτζικού καθεστώτος, περιγράφονται με όλες τις αποχρώσεις του αταβιστικού τους βάθους στην *Ανάκριση* του Maks Velo:

«Οι τοίχοι ήταν βαμμένοι σε μια βρόμικη απόχρωση του κίτρινου, μια αποχρωματισμένη μπογιά, δεν αποτύπωνε παρά μια κόπωση των χρωμάτων. [...] Σου έδινε την εντύπωση πως θα παρέμενε έτσι για πάντα. Αυτό είναι το πατινάρισμα που αποκτούν με τον καιρό τα χρώματα των τάφων, σκεφτόμουν. Ήταν έτσι αποχρωματισμένοι, όπως φαίνεται, για να φυλάγουν καλά τις αξίες. Και εκεί μέσα οι μόνες αξίες ήταν αυτές της βασάνου, της νωχέλειας και της απόγνωσης. Ήταν διάφανες διαστρωματώσεις και διαβάζονταν εύκολα. Ένα λεκιασμένο ίχνος χεριού, κάποιο σκάλισμα, ένα βαθούλωμα από χτύπημα κεφαλιού, ίχνη ξεραμένου αίματος, ένα χτύπημα από το παγούρι των ούρων, ένα φύλλο λάχανο πεταμένο πίσω από τον τοίχο, ένα στεγνό φλέμα, ένα ουρλιαχτό, ένα πνιχτό κλάμα και μετά μια σιωπή, ένας αναστεναγμός, απομεινάρια δακρύων, εμετού, μια κάποια τελευταία σκέψη, ένα αίτημα χάριτος, μια τελευταία επιθυμία πριν το φως της αυγής, αζεδιάλυτα αρχικά, μισοσβησμένα ονόματα, ένα γυναικείο προφίλ, μια γραμμή άσκοπα τραβηγμένη, ένα ημικύκλιο, μια υπογραφή, ένα απεγνωσμένο «σ' αγαπώ», αλλά τα περισσότερα ήταν μικρά σκαλίσματα των δύο τριών εκατοστών, χαραγμένα με την άκρη του κουταλιού. Ήταν ημερολόγια. Ο καθένας είχε διαλέξει κι από ένα τεμάχιο στον τοίχο. [...] Με τρεμάμενο χέρι πήρα το κουτάλι, το έσφιξα στην άκρη και σκάλισα τρία μικρά σημαδάκια. Ήταν η τρίτη μέρα. Ύστερα, κάθε μέρα μετά το βραδινό σκάλιζα από μία γραμμή. Έπειτα από έξι μικρές χαρακιές, την έβδομη την έκανα λίγο πιο ψηλή. Αυτές ήταν οι εβδομάδες. Οι τοίχοι αυτής της φυλακής είναι οι αχαρτογράφητες σελίδες του βιβλίου της ανθρωπότητας. Αυτές μπορούν να διαβαστούν μόνο από όσους κατοικούν εδώ. [...] Τα ημερολόγια των πειθαρχικών κελιών δεν μπορούν να συγκριθούν με

⁷⁴³ Ο.π., Arbnori, σ. 75.

κανένα άλλο ημερολόγιο. [...] Αυτά ξεκινούν την ημέρα της σύλληψης του καθενός και διακόπτονται απότομα, ο ένας μεταφέρθηκε στο καούς, ο άλλος στο νοσοκομείο, κάποιος άλλος οδηγήθηκε στο απόσπασμα. Εκεί τελειώνουν και τα ημερολόγια που ούτως ή άλλως δεν είναι παρά ασυνέχειες. [...] Δεν υπάρχει δωμάτιο πιο γεμάτο από αυτό. Από δω μέσα πέρασαν χιλιάδες άτομα που άφησαν νοερά στον αέρα τις σκέψεις και τις αναμνήσεις τους»⁷⁴⁴.

Το ζήτημα της νοεράς γραφής μπορεί, επίσης, να συνεξεταστεί σε συνάρτηση με τη μεταφορά της μαρτυρίας του μάρτυρα. Συγκεκριμένα, οι συγγραφείς της αλβανικής λογοτεχνίας που αναφέρθηκαν προηγούμενα εξασκήθηκαν οι ίδιοι στη νοερά γραφή και κατάφεραν, εν τέλει, περισσότερο ή λιγότερο, να διασώσουν πολλά από τα κείμενά τους και τις σημειώσεις της φυλακής. Τι συνέβη, ωστόσο, με αυτούς που δεν επέζησαν και δεν επέστρεψαν ποτέ από τον κόσμο των στρατοπέδων; Πώς διασώθηκε το δικό τους έργο;

Το πιο λαμπρό παράδειγμα, όπως ήδη αναφέρθηκε, της εξάσκησης στη νοερά γραφή στη θέση του μάρτυρα, είναι η διάσωση του ποιητικού έργου του Όσιπ Μάντελσταμ, για ολόκληρα χρόνια μετά το θάνατό του, από τη σύζυγό του. Η Ναντιέζντα Μάλντελσταμ, όπως επισημαίνει ο νομπελίστας ποιητής Ιωσήφ Μπρόντσκι, μέσα από την τεχνική της απομνημόνευσης στην οποία επιδίδονταν η ίδια για δεκαετίες, οδηγήθηκε όχι μόνο σε μεγαλύτερη εμβάθυνση του περιεχομένου τους, αλλά και στην ανάσταση της ίδιας του της φωνής: «Και όλα σιγά σιγά ευδοκίμησαν μέσα της. Επειδή, αν με κάτι μπορείς να υποκαταστήσεις την αγάπη, αυτό είναι μονάχα η μνήμη. Να απομνημονεύεις, λοιπόν, σημαίνει να αποκαθιστάς την οικειότητα»⁷⁴⁵.

Η αγωνία του διωκόμενου συγγραφέα μήπως παραμείνει για πάντα ένας νοερός γράφων, που δεν θα καταφέρει να καταθέσει γραπτώς τη λογοτεχνική του μαρτυρία, εντυπώνεται ακόμα και στους εφιάλτες των κατάδικων, όπως προβάλλεται ανάγλυφα στην αρχή της *Τεθλασμένης αβύσσου* του Visar Zhiti: «Και άλλοι φύλακες δεν σε άφηναν ν' απομακρυνθείς· έπρεπε οπωσδήποτε να ήσουν μπροστά στη σκηνή της σφαγής. Να έβλεπες, αλλά όχι να μαρτυρούσες»⁷⁴⁶.

⁷⁴⁴ Ο.π., *Velo, Hetimi*, σ. 96-99.

⁷⁴⁵ Ο.π., *Ελπίδα στα χρόνια της απελπισίας* (βλ. πρόλογο Ιωσήφ Μπρόντσκι, σ. 24).

⁷⁴⁶ Ο.π., *Zhiti, Ferri i çarë*, σ. 18.

Ο γράφων-κατάδικος έπρεπε να απεμπλακεί από το ψυχοσωματικό και συναισθηματικό φορτίο της ες αεί μνημονικής διαφύλαξης των «γραπτών» του και ο μόνος τρόπος να συμβεί αυτό ήταν η κειμενική τους ενύλωση δια της καταγραφής. Η μνήμη, υποστηρίζει ο Zhiti, δεν μπορούσε να εγγυηθεί εις το διηνεκές αυτή τη διάσωση: *«Η αγωνία για τα ποιήματά μου ολοένα μεγάλωνε. Ήταν αδύνατη η διαφύλαξή τους στη μνήμη για πάντα. [...] Υπήρξαν πιο ασφαλή μέσα στο καύκαλό μου, όπως και μέσα στο άλλο καύκαλο, του κελιού.... Τώρα σε κανενός είδους καύκαλο δεν υπάρχει σιγουριά. Δεν μπορούσα πια να επαναλαμβάνω τα ποιήματα. Ο χρόνος εδώ είναι διαμελισμένος, σκόρπιος και κανένα κόκκος του δεν μου ανήκει»⁷⁴⁷.*

Η καταγραφή τους ωστόσο, μέσα στα αλβανικά γκουλάγκ, ισοδυναμούσε με αποδοχή του ρίσκου της θανατικής καταδίκης, ένταση η οποία ωθούσε τον νοερώς γράφοντα σ' ένα απροσπέλαστο δίλημμα: *«Την αξία της ζωής μου τη διαχωρίζω από την αξία των ποιημάτων μου, αυτά αποκτούν τη δική τους βαρύτητα, ωστόσο παύουν να υπάρχουν χωρίς εμένα, από τη στιγμή που η ζωή μου δεν είναι σίγουρη. Και αυτό που με κάνει ακόμα πιο άτυχο, είναι η αγωνία αν θα καταφέρω να κάνω και άλλα (ποιήματα)». Δεν έχει πλέον κανένα νόημα ο αριθμός 100 ή 1001 τέτοια ποιήματα, όσο η δυνατότητα να ξαναγράψω. Θα με βοηθήσει άλλο η μνήμη να δουλέψω σε τέτοιες συνθήκες, θα μπορέσω να συγκρατήσω μέσα της και άλλα; [...] Δεν είναι διόλου σίγουρο πότε θα βγω από 'δω μέσα, αν βγω. Αξίζει άραγε κάποιος, ακόμα και εγώ ο ίδιος, να υπομείνει όλους τους κινδύνους προκειμένου να τα φυλάξει; Και πόσο αλήθεια αξίζουν μερικά μурμουρίσματα ξεπαγιασμένα μέσα σε τοίχους θανατερούς, κάποια λόγια τώρα, ξεσκισμένα στις οπές των αγκαθωτών συρματοπλεγμάτων; Που μεταμορφώθηκαν σε σιωπηρούς απόηχους του βουίσματος... Ο Πήγασος μ' επισκέφτηκε σε δύσκολες ώρες»⁷⁴⁸.*

Αργά ή γρήγορα, ο διωκόμενος συγγραφέας θα διασχίσει το ναρκοπέδιο των αναστολών του και θα βρεθεί στην κρίσιμη στιγμή της δημιουργίας των πρώτων του χειρογράφων. Στο επόμενο κεφάλαιο, θα εξεταστούν οι συνθήκες στις οποίες εδράζεται το τολμηρό διακύβευμα της μεταμόρφωσης του νοερώς γράφοντα σε αφηγητή-χειροτέχνη ο οποίος θα υφάνει τον ιστό εκείνων των πρακτικών που θα υπηρετήσουν την αναγκαιότητα μιας γραφής ζώσας.

⁷⁴⁷ Ο.π., Zhiti, *Rrugët e ferrit*, σ. 203.

⁷⁴⁸ Ο.π.

Γ.6.3.6. Ο αφηγητής-χειροτέχνης

Συχνά, αυτό που συλλαμβάνεται εδώ, πάντα ως κάτι το μισοτελειωμένο, θάβεται. Στη γη, στη λήθη. Να γράφεις στη φυλακή, σε συνθήκες τρόμου, όλο πείσμα και υπέρβαση, μες στους εφιάλτες, να περιφέρεσαι στις πεδιάδες του ποιοθενά, στον ιδρώτα του θανάτου [...] είναι κάτι που μπορεί να πληρώσεις ακριβά, ακόμα και με το ίδιο σου το αίμα.

Visar Zhiti, *Η τεθλασμένη άβυσσος*

Και δεν είμαστε καν σίγουροι: έχουμε άραγε το δικαίωμα να διηγηθούμε ακόμα και τα συμβάντα της δικής μας ζωής;

Αλεξάντερ Σολζενίτσιν, *Αρχιπέλαγος Γκουλάγκ*

Η αφήγηση, υποστηρίζει ο Benjamin, για πολύ καιρό ευδοκίμησε στο περιβάλλον της χειροτεχνίας, όπως η ναυτική, η αγροτική κ.τ.λ., κάτι που την καθιστά, τρόπον τινά, μια χειροτεχνική μορφή επικοινωνίας υπό την έννοια ότι βυθίζει τα πράγματα στη ζωή εκείνου που αφηγείται για να τα ξαναφέρει στη ζωή μέσα από αυτόν: «*Το ίχνος του αφηγητή εξυφαίνεται στην αφήγηση όπως το αποτύπωμα από το χέρι του κεραμέως στην πήλινη γαβάθα*». Συχνά, αναφέρει ο Γερμανός φιλόσοφος, οι αφηγητές αρχίζουν την ιστορία τους με την εξιστόρηση των συνθηκών παραγωγής της αφήγησης που θα ακολουθήσει⁷⁴⁹.

Στο μνημειώδες έργο *Ιστορίες από την Κολιμά* με θέμα τη ζωή των κατάδικων στα σταλινικά γκουλάγκ, η σκέψη του Benjamin σχετικά με την ταυτότητα του αφηγητή-χειροτέχνη θα συναντήσει την αντίστοιχη του Βαρλάμ Σαλάμοφ ο οποίος θα ορίσει την πράξη της αφήγησης ως μια «αφορμή για μαγγανεία»: «*Η αφήγηση είναι ένα παλίμψηστο που διατηρεί όλα τα μυστικά του. Η αφήγηση είναι μια αφορμή για μαγγανεία, είναι το εργαλείο της μαγείας, ένα ζωντανό ακόμα πράγμα που είδε τον ήρωα. Ίσως το πράγμα αυτό να βρίσκεται στο μουσείο: να είναι λείψανο· να βρίσκεται στο δρόμο: ένα κτίριο, μια πλατεία· να είναι σε ένα σπίτι μια φωτογραφία, ένα πορτραίτο, ένα γράμμα... Το γράψιμο μιας ιστορίας είναι έρευνα, και στη θολή συνείδηση του μυαλού πρέπει να εισχωρήσει η μυρωδιά ενός φουλαριού, ενός*

⁷⁴⁹ Ο.π., Benjamin, *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας*.

κεφαλομάντηλου, ενός μαντηλιού που έχασε ο ήρωας ή η ηρωίδα. Η αφήγηση είναι ένα γραπτό αποτύπωμα, δεν είναι παλαιογραφία. Δεν υπάρχει ιστορία. Αφηγητής είναι το πράγμα»⁷⁵⁰.

Το παραπάνω σχήμα αποτελεί ένα από τα διαρκώς επαναλαμβανόμενα μοτίβα της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων, όπως και της ανατολικοευρωπαϊκής λογοτεχνίας του στρατοπέδου-φυλακής εν γένει. Οι συγγραφείς αφηγούνται με λεπτομέρειες τις συνθήκες κάτω από τις οποίες «εξυφάνθηκαν» αγωνιωδώς τα λογοτεχνικά τους ίχνη μέσα στα αλβανικά γκουλάγκ. Ο Βάτσλαβ Χάβελ θα ονομάσει αυτή την αγωνία «νεύρωση της ιδεοληπτικής φοβίας» ένα από τα συμπτώματα της οποίας είναι ο φόβος για την τύχη των χειρόγραφων σημειώσεων και των γραπτών της φυλακής: «Όσο καιρό δεν είναι σε ασφάλεια ή αντιγραμμένα και διανεμημένα σε πολλά πρόσωπα, ζούμε μέσα στο φόβο και την ανησυχία. [...] Φοβόμαστε μήπως συλληφθούμε, αρρωστήσουμε ή πεθάνουμε, μήπως βρεθούμε σε μια απρόβλεπτη κατάσταση που θα μας εμποδίσει να τελειώσουμε το έργο»⁷⁵¹.

Συνακολούθα, αυτή η *νεύρωση της ιδεοληπτικής φοβίας* θα συμπαρασύρει και τον ίδιο τον αφηγηματικό ρυθμό, την ένταση και το ύφος του κειμένου: «Όλα αυτά πρέπει να άφησαν ίχνη: έγραψα τα δύο έργα με μια αυξανόμενη ανυπομονησία, πυρετωδώς, σαν σε κατάσταση τρόμου». Το σημαντικό εδώ είναι ότι αυτή η κατάσταση τρόμου και αγχώδους πίεσης δεν καθιστούν το έργο ατελές ή προσχέδιο μιας μελλοντικής βελτιωμένης συγγραφικής δοκιμής. Το πρωτογενές αυτό έργο που συγγράφηκε υπό το βάρος της *νεύρωσης της ιδεοληπτικής φοβίας* είναι ακριβώς το ίδιο της το αποτέλεσμα, στο οποίο ο συγγραφέας οδηγείται από την πίεση να το ολοκληρώσει το συντομότερο δυνατόν⁷⁵².

Η *νεύρωση της ιδεοληπτικής μανίας* θα οδηγήσει τον νεαρό δραματοποιημένο αφηγητή των *Δρόμων της αβύσσου* του Visar Zhití να περιγράψει λεπτομερειακά την πρακτική της συγγραφής των μέχρι τότε νοερώς επαναλαμβανομένων του ποιημάτων στο στρατόπεδο του Σπατς. Ο κατάλληλος χώρος είναι το στρώμα του κελιού και ο πιο κατάλληλος χρόνος οι ώρες ανάπαυλας. Η ενδεικτικότερη θέση του μισοσκεπασμένου σώματος είναι αυτή των διπλωμένων άκρων, του καμπουριασμένου αυχένα, όπως οι σοφοί «φαραωνικοί γραφιάδες»: «Έτσι κι εγώ,

⁷⁵⁰ Ο.π., Σαλάμοφ, *Ιστορίες από την Κολμά*, σ. 1523.

⁷⁵¹ Χάβελ Β., *Από τη φυλακή στην προεδρία*, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1990, σ. 51,

⁷⁵² Ο.π.

στηριζόμενος πίσω από τον παγωμένο τοίχο, συνέχιζα να προχειρογράφω τα ποιήματα που είχα συλλάβει νοερά, κάποτε, όταν είχα μόλις εκπέσει από την ζωή του επάνω κόσμου μέσα σ' έναν τάφο ζωντανό, που, ωστόσο, δεν με συνέτριψε ολάκερο, γιατί ήταν σ' εμένα γνωστή από πριν η συντριβή. Η μόνη προσοχή, μου είπε ο Μπάγιο, έπρεπε να είναι αυτή: να μην άφηνα κανέναν να κοιτάζει στο πλάι μου τι ακριβώς έγραφα. [...] Την πρώτη σελίδα την άφησα κενή για τον τίτλο του βιβλίου. Μεγάλα κεφαλαία γράμματα, σχεδόν γοτθικά, έμοιαζαν· όνομα, όμως, στο συγγραφέα δεν θα βάλω. Σαν να τον φώναζα από τον ουρανό, από την ανυπαρξία αυτό που κάποτε δεν ήταν παρά βούισμα του αέρα, της μνήμης, οι λέξεις που μου ζέφυγαν, χωρίς ούτε ίχνος ή μαρτυρία. Είμαι εγώ ... Το πρώτο ποίημα δεν υπήρχε λόγος να μην είναι εκείνο που σχηματίστηκε μέσα μου πρώτο. Το έγραψα. Πρώτος στίχος. Η στροφή... Και τελικά ολόκληρο. Το μετέφερα από το θόλο του κρανίου μου στο λευκό χαρτί»⁷⁵³.

Αυτή η πρώτη καταγραφή προκαλεί, ωστόσο, εκτός από το άγχος του αστυνομικού ελέγχου και το άγχος της οριστικής του απώλειας: Φυλάσσοντάς για καιρό το μικρό κείμενο ή το ποίημα στη μνήμη, ο κατάδικος-συγγραφέας εξασκούνταν στην τεχνική της καθημερινής του επανάληψης· όταν όμως το κατέγραφε στο χαρτί, έπαυε σταδιακά να το θυμάται από μνήμης, συνεπώς αν εντοπίζονταν τα χειρόγραφα, τα κείμενα χάνονταν οριστικά. Παρόλα αυτά, η στιγμή της πρώτης καταγραφής, στη συνείδηση του γράφοντα, αποκτά τη βαρύτητα της ιστορικής μετάβασης της ανθρωπότητας από την εποχή του προφορικού στην εποχή του γραπτού λόγου: «Ένωθα όλον εκείνον τον εκστασιασμό του πρώτου γραπτού μνημείου. Για μένα ήταν το έτος 870 των σπουδαίων αράβων της αρχαιότητας. Παρήλθε η εποχή της προφορικής επικοινωνίας. Να εγώ, που είχα κάποτε επικοινωνήσει εν σιωπή, με τον κανέναν, με τον ίδιο μου τον εαυτό. Να τα ποιήματά μου. Τα αποσπούσα από τον αποσπασμένο μου χρόνο»⁷⁵⁴.

Ιδιαίτερα σημαντική υπόθεση για τον διωκόμενο συγγραφέα στις συνθήκες εγκλεισμού, ομολογεί ο Zhiti στο *Υπόγειο πάνθεον*, αποδεικνύεται η πρακτική της γραφής, ο τρόπος και τα μέσα, δηλαδή, που μετέρχεται προκειμένου να κρατήσει κάποιες σκόρπιες σημειώσεις ή σκαριφήματα ποιητικά: «Γράφαμε ακόμη και στα λευκά κενά των εφημερίδων, στα σκληρά χαρτόνια του τσιμέντου, σε τσιγαρόχαρτα, σε κομμάτια υφάσματος και, πιο συχνά, στο μυαλό. Τα κρύβαμε έπειτα αυτά τα έργα-

⁷⁵³ Ο.π., Zhiti, *Rrugët e ferrit*, σ. 232.

⁷⁵⁴ Ο.π., σ. 233.

εγκλήματα [kri(ji)met] όπου μπορούσαμε, αλλάζοντας συνέχεια κρυψώνες, για να τα γλιτώσουμε από τους ελέγχους και τις αναφορές, άλλοτε στο αχυρένιο στρώμα, ύστερα ανάμεσα στα κουρέλια, μέσα στις οπίνγκες, στο παγούρι του λαδιού, στο χώμα, στις σήραγγες του ορυχείου, με τρόπους που δεν είχε μέχρι τότε συλλάβει ο ανθρώπινος νους, στο τέλος τα ζαναχώναμε στα σακιά μιας. Αυτά ήταν τα ευτελή εργαστήρια του συγγραφέα, οι κρυφές βιβλιοθήκες, ένα αλλόκοτο αρχείο. Και υπήρχαν περιπτώσεις που καταφέρναμε να τα διασώσουμε, και να τα βγάλουμε έξω, καθιστώντας ακόμα και τους οικείους μας συνεργούς σε τέτοιου είδους εγκλήματα»⁷⁵⁵.

Ένα ακόμη πολύ χαρακτηριστικού παράδειγμα αφηγητή-χειροτέχνη θα το συναντήσουμε στην αρχή του ημερολογίου φυλακής του Fatos Lubonja. Ήδη στις πρώτες σειρές του *Δέκατου έβδομου έτους*, ο Lubonja περιγράφει παραστατικά τις κάκιστες συνθήκες διαβίωσης της φυλακής του Μπουρρέλι που έχουν καταβυθίσει τους μακροχρόνια εγκλείστους σε μια μακρά περίοδο κατάθλιψης στην οποία αποδίδει εκ των προτέρων την αδυναμία αναζήτησης ποιοτικής υφολογικής αρτιότητας για το αφηγηματικό του εγχείρημα:

«Ατενίζοντας μια ηλιαχτίδα φωτός να καταφθάνει από το «ανατολικό ρήγμα», κάπως θαμπή και μακρινή, αποφάσισα να γράψω σε αυτά τα σημειωματάρια με την ελπίδα ότι κάποια μέρα θα μου δοθεί η δυνατότητα να τα βγάλω από τη φυλακή, να τα ζαναπιάσω στα χέρια μου, να τα συμπληρώσω και να τα ζαναδουλέψω, ώστε να μετατραπούν από νεκρούς σκελετούς σε ζωντανά σώματα και σπαρταριστά, έτσι όπως ελπίζω να μεταμορφωθώ και ο ίδιος. Σκέφτομαι πως με μια τέτοια δουλειά θα μπορέσω να καταπιαστώ μόνο όταν βγω από τη φυλακή αφού εδώ είμαι καθηλωμένος σε μια απροσδιόριστη κατάσταση, σχεδόν καταθλιπτική, και άρα με ελάχιστες διαθέσεις, απόρροια ίσως και της άθλιας διατροφής [...]. Ακόμα και η αγάπη καταβυθίζεται ήρεμα στο δικό της ληθαργικό ύπνο. [...] Ζω, λοιπόν, μέσα στο μισοσκόταδο, κάτι που θα πει ότι ζω μια μισοζωή, γι αυτό και δεν πιστεύω ότι μπορώ εδώ μέσα να γράψω κάτι εκλεπτυσμένο και ευκρινές, έμπλεο λεπτολογιών και (λεξιλογικών) αποχρώσεων. Θα σκιαγραφήσω ασπρόμαυρα μόνο τα περιγράμματα από διηγήματα ή νουβέλες μου και, για να συνεννοούμαστε, αυτά δεν αποτελούν έργα (τέχνης), γιατί σε μια τέτοια πνευματική ακηδία η δημιουργία είναι μάλλον αδύνατη για εμένα· είναι περισσότερο ευρήματα, διαισθήσεις, προεπιλογές κάπως φιλτραρισμένες από ένα ένστικτο καλλιτεχνικό, ένστικτο που νομίζω ότι διατηρώ ακόμα (αν δεν

⁷⁵⁵ Ο.π., Zhiti, Υπόγειο πάνθεον, σ. 100.

απατώμαι), των πιο σημαντικών στιγμών που έχω ζήσει ή ακόμα των πιο αξιόλογων ιστοριών που έχω ακούσει. [...] Θα τα ταξινομήσω κατά την σειρά που θα μου εμφανισθούν... προσπαθώντας, ενδεχομένως, να εμπλακώ στην αισθητική πρόθεση, αυτή τη διαισθητική συγκυρία κατά την οποία το βιωμένο συμβάν ή η αφήγηση κάποιου συγκρατούμενου ή η οποιαδήποτε ανάγνωση σφηνώνονται στη συνείδησή μου ως αισθητικά συμβάντα. Ξέρω πολύ καλά πως οτιδήποτε αναδείξω σε αυτά τα σημειωματάρια δεν θα ήταν ποτέ δυνατό να ξαναγράφονταν και κανείς άλλος στον κόσμο δεν θα μπορούσε να το κατορθώσει»⁷⁵⁶.

Στην προλογική αυτή αποτύπωση των πρακτικών της αφήγησης, έτσι όπως τις ορίζει ο Lubonja, απηχεί σε μεγάλο βαθμό η θέση του Michel Foucault ο οποίος υποστηρίζει ότι συχνά οι λέξεις απουσιάζουν τόσο αποφασιστικά όσο και τα ίδια τα πράγματα και ότι η περιγραφή ενός λεξιλογίου ατονεί έναντι της προσφυγής στη ζώσα πληρότητα της εμπειρίας⁷⁵⁷. Αυτό που καταφέρνει ο Lubonja, να εισδύσει στο παρόν του εγκλεισμού, επιτυγχάνεται αποκλειστικά στις μαρτυρίες των οποίων η αφήγηση συντελείται *in media res* του εγκλεισμού των μαρτύρων, για αυτό και καταλαμβάνουν ξεχωριστή θέση εντός του *corpus* της στρατοπεδικής λογοτεχνίας εν γένει.

Η θέση τους αυτή, η θέση του εγκλειστού ή η θέση του «οικότροφου των δικτατοριών»⁷⁵⁸, τους δίνει τη δυνατότητα, όπως διαπιστώνει ο Imre Kertész, να παρακολουθήσουν και να βιώσουν την τρομακτική αποσύνθεση και την αυτοκτονική παραφροσύνη των ολοκληρωτικών κρατών. Η ακινητοποίηση της γραφής και η αδυναμία του συγγραφέα-μάρτυρα να εισδύσει *a posteriori* στο παρόν της στρατοπεδικής ζωής αποτυπώνεται ευκρινώς στην αγωνία που μας περιγράφει ο Σεμπρούν: «*Το δικό μου πρόβλημα, που δεν είναι τεχνικό αλλά ηθικό, είναι ότι δεν κατορθώνω, με τη γραφή, να εισδύσω στο παρόν του στρατοπέδου, να εξιστορήσω τη ζωή του στον ενεστώτα χρόνο... [...] Έτσι, σ' όλα μου τα προσχέδια το λογοτεχνικό μου έργο αρχίζει πριν, ή μετά, ή γύρω, δεν αρχίζει ποτέ μέσα στο στρατόπεδο*»⁷⁵⁹.

Σο σύντομο αυτό απόσπασμα του Lubonja αντανακλάται, επίσης, μια πολύ ισχυρή και διαδεδομένη πρακτική των κατάδικων-συγγραφέων την οποία ο Σαλάμοφ

⁷⁵⁶ Ο.π., Lubonja, σ. 4.

⁷⁵⁷ Michel Foucault, *Η αρχαιολογία της γνώσης*, σ. 76.

⁷⁵⁸ Χαρακτηρισμός που χρησιμοποιείται από τον Imre Kertész στο *Εγώ, ένας άλλος*, ό.π., σ. 56.

⁷⁵⁹ Ο.π., Σεμπρούν, *Γραφή ή ζωή*, σ. 200.

τοποθετεί στο επίκεντρο της σχέσης μεταξύ γραφής και μνήμης υπό συνθήκες δώξης: *«Νιώθεις πιο ανάλαφρος όταν το γράφεις. Το γράφεις και μετά μπορείς να το ξεχάσεις»*⁷⁶⁰.

Η πρακτικότητα της δυσκολίας που αντιμετωπίζει ο κατάδικος-συγγραφέας είναι συνήθως απότοκο τόσο των φυσικών αντιξοοτήτων της κατάστασης του εγκλείστου όσο και των ψυχοκοινωνικών διεργασιών που τον ωθούν συνήθως στο αίσθημα της κόπωσης, της ματαιότητας και της απόγνωσης: *«Δυσκολευόμουν να γράψω κι όχι μόνο γιατί είχαν τραχύνει τα χέρια μου, και γιατί τα δάχτυλά μου από το φτυάρι και τον κασμά είχαν πάθει ακύλωση κι ήταν απίστευτα δύσκολο να τα ανοιγοκλείνω. Μπορούσα μόνο να τυλίξω τον κοντυλοφόρο και το μολύβι με ένα λίγο πιο χοντρό κουρέλι σε μια απομίμηση στείλιαριού του κασμά ή του φτυαριού. Όταν κατάφερα να το κάνω αυτό ήμουν έτοιμος να σχηματίσω τα γράμματα. Μου ήταν δύσκολο να γράψω επειδή και ο εγκέφαλός μου είχε τραχυνθεί όπως και τα χέρια μου, επειδή ο εγκέφαλος αιμορραγούσε το ίδιο με τα χέρια. Έπρεπε να ζαναζωντανέσω, να αναστήσω τις λέξεις που είχαν βγει πια από τη ζωή μου, κι όπως πίστευα για πάντα»*⁷⁶¹.

Ο Σαλάμοφ εξιστορεί και μια άλλη πρακτική της γραφής στα στρατόπεδα της Κολιμά που αποσκοπούσε στη διάσωση του ιδιαίτερου κόσμου της κοινωνίας των κατάδικων, μια πρακτική η οποία αποδείχθηκε για εκείνον απαραίτητη όταν καταπιιάστηκε μεταγενέστερα με την αφηγηματική κατάθεση των ιστοριών του: *«Έγραψα μια μεγάλη εργασία για την Ιστορία της Λογοτεχνίας: έφτιαξα από μνήμης ένα λεξικό όρων που χρησιμοποιούσαν οι ποινικοί, το πώς δημιουργήθηκαν, πώς άλλαζαν, ποιες ήταν οι ερμηνείες τους. Το λεξικό περιελάμβανε περίπου εξακόσια λήμματα, όχι σαν τα εξειδικευμένα λεξικά που εκδίδει για τους συνεργάτες του ο ειδικός για τους ποινικούς ανακριτικός τομέας, αλλά διαφορετικό, πιο αναλυτικό και πιο διεισδυτικό. Το λεξικό, χαρισμένο στον Ποντοσένοφ, είναι η μοναδική πρόζα που έγραψα στην Κολιμά»*⁷⁶².

Μέσα στο στρατόπεδο, ο συγγραφέας της λογοτεχνίας του γκουλάγκ αφηγείται την αγωνία του γράφειν αλλά και την αγωνία της διαφύλαξης των επιπόνως συγγεγραμμένων κειμένων. Στους *Δρόμους της αβύσσου*, ο Visar Zhitı παραθέτει ένα σύντομο περιστατικό που αποδίδει παραστατικά τη ρευστότητα της εναλλαγής των

⁷⁶⁰ Ο.π., Σαλάμοφ, *Ιστορίες από την Κολιμά*, σ. 1964.

⁷⁶¹ Ο.π., Σαλάμοφ, σ. 1349.

⁷⁶² Ο.π., Σαλάμοφ, σ. 1701.

πρακτικών εκ μέρους του κατάδικου-γράφοντα, ο οποίος από νοερώς γράφων μετατρέπεται σε αφηγητή-χειροτέχνη και το αντίστροφο, ανάλογα με τις αναλαμπές θάρρους ή το άγχος που τον καταλαμβάνει ανά πάσα στιγμή. Αναφερόμενος στον κατάδικο ποιητή Frederik Rreshpja, ο δραματοποιημένος αφηγητής των *Δρόμων της αβύσσου* εστιάζει στη σκηνή της απαγγελίας κάποιου ποιήματος του Rreshpja από ένα χειρόγραφο που έβγαλε κρυφά από την τσέπη του. Μόλις τελείωσε την απαγγελία, έσκισε αμέσως το χειρόγραφο επιλέγοντας να το διασώσει ξανά δια της μνήμης⁷⁶³.

Όπως μαρτυρεί ο Lubonja, ο ίδιος δεν απέβαλε το άγχος της τύχης των γραπτών του παρά μόνο όταν είδε τον συγκρατούμενό του Karllan Resul Bejkovic, να κουβαλά κατά την αποφυλάκισή του τους ασκούς με τις σημειώσεις και τα γραπτά της φυλακής. Αυτό συνέβη στα μέσα Δεκεμβρίου του 1990, όταν πλέον οι διοικήσεις των τελευταίων αλβανικών γκουλάγκ χαλάρωσαν τους ελέγχους κατά την αποφυλάκιση των κατάδικων: *«Με είχε καταβάλει ένα διαρκές άγχος για την τύχη του όγκου των γραπτών του γι αυτό και περίμενα να δω μέχρι το τέλος τι ακριβώς θα συνέβαινε. Ο Karllan, σε μια συζήτηση που είχαμε κάνει στη φυλακή του Μπουρρέλι, μου είχε εκμυστηρευθεί πώς δεν θα δεχόταν ν' αποφυλακιστεί εάν δεν του επέτρεπαν να πάρει μαζί του και τα χειρόγραφα με τις σημειώσεις του... Έτσι, μόλις τον είδα χαμογελαστό στην πύλη της εξόδου, βεβαιώθηκα πως δεν του είχαν κατασχεσει τίποτα. Άρα δεν κατάσχουν όπως πριν τις σημειώσεις και τα γραπτά»*⁷⁶⁴.

Οι προλογικές επισημάνσεις του Lubonja στο *Δέκατο έβδομο έτος*, οι επιφυλάξεις του για την δυνατότητα του μαρτυρείν, οι ενδιαρμοί του για την πολιτική του κρίση και τη χρήση της γλώσσας, επιβεβαιώνουν σε μεγάλο βαθμό τις παρατηρήσεις των Laub και Felman σχετικά με τα τρωτά σημεία της ίδιας της μαρτυρίας η οποία φαίνεται να έχει συναρμολογηθεί από κομμάτια και θρύψαλα μιας μνήμης κατακλυσμένης από συμβάντα που δεν έχουν μετουσιωθεί σε κατανόηση ή ανάμνηση, πράξεις που δεν μπορούν να δομηθούν ως γνώση ή να αφομοιωθούν πλήρως σε γνωστική λειτουργία, γεγονότα που υπερβαίνουν τα πλαίσια της αναφοράς μας: *«Αυτό που δεν προσφέρει η μαρτυρία είναι, εντούτοις, μια ολοκληρωμένη δηλωτική αναφορά, μια συνολική καταγραφή αυτών των γεγονότων. Κατά το μαρτυρείν, η γλώσσα τελεί υπό δοκιμή και δοκιμασία, δεν αντικατοπτρίζεται ως*

⁷⁶³ Ο.π., Ο.π., Zhiti, *Rrugët e ferrit*, σ. 205.

⁷⁶⁴ Ο.π., Lubonja, σ. 193.

συμπερασματική, ούτε προτάσσει κανενός είδους διαπίστωση ετυμολογίας ή αυτό-διαφάνεια (*self-transparency*) της γνώσης. Η μαρτυρία είναι, με άλλα λόγια, μια πρακτική του λόγου (*discursive practice*), στον αντίποδα της καθαρής θεωρίας»⁷⁶⁵.

Στο σώμα των αφηγήσεων της λογοτεχνίας των αλβανικών γκουλάγκ, μια πρακτική του λόγου είναι ακόμα και η ίδια η αποσιώπηση διότι είτε υποβάλλει στο αντιληπτικό πεδίο του αναγνώστη το μη αφηγήσιμο της ολοκληρωτικής παράνοιας είτε αφήνει εσκεμμένα αχαρτογράφητο ένα φάσμα νοητών παραστάσεων του ακραίου προς όφελος της ενεργητικής ανταπόκρισης του τελευταίου. Η εξάσκηση του αφηγητή-χειροτέχνη στην πρακτική της αποσιώπησης ενεργοποιείται, πολλές φορές, ακόμα και σε εξωλογοτεχνικές ή αναφορικές χρήσεις της γλώσσας, όπως η αυστηρώς τυποποιημένη αλληλογραφία.

Ο Zhiti παραθέτει μια σκηνή κατά την οποία ο αξιωματικός αλληλογραφίας του Σπατς τον επιπλήττει επειδή έκανε συχνή χρήση των αποσιωπητικών στο γράμμα που ήθελε να στείλει στους γονείς του, καθότι τα αποσιωπητικά ήταν απαγορευμένο σημείο στίξης κατά την αλληλογραφία των κατάδικων. Αυτή η απαγόρευση είναι ενδεικτική της σημασίας που απέδιδε το χοτζικό καθεστώς στην πρακτική της αποσιώπησης δια μέσου της οποίας εκτιμούσε ότι ελλόχευε ο κίνδυνος μιας απροσπέλαστης ερμητικής νοηματικής υποβολής⁷⁶⁶.

Όλα τα παραπάνω επαληθεύουν τη σημασία που αποδίδεται στο πέμπτο κριτήριο του ορισμού των έργων που συνθέτουν τη λογοτεχνία των διωκομένων, και ειδικότερα τη συμβολή της διωκτικής και καταπιεστικής συνθήκης στην υφολογική τους διαμόρφωση. Η ταυτότητα και ο ρόλος του αφηγητή-χειροτέχνη θα μπορούσε επίσης να αναζητηθεί, για ακόμη μία φορά, στο παρακάτω απόσπασμα του Σεμπρούν από το μνημειώδες έργο *Γραφή ή ζωή: «Υπάρχουν κάθε λογής εμπόδια στη γραφή. Ορισμένα, καθαρά λογοτεχνικά. Γιατί αυτό που θέλω να δώσω, δεν είναι μια απλή μαρτυρία. Επιπλέον, θέλω ν' αποφύγω, θέλω εγώ ν' αποφύγω, την απαρίθμηση των βασάνων και των φρικτών καταστάσεων. Οπωσδήποτε, άλλοι θα το επιχειρήσουν αυτό... Από μίαν άλλη μεριά, αδυνατώ σήμερα να φανταστώ μια μυθιστορηματική δομή, σε τρίτο πρόσωπο. Ούτε που θέλω να μπλεχτώ μ' αυτόν τον δρόμο. Μου χρειάζεται, λοιπόν, ένα «εγώ» της αφήγησης, που να έχει τραφεί από την εμπειρία μου*

⁷⁶⁵ Ο.π., Laub-Felman, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, σ. 5.

⁷⁶⁶ Ο.π., Zhiti, *Rrugët e ferrit*, σ. 369.

αλλά να την ξεπερνά, που να είναι ικανό να παρεμβάλλει στην αφήγηση το φανταστικό στοιχείο, τη μυθοπλασία... Μια μυθοπλασία, βέβαια, που θα ήταν εξίσου διαφωτιστική με την αλήθεια. Που θα βοηθούσε την πραγματικότητα να φανεί πραγματική, την αλήθεια να είναι αληθοφανής. Το εμπόδιο αυτό θα καταφέρω μια μέρα να το ξεπεράσω»⁷⁶⁷.

⁷⁶⁷ Ο.π., Σεμπρούν, *Γραφή ή ζωή*, σ. 199.

B.7.3. Προεκτάσεις-Συμπεράσματα

Πέραν της στατιστικολογικής αντιπαραβολής, μια βασική διαφορά ανάμεσα στη Λογοτεχνία των διωκομένων των σταλινικών καθεστώτων και τη λογοτεχνία του Ολοκαυτώματος μπορεί να ερμηνευθεί πάνω στη βάση της αφηγηματικής λειτουργίας του Paul Ricoeur. Ο Ricoeur υποστηρίζει ότι μια ιστορία περισσότερο από το να είναι προβλέψιμη πρέπει να είναι αποδεκτή: *«Κοιτάζοντας προς τα πίσω, από την κατάληξη προς τα επεισόδια που οδήγησαν σε αυτήν, πρέπει να είμαστε ικανοί να πούμε πως αυτό το τέλος απαίτησε εκείνα τα επεισόδια και εκείνη την αλυσίδα της δράσης»*⁷⁶⁸.

Αυτό το μοντέλο της αφήγησης της Ιστορίας θα μπορούσε παραδείγματος χάριν να λειτουργήσει ερμηνευτικά ως προς το Ολοκαύτωμα των Εβραίων. Η αδιαμφισβήτητη αφηγηματική κατάληξη του Ολοκαυτώματος είναι εκείνη η σκηνή κατά την οποία οι απελευθερωτές σύμμαχοι αντικρίζουν στα στρατόπεδα συγκεντρώσεως των Ναζί τις στοίβες με τις σορούς των αποστεωμένων κατάδικων. Σ' αυτό το σημείο εκκινεί η *a posteriori* παρακολούθηση των επεισοδίων που οδήγησαν στο αποτέλεσμα αυτό, όπως για παράδειγμα: η εξάπλωση του δικτύου των στρατοπέδων συγκεντρώσεως από τους Ναζί, η ανάδειξη της φυλετικής θεωρίας ως πεμπτουσίας του ναζισμού κ.τ.λ, πράγμα το οποίο συντελεί στο παράδοξο, κατά Ricoeur, του «αποδεκτού εκ των υστέρων».

Οι λογοτεχνικές μαρτυρίες, και γενικότερα τα έργα που αποτελούν το σύνολο της Στρατοπεδικής Λογοτεχνίας του Ολοκαυτώματος, παρέχουν στον αναγνώστη τις *εξηγήσεις* (explanations), τον βοηθούν δηλαδή να ακολουθήσει την ιστορία ακόμα παραπέρα⁷⁶⁹. Συνακόλουθα, με τη δίκη της Νυρεμβέργης, αλλά και μεταγενέστερα με τη δίκη του Άιχμαν, κρυσταλλώνεται στη φιλοσοφική αντίληψη αυτό που η Hannah Arendt αποκαλεί «κοινοτοπία του κακού». Παρότι ο Άιχμαν δεν σκότωσε ο ίδιος κανέναν Εβραίο, καταδικάστηκε ως ένας γραφειοκράτης δήμιος που έφερε προσωπική ευθύνη για συμμετοχή σε πράξεις που συντέλεσαν στο Ολοκαύτωμα.

Η Στρατιωτική Λογοτεχνία του Ολοκαυτώματος αποτέλεσε, κατά κάποιον τρόπο, αναπόσπαστο μέρος της ρητορικής της νίκης των Συμμάχων και έμμεσα, μέσα από τις *εξηγήσεις* που παρέχει, συνβαθαθρώνει το μνημείο της σπουδαιότητας της

⁷⁶⁸ Ο.π., Ricoeur Paul, *Η αφηγηματική λειτουργία*, σελ. 23.

⁷⁶⁹ Οπ., σ. 25.

συμμαχικής νίκης⁷⁷⁰. Δεν βρέθηκε ποτέ κανένας να ασκήσει την παραμικρή κριτική στον Πρίμο Λέβι ή τον Σεμπρούν γύρω από το αδιαμφισβήτητο της ιστορικής αλήθειας που αναπαρίσταται στα έργα τους γιατί ακριβώς αυτά τα έργα αποτελούν *εξηγήσεις* κάτι ήδη ιστορικά αποδεκτού.

Η Λογοτεχνία των διωκομένων των κομμουνιστικών καθεστώτων της Ανατολικής Ευρώπης, για να επανέρθουμε εκ νέου στο μοντέλο της αφηγηματικής λειτουργίας του Ricoeur, συμπαρασύρεται, ως προς το ρόλο που επιτελεί, από την απουσία της αδιαμφισβήτητης αφηγηματικής κατάληξης της ιστορίας ή αλλιώς του «αποδεκτού εκ των υστέρων». Εδώ δεν υπάρχει καμία σκηνή κατά την οποία οι νικητές-δυτικοί θα βρεθούν αντιμέτωποι με τις σορούς των αποστεωμένων νεκρών των σταλινικών γκουλάγκ του Ανατολικού Μπλοκ, κι αν υπήρξαν εκατομμύρια τέτοια πτώματα. Έτσι, ο κάθε ελεύθερος γενικός αναγνώστης που με καθηλωτικό δέος θα παρακολουθήσει τις αφηγήσεις του Πρίμο Λέβι για τα κρεματόρια, τους θαλάμους αερίων και τις ανθρώπινες στοίβες, θα αντιμετωπίσει με ένα είδος «ενεργητικής» δυσπιστίας το διήγημα «Με το Λεντ-Λιζ» του Βαρλάμ Σαλάμοφ στο οποίο βρίσκεται αντιμέτωπος με μια τέτοια αντίστοιχη σκηνή:

Μόνο τώρα είδα και κατάλαβα τί συμβαίνει. Κι ευχαρίστησα το Θεό που μου έδωσε την ευκαιρία και τη δύναμη να το δω αυτό. [...] Ο τάφος, ο ομαδικός τάφος των κρατουμένων, ένας πέτρινος λάκκος, στοιβαγμένος μέχρι πάνω με άλιωτους νεκρούς, είχε καταρρεύσει. Οι νεκροί είχαν κυλήσει στις πλαγιές του βουνού, αποκαλύπτοντας το μυστικό της Κολιμά. Οι αιώνιοι πάγοι φυλάνε αλλά και αποκαλύπτουν το μυστικό. Ο κάθε γνωστός μας που πέθανε στην Κολιμά, ο καθένας από τους τουφεκισμένους, τους χτυπημένους, τους αναιμικούς λιμοκτονήσαντες, μπορεί ν' αναγνωριστεί ακόμα και μετά από δεκάδες χρόνια. Στην Κολιμά δεν υπήρχαν φούρνοι αερίων. Τα πτώματα περιμένουν μέσα στο βράχο, στους αιώνιους πάγους. [...] Αυτά τα ανθρώπινα σώματα κυλούσαν τώρα στην πλαγιά, σα να ετοιμάζονταν ν' αναστηθούν. [...] Η μπουλντόζα μάζευε τώρα αυτά τα παγωμένα πτώματα, τα χιλιάδες πτώματα. [...] Κουρασμένος βασανισμένος από τις σκέψεις, προσπαθούσα να καταλάβω πού βρέθηκε σ' αυτές τις απόμακρες περιοχές ένας τόσο τεράστιος τάφος. [...] Σκέφτηκα ότι γνωρίζω μόνο ένα

⁷⁷⁰ Βλ. επίσης: 1) Tolczyk Dariusz, "Literature of the Gulag in the Context of Nazi Camp Literature: Towards a Poetics of Testimony", in Robert Maguire, ed. *American Contributions to the Thirteenth International Congress of Slavists*, Ljubljana 2003, Bloomington: Slavica, 2003, 2) West Diana, "Like Hitler, like Stalin: But Communism's Victims Mostly Forgotten", *The Washington Times*, November 19, 1999.

κομμάτι του κόσμου αυτού, ένα ασήμαντο, μικρό κομματάκι, ότι στα είκοσι χιλιόμετρα μπορεί να βρίσκεται το καλυβάκι των γεωλόγων που αναζητούν τα ίχνη του ουρανού, ή ένα χρυσορυχείο τριάντα χιλιάδων κρατουμένων. Στις πτυχές του βουνού μπορείς να κρύψεις οτιδήποτε⁷⁷¹.

Ο ίδιος αυτός γενικός αναγνώστης δυσπιστεί διότι τα τανκς των απελευθερωτών δεν κατέφτασαν ποτέ στην Κολιμά να καταγράψουν εν εξελίξει αυτό το αποκρουστικό θέαμα που μας περιγράφει ο Σαλάμοφ και να συνεπικυρώσουν το ιστορικά μη αμφισβητήσιμο της περιγραφής. Οι πρώτοι εκπρόσωποι του δυτικού κόσμου θα καταφτάσουν στην Κολιμά μισό αιώνα αργότερα από όσα διαδραματίζονται στο έκπληκτο βλέμμα του αυτόπτη μάρτυρα Σαλάμοφ. Ο διωκόμενος συγγραφέας των λαϊκοδημοκρατικών καθεστώτων της Ανατολικής Ευρώπης είναι περισσότερο «a witness without an event».

Τα σταλινικά καθεστάτα γνώριζαν πολύ καλά πώς να διαχειριστούν το τέλος τους και να καταστήσουν αδύνατη την πορεία παρακολούθησης της ιστορίας προς τα πίσω, όπως το θέτει ο Ricoeur. Είχαν εξελίξει ως δεσπόζουσα την τεχνική της εξουσίας που υπαγορεύει τη γνώση του «να κρύβεις οτιδήποτε». Η πτώση του Τείχους του Βερολίνου δεν αποτελεί παρά μόνο μια συμβολική στιγμή της νεότερης Ιστορίας που δεν αποκαλύπτει ούτε έναν νεκρό. Δεν αποτελεί την αφηγηματική εκείνη κατάληξη των επιμέρους ιστοριών των σταλινικών καθεστώτων τα επεισόδια της οποίας θα επιχειρήσει να εξηγήσει a posteriori η Λογοτεχνία των διωκόμενων.

Εγγράφοντας το τραυματικό βίωμα του εγκλεισμού στη θεωρία που ανέπτυξε ο Alain Badiou για την έννοια του *συμβάντος*, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως ο εγκλεισμός του εκάστοτε πολίτη της Κομμουνιστικής Αλβανίας σε κάποιο γκουλάγκ είναι η «περίσταση» εντός της οποίας ο έγκλειστος εγκαλείται σε μια «σύνθεση υποκειμένου», καθότι αυτή ακριβώς η εμπειρία τον εγκαλεί να σχηματοποιήσει μια αλήθεια που το καθεστώς διατηρούσε λανθάνουσα και αδρανοποιημένη εκτός του γκουλάγκ ή, αλλιώς, εντός «Big Zone». Ωστόσο, η εμπειρία του εγκλεισμού είναι μια αναγκαία αλλά όχι ικανή συνθήκη που θα σηματοδοτήσει την εκκίνηση των διαδικασιών σύνθεσης υποκειμένου. Ο διωκόμενος συγγραφέας μαρτυρεί περί της αλήθειας ή, διαφορετικά, μετατρέπεται σε υποκείμενο της αλήθειας, στο βαθμό που, όπως το ορίζει ο Badiou, αναφέρεται στην κατάσταση «Κομμουνιστική Αλβανία» υπό το πρίσμα του *συμβαντικού πλεονάσματος*, που, εν προκειμένω, θα μπορούσε να

⁷⁷¹ Ο.π., Σαλάμοφ, σ. 669-671

πάρει τη μορφή της εμπειρίας του εγκλεισμού σε γκουλάγκ της Κομμουνιστικής Αλβανίας⁷⁷².

Η Γραφή είναι εν τέλει αυτή που επικυρώνει τη διαδικασία σύνθεσης υποκειμένου καθώς προβιβάζει το *είναι* του εγκλείστου σε *είναι-μέσα-στο-συμβάν*. Είναι προφανές ότι το παραπάνω μοντέλο βρίσκει ικανοποιητική εφαρμογή στα ορόσημα έργα της λογοτεχνίας των διωκομένων της Κομμουνιστικής Αλβανίας στο μέτρο που αυτά, σύσσωμα, υιοθετούν μια αντικαθεστωτική οπτική, και λιγότερο ικανοποιητική εφαρμογή στα έργα της σοβιετικής λογοτεχνίας του γκουλάγκ, στο μέτρο που η αντικαθεστωτική τους οπτική καθίσταται πολύσημα δυσδιάκριτη ή «υπερ-κωδικοποιημένη», όπως κατέδειξε προηγούμενα η διερεύνηση της *ηθικής έντασης* του *Μια ημέρα στη ζωή του Ιβάν Ντενίσοβιτς* του Σολζενίτσιν.

Τα έργα της αλβανικής λογοτεχνίας των διωκομένων του χοτζικού καθεστώτος δεν αξιάνουν, σύμφωνα με τον Fatos Lubonja, παρά αυτή την πολύσημα παράδοξη επούλωση του ανεπούλωτου: *«Και όταν επιχειρείς να επουλώσεις το ανεπούλωτο δεν σημαίνει ότι επιχειρείς να αναστήσεις τους νεκρούς του παρελθόντος αλλά να επαναφέρεις από τη λήθη την επώδυνη ανάμνηση της παράφορης αδικίας που εκείνοι έχουν υποστεί, την ανάμνηση των ονείρων και των ιδανικών τους, της ελευθερίας τους, στο όνομα της διαφύλαξης και της υπεράσπισης των δικών σου ονείρων, της δικής σου δικαιοσύνης και της δικής σου ελευθερίας. Γιατί μόνο όταν γίνει ικανός να συναισθανθεί έναν τέτοιο πόνο, τότε ο άνθρωπος θα έχει κατακτήσει την ικανότητα να ονειρεύεται και να αποκτήσει ιδανικά. Να επουλώσεις το ανεπούλωτο σημαίνει να αποκαταστήσεις το αίσθημα του δικαίου που εξακολουθεί να παραμένει καθημαγμένο στη συνείδηση της κοινωνίας, με τη μορφή της νοσηρής συνείδησης των ενόχων και των θυτών του παρελθόντος οι οποίοι αδυνατούν να συλλάβουν ότι στην ουσία είναι εξίσου θύματα και οι ίδιοι, ίσως και σε μεγαλύτερο βαθμό, εκείνης της δικτατορίας την οποία έχουν υπηρετήσει. Να επουλώσεις το ανεπούλωτο σημαίνει να επιστρέψεις στην κοινωνία την ικανότητα να έρθει ενώπιος ενώπιω με τα εγκλήματά της και να συμβάλεις στην ανάδυση της κουλτούρας της συγχώρησης»⁷⁷³.*

⁷⁷² Ο.π., Badiou Alain, *Η Ηθική: Δοκίμιο για τη συνείδηση του Κακού*, «Η ηθική των αληθειών – Είναι, συμβάν, αλήθεια, υποκείμενο», σ. 49.

⁷⁷³ Λιουμπόνια Φατός, «Επουλώνοντας το ανεπούλωτο», μετφρ. Αχιλλέας Σύρμος, *Νέο Πλανόδιον*, 13/11/2019 (<https://neoplanodion.gr/2019/11/13>).