



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΑΓΩΓΗΣ

Το νεανικό δυστοπικό μυθιστόρημα ως μυθιστόρημα ενηλικίωσης
(Bildungsroman): Η τριλογία *The Hunger Games*

Κυριακή Σωτηριανού

A.M.: 215817

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

Τομέας Επιστημών της Αγωγής

Κατεύθυνση: Ανάγνωση και Φιλαναγνωσία και Εκπαιδευτικό Υλικό.

ΑΘΗΝΑ 2018

Δήλωση περί μη λογοκλοπής

Με πλήρη επίγνωση των συνεπειών του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων, δηλώνω ενυπογράφως ότι είμαι αποκλειστικός συγγραφέας της παρούσας Διπλωματικής Εργασίας, για την ολοκλήρωση της οποίας κάθε βοήθεια είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται λεπτομερώς στην εργασία αυτή. Έχω αναφέρει πλήρως και με σαφείς αναφορές, όλες τις πηγές χρήσης δεδομένων, απόψεων, θέσεων και προτάσεων, ιδεών και λεκτικών αναφορών, είτε κατά κυριολεξία είτε βάσει επιστημονικής παράφρασης. Αναλαμβάνω την προσωπική και ατομική ευθύνη ότι σε περίπτωση αποτυχίας στην υλοποίηση των ανωτέρω δηλωθέντων στοιχείων, είμαι υπόλογος έναντι λογοκλοπής, γεγονός που σημαίνει αποτυχία στη Διπλωματική μου Εργασία και κατά συνέπεια αποτυχία απόκτησης Τίτλου Μεταπτυχιακών Σπουδών, πέραν των λοιπών συνεπειών του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων. Δηλώνω, συνεπώς, ότι αυτή η Διπλωματική Εργασία προετοιμάστηκε και ολοκληρώθηκε από εμένα προσωπικά και αποκλειστικά και ότι, αναλαμβάνω πλήρως όλες τις συνέπειες του νόμου στην περίπτωση κατά την οποία αποδειχθεί, διαχρονικά, ότι η εργασία αυτή ή τμήμα της δεν μου ανήκει διότι είναι προϊόν λογοκλοπής άλλης πνευματικής ιδιοκτησίας.

Όνομα και Επώνυμο Συγγραφέα: Κυριακή Σωτηριανού

Υπογραφή: Κυριακή Σωτηριανού

Ημερομηνία: 29 Μαΐου 2018

ΑΘΗΝΑ 2018

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το ενδιαφέρον μου και η αγάπη μου για την δυστοπική λογοτεχνία πηγάζουν από την θαλπωρή που βρίσκω στις σελίδες της από την εφηβική μου ηλικία μέχρι και σήμερα. Αν και η πλειοψηφία των πρωταγωνιστών της έχουν ανατραφεί και γαλουχηθεί στους κόλπους των ζοφερών κοινωνιών τους, αποτολμούν να αμφισβητήσουν, να αντισταθούν και εντέλει να μεταμορφώσουν τόσο την κοινωνία τους όσο και τον ίδιο τους τον εαυτό κάτω από τις πιο δυσοίωνες συνθήκες. Η προσωπική μου πεποίθηση είναι πως ανεξαρτήτως αποτελέσματος της προσπάθειας τους, θα επέλθει η κάθαρση του αναγνώστη. Σε μια θετική έκβαση ο αναγνώστης θα γεμίσει ελπίδα, ενώ στην ολοκληρωτική συντριβή του ήρωα, θα ανακουφιστεί γυρνώντας πίσω στο υπό εξέλιξη και διαπραγμάτευση παρόν του, ωθούμενος να πράξει τα δέοντα.

Ολοκληρώνοντας την προσπάθεια μου, όπως η ηρωίδα του μυθιστορήματος, η Κάτνις Έβερντιν έδειξε έμπρακτα την ευγνωμοσύνη της στον Πίτα για το ψωμί που έσωσε εκείνη και την οικογένειά της από τον θάνατο λόγω της ασιτίας, θα ήθελα να εκφράσω με την σειρά μου την ευγνωμοσύνη μου στα άτομα που συνέβαλαν στο παρόν αποτέλεσμα.

Νιώθω την ανάγκη να εκφράσω τις θερμότερες ευχαριστίες μου στην επιβλέπουσα της παρούσας διπλωματικής, την Καθηγήτρια κ. Τζίνα Καλογήρου, η οποία με την αδιάκοπη, αμέριστη και ανεκτίμητη επιστημονική, αλλά και ηθική υποστήριξη της, συνέβαλε ουσιαστικά στην ολοκλήρωση αυτής της πολύμηνης διαδρομής. Οι βοηθητικές συμβουλές, επισημάνσεις και παρατηρήσεις της έβαζαν σε τάξη τις σκέψεις μου και με απομάκρυναν από αδιέξοδα.

Θα ευχαριστήσω ιδιαίτερα τους συνεπιβλέποντες Καθηγητές, τον κ. Κωνσταντίνο Δ. Μαλαφάντη και την κ. Ευαγγελία Γαλανάκη για την πρόθυμη συμμετοχή τους στην διαδικασία επίβλεψης της διπλωματικής μου, καθώς και για τον χρόνο που μου διέθεσαν.

Είμαι ευγνώμων στην αδελφική φίλη μου, Αθανασία Λάγγα, για την υπομονή και την πίστη της σε μένα. Την ευχαριστώ που ήταν στην άλλη άκρη της τηλεφωνικής γραμμής –και όχι μόνο–, όποτε εγώ την χρειαζόμουν. Χωρίς τις υποδείξεις της και την ενθάρρυνση της, δεν θα ήταν ίδιο το αποτέλεσμα.

Ένα απλό ευχαριστώ ωχριά μπροστά στην συνεχή και σταθερή συμπαράσταση του συνόλου της οικογένειάς μου. Στους γονείς μου, Κωνσταντίνο Σωτηριανό και Αγγελική Αντωνοπούλου, οι οποίοι αφιέρωσαν την ζωή τους στην ανατροφή των παιδιών τους, αφιερώνω με την σειρά μου την παρούσα εργασία, ως μια μικρή ένδειξη ευγνωμοσύνης για όσα έπραξαν, πράττουν και θα πράξουν για μένα.

Πίνακας περιεχομένων

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	iii
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	1
ABSTRACT.....	2
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 ^ο : ΕΙΣΑΓΩΓΗ	3
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 ^ο : ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΟΡΟΥ «ΔΥΣΤΟΠΙΑ»	6
2.1 Η ουτοπία, δυστοπία και ό,τι βρίσκεται ανάμεσα τους	6
2.1.1 Ουτοπία, Ευτοπία, Ουτοπισμός και Ουτοπική λογοτεχνία	6
2.1.2 Αλλοτοπία, Ευχρονία, Ετεροτοπία	9
2.1.3 Δυστοπία και Αντι-ουτοπία	10
2.1.4 Ουτοπική Σάτιρα.....	15
2.1.5 Κριτική Ουτοπία	16
2.1.6 Κριτική Δυστοπία	17
2.2 Η Δυστοπία στην λογοτεχνία	18
2.2.1 Προϋποθέσεις για να χαρακτηριστεί δυστοπικό ένα κείμενο	21
2.2.2 Οι λογοτεχνικές ρίζες της Δυστοπίας	24
2.2.3 Η μαζική έκρηξη απήχησης του δυστοπικού μυθιστορήματος.....	25
2.2.4 Κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές αιτίες.....	26
2.2.5 Η δυστοπία ως αλληγορία για την εφηβεία	29
2.3 Θεματικά υπο-είδη Δυστοπίας	31
2.3.1 Ολοκληρωτική Δυστοπία	32
2.3.2 Κυβερνοπάνκ Δυστοπία	32
2.3.3 Tech Noir Δυστοπία	33
2.3.4 Off –World Δυστοπία	33
2.3.5 Δυστοπία Εγκλήματος	34
2.3.6 Εξωγήινη Δυστοπία	34
2.3.7 Δυστοπία άνεσης.....	34
2.3.8 Σουρεαλιστική Δυστοπία	35
2.3.9 Αναχρονιστική Δυστοπία.....	35
2.3.10 Μηχανική Δυστοπία.....	36
2.3.11 Δυστοπία με ταξίδι στον χρόνο.....	36
2.3.12 Πατριαρχική-Φεμινιστική Δυστοπία.....	37

2.3.13	Μητριαρχική Δυστοπία.....	37
2.3.14	Υπερπληθυσμιακή Δυστοπία	39
2.3.15	Περιβαλλοντική Δυστοπία.....	40
2.3.16	Ευγονική Δυστοπία- Βιοδυστοπία	41
2.3.17	Καπιταλιστική Δυστοπία	41
2.3.18	Θρησκευτική Δυστοπία.....	41
2.4	Διακρίνοντας το νεανικό δυστοπικό μυθιστόρημα από των ενηλίκων	42
2.4.1	Ηλικία πρωταγωνιστών.....	43
2.4.2	Εστίαση στο άτομο	44
2.4.3	Ελπίδα στο τέλος του μυθιστορήματος.....	45
2.5	Λογοτεχνικές επιρροές στο δυστοπικό μυθιστόρημα	46
2.5.1	Επιστημονική Φαντασία και γνωστική ανοικείωση	46
2.5.2	Speculative Fiction.....	49
2.5.3	Ρομαντικό στοιχείο και περιπέτεια	49
2.5.4	Σάτιρα	50
2.5.5	Bildungsroman	51
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 ^ο : BILDUNGSROMAN: ΟΡΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΑΝΙΧΝΕΥΣΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ		
ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΩΝ		52
3.1.	Το λογοτεχνικό είδος Bildungsroman.....	52
3.1.1.	Ορισμός.....	52
3.1.2	Επινόηση, ετυμολογία και προέλευση του όρου.....	54
3.1.3.	Συνθήκες και αιτίες καθιέρωσης του είδους	56
3.2.	Βασικά χαρακτηριστικά.....	57
3.2.1	Θεματικά μοτίβα και μυθιστορηματική πλοκή	57
3.2.2	Αυτοβιογραφικά στοιχεία συγγραφέα	62
3.2.3	Διδακτισμός	62
3.3.	Γυναικείο Bildungsroman	63
3.4.	Συγγενικά είδη	65
3.4.1	Entwicklungsroman (Εξελικτικό μυθιστόρημα)	65
3.4.2	Erziehungsroman (Παιδαγωγικό μυθιστόρημα)	66
3.4.3	Künstlerroman (Μυθιστόρημα καλλιτεχνικής ωρίμανσης)	66
3.5.	Διλήμματα για τον όρο	66

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 ^ο : Η ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ SUSANNE COLLINS ΚΑΙ Η ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΙΚΗ ΤΡΙΛΟΓΙΑ <i>THE HUNGER GAMES</i>	69
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 ^ο : Η ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΙΚΗΣ ΤΡΙΛΟΓΙΑΣ <i>THE HUNGER GAMES</i>	75
5.1. Σύνοψη και βασικές πληροφορίες τριλογίας	75
5.1.1 Περίληψη πλοκής 1 ^{ου} βιβλίου: <i>Αγώνες Πείνας</i>	75
5.1.2 Φόροι 74 ^{ων} Αγώνων Πείνας	77
5.1.3 Περίληψη πλοκής 2ου βιβλίου: <i>Φωτιά</i>	80
5.1.4 Φόροι 75 ^{ων} Αγώνων	82
5.1.5 Περίληψη πλοκής 3 ^{ου} βιβλίου: <i>Κοτσυφόκισσα</i>	85
5.1.6 Οι Περιοχές της Πάνεμ	87
5.1.7 Πρωταγωνιστές- δευτερεύοντες χαρακτήρες.....	91
5.1.8 Αφηγηματικές πληροφορίες.....	93
5.2 Συμβολισμοί τριλογίας.....	94
5.2.1 Η Κάτνις ως σύμβολο	94
5.2.2 Ο Πίτα και ο Γκέιλ ως σύμβολα	97
5.2.3 Ερμηνεύοντας τα ονόματα των χαρακτήρων.....	99
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6 ^ο : Η ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΙΚΗ ΤΡΙΛΟΓΙΑ <i>THE HUNGER GAMES</i> , ΩΣ ΔΥΣΤΟΠΙΑ ΚΑΙ <i>BILDUNGSROMAN</i>	104
6.1. Η τριλογία ως Δυστοπική Λογοτεχνία.....	105
6.2 Η τριλογία ως μυθιστόρημα ενηλικίωσης (<i>Bildungsroman</i>).....	116
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7 ^ο : ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ- ΣΥΖΗΤΗΣΗ.....	129
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	135

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Βασική επιδίωξη αυτής της εργασίας είναι η ένταξη της τριλογίας *The Hunger Games* της Suzanne Collins στο είδος του νεανικού δυστοπικού μυθιστορήματος με σαφή επιρροή από την λογοτεχνική φόρμα του Bildungsroman. Η παραπάνω προβληματική επιτάσσει μια θεωρητική εισαγωγή στον όρο της δυστοπίας και του δυστοπικού μυθιστορήματος ως διακριτό λογοτεχνικό είδος. Γι' αυτό το λόγο, παρουσιάζονται οι αντίστοιχοι ορισμοί, οι διαφορές με συγγενή είδη, η ιστορική προέλευση και εξέλιξη τους, τα θεματικά υποείδη, οι επιρροές από άλλα λογοτεχνικά είδη και κυρίως οι προϋποθέσεις χαρακτηρισμού ενός λογοτεχνικού έργου ως δυστοπικού. Στην συνέχεια, εξετάζεται με παρόμοιο τρόπο το Bildungsroman μυθιστόρημα. Έμφαση δίνεται στον ορισμό, τις συνθήκες και τις αιτίες εμφάνισης και καθιέρωσης του όρου-είδους, τα βασικά αφηγηματικά χαρακτηριστικά του και τα διλήμματα που προκύπτουν κατά την εξέταση του, όπως η διάκριση του είδους ανάλογα με το φύλο του πρωταγωνιστή.

Αμέσως μετά, η έμφαση δίνεται στην εξέταση της τριλογίας *The Hunger Games*, περιλαμβάνοντας τη βιογραφία της συγγραφέως, τις περιλήψεις της πλοκής των βιβλίων, την παρουσίαση των βασικών χαρακτήρων και των συμβολισμών που εντοπίζονται μέσα στο κείμενο. Έπειτα, επιχειρείται η απόδειξη σύνδεσης της τριλογίας με το δυστοπικό και Bildungsroman μυθιστόρημα. Η δυστοπική φύση των τριών βιβλίων επιβεβαιώνεται μέσα από τις διαφορές και ομοιότητες που εντοπίζονται θεματικά, ιδεολογικά και αφηγηματικά με το δυστοπικό λογοτεχνικό είδος. Ταυτόχρονα όμως επιβεβαιώνεται και η επιρροή τους από το μυθιστόρημα ενηλικίωσης, ή αλλιώς του Bildungsroman. Καταλήγοντας, η σύνδεση αυτή δύναται να προσδώσει μια φρέσκια πνοή στην αφήγηση των ειδών, ανοίγοντας νέα πεδία συστηματικής συγκριτικής μελέτης τους.

Λέξεις- κλειδιά: Νεανικό Δυστοπικό Μυθιστόρημα, Δυστοπία, Bildungsroman, Μυθιστόρημα Ενηλικίωσης, *Αγώνες Πείνας*, Κάτινις Έβερντιν

ABSTRACT

The main aim of this work is the study of Suzanne Collins' trilogy called *The Hunger Games* as a young adult dystopian novel influenced by the Bildungsroman literary genre. The above intention implies a theoretical introduction to the term dystopia and the dystopian novel as a distinct literary genre. For this purpose, the respected definitions of literary dystopia are offered and discussed, along with dystopian novel's historical origin and evolution, the related subgenres, and the influences by the other literary genres. Moreover, Bildungsroman's novel is examined in a similar way. Emphasis is given on the definition, the characteristics and the historical context of the Bildungsroman. Another important aspect of this study is to examine the dilemmas arising from its examination, such as the distinction of the different types of the genre according to the sex of the protagonist.

In the second part of the study, emphasis is given on examining *The Hunger Games* trilogy, including the author's biography, the summaries of the book plot, the presentation of the key characters and the symbolisms found in the text. Then, it is attempted to prove the association of the trilogy with both the dystopic and the Bildungsroman novel. The dystopic nature of the three books is confirmed through the differences and similarities which are identified in terms of thematics, ideology and narratology, with the dystopic genre. What is also confirmed though, is the influence of the trilogy from the Bildungsroman. In conclusion, this study aims to make a contribution to the study of *The Hunger Games* opening up new fields of systematic comparative study between particular genres.

Key- words: Young Adult Dystopian Fiction, Dystopia, Bildungsroman, Coming of Age Novel, *The Hunger Games*, Katniss Everdeen

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο: ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η τριλογία *The Hunger Games* της Suzanne Collins είναι αναμφίβολα, πέρα από λογοτεχνικό, και ένα ευρύτερο πολιτιστικό φαινόμενο (Henthorne, 2012: 1). Τα βιβλία της τριλογίας έχουν καταφέρει να πωλήσουν εκατομμύρια αντιτύπων παγκοσμίως, ενώ βάσει αυτών γράφτηκαν τέσσερις ταινίες, ιδιαίτερα επιτυχημένες τόσο από καλλιτεχνική όσο και από οικονομική άποψη. Επιπλέον, πολλά σχολεία, ιδιαίτερα στις Η.Π.Α., έχουν συμπεριλάβει τα τελευταία χρόνια την τριλογία στο αναλυτικό εκπαιδευτικό πρόγραμμά τους, γεγονός που δηλώνει την «κανονικοποίηση» του έργου και την ένταξή του στον σχολικό λογοτεχνικό κανόνα. Τέλος, μεγάλη είναι η επιρροή της τριλογίας στην πολιτισμική και κοινωνική πραγματικότητα. Για παράδειγμα, συχνό είναι το φαινόμενο νέοι να φορούν ρούχα εμπνευσμένα από την τριλογία ή πολίτες να χρησιμοποιούν τον χαιρετισμό της πρωταγωνίστριας, Κάτνις, σε πολιτικές διαδηλώσεις τους¹. Επομένως, η κατηγοριοποίηση της τριλογίας σε ένα ή και περισσότερα λογοτεχνικά είδη δύναται να φωτίσει τους λόγους της μεγάλης επιτυχίας της, αλλά κυρίως να βοηθήσει στη συστηματική ανασκόπηση και μελέτη της, υπογραμμίζοντας ταυτοχρόνως τη λογοτεχνική της ταυτότητα και αξία.

Έπειτα, μία ακόμη τάση που επηρέασε την επιλογή του ερευνητικού αντικειμένου της παρούσας εργασίας, είναι το πρόσφατα αυξημένο ενδιαφέρον για το νεανικό δυστοπικό μυθιστόρημα. Ο 21^{ος} αιώνας βρίσκει τα δυστοπικά μυθιστορήματα ανάμεσα στις πρώτες λογοτεχνικές επιλογές των παιδιών και των νέων. Το δυστοπικό μυθιστόρημα περιλαμβάνει στην πλοκή του τη φαντασία, το δράμα, τα κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα αλλά και τα προσωπικά διλήμματα των πρωταγωνιστών, περιγράφοντας μελλοντικά κοινωνικά σενάρια, που προοιωνίζουν ένα ζοφερό μέλλον για την ανθρωπότητα. Χαρακτηριστικά της δυστοπίας θα αναζητηθούν και θα μελετηθούν σε ένα έργο, που θεωρείται ένα αξιόλογο δείγμα του δυστοπικού μυθιστορήματος. Μάλιστα, δεν είναι λίγοι αυτοί που αποδίδουν στην τριλογία τα εύσημα για την αύξηση της απήχησης και την εξέλιξη του δυστοπικού μυθιστορήματος, καθώς η

¹ Σύμφωνα με στοιχεία της εφημερίδας Guardian, στις 3 Ιουνίου 2014 στην Ταϊλάνδη, «Η χειρονομία αντίστασης εναντίον της καταπιεστικής κυβέρνησης στον φανταστικό κόσμο της Panem, έγινε πλέον ένα πραγματικό σύμβολο διαμαρτυρίας στην Ταϊλάνδη κατά τη διάρκεια των διαδηλώσεων κατά της χούντας, που κατέλαβε την εξουσία μετά το πραξικόπημα της 22ας Μαΐου 2014. Το σήμα-σύμβολο εξόργισε την κυβέρνηση, με αποτέλεσμα το πλήθος, που κάνει τη χειρονομία, να διώκεται από τους δρόμους, ενώ ένας μοναχικός διαδηλωτής σύρθηκε με μανία σε ένα ταξί και συνελήφθη αμέσως μετά τον ιδιαίτερο χαιρετισμό.» Διαθέσιμο στο <https://www.theguardian.com/world/2014/jun/03/hunger-games-salute-banned-thailand> [21 Μαρτίου 2018].

επιρροή άλλων λογοτεχνικών ειδών είναι έκδηλη σε αυτή (Finnsson, 2016: 1, 9). Πιο συγκεκριμένα, η συγκεκριμένη διπλωματική εργασία επιχειρεί να μελετήσει τη σύνδεση του δυστοπικού μυθιστορήματος με τη λογοτεχνική φόρμα του Bildungsroman, δηλαδή με το μυθιστόρημα ενηλικίωσης, το οποίο φαίνεται να ταιριάζει με την απώλεια της αθωότητας που συντελείται κατά την ενηλικίωση μέσα σε μια δυστοπική κοινωνία. Η μελέτη αυτής της επιρροής αποτελεί, έτσι, εύλογο συμπλήρωμα για τη συνολική θεώρηση αλλά και την ερμηνεία του νεανικού δυστοπικού μυθιστορήματος.

Η παρούσα εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη, δημιουργώντας δύο βασικούς πυλώνες μελέτης. Στο πρώτο μέρος αναπτύσσεται το θεωρητικό υπόβαθρο, ενώ το δεύτερο μέρος αποτελεί το πρακτικό κομμάτι της εργασίας, όπου και αποδεικνύεται η σύνδεση της τριλογίας *The Hunger Games* με το δυστοπικό και Bildungsroman μυθιστόρημα αντίστοιχα. Πιο αναλυτικά, στο πρώτο κεφάλαιο με τίτλο «Εννοιολογική και λογοτεχνική προσέγγιση του όρου Δυστοπία» επιχειρείται η ιστορική αλλά και λογοτεχνική εξέλιξη του όρου, τόσο της δυστοπίας όσο και των συγγενικών όρων-ειδών της ουτοπίας και της αντι-ουτοπίας, ενώ ταυτοχρόνως γίνεται προσπάθεια διάκρισής τους. Στη συνέχεια, προκρίνοντας τη βαθύτερη αφηγηματική ανάλυση του δυστοπικού μυθιστορήματος, καταγράφονται οι λογοτεχνικές ρίζες του είδους αλλά και οι προϋποθέσεις, σύμφωνα με τις οποίες μπορεί ένα λογοτεχνικό έργο να χαρακτηριστεί τοιουτοτρόπως. Έπειτα, γίνεται μια σύντομη αναφορά στις πιθανές αιτίες της σύγχρονης μαζικής απήχησης του είδους. Κατόπιν, αφού περιγραφούν τα βασικά θεματικά υποείδη του δυστοπικού μυθιστορήματος, διακρίνονται τα χαρακτηριστικά του νεανικού δυστοπικού μυθιστορήματος από το τυπικό μυθιστόρημα το οποίο προορίζεται κυρίως για ενήλικο αναγνωστικό κοινό. Το κεφάλαιο κλείνει με συνοπτική έκθεση των λογοτεχνικών ειδών τα οποία έχουν επηρεάσει το δυστοπικό μυθιστόρημα εν γένει.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, το κέντρο βάρους του ενδιαφέροντός μας μετατοπίζεται στην μελέτη του Bildungsroman μυθιστορήματος, υπό τον τίτλο «Bildungsroman: Ορισμός και ανίχνευση λογοτεχνικών χαρακτηριστικών». Η ανάλυση, που ακολουθεί, φιλοδοξεί να παρουσιάσει μια γενική θεωρητική εισαγωγή του όρου και του μυθιστορηματικού είδους, παρέχοντας τον ορισμό, την προέλευση, τις αιτίες εμφάνισης και καθιέρωσης αλλά και τα βασικά χαρακτηριστικά του. Επίσης, γίνεται ξεχωριστή μνεία για το γυναικείο Bildungsroman

μυθιστόρημα και κατά πόσο υφίσταται αυτή η διάκριση. Τέλος, προσδιορίζονται συνολικά τα διλήμματα, τα οποία πλαισιώνουν τον όρο στο πλαίσιο της λογοτεχνικής κριτικής και ανάλυσης.

Προχωρώντας στο πρακτικό μέρος της εργασίας και στο τρίτο κεφάλαιο με τίτλο «Η συγγραφέας Suzanne Collins και η μυθιστορηματική τριλογία *The Hunger Games*», παρουσιάζεται μια συνοπτική βιογραφία της Suzanne Collins, οι πηγές έμπνευσής της και η αποδοχή της τριλογίας από το κοινό και τους κριτικούς. Αμέσως μετά, στο τέταρτο κεφάλαιο με τίτλο «Η ταυτότητα της μυθιστορηματικής τριλογίας *The Hunger Games*», εξετάζεται αναλυτικά η τριλογία, καθώς παρέχονται οι περιλήψεις των τριών βιβλίων, σημαντικές αφηγηματικές πληροφορίες αλλά και στοιχεία που αφορούν στην πλοκή και στους χαρακτήρες. Τέλος, το κεφάλαιο κλείνει με τους συμβολισμούς που λαμβάνουν χώρα σε όλη την έκταση της τριλογίας.

Στο πέμπτο κεφάλαιο, που τιτλοφορείται «Η μυθιστορηματική τριλογία *The Hunger Games* ως Δυστοπία και Bildungsroman», η εργασία αποκτά συνθετικό χαρακτήρα, καθώς γίνεται απόπειρα εφαρμογής του θεωρητικού υπόβαθρου του πρώτου μέρους στην τριλογία. Η διπλή προσέγγιση της τριλογίας ως νεανικό δυστοπικό και Bildungsroman μυθιστόρημα, ανοίγει τον δρόμο έρευνας και μελέτης για τη συσχέτιση των δύο ειδών. Στα «Συμπεράσματα» καταγράφονται περιληπτικά οι βασικές διαπιστώσεις της παρούσας εργασίας και εντοπίζονται ζητήματα, που χρήζουν περαιτέρω έρευνας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο: ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΟΡΟΥ «ΔΥΣΤΟΠΙΑ»

2.1 Η ουτοπία, δυστοπία και ό,τι βρίσκεται ανάμεσα τους

Η ουτοπία, όπως και όλα τα είδη σκέψης και λογοτεχνίας που πηγάζουν από εκείνη, άργησαν να γίνουν αντικείμενο σοβαρής μελέτης. Καθοριστικός παράγοντας ήταν η υποβαθμιστική θεώρηση της ουτοπικής λογοτεχνίας ως προϊόντος «λαϊκής κουλτούρας» (Moylan, 2000: 38). Η επιστημονική φαντασία μελετήθηκε ιστορικά και μορφολογικά και οι σπουδές της ουτοπίας καθιερώθηκαν ως διακριτός τομέας μόλις στα τέλη της δεκαετίας του 1950 (ibidem: 69). Το γεγονός, όμως πως δεν αναγνωρίστηκαν ως «σοβαρά» αναγνώσματα, βοήθησε στο να μην λογοκριθούν, αν και ασκούσαν κριτική στο κατεστημένο (ibidem: 169).

Ο ορισμός της ουτοπίας, της αντι-ουτοπίας, της δυστοπίας και των παράγωγών τους είναι καίριας σημασίας για την συγκεκριμένη μελέτη. Αν και η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στη δυστοπία, θεωρούμε πως ορίζοντας τα συγγενικά της είδη και αποσαφηνίζοντας τα μεταξύ τους όρια, θα καταστούν σαφέστερα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, αλλά και το εύρος των δυνατοτήτων της ίδιας της δυστοπίας. Κεντρικός αρωγός σε αυτή την προσπάθεια ορισμών είναι ο Lyman Tower Sargent, ο οποίος ίδρυσε το περιοδικό *Utopian Studies* (1975) και με το κείμενο του *The Three Faces Of Utopianism*² έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην δημιουργία ορισμών. Οι ορισμοί του στοχεύουν στο περιεχόμενο, την λειτουργία και την μορφή των εννοιών.

Οι παρακάτω ορισμοί χαρακτηρίζονται από μία ρευστότητα λόγω της «αστάθειας των ορίων μεταξύ των ειδών» και άλλων μορφών γραφής όπως «η κοινωνική σχεδίαση, η επαναστατική πραγματεία, η φαντασία και η σάτιρα. Η μορφή και η λειτουργία της ουτοπίας ποικίλλουν επίσης, ανάλογα με το κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο» (Williams, 2003: 101).

2.1.1 Ουτοπία, Ευτοπία, Ουτοπισμός και Ουτοπική λογοτεχνία

² Η πρώτη δημοσίευση του άρθρου έγινε το 1967 και η αναθεωρημένη μορφή του έρχεται το 1994 (Moylan, 2000:70-71).

Το 1516 ο Άγγλος, διακεκριμένος συγγραφέας και πολιτικός Thomas More³ επινόησε τον νεολογισμό *Ουτοπία* για να ονοματίσει το νησί που περιγράφεται στο ομώνυμο βιβλίο του (Vieira, 2010: 3). Η λέξη «ουτοπία» αποτελείται από το στερητικό «ουκ» που σημαίνει «μη» και από το «τόπος» που σημαίνει μέρος (Sargent, 1994:5). Με απλά λόγια η ουτοπία ορίζεται ως ένα μέρος που δεν υπάρχει. Ο συνδυασμός αυτών των συνθετικών όμως, είναι ιδιαίτερα σημαντικός και καθόλου τυχαίος κατά τον Moylan. Ο «τόπος» υποδηλώνει την ανάγκη να οριστεί στο χώρο και στον χρόνο η Ουτοπία, αν και δεν υπάρχει πουθενά. Αυτό δίνει αμέσως την δυνατότητα του πιθανού πάνω στο απίθανο (Moylan, 2000: 72). Η συγκεκριμένη λέξη αποτέλεσε την ρίζα για την δημιουργία επιπλέον νεολογισμών, όπως ευτοπία, δυστοπία, και αντι-ουτοπία. Η ουτοπία έμελλε να ξεφύγει σημασιολογικά από τα στενά όρια του ονόματος ενός φανταστικού νησιού και τον τίτλο ενός βιβλίου και να δώσει όνομα σε ένα ολόκληρο λογοτεχνικό είδος και έναν τρόπο σκέψης (Vieira, 2010: 4). Έτσι, ο όρος ουτοπία διακρίνεται στον ουτοπισμό ή στην ουτοπική σκέψη και την ουτοπία ως λογοτεχνικό είδος (Fortunati, 2000: 634).

Στην καθημερινότητα, ο όρος ουτοπικός έχει επιφορτιστεί αρνητικά, σημαίνοντας κάποιον/κάτι που δεν έχει επαφή με την πραγματικότητα. Μια δημοφιλής χρήση του όρου «ουτοπικός» σήμερα είναι ως μέσου απόρριψης και αποδοκιμασίας ενός μη πρακτικού σχεδίου ή οράματος. Οι παραπάνω ορισμοί ωστόσο, «δεν μπορούν να ορίσουν με επιτυχία την σοβαρότητα της ουτοπικής λογοτεχνικής γραφής αλλά και σκέψης, όπως για παράδειγμα την ποικιλία των σκοπών για τους οποίους γράφονται» (Hintz et al., 2003: 2). Ο Lyman Tower Sargent (1994) ορίζει τον ουτοπισμό ως το «κοινωνικό όνειρο», ένα φαινόμενο που περιλαμβάνει «τα όνειρα και τους εφιάλτες των ανθρώπων που οραματίζονται μια ριζικά διαφορετική κοινωνία από αυτήν μες στην οποία ζουν» (σελ. 3). Η Vita Fortunati (2000) πιο ολοκληρωμένα υποστηρίζει πως ουτοπισμός είναι «μια ιδιότυπη νοητική συμπεριφορά που εικάζει διαφορετικές δυνατότητες της εμπειρίας. Είναι μία ένταση, μια φιλοδοξία να πάμε πέρα από την σταθερότητα του παρόντος, με ένα όραμα, το οποίο είναι ριζικά διαφορετικό από την πραγματικότητα στην οποία ζει και

³ Στο αντί του εξωφύλλου του βιβλίου « Τρία κείμενα για την ουτοπία» σε επιστημονική επιμέλεια του Στέφανου Ροζάνη, διαβάζουμε για τον More πώς «γεννήθηκε το 1487 στην Αγγλία. Έγραψε την Ιστορία του Ριχάρδου του Γ', την Ουτοπία, τα Τέσσερα τελευταία πράγματα και ασχολήθηκε με μελέτες σε αρχαίους Έλληνες συγγραφείς. Φυλακίστηκε από τον Ερρίκο Η', επειδή δεν δέχτηκε να αναγνωρίσει τους διαδόχους του ίδιου από τον γάμο του με την Άννα Μπόλεϊν. Στη φυλακή έγραψε το έργο «Διάλογος για παρηγοριά στη θλίψη», με το οποίο αρνείται στο βασιλιά την καταστρατήγηση της θρησκευτικής του συνείδησης. Καρτομήθηκε στις 6 Ιουλίου 1535. Το 1935 ανακηρύχθηκε άγιος.». Για περισσότερες πληροφορίες για την ζωή του Thomas More: Logan, G. (Ed.). (2011). *The Cambridge Companion to Thomas More* (Cambridge Companions to Religion). Cambridge: Cambridge University Press.

λειτουργεί ο συγγραφέας» (σελ. 635). Με την σειρά της η Ruth Levitas (1990) υπογραμμίζει τον ρόλο της «επιθυμίας» στον ουτοπισμό και υποδεικνύει πως η ουτοπική λογοτεχνία δεν είναι παρά ένα υποσύνολο του εκτεταμένου αυτού φαινομένου (σελ. 151).

Η ουτοπική σκέψη ξεκινά, πολύ πριν την δημιουργία του νεολογισμού που την περιγράφει. Αιώνες πριν τον More, ο Πλάτωνας εξέφρασε τις ουτοπικές του σκέψεις στην *Πολιτεία* του. Ακόμη παλιότερα, εντοπίζουμε ψήγματα ουτοπισμού στις θρησκείες που πρεσβεύουν την ύπαρξη -και την ανωτερότητα- της ζωής μετά το θάνατο (πρβλ. τις χριστιανικές αντιλήψεις για τον Παράδεισο).. Η πεποίθηση ότι ένας καλύτερος και δικαιότερος κόσμος είναι εφικτός υπήρχε πάντα στους ανθρώπους (Papantonakis, 2011: 340).

Ο Darko Suvin (1973) καλεί ουτοπία «την λεκτική κατασκευή μιας συγκεκριμένης, οιονεί ανθρώπινης κοινότητας, όπου οι κοινωνικοπολιτικοί θεσμοί, οι κανόνες και οι ατομικές σχέσεις οργανώνονται σύμφωνα με μια τελειότερη αρχή από ό,τι στην κοινότητα του συγγραφέα» (σελ. 132). Ο Lyman Tower Sargent (1994) ορίζει την ουτοπία ως «μία μη υπαρκτή κοινωνία που περιγράφεται με συγκεκριμένες λεπτομέρειες και είναι οριοθετημένη στον χρόνο και τον χώρο» (σελ. 9). Πιο αναλυτικά, ο Sargent με τον παραπάνω ορισμό θεωρεί πως η ουτοπία περιλαμβάνει ταυτοχρόνως την ευτοπία (ή αλλιώς την θετική ουτοπία) αλλά και τις αρνητικές εκδηλώσεις της όπως η δυστοπία και η αντι-ουτοπία (Fitting, 2010: 135). Ως ευτοπία ορίζει «μία μη υπαρκτή κοινωνία που όμως τοποθετείται σε κανονικό χώρο και χρόνο και παρουσιάζεται από τον συγγραφέα στον αναγνώστη ως αισθητά καλύτερη από την κοινωνία του τελευταίου» (Sargent, 1994: 9). Εμείς, από εδώ και στο εξής, αναφερόμαστε στην ουτοπία με βάση τον ορισμό του Suvin και την θετική χροιά που της αποδίδει.. Μια σημαντική παρατήρηση που κάνει τόσο ο Suvin (2003: 188) όσο και ο Sargent (1994: 9-10) είναι η λέξη «τελειότητα» μέσα στον ορισμό της ουτοπίας. Όπως θα δούμε και παρακάτω, η πλειονότητα των επικριτών της ουτοπίας πατούν πάνω σε αυτήν την λέξη για να επισημάνουν το απίθανο της πραγματοποίησης της.

Ως λογοτεχνικό είδος η ουτοπία περιλαμβάνει κάθε έργο που έχει υιοθετήσει την «ουτοπική στάση» και την έχει αποδώσει με λογοτεχνική μορφή. Το αρχέτυπο αυτής της μορφής μας το έδωσε, όπως είπαμε, η *Ουτοπία* του More (1516). Η ευρεία αναγνώριση της ουτοπίας ως διακριτού λογοτεχνικού είδους βασίστηκε σε διακειμενική ανάλυση των (ουτοπικών) έργων και

την παρατήρηση πως εμφανίζουν κοινά χαρακτηριστικά. Ένα λογοτεχνικό είδος «είναι το μέρος όπου ένα κείμενο αλληλεπιδρά με άλλα κείμενα» (Fortunati, 2000:635).

Η κύρια δομή κάθε ουτοπικού κειμένου περιλαμβάνει ένα πρόσωπο να ταξιδεύει σε ένα νέο και άγνωστο μέρος. Το άτομο αυτό λαμβάνει ένα είδος ξενάγησης στην διαφορετικά δομημένη κοινωνία, που είναι ριζικά διαφορετική και «καλύτερη» από αυτή του αναγνώστη. Σημαντικό χαρακτηριστικό της ουτοπίας είναι ο ανθρωποκεντρισμός της, με την έννοια πως η επιτυχία αυτής της κοινωνίας είναι προϊόν της ανθρώπινης δράσης χωρίς καμία ανάμειξη και επέμβαση εξωτερικών, θεϊκών ή ανώτερων δυνάμεων (Vieira, 2010: 5).

Το μοντέλο του ουτοπικού μυθιστορήματος παραμένει για πάνω από τέσσερις αιώνες σχεδόν αναλλοίωτο. Οι αναγνώστες καλούνται να το αναγνωρίσουν είτε ως προϊόν μυθοπλασίας είτε ως κοινωνική πρόταση. Αυτό συμβαίνει γιατί μέσα στην ουτοπία συνυπάρχει το γεγονός με την μυθοπλασία. Πιο συγκεκριμένα, προτείνονται αληθινές λύσεις σε υπάρχοντα προβλήματα αλλά, παρουσιάζονται εφαρμοσμένα μέσα σε φανταστικές, κατασκευασμένες συνθήκες (Sick, 1997: 3-4).

Συνολικά, η ουτοπία (λογοτεχνικό είδος και τρόπος σκέψης) έχει κοινωνικοπολιτική διάσταση και χαρακτήρα. Η Levitas (1990) αντιλαμβάνεται τη διαδικασία της κοινωνικής αλλαγής ως βασικό, θεμελιώδη ρόλο της ουτοπίας. Οι Bradford et al. (2008) εισάγουν την έννοια του «μεταμορφωτικού ουτοπισμού» (σελ. 2). Με αυτόν τον όρο εννοούν πως οι φαντασιώσεις ενός μετασχηματισμένου κόσμου, οι οποίες κινούνται σε ουτοπικά και δυστοπικά θέματα και μοτίβα, έχουν την δύναμη να προτείνουν νέες κοινωνικές και πολιτικές ιδέες.

2.1.2 Αλλοτοπία, Ευχρονία, Ετεροτοπία

Κατά την μελέτη της βιβλιογραφίας μας ήρθαμε σε επαφή με λέξεις-έννοιες που σχετίζονταν, λιγότερο ή περισσότερο, με την αρχική μητρική λέξη τους, την ουτοπία. Αυτές και θα προσπαθήσουμε να ορίσουμε στη συνέχεια.

Πριν την *Ουτοπία* του More βρίσκουμε έργα που είχαν σχέση με την ουτοπική επιθυμία, όπως η *Πολιτεία* του Πλάτωνα. Υπάρχει και εκεί η επιθυμία για μια καλύτερη ζωή και η επιδίωξή της, βλέπουμε όμως, πως «στερείται της έντασης που προκύπτει από την επιβεβαίωση

μιας πιθανότητας, με την άρνηση της εκπλήρωσής της», όπως συμβαίνει στην ουτοπία. Κάτι τέτοιο μπορεί να χαρακτηριστεί μάλλον ως αλλοτοπία παρά ως ουτοπία (Vieira, 2010: 6).

Η χρονική τοποθέτηση της ουτοπίας στο μέλλον μας οδηγεί στην ευχρονία. Η ευχρονία είναι ο καλός τόπος στο μέλλον. Σύμφωνα με την Vieira (2010: 9) η ουτοπία από τον 18^ο αιώνα και έπειτα τοποθετείται στο μέλλον ως απόρροια της αισιοδοξίας του Διαφωτισμού. Ο Διαφωτισμός υποστήριζε πως μέσω της λογικής η ανθρωπότητα μπορεί να γνωρίσει εκτός από την ευτυχία και την τελειότητα. Έτσι η πορεία προς ένα καλύτερο μέλλον βρισκόταν στα χέρια του ανθρώπου.

Ένας ακόμη νεολογισμός που προκύπτει από την ουτοπία είναι η ετεροτοπία. Πρόκειται για ένα «διαφορετικό –ακόμα και αντίθετο- τόπο από τον πραγματικό» (ibidem: 18), που στις δυστοπίες χρησιμοποιείται συχνά ως καταφύγιο για τους πρωταγωνιστές. Συχνά συνδέεται με «τις αναμνήσεις, τα όνειρα ή τα μέρη που δεν απαντώνται σε εκείνες τις κοινωνίες» (ibidem).⁴

2.1.3 Δυστοπία και Αντι-ουτοπία

Η έννοια της δυστοπίας εμφανίστηκε σχεδόν 100 χρόνια νωρίτερα από ό,τι πίστευαν οι μελετητές έως πρόσφατα. Το 1747 έγινε η πρώτη γραπτή εμφάνιση της λέξης (Budapov, 2010: 86), η οποία αποτελεί παράγωγο του νεολογισμού της ουτοπίας. Προέρχεται από το αρχαίο ελληνικό πρόθεμα «δυσ» που σημαίνει κακός. Κατά καιρούς μελετητές και συγγραφείς έχουν χρησιμοποιήσει συνώνυμους όρους, όπως «αρνητική ουτοπία», «κατασταλτική ουτοπία», «ανεστραμμένη ουτοπία», «δυσάρεστη ουτοπία» και «κακοτοπία» με την δυστοπία όμως, να επικρατεί (Vieira, 2010: 16).

Ο Sargent (1994) ορίζει την δυστοπία ως «μια μη υπαρκτή κοινωνία που όμως τοποθετείται σε κανονικό χώρο και χρόνο και παρουσιάζεται από τον συγγραφέα στον αναγνώστη ως αισθητά χειρότερη από την κοινωνία του τελευταίου» (σελ. 9). Ο Claeys (2010) δίνει έναν πιο περιγραφικό ορισμό υποστηρίζοντας πως πρόκειται για «μια φανταστική απεικόνιση μιας κοινωνίας στην οποία κυριαρχούν οι κακές ή οι αρνητικές κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις ή για μια σάτιρα ουτοπικών φιλοδοξιών που καταδεικνύουν,

⁴ Η ετεροτοπία χρησιμοποιήθηκε και ως ιατρικός όρος για την λάθος τοποθέτηση οργάνων στο ανθρώπινο σώμα. Για περαιτέρω μελέτη πάνω στην χρήση της λέξης «ετεροτοπία» δες Hetherington, K. (1997) *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*. London: Routledge.

χρησιμοποιώντας τα λόγια του Skinner, τους “τρόπους ζωής που πρέπει να εξασφαλίσουμε ότι θα αποφεύγουμε”» (σελ. 107).

Όπως και στην περίπτωση της ουτοπίας, η δυστοπική σκέψη γεννήθηκε πολύ πριν την εμφάνιση της λέξης που την περιγράφει με την έννοια ότι η γενική ιδέα ενός μέλλοντος χειρότερου από το παρόν προϋπήρχε του όρου «δυστοπία» (Vieira, 2010: 16). Η δυστοπία μπορεί να γεννήθηκε ως αντίδραση στις ουτοπικές υποθέσεις, όμως γρήγορα εξελίχθηκε σε αυθύπαρκτο είδος. (Sick, 1997: 2).

Ένας ενδιαφέρων παραλληλισμός είναι αυτός των δυστοπιών με τις ιερemiάδες των Πουριτανών (Sargent, 2013: 12). Πρόκειται για προφητείες, οι οποίες κατηγορούν τους ανθρώπους για στροφή στην αμαρτία, περιγράφοντας με λεπτομέρεια τα λάθη στα οποία υπέπεσαν με αποτέλεσμα την επικείμενη τιμωρία τους από τον Θεό. Αφαιρώντας το θρησκευτικό στοιχείο, οι δυστοπίες κάνουν ακριβώς το ίδιο. Το σημαντικότερο κοινό είναι το μήνυμα ότι υπάρχει τρόπος να αποφευχθεί το δυστοπικό μέλλον και δεν είναι άλλος από την αλλαγή συμπεριφοράς των ανθρώπων. Οι δυστοπικές αφηγήσεις συνδέονται άλλωστε άμεσα με το κοινωνικό παρόν, καθώς για αυτές αποτελεί το παρελθόν από το οποίο προέκυψαν. Έτσι λοιπόν, η σύγχρονη κοινωνία μπαίνει στο μικροσκόπιο της δυστοπικής κριτικής με σκοπό την ανάδειξη εκείνων των κοινωνικών θεμελίων που μπορεί να υποσκάψουν την μελλοντική της ευημερία (Hinz et al., 2003: 7-9).

Οι παραπάνω ορισμοί καθιστούν επίσης, εύλογη την σύγκριση της δυστοπίας με την ουτοπία. Οι δύο ορισμοί θα μπορούσαν απλοϊκά να χαρακτηριστούν ως αντίθετοι. Η ετυμολογική ερμηνεία της λέξης «δυστοπία» υποδηλώνει αντίθεση στην ουτοπία. Κάτι τέτοιο ωστόσο, απέχει από την πραγματικότητα. Η δυστοπία ως γενική ιδέα μπορεί να αναπτύχθηκε σε αντιπαραβολή με την ουτοπία όμως, ο σκοπός των δύο εννοιών δεν διαφέρει. Τόσο η ουτοπία όσο και η δυστοπία παρουσιάζουν εναλλακτικές εικόνες της κοινωνίας μας. Στην περίπτωση της ουτοπίας αυτές οι εναλλακτικές είναι επιθυμητές, ενώ στην περίπτωση της δυστοπίας όχι. Η δυστοπία λειτουργεί ως μια «ρητορική βασισμένη στην εις άτοπο απαγωγή της ουτοπικής φιλοσοφίας» και ωθεί «την ουτοπία στα ακρότατα σημεία της για να επιστήσει την προσοχή σε καταστροφικές πολιτικές» (Hintz et al. 2013: 2). Και οι δύο όμως, υποστηρίζουν σθεναρά ότι το μέλλον βασίζεται στις επιλογές των ανθρώπων. Ακόμη και η πιο απαισιόδοξη δυστοπία εμπεριέχει την έννοια της προειδοποίησης, η οποία με την σειρά της υπαινίσσεται την ελπίδα

που γεννά η επιλογή να αποτρέψουμε το απαισιόδοξο μέλλον. Ο Kumar (2013) υπογραμμίζει την διαφορά του απαρέγκλιτου μιας προφητείας σε σχέση με την προειδοποιητική δύναμη των δυστοπιών (σελ. 20). Όπως θα μελετήσουμε και παρακάτω, ακόμα και στην πλήρη αποτυχία μιας κοινωνίας, ενυπάρχει η ελπίδα, η οποία ανακύπτει με την απομάκρυνση από τις δυστοπικές σελίδες πίσω στο παρόν μας, εκεί όπου η αλλαγή είναι ακόμα εφικτή (Sambell, 2003). Με βάση τα παραπάνω οι δυστοπίες είναι «ένα ζωντανό στιγμιότυπο των σύγχρονων πολιτισμικών ανησυχιών» (Hintz et al., 2013 :13) που διερευνούν τα σημεία εκείνα της κοινωνίας που κάθε άτομο πρέπει να φοβάται για το μέλλον. Ο Fredric Jameson (2005) ωστόσο, έρχεται να υποστηρίξει πως η δυστοπική σκέψη επιτίθεται στα θετικά οράματα του μέλλοντος. Ο Booker αντικρούει την παραπάνω άποψη ως αβάσιμη, αφού η δυστοπία λειτουργεί για εκείνον ως μια αντιπολιτευτική φωνή που βοηθά στο να μην επαναπαύεται η ουτοπική σκέψη (1994: 176).

Ωστόσο, η σχέση μεταξύ της ουτοπίας και της δυστοπίας παραμένει ιδιαίτερα περίπλοκη. Έχοντας απορρίψει την έννοια του αντιθέτου, μπορούμε να ισχυριστούμε πως οι δύο έννοιες αποτελούν μέλη μιας «συμβιωτικής σχέσης». Η δυστοπία «προκαλεί συνεχώς την ουτοπία να ξεπεράσει την υπάρχουσα πραγματικότητα και την τραβάει πίσω σε μια πιο γειωμένη αίσθηση της δικής της ριζοσπαστικότητας στο έδαφος της ιστορίας και της ατομικής βιογραφίας» (Davis, 2013: 23). Μάλιστα η Ana Claudia Ribeiro Romano (2013) τολμά να υποστηρίξει πως «κάθε ουτοπία περιλαμβάνει μια δυστοπία» (σελ. 64). Ο παραπάνω ισχυρισμός έρχεται να προστεθεί στον εύλογο προβληματισμό: Σε ποιο σημείο η ουτοπική προσπάθεια, συνεργασία και συμβολή μετατρέπεται σε δυστοπική συμμόρφωση; Σύμφωνα με τα παραπάνω, η ουτοπία και η δυστοπία είναι σημεία πάνω σε ένα φάσμα και όχι αντίθετες έννοιες. Μπορεί αυτό που περιγράφουν να είναι διαφορετικό ή και αντίθετο, όμως η πρόθεση και ο σκοπός τους είναι κοινός.

Το γεφύρωμα των διαφορών ανάμεσα στα δύο είδη έρχεται να κλείσει η αντι-ουτοπία. Χρησιμοποιώντας για ακόμη μια φορά τους χρήσιμους ορισμούς του Sargent (1994), αντι-ουτοπία καλείται «μια μη υπαρκτή κοινωνία που όμως τοποθετείται σε κανονικό χώρο και χρόνο και παρουσιάζεται από τον συγγραφέα στον αναγνώστη ως μια κριτική εναντίον του ουτοπισμού ή μια συγκεκριμένης ευτοπίας» (σελ. 9). Οι ρίζες της αντι-ουτοπίας φαίνεται να προβάλλουν μέσα από την έκφραση του Χριστιανισμού για το προπατορικό αμάρτημα, σύμφωνα με το οποίο η ανθρωπότητα δεν είναι ικανή για ουσιαστική βελτίωση και η σωτηρία θα επέλθει μετά

θάνατον. Συνεπώς, ο ουτοπισμός θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ακόμα και «αιρετικός» για τον Χριστιανισμό (ibidem: 21).

Το οπλοστάσιο των θιασωτών της αντι-ουτοπίας εναντίον της ουτοπίας είναι γεμάτο αν και όχι ανίκητο. Αρχικά, οι αντι-ουτοπιστές παίρνουν την λέξη «τελειότητα» που περιγράφει πολλές ουτοπικές κοινωνίες και την στρέφουν εναντίον τους. Έτσι είναι καίριας σημασίας να περιορίζεται ο χαρακτηρισμός της «τέλειας» κοινωνίας και να αντικαθιστάται από τον χαρακτηρισμό «καλύτερη» (Sargent, 1994: 4). Για εκείνους, η τελειότητα είναι ένα άπιαστο όνειρο, το οποίο μάλιστα καθίσταται και επικίνδυνο εάν γίνει προσπάθεια να υλοποιηθεί, καθώς μπορεί να χρησιμοποιηθεί και η βία ως μέσο επίτευξής του. Η σύνδεση του ολοκληρωτισμού με την ουτοπία προκάλεσε ένα ακόμα χτύπημα στον ουτοπισμό. Η Levitas (2003) υποστηρίζει πως η αντι-ουτοπία κρίνει άδικα τον ουτοπισμό, όταν τον συνδέει με την εμφάνιση του ολοκληρωτισμού. Αποκαλεί «πλάνη» αυτή την σύνδεση και υποστηρίζει πως το πρόβλημα του ολοκληρωτισμού δεν έγκειται στον ουτοπισμό του αλλά στα δικά του εγγενή χαρακτηριστικά (σελ. 26).

Τρεφόμενη από τα παραπάνω, η αντι-ουτοπία πέτυχε μια καίρια επιτυχία εναντίον της ουτοπίας, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, και αυτή δεν είναι άλλη από την ετικετοποίηση της ουτοπίας ως κάτι που είναι «φανταστικό, μη ρεαλιστικό και πρακτικό» (ibidem: 22). Ένα δεύτερο επιχείρημα των αντι-ουτοπιστών είναι η τάση του ουτοπισμού για απόδραση από την πραγματικότητα. Κάτι τέτοιο αντικρούεται και πάλι από την «διπλή τάση» της φύσης του ουτοπισμού, ο οποίος συνδέει την φαντασία με την λογική και τα επιχειρήματα (ibidem: 4).

Η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στην ουτοπία και την αντι-ουτοπία μπορεί να χαρακτηριστεί ως αντιθετική αλλά παρόλα αυτά αλληλοεξαρτώμενη. Η εξάρτηση που δημιουργείται δεν είναι ωστόσο, ισότιμη. Η αντι-ουτοπία «εξαρτά την επιβίωση της πάνω στην ύπαρξη της ουτοπίας, τροφοδοτούμενη από αυτήν, καθώς αντλεί το υλικό της, και τέλος το ανασυνθέτει με τρόπο που αρνείται την επιβεβαίωση της ουτοπίας» (Sick, 1997: 4). Επομένως, η αντι-ουτοπική λογοτεχνία δεν θα μπορούσε να υπάρξει χωρίς την προηγούμενη ύπαρξη της ουτοπικής λογοτεχνίας. Η Fortunati (2000) μάλιστα, υποστηρίζει πως η ουτοπία και η αντι-ουτοπία αποτελούν ένα είδος που διακλαδίζεται σε δύο διαφορετικές ροπές, «φλέβες» (σελ. 4).

Εφόσον εξετάσαμε την σχέση της ουτοπίας με την αντι-ουτοπία είναι εύλογο να εξετάσουμε την τελευταία σε σχέση με την δυστοπία. Η διάκριση των δύο ειδών ήρθε μόλις το 1970 από τον Sargent και το έργο του *Utopia- The Problem of Definition*. Ξεκινώντας την συγκριτική μελέτη μεταξύ τους, βρίσκουμε τον ορισμό του Huntington (1982) για την αντι-ουτοπία ιδιαίτερα ενδιαφέροντα, καθώς τοποθετεί την ουτοπία και την δυστοπία μαζί απέναντι από την αντι-ουτοπία. Για εκείνον η αντι-ουτοπία είναι « ένας τύπος σκεπτικιστικής φαντασίας που αντιτίθεται στις συνέπειες της ουτοπίας και της δυστοπίας» προσθέτοντας πως «είναι ένας τρόπος φαντασίας που δεν ασκεί κριτική στην ουτοπική πολιτική δομή αλλά στον τρόπο σκέψης που τον κατασκευάζει», έτσι ώστε «όταν η ουτοπική-δυστοπική μορφή τείνει να κατασκευάζει απλές και αφελείς δομές που λύνουν κοινωνικά διλήμματα, η αντι-ουτοπική δομή ανακαλύπτει προβλήματα, αυξάνει τις ερωτήσεις και τις αμφιβολίες» (σελ. 123).

Ο Suvin (2003) διακρίνει την δυστοπία σε δύο υποείδη: την «απλή» δυστοπία και την αντι-ουτοπία δημιουργώντας μία ιεραρχική θέση ανάμεσα στα δύο:

Η δυστοπία με τη σειρά της χωρίζεται σε αντι-ουτοπία και αυτό που θα ονομάσω "απλή" δυστοπία. Η αντι-ουτοπία τελικά αποδεικνύεται μια δυστοπία, αλλά έχει σχεδιαστεί ειδικά για να αντικρούσει μια επίκαιρη προτεινόμενη ευτοπία. Πρόκειται για μια παραταθείσα ευτοπία - η οποία, προσποιείται ότι είναι περισσότερο οργανωμένη από κάθε άλλη εναλλακτική λύση, σύμφωνα με τις ηγεμονικές αρχές της, ενώ ο αφηγητής-εκπρόσωπός μας, «το μάτι της φωτογραφικής μηχανής» διαπιστώνει ότι είναι πολύ λιγότερο τέλεια από μια εναλλακτική, αλλά και ένας πολεμικός εφιάλτης. Η «απλή» δυστοπία (αποκαλούμενη έτσι προς αποφυγή δημιουργίας ενός ακόμα προθέματος στο - τοπία) είναι μια απλή δυστοπία, δηλαδή μια που δεν είναι και αντι-ουτοπία (σελ. 189).

Μπορεί επομένως, κάποιος συγγραφέας να θέλει να εκφράσει τις ιδέες του για την κακή εξέλιξη μιας κοινωνίας χωρίς να κάνει άμεση ή έμμεση επίθεση στα ουτοπικά ιδεώδη. Αυτό κάνει το κείμενο δυστοπικό και όχι ταυτοχρόνως αντι-ουτοπικό (Sick, 1997: 5). Ομοίως, ένα έργο μπορεί να είναι αντι-ουτοπικό χωρίς να είναι δυστοπικό (Sargent, 1994: 8).

Η δυστοπία με την αντι-ουτοπία διαφέρουν ως προς τον στόχο της κριτικής τους. Η δυστοπία ασκεί κοινωνική κριτική, ενώ η αντι-ουτοπία ασκεί κριτική στην ίδια την ιδέα να θέλουμε να φανταστούμε έναν καλύτερο κόσμο. Η δυστοπία έχει ως σκοπό να αναδείξει την ανάγκη για αλλαγή σε αντίθεση με την αντι-ουτοπία που «άμεσα ή έμμεσα υπερασπίζεται το status quo» (Fitting, 2010: 141). Η δυστοπία μπορεί να κινηθεί αυτόνομα από την ουτοπία, αγνοώντας ακόμα και την ύπαρξη της. Μια ακόμη διαφορά είναι η στάση των μελών της κοινωνίας της δυστοπίας συγκρινόμενη με αυτών της αντι-ουτοπίας. Η Dohra Ahmad (2009) το διατυπώνει ως εξής:

Χρησιμοποιώ τη "δυστοπία" για να αναφερθώ σε μια φανταστική αναπαράσταση ενός τόπου που κατά τον αφηγητή είναι βλαβερός. Οι κάτοικοί του δεν έχουν συναινέσει σε καμιά είδους κοινωνική σύμβαση που δικαιολογεί τις ελλείψεις της και η συμπεριφορά τους ρυθμίζεται υπό την απειλή της βίας ή της απέλασης. Αντιθέτως, μια αντι-ουτοπία, απεικονίζει έναν τόπο που δεν είναι βλαβερός αλλά στον οποίο οι περισσότεροι άνθρωποι ζουν ικανοποιημένοι σε έναν σιωπηρά αποδεκτό ουτοπικό συμβιβασμό. Είναι ουσιαστικά μια ουτοπική κοινωνία - αλλά απεικονίζεται από τον συγγραφέα ως φρίκη καθώς κρίνει ότι ο συμβιβασμός δεν αξίζει τον κόπο (σελ. 210).

Συμπερασματικά, η δυστοπία αποτελεί «υβρίδιο» είδος, που μπορεί ενίοτε να πλησιάζει περισσότερο την ουτοπία και άλλοτε να βρίσκεται πιο κοντά στην αντι-ουτοπία (Moylan, 2000: 147). Τα όρια μεταξύ των ειδών ενίοτε είναι θολά και πρέπει να εξετάζονται ξεχωριστά ανά περίπτωση.⁵

2.1.4 Ουτοπική Σάτιρα

Ο Sargent (1994) καλεί ουτοπική σάτιρα «κάθε μη υπαρκτή κοινωνία η οποία τοποθετείται σε κανονικό χώρο και χρόνο και παρουσιάζεται από τον συγγραφέα στον αναγνώστη ως μια κριτική εναντίον της σύγχρονης κοινωνίας» (σελ. 9). Όταν το σατιρικό

⁵ Για περισσότερα πάνω στο θέμα της αντι-ουτοπίας βλέπε: Kumar, K. (1987). *Utopia and anti-utopia in modern times*. Basil Blackwell.

στοιχείο πρωταγωνιστεί τοποθετώντας τα υπόλοιπα στοιχεία σε δευτερεύουσα θέση, δεν μπορούμε να διακρίνουμε την καλή από την κακή κοινωνία (ibidem: 8).

Η ουτοπική σάτιρα εμφανίστηκε τον 18^ο αιώνα σε μια εποχή που χαρακτηριζόταν από την απεριόριστη εμπιστοσύνη στις δυνατότητες του ανθρώπου (Vieira, 2010: 15). Αυτό, σύμφωνα με τον Kumar, αποτέλεσε την βάση της αντι-ουτοπίας (1987:125). Ενώ η αντι-ουτοπία ασκεί γενικευμένα κριτική στα ουτοπικά ιδεώδη, η ουτοπική σάτιρα στοχεύει «στην γελοιοποίηση ενός συγκεκριμένου ουτοπικού οράματος» (Sick, 1997: 5). Η δυστοπία διαφέρει χωρίς να απομακρύνεται ουσιαστικά από τις δύο προηγούμενες μορφές, καθώς «επιδιώκει την επίθεση στις σύγχρονες κοινωνικές δομές της κοινωνίας χωρίς άμεση αναφορά στην ουτοπία» (ibidem).

2.1.5 Κριτική Ουτοπία

Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και καθ' όλη την διάρκεια της δεκαετίας του 1970 η ευτοπική/ ουτοπική γραφή έρχεται για δεύτερη φορά στο προσκήνιο -μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο-, αλλά όχι με την γνωστή μορφή της (Baccolini / Moylan, 2003: 2). Οι λόγοι επανεμφάνισης της ουτοπικής γραφής εκείνη την χρονική περίοδο είναι σημαντικοί για να αντιληφθούμε τόσο την δομή όσο και για την σημασία της γραφής αυτής. Η Vieira (2010) θεωρεί πως το κίνημα των φοιτητών τον Μάιο του 1968 έπαιξε καθοριστικό ρόλο σε αυτή την αναζωπύρωση (σελ. 17), καθώς ο φεμινισμός, η οικολογία και ο σοσιαλισμός της Νέας Αριστεράς της εποχής έδωσαν εκ νέου μια πνοή ελπίδας. Ο Moylan (1986) ορίζει αυτή την στροφή της ουτοπικής γραφής στο έργο του *Demand the Impossible* ως «κριτική ουτοπία». Ο χαρακτηρισμός «κριτική» γίνεται σε ευθύ παραλληλισμό με την «κριτική» ως έννοια του Διαφωτισμού, μία «μεταμοντέρνα στάση αυτο-αντανακλαστικότητας και την πολιτική επίδραση μιας κριτικής μάζας που απαιτείται για να αντιδράσει» (Moylan, 1986: 10). Ο Moylan υπογραμμίζει πως:

Κεντρική ανησυχία στην κριτική ουτοπία είναι η συνειδητοποίηση των περιορισμών της Ουτοπικής παράδοσης, με τρόπο ώστε τα καινούργια κείμενα αυτά να απορρίπτουν μεν την ουτοπία ως σχέδιο, διατηρώντας παράλληλα το

στοιχείο του ονείρου. Επιπλέον, τα μυθιστορήματα αυτά ασχολούνται με τη σύγκρουση μεταξύ του αρχικού κόσμου και της ουτοπικής κοινωνίας που αντιτάσσεται σε αυτόν, που καθιστά τη διαδικασία της κοινωνικής αλλαγής πιο άμεση. Τέλος, αυτά τα μυθιστορήματα επικεντρώνονται στη συνέχιση της παρουσίας της διαφορετικότητας και της ατέλειας μέσα στην ίδια την ουτοπική κοινωνία αναζητώντας έτσι πιο αναγνωρίσιμες και δυναμικές εναλλακτικές λύσεις (ibidem).

Ο Sargent (1994) διατηρεί επιφυλάξεις για το αν οι συγγραφείς τέτοιων έργων έχουν επίγνωση των χαρακτηριστικών της ουτοπικής παράδοσης και αναρωτιέται κατά πόσο είναι δυνατόν να γράφουν εσκεμμένα προς την κατεύθυνση του Moylan, που τονίζει την συνειδητή επιλογή του συγγραφέα να υπερασπιστεί την ουτοπία. (σελ. 8). Παρά την αμφιβολία του, ο Sargent ορίζει την κριτική ουτοπία ως «μια μη υπαρκτή κοινωνία που όμως τοποθετείται σε κανονικό χώρο και χρόνο και παρουσιάζεται από τον συγγραφέα στον αναγνώστη ως αισθητά καλύτερη από την σύγχρονη κοινωνία. Η νέα κοινωνία που περιγράφεται συνεχίζει ωστόσο να έχει δύσκολα προβλήματα τα οποία είτε μπορεί είτε δεν μπορεί να λύσει και ενέχει μια κριτική θεώρηση του ουτοπικού είδους» (ibidem, 9).

Η ανανεωμένη μορφή της ουτοπικής γραφής απομακρύνεται από την στείρα περιγραφή των κοινωνικών δομών μιας «καλύτερης» κοινωνίας και έρχεται πιο κοντά στην «βιωμένη πραγματικότητα» των χαρακτήρων της (Fitting, 2010: 148). Έτσι ο ρόλος του αναγνώστη αναβαθμίζεται σημαντικά. Από απλός παρατηρητής γίνεται κριτικός αναγνώστης. Οι κριτικές ουτοπίες ασκούν κριτική όχι μόνο στην σύγχρονη κοινωνία αλλά και στην κειμενική. Η στάση των ίδιων των κατοίκων της δεν είναι πια παθητική, αλλά συνειδητοποιημένα γνωρίζουν την ανάγκη για συνεχή μάχη προκειμένου να επέλθει η αλλαγή στα κακώς κείμενα. Πρόκειται λοιπόν, για μία «σαφή αναθεώρηση» του κάποτε περιοριστικού ουτοπικού παραδείγματος (Fortunati, 2013: 28).

2.1.6 Κριτική Δυστοπία

Ο Moylan (2000) εισάγει τον όρο «κριτική δυστοπία» για τις δυστοπίες που εμφανίζονται από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 και έπειτα (σελ. 188). Αναγνωρίζει βέβαια, κάποια «κριτικά» στοιχεία σε δυστοπίες ήδη από το 1930, όπως υπογραμμίζει και η Baccolini (2000: 16). Ο Sargent αν και αμφισβητεί το 1994 στο *The Three Faces of Utopianism Revisited* τον όρο «κριτική δυστοπία» ως οξύμωρο, επανέρχεται έξι χρόνια μετά αναγνωρίζοντας το υποείδος και ορίζοντας την κριτική δυστοπία ως «μια ανύπαρκτη κοινωνία που περιγράφεται με συγκεκριμένες λεπτομέρειες, οριοθετημένη μέσα στον χρόνο και τον χώρο, η αν και αρχικά γίνεται αντιληπτή από τον αναγνώστη ως χειρότερη από τη σύγχρονή του κοινωνία, συνήθως εμπεριέχει την ελπίδα της αλλαγής» (2000: 222).

Γύρω στα τέλη του 1980 η περίοδος άνθισης της ουτοπίας έρχεται στο τέλος της και με αφορμή την «επέτειο» του έργου του Orwell 1984, εξερευνούνται «νέες δυνατότητες πάνω στην δυστοπική αφήγηση» (Baccolini et al, 2003: 2). Ανάμεσα στην αναβίωση της ουτοπίας και την επιστροφή στην δυστοπία γεννιέται η δυνατότητα να εξερευνηθούν λύσεις μέσα από την δυστοπική περιγραφή (ibidem: 3). Η κριτική δυστοπία δίνει ώθηση στην ελπίδα και έρχεται ένα βήμα πιο κοντά στο κοινωνικό όνειρο της ευτοπίας/ουτοπίας (Vieira, 2010:17). Με άλλα λόγια, ενώ η κριτική ουτοπία αμφισβητεί τα όρια της ευτοπίας, η κριτική δυστοπία έρχεται να αμφισβητήσει τα όρια της δυστοπίας (Baccolini et al., 2003: 241). Η Levitas (2003) τονίζει πως η κριτική δυστοπία είναι «η σκοτεινή πλευρά της ελπίδας» για μια διέξοδο (σελ. 26).

Οι κριτικές δυστοπίες έχουν την δύναμη να δημιουργούν προβληματισμούς για την πραγματικότητα της κοινωνίας μας, παρέχοντας ταυτοχρόνως τις ελπίδες για την επίλυση των προβλημάτων που είχαμε συνηθίσει να συναντάμε στις ουτοπίες. Το χαρακτηριστικό αυτό ωθεί τον αναγνώστη στο παρόν, το οποίο και πρέπει και μπορεί να αλλάξει με την σωστή δράση (Fortunati, 2013: 29). Τα έργα αυτά αφήνουν «ανοιχτά τέλη» κάτι που ενισχύει «την ουτοπική τους τάση» (Baccolini 2000: 18). Το ανοιχτό τέλος ακόμα και με την ασάφειά του παραμένει ουτοπικό, καθώς δεν αποκλείει την θετική έκβαση, απορρίπτοντας την «παραδοσιακή υποταγή του ατόμου στο τέλος της αφήγησης» (ibidem).

2.2 Η Δυστοπία στην λογοτεχνία

Η πιο διάσημη έκφραση της δυστοπίας είναι μέσω της λογοτεχνίας. Η λογοτεχνική δυστοπία μοιράζεται αρκετές αφηγηματικές στρατηγικές με την λογοτεχνική ουτοπία, εκ των οποίων η κυριότερη είναι η υιοθέτηση των «αρχών της ευχρονίας» δηλαδή «η φαντασία ενός μέρους σε μία άλλη εποχή, τοποθετημένη στο μέλλον» (Vieira, 2010: 17). Η διαφορά έγκειται στην «απαισιοδοξία των προβαλλόμενων εικόνων» (ibidem). Πριν προχωρήσουμε στην ενδεικτική περιγραφή κάποιων αφηγηματικών στρατηγικών της δυστοπίας, είναι σημαντικό να τονίσουμε πως οι μορφές που μπορεί να χρησιμοποιηθούν είναι πολλές και εμείς παραθέτουμε τις σημαντικότερες. Ο Moylan (2003) άλλωστε, αναφέρει πως η δυστοπική δομή δεν μπορεί να είναι σταθερή, καθώς βρίσκεται ανάμεσα στην ουτοπία και την αντι-ουτοπία που την μαγνητίζουν, μετασχηματίζοντάς την σε ένα είδος υβρίδιο (σελ. 6). Η ποικιλία των αφηγηματικών στρατηγικών που χρησιμοποιεί η δυστοπία, της επιτρέπουν να είναι ανοιχτή σε «ευκαιρίες για ριζοσπαστικά οράματα» (Donawerth, 2003: 30). Η ανατροπή των έμφυλων ρόλων και ο ευρύς χώρος στην διαφορετικότητα είναι ενδεικτικά των δυνατοτήτων της.

Ο Hillegas (1967) αναγνωρίζει και συνοψίζει τα κυριότερα χαρακτηριστικά της δυστοπικής κοινωνίας:

Είναι μια αλήθεια ότι ένας από τους πιο αποκαλυπτικούς δείκτες των ανησυχιών της εποχής μας είναι η μεγάλη παραγωγή έργων όπως το *Εμείς* του Zamyatin, το *Θαυμαστός Καινούργιος Κόσμος* του Huxley και το *1984* του Orwell. Περιγράφουν εφιάλτες όπου η επιβίωση των ανθρώπων εξαρτάται από την υπακοή τους, η ελευθερία έχει εξαλειφθεί και η ατομικότητα συνθλίβεται. Εκεί (στις δυστοπικές κοινωνίες) το παρελθόν καταστρέφεται συστηματικά και οι άνθρωποι είναι απομονωμένοι από τη φύση. Η επιστήμη και η τεχνολογία χρησιμοποιούνται όχι για να εμπλουτίσουν τη ζωή του ανθρώπου, αλλά για να διατηρήσουν την κρατική επιτήρηση και τον έλεγχο των πολιτών της κοινωνίας που βρίσκονται σε συνθήκες σκλαβιάς (σελ. 3).

Η συνηθέστερη αφηγηματική δομή ενός δυστοπικού μυθιστορήματος είναι η περιγραφή ενός χαρακτήρα, ο οποίος απορρίπτει τον τρόπο που λειτουργεί η κοινωνία στην οποία ζει. Η αφήγηση, δηλαδή, ουσιαστικά «επικεντρώνεται σε έναν χαρακτήρα που αμφισβητεί» (Baccolini, 1992: 140). Η περιγραφή των συγκρούσεων του κεντρικού χαρακτήρα διευκολύνουν την ευχάριστη ανάγνωση, την ανάπτυξη δράσης και την εξέλιξη της πλοκής. Ο τρόπος παρουσίασης

αυτών των έργων ευνοεί ταυτόχρονα και τον αναστοχασμό του αναγνώστη πάνω στην σύγχρονη κοινωνία και τον τρόπο λειτουργίας της. (Moylan, 2000: 148). Η παρουσίαση της ιστορίας μέσα από τα μάτια ενός αποξενωμένου πρωταγωνιστή συμβάλλει στην κριτική της κοινωνίας του αναγνώστη, καθώς:

(...) παρουσιάζονται κοινωνίες πολύ χειρότερες από την κοινωνία του αναγνώστη, αλλά δυσάρεστα κοντά σε αυτήν. Και, παρά τις διαφορετικές δεκαετίες κατά τις οποίες γράφτηκαν τα έργα, και τους διαφορετικούς πολιτικούς σκοπούς των συγγραφέων, κάθε μία δυστοπική κοινωνία εκπαιδεύει τον αναγνώστη να εστιάζει τον θυμό (του), ενώ παράλληλα του προσφέρει μια άποψη του παρόντος ως ανοίκειου και ιστορικού και μια ριζοσπαστική ελπίδα για καλύτερους τρόπους διαβίωσης (Donawerth, 2003: 30).

Ο πρωταγωνιστής ταυτίζεται αρκετές φορές με τον αφηγητή, ενώ η μορφή του ημερολογίου είναι επίσης συχνή. Παράδειγμα αποτελεί η πρωταγωνίστρια της Margaret Atwood στο *Η ιστορία της Πορφυρής Δούλης*, η ΤουΦρεντ, που εξιστορεί όσα ζει στην δυστοπική κοινωνία της Γιλεάδ.

Η πλειονότητα των δυστοπιών ξεκινούν *in media res*, μέσα στην δυστοπική κοινωνία (Baccolini et al., 2003: 5). Η μεταφορά εκεί είναι λοιπόν, περιττή. Ο πρωταγωνιστής είτε αμφισβητεί ήδη από την αρχή του έργου την δομή της κοινωνίας είτε σταδιακά μεταβαίνει από μια «φαινομενική ικανοποίηση σε μία μορφή αποξένωσης και στην αντίσταση» (ibidem). Ο πρωταγωνιστής μάρτυρας της ανοσιότητας της κοινωνίας του επιχειρεί να επαναστατήσει. Το αποτέλεσμα δεν είναι πάντα η νίκη του, αλλά συχνά ακόμα και η καθολική συντριβή του, όπως συνέβη στον Γουίνστον, τον πρωταγωνιστή του 1984. Άλλες φορές ο πρωταγωνιστής αποτυγχάνει να δει τα ψεγάδια στην κοινωνία του ή απλά δεν τον ενδιαφέρει να τα αλλάξει.

Ο Sick (1997) στο βιβλίο του *Transformations of Language in Modern Dystopia* μελετά με ενδιαφέροντα τρόπο τον ρόλο της γλώσσας μέσα στην δυστοπία. Ο ίδιος υποστηρίζει πως μελετώντας τις δυστοπίες προκύπτει ένα πλούσιο υλικό απόδειξης της δύναμης ελέγχου που μπορεί να ασκήσει η γλώσσα. Μπορεί να λειτουργήσει τόσο σαν «όπλο αντίστασης» όσο και σαν «κατασταλτικό εργαλείο των καταπιεστικών κυβερνητικών δομών» (σελ. 2). Επομένως, ο

ρόλος της είναι διπλός καθώς μπορεί να βοηθήσει είτε σαν μέσο χειραγώγησης είτε ως επαναστατικό εργαλείο.

Το κλείσιμο ενός δυστοπικού έργου είναι αυτό που θα καθορίσει την κατάταξή του στην παραδοσιακή ή στην κριτική δυστοπία. Πέρα από την κατάληξή της ωστόσο, είναι καίριας σημασίας η δυστοπία να αφήνει χώρο στην ελπίδα. Άλλωστε οι δυστοπίες «που δεν αφήνουν χώρο για ελπίδα, αποτυγχάνουν στην αποστολή τους» που δεν είναι άλλη από το να κινητοποιήσουν τους αναγνώστες να λάβουν δράση προς αποφυγή της δυστοπικής εξέλιξης της κοινωνίας τους.

2.2.1 Προϋποθέσεις για να χαρακτηριστεί δυστοπικό ένα κείμενο

Ο χαρακτηρισμός ενός λογοτεχνικού έργου ως δυστοπικό και η διάκριση του από την ουτοπία ή την αντι-ουτοπία ή και άλλα είδη (όπως για παράδειγμα η επιστημονική φαντασία ή η σάτιρα) είναι συχνά αμφιλεγόμενος και τα όρια συχνά θολά. Έργα όπως το 1984 ή το *Θαυμαστός Καινούργιος Κόσμος* απασχόλησαν τους μελετητές με την κατηγοριοποίηση τους⁶. Ο Παπαντωνάκης (2009) συνοψίζει τους άξονες πάνω στους οποίους βασίζεται κανείς για να χαρακτηρίσει ένα κείμενο δυστοπικό, δηλαδή στην «μορφή του έργου, το θέμα του, την πρόθεση του συγγραφέα να απεικονίσει έναν εφιαλτικό κόσμο, τους σκοπούς και τις πεποιθήσεις των χαρακτήρων που ζουν στην μυθιστορηματική κοινωνία ή και την ανταπόκριση του αναγνώστη» (σελ. 3).

Πρώτον, στην μορφή του το έργο πρέπει να εμπεριέχει μια «ενημερότητα της κοινωνικής οργάνωσης» (Hintz et al., 2003: 3). Τόσο η ουτοπία όσο και η δυστοπία οφείλουν να εστιάζουν στην περιγραφή της λειτουργίας της κοινωνίας. Όλοι οι ορισμοί που δίνονται για την δυστοπία και την ουτοπία εμμένουν στην λέξη «περιγραφή» καθώς απλά ουτοπικά ή δυστοπικά στοιχεία σε ένα γενικό περιβάλλον δεν είναι επαρκή για τον χαρακτηρισμό ενός κειμένου ως ουτοπίας ή δυστοπίας. Πολλές φορές μάλιστα η περιγραφή καταλαμβάνει ιδιαίτερη έκταση και «προτεραιότητα» υπερισχύοντας της πλοκής (Fortunati, 2000: 4). Οι Hintz et al. (2003) φέρνουν για παράδειγμα το βιβλίο του Dahl, *Ο Τσάρλι και το Εργοστάσιο Σοκολάτας*, το οποίο περιέχει κάποιες ουτοπικές απολαύσεις, αλλά αυτό που θα μπορούσε να το καταστήσει ουτοπικό είναι η

⁶ Για παράδειγμα ο Arthur Blaim (2013) χαρακτηρίζει τα παραπάνω έργα αντι-ουτοπικά (σελ.86), ενώ ο Sick (1997) δυστοπίες.

υποβόσκουσα δομή στο εσωτερικό του εργοστασίου (σελ. 3). Επομένως, η κοινωνική διάσταση του κειμένου σε συνδυασμό με ένα «συλλογικό σύστημα οργάνωσης» αποτελεί βασική προϋπόθεση (ibidem) για την κατάταξή του σε αυτό το λογοτεχνικό είδος. Επίσης, είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι η απεικόνιση των κοινωνιών αυτών μπορεί να προκαλεί τρόμο χωρίς να παρουσιάζει μια εικόνα αθλιότητας, όπως για παράδειγμα το καθαρό Λονδίνο στο *Θαυμαστός Καινούργιος Κόσμος* (Sick, 1997:7).

Δεύτερον, ο Claeys (2010) επιχειρεί να θέσει μία οριοθέτηση ως προς το θέμα των λογοτεχνικών κειμένων, που πολλοί δεν ασπάζονται. Πιο συγκεκριμένα θεωρεί πως δυστοπικό μπορεί να χαρακτηριστεί ένα έργο, το οποίο

(...) απεικονίζει εφικτά αρνητικά οράματα της κοινωνικής και πολιτικής εξέλιξης που εκτυλίσσονται κυρίως σε φανταστική μορφή. Με τον όρο «εφικτό» εννοούμε ότι στην αφήγηση δεν κυριαρχούν εξαιρετικά ή εντελώς μη ρεαλιστικά χαρακτηριστικά. Μεγάλο μέρος του πεδίου της επιστημονικής φαντασίας αποκλείεται, συνεπώς, από τον ορισμό αυτό: *The War of the Worlds* του Wells (1898), για παράδειγμα, δεν βασίζεται στην παρέκταση κάποιας υπάρχουσας τάσης και, επομένως, δεν είναι μια δυστοπία. Οι «Αρειανοί» δεν ανήκουν στη σφαίρα της δυστοπίας αλλά σε εκείνη της επιστημονικής ή της απλής φαντασίας. (...) Αν φυσικά υπήρχαν αποδείξεις εξωγήινης ζωής (...) τώρα, τα όρια αυτά θα άλλαζαν αναγκαστικά. (...) Η κατάκτηση της γης από εξωγήινα όντα ή ρομπότ ή η Αποκάλυψη του Θεού κατά την Ημέρα της Κρίσης μπορεί να εμφανίζουν δυστοπικά στοιχεία (καθώς και ουτοπικά ή και τα δύο ταυτόχρονα) ωστόσο, τα κείμενα που παρουσιάζουν τέτοια γεγονότα δεν είναι «δυστοπίες» (σελ 109).

Υπάρχουν κάποιες κοινές συνισταμένες σε κάθε δυστοπικό έργο που αφορούν τη θεματολογία του. Ο Newman (1993) αναφερόμενος σε αυτόν τον κοινό θεματολογικό άξονα υποστηρίζει πως αυτός καθορίζεται από «την καχυποψία για τον επιστημονικό και κοινωνικό σχεδιασμό, την δυστυχία των αναπαριστώμενων χαρακτήρων, την υποψία ότι η κοινωνία διαθέτει μέσα για να ελέγχει τη συμπεριφορά των μελών της, την παραβίαση της ανάγκης για πάλη, που θεωρείται έμφυτη στον άνθρωπο και την καχυποψία απέναντι στις συμπεριφοριστικές μεθόδους της κυβέρνησης» (σελ. 167).

Τρίτον, προϋπόθεση για να συγκαταλεχθεί ένα έργο στη δυστοπική λογοτεχνία αποτελεί η πρόθεση του συγγραφέα. Ο συγγραφέας, δηλαδή, θα πρέπει να επιδιώκει τον χαρακτηρισμό της περιγραφόμενης κοινωνίας ως δυστοπικής. Επίσης, είναι σημαντικό αυτή του η επιλογή να λειτουργεί συνειδητά ως προειδοποίηση για τον αναγνώστη και κατ' επέκταση για την ανθρωπότητα. Ωστόσο, όπως τονίζει ο Sargent (1994) είμαστε πάντα σε θέση να γνωρίζουμε τις προθέσεις των συγγραφέων. Έπειτα, οι προθέσεις, ακόμα και αυτές που είναι γνωστές σήμερα, μπορεί να είναι «περίπλοκες ή και αντικρουόμενες» και ενώ θα πρέπει να λαμβάνονται υπόψη, όπου είναι εφικτό, δεν θα πρέπει να αποτελούν την βάση για τον χαρακτηρισμό ενός έργου (σελ. 6). Άλλωστε, για τον απλό αναγνώστη (που δεν έχει πρόσβαση σε πηγές μελέτης της πρόθεσης του συγγραφέα), αποτελεί ένα εργαλείο ελάχιστα χρήσιμο για τον χαρακτηρισμό ενός βιβλίου ως δυστοπικού (Varsam, 2003: 205).

Ακόμη, η αντίληψη του αφηγητή (όπου στις δυστοπίες ταυτίζεται συχνά με τον πρωταγωνιστή) για τον είδος της κοινωνίας στην οποία μετέχει είναι πολύ σημαντικότερο κριτήριο από την συγγραφική πρόθεση. Ο πρωταγωνιστής βιώνει ο ίδιος τις συνθήκες που επικρατούν στην παρουσιαζόμενη κοινωνία και συνεπώς η άποψη του δεν μπορεί παρά να θεωρηθεί καθοριστική για τον προσδιορισμό του είδους της εν λόγω κοινωνίας (ibidem). Τελικά, μέσα από την εκτεταμένη παρουσίαση της κοινωνίας του ο πρωταγωνιστής-αφηγητής «θα πείσει» τον αναγνώστη για τον δυστοπικό (ή μη) χαρακτήρα της.

Τελευταία, αλλά ίσως σημαντικότερη από όλες τις προηγούμενες, είναι η ανταπόκριση του αναγνώστη σε όσα διαβάζει. Βάσιμα, ο Claeys (2013) υποστηρίζει πως «ο χαρακτηρισμός “μαχητής της ελευθερίας” μπορεί για κάποιους να είναι ταυτόσημος με τον χαρακτηρισμό “τρομοκράτης” και έτσι η κοινωνία για κάποιον είναι ουτοπία να αποτελεί δυστοπία για κάποιον άλλον» (σελ. 15). Ο Sargent (1994) τόνισε ότι οι καιροί αλλάζουν και μαζί και οι αναγνωστικές προοπτικές μας. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει:

«Η μόδα αλλάζει στην ουτοπία. Οι περισσότερες ευτοπίες του 16^{ου} αιώνα φοβίζον τον σημερινό αναγνώστη παρόλο που οι προθέσεις των δημιουργών είναι σαφείς. Από την άλλη πλευρά, οι περισσότερες ευτοπίες του 20^{ου} θα θεωρούνταν δυστοπίες από έναν αναγνώστη του 16^{ου} αιώνα και πολλές από αυτές θα καίγονταν κατά πάσα πιθανότητα ως έργα του διαβόλου» (σελ. 5).

Έπειτα, ακόμα και μέσα στα ίδια τα έργα αποδεικνύεται πως ο χαρακτηρισμός μιας κοινωνίας μπορεί να αλλάξει προϊούσης της ιστορίας. Φαινομενικά ιδανικές κοινωνίες εκτίθενται σταδιακά ως δυστοπικές, τόσο μέσα από την προοπτική των χαρακτήρων όσο και από τον ίδιο τον αναγνώστη (Hintz et al., 2003: 3).

2.2.2 Οι λογοτεχνικές ρίζες της Δυστοπίας

Δυστοπικά ψήγματα συναντούμε πολύ πριν τις πρώτες εμφανίσεις δυστοπιών που έπλασαν τον λογοτεχνικό κανόνα τους. Στην παράδοση του Χριστιανισμού, στην ιστορία της έκπτωσης των πρωτόπλαστων αλλά και στη αναφορά της κόλασης ανιχνεύεται μια πρώιμη δυστοπική σκέψη. Η κόλαση λειτουργεί ως ένα είδος πρωτότυπης αναφοράς, όπως και ο παράδεισος για την ουτοπία (Claeys, 2013: 17). Στα πλαίσια του Χριστιανισμού αναπτύχθηκε και η ιδέα του τέλους των ημερών, με την Τελική Κρίση. Όλες οι πράξεις των ανθρώπων έχουν αντίκτυπο και στο τέλος όλοι θα κριθούν από αυτές. Η Αποκάλυψη του Ιωάννη, οι προφητείες του Δανιήλ, οι ιερεμιάδες των Πουριτανών (Sargent, 2013: 12) είναι θρησκευτικά τεκμήρια μιας κοινωνίας, της οποίας η συμπεριφορά θα την οδηγήσει στην καταστροφή. Απομακρυνόμενη από το θρησκευτικό κλίμα, η λογοτεχνική περιγραφή τυραννικών καθεστώτων μπορεί να δώσει μια πρώτη γεύση για αυτό που θα εξελιχθεί στην κοινωνικοπολιτική πτυχή της δυστοπίας (Papantonakis, 2011: 340).

Η δυστοπική λογοτεχνία είναι ένα πρόσφατο φαινόμενο σε σχέση με την ουτοπική. Η διάψευση των υποσχέσεων και των ελπίδων που δόθηκαν κατά τα μέσα του τέλους του 18^{ου} αιώνα με την Βιομηχανική (Sick, 1997: 7) και Γαλλική Επανάσταση (Claeys, 2010: 110) οδήγησαν στην «δυστοπική στροφή». Η ανάπτυξη της τεχνολογίας και η συνειδητοποίηση των κινδύνων που εγκυμονεί η λανθασμένη χρήση της συνέβαλαν στην στροφή των συγγραφέων προς μια νέα λογοτεχνική μορφή. Τα ίδια υλικά που δόμησαν την ουτοπία (μηχανή, ευγονική, κυριαρχία του ανθρώπου απέναντι στη φύση), γίνονται αντίπαλοί της.

Λογοτεχνικά έργα που προετοίμασαν το έδαφος για την πρώτη δυστοπία είναι οι σάτιρες ως απαντήσεις στα ουτοπικά ιδεώδη του διαφωτισμού, όπως το *A Vindication of Natural Society* (1756) του Burke, αλλά και η παρωδία του Swift με το *Gulliver's Travels* (1726) για τις επιστημονικές φιλοδοξίες του Bacon (Claeys, 2010: 107-110). «Προαναγγελίες δυστοπικών θεμάτων» προσφέρει και το μυθιστόρημα της Shelley, *Frankenstein* (1818) (ibidem).

Προχωρώντας στο τέλος του 19^{ου} αιώνα τα δύο βασικά στοιχεία που δίνουν ώθηση στην δυστοπική σκέψη είναι η «ευγονική και ο σοσιαλισμός» (ibidem). Μια ακόμα σημαντική συγγραφική μορφή για την δυστοπία είναι ο H. G. Wells, ο οποίος διαμόρφωσε το απαισιόδοξο αντι-ουτοπικό κλίμα με τα σκοτεινά οράματά του⁷ (Sick, 1997: 9). Επομένως, η Μενίπεια σάτιρα, ο ρεαλισμός αλλά και το αντι-ουτοπικό κλίμα έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην διάπλαση του δυστοπικού μυθιστορήματος και συνεχίζει όπως θα δούμε και παρακάτω να την επηρεάζει (Moylan, 2000: xi).

Το δυστοπικό μυθιστόρημα ως ολοκληρωμένη μορφή είναι καρπός του 20^{ου} αιώνα. Ο Moylan (2000) ξεχωρίζει ως πρώτη δυστοπία το *The Machine Stops* (2011) του E.M. Foster ως κριτική πάνω στην αναδυόμενη –τότε– νεωτερικότητα (σελ. 111). Σύμφωνα με το βιβλίο, η ανθρωπότητα έχει παραχωρήσει οικειοθελώς την εξουσία σε ένα μηχάνημα, το οποίο ασκεί την εξουσία με ιδιαίτερα ολοκληρωτικό τρόπο. Συγκεκριμένος τύπος στην δυστοπία αποκτιέται με το τρίπτυχο των ακόλουθων τριών δυστοπιών: α) *Εμείς* του Zamyatin (1921), β) *Θαυμαστός Καινούργιος Κόσμος* του Huxley (1932) και γ) *1984* του Orwell (1949) (Kumar, 2013: 19). Στις σελίδες των παραπάνω, όπως και στο έργο της Burdekin, του Bradbury και της Atwood, για να αναφερθούμε ενδεικτικά σε συγγραφείς του είδους, παρουσιάζονται κοινωνίες που ταλανίζονται από δυστυχία και απαισιοδοξία εξαιτίας κοινωνικών και πολιτικών προβλημάτων. Η έμφαση αυτών των κοινωνιών στο ψέμα και τα ανοσιουργήματα όσων κατέχουν την εξουσία σε αυτές αποτελούν τα κεντρικά ψεγάδια τους.

2.2.3 Η μαζική έκρηξη απήχησης του δυστοπικού μυθιστορήματος

Το κλασικό δυστοπικό μυθιστόρημα μεσουράνησε τον 20^ο αιώνα με μια σύντομη διακοπή κατά τις δεκαετίες του 1960 και 1970 για να επιστρέψει ανανεωμένο. Ο 21^{ος} αιώνας βρίσκει τα δυστοπικά μυθιστορήματα ανάμεσα στις πρώτες λογοτεχνικές επιλογές νεαρών αλλά και μεγαλύτερων αναγνωστών.

⁷ Μια γρήγορη ανασκόπηση της συνεισφοράς του Wells στην δυστοπική μορφή βλέπε στο Claeys, G. (2010). The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. *The Cambridge companion to utopian literature*, 107-134.

Δύο είναι οι βασικοί πυλώνες διάθρωσης της βιβλιογραφίας που μελετήσαμε σε σχέση με τους λόγους που αναπτύχθηκε η δυστοπία. Ο πρώτος πυλώνας εξετάζει την δυστοπία ως απότοκο κοινωνικοπολιτικών φαινομένων της εκάστοτε εποχής. Ο δεύτερος πυλώνας εξετάζει την δυστοπία ως μια αλληγορία για την εφηβεία και τον αντίκτυπο της ενηλικίωσης στον νέο.

2.2.4 Κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές αιτίες

Ο 20^{ος} αιώνας ξεκινά με μια διάχυτη καχυποψία απέναντι στην ουτοπία και ο απλός σκεπτικισμός μετατρέπεται σε αποφασιστική εναντίωση με την Ρωσική Επανάσταση, τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και εν συνεχεία με τον Δεύτερο Παγκόσμιο, τον Πόλεμο στην Κορέα, το Βιετνάμ και τον Ψυχρό Πόλεμο (Sargent, 2013: 10). Η δυστοπία έρχεται να αποδείξει πως οι δυνατότητες που υπόσχεται ο νέος –τότε- αιώνας, έχουν όρια και εγκυμονούν.

Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος κατέστησε σαφές πως «δεν χρειαζόμαστε Θεούς για να επέλθει η Αποκάλυψη πια. Η τεχνολογία μπορεί επίσης να το καταφέρει» (Westerfeld, 2010). Η ανθρωπότητα ήρθε αντιμέτωπη με «την εκμετάλλευση, την καταπίεση, την κρατική βία, τον πόλεμο, την γενοκτονία, την ασθένεια, την πείνα, τις οικολογικές επιπτώσεις, την κατάθλιψη, το χρέος και τη σταθερή εξάντληση της ανθρωπότητας, την αγοραπωλησία της καθημερινής ζωής» (Moylan, 2000: xi). Τα παραπάνω δημιούργησαν ένα ζοφερό κλίμα που έδωσε τον χώρο για να αναπτυχθεί η δυστοπική αφήγηση. Η ουτοπία μπαίνει στο περιθώριο εξαντλημένη από τα χαρακώματα του πολέμου και η δυστοπία έρχεται στο προσκήνιο. Μάλιστα, η δυστοπική αφήγηση αποδεικνύεται πιο αποτελεσματική στους στόχους της από την ουτοπία, καθώς διαμέσου της σύγκρουσης που αναπτύσσεται και καθορίζει την εξέλιξη της δράσης αποκτά πιο ενδιαφέρονσα πλοκή (Sargent, 2013: 10).

Στην συνέχεια, ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος λειτουργεί ως ορόσημο και σηματοδοτεί την αλλαγή στόχου των δυστοπιών. Ενώ πριν επικεντρώνονταν στα αρνητικά που επιφέρει η νεωτερικότητα και έμμεσα αναπολούσαν το παρελθόν, η δυστοπία της δεκαετίας του 1980 εστιάζει στην οικονομία και τον πολιτισμό. Τα καινούργια λογοτεχνικά κείμενα κοιτούν μπροστά, χωρίς ωστόσο να ατενίζουν το μέλλον με την αισιοδοξία της ουτοπίας. Μπορεί να μην

κυριαρχεί η ακραία απόγνωση, αλλά κυριαρχεί «η ασάφεια και η πολυπλοκότητα των προσωπικών και πολιτικών ελιγμών» (Moylan, 2000: 182).

Πιο συγκεκριμένα, η δυστοπία την δεκαετία του 1980 και 1990 ήρθε για να καυτηριάσει την απουσία αλλαγών⁸ παρά τις πολιτικές υποσχέσεις που δόθηκαν. Οι πολιτικοί αναφέρονταν στην επίτευξη της ουτοπίας, την στιγμή που ο κόσμος βίωνε μια διαφορετική κατάσταση με την άνιση κατανομή εισοδήματος και τη λήψη μέτρων που περιόριζαν τα κεκτημένα εργαζομένων, τα οποία είχαν αποκτηθεί με κόπο. Οι περικοπές στην υγεία, την παιδεία και την ασφάλεια ήταν η κυρίαρχη «νεοφιλελεύθερη» πολιτική. Οι ψυχολογικές και φυσικές επιθέσεις σε άτομα διαφορετικού χρώματος, φύλου, και σεξουαλικής προτίμησης παρουσιάζονταν όλο και συχνότερα. Την περίοδο εκείνη ήρθε στο προσκύνιο και το οικολογικό πρόβλημα, το οποίο απειλούσε με μη αναστρέψιμες καταστροφές τον πλανήτη. Ο κύριος πολιτικός στόχος ήταν η απόκτηση κέρδους με κάθε δυνατό μέσο (Moylan, 2000: 183-186). Ο Moylan (ibidem) συναινεί στον χαρακτηρισμό, που πρώτος έδωσε στην χιλιετία ο Paul Smith, ως «καπιταλιστική», καθώς:

Παρουσιάζει ένα πλανητικό σύστημα στο οποίο προεδρεύουν οι μηχανορραφίες των διεθνών εταιρειών και μια γενικότερη λαχτάρα για αύξηση του κέρδους με οποιοδήποτε κοινωνικό και οικολογικό κόστος. Οι ηγέτες των αναπτυγμένων κρατών, ισχυριζόμενοι πως η ανάγκη για μια παγκοσμιοποιημένη οικονομία είναι επιτακτική, χρησιμοποιούν την απειλή της φυγής των επιχειρήσεων ως δικαιολογία για την πολιτική τους, μια πολιτική που αδιαφορεί για την κοινωνική και παγκόσμια ευημερία και καταλήγει τελικά να εξυπηρετεί τους ήδη πλούσιους και ισχυρούς στο εσωτερικό του εκάστοτε κράτους (σελ. 186).

Σε αυτό το κλίμα η δυστοπία μετασχηματίζεται και ενώ κρατά πολλά από τα χαρακτηριστικά της κλασικής μορφής της, έρχεται ανανεωμένη και επικεντρώνεται στο «οικονομικό, πολιτικό και πολιτιστικό χαρακτήρα» της εποχής (ibidem). Έτσι, η κριτική δυστοπία αποκτά άμεση σχέση με την κριτική της κοινωνίας και των ψεγαδιών της. Ο ουτοπικός

⁸ «Στις αρχές της δεκαετίας του '80, ο πολιτικός Ronald Reagan επανέλαβε την ουτοπική εικόνα της «πόλης στον λόφο» από την αποικιακή ιστορία για να σημάνει την κοινωνία της αρμονίας και της επιχειρηματικότητας που η νέα διοίκηση της υποσχέθηκε να ιδρύσει. Μια δεκαετία αργότερα, σε μια ομιλία προς τη Γενική Συνέλευση των Ηνωμένων Εθνών τον Οκτώβριο του 1990, ο Τζορτζ Μπους ανέπτυξε την ουτοπική εικόνα της χιλιετίας, καθώς ζήτησε μια νέα παγκόσμια τάξη ειρήνης και ευημερίας που θα προχωρούσε πέρα από την εποχή του Ψυχρού Πολέμου» στο Moylan, T. (2001). *Scraps of the untainted sky: The Critical Dystopia* pp.183.

πυρήνας της ενισχύει την επαναστατικότητα, την μαχητικότητα και τον ανοιχτό χαρακτήρα τους. Ο φεμινισμός παίζει ιδιαίτερο ρόλο στην εμφάνιση των κριτικών δυστοπιών, καθώς «η περιγραφή μιας ζωής που προσομοιάζει με κόλαση, μπορεί τώρα να εμπεριέχει εκλάμψεις του Παράδεισου» για τις γυναίκες πρωταγωνίστριες (Cavalcanti, 1999: 3).

Ερχόμενοι στο σήμερα και στο 21^ο αιώνα, δεν μπορούμε παρά να αναγνωρίσουμε την μαζική απήχηση του είδους σε νέους και μη. Η έντονη έλξη του αναγνωστικού κοινού για αυτά τα αναγνώσματα κάνει εύλογη την υπόθεση πως πρόκειται για κάτι παραπάνω από επιτυχείς κινήσεις μάρκετινγκ. Είναι λογικό να μην υπάρχει μία και μόνη αιτία για αυτήν την επιτυχία της δυστοπίας, όμως οι διαφορετικές απόψεις των θεωρητικών συνθέτουν ένα παζλ που σκιαγραφεί την πραγματικότητα.

Η αύξηση εκδόσεων δυστοπικών μυθιστορημάτων συνέπεσε με το πολύνεκρο τρομοκρατικό χτύπημα της 11^{ης} Σεπτεμβρίου 2001 στις ΗΠΑ. Το δυστοπικό μυθιστόρημα λειτούργησε σαν μέρος ενός ευρύτερου κοινωνικού και πολιτιστικού φαινομένου, ως «μηχανισμός αντιμετώπισης» των φόβων, των ανησυχιών και των ανασφαλειών που αναδύθηκαν. Οι δυστοπίες «προσέφεραν ένα είδος θεραπευτικής κάθαρσης από εθνικούς και παγκόσμιους φόβους εκτοπίζοντάς τους μέσα σε ένα κλίμα όπου ο εξτρεμισμός και η βία ήταν κοντά στον καθένα» (Ames, 2013). Έτσι, η δυστοπία οδηγεί τους αναγνώστες στον κοινωνικοπολιτικό σχολιασμό αναζητώντας την κοινωνική αλλαγή, εξετάζοντας και επικρίνοντας την δική τους καθημερινή πραγματικότητα (ibidem).

Τα δυστοπικά σενάρια του αιώνα μας αποτελούν ιδανικό μέσο για την παρουσίαση πολιτισμικών ανησυχιών και φόβων, όπως η τρομοκρατία, η οικονομική κρίση, ο πυρηνικός πόλεμος, ο περιβαλλοντικός κίνδυνος και ο τεχνολογικός φόβος (Hintz et al., 2003: 11-13). Η συγγραφέας Lisa Rowe Fraustino (2011) υποστηρίζει πως η αιτία για τη μαζική απήχηση των δυστοπιών κρύβεται στην παρηγοριά που προσφέρει η ανάγνωση τέτοιων κειμένων. Πιο συγκεκριμένα, υποστηρίζει πως τα δικά μας προβλήματα «ξεθωριάζουν» μπροστά σε αυτά του πρωταγωνιστή και πως, όταν -και αν- επέλθει η θετική αλλαγή στη λογοτεχνική δυστοπική κοινωνία, γεννιέται η ελπίδα για την ανθρωπότητα (ibidem).

Οι δυστοπίες έχουν την ιδιαίτερη ικανότητα να προσφέρουν το έδαφος για να αποδράσει ο αναγνώστης από το παρόν του, επιστρέφοντας σε αυτό ταυτοχρόνως. Αυτό συμβαίνει καθώς

το παρελθόν των μελλοντικών κειμενικών κοινωνιών δεν είναι άλλο από το δικό μας παρόν. Αυτό δίνει μια διδακτική δύναμη στο κείμενο χωρίς ωστόσο, να συντελεί στη χειραγώγηση του αναγνώστη (Basu et al., 2013: 5-6).

Ο Moylan (2013) υποστηρίζει πως οι δυστοπίες βρίσκονται πολύ κοντά στην σύγχρονη πραγματικότητα κι αυτό τις καθιστά ελκυστικές:

Ζούμε σε έναν κόσμο παγκόσμιου καπιταλισμού και απολυταρχικής εξουσίας. Σε αυτό τον κόσμο η φύση και η ανθρωπότητα αποξενώνονται, εξαγριώνονται, γίνονται αντικείμενο εκμετάλλευσης, καταπιέζονται και τελικά καταστρέφονται. Σε αυτόν τον κόσμο, οι οικολογικές, οικονομικές, πολιτικές και πολιτιστικές κρίσεις αποτελούν πλέον κανόνα. Ο κόσμος αυτός αποτελεί μια δυστοπία, αν και αυτοαποκαλείται ουτοπία. (σελ. 42).

Η Baccolini (2013) κινείται στο ίδιο μήκος κύματος με τον Moylan, θεωρώντας πως το είδος της δυστοπίας ακμάζει σε δύσκολους καιρούς και δίνει ώθηση για αντίσταση και επαναστατικότητα. Τονίζει, με την σειρά της, την θετική διδακτική συμβολή της δυστοπίας στους αναγνώστες και θεωρεί πως αυτή εστιάζει εκ νέου σε θέματα «αυταρχικής εξουσίας, έμφυλων σχέσεων, αναπαραγωγής και έλεγχου της σεξουαλικότητας και των οργάνων της γυναίκας, διαφθοράς και βίας, έλεγχου και χειραγώγησης των μέσων μαζικής ενημέρωσης» που απασχολούν τους αναγνώστες του σήμερα και πρέπει να προσεγγίζονται με ιδιαίτερη προσοχή (σελ. 45).

2.2.5 Η δυστοπία ως αλληγορία για την εφηβεία

Ο δεύτερος πυλώνας εξετάζει την δυστοπία ως μία αλληγορία για την εφηβεία και τον αντίκτυπο της ενηλικίωσης στον νέο. Η συγκεκριμένη προοπτική αποκτά έρεισμα, καθώς τα 30 περίπου τελευταία χρόνια η δυστοπία αποτελεί αναπόσπαστο θεματικό κομμάτι της αποκαλούμενης Young Adult λογοτεχνίας⁹. Όλο και περισσότεροι έφηβοι και νέοι ενήλικες

⁹ Για μια ενδιαφέρουσα μελέτη για την Young Adult Λογοτεχνία και την δυσκολία οριοθέτησης και ορισμού της βλέπε: Coats, K. (2010). Young Adult literature: Growing up, in theory . In S. A. Wolf, K. Coats, P. Enciso, & C. A. Jenkins (Eds.), *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature* (pp. 315-329). New York, NY: Routledge.

γίνονται λάτρες των δυστοπικών μυθιστορημάτων. Επομένως, είναι εύλογο να μελετηθεί η δυστοπία υπό το πρίσμα της εφηβείας.

Αυτό που παραβλέπεται από αρκετούς θιασώτες αυτής της εκδοχής είναι το κοινωνικό σχόλιο που ενυπάρχει μέσα στην αλληγορία της δυστοπίας για την εφηβεία. Τόσο οι Hall & Slade (2011) όσο και η Laura Miller (2010) σε σχετικά τους άρθρα υποστηρίζουν τον περιορισμένο αντίκτυπο αυτών των αναγνωσμάτων ως πολιτικών κειμένων με κοινωνικό σχολιασμό, αν και τα δυστοπικά κείμενα που απευθύνονται σε εφήβους θίγουν θέματα ελευθερίας και αυτονομίας των εφήβων από τους ενήλικες, αλλά και μέσα στην κοινωνία συνολικά. Ο συγγραφέας της τριλογίας *Uglies*, Scott Westerfeld (2010) υποστηρίζει πως κατά την διάρκεια της εφηβείας κάθε μορφή εξουσίας εμφανίζεται καταπιεστική και κανείς δεν νιώθει υπό επιτήρηση περισσότερο από έναν έφηβο. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει: «Τα σχολεία είναι χώροι όπου οι έφηβοι υπόκεινται σε κανόνες ένδυσης, έχουν περιορισμένη ελευθερία λόγου και συνεχώς επιτηρούνται την ώρα που σηκώνονται και κάθονται στο χτύπημα ενός κουδουνιού. Είναι λοιπόν να απορεί κανείς που τα δυστοπικά μυθιστορήματα μιλούν στην καρδιά των εφήβων;».

Ο έφηβος που βρίσκεται «στο κατώφλι της ενηλικίωσης μπορεί να δει τα προνόμιά της την στιγμή που δεν μπορεί να τα απολαύσει στο σύνολο τους» (Hintz et al., 2003: 10). Οι έφηβοι δεσμεύονται από κανόνες εκπαιδευτικών και γονιών ενώ οι ίδιοι έχουν λίγη εξουσία πάνω στην ζωή τους. Επομένως, η καθημερινή ζωή του εφήβου μπορεί να παραλληλισθεί και τελικά να ταυτιστεί με την ζωή του δυστοπικού ήρωα σε ένα αυταρχικό περιβάλλον. Η καταστροφή, λοιπόν, ενός συστήματος που δεν αντιμετωπίζει ισάξια τα παιδιά και τους εφήβους μπορεί να είναι ιδιαίτερα ελκυστική για αυτούς. Οι νεανικές κριτικές δυστοπίες ανοίγουν τον δρόμο στους εφήβους καθώς αποτελούν ιστορίες αυτονομησης. Όπως υποστηρίζει και πάλι ο Westerfeld (ibidem), η αποκάλυψη που συναντάται σε πολλά νεανικά δυστοπικά μυθιστορήματα θα μπορούσε να παραλληλισθεί «με μία αιώνια χιονισμένη μέρα. Να αποτελέσει, δηλαδή, μια δικαιολογία για να φύγει το βάρος του σχολείου, των εξετάσεων και του συστήματος από την πλάτη των νέων αφού δεν θα είναι αυτά που θα καθορίσουν το μέλλον τους».

Επιπροσθέτως, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το γεγονός πως στα περισσότερα από αυτά τα μυθιστορήματα εμπεριέχεται και μία ρομαντική πλοκή, κάτι που ελκύει ιδιαίτερα τους εφήβους, καθώς ο έρωτας τους απασχολεί πολύ. Οι ανησυχίες των εφήβων για το φλερτ και τον

έρωτα τραβάει το ενδιαφέρον τους σε αυτά τα αναγνώσματα. Ο ρομαντισμός ανάμεσα σε εφήβους συναντάται με διαφορετικό κάθε φορά αντίκτυπο στην πλοκή. Οι πολιτικοί στόχοι της πλοκής μπορεί να επιταχυνθούν από τον έρωτα ενός κοριτσιού ή αγοριού για τον/την πρωταγωνιστή/-στρια, αφού υπάρχει ο απώτερος σκοπός της δημιουργίας ενός καλύτερου κόσμου για την ευδοκίμηση του έρωτα. Η μάχη για έναν καλύτερο κόσμο είναι παράλληλη με την μάχη για την αγάπη σε πολλές δυστοπίες. Ωστόσο, ο ρομαντισμός είναι συχνά συντηρητικό στοιχείο καθώς δεν υπερβαίνει τις κοινωνικές νόρμες και προωθεί κατά κύριο λόγο μόνο τα ετερόφουλα ζευγάρια συνδέοντάς τα με την διαδικασία της ενηλικίωσης (Basu et al., 2013: 8).

Επιπλέον, στην εφηβεία οι νέοι έρχονται σε επαφή με αποφάσεις όπου πήρε η κοινωνία συνολικά και τις συνέπειές τους. Τα δυστοπικά μυθιστορήματα παρουσιάζουν ήρωες και ηρωίδες που έχουν παρόμοια άγχη και προβληματισμούς όπως τα όρια της ελευθερίας, το περιθώριο επανάστασης και αλλαγής, αλλά και το σημείο όπου η συμμόρφωση υφαρπάζει την προσωπική ταυτότητα κάποιου. Στα βιβλία αυτά οι έφηβοι διαβάζουν για «την ανάγκη της αρχηγίας, το βάρος του να παίρνεις αποφάσεις, την δυναμική των ομάδων για την επιθυμητή αλλαγή στα κακώς κείμενα της κοινωνίας» (Hintz et al, 2003: 10) αλλά και τους απαραίτητους συμβιβασμούς που οδηγούν σε μία μερική αποδοχή του ελαττωματικού κόσμου συμπληρώνοντας την φόρμα του Bildungsroman, όπως θα μελετήσουμε διεξοδικά παρακάτω.

Τα δυστοπικά κείμενα εστιάζουν στην ανατροπή των καταπιεστικών δομών ή στην διαφυγή από αυτές. Έτσι από τα ατομικά και προσωπικά ζητήματα του εφήβου οδηγούμαστε στα κοινωνικά ζητήματα που τον απασχολούν, και το κείμενο τον παρακινεί να επαναστατήσει και να διεκδικήσει ένα καλύτερο μέλλον μακριά από τις εξουσίες που τον καταπιέζουν, όπως η «γονεϊκή, η σχολική, η κοινωνική και πολιτική εξουσία» (Παπαντωνάκης, 2009: 8).

2.3 Θεματικά υπο-είδη Δυστοπίας

Η ποικιλία των θεμάτων που καλείται να διαχειριστεί και να αναπτύξει η δυστοπία είναι πολύ μεγάλη. Το κοινό χαρακτηριστικό είναι η προβολή εικόνων από το μέλλον των σημερινών κοινωνιών. Η απεικόνιση μιας δυστοπικής κοινωνίας μπορεί να πάρει διάφορες μορφές. Παρακάτω επιδιώκεται να χαρακτηριστεί η κάθε δυστοπία από τα κεντρικά και κυρίαρχα

στοιχεία της. Όπως είναι λογικό, τα παρακάτω θέματα είναι ενδεικτικά και ένα δυστοπικό μυθιστόρημα είναι δυνατόν να ανήκει σε παραπάνω από μια κατηγορίες.

2.3.1 Ολοκληρωτική Δυστοπία

Στις ολοκληρωτικές δυστοπίες κυρίαρχο είναι ένα πολιτικό σύστημα, στο οποίο το κράτος δεν αναγνωρίζει κανένα όριο στην εξουσία του και προσπαθεί να ρυθμίζει κάθε πτυχή της δημόσιας και ιδιωτικής ζωής του κάθε ατόμου. Το κράτος απαιτεί πλήρη υποταγή και συναίνεση από τους πολίτες του. Συχνά η επιβολή ενός τέτοιου καθεστώτος γίνεται με την στρατιωτική παρέμβαση ή την ύπαρξη μυστικής αστυνομίας. Οι πολίτες είναι ιδιαίτερα πιθανό να παρακολουθούνται και σε περίπτωση υπόνοιας επαναστατικής δραστηριότητας υπάρχει η επιβολή ανηλεούς τιμωρίας. Η πλοκή εκτυλίσσεται γύρω από αντιφρονούντες χαρακτήρες που προσπαθούν να ξεφύγουν ή να αλλάξουν το πολιτικό γίγνεσθαι της κοινωνίας τους. Όπως είναι λογικό, τα έργα αυτά παρέχουν ισχυρή πολιτική ανατροφοδότηση. Ένα παράδειγμα μιας τέτοιας δυστοπίας είναι το *1984* (1949) του Orwell, η οποία συνδυάζει μια επιρροή από «τις φρικαλεότητες στα χρόνια του Στάλιν» και της Σοβιετικής Ένωσης «με μια πλάγια ματιά στον Χίτλερ» (Booker, 1994: 76). Η κοινωνία του Orwell διοικείται από αυταρχικούς απολυταρχικούς ανθρώπους με στόχο τον περιορισμό της επιλογής, την καταστολή του λόγου και την καταπίεση των μειονοτήτων. Η πίστη στη τάξη, η ρουτίνα και η ορθολογική ηθική είναι κυρίαρχα χαρακτηριστικά. Η ερωτική επιθυμία καταστέλλεται μέσω του ελέγχου των σεξουαλικών παρορμήσεων. Τέλος, υπάρχει έλεγχος της σκέψης με ρητή αστυνόμευση της γλώσσας.

2.3.2 Κυβερνοπάνκ Δυστοπία

Σύμφωνα με τον Moylan (2000) στα μέσα της δεκαετίας του 1980, αναδύθηκε το κυβερνοπάνκ ρεύμα (σελ. 196-198). Σύντομα το είδος αυτό ταυτίστηκε με αρνητικές αποχρώσεις της κοινωνίας που προωθούσαν τον καπιταλισμό σε συνδυασμό με τον συντηρητισμό της εποχής (ibidem). Μια κυβερνοπάνκ δυστοπία είναι αρκετά κοντά στην δική μας κοινωνία, από κάθε άποψη, ακόμα και χρονικά. Το κυβερνοπάνκ δυστοπικό σκηνικό διαρθρώνεται γύρω από την εξαιρετικά ανεπτυγμένη τεχνολογία, την επικείμενη περιβαλλοντική κατάρρευση και την κυριαρχία των πολυεθνικών εταιρειών στην πολιτική σκηνή. Η εποχή αυτή χαρακτηρίζεται από την μαζική αστικοποίηση, η οποία επιδεινώνει την εγκληματικότητα και την

βία που λαμβάνει πια εξωπραγματικές διαστάσεις (Felton, 2009: 34). Η τεχνολογική πρόοδος και τα επιστημονικά επιτεύγματα, όπως η τεχνητή νοημοσύνη, τα τεχνητά ανθρώπινα μέλη και η εξάπλωση του κυβερνοχώρου έρχονται σε αντίθεση με την χαμηλή ποιότητα ζωής της πλειοψηφίας των πολιτών.¹⁰ Το *Νευρομάντης* (1998) του William Gibson είναι ένα καλό παράδειγμα τέτοιας δυστοπίας (Moylan: 2000:197).

2.3.3 Tech Noir Δυστοπία

Η συγκεκριμένη δυστοπία αποτελεί ένα λογοτεχνικό κράμα ανάμεσα στην επιστημονική φαντασία υψηλής τεχνολογίας και το αστυνομικό νουάρ μυθιστόρημα. Μοιάζει αρκετά με τη κυβερνοπάνκ θεματολογία, μόνο που δίνει περισσότερη βάση στο «ψυχολογικό και υπαρξιακό βάθος» με την ατμόσφαιρα να είναι «περισσότερο μαγευτική, απειλητική, ζοφερή και μελαγχολική» (Felton, 2009: 35). Το θεματικό της πλαίσιο αποτελούν «κυρίως τα πνευματικά πειράματα, τα οποία στις περισσότερες των περιπτώσεων είναι εξαιρετικά καινοτόμα και ευφάνταστα» (ibidem). Δείγμα μιας τέτοιας δυστοπίας αποτελεί το βιβλίο *Το ηλεκτρονικό πρόβατο* (2015) του [Philip K. Dick](#).

2.3.4 Off –World Δυστοπία

Οι Off- World δυστοπίες μας οδηγούν μακριά από την Γη. Η κυρίαρχη πλοκή περιλαμβάνει την εξερεύνηση του σύμπαντος, η οποία πήρε μια σκοτεινή τροπή σε σχέση με το αναμενόμενο. Με δανειζόμενα στοιχεία από το κλίμα που κυριαρχεί στην κυβερνοπάνκ δυστοπική κοινωνία, ο αναγνώστης γίνεται μάρτυρας του «αποικισμού άλλων πλανητών, την βαριά εκβιομηχάνιση και τον διαστρικό πόλεμο μεταξύ μακρινών πολιτισμών, με συχνή την εμφάνιση της μηχανοποιημένης μαζικής σφαγής» (Felton, 2009: 35). Η συγκεκριμένη κατηγορία μπορεί να εμπεριέχει ακόμη και εξωγήινες μορφές, κάτι που δίνει τεράστιες προοπτικές ανάπτυξης του θέματος προς πολυποίκιλες κατευθύνσεις. Το βιβλίο *Ο αιώνιος πόλεμος* (2010) του Joe Haldeman πληροί τις παραπάνω προϋποθέσεις για να λάβει τον αντίστοιχο χαρακτηρισμό.

¹⁰ Για περισσότερες πληροφορίες πάνω στις Κυβερνοπάνκ και ως προέκταση τις Biopunk δυστοπίες βλέπε: Schmeink, L. (2017). *Biopunk Dystopias: Genetic Engineering, Society and Science Fiction*. Liverpool University Press.

2.3.5 Δυστοπία Εγκλήματος

Λόγω του γενικού χαρακτηρισμού της συγκεκριμένης δυστοπίας, εμφανίζεται στο είδος αυτό πληθώρα εναλλακτικών σκηνικών. Το βασικό κοινό χαρακτηριστικό τους, όμως, είναι η ανεξέλεγκτη εγκληματικότητα, της οποίας οι διαστάσεις έχουν μεγεθυνθεί τόσο ώστε έχει ξεφύγει από τα όρια οποιουδήποτε ελέγχου των αρχών (Felton, 2009: 35). Οργανωμένο ή μη το έγκλημα μπορεί να εκτείνεται ακόμα και στο διαδίκτυο. Οι αρχές συχνά προβαίνουν στην χρήση ακραίων μέσων καταστολής του εγκλήματος, με κίνδυνο να γίνει στροφή προς τον ολοκληρωτισμό (ibidem). Και σε αυτή την θεματική είναι παρόν το πολιτικό σχόλιο με την μορφή αμφιλεγόμενων και ακραίων ιδεολογιών. *Το Κουρδιστό Πορτοκάλι* (2010) του Anthony Burgess αποτελεί παραδειγματική εκδοχή του συγκεκριμένου υπο-είδους.

2.3.6 Εξωγήινη Δυστοπία

Οι κάτοικοι ενός απομακρυσμένου ηλιακού συστήματος έχουν κατακτήσει την Γη στην εξωγήινη δυστοπία. Δεν είναι σπάνιο το φαινόμενο η κατάκτηση αυτή να έχει γίνει με κρυφό και δόλιο τρόπο, υπό την ανθρώπινη άγνοια, γεγονός που αποδίδει το κλίμα παράνοιας που είχε καλλιεργηθεί κατά τον Ψυχρό πόλεμο (Felton, 2009: 37). Η αντιμετώπιση των εξωγήινων αποίκων μπορεί να παραλληλισθεί με την αποικιοκρατία της Αμερικής από τους Ευρωπαίους. «Οι κατακτητές είναι σύνηθες να εμφανίζουν σοβαρή έλλειψη ενσυναίσθησης και τείνουν να αντιμετωπίζουν τα ανθρώπινα όντα ως αναλώσιμους σκλάβους, πρωτόγονα ζώα ή ακόμα και ανόητη λεία» (ibidem). Οι συγκεκριμένες δυστοπίες μπορούν να περάσουν σημαντικά μηνύματα ως προς το πολιτισμικό χάσμα ανάμεσα στους λαούς και την διαφορετικότητα εν γένει. Δύο νεανικά δυστοπικά μυθιστορήματα που ταιριάζουν σε αυτή την κατηγορία είναι *Το σώμα* (2008) της Stefanie Meyer και η τριλογία *Το 5^ο κύμα* (2014) του Rick Yancey.

2.3.7 Δυστοπία άνεσης

Οι κοινωνίες που χαρακτηρίζονται ως δυστοπίες άνεσης είναι εκείνες που ενώ ο αρχικός τους στόχος ήταν η επίτευξη της ουτοπίας, κάτι τέτοιο δεν κατέστη δυνατό. Το σχέδιο πάνω στο οποίο βασιζόταν η κατάκτηση του «παραδείσου» είτε εξασθένησε είτε απέτυχε. Εδώ τα προβλήματα έχουν λυθεί, οι πολίτες είναι αυτάρκεις και ευτυχισμένοι στην άγνοιά τους. Για την

επίτευξη μιας τέτοιας κοινωνίας χρειάστηκε η συμβολή του «καταναλωτισμού, ειδικά σχεδιασμένων ναρκωτικών και ελαφριάς ποιότητας ψυχαγωγία» για να αποπροσανατολίσουν το άτομο από την υπαρξιακή του δυστυχία (Felton, 2009: 36). Η άνεση και η αφθονία παρέχονται σε αντάλλαγμα της ατομικής ταυτότητας και της ατομικής σκέψης. Ακόμα περισσότερο, μια τέτοια κοινωνία αποσπά την προσοχή των πολιτών από την κοινωνική αδικία μέσω διάφορων υποχρεωτικών δραστηριοτήτων. (Burnet, Rollin, 2000: 77-90). Για την ομαλή πορεία της κοινωνίας αυτής είναι σημαντικό οι πολίτες να είναι συμμορφωμένοι και ούτε να διαφωνούν ούτε να αμφισβητούν την τελειότητά της. Η πλειοψηφία των πολιτών δεν αντιδρά και έτσι η χρήση βίας και καταστολής από την μεριά της κυβέρνησης είναι ανούσια και δεν χρησιμοποιείται ευρέως. Τέτοιες δυστοπίες είναι το *Θαυμαστός Καινούργιος Κόσμος* (2004) του Alxous Huxley και *Ο Δωρητής* (2010) της Lois Lowry.

2.3.8 Σουρεαλιστική Δυστοπία

Η σουρεαλιστική δυστοπία είναι πολύ κοντά στην περιγραφή ενός διαστρεβλωμένου ονείρου. Το όριο ανάμεσα στην πραγματικότητα και την φαντασία είναι ασταθές και συχνά αδιόρατο. Η κοινωνία παρουσιάζεται με κλειστοφοβικές διαστάσεις και ο πρωταγωνιστής «χάνει πάντα τον προσανατολισμό του υπό την επίδραση παράνοιας, παραφροσύνης, ασθένειας, ναρκωτικών ή βίας. Αυτές οι ονειρικές καταστάσεις ενδεχομένως να μην είναι πραγματικές δυστοπίες, αλλά σίγουρα έχουν δυστοπικές ιδιότητες και ενδιαφέρον ψυχολογικό βάθος» (Felton, 2009: 37). Η αισθητική των συγκεκριμένων κειμένων είναι κοντά στη tech noir δυστοπία. Το *Incarceron* (2007) της Catherine Fisher μπορεί να σταθεί αντάξιος εκπρόσωπος του συγκεκριμένου είδους, καθώς και το *The Naked Lunch* (2016) του William S. Burroughs.

2.3.9 Αναχρονιστική Δυστοπία

Οι αναχρονιστικές δυστοπίες προσομοιάζουν σε ιστορίες που απαντούν στην ερώτηση «τι θα γινόταν αν...;». Πρόκειται στην ουσία για εναλλακτικές ιστορίες που γυρνούν στο παρελθόν για να κάνουν υποθέσεις σε περίπτωση που τα πράγματα εξελίσσονταν διαφορετικά από ό, τι συνέβησαν (Felton, 2009: 37). Μια διαφορετική εξέλιξη στην έκβαση του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ή σε οποιοδήποτε πόλεμο, για παράδειγμα, θα έκανε το παρόν της κοινωνίας μας διαφορετικό. Αποτελούν «ενδιαφέροντα πνευματικά πειράματα, τείνουν να

ερευνούν τις εφιαλτικές κοινωνίες με υποδηλωτικούς τρόπους και να τονίζουν τη σημασία της καταπολέμησης τέτοιων συστημάτων» (ibidem). Τα κείμενα αυτά συχνά βασίζονται στην σύμπτωση αρκετών σημαντικών ιστορικών γεγονότων. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον αποτελεί το γεγονός πως είναι τα μόνα δυστοπικά κείμενα που μπορούν να εκτυλίσσονται στο παρελθόν ή στο παρόν της κοινωνίας μας. *Ο άνθρωπος στο ψηλό κάστρο* (2010) του Philp K. Dick αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα αναχρονιστικής δυστοπίας.

2.3.10 Μηχανική Δυστοπία

Στην μηχανική δυστοπία η κυριαρχία των μηχανών είναι γεγονός. Ο άνθρωπος προσαρμόζεται και δουλεύει για αυτές και όχι το αντίστροφο, όπως ήταν ο αρχικός σκοπός για τον οποίο σχεδιάστηκαν. Η εργασία διεκπεραιώνεται σε μονότονους και ενίοτε επικίνδυνους ρυθμούς. Η επικράτηση της μηχανής σε αυτή την κοινωνία οδηγεί σε έναν και μοναδικό σκοπό: «αποτελεσματικότητα μέσω της συμμόρφωσης» (Felton, 2009: 37-38). Οι χαρές και οι απολαύσεις της ζωής έχουν εξισωθεί με τον άκρατο και ανούσιο καταναλωτισμό. Οι συγκεκριμένες δυστοπίες αναδεικνύουν τον «αφελή φόβο» για την μηχανή και χαρακτηρίζονται ως «ξεπερασμένες» σήμερα, χωρίς ωστόσο, να έχουν απολέσει το βάσιμο ορισμένων επισημάνσεων σχετικά με την «συμμόρφωση του σύγχρονου πολιτισμού» στην τεχνολογία (ibidem). Μία τις πρώτες δυστοπίες, είναι μία μηχανική δυστοπία. Ο λόγος για το *The Machine Stops* (2011) του E.M. Forster.

2.3.11 Δυστοπία με ταξίδι στον χρόνο

Το υπο-είδος αυτό πραγματεύεται μια δυστοπία που βρίσκεται στο μέλλον της κοινωνίας μας. Μια ποικιλία διαφορετικών ζοφερών σκηνικών είναι δυνατόν να συνθέτουν το σκηνικό της μελλοντικής αυτής δυστοπίας, η οποία όμως παραμένει σκιωδώς περιγραφόμενη. Η κεντρική πλοκή εκτυλίσσεται στο παρόν της κοινωνίας μας, στην οποία έχουν σταλθεί πράκτορες από το μέλλον με αποστολή την αλλαγή των γεγονότων που οδήγησαν στην δυστοπική έκβαση (Felton, 2009: 38). Η προκατάληψη για το άγνωστο μέλλον και η σημασία των επιλογών μας στο παρόν καθώς και οι προεκτάσεις των συνεπειών τους στο μέλλον είναι τα βασικά μοτίβα στα οποία εστιάζει η αφήγηση. Το βιβλίο *Millennium* (1999) του John Varley αποτελεί ένα παράδειγμα τέτοιας δυστοπίας.

2.3.12 Πατριαρχική-Φεμινιστική Δυστοπία

Η πατριαρχική δυστοπία διερευνά την καταπίεση των γυναικών από τις πατριαρχικές δομές της κοινωνίας. Σε αυτά τα κείμενα ο ρόλος της γυναίκας έχει περιοριστεί στην αναπαραγωγή και το νοικοκυριό (Felton, 2009: 38). Η συγκεκριμένη θεματική περιλαμβάνει την «αδυναμία και το φόβο των γυναικών και αποτελεί μια συνεχή υπενθύμιση της έλλειψης σεξουαλικής και αναπαραγωγικής ελευθερίας» (Varsam, 2003:214). Συχνά στις πατριαρχικές δυστοπίες η γυναίκα αντιμετωπίζεται ως σκλάβα και η «ηθική του συμβιβασμού» είναι η μοναδική σανίδα σωτηρίας για την επιβίωσή της (ibidem). Αν και ο πατριαρχικός δεσποτισμός απαντάται στην πλειοψηφία των δυστοπιών, εδώ είναι ο βασικός παράγοντας που τις καθιστά δυστοπίες. Με την άνοδο του κινήματος του φεμινισμού την δεκαετία του 1980, τα κείμενα αυτά βγήκαν ευρέως στην επιφάνεια (Moylan, 2000: 79), φωτίζοντας τις πτυχές της κοινωνίας, στις οποίες έδωσε βάση η φεμινιστική κριτική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας πατριαρχικής κοινωνίας είναι το βιβλίο της Margaret Atwood, *Η ιστορία της πορφυρής δούλης* (1989).

2.3.13 Μητριαρχική Δυστοπία

Σε απάντηση των πατριαρχικών δυστοπιών, κατά το διάστημα της ουτοπικής αναζωπύρωσης στις δεκαετίες του 1960-1970, άρχισαν να κάνουν την εμφάνιση τους οι φεμινιστικές ουτοπίες. Η Fortunati υποστηρίζει για τις φεμινιστικές ουτοπίες:

(...)ξεκινώντας από το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα, προσπάθησαν να διερευνήσουν νέους τρόπους γραφής των ουτοπιών και, πάνω απ' όλα, επιτέθηκαν στην ολοκληρωτική έννοια της ουτοπίας. Δεν επιθυμούσαν μόνο να επικρίνουν και να αποδομήσουν το status quo, αλλά επιθυμούσαν να παρουσιάσουν έναν κόσμο ο οποίος είναι ριζικά διαφορετικός από τον παρόντα: δηλαδή, έναν κόσμο που δεν είναι πλέον δομημένος πάνω στον άκαμπτο παραδοσιακό διαχωρισμό των σεξουαλικών ρόλων, έναν κόσμο ικανό να δώσει φωνή "στην διαφορετικότητα της θηλυκής επικράτειας". Από αυτή την επικράτεια της διαφορετικότητας, αναπτύσσουν την κριτική οπτική που εμφανίζεται έντονα στις φεμινιστικές ουτοπίες και αντιπροσωπεύει τον αντίθετο πόλο στην κυρίαρχη πατριαρχική ιδεολογία. (2013: 28).

Αν και ο φεμινισμός διέπεται από αρχές και έννοιες που υπογραμμίζουν την ισοτιμία, την ισότητα ανάμεσα στα δύο φύλα, υπάρχουν κείμενα που απεικονίζουν κοινωνίες στις οποίες ο φεμινισμός οδήγησε στα άκρα της μητριαρχικής επιβολής (Bradford et al, 2008: 122-125). Οι ομοιότητες με την μητριαρχική ιεραρχία της κυψέλης των μελισσών είναι εμφανής (Donawerth, 2003:32). Σε αυτά τα έργα η θέση των ανδρών στην κοινωνία έχει υποβαθμιστεί, οι άνδρες έχουν πέσει σε δυσμένεια και συνολικά επικρατεί μια αντιστροφή των έμφυλων ρόλων. Οι γυναίκες καταλαμβάνουν τις υψηλόβαθμες θέσεις, συχνά η αναπαραγωγή γίνεται με τεχνητούς τρόπους και ο ευνουχισμός των αρσενικών μελών της κοινωνίας αποτελεί συνήθη τακτική. Οι προεκτάσεις αυτών των έργων είναι πολυδιάστατες και καταδεικνύουν πως οι έμφυλοι ρόλοι σε κάθε κοινωνία είναι κοινωνικές συμβάσεις και νόρμες και όχι κάτι αμετάβλητο και φυσικό. Έργα που παρουσιάζουν μια μητριαρχική δομή στην κοινωνία τους είναι το *The Day of the Drones* (1970) της A.M Lighner και το *Come Lucky April* (2014) της Jean Ure.

2.3.13.1 Αποκαλυπτική Δυστοπία

Η αποκαλυπτική δυστοπία, όπως μαρτυρά και το όνομά της αναφέρεται στην στιγμή της Αποκάλυψης ή με άλλα λόγια το τέλος της ανθρωπότητας. Εάν και είναι αμφιλεγόμενο το κατά πόσο αυτά τα έργα μπορούν να χαρακτηριστούν δυστοπίες, εμπεριέχουν ωστόσο, δυστοπικά αφηγηματικά στοιχεία (Felton, 2009: 36). Ολόκληρη η ανθρωπότητα ή ένα μέρος της έρχεται αντιμέτωπη με έναν «πυρηνικό πόλεμο, γιγάντιους μετεωρίτες ή φυσικές καταστροφές» με τα θύματα να είναι «εγωιστικά, κοντόφθαλμα, κυνικά και να δρουν καιροσκοπικά, ακόμα και τη στιγμή της επικείμενης εξόντωσής τους» (ibidem). Το κείμενο μπορεί να εστιάζει είτε σε πολιτικό είτε σε ατομικό/ψυχολογικό επίπεδο. Το βιβλίο *Red Alert* (1958) του Peter George συνάδει με τον παραπάνω θεματολογικό προσδιορισμό.

2.3.13.2 Μετα-αποκαλυπτική Δυστοπία

Στον μετα-αποκαλυπτικό κόσμο, έχει συμβεί το γεγονός που έχει αλλάξει τη ανθρώπινη ύπαρξη, όπως την γνωρίζουμε σήμερα, τροποποιώντας την δραστικά. Αυτό το είδος, ωστόσο, δεν ενδιαφέρεται για τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι αντιδρούν στα γεγονότα της Αποκάλυψης. Αντιθέτως, εστιάζει στο πώς οι άνθρωποι αλλάζουν και εξελίσσονται όσο περνάει ο καιρός μετά από τα γεγονότα αυτά. Οι αιτίες που οδήγησαν εδώ την ανθρωπότητα ποικίλλουν

καθώς μπορεί να είναι «έναν πυρηνικός πόλεμος, μια περιβαλλοντική κατάρρευση ή μία θανατηφόρα επιδημία» (Felton, 2009: 36-37). Συχνό θεματικό μοτίβο είναι η «επίμονη επαναβεβαίωση της ζωής» μέσα από την επιβίωση ενός ή λίγων τελευταίων ανθρώπων. (Ferreira, 2013: 51). Πολλά τέτοια έργα εστιάζουν μονομερώς στην δράση, χωρίς να δίνουν βάθος σε κάτι πιο ουσιαστικό. Τις περισσότερες φορές ο πρωταγωνιστής μπορεί να χαρακτηριστεί ως αντι-ήρωας (με την έννοια ότι δε διαθέτει το θάρρος, την ηθική και τον ιδεαλισμό ενός ήρωα), ο οποίος προσπαθεί να βοηθήσει στην επανεγκαθίδρυση μιας ανθρώπινης κοινότητας. (Felton, 2009: 36). Ο Cormac McCarthy μας μεταφέρει με επιτυχία σε έναν τέτοιο κόσμο με το βιβλίο του *The road* (2009).

2.3.14 Υπερπληθυσμιακή Δυστοπία

Οι υπερπληθυσμιακές δυστοπίες βασίζονται στα επιχειρήματα του Thomas Robert Malthus, ο οποίος το 1798 υποστήριξε¹¹ πως οποιοδήποτε σχέδιο για την επίτευξη της ουτοπίας δεν θα ήταν δυνατό να επιτευχτεί σε παγκόσμιο επίπεδο, καθώς ο παγκόσμιος πληθυσμός αυξάνεται εκθετικά. Πιο πρόσφατα, ο Hardin το 1964 προειδοποιεί¹² για την εξάντληση των φυσικών πόρων. Η προσφορά τροφίμων δεν είναι αντίστοιχη της αύξησης του πληθυσμού των ανθρώπων, γεγονός που καθιστά αναγκαίο «τον αριθμητικό περιορισμό των ανθρώπων με τον πόλεμο, την πείνα και τις ασθένειες, παλαιότερα γνωστούς ως ιππείς της Αποκάλυψης, αλλά επισήμως χαρακτηρισμένοι ως «μαλθουσιανό μοντέλο πληθυσμιακής δυναμικής». (Stableford, 2010: 260).

Στις κοινωνίες αυτές, οι παραπάνω φόβοι έχουν γίνει πραγματικότητα. Οι διαθέσιμοι πόροι δεν είναι αρκετοί και κοντεύουν να εξαντληθούν. Η κοινωνία καταρρέει σταδιακά και «το χάσμα ανάμεσα σε φτωχούς και πλούσιους είναι τεράστιο με συνέπεια την ανάγκη στρατιωτικής και αστυνομικής παρέμβασης για τον έλεγχο των πεινασμένων μαζών» (Felton, 2009: 35-36). Η απεικόνιση τέτοιων κοινωνιών έχει αρκετά κοινά με την απεικόνιση των κυβερνοπάνκ

¹¹ Για ολόκληρο το κείμενο βλέπε Malthus, T. R. (2016). *Essay on the Principle of Population, as it Affects the Future Improvement of Society: With... Remarks on the Speculations of Mr Godwin, M. Condo*. Cambridge: Cambridge University Press.

¹² Για ολόκληρο το κείμενο βλέπε Hardin, G. (Ed.). (1969). *Population, Evolution and Birth Control: A Collage of Controversial Ideas. Assembled by Garrett Hardin...*

δυστοπιών και οι περιβαλλοντικές προεκτάσεις είναι αναμενόμενες. Παράδειγμα αποτελεί το *Japan Sinks* (1976) του Sakyo Komatsu.

2.3.15 Περιβαλλοντική Δυστοπία

Ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα με την ανάπτυξη της επιστήμης τη βιολογίας κατέστη δυνατό να μελετηθεί η σχέση ανάμεσα στο φυσικό περιβάλλον και τον ανθρώπινο πολιτισμό (Stableford, 2010: 259). Η συνειδητοποίηση της κρισιμότητας του περιβαλλοντικού προβλήματος που πηγάζει από τον ανθρώπινο παράγοντα έλαβε χώρα καθ' όλη την διάρκεια του 20^{ου} αιώνα μέχρι και τις μέρες μας. Με την ανάπτυξη της οικοκριτικής¹³ άρχισε η συγγραφή βιβλίων που περιγράφουν καταστροφές λόγω κλιματικών αλλαγών, αστικοποίησης, μόλυνσης του περιβάλλοντος, του φαινομένου του θερμοκηπίου, της αποψίλωσης δασών και πολλών άλλων φαινομένων που οφείλονται στην ανθρώπινη συμπεριφορά απέναντι στο περιβάλλον. Η Sargisson (2013) περιγράφει παρακάτω την συνήθη πλοκή τέτοιων βιβλίων:

(...) περιλαμβάνουν ιεραρχικές και εκμεταλλευτικές κοινωνίες που χαρακτηρίζονται από μαζικός εγωισμό, απληστία, καταναλωτισμός, αστική ανευθυνότητα και συλλογική ανοησία που καθιστά «τον λαό» τυφλό στις συνέπειες των πράξεών του. Η ελπίδα συχνά προέρχεται από μια μοναδική (μερικές φορές και ηρωική) φιγούρα: ένας σωτήρας ή καταλύτης, του οποίου οι πράξεις προκαλούν την αλλαγή επιτρέποντας στους ανθρώπους να δουν τον κόσμο διαφορετικά και να συμπεριφερθούν πιο συνετά (σελ. 40).

Συχνά τέτοια κείμενα αποποιούνται τον ανθρωποκεντρισμό που κυριαρχεί στην παιδική και νεανική λογοτεχνία, παραλληλίζοντας την ανθρωπότητα με «ασθένεια» για τον πλανήτη και έρχονται κοντά στην ιδεολογία της «βαθιάς οικολογίας» (Bradford et al., 2008: 79-104). Το μυθιστόρημα της Margaret A twood, *The Year of the Flood* (2009) αποτελεί μια περιβαλλοντική δυστοπία.

¹³ Ο ορισμός του Jonathan Levin για την οικοκριτική προβάλλεται ως «η διεπιστημονική προσέγγιση της μελέτης της φύσης, του περιβάλλοντος και του πολιτισμού» (2002: 171) και ο ορισμός του Cheryll Glotfelty «ως κριτικής μεθόδου και ένας δεοντολογικός λόγος που λαμβάνει ως αντικείμενο τις διασυνδέσεις μεταξύ φύσης και πολιτισμού και συγκεκριμένα τα πολιτιστικά αντικείμενα της γλώσσας και της λογοτεχνίας» (1996: xix)

2.3.16 Ευγονική Δυστοπία- Βιοδυστοπία

Η Aline Ferreira (2013) αναγνωρίζει ως βιοδυστοπίες «έργα που δραματοποιούν την εφαρμογή και τις συνέπειες της εκτεταμένης και συχνά ανήθικης χρήσης των βιοτεχνολογιών» (σελ. 49). Η βιοδυστοπία έχει συγγενές θέμα με τις αποκαλυπτικές, τις μετα-αποκαλυπτικές και τις περιβαλλοντικές δυστοπίες. Στις συγκεκριμένες κοινωνίες γινόμαστε μάρτυρες «βιοτρομοκρατίας που μπορεί να οδηγήσει έως την οικοκτονία, την ανεξέλεγκτη εκμετάλλευση των γενετικών τεχνολογιών καθώς και τον επιδεινούμενο καπιταλισμό που οδηγεί σε όλο και πιο άκαμπτη κοινωνική διαστρωμάτωση» (ibidem). Οι συγκεκριμένες δυστοπικές απεικονίσεις συχνά περιλαμβάνουν θέματα ηθικής γύρω από τη γενετική και την δημιουργία τεχνητής νοημοσύνης, τα οποία θίγονται ακόμα και μέσα από την άμεση αφήγηση γενετικά μεταλλαγμένων πρωταγωνιστών. (Bradford, 2008: 170). Πιο μοντέρνες εκδοχές εμπεριέχουν το posthuman στοιχείο που αναφέρεται στην ύπαρξη ενός όντος πέρα από το ανθρώπινο σώμα (ibidem: 178-179). Το μυθιστόρημα της Margaret Atwood, *Oryx and Crake* (2013) αποτελεί μια βιοδυστοπία σύμφωνα με την Ferreira (2013: 49).

2.3.17 Καπιταλιστική Δυστοπία

Ο Suvin (2003) υποστηρίζει πως ενώ το κλίμα της αντι-ουτοπικής κοινωνίας χαρακτηρίζεται αντικομμουνιστικό, το κλίμα στις απλές δυστοπίες είναι αντικαπιταλιστικό (σελ. 189). Στις καπιταλιστικές δυστοπίες συχνά παρωδείται η σημερινή κοινωνία μας. Οι αξίες της κατανάλωσης και του μάρκετινγκ αποτελούν βασικές επιδιώξεις του κράτους, το οποίο διοικείται από μεγάλες πολυεθνικές εταιρείες που δεν έχουν κανένα ενδιαφέρον για «την ακεραιότητα, την αξιοπρέπεια, την συμπόνια ή την πίστη» (Felton, 2009: 39). Ο πρωταγωνιστής «σπάνια μάχεται κατά του συστήματος, επειδή είναι απλώς αδύνατο: ο καταπιεστής είναι απρόσωπος και συλλογικός (ibidem). Το μυθιστόρημα *The space merchants* (2003) του Frederik Pohl αποτελεί την περιγραφή μίας κοινωνίας, η οποία είναι αντικομμουνιστική και η νεοφιλελεύθερη πολιτική της εξυψώνει τον καταναλωτισμό (Moylan, 2000: 169).

2.3.18 Θρησκευτική Δυστοπία

Ο θρησκευτικός φονταμενταλισμός της εποχής μας ενέπνευσε τους συγγραφείς για την απεικόνιση μιας κοινωνίας, της οποίας η οργάνωση και η διοίκηση στηρίζεται σε θρησκευτικές πεποιθήσεις και πρακτικές. Οι δομές της κοινωνίας αυτής είναι συντηρητικές και πατριαρχικές. Επιπλέον, είναι «αντίθετη στην αυτονομία του ατόμου, στις προοδευτικές σχέσεις ανάμεσα στα δύο φύλα και στις ισότιμες κοινωνικές πρακτικές εν γένει» (Bradford et al., 2008: 117-118). Μια κοινή αφηγηματική στρατηγική σε αυτά τα κείμενα είναι «η παρουσίαση των θρησκευτικών τακτικών που ακολουθεί η κοινωνία αυτή, μέσα από τα μάτια ενός αλλοδαπού ή απρόθυμου μέλους (...) και συνήθως η πλοκή καταλήγει στην απόδραση του ατόμου από την καταπιεστική αυτή κοινωνία» (ibidem). Το *Armageddon Summer* (1999), των Jane Yolen και Bruce Coville, αποτελεί ένα κατατοπιστικό παράδειγμα θρησκευτικής δυστοπίας.

2.4 Διακρίνοντας το νεανικό δυστοπικό μυθιστόρημα από των ενηλίκων

Η νέα χιλιετία υποδέχεται τη μαζική εμφάνιση δυστοπικών μυθιστορημάτων. Τα μυθιστορήματα αυτά διαφέρουν ως προς το ηλικιακό κοινό στο οποίο απευθύνονται. Τα νεανικά δυστοπικά μυθιστορήματα τράβηξαν την προσοχή των εφήβων και σύντομα μπήκαν ανάμεσα στις λίστες των ευπώλητων νεανικών βιβλίων. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα μελετητές και κριτικοί να αρχίσουν την μελέτη αυτών των βιβλίων και να αναζητήσουν «τις αισθητικές ιδιότητες και τα πολιτικά παραπετάσματα τους» (Basu et al., 2013: 2).

Η ρομαντική αντίληψη της Δύσης για την παιδική ηλικία περιορίζει την ηλικιακή ακτίνα τέτοιων κειμένων. Ενώ για μικρότερες ηλικίες συναντούμε βιβλία με την περιγραφή ουτοπικών καταστάσεων, οι δυστοπίες προτείνονται για κοινό μεγαλύτερης ηλικίας (Hintz et al. 2003: 5-11), καθώς η δυστοπία μπορεί να λειτουργήσει ως ισχυρή αλληγορία για την εφηβεία. Ενώ είναι σπάνια η απεικόνιση παιδιών που υποφέρουν συλλογικά στην παιδική λογοτεχνία, η νεανική δυστοπική λογοτεχνία έρχεται να επικυρώσει ένα βασικό χαρακτηριστικό αυτής της ηλικίας, «την απομάκρυνση από την αθωότητα της παιδικής ηλικίας ως αποτέλεσμα της επικείμενης ενηλικίωσης» (ibidem: 9).

Οι Bradford et al.(2008) ισχυρίζονται πως τα νεανικά ουτοπικά - δυστοπικά κείμενα χαρακτηρίζονται στο σύνολο τους από έναν συντηρητισμό όσο αφορά την παρουσίαση ενός

τολμηρά διαφορετικού μέλλοντος (σελ. 184). Στηρίζουν την γνώμη τους αυτή, αφενός στην ηλικία του αναγνωστικού κοινού για το οποίο προορίζονται και αφετέρου «στις επιταγές των εκδοτικών οίκων και της αγοράς» (ibidem).

Συνολικά, το νεανικό δυστοπικό μυθιστόρημα έχει άμεση σχέση με την δυστοπική λογοτεχνία των ενηλίκων. Το μέλλον παρουσιάζεται απαισιόδοξο και το σκοτάδι αυτό κινδυνεύει να κυριεύσει πέρα από τον ίδιο τον πρωταγωνιστή και σε ολόκληρη την ανθρωπότητα. Ωστόσο, υπάρχουν και στοιχεία που διαφοροποιούν ελαφρώς τα μυθιστορήματα αυτά, από τις δυστοπίες που εκδόθηκαν για το ενήλικο κοινό. Οι συγκεκριμένες διαφορές προσδιορίζονται στη συνέχεια.

2.4.1 Ηλικία πρωταγωνιστών

Στο επίκεντρο της πλοκής των νεανικών δυστοπικών μυθιστορημάτων βρίσκονται νεαροί έφηβοι ή νεαροί ενήλικες. Κάτι τέτοιο είναι εύλογο, όταν το κείμενο προορίζεται για νεανικές ηλικίες (Bradford et al., 2008: 182). Κορίτσια και αγόρια καλούνται να παίξουν καθοριστικό ρόλο στην προσπάθεια σωτηρίας του κόσμου από το δυσοίωνο μέλλον του, επιβεβαιώνοντας τις ρομαντικές απόψεις για τη νεότητα. Η κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει η κοινωνία είναι αποτέλεσμα των επιλογών, των πράξεων και των παραλείψεων των ενηλίκων. Ο ρόλος που θα αναλάβουν τα νεαρά υποκείμενα θα είναι σημαντικός για την εξέλιξη της δράσης και για την κατάληξη του μυθιστορήματος. Οι έφηβοι επιβαρύνονται με ευθύνες «διαμόρφωσης, επιβίωσης ή ανασύστασης ολόκληρης της κοινωνίας τους» (Hintz et al., 2003: 1). Οι νέοι πρωταγωνιστές στα βιβλία αυτά κρίνουν την κοινωνία τους κι αντιστέκονται στα κακώς κείμενα της. Μέσα σε αυτό το δυστοπικό σύστημα υποφέρουν και αποφασίζουν να επαναστατήσουν για ένα καλύτερο μέλλον.

Εκτός από σπάνιες περιπτώσεις, όπως αυτή με τον πρωταγωνιστή του *Feed* (2002), υπάρχει ιδιαίτερη αισιοδοξία και πίστη στις επιλογές που θα κάνει ο νεαρός ήρωας (Bradford et al., 2008: 182). Έτσι, οι νεαροί πρωταγωνιστές εμφανίζονται σοφότεροι, ανθεκτικότεροι και εφευρετικότεροι από τους ενηλίκους, γεγονός που κλονίζει την γενικότερη θεώρηση των ενηλίκων ως «ώριμων σοφών ατόμων» (ibidem: 183). Αν και οι Bradford et al. έχουν αμφιβολίες για το κατά πόσον είναι μια ασφαλής επιλογή η ανάληψη του βάρους της ευθύνης για ένα καλύτερο μέλλον από τους νέους (ibidem), η Hintz et al. (2003) σχολιάζει με την σειρά της την

ρομαντική θέαση των εφήβων-σωτήρων, παραμένοντας ωστόσο αισιόδοξη για τους νέους και τις ηγετικές τους ικανότητες, λόγω της ελπίδας που τους χαρακτηρίζει (σελ. 10-11).

2.4.2 Εστίαση στο άτομο

Τα κείμενα που προορίζονται για νεαρό ηλικιακό κοινό έχουν ως βασικό χαρακτηριστικό τους την εστίαση στο άτομο (Bradford et al., 2008: 16). Η πλοκή και το θέμα του νεανικού δυστοπικού μυθιστορήματος επικεντρώνεται στο αντίκτυπο που θα έχουν τα γεγονότα πάνω στα άτομα. Ο Moylan (1986) υποστηρίζει πως η κριτική ουτοπία αναδεικνύει θέματα που αντιτίθενται «στο αναδυόμενο σύστημα των διεθνών επιχειρήσεων, της μεταβιομηχανικής παραγωγής και των ιδεολογικών δομών τους». Αντιθέτως, υιοθετεί μια ριζοσπαστική πολιτική, επικεντρωμένη «στην αυτονομία και την δικαιοσύνη για την ανθρωπότητα και τη φύση» με σαφείς επιρροές από «την πολιτική της αυτονομίας, του δημοκρατικού σοσιαλισμού, της οικολογίας και ιδιαίτερα του φεμινισμού» (σελ. 11). Το ίδιο μπορεί να υποστηριχθεί και για το νεανικό δυστοπικό μυθιστόρημα.

Πολλές φορές οι λόγοι που ωθούν τον έφηβο πρωταγωνιστή να δράσει και να εναντιωθεί στο σύστημα, πηγάζουν από το ένστικτο της αυτοσυντήρησης (Bradford et al. 2008: 42). Κάτι τέτοιο δεν συνάδει με τις ιδεολογίες της βαθιάς οικολογίας, η οποία απομακρύνεται από τον ανθρωποκεντρισμό. Πιο αναλυτικά, οι περιβαλλοντικές δυστοπίες για ενηλίκους μπορούν να αναζητήσουν την επίλυση του περιβαλλοντικού ζητήματος ακόμα και αν χρειαστεί να θυσιάσει η ανθρωπότητα. Κάτι τέτοιο έρχεται σε αντίθεση με την παιδική/νεανική λογοτεχνία, η οποία «παραμένει περιορισμένη από την εγγενή της δέσμευση για αφηγήσεις ωρίμανσης - αφηγηματικές δομές που τίθενται ως ιστορίες ατομικής ανάπτυξης της υποκειμενικής αυτενέργειας ή του bildungsroman», όπως θα μελετήσουμε διεξοδικά και στο επόμενο κεφάλαιο (ibidem: 91). Παρομοίως, και σε όλα τα υπόλοιπα νεανικά δυστοπικά κείμενα, η εστίαση του κειμένου γίνεται στην «προσωπική ανάπτυξη του ατόμου και όχι τόσο σε ευρύτερα ερωτήματα και αμφιβολίες ιδεολογικού υπόβαθρου» (ibidem: 117).

Τέλος, ο Παπαντωνάκης (2009) κάνει μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση όσο αναφορά το προφίλ των εφήβων πρωταγωνιστών, όπως απεικονίζονται στην Δύση σε σχέση με την Ελλάδα:

(...) Είναι μικροί νεαροί αντιήρωες που δεν διστάζουν να έρθουν σε σύγκρουση με το κοινωνικό κατεστημένο όπως το έχει δημιουργήσει και ενσταλάξει στη συνείδησή τους η εξουσία των ενηλίκων. Οι ήρωες ωστόσο αυτοί διαφέρουν από τους αντίστοιχους ήρωες έργων που ανήκουν στην ίδια ταξινομική κατηγορία στη δυτική λογοτεχνική παράδοση. Στα ελληνικά κείμενα δεν αγωνίζονται για το ατομικό τους συμφέρον και την αυστηρά προσωπική τους ευτυχία, αλλά μέσα από αυστηρά προσωπικούς αγώνες προκύπτει τελικά ένα κοινωνικό και όχι ατομικό όφελος (σελ. 1).

2.4.3 Ελπίδα στο τέλος του μυθιστορήματος

Η προτίμηση των εφήβων για τα δυστοπικά μυθιστορήματα, πυροδότησε την καχυποψία των ενηλίκων για τον αντίκτυπο και την επίδραση αυτών των μυθιστορημάτων στους νέους. Το σκοτεινό, απαισιόδοξο πλαίσιο στο οποίο εκτυλίσσεται η ιστορία θεωρήθηκε αρνητικό, καθώς οδηγεί τους νέους σε μία μορφή «εθισμού» στην καταστροφή, τρέφοντάς τους καθημερινά με τον τρόμο, τον πόλεμο, τους σεισμούς, την ύφεση και την γρίπη των χοίρων» (Bertagna, 2011).

Η Kay Sambell (2003) παρατηρεί πως οι δυστοπικές ιστορίες τόσο για ενήλικες όσο και για παιδιά έχουν έναν κοινό σκοπό: να μας προειδοποιήσουν για τους κινδύνους μίας τρέχουσας τάσης (σελ. 163). Τα κείμενα αυτά έχουν μια προφητική δύναμη που δεν μπορούμε να παραβλέψουμε. Όμως, ανάμεσα στις δυστοπίες για νέους και στις δυστοπίες που προορίζονται για μεγαλύτερο ηλικιακό κοινό υπάρχει μία διαφορά: η ελπίδα. Στο ενήλικο δυστοπικό μυθιστόρημα 1984 του Orwell για παράδειγμα, η συντριβή του πρωταγωνιστή προειδοποιεί πιο ηχηρά από τα ανοιχτά σε ερμηνεία τέλη των νεανικών δυστοπιών. Η ελπίδα στις δυστοπίες που προορίζονται για τους ενήλικες βρίσκεται έξω από τον κόσμο του κειμένου, στο δικό μας παρόν που μπορούμε να το διαχειριστούμε, έτσι ώστε να μην φτάσουμε σε δυστοπικές καταστάσεις. Αντιθέτως, οι συγγραφείς νεανικών δυστοπιών αντιμετωπίζουν το δίλημμα του αν τελικά πρέπει να αφήσουν την υπόνοια ελπίδας για μια ουτοπική αλλαγή ακόμα και στα πιο σκοτεινά σημεία της ιστορίας (Baccolini, 2004: 520). Αυτό επιτυγχάνεται κυρίως, στην κριτική δυστοπία με το ανοιχτό σε ερμηνεία τέλος του μυθιστορήματος.

Πολλοί θεωρούν το παραπάνω ως μια εξαπάτηση της λογικής κατάληξης αφού η διαφυγή ή η διάσωση του πρωταγωνιστή δίνεται για να υπάρξει ελπίδα στον αναγνώστη. Οι

εκκολαπτόμενοι νεαροί αναγνώστες ενδεχομένως να μην μπορούν να ανταποκριθούν σε «ειρωνείες και ασταθή ηθικά μηνύματα» (Sambel, 2003: 165). Αυτό ενδεχομένως να επηρεάζει την παραινετική δύναμη της δυστοπίας και για αυτό τα αμφίθυμα ή ανοικτά τέλη των νεανικών δυστοπιών να συναντώνται συχνότερα (ibidem). Η Baccolini (2004) συμπληρώνει, πως ο χώρος που δίνεται στην ελπίδα δεν απαλλάσσει τους νεαρούς πρωταγωνιστές από το βάρος των ευθυνών τους για τις πράξεις τους στο παρόν (σελ. 521).

Ακολουθώντας λοιπόν, μια ρομαντική προοπτική οι έφηβοι γίνονται σωτήρες του κόσμου και αγγελιαφόροι της ελπίδας. Επομένως, η απαισιοδοξία που διαπερνά την αφήγηση ισοσταθμίζεται από την ελπίδα της υπερκέρρασης των εμποδίων παρά την ύπαρξη των λιγοστών πόρων και ελάχιστων πιθανοτήτων. Μέσα από τις δυσκολίες αναδεικνύονται δυνατότεροι οι νέοι και συχνά παίρνουν τον έλεγχο στα χέρια τους για την μεταστροφή της κοινωνίας σε ουτοπική κατεύθυνση.

2.5 Λογοτεχνικές επιρροές στο δυστοπικό μυθιστόρημα

Οι μελετητές της δυστοπίας συμφωνούν από κοινού για τον υβριδικό χαρακτήρα της λογοτεχνικής της αποτύπωσης. Τα σύνορα με άλλα λογοτεχνικά είδη «δεν είναι άκαμπτα, αλλά διαπερατά» (Donawerth, 2003: 29). Μάλιστα, οι μορφές, οι οποίες απορροφώνται, έχουν την ευκαιρία να «μεταμορφωθούν» κάτω από την δυστοπική αφήγηση και να εξελιχθούν πέρα από τον συντηρητισμό, στο οποίο μπορεί να έχουν περιέλθει (ibidem).

Η μίξη των ειδών είναι εμφανής και στην λογοτεχνική ουτοπία, η οποία έχει «μολυνθεί», κατά την Fortunati (2000), από «την παράδοση του φανταστικού ταξιδιού, την ρωβινσωδιάδα, τη σάτιρα, το ρομαντισμό, τη φιλοσοφία και το μυθιστόρημα» (σελ. 636). Παρομοίως, και η δυστοπία αντλεί αφηγηματικές συμβάσεις και μορφές από άλλα είδη (Hintz et al., 2013: 6). Οι πιο σημαντικές επιρροές προέρχονται από την λογοτεχνική παράδοση της επιστημονικής φαντασίας, της speculation fiction, της σάτιρας, της περιπέτειας, του ρομαντισμού και του bildungsroman.

2.5.1 Επιστημονική Φαντασία και γνωστική ανοικείωση

Αν αναζητήσει κανείς σήμερα ένα δυστοπικό μυθιστόρημα σε ένα βιβλιοπωλείο, είναι απολύτως σίγουρο πως θα οδηγηθεί μπροστά στα ράφια της επιστημονικής φαντασίας. Η σχέση της ουτοπίας και της δυστοπίας με την επιστημονική φαντασία έχει αποδειχθεί ιδιαίτερα περίπλοκη και έχει προκαλέσει διαφορετικές προσεγγίσεις ανάμεσα στους μελετητές. Αν και η ουτοπική λογοτεχνία (συμπεριλαμβανομένης από εδώ και στο εξής και της δυστοπίας) είναι πιο εύκολο να οριστεί, ο ορισμός της επιστημονικής φαντασίας δυσκολεύει ακόμα και σήμερα τους μελετητές. Ο Suvin, παρόλα αυτά, ορίζει την επιστημονική φαντασία «ως ένα λογοτεχνικό είδος του οποίου οι αναγκαίες και επαρκείς συνθήκες είναι η παρουσία και η αλληλεπίδραση της ανοικείωσης και της γνώσης· ως ένα είδος στο οποίο απτή πραγματικότητα αποτελεί ένα φανταστικό πλαίσιο, εναλλακτικό προς το εμπειρικό περιβάλλον του συγγραφέα». Πιο συνοπτικά ορίζεται από τον ίδιο ως «λογοτεχνία της γνωστικής ανοικείωσης» (1972: 375).

Κατά την αρχική εμφάνιση της επιστημονικής φαντασίας, τα όρια ήταν πιο εμφανή. Η μεν ουτοπική λογοτεχνία ασχολούταν με «την απεικόνιση εναλλακτικών τρόπων οργάνωσης φανταστικών κοινωνιών», η δε επιστημονική φαντασία «επένδυε στην φανταστική απεικόνιση ενός κόσμου, όπου έχει επέλθει η επιστημονική και τεχνολογική πρόοδος, ταξιδεύοντάς μας ακόμη και σε μακρινούς πλανήτες» (Vieira, 2010: 7). Το πρώτο κοινό στοιχείο που μπορεί να αποδοθεί και στα δύο είδη είναι «η ικανότητα τους να αντικατοπτρίζουν τις ελπίδες και τους φόβους μας για το μέλλον» και ειδικά όταν τα παραπάνω «συνδέονται με την επιστήμη και την τεχνολογία» (Fitting, 2010: 138). Ως λογοτεχνικό είδος η επιστημονική φαντασία είχε αρχικά ιδιαίτερη απήχηση η οποία όμως περιορίστηκε με την πτώση της πρώτης ατομικής βόμβας στην Ιαπωνία το 1945 (ibidem: 140). Η δυστοπική ματιά στο μέλλον άρχισε να κερδίζει ολοένα και περισσότερο έδαφος. Έκτοτε, η επιστημονική φαντασία άρχισε να αναπτύσσει κοινωνικές προεκτάσεις και να έρχεται πιο κοντά στις επιδιώξεις της ουτοπικής λογοτεχνίας (Vieira, 2010: 7).

Ο Suvin (1979) προχωρά, λοιπόν, στον ριψοκίνδυνο ταξινομικό χαρακτηρισμό της ουτοπίας ως ένα κοινωνικοοικονομικό υπο-είδος της επιστημονικής φαντασίας (σελ. 61). Η παραπάνω αξίωση βρίσκει αντίθετο τον Sargent, ο οποίος υποστηρίζει πως δεν είναι δυνατόν το σύνθετο φαινόμενο της ουτοπίας να υπάγεται κάτω από την ομπρέλα της επιστημονικής φαντασίας, από την στιγμή που η ουτοπία αποτέλεσε την αρχή και για τα δύο λογοτεχνικά είδη. Ωστόσο, περιορίζοντας τον παραπάνω ισχυρισμό στην ουτοπική λογοτεχνία και μόνο, τότε

βρίσκουμε λογικό έρεισμα. Ο Suvin (2003) συνεχίζει υποστηρίζοντας πως το κοινωνικοπολιτικό στοιχείο είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με άλλες πτυχές της ζωής τις οποίες εξετάζει η επιστημονική φαντασία, με αποτέλεσμα τα όρια να έχουν διαπλεχτεί τόσο ώστε η ουτοπική λογοτεχνία να είναι ταυτοχρόνως ανεξάρτητη και εξαρτημένη από την επιστημονική φαντασία (σελ. 188). Έτσι, εστιάζοντας ξανά στο δυστοπικό μυθιστόρημα, μπορούμε να παρατηρήσουμε έργα που ανήκουν ταυτοχρόνως και στις δύο κατηγορίες, αλλά δεν θα πρέπει να υποπέσουμε στο σφάλμα της ταύτισης των ειδών. Η κοινωνικοπολιτική κατεύθυνση της δυστοπίας μετατοπίζει το κέντρο εστίασης του κειμένου, φέρνοντάς το πιο κοντά στα θεωρητικά έργα του «Nietzsche, Freud, Bakhtin, Adorno, Foucault, Habermas και πολλών άλλων» (Booker, 1994: 19).

Επιστρέφοντας στον αρχικό ορισμό της επιστημονικής φαντασίας συναντούμε τον όρο «γνωστική ανοικείωση» του Suvin (1972)¹⁴, ο οποίος είναι ιδιαίτερα σημαντικός και για το δυστοπικό μυθιστόρημα. Σύμφωνα με αυτόν τον όρο, ο αναγνώστης αρχίζοντας να διαβάσει ένα έργο επιστημονικής φαντασίας απομακρύνεται από τον γνώριμο κόσμο και τις συμβάσεις του και εισέρχεται μέσω «μιας δημιουργικής σύνδεσης» σε έναν ανοίκειο εναλλακτικό κόσμο που πρέπει να τον αποδεχτεί με σοβαρότητα (Moylan, 2000: 24). Πρόκειται δηλαδή για μια τυπική ιδιότητα της ουτοπικής λογοτεχνίας «προκειμένου να οριοθετηθεί μια δημιουργική προσέγγιση προς μια δυναμική μεταμόρφωση και όχι προς έναν στατικό κατοπτρισμό του περιβάλλοντος του συγγραφέα» (Suvin, 1979: 9). Συσσωρεύοντας πληροφορίες σελίδα τη σελίδα, ο αναγνώστης πρέπει να «συνεργαστεί στο να κατανοήσει όχι μόνο τις λεπτομέρειες αλλά και τη λογική και τις συνέπειες αυτής της νέας πραγματικότητας» (ibidem: 25).

Αυτή η στρατηγική υιοθετείται ευρέως και στο δυστοπικό μυθιστόρημα. Ξεκινώντας το διάβασμα μιας δυστοπίας ο αναγνώστης αποπροσανατολίζεται, καθώς η δυστοπική κοινωνία έρχεται σε ασυμφωνία με την δική του. Αυτή η νέα ματιά μέσω της αποδοχής του νέου σύμπαντος καλεί τον αναγνώστη να ασκήσει κριτική τόσο στην κειμενική όσο και στην πραγματική κοινωνία μέσω μίας «φρέσκιας εναλλακτικής ματιάς» (Varsam, 2003: 206). Η νέα οπτική γωνία βοηθά τον αναγνώστη να «εστιάσει στην κριτική μιας κοινωνίας, η οποία βρίσκεται σε απομακρυσμένο χωροχρονικό περιβάλλον, προσφέροντάς του νέες προοπτικές

¹⁴ Ο Suvin ανατρέπει για τον όρο αυτό στον Ρώσο φορμαλιστή Victor Shklovsky και τον Γερμανό μαρξιστή Bertolt Brecht (Moylan, 2000: 43).

απέναντι σε προβληματικές κοινωνικές και πολιτικές πρακτικές που διαφορετικά θα μπορούσαν να θεωρηθούν δεδομένες και αναπόφευκτες» τόσο στη λογοτεχνική όσο και στην πραγματική κοινωνία (Booker, 1994: 19).

2.5.2 Speculative Fiction

Η συγγραφέας Margaret Atwood ορίζει την speculative fiction ως το λογοτεχνικό είδος που πραγματεύεται αυτό «που είναι πιθανό να συμβεί αλλά δεν έχει γίνει ακόμα πραγματικότητα. Έτσι η speculation fiction διαφοροποιείται από την φανταστική λογοτεχνία, καθώς το περιεχόμενο της τελευταίας δεν είναι πιθανό να γίνει πραγματικότητα» (2011: 5-7). Ο παραπάνω ορισμός μετατρέπει το speculative fiction σε ένα είδος-ομπρέλα που περιλαμβάνει και όλο το σώμα της δυστοπικής μυθοπλασίας (ibidem: 73).

2.5.3 Ρομαντικό στοιχείο και περιπέτεια

Οι σύγχρονες δυστοπίες παρουσιάζουν έντονο το στοιχείο της περιπέτειας, μιας λογοτεχνικής φόρμας, η οποία μεσουράνησε τον 19^ο και 20^ο αιώνα (Hintz et al., 2013 : 7). Το λογοτεχνικό είδος της περιπέτειας ορίζεται ως η περιγραφή «της ιστορίας ενός ήρωα ή ηρωίδας, που ξεπερνά τα εμπόδια και τους κινδύνους, ολοκληρώνοντας κάποια σημαντική και ηθική αποστολή» (Cawelti, 2014: 39). Έτσι και οι δυστοπικοί ήρωες περνούν μέσα από δοκιμασίες και αντιστέκονται στα σημεία των καιρών τους, προκαλώντας συγκίνηση και ενδιαφέρον στους αναγνώστες. Οι ήρωες αυτοί αναζητούν πολύ συχνά την ασφάλεια, καταφεύγοντας στην νοσταλγική ρομαντική αναπόληση του παρελθόντος (Hintz et al., 2013:7).

Τόσο η Fortunati (2000) όσο και ο Parrinder (2000) αναγνωρίζουν την στενή σχέση της ουτοπίας με τον ρομαντισμό, με τον τελευταίο να υποστηρίζει πως και η δυστοπία διατηρεί αντίστοιχους δεσμούς. Ανανεώνοντας τον ουτοπικό ρομαντισμό, η δυστοπία τον χρησιμοποιεί για την εξέλιξη της πλοκής. Τα «ρομαντικά συναισθήματα των πρωταγωνιστών οδηγούν την επανάσταση απέναντι στις δυστοπικές δυνάμεις διεκδικώντας την κοινωνική αλλαγή» (Hintz et al., 2013: 8). Πληθώρα δυστοπικών μυθιστορημάτων απεικονίζουν τον έρωτα του πρωταγωνιστή να παρακινεί την δράση και να ενισχύει την τόλμη του ήρωα. Ο Winston στο 1984 για παράδειγμα, βρίσκει το θάρρος να αντισταθεί στο Κόμμα, καθώς ωθείται από την επιθυμία για την αλλαγή της κοινωνίας σε ένα μέρος όπου ο έρωτάς του μπορεί να ευδοκιμήσει.

Επίσης, άλλα ρομαντικά στοιχεία που απαντώνται μέσα σε ένα δυστοπικό περιβάλλον είναι η απαισιοδοξία, η μελαγχολία και η ατομικότητα.

2.5.4 Σάτιρα

Τον 18^ο αιώνα στην Βρετανία, η ουτοπία έκανε μια σημαντική στροφή προς την σάτιρα (Vieira, 2010: 11). Η γέννηση της σατιρικής ουτοπίας ήταν γεγονός, όπως και οι πρώτες αρνητικές αντιδράσεις των αναγνωστών απέναντι στην ιδέα ενός καλύτερου μέλλοντος. Ο Elliott (1970) πιστεύει πως:

Η σάτιρα και η ουτοπία δεν είναι πραγματικά διαχωρίσιμες. Η μία είναι μια κριτική του πραγματικού κόσμου στο όνομα ενός καλύτερου, ενώ η άλλη μια ελπιδοφόρα κατασκευή ενός κόσμου που μπορεί να υπάρξει. Η ελπίδα τροφοδοτεί την κριτική και η κριτική την ελπίδα. Οι συγγραφείς της ουτοπίας το γνώριζαν πάντοτε: το αναπόσπαστο επιχείρημα για το ουτοπικό όραμα είναι μια σκληρή σατιρική ματιά στον τρόπο με τον οποίο είναι σήμερα τα πράγματα (σελ. 24).

Τα δύο είδη δεν εστιάζουν ιδιαίτερα στους χαρακτήρες αλλά, χρησιμοποιώντας τους ως φερέφωνα ιδεών, έχουν διδακτικό σκοπό και οι διάλογοι υπάρχουν για να προάγουν τις συγκρούσεις με απώτερο σκοπό την προώθηση των ιδεών του συγγραφέα (Fortunati, 2000: 5). Ωστόσο, παρά τα κοινά χαρακτηριστικά των δύο ειδών, η σάτιρα μπορεί να απομακρυνθεί από τους σκοπούς της ουτοπικής λογοτεχνίας, όταν καταστεί αυτοσκοπός και στο στόχαστρό της βρεθεί πέρα από την σύγχρονη κοινωνία και η ιδέα μιας φανταστικής ευτοπικής κοινωνίας (Vieira, 2000: 8).

Το επίκεντρο της σάτιρας, που δεν είναι άλλο από την κριτική της σύγχρονης κοινωνίας, την φέρνει κοντά και στους σκοπούς της δυστοπικής αφήγησης. Σύμφωνα με τον Sick «η σάτιρα αποτελεί το είδος της λογοτεχνικής φαντασίας που οδηγεί στην ανάπτυξη της δυστοπίας ε τον σαφέστερο και εντονότερο τρόπο», καθώς οι σύγχρονες τάσεις της κοινωνίας μπαίνουν στο στόχαστρο και των δύο (1997: 7), ενώ ο Suvin θεωρεί πως «ιστορικά και ψυχολογικά, η δυστοπία είναι αδιανόητο να συλληφθεί χωρίς την σάτιρα και κατά κανόνα αναμιγνύεται μαζί της» (2003: 190).

2.5.5 Bildungsroman

Μια νέα φρέσκια πνοή έρχεται να δώσει η δυστοπική αφήγηση στην λογοτεχνική φόρμα του Bildungsroman. Η δυστοπική αφήγηση εστιάζει στην αλληλεπίδραση του ατόμου με την κοινωνία του, καταδεικνύοντας την επιρροή της τελευταίας στην ανάπτυξη του χαρακτήρα. Ενώ οι ουτοπίες επικεντρώνονται στον αγώνα τους για την τελειοποίηση της κοινωνίας, η δυστοπία επικεντρώνεται στον αγώνα για την ατομική επιβίωση. Το Bildungsroman ως μυθιστορηματικό είδος «παρουσιάζει την ψυχολογική, ηθική και κοινωνική διαμόρφωση του πρωταγωνιστή» (Felton, 2009: 11) κατά τη διάρκεια της εφηβείας και μέχρι την ενηλικίωσή του. Αυτό το χαρακτηριστικό ενυπάρχει στο νεανικό δυστοπικό μυθιστόρημα, στο οποίο παρακολουθούμε την πορεία έφηβων προς την ενηλικίωση. Υπό μια πιο γενική έννοια ωρίμανσης του ατόμου, βρίσκουμε εφαρμογή του βασικού χαρακτηριστικού του είδους και στους ενήλικες δυστοπικούς πρωταγωνιστές (ibidem).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο: BILDUNGSROMAN: ΟΡΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΑΝΙΧΝΕΥΣΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΩΝ

3.1. Το λογοτεχνικό είδος Bildungsroman

Το Bildungsroman (από κάποιους μελετητές ο πληθυντικός αποδίδεται στη γερμανική γλώσσα ως Bildungsromane) είναι ένα μυθιστορηματικό είδος, που άνθησε στη Γερμανία κατά τον 18^ο και 19^ο αιώνα. Η αγγλόφωνη μεταφραστική του απόδοση σε «novel of formation», «novel of education» ή κοινώς «coming-of-age novel» δημιουργεί περισσότερες έριδες. Ωστόσο, ο γερμανικός όρος υιοθετείται τόσο συχνά, που έχει πια καθιερωθεί στην αγγλική γλώσσα ως ουσιαστικό, που γράφεται με μικρό αρχικό (Redfield, 2006: 190). Στα ελληνικά μεταφράζεται συνήθως ως «μυθιστόρημα ενηλικίωσης» ή σύμφωνα με την Τσιαμπάση (2012) «μυθιστόρημα διάπλασης» (σελ.10).

3.1.1. Ορισμός

Το Bildungsroman αποτελεί ένα λογοτεχνικό μυθιστορηματικό είδος (Τσιαμπάση: 2012, 8). Μέχρι σήμερα δεν υπάρχει κανείς ορισμός για το Bildungsroman, που να γίνεται ευρέως αποδεκτός από το σύνολο των μελετητών. Η ποικιλία απόψεων, σχετικά με το τι ονομάζουμε Bildungsroman, είναι γεγονός. Η επιστημονική μελέτη της λογοτεχνίας έχει ανάγκη από έναν σαφή ορισμό του Bildungsroman όπως και για κάθε λογοτεχνικό είδος (Κιοσσές, 2008: 52). Αυτό συμβαίνει, γιατί ένας ορισμός είναι σημαντικός στην κατηγοριοποίηση διαφόρων έργων στο είδος του Bildungsroman.¹⁵

¹⁵ «Η παραπάνω συζήτηση έχει βέβαια άμεση σχέση με την ευρύτερη έννοια του λογοτεχνικού είδους (genre). Το είδος, με την έννοια της κατηγορίας στην τέχνη (εικαστικά, λογοτεχνία, κινηματογράφο, κλπ.), συνδέεται με έναν ελάχιστο βαθμό ομοιότητας των μερών μιας ομάδας ως προς τη μορφή, το ύφος, τον σκοπό σύνθεσης, κλπ. Κατά κανόνα, αναπτύσσεται μια λεπτομερής, συμφωνημένη (από κριτικούς – ειδικούς), ταξινομία των παραπάνω χαρακτηριστικών. Υπάρχουν, ωστόσο, δύο σημαντικοί περιορισμοί της χρηστικότητας της έννοιας, που εκπορεύονται από τη συγκεκριμένη χρήση της: ο ορισμός του είδους είτε να χαρακτηρίζεται από ασάφεια και γενικότητα, είτε να είναι υπερβολικά αυστηρός, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει πρόβλεψη για την εξέλιξη

Μελετώντας τη σχετική βιβλιογραφία ήρθαμε σε επαφή με γενικούς ορισμούς, όπως του Dilthey (1985), του Buckley (1974) και της Hirsch (1979). Ο Dilthey υποστηρίζει, πως το Bildungsroman «παρουσιάζει την εξιστόρηση της πορείας ενός νεαρού, με το πώς αυτός εισέρχεται στη ζωή, ψάχνει για συγγενείς ψυχές, συναντά τη φιλία και τον έρωτα, πώς, επίσης, συγκρούεται με τη σκληρή πραγματικότητα και έτσι, μέσω ποικίλων εμπειριών, ωριμάζει, βρίσκει τον εαυτό του και συνειδητοποιεί την αποστολή του στον κόσμο» (σελ.272). Σύμφωνα με τον Buckley (1974: 13), το Bildungsroman είναι «ένα μυθιστόρημα που εστιάζει την εξέλιξη/ανάπτυξη του χαρακτήρα του πρωταγωνιστή ολόγυρα». Η Hirsch (1979: 295, 300) ορίζει το είδος ως «ένα μυθιστόρημα που ασχολείται με τη διαμόρφωση και τον σχηματισμό του εαυτού του πρωταγωνιστή μέσω της προοδευτικής απογοήτευσης ... με την κοινωνική πραγματικότητα».

Ο Slaughter (2014: 74) υποστηρίζει πως ένας επαρκής ορισμός για το είδος θα πρέπει να εξετάζει emphatically συγκεκριμένες πτυχές του είδους. Πιο συγκεκριμένα, η πλοκή, το ανθρωπιστικό θέμα του και τέλος η κοινωνική λειτουργία του κατέχουν περίοπτη θέση στην κατανόηση του όρου. Το συγκεκριμένο πλαίσιο δίνει την δυνατότητα να εξηγηθεί η μακρόχρονη έλξη σχετικά με το είδος από πλευράς «συγγραφέων, αναγνωστών και εκδοτών» καθώς και η «σταθερή του διάδοση στο σώμα της παγκόσμιας λογοτεχνίας» (ibidem).

Οι Γερμανοί μελετητές απορρίπτουν και αποστασιοποιούνται από τον ορισμό που δίνουν οι Άγγλοι και Γάλλοι μελετητές. Η διεύρυνση του ορισμού από τους τελευταίους συμπεριλαμβάνει πληθώρα μυθιστορημάτων στον λογοτεχνικό κανόνα του Bildungsroman, τη στιγμή που οι Γερμανοί εμφανίζονται ιδιαίτερα εγκρατείς στους ταξινομικούς χαρακτηρισμούς. (Redfield, 2006). Έτσι, δημιουργούνται δύο κυρίαρχες τάσεις στην απόπειρα συγκρότησης ενός ορισμού (Κιοσσές, 2008: 48). Σύμφωνα με την πρώτη:

[...] το είδος ταυτίζεται με τη γερμανική φανέρωσή του και τις ιδιότυπες συνθήκες της πρώτης δημιουργίας και καλλιέργειάς του στα γερμανικά πολιτικά, κοινωνικά, εκπαιδευτικά, ιδεολογικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα. Στην περίπτωση αυτή το είδος αποκτά αυστηρά ιστορική συγκεκριμενοποίηση και

κάποιας μορφής, ανάλογα με τις ιστορικές και πολιτισμικές μεταβλητές» (Chamberlain & Thompson 1998: 2. πβ. Hernadi 1972).

ταυτότητα. Τα αντίστοιχα ευρωπαϊκά μυθιστορήματα, κυρίως της αγγλικής και γαλλικής λογοτεχνικής παραγωγής, θεωρούνται ως συναφή ή συγγενή είδη. Τονίζεται η ιδεολογική σύνδεση του είδους με τις συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες που επικρατούσαν την περίοδο ακμής του (κυρίως το 18ο – 19ο αιώνα, στη Γερμανία) και τις κοινωνικοπολιτικές αξίες, αντιλήψεις και ζητούμενα της εποχής (Sammons 1991). Οι αντιλήψεις αυτές στοιχειοθετούν το περιεχόμενο του όρου Bildung, της ανθρωπιστικής έννοιας της ανάπτυξης του ατόμου προς την ωρίμασή του, με βάση τις εγγενείς δυνατότητές του και την κοινωνική εμπειρία. Έτσι, κεντρική θέση στο Bildungsroman κατέχει αυτή ακριβώς η ιδέα για την ωρίμαση του ατόμου (Κιοσσές, 2008: 48).

Η δεύτερη τάση θέλει την έννοια του Bildungsroman να αποποιείται την «άμεση ιστορική ή πολιτισμική σύνδεση των κειμένων και να αξιοποιείται ως ταξινομικό εργαλείο». Με ένα «γενικευμένο χαρακτήρα», ο οποίος πληροί κάποια «ελάχιστα δομικά και θεματικά χαρακτηριστικά ανεξάρτητα από τη χώρα και την εποχή παραγωγής των έργων, ενώ αναγνωρίζει ποικιλομορφία, ακριβώς λόγω των διαφορετικών περιστάσεων κατά τη δημιουργία τους» (ibidem, 49). Έτσι, ο πρωταγωνιστής ακολουθείται κατά την πορεία «της καλλιέργειάς του και της απόκτησης εμπειριών που οδηγούν στην αυτογνωσία, στην κοινωνική ένταξη και αποδοχή ή αντίθετα στον αγώνα για τη διασφάλιση της ατομικότητας σε ένα αντίξοο κοινωνικό περιβάλλον. Ο αγώνας αυτός μπορεί κατά περίπτωση να οδηγήσει στην επιτυχία, στην απομόνωση ή στην περιθωριοποίηση» (ibidem).

3.1.2 Επινόηση, ετυμολογία και προέλευση του όρου

Ο άνθρωπος που έκανε ευρέως γνωστό τον όρο Bildungsroman είναι ο Wilhelm Dilthey, το 1870, εισάγοντάς τον στη βιογραφία του Friedrich Schleiermacher¹⁶ (Martini, 1991: 1) και έπειτα τον κατέστησε δημοφιλή με την επιτυχία της έρευνάς του, *Poetry and Experience*¹⁷, το 1906 (Boes, 2006: 231). Οι μελέτες του, παρόλα αυτά, μεταφράζονται στην αγγλική γλώσσα μόλις το 1950, αν και ο όρος μπόρεσε να διαρρεύσει στην αγγλική λογοτεχνική θεωρία

¹⁶ Dilthey, W. (1970). *Leben Schleiermachers, 1768-1802*. Berlin: Walter de Gruyter.

¹⁷ Dilthey, W. (1985). *Poetry and experience* (Vol. 5). Princeton: Princeton University Press.

νωρίτερα, μέσω του παγκόσμιου ενδιαφέροντος για τους Γερμανούς στοχαστές, όπως ο Freud (ibidem). Ωστόσο, ο όρος είναι αρκετά παλιότερος. Ο ρομαντικός κριτικός και καθηγητής της Αισθητικής και Λογοτεχνίας, Karl von Morgenstern (1770-1852), έδωσε δύο διαλέξεις στο Πανεπιστήμιο του Dorpat της Γερμανίας πάνω στο συγκεκριμένο θέμα, το οποίο και περιέπεσε στη λήθη για τα επόμενα τουλάχιστον 50 χρόνια (ibidem: 1-25). Ο όρος αυτός είναι διατυπωμένος στη γερμανική γλώσσα. Η επιλογή των συνθετικών από τον Morgenstern είναι ιδιαίτερης σημασίας. Η λέξη *Bildung* μεταφράζεται ως εικόνα, πορτρέτο και πιο αφηρημένα ως διάπλαση και διαμόρφωση (Buckley 1974: 13). Η λέξη *Roman* μεταφράζεται, με τη σειρά της, ως μυθιστόρημα (ibidem). Η συνένωση αυτών των δύο λέξεων «αναδεικνύει τόσο την αξία της μόρφωσης, όσο και την άνοδο του μυθιστορήματος κατά τη διάρκεια του 18^{ου} αιώνα» (Τσιαμπάση, 2012: 30).

Η ερμηνευτική ανάλυση της λέξης *Bildung* είναι ιδιαίτερα πλούσια και κατευθύνει τη σημασία του όρου Bildungsroman συνολικά¹⁸. Ο χώρος της λογοτεχνικής θεωρίας και κριτικής δεν έχει ακόμη αποκρυσταλλώσει μία συγκεκριμένη διάστασή του. Η ρίζα της λέξης αυτής είναι το *Bild*, που έχει την έννοια της εικόνας ή του ομοιώματος, της ζωγραφιάς, της φιγούρας «αλλά και της διαδικασίας μορφοποίησης» (Redfield, 2006: 193). Πριν τον 18^ο αιώνα, κατά τον Μεσαίωνα, η αρχική έννοια του *Bildung* είχε μια θρησκευτική απόχρωση. Με τον όρο αυτό περιγραφόταν η διαμόρφωση του ανθρώπου καθ'ομοίωση του Θεού, καθώς ο Θεός παρείχε τα συγκεκριμένα εφόδια στην ανθρώπινη φύση σύμφωνα με τον Χριστιανισμό. Από τον 18^ο αιώνα και έπειτα, όμως, η έννοια αλλάζει κατεύθυνση όπως περιγράφει και ο Κιοσσές (2008) παρακάτω:

Από την έννοια της διαμόρφωσης / διάπλασης του (μετανοούντα) αμαρτωλού ανθρώπου κατά την εικόνα του Θεού μέσω της θεϊκής επενέργειας και παρέμβασης γίνεται η μετατόπιση προς την ιδέα της σταδιακής ανάπτυξης των ατομικών δυνατοτήτων σε αλληλεπίδραση με το περιβάλλον. [...] Η εποχή του ανθρωπισμού σφραγίζει καταλυτικά την έννοια του *Bildung*: σύμφωνα με τις νέες ιδέες ο άνθρωπος πρέπει να αποτελεί τη βάση του πολιτισμού, το μέσο προαγωγής του και τον τελικό στόχο του. Στο πλαίσιο αυτό εκτιμώνται οι εγγενείς δυνατότητες του ανθρώπου, προβάλλεται η αντίληψη της ολόπλευρης ανάπτυξης

¹⁸ Για την επίδραση του όρου στην ευρωπαϊκή φιλοσοφική σκέψη δες Moretti (2000).

του, απορρίπτονται οι θεοκρατικές αντιλήψεις που τον κρατούσαν δέσμιο προλήψεων, προκαταλήψεων και θρησκευτικών συμφερόντων, ενώ προωθείται με πάθος η ιδέα της ελεύθερης επιλογής, με όλο το μερίδιο ευθύνης που αυτή συνεπάγεται (σελ.12).

Ο Redfield (2006) αποτολμά έναν γενικό ορισμό του Bildung ως «τη διαδικασία αυτο-σχηματισμού, κατά την πορεία της οποίας ο εαυτός ωθείται από την εξωτερική κατάσταση, αναπτύσσεται με εσωτερικούς πόρους και διαμορφώνεται αρμονικά ως έργο τέχνης» (σελ. 192).

Τέλος, για την αγγλική γλώσσα το Bildungsroman μελετάται εκτενώς από τον Jerome Hamilton Buckley το 1974, με το βιβλίο του *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Ο ίδιος προτείνει, όπως θα δούμε και παρακάτω, ένα «ευρύ ταξινομικό ορισμό του είδους» (Boes, 2006: 231).

3.1.3. Συνθήκες και αιτίες καθιέρωσης του είδους

Οι πρώτες ανιχνεύσεις του Bildungsroman ως λογοτεχνικού μυθιστορηματικού είδους, διακρίνονται τον 18^ο αιώνα στη γερμανική λογοτεχνία (Κιοσσές, 2008: 21). Επικρατεί σχετική ομοφωνία για την επιτομή του είδους, που είναι το *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796) του Johann Wolfgang von Goethe (Sammons, 1981) και λειτουργεί ως αρχέτυπο. Η γέννηση του είδους εκείνη την εποχή δεν αποτελεί ένα τυχαίο γεγονός. Το γενικό κλίμα της εποχής προμηνύει «μια ριζική πνευματική αλλαγή, η οποία χαρακτηρίζεται και ως περίοδος αναζήτησης» (Koselleck, 1979).

Ο Franco Moretti (2000) καλεί το Bildungsroman ως τη «συμβολική μορφή του μοντερνισμού». Η νεότητα, που πρωταγωνιστεί στο συγκεκριμένο μυθιστορηματικό είδος, μοιράζεται αρκετά κοινά στοιχεία με τον μοντερνισμό. Πιο συγκεκριμένα, και οι δύο έννοιες αποτελούν «μια σαγηνευτική και παράλληλα επικίνδυνη διαδικασία, γεμάτη προσδοκίες και ανεκπλήρωτες ψευδαισθήσεις» (2000: 5).

Σε συνδυασμό με τα παραπάνω, κυρίαρχα αίτια για τη γέννηση αυτού του είδους στη γερμανική λογοτεχνική έκφραση αποτελούν οι νέες –τότε- ιδέες του Διαφωτισμού και η άνοδος της αστικής τάξης (Voßkamp: 2004, Kontje, 1993). Πιο αναλυτικά, η Τσιαμπάση (2012) μας

περιγράφει τον παλμό της γερμανικής κοινωνίας εκείνη την εποχή καθώς το νέο μυθιστόρημα απηχεί τις αξίες της νεοσύστατης αστικής τάξης:

Η αστική τάξη, ωστόσο, διάγει μια αντιφατική κοινωνική κατάσταση, διότι παρά την οικονομική της κυριαρχία παραμένει πολιτικά αδύναμη. [...] Μόνο οι μεσαίες και οι κατώτερες διοικητικές θέσεις καταλαμβάνονται από πολίτες, ενώ οι θέσεις με επιρροή στο απολυταρχικό κράτος είναι προνόμιο των αριστοκρατών. Συνεπώς, μοναδικό όπλο αυτής της κοινωνικής τάξης αλλά και μέσο για την ανέλιξή της συνιστά η καλύτερης ποιότητας μόρφωση (Bildung) για τα μέλη της, η οποία και αποτελεί την ειδοποιό διαφορά της από τα κατώτερα στρώματα αλλά και την αυλική αριστοκρατία, που κατακρίνεται για διεφθαρμένο τρόπο άσκησης εξουσίας και ανήθικο τρόπο ζωής. Αντιθέτως, το κύρος της αστικής τάξης εδράζεται στο υψηλό σύστημα αξιών που προβάλλει: η αστική τάξη έπρεπε να αποκτήσει κύρος ως νέο κοινωνικό στρώμα με συγκεκριμένο τρόπο ζωής, με ηθικές μορφές εκπροσώπησης και εμφάνισης αξιών (σελ. 20).

Τέλος, την εποχή εκείνη παρατηρείται και η απομάκρυνση από την αντίληψη της θεϊκής αυθεντίας (ibidem: 21) με τον Kant (2016: 481-494) να εναποθέτει τις ευθύνες για την ατομική εξέλιξη μόνο στον άνθρωπο.

3.2. Βασικά χαρακτηριστικά

Η πλειοψηφία των μελετητών, παρότι δεν έχει καταλήξει σε έναν και μόνο ορισμό για το Bildungsroman, έχει επισημάνει και αποδεχτεί κάποια βασικά γνωρίσματα, που μπορούν να αποτελέσουν έναν περιγραφικό ορισμό του είδους και να διευκολύνουν τον μελετητή ως προς την αναγνώρισή του. Παρακάτω θα γίνει η συνοπτική παρουσίασή τους με βάση κυρίως τον Buckley (1974) και την Hirsch (1979).

3.2.1 Θεματικά μοτίβα και μυθιστορηματική πλοκή

Μελετώντας μυθιστορήματα που έχουν λάβει τον χαρακτηρισμό του Bildungsroman, παρατηρεί κανείς την κοινή γραμμή που ακολουθείται ως προς την πλοκή του έργου και τα θεματικά του μοτίβα. Το βασικότερο γνώρισμα ως προς το περιεχόμενο του μυθιστορήματος είναι «η παρουσίαση της εξέλιξης και διάπλασης ενός κεντρικού ήρωα» (Bakhtin, 2002: 21). Σύμφωνα με τον Moretti (2000: 3-4), η νεαρή ηλικία του ήρωα αποτελεί νευραλγικό στοιχείο, ώστε να φανεί σε όλο της το εύρος η εξέλιξη και καλλιέργειά του. Η αφήγηση δίνει ιδιαίτερο βάρος στη διαδικασία, καθώς ο ήρωας «αναζητά επίμονα την καλλιέργεια της προσωπικότητάς του» (Τσιαμπάση, 2012: 35) μέσα σε συγκεκριμένα κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα (Κιοσσές, 2008: 51).

Ο Jerome Buckley (1974) αναφέρει πως, για να υπαχθεί ένα μυθιστόρημα στην συγκεκριμένη λογοτεχνική κατηγορία, θα πρέπει να εμπεριέχει στην πλοκή του τουλάχιστον δύο με τρία στοιχεία από τα παρακάτω (σελ.18). Σύμφωνα με τον ίδιο, η πλοκή θα πρέπει να παρακολουθεί τον ήρωα από την παιδική του ηλικία, η οποία λαμβάνει χώρα στην εξοχή. Ο επαρχιωτισμός του ήρωα αποτελεί, επομένως, βασικό χαρακτηριστικό. Στη συνέχεια, ο ήρωας υφίσταται περιορισμούς στην πνευματική του ανάπτυξη και λόγω διαφωνιών με την οικογένειά του, αποφασίζει να φύγει από το σπίτι και να κατευθυνθεί προς μια μεγάλη πόλη, όπου αρχίζει η «πραγματική του εκπαίδευση» (ibidem: 17). Η «αίσθηση παγίδευσης» πίσω στο σπίτι του είναι αυτό που τον ωθεί να προχωρήσει μακριά του (Fentin, 2012: 25). Έπειτα, κατά τη διάρκεια της ιστορίας, ο πρωταγωνιστής πρέπει, επίσης, να βιώσει "τουλάχιστον δύο έρωτες ή σεξουαλικές συναντήσεις, μία μαρτυρική, μία ανυψωτική". Σε συνδυασμό με τα άλλα γεγονότα που πραγματοποιούνται καθ' όλη τη διάρκεια του μυθιστορήματος, θα τον ωθήσουν όχι μόνο να επανεξετάσει τις πράξεις του και να ωριμάσει ως άτομο, αλλά και να κατανοήσει καλύτερα την κοινωνία μέσα στην οποία ζει (Buckley, 1974: 17). Σύμφωνα με τις αρχές του Buckley, ο πρωταγωνιστής θα επιστρέψει στο σπίτι του κάποια στιγμή, για να επιδείξει τις γνώσεις του (ibidem). Τέλος, άλλα βασικά θέματα με τα οποία θα έρθει αντιμέτωπος ο πρωταγωνιστής είναι «το χάσμα γενεών και η σύγκρουσή τους, η ευρύτερη κοινωνία, η αποξένωση, η εύρεση επαγγέλματος και η αναζήτηση μιας λειτουργικής φιλοσοφίας» (ibidem: 18).

Η πλειοψηφία των Bildungsroman μυθιστορημάτων μας παρουσιάζουν έναν ορφανό ήρωα, κατά κύριο λόγο από πατέρα, όπως στα μυθιστορήματα του Dickens *Great Expectations* (1998) και *David Copperfield* (2004), και ο αφηγητής σε αυτά είναι πρωτοπρόσωπος. (Buckley,

1974: 19). Το ταξίδι από την εφηβεία στην ενηλικίωση και την ωριμότητα είναι μακρύ και δύσκολο, έτσι το μυθιστόρημα καλύπτει αρκετά χρόνια συμπόρευσης με τον ήρωα. «Ο αναγνώστης ακολουθεί έναν έφηβο σε ένα ταξίδι δοκιμασιών, οι οποίες θα θέσουν υπό αμφισβήτηση τις ικανότητές του, τις γνώσεις και τις δεξιότητές του» (Petersson, 2011: 6). (Buckley, 1974: 17). Ο ήρωας συχνά έρχεται σε επαφή με έναν χαρακτήρα, ο οποίος θα αποτελέσει τον ρόλο του “μέντορα”, «κοντά στον οποίο περνά μια διαδικασία “μαθητείας”, χωρίς ωστόσο να λαμβάνει τη μορφή συστηματικού διδασκάλου, όπως στο Erziehungsroman» (Κιοσσές, 2008: 52).

Ο ήρωας καθοδηγείται από εσωτερικούς παράγοντες, όπως την αίσθηση καθήκοντος προς τον εαυτό του και τους άλλους. Είναι ο ήρωας, ο ίδιος που έχει να αντιμετωπίσει την κεντρική σύγκρουση που βρίσκεται μέσα του, και σε όλη την ιστορία ο πρωταγωνιστής βιώνει «προνομιούχες στιγμές οραματισμού, επιφανειών, σημείων χρόνου», καθώς αναγνωρίζει τα λάθη του και καταλαβαίνει ότι η συμπεριφορά και οι ενέργειές του πρέπει να αλλάξουν (Buckley 1974: 22 – 23).

Έχοντας αναφέρει τα κεντρικά κοινά γνωρίσματα που αποδίδει ο Buckley (1974) στα Bildungsroman μυθιστορήματα, προχωράμε τη μελέτη μας με το μοντέλο της Hirsch (1979), το οποίο εστιάζει σε δομικά χαρακτηριστικά του είδους. Για την πρώτη προϋπόθεση του μοντέλου, η Hirsch εξηγεί:

Το μυθιστόρημα της διάπλασης είναι ένα μυθιστόρημα που επικεντρώνεται σε έναν κεντρικό χαρακτήρα, ένα Figurenroman . Είναι η ιστορία της ανάπτυξης και της εξέλιξης ενός αντιπροσωπευτικού χαρακτήρα για την τότε κοινωνία μέσα στο πλαίσιο μιας καθορισμένης κοινωνικής τάξης. Καθώς μαθαίνει και μεγαλώνει, ο πρωταγωνιστής είναι ένας ουσιαστικά παθητικός χαρακτήρας, ένα υποχείριο της περίπτωσης. Δεν είναι σε θέση να ελέγξει ενεργά το πεπρωμένο του, είναι κάποιος που διαμορφώνει τα γεγονότα χωρίς να τα προκαλεί. Η ανάπτυξη του ήρωα διερευνάται από διάφορες οπτικές γωνίες στο μυθιστόρημα της διάπλασης, που στοχεύει στον σχηματισμό μιας ολικής, σωματικής, συναισθηματικής, πνευματικής και ηθικής προσωπικότητας (Hirsch, 1979: 296-7).

Η παθητικότητα του χαρακτήρα εξετάζεται υπό το πρίσμα της επίδρασης που έχει η κοινωνία πάνω του, ενώ η επίτευξη της κοινωνικής ενσωμάτωσης είναι ένα βασικό ζήτημα που διαπραγματεύεται το είδος (Slaughter, 2014: 76-77). Βέβαια, πέρα από τον «παθητικό, ευάλωτο και αδύναμο χαρακτήρα» που μπορεί να οδηγείται σε λάθη, ο ήρωας διακρίνεται ταυτοχρόνως από «μια αναπτυγμένη προσληπτικότητα και πλαστικότητα» (Juergen, 1972: 273). Για την δεύτερη προϋπόθεση, η Hirsch εξηγεί περαιτέρω:

Το βασικό ενδιαφέρον του είδους αυτού είναι τόσο βιογραφικό όσο και κοινωνικό. Η κοινωνία είναι ο ανταγωνιστής του μυθιστορήματος και θεωρείται σχολείο ζωής, ένας τόπος εμπειρίας. Το πνεύμα και οι αξίες της κοινωνικής τάξης αναδύονται μέσα από την τύχη ενός αντιπροσωπευτικού ατόμου. Συνεπώς, το μυθιστόρημα της διάπλασης δεν αντιπροσωπεύει ένα πανόραμα της κοινωνίας και μπορεί έτσι να διακρίνεται από το πανοραμικό ή το κοινωνικό μυθιστόρημα (Hirsch, 1979: 297).

Ο Moretti (2000) διατυπώνει εύλογα το ζήτημα που θέτει το Bildungsroman, όσον αφορά «στη σύγκρουση ανάμεσα στο ιδεώδες του αυτοπροσδιορισμού και τις εξίσου επιτακτικές απαιτήσεις της κοινωνικοποίησης» (σελ.15).

Οι λάθος επιλογές του ήρωα είναι, επίσης, βαρύνουσας σημασίας. «Ο ήρωας οδηγείται συχνά σε λανθασμένες επιλογές φίλων, συμβούλων, συντρόφων, εργασίας, κλπ.» (Κιοσσές, 2008: 52-53), οι οποίες βοηθούν στη διαδικασία της ωρίμασής του. Όσο αφορά την τρίτη προϋπόθεση, η Hirsch συνοψίζει επιτυχώς:

Η πλοκή είναι μια εκδοχή μιας ιστορίας αναζήτησης. Απεικονίζει μια αναζήτηση για μια ουσιαστική ύπαρξη μέσα στην κοινωνία, για τις αυθεντικές αξίες που θα διευκολύνουν την εκδίπλωση των εσωτερικών ικανοτήτων. Η γραμμική χρονολογική πλοκή, σύμφωνα με τους Scholes και Kellogg, αντιπροσωπεύει «ένα γενικό κίνημα για να τονιστεί ο χαρακτήρας στην αφήγηση», καθώς «επιτρέπει την ελεύθερη και πλήρη ανάπτυξη του χαρακτήρα χωρίς παρεμβολή από τις απαιτήσεις μιας σφιχτά συνδεδεμένης πλοκής». Η ανάπτυξη είναι μια σταδιακή διαδικασία που συνίσταται σε μια σειρά συναντήσεων μεταξύ υποκειμενικών αναγκών και μιας άκαμπτης κοινωνικής τάξης. Δεδομένου ότι εξετάζει διάφορες

εναλλακτικές λύσεις, η διαδικασία ανάπτυξης απαιτεί σφάλματα και την επιδίωξη λάθος οδηγιών (Hirsch, 1979: 297-8).

Οι εσωτερικές ικανότητες του ήρωα, που αναφέρονται, αναπτύσσονται μέσα «από την πλάνη και την απογοήτευση που οδηγούν στην εξισορρόπηση του κόσμου» (Juergen, Krause, 1989: 37).

Όπως είναι λογικό, μέσα στην κοινωνία αναπτύσσονται σχέσεις μεταξύ των μελών της. Σύμφωνα με την Hirsch (1974) οι υπόλοιποι χαρακτήρες του μυθιστορήματος επιτελούν έναν συγκεκριμένο σκοπό για την ωρίμαση του ήρωα:

Οι υπόλοιποι χαρακτήρες του μυθιστορήματος εκπληρώνουν διάφορες σταθερές λειτουργίες: οι *εκπαιδευτές* χρησιμεύουν ως μεσολαβητές και διερμηνείς μεταξύ των δύο αντιμαχόμενων δυνάμεων του εαυτού και της κοινωνίας. Οι *σύντροφοι* χρησιμεύουν ως αντανakλαστικά στον πρωταγωνιστή για εναλλακτικούς στόχους και επιτεύγματα ο καθένας (π.χ. Wilhelm Meister και Lothario). Οι *εραστές* δίνουν την ευκαιρία στον πρωταγωνιστή για την εκμάθηση του συναισθήματος (σελ.298).

Οι *εκπαιδευτές* έχουν κοινό σκοπό με τον ρόλο του μέντορα, τον οποίο αναφέραμε και παραπάνω. Ο συγκεκριμένος χαρακτηρισμός ενέχει μια θετική χροιά, καθώς ο ρόλος τους είναι να μεσολαβήσουν ανάμεσα στον ήρωα και την κοινωνία, για να αποδεχτεί ο πρώτος τις αξίες της δεύτερης. Οι *σύντροφοι* αναφέρονται στους φίλους του ήρωα και μπορεί να χρησιμεύουν για να δείξουν τα διαφορετικά μονοπάτια που μπορεί να επιλέξει κανείς στη ζωή.

Η πέμπτη προϋπόθεση κατά την Hirsch (1979) αφορά στη φωνή του αφηγητή. Πιο συγκεκριμένα, υποστηρίζει πως η αφήγηση είτε στο πρώτο είτε στο τρίτο πρόσωπο εμπεριέχει μία λεπτή *ειρωνεία*, που αναφέρεται «στον άπειρο και άμαθο ήρωα, παρά στη νοσταλγία για τη νεότητα» (σελ. 298). Επομένως, ο αφηγητής αποστασιοποιείται ελαφρώς από τον ήρωα ακόμα και αν είναι το ίδιο πρόσωπο.

Η Hirsch (1979) συνεχίζει την περιγραφή του μοντέλου της με μια έκτη προϋπόθεση, η οποία εστιάζει στα διαμορφωτικά γεγονότα συνολικά, τα οποία και οδηγούν στην αυτοτέλεια του ήρωα:

Το πρωταρχικό μέλημα του μυθιστορήματος της διάπλασης είναι η ανάπτυξη της αυτοτέλειας, δηλαδή όχι όλα τα γεγονότα της ζωής του ήρωα, αλλά τα γεγονότα που καθορίζουν τη ζωή του ατόμου. Αυτός ο τύπος μυθιστορήματος είναι μια ιστορία μαθητείας και όχι μια πλήρη βιογραφία. [...] Ενώ κάθε πρωταγωνιστής έχει την επιφύλαξη να αποδεχθεί ή να απορρίψει την προβλεπόμενη επίλυση, κάθε μυθιστόρημα τελειώνει με μια ακριβή στάση από την πλευρά του ήρωα, με την εκτίμησή του για τον εαυτό του και τη θέση του στην κοινωνία (σελ. 298).

Το τέλος του Bildungsroman εξετάζει, λοιπόν, δύο βασικούς πυλώνες, για να μπορέσει να χαρακτηριστεί «επιτυχημένο». Ο πρώτος είναι η επιτυχία της αυτοπραγμάτωσης και ο δεύτερος η επιτυχής κοινωνική ένταξη (Κιοσσές, 2008: 54). Επομένως, δεν τελειώνουν όλα τα μυθιστορήματα με ευτυχή κατάληξη. «Σε πολλές περιπτώσεις η κοινωνική επανένταξη απαιτεί συμβιβασμό από την πλευρά του ήρωα ή πολύ συχνά οι συγκρούσεις με το περιβάλλον και τις αξίες του οδηγούν τον ήρωα στην αποχώρηση (κοινωνική απομόνωση) ή τον θάνατο (συχνά αυτοκτονία)» (ibidem).

3.2.2 Αυτοβιογραφικά στοιχεία συγγραφέα

Στην πλειοψηφία των δειγμάτων του είδους οι μελετητές έχουν εντοπίσει αρκετές ομοιότητες του ήρωα με τον συγγραφέα (Hardin, 1991: ix). Παρόλο που μπορεί να εμπεριέχει αυτοβιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα, δεν αποτελεί, ωστόσο, στο σύνολό του αυτοβιογραφία. Η αυτοβιογραφική διάσταση αναμειγνύεται με τη μυθοπλασία, έτσι ώστε το αποτέλεσμα να δίνει μια αυθεντικότητα στα τεκταινόμενα γεγονότα (Buckley, 1974: 23-25).

3.2.3 Διδακτισμός

Η Hirsch (1979) θέτει μια τελευταία προϋπόθεση στο μοντέλο της, για να χρηστεί ένα μυθιστόρημα με τον χαρακτηρισμό Bildungsroman. Πιο συγκεκριμένα, «το μυθιστόρημα της διάπλασης θεωρείται ως διδακτικό μυθιστόρημα, το οποίο εκπαιδεύει τον αναγνώστη

απεικονίζοντας την εκπαίδευση του πρωταγωνιστή» (σελ. 298). Με άλλα λόγια, το Bildungsroman εκτελεί αυτό που θεματοποιεί, ενθαρρύνοντας την καλλιέργεια του αναγνώστη μέσω της απεικόνισης της ανάπτυξης του πρωταγωνιστή (Martini, 1991). Ήδη από την ανατολή του είδους, οι θεωρητικοί επισήμαναν το είδος ως «μορφωτικό μέσο» περισσότερο από κάθε άλλο μυθιστορηματικό είδος (Morgenstern, 1988: 64). Κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης «η εμπλοκή του αναγνώστη σημαίνει στοχασμό, αναστοχασμό, ενσυναίσθηση έως και ταύτιση με τον ήρωα. Τούτο έχει ως συνέπεια την εκ παραλλήλου με το μυθιστορικό ήρωα διάπλαση του αναγνώστη» (Τσιαμπάση, 2012: 43).

3.3.Γυναικείο Bildungsroman

Ο Boes (2006) χαρακτηρίζει τον συλλογικό τόμο με μελέτες, *The voyage In: Fictions of Female Development* (1983), τον οποίο επιμελούνται οι Elizabeth Abel, Marianne Hirsch και Elizabeth Langland, ως πρωτοποριακή συμβολή. Ήδη από την εισαγωγή του βιβλίου επισημαίνεται πως ο ταξινομικός ορισμός του Buckley (1974) αποκλείει τη γυναικεία μορφή διάπλασης (σελ.4). Καθ' όλη τη διάρκεια της μελέτης του Buckley το άτομο αναφέρεται ως «αυτός». Σύμφωνα με την Fraiman (1993), το Bildungsroman έχει οριστεί και δημιουργηθεί απευθυνόμενο σε άντρες πρωταγωνιστές (σελ. 3).

Λαμβάνοντας υπόψη τους κοινωνικούς κανόνες του 19ου αιώνα είναι εύλογο να υποθέσει κανείς την απουσία ενός γυναικείου Bildungsroman. Οι κύριοι σκοποί και ασχολίες της γυναίκας εκείνη την εποχή περιορίζονταν στον γάμο, τα παιδιά και το νοικοκυριό. Οι κοινωνικοί περιορισμοί, επομένως, δεν επέτρεπαν στη γυναίκα να ωριμάσει ψυχολογικά όπως ο αρσενικός ήρωας (Burt, 2006: 106). Με το δεύτερο κύμα του φεμινιστικού κινήματος τη δεκαετία του 1960, παρατηρήθηκε η ανάδειξη μυθιστορημάτων που περιλάμβαναν μια μορφή γυναικείας διάπλασης κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, αλλά και τονώθηκε η συγγραφή νέων ιστοριών τέτοιας κατεύθυνσης (Zargarinejad, 2015: 4).

Στα πρώτα δοκίμια του *The voyage In: Fictions of Female Development* (1983) τόσο η Hirsch, όσο και η Rosowski αναδεικνύουν νέα μοντέλα Bildungsroman με βάση τη γυναικεία πτυχή του, ανασυνθέτοντας βασικά θέματα του κλασικού μοντέλου (Boes, 2006: 234). Τα μυθιστορήματα του 19^{ου} αιώνα με γυναίκες πρωταγωνίστριες χρησιμοποιούν λεπτές υφές ειρωνείας, για να καταδείξουν τους κοινωνικούς περιορισμούς του γυναικείου φύλου από την

πατριαρχική αστική δομή (Slaughter, 2014: 75). Πιο συγκεκριμένα, τη στιγμή που «περιγράφουν επιφανειακά τη συμφωνία με τις έμφυλες κοινωνικές συμβάσεις, ταυτοχρόνως ενυπάρχει σε αυτά μια συγκαλυμμένη πλοκή που υποστηρίζει την επανάσταση» (Abel et al., 1983: 12). Η έννοια του Bildung, συνεπώς, τροποποιείται καθώς τα μυθιστορήματα αυτά δεν εμπεριέχουν την ίδια κινητικότητα με τους αρσενικούς ήρωες. Ενώ «οι άνδρες ήρωες ξεκινούν την αναζήτηση με κάποια αίσθηση του εαυτού τους, τον οποίο προσπαθούν να αναπτύξουν, οι ηρωίδες επιχειρούν εξ αρχής να ανακαλύψουν έναν εαυτό που απώλεσαν στην παιδική ηλικία» (Κιοσσές, 2008: 63). Οι γυναίκες πρωταγωνίστριες μπορούν να αφηγούνται ιστορίες καθυστερημένης αυτοανακάλυψης, στις οποίες οι γυναίκες επιδιώκουν την εκπλήρωση πέρα από τα όρια του γάμου και της μητρότητας (Slaughter, 2014:75). Μυθιστορήματα, όπως το *Jane Eyre* (2003) της Brontë και το *The Mill on the Floss* (2007) του Eliot, θεωρούνται τυπικά μυθιστορήματα γυναικείας διάπλασης (Fraiman, 1993: x).

Όπως στο μοντέλο του Buckley (1974: 7-25) υπάρχει ένας στενός δεσμός ανάμεσα στον γιο και τον πατέρα, έτσι και στο γυναικείο μοντέλο υπάρχει ο αντίστοιχος δεσμός ανάμεσα στην κόρη και τη μητέρα (Abel et al., 1983: 10). Η Fraiman (1993) υποστηρίζει, ωστόσο, πως η ηρωίδα δεν έχει ως πρότυπο την μητέρα της, γιατί είτε έχει πεθάνει είτε η σχέση τους είναι ελαττωματική (σελ.6). Επίσης, η ιδέα του μέντορα καθίσταται ιδιάζουσα στο γυναικείο μοντέλο, καθώς ο μέντορας είναι ένας άνδρας που φαίνεται να έχει ως σκοπό τη διάπλαση της γυναίκας σε μια καλή σύζυγο για εκείνον (ibidem). Η σεξουαλικότητα της πρωταγωνίστριας βρίσκεται ανάμεσα σε μια διαρκή πάλη ανάμεσα στην έκφραση και την καταστολή της (Abel et al., 1983: 12). Έτσι, συχνή είναι η παρουσίαση μιας ηρωίδας, η οποία φαίνεται να αποφεύγει τον έρωτα, για να μπορέσει να της επιτραπεί η θέαση του κόσμου (Fraiman, 1993: 7). Συνοπτικά, ο Κιοσσές (2008) αναφέρει:

Στη γυναικεία εκδοχή του είδους κυριαρχούν δύο αφηγηματικά μοτίβα: αυτό της «μαθητείας» (*apprenticeship*), το οποίο ακολουθεί μια χρονολογική αφήγηση της ανάπτυξης της ηρωίδας από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση, κατά τη γραμμική δομή του ανδρικού Bildungsroman. Η πορεία προς την ολοκλήρωση της μαθητείας μπορεί να λάβει διάφορες μορφές. Δεύτερο μοτίβο αποτελεί αυτό της «αφύπνισης» (*awakening*), στο οποίο η ανάπτυξη της ηρωίδας δεν προχωρά σταδιακά, αλλά συμβαίνει είτε αφού η ηρωίδα ικανοποιήσει κάποιες συμβατικές

κοινωνικές προσδοκίες (πχ. γάμος, οικογένεια) είτε επέρχεται ως συνέπεια ενόρασης, στιγμιαίων αποκαλύψεων και εσωτερικών εκλάμψεων (*epiphanies*) (σελ60).

Παρά τις διαφορές ανάμεσα στην ανδρική και γυναικεία εκδοχή του είδους υπάρχουν ωστόσο, κοινά βασικά χαρακτηριστικά. Τα κυριότερα είναι «η πίστη σε έναν συμπαγή εαυτό, η πίστη στη δυνατότητα της εξέλιξης, η επιμονή σε ένα χρονικό διάστημα κατά το οποίο λαμβάνει χώρα η εξέλιξη και η έμφαση στα κοινωνικά συμφραζόμενα» (Abel *et al.* 1983: 14). Κλείνοντας το συγκεκριμένο υποκεφάλαιο παραθέτουμε την παρατήρηση της Labovitz (1986) για την γυναικεία εκδοχή του είδους: «Το Bildungsroman θεωρούνταν ότι εξέλειπε, ότι ήταν ακόμη και παρωχημένο. Εισδύοντας στο παλιό είδος, η γυναίκα ηρωίδα έχει προσδώσει νέο νόημα στη Bildung και στο Bildungsroman» (σελ. 258).

3.4.Συγγενικά είδη

Αρκετά από τα χαρακτηριστικά που περιγράφηκαν παραπάνω, εντοπίζονται και σε άλλα μυθιστορηματικά είδη, αναπτύσσοντας και αυτά μια σχέση με την έννοια της *Bildung*. Αυτά είναι το *Entwicklungsroman* (με την ελληνική απόδοση της Τσιαμπάση (2012: 10) ως *εξελικτικό μυθιστόρημα*), το *Erziehungsroman* (με ελληνική απόδοση το *παιδαγωγικό μυθιστόρημα* (*ibidem*)) και το *Künstlerroman* (με ελληνική απόδοση το *μυθιστόρημα καλλιτεχνικής ωρίμασης* (Κιοσσές, 2008: 88). Τα κοινά τους με το Bildungsroman τα καθιστούν συγγενή είδη του, ενώ για κάποιους άλλους μελετητές υπο-είδη του.

3.4.1 Entwicklungsroman (Εξελικτικό μυθιστόρημα)

Ο όρος «Entwicklung» (εξέλιξη) φανερώνει την «καλλιέργεια και ανάπτυξη των σωματικών, πνευματικών και ψυχικών τάσεων υπό συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες» (Τσιαμπάση, 2012: 46). Entwicklungsroman καλούνται «τα αφηγηματικά έργα που έχουν ως θέμα την πορεία ανάπτυξης και εξέλιξης ενός ατόμου, το πρόβλημα της αντιπαράθεσής του με τον ισχύοντα κόσμο, τη σταδιακή του ωρίμαση» (Gerhard, 1926: 1).

Σύμφωνα με την Gerhard (1926) το Entwicklungsroman παρουσιάζει μια διαχρονικότητα, ενώ το Bildungsroman άνθισε και παρήκμασε κατά την εποχή του Goethe (ibidem). Άλλη διαφορά με το Bildungsroman είναι πως στο εξελικτικό μυθιστόρημα ο πρωταγωνιστής δεν έχει κάποιο συγκεκριμένο σκοπό (Bildung), αλλά παρακολουθούμε την φυσική ωρίμασή του (Τσιαμπάση, 2012: 47-53).

3.4.2 Erziehungsroman (Παιδαγωγικό μυθιστόρημα)

Το Erziehungsroman (παιδαγωγικό μυθιστόρημα) είναι «ένα ισχυρό διδακτικό μυθιστορηματικό είδος, το οποίο πραγματεύεται παιδαγωγικά προβλήματα, σχεδιάζει διδακτικές φόρμες ή επεξηγεί, παρέχοντας παραδείγματα» (Köhn, 1968: 9). Το συγκεκριμένο μυθιστορηματικό είδος εστιάζει σε μια συγκεκριμένη εκπαιδευτική διαδικασία (Τσιαμπάση, 2012: 53). Το «Αιμίλιος ή Περί Αγωγής» του Jean-Jacques Rousseau (2001) εντάσσεται στην συγκεκριμένη κατηγορία, αποτελώντας αρχέτυπο του είδους (ibidem).

3.4.3 Künstlerroman (Μυθιστόρημα καλλιτεχνικής ωρίμανσης)

Το Künstlerroman (μυθιστόρημα καλλιτεχνικής ωρίμανσης) εστιάζει στην εξέλιξη της πορείας κάποιου καλλιτέχνη (Slaughter, 2014: 76). Το συγκεκριμένο μυθιστορηματικό είδος «περιγράφει την πορεία ενός συγγραφέα ή κάποιου άλλου καλλιτέχνη από την παιδική ηλικία ως το στάδιο της ωριμότητας, όπου πλέον αναγνωρίζεται το καλλιτεχνικό πεπρωμένο και ταλέντο του πρωταγωνιστή σε μια συγκεκριμένη τέχνη» (Abrams, 2005: 291).

3.5. Διλήμματα για τον όρο

Η διερεύνηση και οριοθέτηση του γερμανικού λογοτεχνικού όρου Bildungsroman έχει σταθεί η αφορμή για πάμπολλες συζητήσεις και τοποθετήσεις κριτικών της λογοτεχνίας,

ιστορικών ακόμη και γλωσσολόγων. Οι διαμάχες ανάμεσα στους παραπάνω αφορούν τόσο στον ορισμό του όρου και στην εφαρμογή του, όσο και στην ίδια του την ύπαρξη.

Πέρα από τις μεταφραστικές πτυχές του θέματος, οι Γερμανοί κριτικοί λογοτεχνίας ενίστανται στον τρόπο χρήσης του όρου από τους Αγγλο- Αμερικανούς συναδέλφους τους. Οι πρώτοι τείνουν να είναι ιδιαίτερα συγκρατημένοι με τον χαρακτηρισμό ενός μυθιστορήματος ως Bildungsroman, την ώρα που οι δεύτεροι έχουν ενστερνιστεί μια ευρύτερη μορφή του είδους (Boes, 2006: 232). Η αυστηρότητα των Γερμανών όσον αφορά στην ένταξη ενός μυθιστορήματος στη συγκεκριμένη κατηγορία έχει οδηγήσει ορισμένους κριτικούς να κάνουν λόγο για ένα «είδος- φάντασμα», καθώς κανένα μυθιστόρημα δεν μπορεί να εκπληρώσει απολύτως την έννοια επίτευξης της Bildung (Sammons, 1981: 239). Έτσι δημιουργείται το εξής παράδοξο: τη στιγμή που οι Γερμανοί κριτικοί διαλέγουν έργα που μετά βίας μετρώνται στα δάχτυλα των δύο χεριών, οι Αγγλόφωνοι αντίστοιχοί τους διευρύνουν τόσο τον όρο, που στην ουσία περιλαμβάνουν την πλειοψηφία όλων των μυθιστορημάτων (Redfield, 2006: 193)

Καταγράφοντας τις παραπάνω παρατηρήσεις μπορεί εύκολα κανείς να εξάγει το συμπέρασμα πως υπάρχουν δύο εκδοχές του είδους. Η μία είναι η γερμανική και η άλλη η αγγλική εκδοχή του Bildungsroman. Η γερμανική σφραγίδα του όρου τονιζόταν με ιδιαίτερο στόμφο, περισσότερο από ποτέ κατά τη διάρκεια του ναζισμού στη χώρα. Δεν είναι λίγοι εκείνοι που έκαναν λόγο για αναβίωση του όρου από τον Dilthey (1985) για λόγους εθνικιστικής προπαγάνδας (Boes, 2006: 233). Ο Sammons (1991) υποστηρίζει πως το είδος άκμασε μόνο για λίγα χρόνια μέσα στη Ρομαντική λογοτεχνική περίοδο, όταν και περιγράφηκε για πρώτη φορά από τον Morgenstern και έπειτα πέρασε στην ιστορία της λογοτεχνίας. Από την άλλη πλευρά, ο Moretti (2000) χαρακτηρίζει το είδος σε εξέλιξη και διαρκή αλλαγή, ως συμβολική μορφή του νεωτερισμού (σελ. 5).

Ένα άλλο θέμα προκύπτει από τη σύγχυση διάκρισης του Bildungsroman από τα συγγενικά είδη – υπο-είδη (Enwicklungsroman, Erziehungsroman και Künstlerroman). Από τη μία πλευρά, υπάρχουν αρκετοί μελετητές, που τα αντιμετωπίζουν ως διαφοροποιημένα μυθιστορηματικά είδη. Από την άλλη μεριά, ορισμένοι μελετητές θεωρούν τους όρους συνώνυμους και οι διαφοροποιήσεις μεταξύ των κατηγοριών δεν θεωρούνται σημαντικές, τουλάχιστον για τα αγγλόφωνα έργα (Buckley, 1974: 13, Burt, 2001:105-106). Στην παρούσα μελέτη υιοθετούμε την τελευταία θέση.

Ένα, ακόμα, δίλημμα που ανακύπτει, είναι η δυνατότητα εφαρμογής του είδους, όταν το κύριο πρόσωπο του μυθιστορήματος είναι μία γυναίκα πρωταγωνίστρια. Το μοντέλο του Buckley (1974), όπως είδαμε και παραπάνω, αναφέρεται και βρίσκει εφαρμογή μόνο σε αρσενικό γένος. Αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα πως είτε δεν μπορεί να επιτευχθεί η έννοια της Bildung από μια γυναίκα, λόγω των έμφυλων κοινωνικών περιορισμών, είτε τα χαρακτηριστικά για μια γυναίκα ήρωα είναι διαφορετικά από εκείνα του άνδρα. Ενστερνιζόμενοι την τελευταία εκδοχή, μελετούμε:

[...] το λεγόμενο «γυναικείο» Bildungsroman προϋποθέτει σε πολλά σημεία μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση της έννοιας της Bildung για την ηρωίδα, εφόσον μια τέτοια έννοια υφίσταται σε σχέση με το γυναικείο υποκείμενο, των διαμορφωτικών παραγόντων της ηρωίδας, της ατομικής εξέλιξης, του «στόχου» της εξέλιξης αυτής, της ίδιας της ιδέας του «ατόμου», σε τελική ανάλυση, ως οντολογικής, ψυχολογικής και κοινωνικής, κατηγορίας (Κιοσσές, 2008: 55-56).

Όλα τα παραπάνω διλήμματα σχετικά με τον όρο έχουν οδηγήσει κάποιους μελετητές να κάνουν λόγο για μια συνολική απαλλαγή του συγκεκριμένου όρου (Redfield, 2006: 194). Παρά τις προβληματικές που ορθώνονται κατά τη μελέτη του Bildungsroman, δεν έχει βρεθεί κανείς όρος για να το αντικαταστήσει ισότιμα. «Η δύναμη της έλξης που ασκεί η αισθητική υπόσχεση, που μας δίνει ο όρος για την αυτοπραγμάτωση μιας ζωής μέσα από την αφήγηση» παραμένει ισχυρή παγκοσμίως και θα συνεχίσει να απασχολεί τη λογοτεχνική κοινότητα (ibidem).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο: Η ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ SUSANNE COLLINS ΚΑΙ Η ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΙΚΗ ΤΡΙΛΟΓΙΑ *THE HUNGER GAMES*

Η Suzanne Marie Collins γεννήθηκε στις 10 Αυγούστου 1962 στο Χάρτφορντ, Κονέκτικατ των Ηνωμένων Πολιτειών. Είναι το τέταρτο παιδί ενός αξιωματικού της Αμερικανικής Πολεμικής Αεροπορίας. Ο στρατός διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην ιστορία της οικογένειας. Ο παππούς της πολέμησε στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο και ο θείος της συμμετείχε σε μάχες του Β' Παγκόσμιου Πόλεμου. Η επιρροή του πολέμου έγινε εντονότερη για την Collins, όταν ο πατέρας της έφυγε για να συμμετέχει στο πόλεμο του Βιετνάμ (Robb: 7). Η ίδια υποστηρίζει πως ο πόλεμος επηρέασε αρνητικά την πνευματική υγεία του πατέρα της, καθώς τα βράδια υπέφερε από εφιάλτες και έβαλε στόχο της ζωής του να διδάξει τα παιδιά του για τις κακές συνέπειες του πολέμου (ibidem).

Σπούδασε Θεατρικές Τέχνες στη Σχολή Καλών Τεχνών του Μπέρμιγχαμ της Αλαμπάμα το 1980. Το 1985 αποφοίτησε επίσης από το Πανεπιστήμιο Ιντιάνα με διπλή ειδικότητα στο θέατρο και τις τηλεπικοινωνίες (Sparknotes: 4). Το 1989 ολοκλήρωσε τις μεταπτυχιακές της σπουδές πάνω στη δραματική γραφή στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης. Το 1991 ξεκίνησε την επαγγελματική της καριέρα γράφοντας σενάρια για παιδικές τηλεοπτικές σειρές στο κανάλι Nickelodeon¹⁹. Παντρεύτηκε το 1992 και έκτοτε διαμένει με τον σύζυγο και τα δύο της παιδιά στο Κονέκτικατ. Πέρα από την τριλογία των *Αγώνων Πείνας*, η Collins είναι γνωστή και για την σειρά παιδικών βιβλίων *Gregor the Overlander*.

Αγαπημένος της συγγραφέας είναι ο Thomas Hardy. Από τα μυθιστορήματα του ξεχωρίζει το *The Mayor of Casterbridge* (1887) και το *Far From the Madding Crowd* (1874), με το τελευταίο να της δίνει έμπνευση για το επώνυμο της Κάτνις. Πρόκειται για το επώνυμο «Everdene» που έχει και η πρωταγωνίστρια του Hardy. Παρά τις διαφορετικές προσωπικότητες των χαρακτήρων, η Collins υπογραμμίζει το «κοινό τους ταξίδι με σκοπό να γνωρίσουν τις καρδιές τους» (Robb: 8). Η Collins διαβάζει και επηρεάζεται κυρίως από την Betty Smith, τον Richard Preston και τον Fyodor Dostoyevsky και τους δυστοπικούς George Orwell, William Golding και τον Ray Bradbury (Robb: 9).

¹⁹ Περισσότερες πληροφορίες για τις τηλεοπτικές της δουλειές βλέπε στην επίσημη ιστοσελίδα: <http://www.suzannecollinsbooks.com/bio.htm>.

Η τριλογία της *The Hunger Games* (ελλην. μτφ. *Αγώνες Πείνας*) αποτελείται από το πρώτο βιβλίο, το οποίο φέρει τον ίδιο τίτλο με το σύνολο της τριλογίας. Το δεύτερο βιβλίο έχει πρωτότυπο αγγλικό τίτλο *Catching Fire* (ελλην. μτφ. *Φωτιά*) και το τρίτο βιβλίο ονομάζεται *Mockingjay* (ελλην. μτφ. *Κοτσυφόκισσα*). Η τριλογία εκδίδεται στις Η.Π.Α. από τις εκδόσεις Scholastic Press μεταξύ 2008-2010. Η ελληνική μετάφραση (σε μετάφραση Πην. Τριαδά) κυκλοφόρησε το 2009-2010 από τις εκδόσεις Πλατύπους.

Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η συγγραφέας σε συνέντευξή της, η έμπνευση για τη συγγραφή του έργου της ήρθε όταν μια νύχτα παρακολουθούσε τηλεόραση αλλάζοντας κανάλια. Η ίδια αναφέρει: «Ήμουν πολύ κουρασμένη και άλλαξα κανάλια στην τηλεόραση ανάμεσα σε ένα reality show, όπου οι νέοι ανταγωνίζονταν για ένα εκατομμύριο δολάρια ή οτιδήποτε άλλο και μετά έβλεπα σε άλλο κανάλι ένα βίντεο από τον πόλεμο στο Ιράκ. Και αυτά τα δύο πράγματα άρχισαν να συγχέονται με έναν πολύ ανησυχητικό τρόπο, και εκείνη είναι η στιγμή που μου ήρθε η ιδέα για την ιστορία της Κάτνις» («Q&A; with Hunger Games Author Suzanne Collins»).

Στην συνέντευξη της κάνει αναφορά στην αγάπη της για την ελληνική και ρωμαϊκή μυθολογία και πολιτισμό και τον ρόλο που έπαιξαν αυτά στην συγγραφή της τριλογίας *Hunger Games*: «Βασίζεται πολύ στον μύθο του Θησέα και του Μινώταυρου, τον οποίο διάβασα όταν ήμουν οκτώ χρονών. Ήμουν θαυμάστρια της ελληνικής και της ρωμαϊκής μυθολογίας. Ως τιμωρία για την δυσαρέσκεια της Κρήτης, η Αθήνα έπρεπε περιοδικά να στέλνει επτά νεαρούς και επτά κορίτσια στην Κρήτη, όπου ρίχνονταν σε έναν λαβύρινθο και καταβροχθίζονταν από τον Μινώταυρο, ο οποίος ήταν ένα τέρας που είχε μισό σώμα άνδρα και μισό ταύρου. Ακόμη και όταν ήμουν μικρό παιδί, η ιστορία με συντάραζε, γιατί ήταν τόσο σκληρή και ο βασιλιάς της ήταν τόσο αδίστακτος». Σύμφωνα με τον μύθο:

« [...] Ο Μίνωας με τον ισχυρό του στόλο είχε επεκτείνει την κυριαρχία του και έξω από την Κρήτη, είχε εποικίσει πολλά νησιά των Κυκλάδων και είχε ιδρύσει εμπορικούς σταθμούς σ' όλη τη Μεσόγειο. Ο μύθος αναφέρει ότι έφτασε και στον Σαρωνικό και πολιορκήσε τα Μέγαρα και την Αθήνα, για να εκδικηθεί το φόνο του γιου του, του Ανδρόγεου. Βασιλιάς της Αθήνας ήταν τότε ο Αιγέας και είχε οργανώσει μεγάλες γιορτές με αγώνες, τα Παναθήναια, στους οποίους πήραν μέρος σπουδαίο παλικάρια από πολλούς τόπους. Πρώτος απ' όλα τα παλικάρια

αναδείχθηκε ο γιος του Μίνωα, ο Ανδρόγεος. Τότε ο Αιγέας τον έστειλε να σκοτώσει τον άγριο ταύρο του Μαραθώνα. [...] Ο Ανδρόγεος όμως δεν μπόρεσε να τον αντιμετωπίσει και έτσι έχασε τη ζωή του στην Αττική (Κακρίδης, 1986: 272).

Ο Μίνωας, για το φόνο του γιου του στην Αθήνα, έκανε πόλεμο με τους Αθηναίους και τους ανάγκασε να του παραδίνουν κάθε εννιά χρόνια από επτά νέους και επτά νέες για τροφή στον Μινώταυρο. Το διάλεγμα των νέων γινόταν με κλήρο, και, όπως ήταν φυσικό η Αθήνα αντηχούσε κάθε φορά από τους θρήνους. Ο ίδιος ο Μίνωας ερχόταν να παραλάβει τα θύματα, το καράβι όμως που τους πήγαινε στην Κρήτη ήταν αθηναϊκό και ταξίδευε με μαύρο πανιά, για να φανερώσει το πένθος της πολιτείας. Η συμφωνία ήταν ο φόρος να σταματήσει μόνο όταν κάποιο από το άοπλο θύματα θα κατόρθωνε να σκοτώσει το τέρας παλεύοντας μαζί του μέσα στον Λαβύρινθο. Δύο φορές ως τον ερχομό του Θησέα είχαν οι Αθηναίοι πληρώσει τον σκληρό ανθρώπινο φόρο, και τώρα είχε φτάσει η τρίτη. Ο Θησέας χωρίς να περιμένει την κλήρωση, προσφέρθηκε να είναι ένα από τα επτά παλικάρια που θα ρίχνονταν βορά στον Μινώταυρο.

[...] Μόλις έφτασαν στην Κρήτη, η θεά Αφροδίτη έκαμε αμέσως το θαύμα της: Η Αριάδνη, η κόρη του Μίνωα και της Πασιφάης, βλέποντας τον Θησέα, τον ερωτεύτηκε και του υποσχέθηκε να τον βοηθήσει - όταν θα έχει πια σκοτώσει τον Μινώταυρο- να βγει από τον Λαβύρινθο, φτάνει εκείνος να της έδινε την υπόσχεση πως θα την πάρει μαζί του και θα την κάμει γυναίκα του. Ο Θησέας το υποσχέθηκε, και τότε εκείνη του έδωσε ένα κουβάρι με στερεό νήμα και τον οδήγησε πώς να στερεώσει τη μια του άκρη σφιχτό στην είσοδο και να το ξετυλίγει σιγά σιγά, καθώς θα προχωρεί στο εσωτερικό του Λαβυρίνθου. Ακολουθώντας τις οδηγίες της ο ήρωας, αφού πάλεψε με το τέρας και κατόρθωσε να το σκοτώσει, μπόρεσε να βγει πάλι ζωντανός στο φως της μέρας.» (ibidem: 47-48).

Πέρα από την μυθολογία, η Collins στηρίχτηκε αρκετά στον πολιτισμό της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας για να δομήσει το νέο σύμπαν της. Το όνομα του έθνους *Panem* παραπέμπει στην λατινική φράση «*Panem et Circenses*» που μεταφράζεται ως «άρτος και θεάματα». Την

φράση αυτή χρησιμοποιεί και ο Πλούταρχος²⁰ στην συζήτησή του με την Κάτνις στο τρίτο βιβλίο της τριλογίας (σελ. 228). Ωστόσο, υπάρχουν και οι θιασώτες μιας διαφορετικής ερμηνείας για την προέλευση του ονόματος. Πιο συγκεκριμένα, η Πάνεμ μπορεί να παραπέμπει ειρωνικά στο Παν- Αμέρικα (Petersson, 2011: 4).

Οι Αγώνες Πείνας μπορούν έτσι να παραλληλισθούν με τις αρένες των μονομάχων στο Κολοσσαίο και την βάρβαρη διασκέδαση που προσέφεραν στους πολίτες. Η πρωτεύουσα της Panem είναι η *Capitol*, η οποία παραπέμπει στο λατινικό «*Capitolinus*», που μεταφράζεται ως «Καπιτώλιο» και ήταν το «συμβολικό κέντρο του ρωμαϊκού κόσμου, όταν η Ρώμη ήταν μια υπερδύναμη» (Petersson: 3-4). Επίσης, τα ονόματα πολλών χαρακτήρων του βιβλίου μαρτυρούν την επιρροή από τον ρωμαϊκό πολιτισμό. Για παράδειγμα τα «*Πλούταρχος*», «*Σένεκα*», «*Φλάβια*», «*Οκτάβια*» είναι ένα δείγμα από αυτά, τα οποία είναι πολύ γνωστά ρωμαϊκά ονόματα. Πολλοί όροι μέσα στα βιβλία προέρχονται από λατινικές λέξεις όπως το «*Anox*» (που μεταφράζεται «χωρίς φωνή») αλλά και το «*tessera*», το οποίο δεν υπάρχει στην ελληνική μετάφραση των βιβλίων και αναφέρεται στις «ψηφίδες ανταλλαγής για το σιτάρι ενός χρόνου» (Carpenter: 13-14).

Τέλος, ένας ακόμη παραλληλισμός που μπορεί να γίνει με την ρωμαϊκή εποχή είναι αυτός των *μαρτύρων*. Στην τριλογία οι θάνατοι των παιδιών φαίνεται να προκαλούν την αντίδραση των ανθρώπων, καθιστώντας τα μάρτυρες. «Οι διωγμοί των χριστιανών έλαβαν χώρα στη Ρώμη από την εποχή του Νέρωνα μέχρι την εποχή του Κωνσταντίνου. Κατά τους διωγμούς των Χριστιανών οι Ρωμαίοι δημιούργησαν επίσης μάρτυρες. Οι πρώτοι Χριστιανοί τείνουν να δέχονται με ανυπομονησία το μαρτύριο και το μαρτύριο να τροφοδοτεί την ανάπτυξη της νέας θρησκείας. Οι γυναίκες δεν αποκλείστηκαν από τα μαρτύρια (...) ». Η πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας επήλθε από το μαρτύριο των χριστιανών στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία και τη συνακόλουθη άνοδο του Χριστιανισμού. Έτσι και η πτώση της πρωτεύουσας της Πάνεμ επήλθε από το μαρτύριο των φόρων στους Αγώνες Πείνας (Levin).

Πίσω από την φανερά πολυπαραγοντική έμπνευση της Collins, υπήρξαν κάποιοι κριτικοί που μίλησαν για ανησυχητικά μεγάλη ομοιότητα με το ιαπωνικό μυθιστόρημα, μάνγκα-κόμικς και ταινία *Battle Royale* του Kouhun Takami (1999). Το τελευταίο αναφέρεται σε ένα

²⁰ Ο Πλούταρχος Χέβενσμπι είναι ο αντικαταστάτης επικεφαλής των 75^{ων} Αγώνων Πείνας, στην θέση του Σένεκα Κρέιν. Αργότερα γίνεται διοικητής των επαναστατών της Περιοχής 13.

ολοκληρωτικό καθεστώς, το οποίο αναγκάζει μαθητές λυκείου να συμμετέχουν σε ένα ετήσιο πρόγραμμα κατά την διάρκεια του οποίου πρέπει να αλληλοσκοτωθούν (Day, 2012: 167-178). Ο σκοπός της συγκεκριμένης ενέργειας είναι να τρομοκρατηθούν οι πολίτες, ώστε να μην εξεγερθούν εναντίον των καταπιεστών τους. Ωστόσο, παρά τις θεματικές ομοιότητες η Collins υποστηρίζει πως δεν είχε ακούσει ποτέ για το συγκεκριμένο μυθιστόρημα (Robb, 2014: 6).

Η τριλογία γνώρισε άμεση επιτυχία με ενθουσιώδεις κριτικές και πρόσληψη από το αναγνωστικό κοινό. Το 2008 οι εκδόσεις Scholastic τύπωσαν 50.000 αντίτυπα, τα οποία εξαντλήθηκαν τόσο γρήγορα που ώθησαν τις εκδόσεις για δεύτερη έκδοση φτάνοντας τις 200.000. Μέσα σε δύο χρόνια το πρώτο βιβλίο κυκλοφόρησε σε 38 χώρες και μεταφράστηκε σε 26 γλώσσες, πουλώντας πάνω από 800.000 αντίτυπα μόνο σε Αμερική και Καναδά (Robb, 2014: 6). Το δεύτερο και τρίτο βιβλίο έτυχαν παρόμοιας ανταπόκρισης και τα νούμερα αντιτύπων εκτοξεύθηκαν παγκοσμίως. Τα συγκεκριμένα βιβλία κατάφεραν να αποσπάσουν μια σειρά βραβείων, μεταξύ των οποίων τα: California Young Reader Medal (2011), Georgia Peach Book Awards for Teen Readers (2010), Publishers Weekly's, Best Books of the Year: Children's Fiction, An American Library Association Top 10 Best Books For Young Adult Selection, An ALA Notable Children's Book, CYBIL Award–Fantasy and Science Fiction (2008), KIRKUS Best Young Adult Book of (2008), A Horn Book Fanfare, School Library Journal Best Books of 2008, A Book List Editor's Choice, 2008, NY Public Library 100 Titles for Reading and Sharing, 2004 NAIBA Children's Novel Award, 2006 ALSC Notable Children's Recording (audio version) (Robb, 2014: 6- 10).

Η πλειοψηφία των κριτικών για τα βιβλία αυτά ήταν θετικές και ενθουσιώδεις. Ενδεικτικά, ο συγγραφέας Stephen King (2008) ανέφερε στην εφημερίδα *Entertainment Weekly* πως «οι Αγώνες Πείνας, είναι ένα βίαιο, σοκαριστικό, γρήγορο μυθιστόρημα με διαρκές σασπένς . Η ανάγνωση των Αγώνων Πείνας είναι εθιστική». Ακόμα και οι πιο επιφυλακτικοί με τα δυστοπικά μυθιστορήματα για παιδιά και νέους αναγνώριζαν την «αδιοφυή πλοκή και τον άσφογο ρυθμό (...) καθώς και την πλούσια αλληγορική δύναμη του» (Green, 2008).

Η μαζική αποδοχή και αναγνώριση της τριλογίας οδήγησε στην κινηματογραφική της μεταφορά από την Lions Gate Entertainment, σημειώνοντας εξίσου μεγάλη επιτυχία, τύπου blockbuster, μεταξύ των ετών 2012-2015, λαμβάνοντας στην πλειοψηφία της εξίσου θετικές κριτικές. Οι ταινίες που βγήκαν στις κινηματογραφικές αίθουσες ήταν τέσσερις, καθώς το τρίτο

βιβλίο της τριλογίας χωρίστηκε σε δύο ταινίες. Στον ρόλο της Κάτνις επιλέχθηκε η βραβευμένη με Oscar Jennifer Lawrence, ενώ το υπόλοιπο καστ παισιωνόταν από εξίσου αναγνωρισμένους ηθοποιούς όπως ο Woody Harrelson (στον ρόλο του Χέιμιτς), ο Donald Sutherland (στον ρόλο του Προέδρου Σνόου) και η Julianne Moore (στον ρόλο της Προέδρου Κόιν). Την σκηνοθεσία της πρώτης ταινίας ανέλαβε ο Gary Ross, ενώ τις τρεις επόμενες σκηνοθέτησε ο Francis Lawrence. Η σειρά ταινιών *The Hunger Games* κατάφερε να αποκτήσει τον τίτλο της δεύτερης επικερδέστερης σειράς ταινιών για νεανικό κοινό μετά το *Harry Potter* μέχρι σήμερα, με τα συνολικά κέρδη να πλησιάζουν τα 3 δισεκατομμύρια δολάρια Αμερικής²¹.

²¹ Με στοιχεία από την ιστοσελίδα <http://www.boxofficemojo.com>.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5^ο: Η ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΙΚΗΣ ΤΡΙΛΟΓΙΑΣ *THE HUNGER GAMES*

5.1. Σύνοψη και βασικές πληροφορίες τριλογίας

5.1.1 Περίληψη πλοκής 1^{ου} βιβλίου: *Αγώνες Πείνας*

Οι Αγώνες Πείνας διαδραματίζονται στην Πάνεμ, μια φανταστική χώρα, η οποία αναδύθηκε από τις στάχτες του κατεστραμμένου πολιτισμού που κάποτε ονομαζόταν Βόρεια Αμερική. Το έθνος της Πάνεμ απαρτίζεται από την Κάπιτολ, που συνιστά την πλούσια πρωτεύουσα της, και από δώδεκα απομακρυσμένες και κατά πολύ φτωχότερες από την πρωτεύουσα Περιοχές. Οι δώδεκα αυτές Περιοχές βρίσκονται κάτω από την δικτατορική κυριαρχία και έλεγχο της Κάπιτολ, η οποία τις εκμεταλλεύεται για τους φυσικούς πόρους και τα φθηνά εργατικά χέρια τους.

Ως τιμωρία και παραδειγματισμό για μια εξέγερση που πραγματοποίησαν στο παρελθόν οι Δώδεκα Περιοχές εναντίον της Κάπιτολ, οι ηγέτες της αποφάσισαν κάθε Περιοχή να στέλνει δύο παιδιά ως φόρους υποτέλειας. Κάθε Περιοχή υποχρεούταν να στέλνει κατόπιν κλήρωσης ένα κορίτσι και ένα αγόρι ηλικίας 12 έως 18, προκειμένου να λάβει μέρος στους επονομαζόμενους *Αγώνες Πείνας*. Οι Αγώνες Πείνας αποτελούν ένα ετήσιο τηλεοπτικό γεγονός. Οι συμμετέχοντες «φόροι» καλούνται να λάβουν μέρος σε μια μάχη μέχρι θανάτου μεταξύ τους σε μια υπαίθρια αρένα έως ότου αναδειχτεί ένας και μοναδικός επιζήσας.

Αφηγήτρια της ιστορίας είναι η δεκαεξάχρονη Κάτνις Έβερντιν, μια έφηβη από την Περιοχή 12. Η συγκεκριμένη περιοχή αποτελεί πλούσια πηγή άνθρακα λόγω των ορυχείων που διαθέτει. Η Κάτνις έχει χάσει τον πατέρα της μερικά χρόνια πίσω, λόγω μιας έκρηξης μέσα σε αυτά τα ορυχεία. Η μητέρα της έπεσε τότε σε κατάθλιψη και η Κάτνις κλήθηκε να αναλάβει την φροντίδα της οικογένειας. Κυνηγάει παράνομα πέρα από τα όρια της περιοχής, με το τόξο που της άφησε ο πατέρας της. Στις εξορμήσεις της αυτές την συντροφεύει ο καλός φίλος της Γκέιλ Χόθορν, ο οποίος έμεινε ορφανός από πατέρα στην ίδια έκρηξη.

Την ημέρα του *θερισμού*, στον οποίο λαμβάνει χώρα η διεξαγωγή της κλήρωσης των φόρων, η πρωταγωνίστρια προσφέρεται εθελοντικά, απαλλάσσοντας την κατά τέσσερα χρόνια μικρότερη αδερφή της, Πρίμορουζ, η οποία κληρώθηκε. Το αγόρι που κληρώνεται από την 12 ονομάζεται Πίτα Μελάρκ. Η Κάτνις τον γνωρίζει από το σχολείο, αλλά και επειδή είναι ο γιος του φούρναρη που μερικά χρόνια πριν της πρόσφερε ψωμί, όταν η οικογένεια της λιμοκτονούσε.

Οι δυο τους οδηγούνται με συνοδεία για πρώτη φορά στην Κάπιτολ. Ο Χέιμιτς Αμπενάρθι, ο αλκοολικός μέντορας τους και νικητής των 50^{ων} Αγώνων Πείνας τους υποδεικνύει την ανάγκη δημιουργίας μιας στρατηγικής, ώστε να καταστούν αρεστοί στο κοινό με στόχο την απόκτηση χορηγών. Οι χορηγοί παίζουν έναν ρόλο καίριας σημασίας για την επιβίωση μέσα στην αρένα. Έχουν την δυνατότητα να στέλνουν τρόφιμα, φάρμακα και εργαλεία ως δώρα βοήθειας στους συμπαθείς φόρους της αρεσκείας τους. Την εξωτερική εμφάνιση τους αναλαμβάνει μια ομάδα προετοιμασίας. Στην ομάδα της Κάτνις ηγείται ο στυλίστας Σίννα, ο οποίος κερδίζει την εμπιστοσύνη της, καθώς καταλαβαίνει τη δύσκολη θέση που βρίσκεται η Κάτνις.

Σε μια δημόσια τηλεοπτική συνέντευξη κατά την οποία οι φόροι παρουσιάζονται στο ακροατήριο, ο Πίτα αποκαλύπτει τον κρυφό και χωρίς ανταπόκριση έρωτα του για την Κάτνις. Η Κάτνις εξοργίζεται μαζί του, καθώς θεωρεί πως η συγκεκριμένη δήλωση λειτουργεί ως τέχνασμα προσέγγισης χορηγών και δημιουργίας γενικής εύνοιας του κοινού.

Οι 74^{οι} Αγώνες Πείνας ξεκινούν με τους μισούς σχεδόν φόρους να πέφτουν νεκροί από την πρώτη μέρα κοντά στο σημείο εκκίνησης. Η Κάτνις καταφέρνει να επιβιώσει και τις επόμενες μέρες λόγω των κυνηγητικών δεξιοτήτων της. Λίγες μέρες αργότερα επισυνάπτει συμμαχία με ένα δωδεκάχρονο κορίτσι, την Ρου, από την Περιοχή 11, το οποίο της θυμίζει την μικρή αδερφή της. Την ίδια στιγμή, ο Πίτα ακολουθεί μια διαφορετική στρατηγική. Συνάπτει συμμαχία με φόρους από πλουσιότερες περιοχές, αλλά όταν του δίνεται η ευκαιρία να σκοτώσει την Κάτνις, εκείνος επιλέγει αντί αυτού να την σώσει από μια δύσκολη για εκείνη στιγμή. Η συμμαχία με την Ρου αποδεικνύεται σύντομη εξαιτίας του θανάτου της μικρής από άλλο φόρο.

Λίγο αργότερα, οι οργανωτές των Αγώνων ανακοινώνουν μια αλλαγή στους κανονισμούς, ενώ οι Αγώνες βρίσκονται σε εξέλιξη. Σύμφωνα με τους νέους κανόνες, είναι δυνατό να στεφθούν δύο νικητές στους συγκεκριμένους Αγώνες, αρκεί να προέρχονται από την

ίδια Περιοχή. Μετά από αυτή την τροπή η Κάτνις αναζητά τον Πίτα και τον βρίσκει βαριά τραυματισμένο. Αποφασίζει να ενδώσει στην στρατηγική της εικόνας των «άτυχων εραστών» κάτι το οποίο δείχνει να έχει απήχηση στο κοινό. Η Κάτνις φροντίζει τις πληγές του Πίτα και υποδύεται τον ρόλο ενός ερωτευμένου κοριτσιού.

Οι δυο τους καταφέρνουν να επιβιώσουν ως το τέλος των Αγώνων, όταν οι οργανωτές αποφασίζουν να ανακαλέσουν την πρότερη απόφαση τους πάνω στην αλλαγή των κανόνων. Τόσο η Κάτνις όσο και ο Πίτα αρνούνται να σκοτώσουν ο ένας τον άλλον και τότε η Κάτνις φανερώνει μερικά δηλητηριώδη μούρα και προτείνει στον Πίτα, αντί να σκοτώσουν ο ένας τον άλλον, να αυτοκτονήσουν ταυτόχρονα. Οι οργανωτές αποφασίζουν να ανακηρύξουν και τους δύο νικητές, αφού δεν επιθυμούν να αφήσουν τους 74^{ους} Αγώνες Πείνας χωρίς κανέναν νικητή.

Μετά το τέλος των Αγώνων, ο Χέιμιτς προειδοποιεί την Κάτνις πως η κίνηση της με τα μούρα αποτέλεσε μια κίνηση επαναστατικής απείθειας απέναντι στην Κάπιτολ δημοσίως. Αυτό την καθιστά πολιτικό στόχο του προέδρου της Πάνεμ, Σνόου. Στο τέλος του πρώτου βιβλίου, ο Πίτα συνειδητοποιεί πως η Κάτνις δεν ήταν πραγματικά ερωτευμένη μαζί του, αλλά οι πράξεις της ήταν βάσει ενός σχεδίου για να αποκτήσει την εύνοια του κοινού. Η Κάτνις, ωστόσο, ανακαλύπτει πως τα συναισθήματά της για τον Πίτα είναι πιο περίπλοκα από όσο νόμιζε.

5.1.2 Φόροι 74^{ων} Αγώνων Πείνας

Στους 74^{ους} Αγώνες Πείνας ο αριθμός των συμμετεχόντων φόρων είναι 24. Δώδεκα θηλυκοί και δώδεκα αρσενικοί φόροι ηλικίας 12 έως 18, οι οποίοι επιλέχθηκαν μέσω κλήρωσης την ημέρα του «Θερισμού» ή προσφέρθηκαν εθελοντικά στην θέση του κληρωθέντος φόρου. Πολύ συχνά οι εθελοντές προέρχονται από τις Περιοχές 1,2 και 4, όπου και εκπαιδεύονται επαγγελματικά για την συμμετοχή τους στους Αγώνες. Αν και παράνομη η εκπαίδευση φόρων πριν φτάσουν στην Κάπιτολ, παραμένει συνήθης τεχνική. Οι συγκεκριμένοι φόροι αποκαλούνται κι ως «Επαγγελματίες» και συχνά ανακηρύσσονται νικητές (ΑΠ, 102)²².

²² Από εδώ και στο εξής οι αναφορές στα βιβλία της τριλογίας θα αναφέρονται με τις παρακάτω συντομογραφίες: Αγώνες Πείνας ως (ΑΠ), Φωτιά ως (Φ) και Κοτσυφόκισσα ως (Κ). Οι σελίδες αναφέρονται στην ελληνική έκδοση των βιβλίων από τον εκδοτικό οίκο Πλατύπους.

Στην συνέχεια επιχειρείται η σύντομη παρουσίαση των φόρων με βάσει την κατάταξη τους στους Αγώνες.

24^η θέση: Αρσενικός φόρος από την Περιοχή 9. Μαχαιρώνεται από τον θηλυκό φόρο της Περιοχής 2, την Κλόουβ, ενώ τσακώνεται με την Κάτνις για ένα σακίδιο την πρώτη μέρα των Αγώνων στο Κέρας της Αφθονίας (ΑΠ, 162).

14^η -23^η θέση: Στις θέσεις αυτές κατατάσσονται οι φόροι, οι οποίοι πέθαναν στο λουτρό αίματος που ακολούθησε αμέσως μετά το σήμα έναρξης των Αγώνων.

Θηλυκός φόρος από την Περιοχή 10 (ΑΠ, 169).

Θηλυκός φόρος από την Περιοχή 9 (ΑΠ, 169).

Αρσενικός φόρος από την Περιοχή 8 (ΑΠ, 169).

Θηλυκός φόρος από την Περιοχή 7 (ΑΠ, 169).

Αρσενικός φόρος από την Περιοχή 7 (ΑΠ, 169).

Θηλυκός φόρος από την Περιοχή 6 (ΑΠ, 169).

Αρσενικός φόρος από την Περιοχή 6 (ΑΠ, 169).

Αρσενικός φόρος από την Περιοχή 5 (ΑΠ, 169).

Αρσενικός φόρος από την Περιοχή 4. Η Κάτνις εκπλήσσεται με τον θάνατο του, καθώς ως «Επαγγελματίας» αναμενόταν να επιβιώσει περισσότερο (ΑΠ, 169).

Θηλυκός φόρος από την Περιοχή 3 (ΑΠ, 169).

13^η θέση: Θηλυκός φόρος από την Περιοχή 8. Πεθαίνει την δεύτερη μέρα, καθώς προδίδεται από τον καπνό της φωτιάς, την οποία άναψε για να ζεσταθεί. Τραυματίζεται από τον φόρο της Περιοχής 2, Κέιτο και ο Πίτα την αποτελειώνει (ΑΠ, 180).

12^η θέση: Θηλυκός φόρος από την Περιοχή 1- Επαγγελματίας.. Ονομάζεται Γκλίμερ και πεθαίνει την 5^η μέρα διεξαγωγής των Αγώνων από τα τσιμπήματα ιχνηλατών (μεταλλαγμένες σφήκες (ΑΠ, 201-202)), αφού η Κάτνις ρίχνει δίπλα της μια κυψέλη από αυτές (ΑΠ, 209).

11^η θέση: Θηλυκός φόρος από την Περιοχή 4- Επαγγελματίας. Πεθαίνει την 5^η μέρα αφότου ξεκίνησαν οι Αγώνες και εκείνη από τσιμπήματα ιχνηλατών, όταν η Κάτνις έριξε την κυψέλη τους δίπλα της (ΑΠ, 209).

10^η θέση: Αρσενικός φόρος από την Περιοχή 10. Έχει κάποιο είδος αναπηρίας και χαρακτηρίζεται ήσυχος από την Κάτνις (ΑΠ, 135). Πέφτει νεκρός την 8^η μέρα των Αγώνων, νωρίς το πρωί, μάλλον από Επαγγελματίες (ΑΠ, 244).

9^η θέση: Αρσενικός φόρος από την Περιοχή 3. Δολοφονείται από τον Κέιτο της Περιοχής 2, ο οποίος του σπάει τον λαιμό την 8^η μέρα των Αγώνων (ΑΠ, 244).

8^η θέση: Αρσενικός φόρος από την Περιοχή 1- Επαγγελματίας. Ονομάζεται Μάρβελ και πεθαίνει την 9^η μέρα των Αγώνων από ένα βέλος της Κάτνις που του καρφώνεται στον λαιμό, αφού εκείνος έχει ρίξει ένα θανατηφόρο δόρυ στην μικρή Ρου (ΑΠ, 253).

7^η θέση: Θηλυκός φόρος από την Περιοχή 11. Ονομάζεται Ρου και είναι 12 ετών. Συμμαχεί για σύντομο χρονικό διάστημα με την Κάτνις (ΑΠ, 209). Πεθαίνει την 9^η μέρα των Αγώνων από ένα δόρυ που της διαπερνά το στομάχι. Το δόρυ άνηκε στο αρσενικό φόρο της Περιοχής 1 (ΑΠ, 253).

6^η θέση: Θηλυκός φόρος από την Περιοχή 2- Επαγγελματίας. Ονομάζεται Κλόουβ και έχει ταλέντο στην ρίψη μαχαιριών (ΑΠ, 162). Την σκοτώνει ο Τρες, φόρος της Περιοχής 11, συνθλίβοντας της το κρανίο με μία πέτρα την 13^η μέρα στο Συμπόσιο που διοργανώνεται (ΑΠ, 313).

5^η θέση: Αρσενικός φόρος από την Περιοχή 11. Ονομάζεται Τρες και περιγράφεται με σκούρο δέρμα, μεγαλόσωμος και μοναχικός (ΑΠ, 136). Πεθαίνει την 15^η μέρα των Αγώνων, πιθανότατα από τον Κέιτο, της Περιοχής 2 (ΑΠ, 335).

4^η θέση: Θηλυκός φόρος από την Περιοχή 5. Η Κάτνις της δίνει το ψευδώνυμο «Αλεπουδίτσα», καθώς σύμφωνα με την γνώμη της είναι ύπουλη και πανούργα (ΑΠ, 135). Δηλητηριάζεται την 16^η μέρα των Αγώνων, τρώγοντας τα μούρα που είχε μαζέψει ο Πίτα άθελα του για εκείνον και την Κάτνις (ΑΠ, 347).

3^η θέση: Αρσενικός φόρος από την Περιοχή 2- Επαγγελματίας. Ονομάζεται Κέιτο και η Κάτνις τον παρουσιάζει ως μια «αδίστακτη φονική μηχανή» (ΑΠ, 135). Τραυματίζεται από τους μεταλλαγμένους λύκους και η Κάτνις τον αποτελειώνει με ένα βέλος στο κεφάλι (ΑΠ, 372).

1^η θέση- Νικητές: Αρσενικός και Θηλυκός φόρος της Περιοχής 12. Ονομάζονται Πίτα Μέλαρκ και Κάτνις Έβερντιν.

5.1.3 Περίληψη πλοκής 2ου βιβλίου: *Φωτιά*

Η Κάτνις και ο Πίτα γυρνάνε νικητές στην Περιοχή 12. Λίγους μήνες αργότερα, την ημέρα που πρόκειται να ξεκινήσουν την «Περιοδεία της Νίκης» σε όλες τις Περιοχές, η Κάτνις δέχεται μια απρόσμενη προσωπική επίσκεψη από τον ίδιο τον Πρόεδρο Σνόου. Φανερά ενοχλημένος της αναφέρει πως οι πράξεις της, οι οποίες απέφεραν δύο νικητές αντί για έναν, έχουν θεωρηθεί αντιστασιακές απέναντι στην κυριαρχία της Κάπιτολ και όχι μια απεγνωσμένη κίνηση λόγω έρωτα. Αυτό έχει υποδαυλίσει ένα κλίμα εξέγερσης σε αρκετές Περιοχές. Απειλώντας ευθέως την ζωή της οικογένειάς της αλλά και του φίλου της Γκέιλ την προειδοποιεί και της ζητά να πείσει κατά τη διάρκεια της περιοδείας τον κόσμο αλλά και τον ίδιο για το πόσο ερωτευμένη είναι με τον Πίτα και για τα κίνητρα των πρότερων πράξεων της.

Η Περιοδεία τη Νίκης ξεκινά με την επίσκεψη των Νικητών στην Περιοχή 11, την Περιοχή της μικρής συμμάχου της Κάτνις, Ρου. Εκεί, ο λόγος που εκφωνεί η Κάτνις πυροδοτεί αντί να κατευνάσει τα πνεύματα. Οι κάτοικοι της Περιοχής αποδίδουν στην Κάτνις έναν αντιστασιακό χαιρετισμό και η επίσκεψη λήγει βιαστικά και άδοξα με την εκτέλεση τριών τουλάχιστον ανθρώπων από το πλήθος. Η Περιοδεία συνεχίζει και στην Κάπιτολ ο Πίτα ζητά δημοσίως την Κάτνις να τον παντρευτεί. Αν και όλοι στην Κάπιτολ δείχνουν συνεπαρμένοι με αυτήν την εξέλιξη, ο Πρόεδρος Σνόου φαίνεται να έχει διαφορετική άποψη και νεύει στην Κάτνις πως τελικά δεν κατάφερε να τον πείσει.

Όταν η Κάτνις επιστρέφει στην 12 τα πράγματα φαίνεται να έχουν πάρει μια διαφορετική τροπή. Η Περιοχή βρίσκεται υπό αυστηρή επιτήρηση και νέοι Ειρηνοποιοί έχουν καταφτάσει για να διασφαλίσουν την ηρεμία και την συμμόρφωση των κατοίκων στην Κάπιτολ. Οι Ειρηνοποιοί

αποτελούν μια μορφή χωροφυλακής, η οποία ελέγχεται από την Κάπιτολ και έχει ως καθήκον τη διατήρηση της τάξης σε ολόκληρο το έθνος.

Στην συνέχεια, η Κάτνις συναντά στο δάσος τυχαία δύο φυγάδες από την Περιοχή 8. Την πληροφορούν για την εξέγερση που λαμβάνει χώρα εκεί και υποστηρίζουν πως σκοπός τους είναι να φτάσουν στην Περιοχή 13, η οποία συνεχίζει να υπάρχει υπογείως σε αντίθεση με όσα ισχυρίζεται η Κάπιτολ για την ολοσχερή καταστροφή της.

Μέσα σε αυτό το ασταθές κλίμα, με αφορμή τον ιδιαίτερο εορτασμό για τα 3^α εικοσιπεντάχρονα από την Καταστολή, ο Πρόεδρος Σνόου ανακοινώνει πως για τους 75^{ους} Αγώνες Πείνας οι φόροι θα επιλεγθούν από την ήδη υπάρχουσα «δεξαμενή» νικητών. Η Κάτνις θα πρέπει να επιστρέψει στην αρένα, αλλά αυτή την φορά ο στόχος της είναι να φροντίσει ο Πίτα να γυρίσει πίσω ζωντανός και νικητής από τους Αγώνες.

Οι 75^{οι} Αγώνες Πείνας ξεκινούν και η αρένα είναι ένας τέλειος κύκλος και στην μέση του έχει μια λίμνη αλμυρού νερού. Η Κάτνις και ο Πίτα συμμαχούν με τους φόρους της Περιοχής 4, τον Φίνικ και την Μαγκς, την Τζοάνα Μείσον από την Περιοχή 7 και τους μεσήλικες φόρους από την Περιοχή 3, τη Γουάιρες και τον Μπίτι. Με την βοήθεια των παρατηρήσεων της Γουάιρες η Κάτνις καταλαβαίνει τον μηχανισμό λειτουργίας της αρένας. Σαν ρολόι κάθε ώρα εξαπολύεται και μια διαφορετική απειλή για τους διαγωνιζόμενους. Μετά τον θάνατο της Μαγκς από μια δηλητηριώδη ομίχλη και την δολοφονία της Γουάιρες από τον αρσενικό φόρο της Περιοχής 1, ο Μπίτι προτείνει ένα σχέδιο για να εξολοθρεύσουν τους φόρους που είναι εκτός συμμαχίας χρησιμοποιώντας έναν κεραυνό που χτυπά καθημερινά το ίδιο σημείο. Η Κάτνις θα πρέπει να βοηθήσει στρέφοντας τον κεραυνό προς το νερό, αλλά εκείνη το στρέφει στο δυναμικό πεδίο της αρένας, καταστρέφοντας την, ενώ χάνει τις αισθήσεις της.

Όταν η Κάτνις ανακτά τις αισθήσεις της πληροφορείται για την μεταφορά της στην Περιοχή 13. Μαζί τους κατάφεραν να διαφύγουν ο Φίνικ, ο Μπίτι και ο Χέιμιτς. Οι υπόλοιποι φόροι, συμπεριλαμβανομένου και του Πίτα συνελήφθησαν από την Κάπιτολ. Ο Χέιμιτς της εξηγεί για ένα μυστικό σχέδιο που αγνοούσε τόσο εκείνη όσο και ο Πίτα. Σύμφωνα με αυτό η Κάτνις έπρεπε να απαχθεί από τους επαναστάτες, αφού αποτελεί σύμβολό τους, ως Κοτσυφόκισσα, ένα πτηνό- σύμβολο, το οποίο συμβολίζει την αντίσταση εναντίον της Κάπιτολ.

Το δεύτερο βιβλίο κλείνει με την επίσκεψη του φίλου της Γκέιλ στο νοσοκομείο, ο οποίος της ανακοινώνει τον βομβαρδισμό και τον αφανισμό της Περιοχής 12.

5.1.4 Φόροι 75^{ων} Αγώνων

Στους 75^{ους} Αγώνες Πείνας οι συμμετέχοντες φόροι είναι 24. Δώδεκα θηλυκοί και δώδεκα αρσενικοί φόροι, οι οποίοι επιλέγονται μέσω κλήρωσης από την υπάρχουσα λίστα νικητών προηγούμενων Αγώνων. Οι ηλικίες επομένως, ποικίλουν από τα 17 έως και τα 80 έτη. Παρακάτω καταγράφονται οι φόροι από την Περιοχή 1 έως και την Περιοχή 12.

Περιοχή 1: Αρσενικός φόρος- Γκλος. Είναι νικητής των 63^{ων} Αγώνων Πείνας και ήταν Επαγγελματίας φόρος. Η ηλικία του κυμαίνεται στα 27-30 έτη. Είναι αδερφός της Κασμίρ, του θηλυκού φόρου της Περιοχής 1 (Φ: 199). Σκοτώνει την δεύτερη μέρα την Γουάιρες και αυτό προξενεί τον θάνατο του από το βέλος της Κάτνις, τερματίζοντας στην 11^η θέση των Αγώνων (Φ: 350).

Θηλυκός φόρος- Κασμίρ. Είναι νικήτρια των 64^{ων} Αγώνων Πείνας και ήταν Επαγγελματίας φόρος. Η ηλικία της κυμαίνεται στα 27-30 έτη. Είναι αδερφή του Γκλος, του αρσενικού φόρου της Περιοχής 1 (Φ: 199). Την σκοτώνει με ένα τσεκούρι η Τζοάνα Μέισον και τερματίζει 10^η (Φ: 350).

Περιοχή 2: Αρσενικός φόρος- Βρούτος. Νικητής και πρώην Επαγγελματίας φόρος. Μπαίνει εθελοντικά στους 75^{ους} Αγώνες και είναι περίπου 40 ετών (Φ: 199). Ο Βρούτος σκοτώνει τον αρσενικό φόρο της Περιοχής 11, Τσαφ και αμέσως μετά ο Πίτα τον σκοτώνει, τερματίζοντας 7^{ος} στους Αγώνες (Κ: 23).

Θηλυκός φόρος- Ενομπάρια. Είναι νικήτρια των 62^{ων} Αγώνων Πείνας και ήταν Επαγγελματίας φόρος. Η ηλικία της υπολογίζεται περίπου στα 30 έτη. Χαρακτηριστικό της εμφάνισης της είναι τα ακονισμένα κοφτερά δόντια τη, τα οποία χρησιμοποιεί και ως θανατηφόρο όπλο (Φ: 234). Συλλαμβάνεται από την Κάπιτολ.

Περιοχή 3: Αρσενικός φόρος- Μπίτι. Δεν αναφέρεται στα βιβλία σε ποιους Αγώνες υπήρξε νικητής. Κατάφερε να νικήσει στους πρώτους του Αγώνες, φτιάχνοντας μια ηλεκτρονική

παγίδα, καταφέρνοντας να σκοτώσει τους έξι εναπομείναντες τότε φόρους. Είναι περίπου 50 ετών (Φ: 236). Η Τζοάνα Μείσον τον αποκαλεί με το ψευδώνυμο «Βολτ», λόγω των τεχνολογικών γνώσεων του (Φ: 240). Συμμαχεί με Κάτνις. Καταφέρνει να διαφύγει με την Κάτνις, τον Φίνικ και τον Χέιμιτς στην Περιοχή 13.

Θηλυκός φόρος- Γουάιρες. Δεν αναφέρεται στα βιβλία σε ποιους Αγώνες υπήρξε νικήτρια. Είναι περίπου 40 ετών (Φ: 236). Η Τζοάνα Μείσον την αποκαλεί «Βίδα», λόγω των τεχνολογικών της γνώσεων της (Φ: 240). Συμμαχεί με την Κάτνις και είναι η πρώτη που συνειδητοποιεί το πώς λειτουργεί η συγκεκριμένη αρένα των 75^{ων} Αγώνων (Φ: 342). Δολοφονείται από τον Γκλος, τον αρσενικό φόρο της Περιοχής 1, ο οποίος της κόβει τον λαιμό (Φ: 349). Τερματίζει 12^η.

Περιοχή 4: Αρσενικός φόρος- Φίνικ Οντέρ. Νίκησε στους 65^{ους} Αγώνες Πείνας στην μικρή ηλικία των 14^{ων}. Επομένως η ηλικία του είναι 24. Έχει την φήμη πως είναι εραστής πλουσίων της Κάπιτολ (Φ: 216). Τα όπλα στα οποία είναι καλός είναι η τρίαίνα και το δίκτυο. Κατά την διάρκεια των 75^{ων} Αγώνων σκοτώνει στο αρχικό λουτρό αίματος τον αρσενικό φόρο της Περιοχής 5 και συμμαχεί με την Κάτνις (Φ: 283). Επιβιώνει και διαφεύγει στην Περιοχή 13.

Θηλυκός φόρος- Μαγκς. Νίκησε στους 11^{ους} Αγώνες Πείνας και μπαίνει εθελοντικά στους 75^{ους} Αγώνες στην θέση της Άννι Κρέστα (Φ: 199). Είναι 80 ετών και φαίνεται να έχει περάσει κάποιο είδους εγκεφαλικό (Φ: 242). Υπήρξε μέντορας του Φίνικ (Φ: 339). Πεθαίνει από την δηλητηριώδη ομίχλη της αρένας, τερματίζοντας 15^η (Φ: 316).

Περιοχή 5: Αρσενικός φόρος. Δεν αναφέρεται το όνομά του, ούτε οι Αγώνες στους οποίους είχε νικήσει. Αμέσως μετά την νίκη του κατέληξε αλκοολικός, μια λύση που υιοθέτησαν αρκετοί νικητές με την πάροδο του χρόνου (Φ: 236). Η ηλικία του εκτιμάται γύρω στα 45 έτη. Πεθαίνει από τον Φίνικ (Φ: 283). Τερματίζει τελευταίος στην 24^η θέση.

Θηλυκός φόρος. Δεν αναφέρεται το όνομά της, ούτε οι Αγώνες στους οποίους είχε νικήσει. Πεθαίνει την δεύτερη μέρα των Αγώνων, αφού πρώτα ακούγεται η κραυγή της (Φ: 366). Τερματίζει 13^η.

Περιοχή 6: Αρσενικός φόρος. Δεν αναφέρεται το όνομά του, ούτε οι Αγώνες στους οποίους είχε νικήσει. Το προσωνύμιο που του δίνεται από την Κάτνις είναι «άνδρας

μορφινόμανής», λόγω του εθισμού του (Φ: 222). Έχει ταλέντο στο καμουφλάζ (Φ: 236). Πέφτει νεκρός από την πρώτη μέρα των Αγώνων (Φ: 305).

Θηλυκός φόρος. Δεν αναφέρεται το όνομά της, ούτε οι Αγώνες στους οποίους είχε νικήσει. Το προσωνύμιο που της αποδίδεται από την Κάτνις είναι «γυναίκα μορφινόμανής», λόγω του εθισμού της (Φ: 222). Έχει ταλέντο στο καμουφλάζ (Φ: 236). Τραυματίζεται θανάσιμα αποσπώντας την προσοχή μιας μεταλλαγμένης δολοφονικής μαϊμούς από τον Πίτα, σώζοντας τον (Φ: 325). Ο Πίτα την μεταφέρει στην λίμνη και της μιλά για τα χρώματα και εκείνη ξεψυχά ζωγραφίζοντας ένα λουλούδι στο μάγουλο του Πίτα με το ίδιο της το αίμα (Φ: 327-328). Η θέση στην οποία κατατάσσεται είναι η 14^η.

Περιοχή 7: Αρσενικός φόρος- Μπλάιτ. Δεν γίνεται αναφορά σε ποιους Αγώνες στέφθηκε νικητής. Η ηλικία του εκτιμάται γύρω στα 35 έτη. Συμμαχεί μαζί με την Τζοάνα, τον Μπίτι και την Γουάιρες, αλλά πέφτει νεκρός από την πρώτη μέρα, καθώς πέφτει πάνω στο δυναμικό πεδίο στην άκρη της αρένας, τερματίζοντας 16^{ος} (Φ: 355).

Θηλυκός φόρος- Τζοάνα Μείσον. Είναι 21 ετών και νικήτρια των 71^{ων} Αγώνων Πείνας. Η κύρια στρατηγική της στους πρώτους της Αγώνες ήταν να καλλιεργήσει την εικόνα της αδύναμης, ώστε να υποτιμηθεί από τους αντιπάλους της (Φ: 199). Συλλαμβάνεται από την Κάπιτολ μετά την έκρηξη που προκαλεί η Κάτνις.

Περιοχή 8: Αρσενικός φόρος- Γουφ. Δεν γίνεται αναφορά σε ποιους Αγώνες στέφθηκε νικητής. Είναι ο δεύτερος μεγαλύτερος σε ηλικία φόρος μετά την Μαγκς, περίπου 70 ετών με βαρικοϊά (Φ: 241). Πεθαίνει από την πρώτη μέρα των Αγώνων (Φ: 305).

Θηλυκός φόρος- Σεσίλια. Δεν γίνεται αναφορά σε ποιους Αγώνες στέφθηκε νικήτρια. Είναι περίπου 30 ετών και είναι μητέρα τριών μικρών παιδιών (Φ: 199). Πεθαίνει την πρώτη μέρα στο αρχικό λουτρό αίματος (Φ: 305).

Περιοχή 9: Αρσενικός φόρος- Θηλυκός φόρος. Δεν γίνεται αναφορά στα ονόματά τους, ούτε και στους Αγώνες τους οποίους νίκησαν. Πέθαναν και οι δύο στο λουτρό αίματος λίγο μετά την έναρξη των Αγώνων, την πρώτη μέρα (Φ: 305).

Περιοχή 10: Αρσενικός φόρος. Δεν υπάρχει αναφορά στο όνομά του, την ηλικία του ή τους Αγώνες στους οποίους νίκησε. Πεθαίνει την δεύτερη μέρα των Αγώνων από μεταλλαγμένα που τον κατασπαράζουν, τερματίζοντας 9^{ος} (Φ: 366).

Θηλυκός φόρος. Δεν υπάρχει αναφορά στο όνομά της, την ηλικία της ή τους Αγώνες στους οποίους νίκησε. Πέθανε την πρώτη μέρα των Αγώνων, πιθανότητα από τους Επαγγελματίες (Φ: 305).

Περιοχή 11: Αρσενικός φόρος- Τσαφ. Είναι νικητής των 45^{ων} Αγώνων, στους οποίους χάνει και το ένα του χέρι (Φ: 199). Είναι περίπου 45 ετών και είναι φίλος του Χέιμιτς (Φ: 222). Στο βιβλίο Κοτσυφόκισσα πληροφορούμαστε για τον θάνατό του από τον Βρούτο, τον φόρο της Περιοχής 2 (Κ: 23). Τερματίζει 8^{ος}.

Θηλυκός φόρος- Σίντερ. Δεν γίνεται αναφορά σε ποιους Αγώνες στέφθηκε νικήτρια. Είναι 60 ετών (Φ: 222) και πεθαίνει από την πρώτη μέρα των Αγώνων (Φ: 305).

Περιοχή 12: Αρσενικός φόρος- Πίτα Μέλαρκ. Είναι νικητής των 74^{ων} Αγώνων, τους οποίους νικά μαζί με την Κάτνις Έβερντιν. Μαζί της είναι οι νεαρότεροι φόροι στους 75^{ους} Αγώνες Πείνας. Συλλαμβάνεται από την Κάπιτολ.

Θηλυκός φόρος- Κάτνις Έβερντιν. Είναι νικήτρια των 74^{ων} Αγώνων, τους οποίους νικά μαζί με τον Πίτα Μέλαρκ. Μαζί του είναι οι νεαρότεροι φόροι στους 75^{ους} Αγώνες Πείνας. Φυγαδεύεται αναίσθητη από τους επαναστάτες στην Περιοχή 13 (Φ: 405-406).

5.1.5 Περίληψη πλοκής 3^{ου} βιβλίου: Κοτσυφόκισσα

Στο τρίτο και τελευταίο μέρος της τριλογίας, η Κάτνις προσπαθεί να εγκλιματιστεί στην στρατιωτικά δομημένη ζωή στην υπόγεια Περιοχή 13 μαζί με την οικογένεια της και τους φίλους της Φίνικ και Γκέιλ. Η Κάτνις αποδέχεται να βοηθήσει τους επαναστάτες ως το πρόσωπο- σύμβολο της επανάστασης, γνωστή με το προσωνύμιο «Κοτσυφόκισσα» υπό όρους, τους οποίους θέτει στην Πρόεδρο Άλμα Κόιν, πρόεδρο τη Περιοχής 13. Ζητά να δοθεί αμνηστία στους συλληφθέντες φόρους των Αγώνων Πείνας και συγκεκριμένα στον Πίτα Μελάρκ, την Τζοάνα Μείσον, την Άννι Κρέστα, η οποία είναι το κορίτσι του Φίνικ και στην Ενομπάρια.

Τέλος, ζητά την προσωπική εκτέλεση του Προέδρου Σνόου από εκείνη. Τα αιτήματα της γίνονται δημοσίως δεκτά σε λόγο που βγάζει η Κόιν.

Στην συνέχεια, συγκροτείται μία ομάδα διάσωσης από τους επαναστάτες για τον Πίτα και τους υπόλοιπους φόρους στην Κάπιτολ. Η αποστολή στέφεται με επιτυχία. Όταν όμως η Κάνις συναντά τον Πίτα εκείνος επιχειρεί να την σκοτώσει. Οι γιατροί καταλήγουν στο συμπέρασμα πως ο Πίτα έχει υποστεί πλήρη εγκεφάλου εναντίον της Κάνις και καταβάλλουν προσπάθειες να την αντιστρέψουν.

Όσο αφορά το πεδίο μάχης, το τελευταίο στρατιωτικό προπύργιο της Κάπιτολ, η Περιοχή 2 πέφτει στα χέρια των ανταρτών με την βοήθεια ενός αμφιλεγόμενου σχεδίου, του οποίου εμπνευστής είναι ο Γκέιλ. Αμέσως μετά, σειρά έχει η ίδια η Κάπιτολ. Η Κάνις ανατίθεται σε μία ομάδα, η οποία αναλαμβάνει σχετικά εύκολες αποστολές, ώστε να είναι εφικτό το γύρισμα προπαγανδιστικών σποτ. Η Πρόεδρος Κόιν προσθέτει στην ομάδα της Κάνις τον Πίτα, κάνοντας την Κάνις να υποπτευτεί πως η Κόιν την θέλει νεκρή. Η Κάνις έχει μεγάλη επιρροή στον κόσμο και δεν είναι η μεγαλύτερη υποστηρίκτρια της Κόιν, γεγονός που την καθιστά απειλή για εκείνη.

Κατά την διάρκεια μιας αποστολής ρουτίνας, ο διοικητής της ομάδας τραυματίζεται θανάσιμα. Πριν πεθάνει αναθέτει την αρχηγία της ομάδας στην Κάνις. Εκείνη αποφασίζει να διεισδύσει στο εσωτερικό της Κάπιτολ και να σκοτώσει τον Πρόεδρο Σνόου. Στο ανθρώπινο κυνηγητό που ακολουθεί, πολλοί σύντροφοι της Κάνις πέφτουν νεκροί, συμπεριλαμβανομένου και του Φίνικ.

Όταν η Κάνις κατορθώνει να φτάσει έξω από την έπαυλη του Προέδρου Σνόου, ένα χόβερκραφτ ρίχνει αλεξίπτωτα, τα οποία μόλις προσγειώνονται εκρήγνυνται πάνω σε μία ομάδα παιδιών που λειτουργούσαν ως ανθρώπινες ασπίδες γύρω από την έπαυλη. Μια ομάδα επαναστατών γιατρών καταφθάνει για να βοηθήσει, αλλά τότε εκρήγνυνται τα εναπομείναντα αλεξίπτωτα, σκοτώνοντας πολλούς γιατρούς. Ανάμεσα τους βρίσκεται και η Πριμ, που πεθαίνει, ενώ η Κάνις φέρει σοβαρά εγκαύματα. Παρόλα αυτά, οι επαναστάτες επικρατούν και κατακτούν την Κάπιτολ.

Κατά την διάρκεια της ανάρρωσης της η Κάνις πέφτει σε κατάθλιψη για τον θάνατο της αδερφής της. Σε μια αναπάντεχη συνάντηση της με τον συλληφθέντα Πρόεδρο Σνόου, εκείνος

ισχυρίζεται πως ο βομβαρδισμός έξω από την έπαυλη ήταν μια υπολογισμένη κίνηση της Κόιν και εκείνος δεν εμπλεκόταν. Υποστηρίζει πως με αυτόν τον τρόπο η Κόιν θα το έκανε να φανεί ως διαταγή δική του για να χάσει έτσι και τους λίγους εναπομείναντες υποστηρικτές του.

Την ημέρα εκτέλεσης του Προέδρου Σνόου, η Πρόεδρος Κόιν θέτει σε ψηφοφορία στους νικητές των Αγώνων Πείνας την διεξαγωγή των τελευταίων Αγώνων Πείνας, στους οποίους οι φόροι θα ήταν παιδιά ηγετών της Κάπιτολ. Το αποτέλεσμα βγαίνει θετικό με την Κάτνις να υπερψηφίζει την πρόταση για χάρη της Πριμ. Την ώρα εκτέλεσης, η Κάτνις στρέφει το τόξο της και σκοτώνει την Κόιν. Συλλαμβάνεται αμέσως και ο Σνόου βρίσκεται λιντσαρισμένος μετά την ταραχή που ακολούθησε.

Η Κάτνις αθώνεται από τις κατηγορίες δολοφονίες λόγω παραφροσύνης και στέλνεται σπίτι της, στην Περιοχή 12. Λίγους μήνες μετά επιστρέφει εκεί και ο Πίτα, ο οποίος έχει ανακτήσει σταδιακά τις αναμνήσεις του και τα συναισθήματα αγάπης του για την Κάτνις.

Στον επίλογο μεταφερόμαστε είκοσι χρόνια αργότερα. Η Κάτνις και ο Πίτα έχουν αποκτήσει δύο παιδιά και οι Αγώνες Πείνας δεν υπάρχουν πια. Όλα δείχνουν πως οι θυσίες των ανθρώπων δεν πήγαν χαμένες για τις μελλοντικές γενιές.

5.1.6 Οι Περιοχές της Πάνεμ

Η τριλογία μας μεταφέρει στο φανταστικό έθνος της Πάνεμ. Η συγκεκριμένη χώρα τοποθετείται στα ερείπια της σημερινής Βόρειας Αμερικής και συγκεκριμένα στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής. Οι ΗΠΑ εξαφανίστηκαν λόγω φυσικών καταστροφών, όπως ξηρασίες, καταιγίδες, φωτιές, θάλασσες που ξεχείλισαν, και λόγω καταστροφών που οφείλονταν στον ανθρώπινο παράγοντα, όπως ένας πόλεμος που άφησε ελάχιστες πηγές συντήρησης (ΑΠ: 17-18). Το έθνος της Πάνεμ απαρτίζεται από 13 Περιοχές, εκ των οποίων η 13^η εμφανίζεται στο τρίτο βιβλίο, καθώς στα προηγούμενα θεωρούνταν ισοπεδωμένη και ραδιενεργή. Κατά την διάρκεια των «Σκοτεινών Ημερών», η Περιοχή 13 καταστράφηκε προς παραδειγματισμό των υπολοίπων και δεν είναι, σύμφωνα με τα λεγόμενα της Κάπιτολ πια λειτουργική (ΑΠ: 18). Κέντρο της Πάνεμ είναι η Κάπιτολ, δηλαδή η πρωτεύουσα της χώρας.

Κάθε Περιοχή παράγει ή τελειοποιεί κάποιο προϊόν για την Κάπιτολ. Οι Περιοχές έχουν διαφορετικά έθιμα και διαφορετική κουλτούρα μεταξύ τους, καθώς η επικοινωνία και οι επαφές ανάμεσά τους είναι παράνομες.

Τα επίπεδα ευημερίας από Περιοχή σε Περιοχή διαφέρουν ανάλογα με το τι παράγει η κάθε Περιοχή, χωρίς ωστόσο καμία να πλησιάζει σε πλούτο την Κάπιτολ. Όλες οι Περιοχές υπόκεινται τον λεπτομερή έλεγχο και την αυστηρή κυριαρχία της Κάπιτολ, χωρίς να ασκούν επιρροή στην εθνική πολιτική του Έθνους. Παρακάτω παρουσιάζονται οι Περιοχές μία προς μία, συνοψίζοντας τις πληροφορίες που αντλούμε για αυτές από τα τρία βιβλία, αλλά και από το ειδικό βιβλίο- οδηγό τη τριλογίας *The Hunger Games: Tribute Guide* (2012).

Περιοχή 1: Η Περιοχή 1 ασχολείται με την βιομηχανία ειδών πολυτελείας, όπως τα κοσμήματα (ΑΠ: 74). Πρόκειται για μια από τις πλουσιότερες Περιοχές της Πάνεμ και διατηρεί καλές σχέσεις με την Κάπιτολ, αν και αυτό δεν την αποκλείει από την ετήσια συμμετοχή της στους Αγώνες Πείνας. Τα ονόματα των ανθρώπων εκεί είναι εμπνευσμένα από πολύτιμα υλικά, όπως Γκλίμερ (από το αγγλικό «glimmer» που σημαίνει λάμψη) ή Κασμίρ. Συχνά η συγκεκριμένη Περιοχή εκπαιδεύει εκ των προτέρων τους φόρους της για τους Αγώνες. Οι φόροι αυτοί ονομάζονται «Επαγγελματίες» και λαμβάνουν μέρος εθελοντικά (ΑΠ:102).

Περιοχή 2: Η Περιοχή 2 τοποθετείται γεωγραφικά στα Βραχώδη Όρη της Βόρειας Αμερικής. Παράγει όπλα κι οικοδομικά υλικά. Επίσης εκπαιδεύει και παρέχει στην Πάνεμ Ειρηνοποιούς (Κ: 85). Το να γίνει ένα πολίτης Ειρηνοποιός είναι ένας τρόπος να ξεφύγει από χρέη, αλλά και τη σκληρή δουλειά στα λατομεία της Περιοχής. Η Περιοχή αυτή είναι μία από τις πλουσιότερες μαζί με την 1. Μετά τις Σκοτεινές Μέρες και τον υποτιθέμενο αφανισμό της 13, η Περιοχή 2 έγινε το νέο κέντρο άμυνας της Κάπιτολ (Κ: 85). Η συγκεκριμένη Περιοχή απέχει από την τελευταία επανάσταση και πέφτει μετά από το σχέδιο του Γκέιλ, ανοίγοντας τον δρόμο για την επίθεση στην Κάπιτολ (Κ: 207).

Περιοχή 3: Η Περιοχή 3 ασχολείται με την βιομηχανία τεχνολογικών προϊόντων, όπως τηλεοράσεις και ηλεκτρονικούς υπολογιστές. Η Περιοχή αυτή στεγάζει πολλά εργοστάσια (ΑΠ: 237-238). Τα ονόματα των ανθρώπων εκεί είναι εμπνευσμένα από την τεχνολογία, όπως το Γουάιρες (από το αγγλικό «wire» που σημαίνει καλώδιο). Οι πολίτες της συμμετέχουν πρόθυμα και με ενθουσιασμό στην επανάσταση (Φ: 75, 405).

Περιοχή 4: Η Περιοχή 4 ασχολείται με την αλιεία και θεωρείται μία από τις πλουσιότερες Περιοχές (ΑΠ: 71). Οι πολίτες της ασχολούνται από νεαρή ηλικία με την θάλασσα και εκπαιδεύονται στην κολύμβηση, το ψάρεμα, τα δίχτυα και τους κόμπους. Συχνά η συγκεκριμένη Περιοχή εκπαιδεύει εκ των προτέρων τους φόρους της για τους Αγώνες. Οι φόροι αυτοί ονομάζονται «Επαγγελματίες» και λαμβάνουν μέρος εθελοντικά (ΑΠ:102). Οι πολίτες της συμμετέχουν πρόθυμα και με ενθουσιασμό στην επανάσταση (Φ: 75, 171-172, 405).

Περιοχή 5: Η Περιοχή 5 ασχολείται με την ηλεκτροδότηση της Πάνεμ. Δεν δίνονται παραπάνω στοιχεία σχετικά με αυτή την Περιοχή.

Περιοχή 6: Η Περιοχή 6 ασχολείται με την βιομηχανία των μεταφορών. Κατασκευάζει χόβερκραφτ, επιβατικά και μεταφορικά τρένα. Οι μορφομομανείς φόροι της Περιοχής γνώριζαν για το σχέδιο των επαναστατών να βγει η Κάτνις από την αρένα στους 75^{ους} Αγώνες, θυσιάζοντας ακόμα και την ζωή τους, πράγμα που φανερώνει την ενεργή συμμετοχή της Περιοχής στην επανάσταση (Φ: 405). Δεν δίνονται παραπάνω στοιχεία σχετικά με αυτή την Περιοχή.

Περιοχή 7: Η Περιοχή 7 ασχολείται με την ξυλεία και την παρασκευή χαρτιού (Φ: 223) . Στο δεύτερο βιβλίο της τριλογίας γίνεται αναφορά σε φήμες για εξέγερση στην Περιοχή, ακόμα και πριν τους 75^{ους} Αγώνες Πείνας (Φ: 174).

Περιοχή 8: Η Περιοχή 8 ασχολείται με τον βιομηχανικό κλάδο της κλωστοϋφαντουργικής παραγωγής (Φ: 93). Η Περιοχή 8 είναι από τις πρώτες Περιοχές που εξεγείρεται και βομβαρδίζεται από την Κάπιτολ (Φ: 93- Κ: 96-101). Οι πολίτες της συμμετέχουν πρόθυμα και με ενθουσιασμό στην επανάσταση (Φ: 75).

Περιοχή 9: Η Περιοχή 9 ασχολείται με την παραγωγή σιτηρών. Δεν δίνονται παραπάνω στοιχεία σχετικά με αυτή την Περιοχή.

Περιοχή 10: Η Περιοχή 10 ασχολείται με την κτηνοτροφία (Φ: 221). Δεν δίνονται παραπάνω στοιχεία σχετικά με αυτή την Περιοχή.

Περιοχή 11: Η Περιοχή 11 ασχολείται με την γεωργία (ΑΠ: 71). Σχεδόν το σύνολο των σοδειών αποστέλλεται απευθείας στην Κάπιτολ, αφήνοντας τους πολίτες της πεινασμένους και φτωχούς (ΑΠ: 220). Στην συγκεκριμένη Περιοχή υπάρχει αυξημένη παρουσία και αυστηρή

επιτήρηση από τους Ειρηνοποιούς (ibidem). Οι πολίτες της συμμετέχουν πρόθυμα και με ενθουσιασμό στην επανάσταση (Φ: 71, 174, 405).

Περιοχή 12: Η Περιοχή 12 ασχολείται με την εξόρυξη άνθρακα (ΑΠ: 71). Τοποθετείται γεωγραφικά στα Απαλάχια Όρη της Βόρειας Αμερικής (ΑΠ: 43) και έχει λίγους κατοίκους με αριθμό περίπου να φτάνει τις 8.000 (ΑΠ: 17). Είναι από τις φτωχότερες Περιοχές και η εξαθλίωση και πείνα είναι συχνό αίτιο θανάτου. Μετά το τέλος των 75^{ων} Αγώνων Πείνας βομβαρδίζεται και επιβιώνουν μετά βίας 800 άτομα (Φ: 412, Κ: 4). Όσοι επιβιώνουν, μεταφέρονται ως πρόσφυγες στην Περιοχή 13.

Περιοχή 13: Η Περιοχή 13 ασχολούταν δευτερευόντως με την εξόρυξη γραφίτη και πρωτεύοντος με την παραγωγή πυρηνικών όπλων (ΑΠ: 81). Κατά την διάρκεια των Σκοτεινών Ημερών, η Περιοχή 13 πρωτοστάτησε εναντίον της Κάπιτολ, η οποία την βομβάρδισε και άφησε να διαρρεύσει η είδηση πως λόγω των ραδιενεργών εκπομπών η συγκεκριμένη Περιοχή είναι απρόσβατη. Πιο αναλυτικά:

«Κατά την διάρκεια των Σκοτεινών Ημερών, οι επαναστάτες στη 13 πήραν τον έλεγχο από τις κυβερνητικές δυνάμεις, έστρεψαν τους πυρηνικούς τους πυραύλους προς την Κάπιτολ και έκλεισαν μία συμφωνία: Θα το έπαιζαν νεκροί με αντάλλαγμα να τους αφήσει η Κάπιτολ ήσυχους. Η Κάπιτολ είχε κι άλλο πυρηνικό οπλοστάσιο στα δυτικά, αλλά δεν μπορούσε να επιτεθεί στη 13 χωρίς να υπάρξουν αντίποινα. Αναγκάστηκε να δεχτεί τη συμφωνία της 13. Η Κάπιτολ κατεδάφισε όσα χαλάσματα της Περιοχής ήταν ορατά και έκοψε κάθε πρόσβαση απ' έξω. Ίσως οι ηγέτες της Κάπιτολ να σκέφτηκαν ότι, χωρίς βοήθεια, η 13 θα πέθαινε από μόνη της. Παραλίγο να γίνει μερικές φορές, αλλά πάντα κατάφερνε να επιβιώσει χάρη σε μια αυστηρή μέθοδο καταμερισμού των προμηθειών, επίπονης πειθαρχίας και συνεχούς επιτήρησης για τυχόν περαιτέρω επιθέσεις από την Κάπιτολ. Τώρα οι πολίτες ζουν αποκλειστικά κάτω από το έδαφος» (Κ: 16-17).

Στην δεύτερη επανάσταση η Περιοχή 13 συντονίζει την επίθεση κατά της Κάπιτολ.

Κάπιτολ: Το όνομα της Κάπιτολ (Capitol παραπέμπει στο capital που μεταφράζεται ως πρωτεύουσα) φανερώνει και το ρόλο της ως πρωτεύουσα της Πάνεμ. Τοποθετείται γεωγραφικά στα Βραχώδη Όρη της Βόρειας Αμερικής (ΑΠ: 43). Οι ελεύθεροι κάτοικοι της είναι οι πλουσιότεροι πολίτες της Πάνεμ και είναι γνωστοί για την εκκεντρική τους εμφάνιση, αλλά και την σπάταλη ζωή τους. Η Κάπιτολ διοικεί και κυβερνά εξολοκλήρου τις υπόλοιπες 12 Περιοχές με διδακτορικό τρόπο. Πρόεδρος της είναι ο Σνόου, ο οποίος επιβάλλει τυραννικά την διακυβέρνηση του μέσω των Ειρηνοποιών, της κυβερνητικής τιμωρίας, της προπαγάνδας, της απειλής για πυρηνική καταστροφή, όπως στην Περιοχή 13 και τέλος μέσω των Αγώνων Πείνας.

5.1.7 Πρωταγωνιστές- δευτερεύοντες χαρακτήρες

Παρακάτω παρουσιάζονται συνοπτικά οι βασικοί πρωταγωνιστές και οι δευτερεύοντες χαρακτήρες της τριλογίας:

Πρωταγωνιστές:

Κάτνις Έβερντιν: Η Πρωταγωνίστρια και ο θηλυκός φόρος της Περιοχής 12 για τους 74^{ους} και 75^{ους} Αγώνες Πείνας. Διαμένει στην Περιοχή 12 με την μητέρα και την μικρότερη αδερφή της, καθώς ο πατέρας της έχει πεθάνει σε ένα εργατικό ατύχημα στα ορυχεία άνθρακα, όπου και δούλευε. Η Κάτνις, μετά τον θάνατο του πατέρα της και όντας μόλις 12 ετών, . αναλαμβάνει την συντήρηση της οικογένειας,. Είναι καλή στο κυνήγι με τόξο και αυτό βοηθά στην επιβίωση της τόσο στην Περιοχή 12 , όσο και στην διάρκεια των 74^{ων} Αγώνων Πείνας, στους οποίους συμμετέχει εθελοντικά στην θέση της αδερφής της και κερδίζει . Μετά την νίκη της και την περιφρόνηση της απέναντι στην Κάπιτολ, γίνεται πρόσωπο-σύμβολο για την επανάσταση που ακολουθεί.

Πίτα Μέλαρκ: Κληρώνεται ως ο αρσενικός φόρος των 74^{ων} Αγώνων Πείνας και στέφεται νικητής μαζί με την Κάτνις. Στους 75^{ους} Αγώνες Πείνας συμμετέχει εθελοντικά στην θέση του Χέιμιτς. Είναι ο γιος του φούρναρη στην Περιοχή 12 και είναι σύμμαχος της Κάτνις στους Αγώνες Πείνας. Είναι ερωτευμένος μαζί της χωρίς ανταπόκριση για αρκετό διάστημα.

Γκέιλ Χόθορν: Είναι φίλος και σύντροφος στο κυνήγι με την Κάτνις. Έχει αναπτύξει μια στενή σχέση με την Κάτνις και την ερωτεύεται χωρίς ανταπόκριση από το μέρος της.

Χέιμιτς Αμπερνάθι: Μέντορας της Κάτνις και του Πίτα στους Αγώνες Πείνας. Ο ίδιος είναι νικητής παλαιότερων Αγώνων και μετά από αυτούς κατέληξε αλκοολικός.

Πριμ Έβερντιν: Η μικρή αδερφή της Κάτνις, η οποία κληρώνεται ως ο θηλυκός φόρος της Περιοχής 12 των 74^{ων} Αγώνων Πείνας, αλλά στην θέση της πηγαίνει εθελοντικά η Κάτνις. Έχει ιδιαίτερη κλίση στην ιατρική περίθαλψη.

«Μητέρα» Έβερντιν: Η μητέρα της Κάτνις και της Πριμ. Μετά τον θάνατο του συζύγου της πέφτει σε κατάθλιψη αδιαφορώντας για την συντήρηση και επιβίωση της οικογένειάς της, ωθώντας έτσι την Κάτνις να αναλάβει εκείνη τα ηνία της οικογένειας, στην τρυφερή ηλικία των 12.

Πρόεδρος Κοριολάνος Σνόου: Πρόεδρος της Πάνεμ

Πρόεδρος Άλμα Κόιν: Πρόεδρος της Περιοχής 13 και αρχηγός της επανάστασης εναντίον της Κάπιτολ.

Δευτερεύοντες χαρακτήρες:

Έφι Τρίνκετ: Η συνοδός των φόρων της Περιοχής 12.

Σίννα: Ο βασικός στιλίστας της Κάτνις. Γίνεται φίλος της και την στηρίζει να είναι ο πραγματικός της εαυτός, δίνοντας τις πολύτιμες συμβουλές.

Ρου: Πρόκειται για τον δωδεκάχρονο θηλυκό φόρο της Περιοχής 11 στους 74^{ους} Αγώνες Πείνας. Γίνεται σύμμαχος της Κάτνις και πεθαίνει στα χέρια της Κάτνις, καταρρακώνοντάς την συναισθηματικά.

Πλούταρχος Χέιβενσμπι: Επικεφαλής Οργανωτής των 75^{ων} Αγώνων Πείνας και στην συνέχεια υπεύθυνος για τον σχεδιασμό της επανάστασης μέσω των μέσων μαζικής ενημέρωσης της εποχής.

Ματζ Άντερσι: Η κόρη του δημάρχου της Περιοχής 12 και φίλη της Κάτνις από το σχολείο. Της δίνει την καρφίτσα της κοτσυφόκισσας λίγο πριν η Κάτνις αναχωρήσει για την Κάπιτολ και τους Αγώνες Πείνας.

5.1.8 Αφηγηματικές πληροφορίες

Η αφηγήτρια όλης της τριλογίας συμπίπτει με την πρωταγωνίστρια, η οποία είναι η Κάτνις Έβερντιν. Επομένως, πρόκειται για μια *πρωτοπρόσωπη αφήγηση*. Έτσι στο επίπεδο της συμμετοχής του αφηγητή στην ιστορία, αλλά και στο αφηγηματικό επίπεδο, με βάση τις αρχές του Gérald Genette (2007), η αφηγήτρια εδώ είναι *ομοδιηγητική και αυτοδιηγητική*, αφού μετέχει στο έργο και αφηγείται την ιστορία της. Επομένως, η αφηγήτρια, δεν ταυτίζεται με την συγγραφέα.

Η αφήγηση γίνεται με *εσωτερική* εστίαση, αφού «στην περίπτωση αυτή, η θέαση είναι περιορισμένη και συνήθως ανήκει σε έναν από τους χαρακτήρες του έργου» και πιο συγκεκριμένα *σταθερή* εσωτερική εστίαση, όπου «το σύνολο της αφηγηματικής πληροφορίας περνά από ένα μόνο ήρωα» (Genette, 2007). Η οπτική γωνία είναι εξίσου *εσωτερική*, καθώς η Κάτνις αφηγείται μόνο όσα υποπίπτουν στην αντίληψη της.

Στην τριλογία των *Αγώνων Πείνας* ο χρόνος αφήγησης ιστορικά ιδωμένος τοποθετείται στο μέλλον του αναγνώστη. Στην συνέντευξη της, η Collins υποστηρίζει ότι είναι αδύνατο ο σημερινός αναγνώστης να προλάβει να δει την ίδρυση της Πάνεμ («Q&A; with Hunger Games Author Suzanne Collins»). Συγκεκριμένα, τοποθετεί την κοινωνία της Πάνεμ μακριά από την δική μας με απόσταση τριψήφων ετών. Ο Απτοω (2012) κάνοντας μια νηφάλια και προσεκτική εκτίμηση, τοποθετεί την Πάνεμ και συγκεκριμένα τον ιστορικό χρόνο της αφήγησης γύρω στο 2488 μ. Χ. (σ. 4-6).

Ο αφηγημένος χρόνος, δηλαδή ο χρόνος που καλύπτει η αφήγηση είναι περίπου ένα έτος από την ζωή της πρωταγωνίστριας, όταν εκείνη είναι από 16 έως 17 ετών. Ο επίλογος του τελευταίου βιβλίου μας μεταφέρει είκοσι χρόνια αργότερα, όταν η Κάτνις βρίσκεται στην ηλικία των 37 περίπου χρόνων. Ο αφηγηματικός χρόνος εξελίσσεται ευθύγραμμα με κάποιες αναδρομές (flashback), κυρίως όταν η Κάτνις ανακαλεί γεγονότα της παιδικής της ηλικίας.

Τέλος, είναι σημαντικό να προσθέσουμε εδώ, πως η αφήγηση της Κάτνις ξεκινά *in media res*. Η αφήγηση ξεκινά την ημέρα του Θερισμού, οπότε και επιλέγονται τα παιδιά- φόροι για τους 74^{ους} Αγώνες Πείνας.

5.2 Συμβολισμοί τριλογίας

5.2.1 Η Κάτνις ως σύμβολο

Η Κάτνις συστήνεται στην αρχή της τριλογίας στον αναγνώστη ως ένα απλό κορίτσι από την Περιοχή 12 του έθνους της Πάνεμ. Η μοίρα της επιφυλάσσει, ωστόσο, μεγαλύτερες αξιώσεις και ανάγεται σε σύμβολο τόσο μέσα στην δική της κοινωνία όσο και στην σημερινή πραγματική κοινωνία του 21^{ου} αιώνα. Η ίδια διαπιστώνει την συμβολική της αξία στο τέλος του δεύτερου βιβλίου της τριλογίας: «Το πουλί, η καρφίτσα, το τραγούδι, τα βατόμουρα, το ρολόι, το κράκερ, το φόρεμα που τυλίχθηκε στις φλόγες. Είμαι η κοτσυφόκισσα. Εκείνη που επιβίωσε παρά την προσπάθεια της Κάπιτολ για το αντίθετο. Το σύμβολο της επανάστασης» (Φ: 407). Πέρα από την Κάτνις η κοτσυφόκισσα συμβολίζει την ανυπακοή. Η Κάτνις εξηγεί στο πρώτο βιβλίο της τριλογίας:

« Είναι παράξενα πουλιά και κατά κάποιο τρόπο συμβολίζουν ένα χαστούκι στο πρόσωπο της Κάπιτολ. Κατά την διάρκεια της επανάστασης, η Κάπιτολ είχε δημιουργήσει μια σειρά από γενετικά τροποποιημένα ζώα για να τα χρησιμοποιήσει ως όπλα. Ο όρος που χρησιμοποιείται για αυτά ήταν «μεταλλαγμένα». Ένα από αυτά ήταν μια τροποποιημένη κίτσα που είχε την ικανότητα να απομνημονεύει και να επαναλαμβάνει ολόκληρες ανθρώπινες συζητήσεις. Οι κοτσυφόκισσες, ήταν ταχυδρομικά πουλιά, αποκλειστικά και μόνο αρσενικά, και τα απελευθέρωναν σε περιοχές όπου κρύβονταν εχθροί της Κάπιτολ. Αφού τα πουλιά , μάζευαν λέξεις, επέστρεφαν στα κέντρα για να τις ηχογραφήσουν. Πέρασε αρκετός καιρός για να καταλάβει ο κόσμος στις Περιοχές τι συνέβαινε. Μετά, φυσικά, οι επαναστάτες γέμισαν την Κάπιτολ με ατελείωτα ψέματα, και το σχέδιο της γύρισε εις βάρος της. Έτσι τα κέντρα έκλεισαν και τα πουλιά εγκαταλείφθηκαν να πεθάνουν στην ερημιά. Μόνο που δεν πέθαναν.

Αντίθετα, οι κίσσες-παπαγάλοι ζευγάρωσαν με θηλυκά κοτσύφια, δημιουργώντας ένα νέο είδος που μπορούσε να μιμηθεί τόσο τα σφυρίγματα των πουλιών όσο και τις ανθρώπινες μελωδίες.» (ΑΠ: 44-45).

Η φίλη της Κάτνις, η Ματζ, της δωρίζει μια καρφίτσα κοτσυφόκισσας, η οποία συμβολίζει την αντίσταση και την ανυπακοή απέναντι στην Κάπιτολ (ΑΠ: 40). Τόσο το συγκεκριμένο πουλί όσο και η Κάτνις δεν έχουν επίγνωση της σημασίας των πράξεων τους την ώρα που τις πράττουν, καθώς η αρχική τους επιδίωξη είναι η επιβίωση και όχι η απειλή της καθεστηκυίας τάξης των πραγμάτων και η ανυπακοή προς την Κάπιτολ (Wilson, 2011: 24). Η σύμμαχος της Κάτνις στους 74^{ους} Αγώνες Πείνας, η Ρου, δίνει περισσότερες πληροφορίες για το ωδικό αυτό πτηνό. Αναφέρει πως οι εργάτες στους οπωρώνες της Περιοχής 11 βασίζονται στις κοτσυφόκισσες, οι οποίες αναγγέλλουν με το τραγούδι τους μηνύματα ελπίδας, ανακοινώνοντας πως η εργάσιμη μέρα έχει τελειώσει. Ωστόσο, παρά την θετική τους συμβολή ως αγγελιοφόροι, οι κοτσυφόκισσες μπορεί να γίνουν επικίνδυνες αν πλησιάσεις τις φωλιές τους (ΑΠ: 230). Παρομοίως και η Κάτνις συμβολίζει «έναν αγγελιοφόρο ελπίδας, αλλά και μαχήτρια που παλεύει αρχικά για τους αγαπημένους της και μετά για τους αθώους και τις μελλοντικές γενιές» (Olthouse, 2012: 51).

Η ανεπτυγμένη δεξιότητα της Κάτνις για επιβίωση μπορεί να συνδεθεί και με το ίδιο της το όνομα. Το όνομα της παραπέμπει στο φυτό Κάτνις (ελλην. μτφρ. γαλεόφιλο), το οποίο είναι βρώσιμο και έχει παρόμοια γεύση με την πατάτα. Ο πατέρας της Κάτνις της αναφέρει πως «όσο καταφέρνει να βρίσκει τον εαυτό της, δεν θα πεινάσει ποτέ» (ΑΠ: 55). Τα λόγια του πατέρα της μπορούν να ερμηνευτούν και μεταφορικά με μια δόση ειρωνείας, καθώς καθ' όλη την διάρκεια της τριλογίας η Κάτνις προσπαθεί να βρει την ταυτότητα της, δηλαδή τον εαυτό της. Η Κάτνις περιγράφει την εμφάνιση του συγκεκριμένου φυτού ως ψηλού με λευκά πέταλα, γαλαζωπούς βολβούς και «με φύλλα που θύμιζαν μύτες από βέλη» (ibidem), κάτι που ταιριάζει με την δεξιότητά της στην τοξοβολία. Μάλιστα, μια ακόμη ονομασία για το ίδιο φυτό είναι η *Sagittaria*, η οποία παραπέμπει στο λατινικό *Sagittarius*, δηλαδή *τοξότης*, επιβεβαιώνοντας την σαφή σύνδεση με την Κάτνις (Frankel, 2012: 14).

Μια ακόμη εύλογη συμβολική σύνδεση της Κάτνις γίνεται με αυτή του φυσικού στοιχείου της *φωτιάς*. Αρκετά συχνά αναφέρεται η έννοια της φωτιάς- φλόγας μέσα στα συγκεκριμένα βιβλία. Αρχικά ο Σίννα, ο στυλίστας της Κάτνις, διαχειρίζεται το στοιχείο της

φωτιάς στα φορέματα της και λίγο μετά η Κάτνις χαρακτηρίζεται ως «η Κάτνις, το φλεγόμενο κορίτσι» (ΑΠ: 72). Η φωτιά γενικά συνδέεται με την σπίθα της επανάστασης και το αντιστασιακό πνεύμα. Τα παραπάνω κάνουν εμφανή την αντίθεση της φωτιάς- Κάτνις με τον Πρόεδρο Σνόου, που παραπέμπει εμφανώς στο χιόνι και είναι ο βασικός αντίπαλος της. Ο Jill Olthouse (2012) υποστηρίζει πως η συσχέτιση της Κάτνις με την φωτιά εμπεριέχει μια αντίφαση. Η φωτιά μπορεί να γίνει «επικίνδυνη, ακριβώς όπως οι επαναστατικές ιδέες της Κάτνις, οι οποίες κοστίζουν την ζωή πολλών πολιτών της Πάνεμ. Αλλά η φωτιά είναι επίσης και βασικό στοιχείο για την διατήρηση της ζωής» (σελ. 43) . Έτσι, είναι δυνατός ο παραλληλισμός της Κάτνις με τον Προμηθέα, ο οποίος έκλεψε την φωτιά από τους θεούς και την παρέδωσε στους ανθρώπους, οι οποίοι την χρησιμοποίησαν τόσο ευεργετικά όσο και καταστροφικά ως όπλο (ibidem).

Η Κάπιτολ προσπαθεί ανά τακτά χρονικά διαστήματα να χλευάσει την συσχέτιση της Κάτνις με τα σύμβολα της φωτιάς και της κοτσυφόκισσας (ibidem: 52). Πιο συγκεκριμένα, στους πρώτους Αγώνες Πείνας που συμμετέχει η Κάτνις οι διοργανωτές στέλνουν μια πύρινη λαίλαπα εναντίον της Κάτνις και έτσι «το φλεγόμενο κορίτσι» κινδυνεύει να καεί ζωντανό (ΑΠ:189). Επίσης, η ίδια όταν αντικρίζει το νερό γύρω από την αφετηρία των 75^{ων} Αγώνων Πείνας αναφέρει πως η συγκριμένη αρένα «δεν είναι μέρος για ένα φλεγόμενο κορίτσι» (Φ: 275). Επιπροσθέτως, στο τρίτο βιβλίο της τριλογίας, ενώ ο Πίτα έχει υποστεί πλύση εγκεφάλου από την Κάπιτολ αναφέρει πως η Κάτνις είναι «ένα μεταλλαγμένο ον που δημιούργησε η Κάπιτολ για να τα χρησιμοποιήσει ενάντια σε εμάς τους υπόλοιπους» (Κ: 194). Η κοτσυφόκισσα είναι ένα είδος μεταλλαγμένου όντος και η Κάπιτολ έπεισε τον Πίτα πως και η Κάτνις είναι το ίδιο (Olthouse, 2012: 52).

Η Leah Wilson (2011) τολμά να συνδέσει την Κάτνις συμβολικά και με τον γάτο της Πριμ, τον Μπάτερκαπ, ο οποίος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «*Η Γάτα Που Αρνείται Να Πεθάνει*». Οι ομοιότητες πέρα από την επιβίωση είναι αρκετές: η αγάπη του για την Πριμ, οι καλές κυνηγητικές του ικανότητες και ο όχι τόσο προσιτός χαρακτήρας του (σελ. 24-25).

Όλα τα παραπάνω ωθούν την σύνδεση του χαρακτήρα της Κάτνις με μια μεσσιανική, σωτηριολογική φιγούρα, καθώς συγκεντρώνει αρμονικά και τα τέσσερα πρωταρχικά φυσικά στοιχεία: φωτιά, αέρα (πτηνό- κοτσυφόκισσα), γη (είναι κυνηγός και το όνομά της παραπέμπει σε ένα φυτό-βολβό) και ως γυναίκα συνδέεται εκ του φύλου της με το νερό.

5.2.2 Ο Πίτα και ο Γκέιλ ως σύμβολα

Η ανάλυση των χαρακτήρων τόσο του Πίτα Μέλαρκ όσο και του Γκέιλ Χόθορν δεν θα πρέπει να αναλώνεται μόνο στο ερωτικό ενδιαφέρον τους για την πρωταγωνίστρια Κάτνις. Και οι δυο τους κατέχουν πολλαπλούς ρόλους όπως του φίλου, του συμμάχου, του συμπολεμιστή ακόμα και του συμβόλου.

Ξεκινώντας με τον Πίτα Μέλαρκ, το όνομά του μπορεί εύλογα να συνδεθεί με το ομόηχο είδος ψωμιού, την πίτα (Gilbert-Hickey, 2014: 96). Η συγκεκριμένη σύνδεση έρχεται να δικαιολογηθεί και από το επάγγελμα της οικογένειάς του, η οποία διατηρεί τον μοναδικό φούρνο στην Περιοχή 12 (Frankel, 2012: 15). Τα παραπάνω ενισχύονται από το ότι ο Πίτα είχε προσφέρει στην Κάτνις και την οικογένειά της ψωμί, όταν εκείνοι λιμοκτονούσαν (ΑΠ: 31-32). Το ίδιο περιστατικό κάνει την Κάτνις να συσχετίσει τον Πίτα με το αγριοραδίκι και την ελπίδα εν γένει. Αυτό συμβαίνει γιατί, λίγο αφότου ο Πίτα της προσφέρει το ψωμί, το βλέμμα της Κάτνις πέφτει τυχαία πάνω σε ένα τέτοιο φυτό. Το αγριοραδίκι συμβολίζει την έλευση της άνοιξης και την ελπίδα της Κάτνις ότι δεν είναι καταδικασμένη να πεθάνει από την πείνα (ΑΠ:33). Η Κάτνις τον παραλληλίζει με το αγριοραδίκι ευθέως στο τέλος του τρίτου βιβλίου, όπου αναφέρει «πώς αυτό που χρειάζεται είναι το αγριοραδίκι την άνοιξη. Το φωτεινό κίτρινο που σημαίνει αναγέννηση αντί για καταστροφή» (Κ: 401). Με αυτό τον τρόπο δηλώνει ανοιχτά τον συμβολισμό του Πίτα ως ελπίδα για να συνεχιστεί η ζωή της παρά τις απώλειες. Συνεχίζοντας την ερμηνεία του ονόματος του, το επώνυμο Μέλαρκ παραπέμπει ηχητικά στην λέξη *meadowlark* που αντιστοιχεί στην ελληνική ονομασία για το ωδικό πτηνό του λιβαδοκορυδαλλού. Το πτηνό αυτό συνδέεται με την ευθυμία και την χαρά, καθώς τραγουδά και αναγγέλλει την αυγή (Frankel, 2012: 17).

Με αφορμή την ερμηνεία του ονόματος του Πίτα και την σύνδεση του με το ψωμί, εύλογα παρατηρεί κανείς την συμβολική αξία του ψωμιού καθ' όλη την διάρκεια της μυθιστορηματικής τριλογίας. Αρχικά το όνομα του Έθνους της Πάνεμ προέρχεται από το λατινικό *panem* που μεταφράζεται ως ψωμί. Έπειτα, ενώ υπάρχουν εκατοντάδες αναφορές φαγητού, η προσοχή εστιάζεται στο ταπεινό ψωμί και την επιρροή που μπορεί να ασκεί (Gilbert-Hickey, 2014: 95-96). Στο πρώτο βιβλίο παρουσιάζεται ως μέσο επιβίωσης, καθώς χάρη σε αυτό

επιβιώνει η Κάτνις και η οικογένεια της (ΑΠ:32). Αργότερα, όταν η Ρου πεθαίνει, η Περιοχή 11 στέλνει στην Κάτνις ένα καρβέλι ψωμί σε ένδειξη ευγνωμοσύνης για τις τιμές της στην νεκρή (ΑΠ:259). Στο δεύτερο βιβλίο αποκτά μια ακόμη λειτουργία, αυτή της υποστήριξης κάποιου στην επανάσταση. Πιο συγκεκριμένα, φτιάχνονται ψωμιά που πάνω τους έχουν την κοτσυφόκισσα, η οποία και σηματοδοτεί την επανάσταση εναντίον της Κάπιτολ (Φ: 140-143). Επίσης, η προσφορά και η αποδοχή ψωμιού μέσα στην αρένα κατά την διάρκεια των Αγώνων Πείνας λειτουργεί ως ένα τρόπο επικοινωνίας αυτών που βρίσκονται μέσα στην αρένα με αυτούς που βρίσκονται έξω από αυτήν. Πιο συγκεκριμένα, όταν η Κάτνις αποδέχεται τον Φίνικ ως σύμμαχο της στους 75^{ους} Αγώνες Πείνας, η Περιοχή 4 τους στέλνει ψωμί και εκείνη θυμάται τα λόγια του Χέιμιτς πριν την έναρξη των Αγώνων : «Γίνε φίλη με τον Φίνικ. Θα έχεις φαγητό» (Φ: 333). Τέλος, το ψωμί αποτελεί και έθιμο για την επισφράγιση του γάμου ενός ζευγαριού, το λεγόμενο έθιμο του «φρυγανίσματος του ψωμιού», το οποίο λαμβάνει χώρα στην Περιοχή 12 (Φ: 266-267).

Σε όλη την τριλογία οι αναφορές στο ψωμί συμβολίζουν ένα φάσμα πραγμάτων, όπως «την θαλπωρή του σπιτιού, την ζεστασιά της αγάπης, έναν δείκτη της κοινωνικής τάξης, ένα μέσο επικοινωνίας, μια δοκιμασία, ένα δώρο και κυρίως την σηματοδότηση της εξέγερσης» (Gilbert- Hickey, 2014: 96).

Επιστρέφοντας και καταλήγοντας στην συμβολική ανάλυση του χαρακτήρα του Πίτα, μπορεί να λεχθεί πως «ενώ η Κάτνις είναι το σύμβολο της επανάστασης και ο Πίτα η μούσα της» (Broad, 2013: 123), ο χαρακτήρας ο οποίος εμπλέκεται ευθέως με επαναστατικές ενέργειες είναι ο Γκέιλ Χόθορν (Pearce, 2011: 214-216).

Το όνομα του Γκέιλ παραπέμπει αρχικά στην αγγλική λέξη *gale* που σημαίνει *θύελλα* (Frankel, 2012: 18). Η προσωπικότητα του Γκέιλ ταιριάζει με αυτό το άγριο φυσικό στοιχείο, καθώς είναι ορμητικός και επαναστατικός, επιζητώντας τον θάνατο όλων στην Κάπιτολ. Τα όπλα και η στρατηγική που αναπτύσσει στο τρίτο βιβλίο είναι τόσο επικίνδυνα και χωρίς ηθικούς φραγμούς, που ανησυχούν την Κάτνις (Κ: 208-212). Το όνομα του ωστόσο, παραπέμπει και στο φυτό *myrica gale* ή *sweet gale* (ελλην. *μτφ. ψευδομυρική η γαλή*), το οποίο ευδοκιμεί στην Βόρεια Αμερική και είναι ένας φυλλοβόλος θάμνος που δεν ξεπερνά τα δύο μέτρα σε ύψος. Οι κάστορες χρησιμοποιούν το συγκεκριμένο φυτό για την δημιουργία παγίδων, όπως και ο Γκέιλ είναι καλός στην δημιουργία τους (Frankel, 2012: 17-18). Τέλος, και το επώνυμο του,

Hawthorne παραπέμπει στο ακανθώδες φυτό με την ελληνική ονομασία, *κράταιγος*. Το συγκεκριμένο φυτό οφείλει το όνομά του από την ελληνική μυθολογία και πιο συγκεκριμένα, τον μύθο του Κράτους, ο οποίος είναι η προσωποποίηση της ωμής εξουσίας και της σκληρής συμπεριφοράς (Frankel, 2012: 19). Το συγκεκριμένο φυτό είναι ανθεκτικό και μπορεί να τροφοδοτήσει πολύ ισχυρές φωτιές καίγοντας το (Grieve, 2011).

Ο δυναμικός και εκρηκτικός χαρακτήρας του Γκέιλ παραλληλίζεται από την Κάτνις με την φωτιά. Οι ομοιότητες τους στον χαρακτήρα είναι και αυτό που θα κάνει την Κάτνις να διαλέξει τον Πίτα ως σύντροφο της και να απομακρυνθεί από τον Γκέιλ, αν και η ίδια δηλώνει πως την γνωρίζει καλύτερα από όλους: «Αυτό που χρειάζομαι δεν είναι η φωτιά του Γκέιλ, η οποία έχει γεννηθεί από την οργή και το μίσος. Έχω και η ίδια άφθονη φωτιά» (Κ: 401).

5.2.3 Ερμηνεύοντας τα ονόματα των χαρακτήρων

Τα ονόματα που επιλέγει η Suzanne Collins για τους χαρακτήρες της τριλογίας *The Hunger Games*, δεν είναι τυχαία. Η μη συμπτωματική ερμηνεία τους σε σχέση με την προσωπικότητα των χαρακτήρων δίνει πολύτιμες πληροφορίες για το άτομο που ονοματίζουν και προσφέρουν μια βαθύτερη κατανόηση στις πράξεις και τα κίνητρα τους. Μελετώντας το σύνολο των ονομάτων που εμφανίζονται στην τριλογία, είναι εύλογος ο διαχωρισμός τους σε πέντε κατηγορίες με βάση την πηγή έμπνευσης και προέλευσης τους. Είναι ονόματα εμπνευσμένα: α) από τους τομείς παραγωγής κάθε Περιοχής, β) από τον ρωμαϊκό πολιτισμό, γ) από την φύση, δ) από τον σύγχρονο αμερικανικό πολιτισμό και ε) τον χαρακτήρα που ονοματίζουν.

Οι άνθρωποι που ζουν στις ίδιες Περιοχές της Πάνεμ παρουσιάζουν ομοιότητες ως προς τα ονόματά τους (Atrow, 2012: 193). Οι 13 Περιοχές-υποτελείς της Κάπιτολ τείνουν να δίνουν ονόματα που είτε ταιριάζουν με τον τομέα παραγωγής της κάθε Περιοχής είτε ταιριάζουν με κάποιο στοιχείο της φύσης, κυρίως φυτικής προέλευσης. Για παράδειγμα, η Περιοχή 1 δίνει ονόματα εμπνευσμένα από πολύτιμα υλικά, όπως το όνομα *Gloss*²³, που παραπέμπει σε κάτι

²³ Τα ονόματα εδώ θα καταχωρούνται στην αγγλική γλώσσα όπως στο πρωτότυπο των βιβλίων για την καλύτερη σύνδεση τους με την λέξη προέλευσης τους.

γυαλιστερό. Η Περιοχή 3 δίνει ονόματα εμπνευσμένα από την τεχνολογία, όπως αυτό του *Beetee*, που παραπέμπει στο BTU, το οποίο είναι μονάδα μέτρησης θερμικής ενέργειας (Frankel, 2012: 26). Τα κορίτσια είναι συχνό φαινόμενο να παίρνουν ονόματα λουλουδιών, όπως αυτά της *Katniss*, της *Prim*, της *Rue* και της *Posy*. Από την άλλη μεριά, όσοι κατοικούν στην Κάπιτολ και μερικοί χαρακτήρες Περιοχών που βγάζουν Επαγγελματίες φόρους και έχουν καλές σχέσεις με την πρωτεύουσα, επιλέγουν ονόματα εμπνευσμένα από την ρωμαϊκό πολιτισμό (Atrow, 2012: 193). Για παράδειγμα τα ονόματα *Caesar*, *Flavius*, *Coriolanus*, *Seneca*, *Romulus*, *Enobaria*, *Titus* και *Venia* είναι ρωμαϊκής επιρροής και παραπέμπουν μετωνυμικά στην διαφθορά της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Τέλος, κάποια ονόματα όπως τα *Annie*, *Jackson*, *Martin*, *Vick* έχουν αμερικανική προέλευση, κάτι απολύτως λογικό, αφού η *Panem* έχει τις ρίζες της στον σύγχρονο αμερικανικό πολιτισμό.

Παρακάτω επιχειρείται η αποκωδικοποίηση και ερμηνεία των συμβολικών ονομάτων που έχουν δοθεί στους κεντρικούς χαρακτήρες της τριλογίας εκτός της *Katniss*, του *Peeta* και του *Gale*, οι οποίοι έχουν αναλυθεί ξεχωριστά παραπάνω.

Haymitch Abernathy (Χέιμιτς Αμπερνάθι): Το όνομα Haymitch φαίνεται να έχει επινοηθεί από την Collins, αν και παραπέμπει και στο όνομα Haymish (σκωτσέζικο). Παραπέμπει στην αγγλική λέξη *hay* που σημαίνει σανός. Το επώνυμο Abernathy παραπέμπει κατά την Frankel (2012) στο ιστορικό πρόσωπο του Ralph David Abernathy (1926-1990), ο οποίος ήταν φίλος και βοηθός του Martin Luther King και συμμετείχε ενεργά στην καμπάνια του τελευταίου στο Κίνημα Πολιτικών Δικαιωμάτων στις Η.Π.Α. (σελ.46).

Primrose Everdeen (Πρίμρουζ Έβερντιν): Το όνομα Πριμ βγαίνει από το Πριμρόουζ και το φυτό πρίμουλα, το οποίο μοιάζει με τριανταφυλλιά (K: 395). Πρόκειται για ένα όμορφο καλλωπιστικό φυτό, το οποίο όμως, ενώ δεν δύναται να ταΐσει ανθρώπους, έχει θεραπευτικές ιδιότητες για την ρευματοειδή αρθρίτιδα (Frankel, 2012: 54). Το παραπάνω συνδέεται με την Prim, η οποία έχει κλίση στην ιατρική. Επίσης, στην Αγγλία την ημέρα της Πρωτομαγιάς οι πρίμουλες προσφέρονται ως δώρο για τον ερχομό της άνοιξης. Η πρίμουλα πήρε το όνομά της από την ιδιότητα κάποιων ειδών της να ανθίζουν από τα πρώτα φυτά στο τέλος του χειμώνα και στην αρχή της άνοιξης. Η ονομασία της (πρίμουλα) σημαίνει «η μικρή πρώτη» κάτι που ταιριάζει με την Prim, η οποία βρίσκεται σε μια νεαρή ηλικία (ibidem: 55).

«**Μητέρα**» **Everdeen** (Εβερντιν): Τόσο το μικρό όνομα της μητέρας όσο και του πατέρα της Katniss δεν αποκαλύπτονται καθ' όλη την διάρκεια της τριλογίας. Σύμφωνα με την Frankel (2012) «η λειτουργία τους στην ιστορία είναι απλά να υπάρχουν και να μείνουν πίσω καθώς τα παιδιά τους εξελίσσονται σε ήρωες» (σελ. 12).

President Coriolanus Snow (Πρόεδρος Κοριολάνος Σνόου): Το όνομα Coriolanus έχει ρωμαϊκές ρίζες και είναι ευρέως γνωστό από το ομώνυμο έργο του Σαίξπηρ, το οποίο βασίζεται στην ζωή του θρυλικού Ρωμαίου ηγέτη Caius Marcius Coriolanus (Frankel, 2012: 35). Το επώνυμο του, *Snow* (ελλην. μτφ. χιόνι) και τα λευκά του τριαντάφυλλα συμβολίζουν την ανάγκη του να φαίνονται τα πάντα άψογα, παρά τις εμφανείς ατέλειες τους. Επίσης το χιόνι είναι αντίθετο φυσικό στοιχείο της φωτιάς, που συμβολίζει η πρωταγωνίστρια και αντίπαλός του, Katniss. Το χιόνι μπορεί επίσης, να αποβεί «θανάσιμη απειλή για τις αγροτικές καλλιέργειες, τα φυτά εν γένει και να προκαλέσει δυσκολίες στην ζωή των ανθρώπων» (ibidem).

President Alma Coin (Πρόεδρος Άλμα Κόιν): Η λέξη *alma* είναι λατινική και σημαίνει *ψυχή*. Πράγματι η Alma θα μπορούσε να «χαρακτηριστεί η ψυχή της επανάστασης εναντίον της Κάπιτολ και η Katniss η ηρωίδα της» (Frankel, 2012: 23). Το επώνυμο της, *Coin* παραπέμπει στη λέξη *coin*, δηλαδή νόμισμα. Κάτι τέτοιο μπορεί να ερμηνευτεί ως μια πιο σκοτεινή πτυχή της *ψυχής*, αυτή της υστεροβουλίας και της ιδιοτέλειας πίσω από τις πράξεις σου. Σαν ένα *νόμισμα*, η Coin έχει δύο πλευρές. Η μια είναι αυτή που δικαιολογεί τις πράξεις της εναντίον της Κάπιτολ για την δικαιοσύνη, την ελευθερία και την ισότητα των Περιοχών και η άλλη είναι το συμφέρον της για την προσωπική της ανέλιξη.

Effie Trinket (Εφι Τρίνκετ): Το Effie βγαίνει από το ελληνικό όνομα *Ευθυμία*, το οποίο φανερώνει την καλή και χαρούμενη διάθεση, κάτι που ταιριάζει με τον συγκεκριμένο χαρακτήρα. Η Αγία Ευθυμία μαρτύρησε κατά την ρωμαϊκή εποχή για τα χριστιανικά της πιστεύω και αυτό μπορεί να συνδεθεί με την Effie, η οποία αν και επέζησε μετά την επανάσταση, διώχθηκε από την Κάπιτολ κατά την διάρκεια της (Frankel, 2012: 38). Το επώνυμο της μεταφράζεται ως *μπιχλιμπίδι*. Η εκκεντρική της εμφάνιση, ο περίσσιος στολισμός της, καθώς και η εστίαση της σε περιττά και επιφανειακά ζητήματα ταιριάζει απόλυτα με το επώνυμό της.

Cinna (Σίννα): Το όνομά του παραπέμπει στο ιστορικό πρόσωπο του Lucius Cornelius Cinna (Λεύκιος Κορνήλιος Κίννας), ο οποίος ήταν Ρωμαίος στρατιωτικός και πολιτικός. Είχε

εκλεγεί τέσσερις φορές ύπατος κατά τη διάρκεια της δημοκρατικής περιόδου, από το 87 έως το 84 π.Χ.. Ο ίδιος υποκίνησε μια εξέγερση με σκοπό να βοηθήσει τους συμμάχους της Ρώμης να αποκτήσουν πολιτικά δικαιώματα. Στην διάρκεια αυτής της εξέγερσης έχασε την ζωή του. Τα κοινά αυτού του ιστορικού προσώπου με τον στυλίστα της Katniss, Cinna, είναι εμφανή (Frankel, 2012: 33). Ο Cinna πιστεύει στην δύναμη της Katniss και στην σημασία μιας εξέγερσης. Στο τέλος δολοφονείται από τον Πρόεδρο Snow για τις πράξεις του που υποδαυλίζουν την εξέγερση εναντίον τη Κάπιτολ.

Rue (Ρου): Το όνομα της Rue παραπέμπει στο ομώνυμο φυτό, το οποίο στα ελληνικά μεταφράζεται ως *απήγανος* (Frankel, 2012: 57). Είναι ένα μικρό κίτρινο λουλούδι, το οποίο χρησιμοποιούταν κατά το παρελθόν και για τον στολισμό των νεκρών. Το γεγονός αυτό παραπέμπει στον στολισμό του άψυχου κορμιού της Rue από την Katniss (ΑΠ: 257).

Plutarch Heavensbee (Πλούταρχος Χέβενσμπι): Το όνομά του παραπέμπει στο ιστορικό πρόσωπο του Πλούταρχου (45-127 μ.Χ.), ο οποίος ήταν Έλληνας ιστορικός, βιογράφος και δοκιμιογράφος (Frankel, 2012: 53). Ο Πλούταρχος έγραφε για σημαντικούς ανθρώπους κατά την διάρκεια της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας (*Βίοι Παράλληλοι*). Ο Πλούταρχος καταπιάστηκε με φιλοσοφικές ανησυχίες όπως η ελεύθερη βούληση και με την ηθική. Με παρόμοιο τρόπο ο Plutarch Heavensbee φρόντισε να καταγράψει τις πράξεις των σημαινόντων προσώπων για την επανάσταση (Petersson, 2011: 11). Το επίθετο του διαρθρώνεται ως σύνθετη λέξη από τις αγγλικές λέξεις *heaven* και *be* που μεταφράζονται ως «ο παράδεισος είναι». Ο Arrow κάνει μια υπόθεση σχετικά με το επώνυμο του, το οποίο θεωρεί ότι προέρχεται από ένα σημείο του έργου του Πλούταρχου *Βίοι Παράλληλοι* για την ζωή του Περικλή: «Diopeithes introduced a bill that those who did not recognize the gods, or taught theories of the *-heavens*, *be* -prosecuted»²⁴.

Madge Undersee (Ματζ Άντερσι): Το Madge παραπέμπει στο όνομα Margaret, το οποίο παραπέμπει στο μαργαριτάρι, που υποδηλώνει την κρυφή αξία ενός αντικειμένου (Frankel, 2012: 49). Μπορεί η Madge στην αρχή της τριλογίας να υποτιμάται τόσο από την Katniss όσο

²⁴ Στο πρωτότυπο: «καὶ ψήφισμα Διοπείθης ἔγραψεν εἰσαγγέλλεσθαι τοὺς τὰ θεῖα μὴ νομίζοντας ἢ λόγους περὶ τῶν μεταρσίων διδάσκοντας, ἀπεριειδόμενος εἰς Περικλέα δι' Ἀναξαγόρου τὴν ὑπόνοιαν.» (Πλούταρχος στο Περικλῆς 31.1-32.6) στο http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=101&page=20 [14 Μαρτίου 2018] Δίνεται στην αγγλική του μετάφραση για να φανεί ξεκάθαρα η προέλευση του επώνυμου.

και από τον Gale, επειδή είναι πλούσια και θεωρούν ότι δεν μπορούν οι Αγώνες Πείνας να την επηρεάσουν (ΑΠ: 11-13). Κάτι τέτοιο όμως δεν ισχύει, καθώς η θεία της Madge στο παρελθόν είχε συμμετάσχει και πεθάνει σε Αγώνες Πείνας. Επίσης η Madge είναι αυτή που δίνει την καρφίτσα της κοτσυφόκισσας στην Κάτνις (ΑΠ: 40) και βοηθάει τον τραυματισμένο Gale, δίνοντας του μορφίνη (Φ: 121). Η Madge τελικά πεθαίνει σαν τους περισσότερους φτωχούς κατοίκους της Περιοχής 12 από τον βομβαρδισμό της Κάπιτολ. Το επώνυμο της μεταφράζεται ως «κάτω από την θάλασσα», κάτι το οποίο ταιριάζει με το μικρό της όνομα, αφού τα μαργαριτάρια βρίσκονται στον πυθμένα της θάλασσας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6^ο : Η ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΙΚΗ ΤΡΙΛΟΓΙΑ THE HUNGER GAMES, ΩΣ ΔΥΣΤΟΠΙΑ ΚΑΙ BILDUNGSROMAN

Το φαινόμενο της λογοτεχνίας, από τα αρχαία χρόνια μέχρι και σήμερα, δεν δίνεται με «ενιαίο και ομοιόμορφο τρόπο, αλλά μπορεί να διαχωριστεί και να ταξινομηθεί σε επιμέρους κατηγορίες» (Παρίσης, 2007: 103). Τα λογοτεχνικά έργα διαφέρουν μεταξύ τους και έτσι σχηματίζονται ορισμένοι «τύποι», οι οποίοι διαφοροποιούνται στην μορφή, στο περιεχόμενο, το ύφος, το λεξιλόγιο, τον τρόπο χρήσης της γλώσσας, το θέμα και τις συμβάσεις (ibidem). Τα παραπάνω οδηγούν τους μελετητές στην ανάγκη να ταξινομήσουν τα έργα της λογοτεχνίας σε «γένη» και «είδη». Τα λογοτεχνικά γένη και είδη «δεν είναι σταθερά μορφώματα, αλλά εξελίσσονται» (Καρακάση-Σπυριδοπούλου-Κοτελίδης, 2015: 25). Ο συγγραφέας δεν είναι αναγκαίο να ακολουθεί τις συμβάσεις μόνο ενός είδους, αλλά μπορεί το έργο του να περιλαμβάνει επιρροές από περισσότερα. Ωστόσο, η κατάταξη και κατηγοριοποίηση της λογοτεχνίας, ενώ είναι αμφιλεγόμενη, κρίνεται απαραίτητη (Abrams, 2007: 70-71). Με αυτήν, ο μελετητής είναι πιο εύκολο να αναγνωρίσει και να αποδώσει βασικά χαρακτηριστικά του κειμένου, ενώ και ο αναγνώστης θα μπορέσει να διαμορφώσει τις προσδοκίες του για το βιβλίο και θα είναι σε θέση να επιλέγει συνειδητά τα αναγνώσματά του (Δραγούνης, 2017: 12). Πιο αναλυτικά, η απουσία των «γενών» και των «ειδών» :

[...] θα στερούσε από τους μελετητές την ουσιαστική εποπτεία επί του λογοτεχνικού γίνεσθαι, καθώς θα υπέσκαπτε την όποια προσπάθεια συστηματικής ιστορικής καταγραφής της λογοτεχνικής παραγωγής. Επίσης, θα παρέβλεπε τη σχέση λογοτεχνίας και λογοτεχνικής κριτικής. Διότι, ακόμα και αν δεχτεί κανείς πως οι διάφορες θεωρίες περί λογοτεχνικών ειδών και των χαρακτηριστικών τους είναι στην ουσία ξένες προς τη λογοτεχνία, από τη στιγμή που υπάρχουν, συμμετέχουν στη διαμόρφωση κάθε λογοτεχνικού κειμένου είτε ως μοντέλα προς μίμηση και πλαίσιο αναφοράς για την ίδια τη λογοτεχνία είτε ως όρια που πρέπει να ξε-περαστούν, ώστε να δημιουργηθούν νέα είδη (Καρακάση, et all., 2015: 21).

Παρακάτω, θα γίνει η προσπάθεια να εντάξουμε την τριλογία *Hunger Games* σε δύο βασικά λογοτεχνικά είδη, αυτά της δυστοπικής λογοτεχνίας και του Bildungsroman. Η ίδια η

Suzanne Collins σχολιάζει πως «ο κόσμος βλέπει ποικιλοτρόπως τα βιβλία της ως ρομαντική λογοτεχνία, δυστοπική λογοτεχνία, περιπέτεια, ή και πολιτική λογοτεχνία» (Jordan, 2010). Στα παραπάνω έρχεται να προστεθεί εύλογα και η λογοτεχνική φόρμα του Bildungsroman, όπως θα εξετάσουμε σε επόμενο υποκεφάλαιο, αλλά και η ιστορία επιβίωσης, η επιστημονική φαντασία. Η Suzanne Collins φαίνεται να συνδυάζει στοιχεία από τα παραπάνω είδη, χωρίς να τηρεί όλες τις συμβάσεις ενός αποκλειστικά είδους, γεγονός που μπορεί να μπερδεύει, ακόμη και να απογοητεύει, αναγνώστες που είχαν προσδοκίες για τις συμβάσεις ενός μόνο είδους. (Henthorne, 2012: 6, 31).

6.1. Η τριλογία ως Δυστοπική Λογοτεχνία

Η φύση της δυστοπικής λογοτεχνίας μελετήθηκε αναλυτικά στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, αναδεικνύοντας βασικές προϋποθέσεις, για να χαρακτηριστεί ένα λογοτεχνικό έργο «δυστοπικό» (βλέπε υποκεφάλαιο 2.1). Οι βασικοί άξονες μελέτης, σύμφωνα με τον Παπαντωνάκη (2009), είναι «η μορφή του έργου, το θέμα του, την πρόθεση του συγγραφέα να απεικονίσει έναν εφιαλτικό κόσμο, τους σκοπούς και τις πεποιθήσεις των χαρακτήρων που ζουν στη μυθιστορηματική κοινωνία ή και την ανταπόκριση του αναγνώστη» (σελ. 3).

Οι αφηγηματικές στρατηγικές, που χρησιμοποιεί η Collins από τις πρώτες κιόλας σελίδες του πρώτου βιβλίου, συντείνουν στην μορφή ενός δυστοπικού μυθιστορήματος. Η πλοκή του μυθιστορήματος ξεκινά *in media res* (Henthorne, 2012: 109). Η πρωταγωνίστρια, Κάτνις, ξυπνά το πρωί της ημέρας που λαμβάνει χώρα η τελετή του Θερισμού. Χωρίς άμεσες εξηγήσεις για την ιδιαιτερότητα και τη σημασία της ημέρας ή το σκηνικό της κοινωνίας, στην οποία ζει, ο αναγνώστης γίνεται μάρτυρας μιας οικογενειακής σκηνής, με την μητέρα και την αδερφή της πρωταγωνίστριας να κοιμούνται, ενώ εκείνη ετοιμάζεται να βγει, για να κυνηγήσει στο δάσος. Ο αναγνώστης πληροφορείται πως η Κάτνις ζει στην Περιοχή 12 της Πάνεμ, αφού έχει φύγει από το σπίτι της, αλλά και ότι η δυσαρέσκειά της απέναντι στην κυβέρνηση μπορεί να της προκαλέσει προβλήματα (ΑΠ: 4). Μέχρι το τέλος του κεφαλαίου δίνονται έμμεσα παραπάνω πληροφορίες για την ιστορία του έθνους της Πάνεμ και για την ιστορία και την σημασία των Αγώνων Πείνας.

Ο αναγνώστης, σύμφωνα με τα παραπάνω, διαβάζοντας την αρχή του μυθιστορήματος έρχεται σε επαφή με έναν ανοίκειο για εκείνον κόσμο, οι συμβάσεις του οποίου ανακαλύπτονται σταδιακά, καθώς απομακρύνεται από τον γνώριμο κόσμο του. Επομένως, ο αναγνώστης βιώνει μια γνωστική ανοικείωση, κατά την οποία πρέπει να αποδεχτεί και να κατανοήσει ως έναν εναλλακτικό, νέο κόσμο, αυτόν που ξετυλίγεται μπροστά του (Suvin 1972, Moylan, 2000: 24). Οι πληροφορίες της νέας πραγματικότητας, που καλείται να υιοθετήσει ο αναγνώστης, δίνονται εδώ από την ίδια την πρωταγωνίστρια, μέσω της πρωτοπρόσωπης αφήγησης σε ενεστωτικό χρόνο. Η σημασία μιας τέτοιας μορφής αφήγησης είναι εύλογη. Ο αναγνώστης έχει την ευκαιρία να βιώσει τα γεγονότα άμεσα, τη στιγμή που συμβαίνουν, και να προσαρμοστεί πιο εύκολα στο νέο σύμπαν (Henthorne, 2012: 114).

Παραμένοντας στις παρατηρήσεις που αφορούν την μορφή των βιβλίων, η ενημερότητα της κοινωνικής οργάνωσης (Hintz et al., 2003: 3) είναι εμφανής στο σύνολο και των τριών βιβλίων. Η Κάνις συνθέτει ένα μελλοντικό δυστοπικό σκηνικό, στο οποίο εκτυλίσσεται η ιστορία της, δίνοντας έμμεσα λεπτομέρειες για τον τρόπο οργάνωσης και λειτουργίας της κοινωνίας της. Μάλιστα, η μορφή της κοινωνικής οργάνωσης της Πάνεμ λειτουργεί και ως καταλυτικό στοιχείο για την εξέλιξη της πλοκής, μέσω της δυσαρέσκειας που επικρατεί σε μεγάλο μέρος των πολιτών της για αυτήν. Γίνεται ευκρινές από το πρώτο κεφάλαιο του πρώτου βιβλίου, ότι η φανταστική χώρα της Πάνεμ βρίσκεται κάτω από την απολυταρχική και διδακτορική καταπίεση του Προέδρου της και της πρωτεύουσάς της, Κάπιτολ. Κατά συνέπεια, η χώρα είναι χωρισμένη στην άρχουσα τάξη της Κάπιτολ και στον υπόλοιπο πληθυσμό, που διαμένει στις δώδεκα Περιοχές. Κάθε Περιοχή οφείλει να προσφέρει το μεγαλύτερο μέρος της παραγωγής της για τις ανάγκες της Κάπιτολ, ενώ η επικοινωνία μεταξύ των δώδεκα είναι περιορισμένη έως και ανύπαρκτη. Η Κάπιτολ, ως επίδειξη δύναμης, έχει θεσπίσει τους Αγώνες Πείνας, έναν διαγωνισμό μεταξύ των Περιοχών, όπου δύο παιδιά-φόροι από κάθε Περιοχή κληρώνονται για να μονομαχήσουν μεταξύ τους για τη ζωή τους, σε μία αρένα, έως ότου αναδειχτεί ένας νικητής. Οι Αγώνες Πείνας λειτουργούν ως τιμωρία για τις Περιοχές, μετά την αποτυχημένη απόπειρά τους να ανατρέψουν την Κάπιτολ.

Ο Tom Henthorne (2012) κάνει λόγο για την ύπαρξη τριών διαφορετικών δυστοπιών μέσα στο ίδιο έθνος (σελ. 108-124). Η πιο εύκολα διακριτή δυστοπία λαμβάνει χώρα στις δώδεκα Περιοχές. Οι κάτοικοι εκεί επιβιώνουν με δυσκολία λόγω φτώχειας, δεν έχουν πολιτικά

δικαιώματα και είναι υποχρεωμένοι να υπακούουν στα κελεύσματα της Κάπιτολ. Η δεύτερη δυστοπία εντοπίζεται μέσα στην ίδια την Κάπιτολ. Οι κάτοικοί της, αν και φαινομενικά ζουν μέσα σε μία ουτοπική άνεση και ακραία διασκέδαση, έχουν περιορισμένο εύρος πρωτοβουλιών και ελευθερία κινήσεων. Δεν μπορούν να έχουν λόγο στην εξουσία παραπάνω από ό,τι οι κάτοικοι των Περιοχών. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στο τρίτο βιβλίο της τριλογίας, η κυβέρνηση ελέγχει τον πληθυσμό της Κάπιτολ παρέχοντάς του «Άρτο και Θεάματα» και, «ως αντάλλαγμα για τις γεμάτες κοιλιές και την ψυχαγωγία, οι πολίτες της παραιτούνται από τις πολιτικές τους ελευθερίες και επομένως από την δύναμή τους» (Κ: 228). Ο άκρατος καταναλωτισμός και η αποθέωση του υλισμού των κατοίκων της Κάπιτολ έχει ως άμεση συνέπεια την ηθική κατάπτωση και την αποδυνάμωση του πνεύματός τους, καταλήγοντας στην αδιαφορία για την πολιτική κατάσταση της χώρας τους (Kress, 2011: 181). Ο ρόλος της διασκέδασης στην μυθιστορηματική τριλογία είναι επίσης άξιος λόγου. Οι Αγώνες Πείνας λειτουργούν ως μέσο διασκέδασης για τους κατοίκους της Κάπιτολ. Η Sara Petersson (2011) τολμά να ερμηνεύσει τον τίτλο της τριλογίας, υπό αυτό το νέο πρίσμα. Πιο συγκεκριμένα, η *πείνα*, πέρα από την κυριολεκτική της ερμηνεία, μπορεί να αναλυθεί και ως η *πείνα* των ανθρώπων για τη διασκέδαση, ακόμα και αν αυτή εμπερικλείει την τηλεθέαση παιδιών, που μάχονται για τη ζωή τους πεθαίνοντας μπροστά στις τηλεοπτικές κάμερες (σελ. 13).

Τέλος, η τρίτη δυστοπική οργάνωση ανιχνεύεται στη στρατιωτικοποιημένη Περιοχή 13. Αρχικά, μπορεί να αναγνωριστεί ως μια ουτοπία, καθώς οι πολίτες της έχουν έναν κοινό σκοπό και όραμα πάνω στο οποίο δουλεύουν, αναμένοντας μετά τη λήξη της επανάστασης μια δημοκρατική διακυβέρνηση. Η 13 καταφέρνει «να επιβιώσει χάρη σε μια αυστηρή μέθοδο καταμερισμού των προμηθειών, επίπονης πειθαρχίας και συνεχούς επιτήρησης για τυχόν περαιτέρω επιθέσεις από την Κάπιτολ» (Κ: 17). Οι πολίτες της ζουν κατά κύριο λόγο κάτω από το έδαφος και πρέπει να ακολουθούν το πρόγραμμα που τους ορίζεται καθημερινά καθ' όλη την διάρκεια της μέρας. Προσωρινά, το σύνολο των αποφάσεων λαμβάνεται από την Πρόεδρο Κόιν και το συμβούλιό της. Η Κάτνις, ενώ εκφράζει τις επιφυλάξεις της για τη δημοκρατική μεταστροφή της 13 μετά την επανάσταση, επιλέγει να συνεργαστεί μαζί της, αφού ο στόχος τους είναι κοινός και δεν είναι άλλος από την προθυμία να «ρίξουν» την Κάπιτολ (Κ: 29).

Κάθε απολυταρχικό καθεστώς επιβάλλει μια ακραία μορφή κρατικού ελέγχου και επιτήρησης, με σκοπό την επιβίωσή του. Η Molly Brost (2016) επισημαίνει πως «στις Περιχές

οι πολίτες της Πάνεμ ανησυχούν για την πιθανότητα παρακολούθησης» (σελ. 95). Αυτό εξηγεί γιατί η Κάτνις και πολλοί άλλοι, πάντα προσέχουν να μην αναφέρουν οτιδήποτε κακό για την Κάπιτολ, πριν βεβαιωθούν ότι είναι ασφαλείς για να το κάνουν (ΑΠ: 4). Στις δυστοπικές κοινωνίες, η κυβέρνηση χρησιμοποιεί τη στενή παρακολούθηση των πολιτών τους, ως μέσο για να παρεμβαίνει στις προσωπικές τους ζωές, αλλά και για να τους καταστήσει σαφές ότι πρέπει να συνεχίσουν την υπακοή απέναντί της (Kenne, 2016: 4). Η φράση «ο Μεγάλος Αδερφός σε παρακολουθεί» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στο δυστοπικό 1984 του George Orwell, κάνοντας σαφές πως οι χαρακτήρες του μυθιστορήματος δεν είναι ποτέ «μόνοι» τους, αλλά παρακολουθούνται στενά. Κατά τη διάρκεια της συμμετοχής της Κάτνις στους Αγώνες Πείνας, εκείνη γνωρίζει πως υπάρχουν παντού κάμερες στην αρένα, που την παρακολουθούν, και αυτό την εμποδίζει από το να δρα ακριβώς όπως είναι ο εαυτός της. Όμως, η Κάτνις συνειδητοποιεί ότι δεν είναι πουθενά ασφαλής, ακόμα και μετά τους Αγώνες, όταν μετά την επίσκεψη του Προέδρου Σνόου στο σπίτι της, εκείνος της αποκαλύπτει πως γνωρίζει για το φιλί που έδωσε στον Γκέιλ στο δάσος (Φ: 29). Η πρωταγωνίστρια μάταια προσπαθεί να καταλάβει αν το έμαθε από κάποιον κάτοικο της Περιοχής 12, που την πρόδωσε μαρτυρώντας το, αν την παρακολουθούν άτομα από την Κάπιτολ, ή αν υπάρχουν παντού κρυμμένες κάμερες, μεγεθύνοντας το αίσθημα της έλλειψης ατομικότητας (Φ: 24).

Στα παραπάνω έρχεται να προστεθεί και ο ιδιαίτερος ρόλος των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης στο φανταστικό σύμπαν της Collins. Όλοι οι πολίτες της Πάνεμ είναι υποχρεωμένοι να παρακολουθούν τις αναμεταδόσεις της κρατικής τηλεόρασης (ΑΠ: 16-17). Μέσω, κυρίως, των τηλεοπτικών αναμεταδόσεων, τόσο η κυβέρνηση όσο και οι επαναστάτες προσπαθούν να προωθήσουν οποιαδήποτε μορφή πολιτικής προπαγάνδας και χειραγώγησης, για να πετύχουν τους σκοπούς τους. Η Κάτνις φαίνεται να αναγνωρίζει και σύντομα να χρησιμοποιεί την δύναμη των μέσων για να επιβιώσει εκείνη και ο Πίτα, κατά τη διάρκεια των Αγώνων. Πιο αναλυτικά, «αν και γνωρίζει ότι οι Αγώνες χρησιμοποιούνται από την κυβέρνηση τόσο για να επιβεβαιώσει την πολιτική εξουσία της πάνω στις περιοχές, όσο και για να κρατήσει τους ανθρώπους χωρισμένους μεταξύ τους, η Κάτνις αναπτύσσει μια πραγματικά κριτική προοπτική για τους Αγώνες, όταν συμμετέχει η ίδια σε αυτούς, βλέποντάς τους όπως είναι πραγματικά: επεξεργασμένες μυθοπλασίες, οι οποίες παρουσιάζονται ως γεγονότα» (Henthorne, 2012: 113). Μετά από τη συμμετοχή της σε δύο Αγώνες Πείνας, στο τρίτο βιβλίο της τριλογίας, η Κάτνις φαίνεται να εφαρμόζει όσα έμαθε για τον «ρόλο» που αναμένουν οι άλλοι από αυτήν,

απορρίπτοντάς τον και επιλέγοντας έναν πιο ενεργό ρόλο στην επανάσταση από αυτόν που άλλοι είχαν σχεδιάσει για εκείνη. Πιο συγκεκριμένα, αρχικά η Κάτνις εγκαταλείπει τον διακοσμητικό ρόλο που της ανατέθηκε στη «Διμοιρία των Αστέρων» και αποφασίζει να καταδιώξει τον Πρόεδρο Σνόου μέσα στην Κάπιτολ, για να τον σκοτώσει. Έπειτα, όταν της αναθέτουν την εκτέλεσή του, εκείνη αυτοσχεδιάζει και παίρνει το «σενάριο» στα χέρια της, σκοτώνοντας την Πρόεδρο Κόιν.

Έχοντας τα παραπάνω κατά νου, η Lili Wilkinson (2010) κάνει μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση, υποστηρίζοντας πως ένα κεντρικό θέμα της τριλογίας είναι το ποιος κατέχει πραγματικά και ουσιαστικά την εξουσία, τη δύναμη και την επιρροή πάνω στον κόσμο. Ισχυρίζεται πως οι πολίτες της Πάνεμ χωρίζονται σε τρεις ομάδες: σε Αυτούς που Παρακολουθούνται, σε Αυτούς που Παρακολουθούν και σε αυτούς που βρίσκονται πίσω από τις κάμερες, τους οποίους αποκαλεί *Σχεδιαστές* (σελ. 69). Η επιρροή της συγγραφέα από τον «Μεγάλο Αδερφό» του μυθιστορήματος 1984 είναι ιδιαίτερα εμφανής για ακόμη μια φορά. Το ίδιο μπορεί να ειπωθεί για την τριλογία των Αγώνων Πείνας, όπου «οι κάμερες ακολουθούν κάθε κίνηση της Κάτνις» (Petersson, 2011: 9).

Ενώ οι ρόλοι για τις δύο πρώτες ομάδες φαίνεται να είναι ρευστοί και να αλλάζουν συνεχώς θέσεις, σταθεροί παραμένουν για την τρίτη ομάδα. Οι Διοργανωτές των Αγώνων Πείνας ανήκουν στην ομάδα των Σχεδιαστών. Ο Πλούταρχος αποτελεί το τέλειο παράδειγμα. Ο πρώτος του ρόλος είναι αυτός του Επικεφαλής Διοργανωτή των Αγώνων, πριν αυτομολήσει στους Επαναστάτες. Ο ρόλος του στο στρατόπεδο των επαναστατών είναι αυτός του υπεύθυνου για τον σχεδιασμό της επανάστασης, διά των μέσων μαζικής ενημέρωσης, ενώ ,μετά τη λήξη της επανάστασης, του αποδίδεται ένας παρεμφερής ρόλος, του Υπουργού Επικοινωνιών (Κ: 391). Η θέση του είναι πάντα ο έλεγχος των αναμεταδόσεων σε όλη την Πάνεμ και διαρκώς πολύ κοντά σε αυτόν που ,φαινομενικά, κατέχει την εξουσία. Αυτό εύλογα οδηγεί στην «αμφιβολία για το αν η Πάνεμ πήρε το μάθημα της και έμαθε τελικά από τα παλιά της λάθη» (Petersson, 2011: 10).

Πέρα από τη χρήση της διαρκούς παρακολούθησης των πολιτών και την προπαγανδιστική πρακτική των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, η Κάπιτολ χρησιμοποιεί ως μέσο ελέγχου και την τακτική των τεχνητών ελλείψεων (Henthorne, 2012:116). Ο έλεγχος των αποθεμάτων φαγητού είναι ένας γνωστός τρόπος κοινωνικού ελέγχου. Αυτό οδηγεί στον διχασμό μεταξύ του κόσμου, τόσο μέσα στην ίδια την Περιοχή (σε κάθε Περιοχή υπάρχουν

κάποιοι που βρίσκονται σε καλύτερη θέση από άλλους φτωχότερους), όσο και στις Περιοχές μεταξύ τους. Ακόμη και κατά τη διάρκεια των Αγώνων Πείνας, το μήνυμα φαίνεται ξεκάθαρο: η Κάπιτολ είναι σε θέση να διανέμει και να ελέγχει το φαγητό, το νερό, ακόμα και τα καιρικά φαινόμενα. Πρόκειται, επομένως, για μια καλοσχεδιασμένη επίδειξη δύναμης, η οποία υποδεικνύει την ανάγκη των κατοίκων να παλέψουν πιο πολύ για την επιβίωσή τους παρά για την ελευθερία τους (ibidem). Ο κυβερνητικός έλεγχος επιτυγχάνεται μέσω του διχασμού. Η κυβέρνηση αποδυναμώνει τους ανθρώπους, «δημιουργώντας μεγάλες κοινωνικές σχισμές» (Kenne, 2016: 3). Έτσι, το μοίρασμα φαγητού μπορεί να αποτελέσει μια επαναστατική πράξη, όπως όταν ο Πίτα διέθεσε ένα τμήμα των ετήσιων εσόδων του για τις οικογένειες των αδικοχαμένων φόρων της Περιοχής 11 (Φ: 61).

Η πλειονότητα των δυστοπικών λογοτεχνικών έργων εστιάζει την προσοχή της σε ένα πρόσωπο που αμφισβητεί την κοινωνία μέσα στην οποία ζει και είναι ικανό να εμπνεύσει την αντίσταση και την επανάσταση (Baccolini, 1992: 140). Ο Riven Barton (2016) υποστηρίζει πως στα σύγχρονα δυστοπικά μυθιστορήματα τα κεντρικά πρόσωπα της πλοκής ανησυχούν περισσότερο για «την απώλεια της προσωπικής ταυτότητας» παρά για τον ίδιο τον θάνατο (σελ.8). Το άτομο προσπαθεί να κρατήσει μια συναισθηση του εαυτού του σε μια κοινωνία, όπου οι πολίτες της δεν ανήκουν στους εαυτούς τους. Ο Πίτα εξομολογείται ακριβώς αυτόν τον φόβο του στο πρώτο βιβλίο:

«Δεν ξέρω πως ακριβώς να το πω. Απλά... θέλω να πεθάνω όντας ο εαυτός μου.»
[...] «Δεν θέλω να με αλλάξουν εκεί μέσα. Να με μετατρέψουν σε ένα τέρας που δεν είμαι.» [...] «Μόνο που εύχομαι συνεχώς να μπορούσα να βρω έναν τρόπο να ... δείξω στην Κάπιτολ ότι δεν τους ανήκω. Ότι είμαι κάτι παραπάνω από ένα απλό πiónι στους Αγώνες τους» (ΑΠ: 152).

Αυτό, όπως είναι λογικό, μπορεί να οδηγήσει στον πόλεμο και τη βία, τα οποία η Collins θεωρεί βασικά θέματα των βιβλίων της (Dominus, 2011). Οποιοσδήποτε προσπάθειες να αψηφήσουν το καθεστώς τιμωρούνται, οπότε αν κάποιος το αμφισβητήσει, αυτό το πρόσωπο θα θεωρηθεί ήρωας (Kenne, 2016: 3). Στο τρίτο βιβλίο της τριλογίας, *Κοτσυφόκισσα*, λαμβάνει χώρα ο πόλεμος εναντίον της Κάπιτολ. Και παρά τις αντι-πολεμικές απόψεις της συγγραφέα, ο αγώνας εδώ τείνει να χαρακτηριστεί αναγκαίος και δίκαιος για ένα καλύτερο μέλλον (Prinzi, 2010, Granger, 2010). Ο Lev Grossman (2009) επιχειρεί, μάλιστα, να καυτηριάσει ακριβώς

αυτές τις προθέσεις της Collins, σχολιάζοντας πως «ένα από τα παράδοξα της τριλογίας είναι ότι την στιγμή που καταδικάζει τη βία στην αρένα και τον πόλεμο εν γένει, παράλληλα μας προσκαλεί να τα απολαύσουμε μέσω της ανάγνωσής μας». Απόδειξη του πρωταγωνιστικού ρόλου που παίζει ο πόλεμος στο τρίτο μέρος της σειράς βιβλίων, είναι η εναρκτήρια σκηνή του βιβλίου, που προσομοιάζει με σκηνή ολοκαυτώματος (Edinger, 2010). Η Κάτνις περπατά μέσα σε ένα πεδίο θανάτωσης δεκάδων αμάχων στην Περιοχή 12, παραπατώντας πάνω σε ανθρώπινα κρανία και σκέφτεται τον δικό της ρόλο σε αυτήν την κατάληξη (Κ: 1-4). Η συγκεκριμένη έναρξη του μυθιστορήματος υποδηλώνει ότι το ανθρώπινο κόστος του πολέμου είναι σχεδόν αναντίρρητο. Επίσης, ο ρόλος της προπαγάνδας εν καιρώ πολέμου είναι αδιαμφισβήτητο ένα θέμα που αγγίζουν τα βιβλία. Αυτό γίνεται προφανές, όταν «η Κάτνις γίνεται σύμβολο της επανάστασης όχι μέσω των ενεργειών της, αλλά μέσω των προσεκτικά κατασκευασμένων και επεξεργασμένων προβολών αυτών των ενεργειών μέσω της προπαγάνδας. Ακόμα και οι σκηνές, οι οποίες βασίζονται στην αυθόρμητη αυτενέργεια της Κάτνις, μοντάρονται και μετασχηματίζονται» (Ryan, 2011: 82)

Ένα δυστοπικό σκηνικό μπορεί να προσφέρει μια ποικιλία θεμάτων προς ανάδειξη και καταγραφή, όπως τα παραπάνω. Η Collins εμπερικλείει μέσα στα τρία βιβλία της θέματα που συνάδουν με τον κανόνα του δυστοπικού θεματολογικού άξονα, αποτυπώνοντάς τα, μάλιστα, με μια φρέσκια ματιά και προσέγγιση, κοντά στη σύγχρονη εποχή και κοινωνία. Η δυστοπική λογοτεχνία αντλεί την έμπνευση των θεμάτων της από τη σύγχρονη κοινωνία του συγγραφέα, αποτυπώνοντας προειδοποιήσεις για την πορεία της ανθρωπότητας (Hinz et al., 2003: 7-9). Η θεματική παλέτα της Collins αφορμάται από τις ανησυχίες της για την αμερικανική –και όχι μόνο– κοινωνία, στην αυγή του 21^{ου} αιώνα. Η ίδια η Collins αναφέρει σε συνέντευξή της:

«Αφηγούμενη μια ιστορία μέσα σε ένα φουτουριστικό κόσμο, μου δίνεται η ελευθερία να εξερευνήσω πράγματα που με ενοχλούν τη σύγχρονη εποχή. Έτσι, στην περίπτωση των *Αγώνων Πείνας*, υπάρχουν θέματα όπως οι μεγάλες αποκλίσεις στην κατανομή πλούτου, η δύναμη της τηλεόρασης και πώς αυτό επηρεάζει τις ζωές μας, την πιθανότητα η κυβέρνηση να χρησιμοποιήσει την πείνα ως όπλο, και το πιο σημαντικό για μένα, το θέμα του πολέμου. Δεν γράφω για την εφηβεία, γράφω για τον πόλεμο. Για τους εφήβους» (Dominus, 2011).

Οι παραλληλισμοί ανάμεσα στα θέματα, που απασχολούν τον κόσμο της Κάτνις, καθρεπτίζουν πολλά από τα κακώς κείμενα της σύγχρονης δυτικής κοινωνίας. Η τριλογία συγγράφεται μέσα σε μία ταραγμένη εποχή για την ανθρωπότητα. Λίγα χρόνια αφότου έχει συμβεί το τρομοκρατικό χτύπημα της 11/9 στους Δίδυμους Πύργους των Η.Π.Α. και την έναρξη του πολέμου στο Ιράκ, η Collins τολμά να κάνει συνδέσεις με την τεχνολογική πρόοδο της εποχής μας και να κρούσει τον κώδωνα του κινδύνου για το μέλλον. Τόσο η Κάπιτολ όσο και η Περιοχή 13 παρουσιάζουν αρκετά κοινά με δύο διαφορετικές πτυχές της αμερικανικής κοινωνίας. Η Κάπιτολ θα μπορούσε να συγκριθεί με την ανώτερη τάξη των Η.Π.Α, ενώ η Περιοχή 13 με τον αμερικανικό στρατό, ο οποίος είναι αναπόσπαστο και ισχυρό κομμάτι της κοινωνίας. Ωστόσο, η διαφορά εδώ έγκειται στο ότι αυτά τα δύο μέρη της σύγχρονης αμερικανικής κοινωνίας δεν βρίσκονται σε σύγκρουση, αλλά σε συνεργασία (Petersson, 2011: 5).

Η καταπόνηση του περιβάλλοντος του πλανήτη είναι ένα αδιάψευστο γεγονός. Η Collins επιλέγει την Πάνεμ, ως μια χώρα-απότοκο της περιβαλλοντικής καταστροφής, που θα συμβεί αν δεν ληφθούν άμεσα μέτρα στο συγγραφικό και αναγνωστικό παρόν. Μέσα από τη συνείδηση της Κάτνις, γίνεται γνωστό στον αναγνώστη, χωρίς αναλυτικές πληροφορίες, πως η Πάνεμ «αναγεννήθηκε από τις στάχτες ενός μέρους που κάποτε λεγόταν Βόρεια Αμερική. Καταστροφές, ξηρασίες, καταιγίδες, φωτιές, θάλασσες που έχουν καταπιεί ένα μεγάλο μέρος της ξηράς, κτηνώδης πόλεμος και ελάχιστες πηγές συντήρησης να έχουν απομείνει» ήταν οι βασικές αιτίες που επέφεραν τη δημιουργία του νέου αυτού έθνους.

Συγχρόνως, άνθρωποι όλων των ηλικιών επιλέγουν να παρακολουθούν καθημερινά reality shows, στα οποία απεικονίζονται αμήχανες, προσωπικές, ακόμα και μη ευχάριστες στιγμές στο όνομα της διασκέδασης (Carpenter, 2015: 8). Ταυτοχρόνως, η τηλεοπτική κάλυψη σκηνών από το πεδίο μάχης πολέμων, οδηγεί στην απευαισθητοποίηση του κοινού απέναντι σε κτηνώδη και βίαια περιστατικά (Q&A; with Hunger Games Author Suzanne Collins).

Μια ακόμη συσχέτιση ανάμεσα στην κοινωνία της Πάνεμ και αυτήν της Collins είναι η ροπή των κατοίκων της Πάνεμ προς την κατανάλωση ειδών πολυτελείας, τα οποία παράγονται από χώρες με αδιευκρίνιστες και ύποπτες εργασιακές συνθήκες. Έπειτα, η πλειοψηφία των ανεπτυγμένων χωρών σήμερα δείχνει να υιοθετεί πρότυπα ομορφιάς, που βασίζονται σε πλαστικές χειρουργικές επεμβάσεις για την εναρμόνιση με τον συρμό της εποχής (Petersson,

2011: 7). Υπαρκτή περίπτωση γυναίκας- θύματος της πλαστικής μανίας, παρατηρούμε στο τρίτο μέρος της τριλογίας, με τη γυναίκα-αιλουροειδές, η οποία είχε υποστεί δεκάδες εγχειρίσεις για να μοιάσει όσο το δυνατόν περισσότερο στην εμφάνιση της γάτας (Κ: 328). Η γυναίκα αυτή αποτελεί τη ζωντανή απόδειξη της ρηχότητας της Κάπιτολ, να επικεντρώνεται στην εξωτερική εμφάνιση και τη μόδα, παραμορφώνοντας σε μεγάλο βαθμό το ανθρώπινο σώμα. Νύξεις για τη χρήση της τεχνολογικής προόδου γίνονται μέσω αναφορών για τη δημιουργία υπερσύγχρονων όπλων και την ηθική χρήση τους, ακόμα και κατά τη διάρκεια ενός «δίκαιου» πολέμου. Αυτό κυρίως διαφαίνεται από τη στάση της Κάνις για τα θανατηφόρα όπλα, τα οποία σχεδιάζει ο φίλος της, Γκέιλ (Κ: 189-190). Κατόπιν, σχόλια για την πρόοδο της βιοτεχνολογίας δίνονται με την ύπαρξη μεταλλαγμένων ζωικών ειδών.

Η αναντίρρητη πολιτική δύναμη της δυστοπίας δεν αναλώνεται, ωστόσο, μόνο στην ανάδειξη των προβλημάτων, αλλά και στην παρότρυνση για λύσεις που θα επιφέρουν την κοινωνική αλλαγή (Hintz et al. 2013: 2). Ο διδακτισμός εδώ γίνεται με έναν έμμεσο τρόπο. Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση, συντείνει στην θέαση των πραγμάτων από την οπτική της Κάνις, βοηθώντας τον αναγνώστη «να βιώσει εγγύτερα τα συναισθήματα τού να ζει κανείς σε ένα τέτοιο εφιαλτικό μέρος, παρά να δώσει βάση στην πολιτική εστίαση» (Henthorne, 2012: 112). Αυτό λειτουργεί εποικοδομητικά, καθώς ο αναγνώστης δεν νιώθει να επιδέχεται κήρυγμα και νουθεσία. Μόνο μια φορά καταγράφεται ευθύς σχολιασμός όσον αφορά την επίρριψη ευθυνών για την περιβαλλοντική καταστροφή και αυτό γίνεται από την Κάνις, η οποία αναφέρει πως οι άνθρωποι που ήταν υπεύθυνοι «δεν νοιάζονταν για αυτό που θα συνέβαινε στους ανθρώπους που θα ζούσαν μετά από εκείνους» (Κ: 86).

Η κοινωνική αλλαγή επέρχεται στην Πάνεμ μέσω της αντίστασης και της επανάστασης. Η Κάνις, αν και στην αρχή της τριλογίας δεν έχει ανεπτυγμένη την πολιτική της συνείδηση, την αποκτά σταδιακά μέσω των συγκυριών. Αναλυτικότερα, κατά την διάρκεια των 74^{ων} Αγώνων Πείνας η Κάνις προτείνει στον Πίτα να αυτοκτονήσουν ταυτόχρονα, αφήνοντας την Κάπιτολ χωρίς νικητή. Αψηφώντας την Κάπιτολ, η Κάνις βρέθηκε να απειλείται η ζωή της οικογένειάς της και των αγαπημένων της από τον Πρόεδρο Σνόου, ο οποίος της εξηγεί πως η «φαινομενικά αβλαβής πράξη της έχει υποδαυλίσει επαναστατικές ενέργειες από τους κατοίκους των Περιοχών» (Rana- Adhikari, 2015: 215). Στο παρακάτω απόσπασμα, η Κάνις μετανιώνει για όσα υποκίνησε εναντίον του συστήματος, καθώς αυτό κοστίζει ανθρώπινες ζωές. Αμέσως μετά,

ο Γκέιλ διαφωνεί, μιας και θεωρεί πως η επαναστατική της κίνηση έδωσε αισιοδοξία στους απελπισμένους πολίτες των Περιοχών, χαρίζοντάς τους μια ευκαιρία να διεκδικήσουν αυτά που δικαιωματικά τους ανήκουν και την ελπίδα για μια καλύτερη ζωή:

«Και φταίω εγώ, Γκέιλ. Εξαιτίας αυτών που έκανα στην αρένα. Αν είχα αυτοκτονήσει με τα βατόμουρα, τίποτα από αυτά δε θα είχε συμβεί. Ο Πίτα θα είχε γυρίσει ζωντανός, και θα ήταν και οι υπόλοιποι ζωντανοί»

«Ζωντανοί για να κάνουν τι;» λέει απαλά. «Να πεθάνουν από την πείνα; Να δουλεύουν σαν σκλάβοι; Να στέλνουν τα παιδιά τους στο θερισμό; Δεν έκανες κακό στους ανθρώπους –τους έδωσες μια ευκαιρία.» (Φ:104-105).

Πολλές από τις πράξεις της Κάτνις έχουν πολιτικές συνέπειες, όπως το στόλισμα του άψυχου κορμιού της Ρου με λουλούδια, χωρίς, ωστόσο, να κρύβονται πολιτικοί λόγοι από πίσω. Η πράξη της αυτή υποκινείται από την ανάγκη της να τιμήσει το νεαρό νεκρό κορίτσι, αλλά οι Περιοχές που παρακολουθούν τη συγκεκριμένη πράξη, την εκλαμβάνουν ως απείθεια απέναντι στην Κάπιτολ και υπονόμευση των Αγώνων Πείνας. Η πολιτική της συνείδηση φαίνεται να αναπτύσσεται γρήγορα στο δεύτερο βιβλίο, μετά τη συνάντησή της με τον Πρόεδρο Σνόου και αφού παρατηρεί τις Περιοχές να αντιδρούν και να συσπειρώνονται εναντίον της Κάπιτολ (Henthorne, 2012: 122). Ως η πρώτη συνειδητά αντιστασιακή πολιτική κίνηση της Κάτνις καταγράφεται στο ίδιο βιβλίο, όταν στην ιδιωτική της συνεδρία με τους Οργανωτές των Αγώνων, τολμά να γράψει με μπογιά πάνω σε μία κούκλα-στόχο, το όνομα του προηγούμενου Επικεφαλής Οργανωτή, ο οποίος είχε εκτελεστεί (Φ: 247). Παρομοίως, η Collins ελπίζει να κινητοποιήσει το αναγνωστικό της κοινό να αναλάβει δράση, όπως χαρακτηριστικά προτρέπει η ίδια σε συνέντευξή της: «Πρέπει να έχετε το δικαίωμα αυτό. Πρέπει κάποια στιγμή στη ζωή σας να αρχίσετε να αμφισβητείτε το περιβάλλον, την πολιτική κατάσταση γύρω σας και να αποφασίσετε αν είναι σωστό ή όχι και αν όχι, τι ρόλο θα παίξετε σε αυτό» (Neary, 2009). Και πάλι η πρωτοπρόσωπη αφήγηση σε ενεστωτικό χρόνο έρχεται να συνδράμει στον στόχο της Collins και να βοηθήσει τον αναγνώστη να αναπτύξει μια κριτική αντίληψη, βιώνοντας από κοντά, σε «ζωντανό χρόνο» τα γεγονότα. Η δυστοπία βιώνεται, επομένως, μέσα από την οπτική της Κάτνις. Η συγγραφέας τολμά να προσδώσει «μια σιωπηρή κοινωνική κριτική μέσω της συναισθηματικής δύναμης που εμπεριέχει το ρομαντικό στοιχείο, το οποίο φτάνει σε κάποια σημεία μελοδραματικό» (Henthorne, 2012: 110). Πράγματι, η ιδιαίτερη σχέση της με τον Γκέιλ

και ο μελοδραματικός αποχωρισμός τους στο πρώτο βιβλίο, στοχεύει στην ανάδειξη του εφιαλτικού κόσμου όπου ζουν, μέσα στον οποίο δεν υπάρχει χώρος για ρομαντικό στοιχείο ανάμεσα σε νέους. Με τον ίδιο τρόπο λειτουργεί και ο θάνατος της Πριμ, ως κομμάτι των δεινών του πολέμου. Με αυτόν τον τρόπο, επιτυγχάνεται μια συναισθηματική ανταπόκριση του αναγνώστη, η οποία έχει αυξημένη επίδραση πάνω του (ibidem: 111).

Όλα τα παραπάνω οδηγούν με σχετική ασφάλεια στον χαρακτηρισμό της τριλογίας ως δυστοπικής. Υπάρχουν, όμως, κάποια ακόμη στοιχεία προς μελέτη, τα οποία εξειδικεύουν παραπάνω την συγκεκριμένη κατηγοριοποίηση και την ανάγουν στο υπο-είδος της νεανικής κριτικής δυστοπικής λογοτεχνίας.

Ξεκινώντας την επιχειρηματολογία για τον παραπάνω ισχυρισμό, η εφηβική ηλικία των κύριων πρωταγωνιστών και η εστίαση στο άτομο και τις δυνατότητές του να αλλάξει την κοινωνία του είναι βασικές. Τα τελευταία χρόνια είναι αδιαμφισβήτητο το γεγονός ότι οι πρωταγωνιστές των νεανικών δυστοπικών μυθιστορημάτων είναι γένους θηλυκού, όπως για παράδειγμα η Τάλι στην σειρά βιβλίων *Uglies* του Scott Westerfeld, η Τρις στην τριλογία *Divergent* της Veronica Roth. Έτσι και εδώ, πρωταγωνίστρια είναι μια έφηβη κοπέλα, η Κάτνις, η οποία είναι μία διστακτική, στην αρχή, ηρωίδα που «αναγκάζεται να αντιμετωπίσει έναν κόσμο πέρα από τις δυνάμεις της και τη θέλησή της [...], η οποία αναγκάζεται να εξελιχθεί σε πολεμίστρια και σύμβολο της αντίστασης (Barton, 2016: 13). Οι έφηβες γυναίκες πρωταγωνίστριες στα σύγχρονα δυστοπικά μυθιστορήματα επιτελούν έναν ενδιαφέροντα ρόλο, αυτόν του να «αντιστέκονται τους φυλετικούς και ηλικιακούς περιορισμούς» (Day, Green-Barteet, Montz, 2014: 3). Επιλέγοντας μια γυναίκα πρωταγωνίστρια, τόσο η συγγραφέας, όσο και ο χαρακτήρας αμφισβητούν και αναρωτιούνται τι σημαίνει να είσαι γυναίκα εν γένει (Kenne, 2016: 4). Παρότι σε τέτοια μυθιστορήματα συνεχίζει να ενυπάρχει η ιδέα του πρότυπου της γυναικείας ομορφιάς, οι γυναίκες αυτές πέρα από όμορφες είναι και ικανές να είναι κυρίαρχες των εαυτών τους και να κατέχουν τη δύναμη να υποκινήσουν εξεγέρσεις (Barton, 2016: 15).

Κλειδί όμως, για τη συγκεκριμένη ταξινόμηση αποτελεί το τέλος της μυθιστορηματικής πλοκής των βιβλίων. Το τέλος της τριλογίας *Hunger Games* αφήνει γλυκόπικρα συναισθήματα στον αναγνώστη. Μετά τον θάνατο βασικών χαρακτήρων, όπως ο Φίνικ και η Πριμ, αλλά και τη συναισθηματική κατάρρευση της Κάτνις, ο αναγνώστης μεταφέρεται αρκετά χρόνια αργότερα για να πληροφορηθεί ότι η Κάτνις έχει αποκτήσει οικογένεια και παιδιά με τον Πίτα. Η κοινωνία

στην οποία μεταφέρεται, έχει σταματήσει τη διεξαγωγή των Αγώνων Πείνας, χωρίς, ωστόσο, να δίνονται περισσότερες λεπτομέρειες. Επίσης, αβέβαιο παραμένει και τι απέγιναν άλλοι βασικοί ήρωες στην πορεία των χρόνων. Η αμφιθυμία συναισθημάτων που προκαλείται, οδηγεί στον χαρακτηρισμό ενός «ανοιχτού» προς ερμηνεία τέλους. Το ανοιχτό τέλος, με την ασάφειά του, αφήνει το περιθώριο της ελπίδας, που είναι βασικό συστατικό για τη νεανική λογοτεχνία, χωρίς, ωστόσο, να είναι απόλυτα και ξεκάθαρα «ευτυχές» (Sambel, 2003: 163-165). Ενώ στην κλασική δυστοπία ο διδακτισμός υπαγορεύεται από την ολική συντριβή του κεντρικού ήρωα, προτρέποντας για αλλαγές στη σύγχρονη κοινωνία, στη νεανική δυστοπική λογοτεχνία υπαγορεύεται από την ελπίδα της υπερκέρρασης των εμποδίων. Αυτό, όμως, οδηγεί σε μία ενδιαφέρουσα κατάσταση. Σύμφωνα με την Laura Miller (2011), «η δυστοπική λογοτεχνία που προορίζεται για παιδιά ίσως είναι το μόνο είδος που είναι λιγότερο παιδαγωγικό - διδακτικό από την αντίστοιχη των ενηλίκων. Δεν έχει να κάνει με το να πείσουμε τον αναγνώστη να σταματήσει κάτι τρομερό από το να συμβεί, αλλά αφορά αυτό που συμβαίνει ακριβώς αυτήν τη στιγμή στον θυελλώδη ψυχισμό των εφήβων». Ωστόσο, ο Robin Kirk (2011) υποστηρίζει πως τα ανοιχτά τέλη συντελούν στο να διδάξουν τους νέους την πιθανότητα αλλαγής, αν ληφθούν τα κατάλληλα μέτρα και αλλάξουν οι ιθύνουσες συμπεριφορές.

6.2 Η τριλογία ως μυθιστόρημα ενηλικίωσης (Bildungsroman)

Η εστίαση του δυστοπικού μυθιστορήματος στην εξέλιξη του χαρακτήρα ενός κεντρικού προσώπου, του πρωταγωνιστή, δίνει μια νέα οπτική στη λογοτεχνική μελέτη του κειμένου και το συνδέει με ένα άλλο λογοτεχνικό είδος, αυτό του Bildungsroman. Και τα δύο είδη κάνουν φανερή την παρουσία τους στον λογοτεχνικό κόσμο τον 19^ο αιώνα, ως «αντιδράσεις για την αυξανόμενη δυσαρέσκεια με την τότε σύγχρονη κοινωνία» (Felton, 2009: 11). Από κοινού εστιάζουν στην πορεία μιας ταραγμένης αναζήτησης του πρωταγωνιστή μέσα σε μία καταπιεστική κοινωνία. Διλήμματα διαμόρφωσης, ανάπτυξης και ωρίμανσης του εαυτού επεξεργάζονται υπό το πρίσμα μιας άλλοτε υπολανθάνουσας και άλλοτε έκδηλης κοινωνικής κριτικής. Το νεανικό δυστοπικό μυθιστόρημα, μάλιστα, συγκεντρώνει περισσότερα κοινά με το Bildungsroman από ό,τι το κλασικό δυστοπικό μυθιστόρημα. Αυτό συμβαίνει λόγω της εστίασης

σε ένα νεαρό άτομο, το οποίο διαμορφώνεται από έφηβο σε ενήλικο, κάτι που συνεπάγεται απώλεια της αθωότητας της παιδικής ηλικίας (Hintz et al., 2003: 9).

Στο παρόν υποκεφάλαιο, εξετάζεται η σύνδεση της τριλογίας *The Hunger Games* με το Bildungsroman, τόσο προσδιορίζοντας τα κοινά σημεία, όσο και αναδεικνύοντας τις διαφοροποιήσεις που λαμβάνουν χώρα. Η παρακάτω ανάλυση γίνεται με βάση όσα διατυπώθηκαν στο δεύτερο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας για τις λογοτεχνικές στρατηγικές, συμβάσεις και χαρακτηριστικά, αλλά και τα θεματικά μοτίβα του τυπικού Bildungsroman μυθιστορήματος. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στους βασικούς διαμορφωτικούς παράγοντες σε ρόλο καταλύτη για την ωρίμανση της Κάτνις, οι οποίοι είναι η οικογένειά της, οι φιλικές σχέσεις της, οι σχέσεις που αναπτύσσει με το άλλο φύλο, η κοινωνία στην οποία μεγαλώνει, αλλά και η επανάσταση εναντίον της καταπιεστικής διακυβέρνησής της.

Εστιάζοντας αρχικά στο χρονικό πλαίσιο της μυθιστορηματικής πλοκής, το Bildungsroman ακολουθεί την πορεία του πρωταγωνιστή από την παιδική ηλικία μέσα στην εφηβεία και την ενηλικίωση, μέσω μιας πρωτοπρόσωπης παρελθοντικής αφήγησης του ίδιου. Αντιθέτως, η τριλογία ξεκινά με την πρωτοπρόσωπη παροντική αφήγηση της δεκαεξάχρονης Κάτνις, η οποία φαίνεται να έχει αναλάβει όλα τα γονεϊκά καθήκοντα της οικογένειάς της, μετά τον θάνατο του πατέρα της σε εργατικό ατύχημα. Η παιδική ηλικία της πρωταγωνίστριας φανερώνεται, μερικώς, μέσω σύντομων αναδρομών στο παρελθόν –flashbacks-. Αν και βρίσκεται ήδη στην εφηβεία, όταν ξεκινά η ιστορία, εν μέρει διακατέχεται ακόμη από την παιδική αθωότητά της. Η πορεία προς την ωριμότητα καλύπτει εδώ αξιοπρόσεχτα μικρότερη χρονική διάρκεια από το τυπικό Bildungsroman. Πιο συγκεκριμένα, η αφήγηση έχει παρουσιάσει λεπτομερώς περίπου μόνο ενάμιση έτος από τη ζωή της Κάτνις, όταν τελειώνει η ιστορία της. Ωστόσο, η Collins κλείνει με μία αλματώδη χρονική επιτάχυνση που λαμβάνει χώρα στον επίλογο της τριλογίας. Εκεί ο αναγνώστης βρίσκει την Κάτνις, είκοσι χρόνια αργότερα, να έχει παντρευτεί τον Πίτα και να έχει δύο παιδιά, ενώ προσπαθεί ακόμα να αντεπεξέλθει του αντίκτυπου που είχαν πάνω της οι Αγώνες Πείνας και ο πόλεμος κατά τα εφηβικά της χρόνια (Κ: 402-403). Το αφηγηματικό κενό που δημιουργείται στον επίλογο, δεν μπορεί να δώσει αρκετά στοιχεία για την επαρκή κάλυψη της πορείας του χαρακτήρα αυτά τα είκοσι χρόνια. Επομένως, η λεπτομερής κάλυψη των γεγονότων της ζωής της Κάτνις σταματά στα 17 της έτη, όταν ήταν ακόμη έφηβη. Μπορεί, λοιπόν, να υποστηριχθεί, σύμφωνα με την

Roberta Seelinger Trites (2000), ότι η τριλογία εμπίπτει περισσότερο στην υποκατηγορία του Bildungsroman, στο Entwicklungsroman, καθώς η ενηλικίωση (τουλάχιστον όσον αφορά τη συμβατική ηλικία ενηλικίωσης των 18 ετών) δεν έχει επιτευχθεί στο τέλος της ιστορίας (σελ 10). Η εστίαση ωστόσο, στην εξέλιξη του χαρακτήρα της Κάντις, παρά τη συντομία της, παραμένει πρωταρχικός σκοπός της αφήγησης.

Καταλυτικό στοιχείο για την εξέλιξη της προσωπικότητας της Κάντις είναι ο θάνατος του πατέρα της, όταν εκείνη ήταν έντεκα ετών, γεγονός που ταιριάζει στον ορφανό πρωταγωνιστή του Bildungsroman σύμφωνα με τον Buckley (1974: 19). Μετά τον θάνατο του συζύγου της, η μητέρα της Κάντις βιώνει ένα είδος κατάθλιψης και μένει «άπραγη, ανέκφραστη και απρόσιτη, ενώ τα παιδιά της είχαν μείνει πετσί και κόκαλο» (ΑΠ: 7). Καθώς δεν υπάρχει άλλος τρόπος να τραφεί η οικογένεια, η Κάντις αναλαμβάνει τον ρόλο του ουσιαστικού προστάτη και της υπεύθυνης για την εξεύρεση τροφής της οικογένειας. Έκτοτε, η σχέση ανάμεσα στην Κάντις και την μητέρα της παραμένει προβληματική, καθώς η Κάντις δεν μπορεί να την συγχωρέσει για αυτήν της την αδυναμία, επιβεβαιώνοντας το μοντέλο του είδους της Fraiman (1993), που θέλει να μη συνιστά η μητέρα πρότυπο για την ηρωίδα του Bildungsroman (σελ. 10). Αντιθέτως, η Κάντις φαίνεται να μοιράζεται έναν ισχυρό δεσμό με τον πατέρα της, ακόμα και μετά τον θάνατό του, χαρακτηριστικό του τυπικού Bildungsroman, που διαπραγματεύεται, ωστόσο, την ωρίμανση ανδρικών χαρακτήρων, κατά κύριο λόγο (Kenne, 2016: 11). Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, ο θάνατος του πατέρα της Κάντις μπορεί εύλογα να αποτελέσει την αφετηρία της πορείας της προς την ενηλικίωση.

Στην πλειοψηφία των μυθιστορημάτων ενηλικίωσης, ο πρωταγωνιστής εγκαταλείπει την επαρχιακή γενέτειρά του για ένα μεγάλο ταξίδι αναζήτησης σε μια μεγάλη πόλη (Buckley, 1974: 19). Οι κανόνες της Πάνεμ απαγορεύουν στους απλούς πολίτες της να ταξιδεύουν μεταξύ των διάφορων Περιοχών τους. Αυτό το εμπόδιο αίρεται στην περίπτωση της πρωταγωνίστριας, όταν εθελοντικά συμμετέχει στους 74^{ους} Αγώνες Πείνας και αποχωρεί για την πρωτεύουσα, την Κάπιτολ (ΑΠ: 18, 43). Σύμφωνα με την Sandra Frieden (1983) ο πρωταγωνιστής του Bildungsroman αποφασίζει εκουσίως να απομακρυνθεί από τους κόλπους της οικογένειάς του (σελ. 306). Στην περίπτωση της Κάντις αυτό συμβαίνει ακούσια αρκετές φορές, αλλά πάντα επιστρέφει πίσω σε αυτή. Η Miranda A. Green- Barteet (2014) τολμά να προβεί σε μία ευθεία σύγκριση και συσχέτιση της Κάντις με την ηρωίδα του ομώνυμου μυθιστορήματος, Jane Eyre

(σελ. 33-34). Πιο αναλυτικά, κάνει λόγο για την «καταπιεστική φύση των κοινωνιών που γεννήθηκαν και μεγάλωσαν, η οποία δεν εκτιμά τις δυναμικές, ανεξάρτητες και φιλόδοξες γυναίκες» (ibidem). Η υπακοή τους στους κανόνες των κοινωνιών τους έρχεται σε αντιπαράθεση με τον χαρακτήρα τους και δημιουργείται μια «αίσθηση παγίδευσης και αποξένωσης» (Fentin, 2012: 25, Green- Barteet, 2014: 34-35). Οι αναχωρήσεις τους από την οικογένειά τους σηματοδοτούν την «σύγκρουση των γενεών», για την οποία κάνει λόγο ο Buckley (1974) και ανοίγουν τον δρόμο για την πραγματική τους εκπαίδευση (σελ. 17). Δεδομένης της καταπιεστικής φύσης της κυβέρνησης στην κοινωνία της Κάντις, δεν της δίνεται το περιθώριο να εξερευνήσει τον επαγγελματικό της προσανατολισμό, όπως η Jane Eyre, η οποία αποφασίζει να γίνει γκουβερνάντα. Η κύρια ασχολία της Κάντις εστιάζεται στην αντίσταση κατά της απολυταρχικής διακυβέρνησης της Κάπιτολ και στην απόδοση της δικαιοσύνης στην κοινωνία της (Zargarinejad, 2015: 13).

Συνεχίζοντας τη συσχέτιση της τριλογίας με το μοντέλο θεματικών μοτίβων του Buckley (1974), ο πρωταγωνιστής του Bildungsroman βιώνει τον έρωτα με δύο διαφορετικά πρόσωπα (σελ.17). Η Κάντις καθ' όλην τη διάρκεια της τριλογίας έχει να επιλέξει ανάμεσα σε δύο ερωτικά υποκείμενα, τον Γκέιλ και τον Πίτα, οι οποίοι παρουσιάζονται ως αρκετά διαφορετικοί ανδρικοί χαρακτήρες. Η απόφασή της δεν είναι εύκολη, καθώς και οι δύο είναι ελκυστικοί τόσο εξωτερικά όσο και εσωτερικά, ενώ την αγαπούν και νοιάζονται εξίσου για το καλό της. Μάλιστα, κατά τη διάρκεια συγγραφής και έκδοσης του τρίτου μέρους της τριλογίας, το αναγνωστικό κοινό διχάστηκε σε δύο «ομάδες» για την τελική επιλογή της Κάντις, υπέρ του Γκέιλ και υπέρ του Πίτα αντιστοίχως (Barnes, 2011: 13-28).

Ο Γκέιλ είναι παιδικός φίλος της Κάντις και σύντροφός της στο κυνήγι. Από τις πρώτες σελίδες του πρώτου βιβλίου γίνεται φανερό το ερωτικό ενδιαφέρον του απέναντι στην Κάντις, η οποία και απορρίπτει την ερωτική φύση των συναισθημάτων της για εκείνον (ΑΠ: 8-9). Η απεικόνιση του Γκέιλ δίνεται ως ενός όμορφου νεαρού, ο οποίος «είναι ατρόμητος, άμεσος, παρορμητικός και σε θέση να φροντίζει την οικογένειά του», κυνηγώντας και πολεμώντας (Brennan, 2011: 7). Από την άλλη πλευρά, ο Πίτα «παρεκκλίνει του παραδοσιακού ανδρικού προτύπου», καθώς δεν διστάζει να γίνει συναισθηματικός και πολλές φορές εμπίπτει στην ανάγκη της Κάντις για την επιβίωσή του, αλλά και φαίνεται να απολαμβάνει λιγότερο παραδοσιακά «ανδρικές» ασχολίες, όπως η ζωγραφική και ο στολισμός γλυκών (Henthorne,

2012: 57-58). Αν και η ερωτική σχέση μεταξύ της Κάτνις και του Πίτα ξεκινά ως μέρος του σόου, που παλαισιώνει του Αγώνες Πείνας και είναι απαραίτητο για την επιβίωση τους, ο Πίτα φαίνεται να τρέφει αληθινά ερωτικά συναισθήματα για εκείνη, από την παιδική του ηλικία (ΑΠ: 328). Παρόλα αυτά, η Κάτνις συνειδητοποιεί αρκετά αργότερα την ανάπτυξη των συναισθημάτων της για εκείνον, όταν αντιλαμβάνεται την πραγματική ανάγκη της να είναι κοντά του (ΑΠ: 406).

Κατά τη διάρκεια της διαδρομής προς την ωριμότητα, ο πρωταγωνιστής του μυθιστορήματος ενηλικιώνει αλληλεπιδρά με έναν χαρακτήρα, ο οποίος έχει τον ρόλο του «μέντορα» «κοντά στον οποίο περνά μια διαδικασία «μαθητείας», χωρίς ωστόσο να λαμβάνει τη μορφή συστηματικού διδασκάλου (Κιοσσές, 2008: 52). Με τον ίδιο χαρακτηρισμό εμφανίζεται στα βιβλία ο χαρακτήρας του Χέιμιτς, ο ρόλος του οποίου είναι να προετοιμάζει τους Φόρους της Περιοχής 12 για τους Αγώνες Πείνας και να φροντίζει για την επιβίωσή τους κατά τη διάρκειά τους. Τόσο ο Χέιμιτς, όσο και η Κάτνις τείνουν να μοιράζονται κάποια κοινά στον χαρακτήρα τους, όπως «ο δισταγμός τους να αναπτύξουν συναισθήματα για άλλους από φόβο μήπως στην συνέχεια απομακρυνθούν ακούσια από κοντά τους» (Kenne, 2016: 11). Επίσης, και στα τρία βιβλία, οι δύο τους μοιράζονται έναν παρόμοιο τρόπο σκέψης, ο οποίος βοηθάει σε έναν ιδιαίτερο τρόπο επικοινωνίας μεταξύ τους, ακόμα και όταν δεν μπορούν να επικοινωνήσουν άμεσα. Έτσι, μέσω έμμεσων μηνυμάτων, ο Χέιμιτς καθιστά σαφές στην Κάτνις τι περιμένει από εκείνη κατά τη διάρκεια των Αγώνων Πείνας (ΑΠ: 183, 284). Ωστόσο, ο Χέιμιτς είναι ένας δύσκολος χαρακτήρας, με εθισμό στο ποτό, και φαινομενικά έχει παραιτηθεί από τη ζωή. Παρόλα αυτά, στη διάρκεια της τριλογίας παίζει σημαντικό ρόλο στην επιβίωση της Κάτνις, αλλά και στον σχεδιασμό της επανάστασης. Τέλος, για τον ρόλο του μέντορα, η Hanna Kenne (2016) υποστηρίζει πως ο χαρακτήρας του Πίτα είναι εξίσου σημαντικός, αφού «της διδάσκει την ταπεινότητα και την ενσυναίσθηση» (σελ. 12).

Καθ' όλη τη διάρκεια της τριλογίας ο αναγνώστης ακολουθεί την πρωταγωνίστρια σε μια σειρά από δοκιμασίες, οι οποίες δοκιμάζουν τις ικανότητες, τις γνώσεις και τις δεξιότητές της, διαμορφώνοντας και αλλάζοντας τον χαρακτήρα της. Μέσα στην δυστοπική κοινωνία, η διαμόρφωση και η ωρίμανση του εφήβου σε έναν αυτόνομο ενήλικα «δεν ενθαρρύνεται ούτε και αναμένεται, καθώς αυτό οδηγεί στην ύπαρξη ανεξάρτητων υποκειμένων που αυτενεργούν» και δεν υποτάσσονται (Green-Barteet, 2014: 34). Στις κοινωνίες αυτές η εφηβεία ολοκληρώνεται

επιτυχώς, όταν το άτομο ενσωματώνεται στο αυταρχικό πλαίσιο ελέγχου της κοινωνίας του, όντας πλήρως συμμορφωμένο με τους κανόνες που του επιβάλλονται. Μάλιστα, σύμφωνα με την άποψη της Green- Barteet, «οι δυστοπικές κυβερνήσεις χρειάζονται την παραμονή των πολιτών τους σε μια εκτεταμένη περίοδο της παιδικής ηλικίας, αν θέλουν τα καθεστώτα τους να συνεχίσουν να έχουν τον απόλυτο έλεγχο» (σελ. 36). Αυτό συμβαίνει γιατί, σύμφωνα με την Trites (2000), η εφηβεία «είναι μια περίοδος που επιβεβαιώνεται η αίσθηση του εαυτού και η προσωπική δύναμη του ατόμου για αλλαγές στην κοινωνία του». Πιο αναλυτικά εξηγεί ότι:

Οι έφηβοι μαθαίνουν για τις κοινωνικές δυνάμεις που τους έχουν κάνει αυτό που είναι. Μαθαίνουν να διαπραγματεύονται τα επίπεδα εξουσίας που υπάρχουν στους μυριάδες κοινωνικούς θεσμούς μέσα στους οποίους πρέπει να λειτουργούν, συμπεριλαμβανομένων της οικογένειας, του σχολείου, της Εκκλησίας, των κυβερνήσεων, των κοινωνικών κατασκευών της σεξουαλικότητας, του φύλου, της φυλής, της τάξης, και τα πολιτιστικά ήθη γύρω από τον θάνατο (σελ.3).

Ενώ στις ρεαλιστικές κοινωνίες της Bildungsroman λογοτεχνίας, το πέρασμα από την εφηβεία στην ενηλικίωση επιτυγχάνεται «με την απόκτηση μιας προσωπικής ταυτότητας, διαμέσου μιας πορείας υιοθέτησης των κοινωνικών θεσμών», στη δυστοπική κοινωνία ο έφηβος ακολουθεί μια διαφορετική πορεία (Green-Barteet, 2014: 36). Η δύναμη στις μικρές επαναστατικές και αντιστασιακές πράξεις βοηθούν την Κάνις να αυξήσει τα επίπεδα συνειδητότητας του εαυτού της, να αποκτήσει αυτονομία και να κατευθύνει την έκβαση της ζωής της. Περισσότερο, η ολόπλευρη ανάπτυξη του χαρακτήρα μέσα σε μια καταπιεστική κοινωνία, όταν ιδωθεί υπό το πρίσμα των έμφυλων στερεοτύπων που πρέπει να ξεπεραστούν, αποκτά ενδιαφέρουσες εφαρμογές και δίνει νέα πνοή στη μελέτη τέτοιων κειμένων. Όπως εξετάζεται και παρακάτω, η τριλογία βρίσκει εφαρμογή άλλοτε στο κλασικό Bildungsroman μυθιστόρημα και άλλοτε στο γυναικείο Bildungsroman μυθιστόρημα, όπως μελετήθηκε στο δεύτερο κεφάλαιο.

Από τις πρώτες σελίδες του πρώτου βιβλίου, η συγγραφέας κάνει σαφές πως η κεντρική πρωταγωνίστριά του δεν πληροί την εικόνα μιας στερεοτυπικής έφηβης κοπέλας. Η Κάνις είναι δυναμική και δεν ενδιαφέρεται για τον γάμο και τη μητρότητα (Miller, 2012: 145). Ποικιλοτρόπως, «η συμπεριφορά της, η στάση της, το ταπεραμέντο της και ο χαρακτήρας της προσδίδουν περισσότερο σε αρρενωπά χαρακτηριστικά παρά σε θηλυπρεπή» (ibidem: 146). Η

συμπεριφορά της αυτή δικαιολογείται από το είδος τη ζωής που κάνει στην Περιοχή 12. Σε μικρή ηλικία χάνει τον πατέρα της σε εργατικό ατύχημα, αναλαμβάνοντας εκείνη τον ρόλο του προστάτη της οικογένειας, καταφέροντας ταυτόχρονα να μην επιλεγεί σε τέσσερις Θερισμούς²⁵. Για να κρατήσει ασφαλή και ζωντανή την οικογένειά της, τη μητέρα της και την αδερφή της, την Πριμ, η Κάτνις πρέπει να υιοθετήσει έναν ρόλο που παραδοσιακά ανήκει σε ανδρικούς χαρακτήρες. Όπως υπογραμμίζει η Green- Barteet (2014) «υπό κανονικές συνθήκες, τέτοιοι ρόλοι δεν σχετίζονται απαραίτητα με επαναστατική δραστηριότητα, όμως για να επιβιώσει η Κάτνις στην Περιοχή 12 συγκεκριμένα, πρέπει να κυνηγήσει και να προβεί σε εμπόριο, πράξεις οι οποίες είναι παράνομες και τιμωρούνται με θάνατο» (σελ. 38). Ούτε η Κάτνις θεωρεί τις πράξεις της επαναστατικές, αλλά απαραίτητες για την επιβίωση της οικογένειάς της. Συμπερασματικά, ο θάνατος του πατέρα της αποτελεί ένα ορόσημο για την πρωταγωνίστρια, η οποία από εξαρτημένο μέλος της οικογένειάς της «προσαρμόζεται και μεταμορφώνεται σε βασικό πάροχο», αναλαμβάνοντας τον «ρόλο του άνδρα της οικογένειας» και ξεκινά πρώιμα το ταξίδι της ενηλικίωσής της (Henthorne, 2012: 44). Μέχρι εδώ η Κάτνις έχει πλήρη εικόνα της ταυτότητάς της, η οποία επικεντρώνεται στον ρόλο του οικογενειακού προστάτη, έναν ρόλο στον οποίο «έχει επενδύσει πολλά, αλλά έχει γεννηθεί από τη θέση της ως ένα υποταγμένο υποκείμενο της Πάνεμ» (Green-Barteet, 2014: 38).

Ενώ στο προηγούμενο υποκεφάλαιο μελετούσαμε την πλοκή υπό το πρίσμα της αφύπνισης της πολιτικής συνείδησης της Κάτνις, εδώ εστιάζουμε στην διαμόρφωση της ταυτότητάς της μέσα από τις πράξεις και τα λεγόμενα της. Στη συνέχεια, καταγράφεται συνοπτικά η αλλαγή και η εξέλιξη του χαρακτήρα της Κάτνις. Ο αρχικός σκοπός της Κάτνις είναι η επιβίωση, τόσο η δική της όσο και των ανθρώπων γύρω της. Αυτό γίνεται ευκρινές καθ' όλην τη διάρκεια του πρώτου βιβλίου, στο οποίο δεν αντιδρά με σκοπό να προκαλέσει την ανατροπή των πολιτικών πραγμάτων της Πάνεμ, αλλά επικεντρώνεται στο να βγει ζωντανή από την αρένα των Αγώνων εκείνη και ο Πίτα. Είναι τόσο αφοσιωμένη στην ταυτότητά της ως προστάτη της οικογένειας, που όταν ο Πίτα αποκρίνεται στον Χέιμιτς ότι η Κάτνις «δεν έχει ιδέα τι επιρροή έχει στους άλλους» (ΑΠ: 98), εκείνη συνδέει τα λεγόμενά του εσφαλμένα. Θεωρεί ότι ο Πίτα αμφισβητεί τις ικανότητές της στη φροντίδα της οικογένειάς της και

²⁵ Κάθε χρόνο διεξάγεται ένας Θερισμός, ο σκοπός του οποίου είναι η επιλογή δύο Φόρων, ενός αγοριού και ενός κοριτσιού, από κάθε μια από τις 12 Περιοχές της Πάνεμ, για τη συμμετοχή στους ετήσιους Αγώνες Πείνας. Κάθε παιδί, ηλικίας μεταξύ 12 και 18 ετών, πρέπει να συμμετέχει και η επιλογή των ονομάτων γίνεται μέσω κλήρωσης.

αναρωτιέται: «Τι στην ευχή εννοεί; [...] Τι επιρροή έχω; Την αδυναμία και την ανάγκη μου; Μήπως υπονοεί ότι πετύχαινα καλές συμφωνίες επειδή οι άνθρωποι με λυπούνται;» (ibidem). Παρόλο που η Κάτνις έχει εμπιστοσύνη στις δυνάμεις της, θεωρεί ότι το βεληνεκές τους φτάνει μέχρι την επιτυχή φροντίδα του εαυτού και της οικογένειάς της και όχι στην πτυχή της ταυτότητάς της να επηρεάζει και να εμπνέει μια ολόκληρη επανάσταση.

Σταδιακά η Κάτνις εισέρχεται στο μονοπάτι ανάπτυξης της υποκειμενικότητάς της και αρχίζει να συνειδητοποιεί τη δύναμή της απέναντι στην Κάπιτολ. Η ανάγκη της να δράσει απέναντι στις αδικίες συνειδητά καταγράφεται όταν κάνει λόγο για την ανάγκη της να κινητοποιηθεί ευθέως εναντίον του συστήματος. Πιο συγκεκριμένα, η Κάτνις συλλογίζεται πάνω από το άψυχο σώμα της Ρου: «Θέλω να κάνω κάτι, ακριβώς εδώ, ακριβώς τώρα, για να τους ντροπιάσω, να τους ρίξω το φταίξιμο, να δείξω στην Κάπιτολ ότι ό,τι κι αν κάνουν ή μας αναγκάσουν να κάνουμε, υπάρχει ένα κομμάτι του κάθε παίκτη που δεν τους ανήκει. Ότι η Ρου ήταν κάτι παραπάνω από ένα απλό πiónι για τους Αγώνες τους. Το ίδιο και εγώ.» (ΑΠ: 257). Έπειτα ανθοστολίζει το σώμα της Ρου, ώστε να δουν όλοι μέσα από τις τηλεοπτικές τους οθόνες την πράξη της ως μια ανοιχτή καταγγελία κατά της απάνθρωπης μεταχείρισης των παιδιών από την μεριά της Κάπιτολ. Με αυτήν της την πράξη ξεκινά η πορεία της για την απόκτηση αυτενέργειας και τον μετασχηματισμό της από αντικείμενο σε ενεργό υποκείμενο. Στο πρώτο βιβλίο ακολουθούν και άλλες πράξεις της, οι οποίες υποδεικνύουν την άρνησή της να προσκολληθεί στις απαιτήσεις που έχουν οι άλλοι για εκείνη, όπως η προσπάθειά της να κρατήσει τόσο εκείνη όσο και τον Πίτα ζωντανούς μέχρι το τέλος των Αγώνων. Αψηφά τους κανονισμούς του παιχνιδιού και μπλοφάρει, γελοιοποιώντας την Κάπιτολ, η οποία κινδυνεύει να μείνει χωρίς νικητή Αγώνων, όταν προσφέρει στον Πίτα τα δηλητηριώδη νυχτόμουρα και του προτείνει να αυτοκτονήσουν ταυτόχρονα (ΑΠ: 375-376).

Με την επιστροφή της στην Περιοχή 12, ως νικήτρια των 74^{ων} Αγώνων Πείνας, η Κάτνις έχει χάσει ουσιαστικά τον προηγούμενο ρόλο της ταυτότητάς της. Με τα χρήματα τα οποία έχει πάρει ως έπαθλο δεν χρειάζεται πια να ανησυχεί για τον βιοπορισμό της οικογένειάς της. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την ανάγκη επανακαθορισμού μιας νέας ταυτότητας για εκείνη. Η ίδια αναφέρει: «Θρηνώ για την παλιά μου ζωή εκεί. Μετά βίας τα βγάσαμε πέρα, αλλά ήξερα που ταίριαζα, ήξερα ποια είναι η θέση μου στον καθημερινό αγώνα για επιβίωση που αποτελούσε τη ζωή μας» (Φ: 5). Το δεύτερο βιβλίο της τριλογίας, *Φωτιά*, επικεντρώνεται ακριβώς στην

αναζήτηση της Κάτνις για τον νέο της ρόλο, προσπαθώντας να προσαρμοστεί στην καινούργια, άνετη ζωή της. Όταν την επισκέπτεται προσωπικά ο Πρόεδρος Σνόου και της γνωστοποιεί ότι οι συνέπειες των πράξεών της στην αρένα των Αγώνων, είχαν επαναστατικό αντίκτυπο για τις Περιοχές, εκείνη δέχεται να ησυχάσει τον κόσμο και να μην προωθήσει καμία επαναστατική κίνηση. Αυτό δεν αντιτίθεται στην ταυτότητα και τον χαρακτήρα της, καθώς με αυτόν τον τρόπο θα μπορέσει να επιστρέψει στον παλιό της ρόλο και να προστατέψει τους αγαπημένους της (Green-Barteet, 2014: 40). Με το τέλος της Περιοδείας της Νίκης²⁶, ο Πρόεδρος Σνόου της υποδεικνύει πως απέτυχε με τον σκοπό της, και έτσι ανοίγεται ο δρόμος για την ανάπτυξη άλλων πτυχών του χαρακτήρα της, όπως η ενσυναίσθησή της για τους άλλους. Μάλιστα, δεν απελπίζεται με την αποτυχία της, αλλά αναφέρει: «Το βασικό συναίσθημα που με πλημμυρίζει είναι η ανακούφιση. Ότι μπορώ πια να εγκαταλείψω το παιχνίδι. Ότι η ερώτηση για το αν μπορώ να πετύχω σ' αυτό το εγχείρημα έχει απαντηθεί, ακόμα και αν η απάντηση είναι ένα εκκωφαντικό όχι. Ότι αν οι απελπισμένοι καιροί απαιτούν απελπιστικά μέτρα, τότε είμαι ελεύθερη να λειτουργήσω όσο απελπιστικά θέλω» (Φ: 79). Όπως ακριβώς τονίζει ο Buckley (1974), ο πρωταγωνιστής του Bildungsroman βιώνει «προνομιούχες στιγμές οραματισμού, επιφανειών, σημείων χρόνου», καθώς αναγνωρίζει τα λάθη του και καταλαβαίνει ότι η συμπεριφορά και οι ενέργειές του πρέπει να αλλάξουν, έτσι και η Κάτνις βιώνει στιγμές που την οδηγούν πιο κοντά στην κατανόηση του εαυτού της και πως όλη της η ζωή μέχρι τότε ήταν πλήρως ελεγχόμενη από άλλους (σελ. 22 – 23).

Καταλυτική για την Κάτνις είναι και η στιγμή της ανακοίνωσης του Προέδρου Σνόου για τους 75^{ους} Αγώνες Πείνας και την επιστροφή της στην αρένα τους για δεύτερη φορά. Η πρωταρχική της αντίδραση είναι να τρέξει και να κρυφτεί σαν ένα φοβισμένο παιδί. Αυτό υπενθυμίζει στον αναγνώστη τη μικρή της ηλικία. Όμως, σύντομα ανασυγκροτεί τις δυνάμεις της, παραμερίζοντας τους φόβους της και εστιάζει στην επιβίωση του Πίτα και δευτερευόντως του Χέιμιτς. Παραμερίζει το δικό της ένστικτο επιβίωσης και αποδέχεται ότι δεν μπορεί να σώσει ξανά τον εαυτό της και επικεντρώνεται για ακόμη μια φορά στην επιβίωση των αγαπημένων της. Έχοντας πλέον εγκαταλείψει τις ψευδαισθήσεις ότι θα είναι ασφαλής κάποια

²⁶ Κάθε χρόνο οι νικητές των Αγώνων Πείνας πραγματοποιούν μια Περιοδεία Νίκης, στην οποία περιοδεύουν σε όλες τις Περιοχές της Πάνεμ, αλλά και στην Κάπιτολ. Ο σκοπός της περιοδείας είναι να επιτρέψει στους πολίτες των Περιοχών να τιμήσουν τους νικητές, αλλά με το να «τοποθετείται στρατηγικά σχεδόν ανάμεσα από τους ετήσιους Αγώνες, είναι ο τρόπος της Κάπιτολ να διατηρεί τη φρίκη φρέσκια και κοντινή» (Φ: 2).

στιγμή κάτω από ένα τέτοιο πολιτικό καθεστώς, τα παραπάνω δείχνουν ότι η αφέλεια έχει δώσει τη θέση της στην ωριμότητα. Για ακόμη μια φορά, η επιβίωση του Πίτα λειτουργεί ως μια επαναστατική κίνηση από πλευράς της Κάτνις, η οποία δεν ετεροκαθορίζεται αλλά καθορίζει μόνη της την εξέλιξη της ζωής της. Η αυτονομία της είναι γεγονός, από την στιγμή που η Κάπιτολ δεν μπορεί να την καθορίσει και να την ελέγξει και οι επιλογές της, όσο μικρές συνέπειες και αν έχουν, μπορούν να αλλάξουν τον ρου της πολιτικής κατάστασης της κοινωνίας της.

Στο τρίτο και τελευταίο βιβλίο της σειράς, γίνεται σαφές ότι η αυτονομία δεν είναι από μόνη της το κλειδί για μια καλύτερη ζωή μέσα σε μια δυστοπική κοινωνία. Οι πράξεις αυτονομίας έχουν κόστος για την Κάτνις. Πιο αναλυτικά, στο βιβλίο *Κοτσυφόκισσα*, η Κάτνις καλείται να υιοθετήσει μια ταυτότητα - ρόλο που της υποδεικνύει αυτήν τη φορά η Περιοχή 13. Εκείνη δέχεται, βάζοντας όρους που θα διασφαλίσουν την ασφάλεια και την ακεραιότητα των αγαπημένων της. Σε κρίσιμα σημεία όμως, παίρνει πρωτοβουλίες, οι οποίες δείχνουν πως δεν θέλει να είναι ποτέ ξανά παθητικό πιόνι κανενός, αψηφώντας τις εντολές που της δίνονται (π.χ. συμμετοχή στη μάχη της Περιοχής 8 (Κ: 96-101), καταδίωξη του Πρόεδρου Σνόου στην Κάπιτολ (Κ: 289-290), εκτέλεση της Πρόεδρου Κόιν (Κ: 384)). Η Κάτνις αντιλαμβάνεται για πρώτη φορά ολοκληρωμένα την επιρροή της αναφέροντας: «Μια νέα αίσθηση αρχίζει και γεννιέται μέσα μου. Αλλά μόνο όταν στέκομαι πάνω σε ένα τραπέζι, λέγοντας το τελευταίο μου αντίο σε εκείνους που ψέλνουν βραχνά το όνομά μου, καταφέρνω να την προσδιορίσω. Δύναμη. Έχω μια δύναμη που δεν ήξερα ποτέ ότι κατείχα.» (Κ: 94).

Η επανάσταση και ο πόλεμος που ακολουθεί, κλονίζουν, ωστόσο, την ψυχική ακεραιότητα της Κάτνις, καθώς έρχεται αντιμέτωπη με τον θάνατο τόσο αγαπημένων της προσώπων, όπως ο θάνατος του φίλου της, Φίνικ, της φίλης της, Ματζ και κατά κύριο λόγο της αδερφής της, Πριμ, όσο και χιλιάδων αμάχων και μη, που συμμετέχουν στις μάχες. Έπειτα, η πλύση εγκεφάλου του Πίτα από την Κάπιτολ, στερεί στην Κάτνις τον Πίτα που γνώριζε και πάλεψε να σώσει. Όλα τα παραπάνω, την ωθούν σε μία παραίτηση, η οποία, ωστόσο, είναι παροδική. Σύμφωνα με τον Henthorne (2012), στο βιβλίο αυτό η Κάτνις παρουσιάζεται ως μια πιο αδύναμη έκδοση του εαυτού που είχε επιδείξει στα δύο προηγούμενα βιβλία (σελ. 35). Διατυπώνει μάλιστα, τις εξής σκέψεις:

Καθώς η αφήγηση προχωράει, έχει όλο και λιγότερη αυτοπεποίθηση και παρουσιάζεται λιγότερο ικανή και τελικά καθίσταται παθητική σε σημείο που δεν τρώει πλέον, ούτε καθαρίζει τον ίδιο της τον εαυτό. Αν και ανακάμπτει κάπως προς το τέλος του μυθιστορήματος, δεν είναι πλέον το ισχυρό, ανεξάρτητο πρόσωπο που ήταν κάποτε. Αυτό αποδεικνύεται και από την απόφασή της να παντρευτεί και να κάνει παιδιά, παρά το γεγονός ότι έχει δηλώσει επανειλημμένα στους δύο πρώτους τόμους ότι δεν θα τα έκανε ποτέ. Στην πραγματικότητα, αντί να «αναπτυχθεί», η Κάτνις «υποαναπτύσσεται», για να χρησιμοποιηθεί ο όρος της Annis Pratt (1982), αντιστρέφοντας την τροχιά του τυπικού μυθιστορήματος ενηλικίωσης (σελ 14). (ibidem)

Μάλιστα, ο ίδιος συνεχίζει, υπογραμμίζοντας πως οι πράξεις της σε αυτόν τον τόμο αναιρούν τον πραγματισμό που διακατέχει τον χαρακτήρα της στα δύο προηγούμενα βιβλία, καθώς «ρίχνεται» σε παράτολμες πράξεις, που θέτουν σε κίνδυνο την ζωή της κατ' επανάληψη (σελ. 87), όπως όταν βγαίνει άοπλη μπροστά στους υπερασπιστές της Κάπιτολ από την Περιοχή 2 για να τους ηρεμήσει και να τους πείσει να παραδοθούν με αποτέλεσμα να πυροβοληθεί (Κ:220). Τα παραπάνω δεν βρίσκουν σύμφωνους πολλούς από τους μελετητές της τριλογίας, όπως την Barnes (2012), η οποία εστιάζει στην τελική απόφαση της Κάτνις να συνεχίσει να ζει προσπαθώντας να ορθοποδήσει, παρά τα δεινά που της παρουσιάστηκαν (σελ. 26). Παρά τις συνεχείς προσπάθειες της κοινωνίας της να μπει μέσα σε ρόλους, εκείνη βρίσκει την πραγματική της ταυτότητα και λειτουργεί αντιστοίχως. Αν και η Barnes (2012) θεωρεί ότι η επιλογή συντρόφου από την Κάτνις στο τέλος της τριλογίας, ακολουθεί τις ρομαντικές συμβάσεις της Young Adult λογοτεχνίας (σελ.14), αυτό δεν αποτελεί θέση για όλους. Η Kenne (2016) αναφέρει πως η επιλογή της Κάτνις να παντρευτεί και να κάνει παιδιά, θα πρέπει να ιδωθεί ως μια κίνηση που υποδεικνύει αισιοδοξία για το μέλλον της κοινωνίας της (σελ.13). Ο Henthorne (2012) αναφέρει πως η επιλογή της Κάτνις γίνεται σε ένα σημείο που στην ουσία δεν χρειάζεται σύντροφο. Έχοντας απελευθερωθεί από τις απαιτήσεις της πρότερης κοινωνικής καταπίεσης, είναι ελεύθερη να επιλέξει, αν και μόνο εκείνη το θελήσει. Δεν υποχρεούται πια να επιλέξει τον Πίτα και αν το κάνει γίνεται υπό διαφορετικό υπόβαθρο (σελ. 61). Άλλωστε τόσο εκείνη, όσο και ο Πίτα έχουν αλλάξει από την αρχή της ιστορίας και «εισέρχονται σε ένα νέο χώρο δυνατοτήτων, ο οποίος αμφισβητεί τα όρια που τους είχαν καθοριστεί πρωτύτερα στην ζωή τους» (ibidem). Βέβαια, σύμφωνα με την Abel et al. (1983) «οι πρωταγωνίστριες στα

μυθιστορήματα ενηλικίωσης του 19^{ου} αιώνα ήταν σύνηθες να ολοκληρώνουν τις ιστορίες τους με γάμο, αναλαμβάνοντας έναν μητρικό ρόλο, παρά την υιοθέτηση ενός πιο συστηματικά ενεργού ρόλου στη διαμόρφωση της κοινωνίας τους» (σελ.7). Αυτό φαίνεται να έχει εφαρμογή και στην ιστορία της Κάτνις.

Καταλήγοντας στα κοινά σημεία της τριλογίας με τα βασικά χαρακτηριστικά του Bildungsroman μυθιστορήματος, γίνεται αναφορά σε δύο ακόμη βασικούς άξονες. Η εστίαση στην αυτοβιογραφική διάσταση της συγγραφέα μέσα στην πλοκή των βιβλίων (Buckley, 1974: 23-25), καθώς και στον διδακτισμό που αποπνέουν αυτά (Hirsch, 1979: 298). Ξεκινώντας, θα ήταν δύσκολο να υποστηριχτεί ότι η τριλογία είναι μια αληθινή αυτοβιογραφία της Collins, καθώς η πλοκή τοποθετείται σε μία μελλοντική δυστοπική κοινωνία. Ωστόσο, σε αρκετές συνεντεύξεις της, η συγγραφέας έχει φανερώσει τις πηγές τόσο της κεντρικής ιδέας όσο και των βασικών της επιρροών. Πιο συγκεκριμένα, η Collins συλλαμβάνει την κεντρική ιδέα κατά τη διάρκεια της εναλλαγής καναλιών ανάμεσα σε ένα reality show επιβίωσης και σε ένα κανάλι με πλάνα από σκληρές αληθινής μάχης στη Μέση Ανατολή («Q&A; with Hunger Games Author Suzanne Collins»). Επίσης, αποκαλύπτει την αγάπη της για την ελληνική και ρωμαϊκή μυθολογία και ιστορία, η οποία την ώθησε να συλλάβει την ιδέα της Κάτνις, ως έναν άλλο «φουτουριστικό Θησέα» και μάλιστα θηλυκού γένους (ibidem). Τέλος, η συμμετοχή μελών της οικογένειάς της σε παρελθοντικούς πολέμους την ωθούν να κάνει λόγο για τον πόλεμο και τις συνέπειές του, τη φτώχεια και την καταπίεση (ibidem). Μάλιστα, δεν είναι λίγοι αυτοί οι οποίοι κάνουν λόγο για συσχετισμό της τριλογίας με την συμμετοχή των Η.Π.Α. στον πόλεμο του Ιράκ (Henthorne, 2012: 9).

Τόσο τα δυστοπικά όσο και τα Bildungsroman μυθιστορήματα έχουν χαρακτηριστεί ως διδακτικά μυθιστορήματα, όπως έχει αναφερθεί και σε προηγούμενα κεφάλαια. Ιδιαίτερα για το εφηβικό και νεανικό αναγνωστικό κοινό, οι δύο αυτοί τύποι μυθιστορημάτων αποτελούν μια μεταφορική προέκταση της ζωής τους, αντικατοπτρίζοντας τα άγχη και τα συναισθήματα της εφηβικής ηλικίας τους (Hintz et al., 2003: 10). Πολύ περισσότερο, παροτρύνουν τους νεαρούς αναγνώστες να μη συμβιβάζονται στα στενά – και πολλές φορές λανθασμένα – όρια που τους υποδεικνύει η κοινωνία τους. Η τριλογία *The Hunger Games* καλεί τους αναγνώστες να παλέψουν για τα πιστεύω τους, να απελευθερωθούν από την αίσθηση παγίδευσης που μπορεί να αισθάνονται υπό τις πιέσεις της κοινωνίας και να «αντισταθούν σε μια εποχή εκτεταμένης

απογοήτευσης αναφορικά με τις αυταρχικές κυβερνητικές δομές» (Sharma, 2012: 55). Η Collins μέσω της ανατρεπτικής ηρωίδας της, Κάτνις, ωθεί τους αναγνώστες να εναγκαλισθούν τη δυναμική της διαμόρφωσης μιας ταυτότητας, παρά τα φαινομενικά ανυπέρβλητα εμπόδια, προχωρώντας σε έναν κόσμο που σηματοδοτείται από θετικές αλλαγές και όχι από τον φόβο.

Παρά τις αποκλίσεις της τριλογίας τόσο από το τυπικό Bildungsroman όσο και από το γυναικείο Bildungsroman, η τριλογία συνεχίζει να αποτελεί περισσότερο μια μίξη των παραπάνω, με τον τελικό σκοπό να μην παρεκκλίνει εντέλει. Ο ανατρεπτικός και μη στερεοτυπικός, όσον αφορά το φύλο, χαρακτήρας της Κάτνις καταφέρνει όχι μόνο να αλλάξει την κοινωνία της, αλλά και η κοινωνία της να αλλάξει εκείνη. Η αμφίδρομη αυτή σχέση μεταμορφώνει τόσο την Κάτνις όσο και την κοινωνία της σε ωριμότερες εκδοχές τους, με την ελπίδα για ένα καλύτερο μέλλον να είναι παραπάνω από εφικτή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7^Ο: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ- ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Η λογοτεχνική κριτική παραγκώνισε τόσο τα ουτοπικά όσο και τα δυστοπικά λογοτεχνικά έργα, καθώς αρκετοί κριτικοί τόνισαν πως στο βωμό του περιεχομένου συχνά θυσιάζεται η καλλιτεχνική αξία των έργων αυτών (Booker, 1994: 173). Η εδραίωση των ουτοπικών σπουδών αλλά και της επιστημονικής φαντασίας άνοιξε τον δρόμο για την λεπτομερή λογοτεχνική μελέτη της δυστοπίας μόλις στα μέσα του 20^{ου} αιώνα (Moylan, 2000: 69). Η σχετικά πρόσφατη έναρξη της συστηματικής μελέτης των έργων αυτών συντελεί στην ρευστότητα βασικών ορισμών, όπως αυτοί της ουτοπίας, της δυστοπίας και της αντι-ουτοπίας. Ο Tom Moylan (2000) επιχειρεί να σπάσει τα στεγανά μεταξύ των παραπάνω όρων, αναγνωρίζοντας την δυστοπία ως ένα υβριδικό είδος:

Η δυστοπία διαπραγματεύεται το κοινωνικό έδαφος της ουτοπίας και της αντι-ουτοπίας με λιγότερο σταθερό και πιο αμφιλεγόμενο τρόπο από πολλούς από τους ευτοπικούς και αντιουτοπικούς ομολόγους της. Το τυπικό δυστοπικό κείμενο είναι μια άσκηση σε μια πολιτικά φορτισμένη μορφή υβριδικής διατύπωσης ή (...) θόλωσης των ορίων των ειδών ως λογοτεχνική μορφή που λειτουργεί μεταξύ αυτών των ιστορικών αντινομιών, βασιζόμενη στις κειμενικές ιδιότητες και των δύο υποζυγίων για να το πράξει (σελ. 147).

Στη συνέχεια, μέσω της βιβλιογραφικής ανασκόπησης που πραγματοποιήθηκε, κατέστη εφικτό να προσδιοριστούν τα βασικά χαρακτηριστικά ενός δυστοπικού αφηγήματος, επιτρέποντας την κατηγοριοποίηση οποιουδήποτε λογοτεχνικού έργου που πληροί τις προϋποθέσεις στην δυστοπική λογοτεχνία. Η ίδια η παρουσίαση αυτών των χαρακτηριστικών επέτρεψε την ανάδειξη της εξέλιξης του τυπικού δυστοπικού μυθιστορήματος μέσα στον χρόνο. Από την δεκαετία του 1980 και έπειτα, την εμφάνιση τους κάνουν οι κριτικές δυστοπίες αλλά και το νεανικό δυστοπικό μυθιστόρημα, τα οποία και αποκλίνουν ελαφρώς από την τυπική δυστοπική λογοτεχνική φόρμα, προωθώντας την ελπιδοφόρα εξεύρεση λύσεων στην δυστοπική κοινωνία αλλά και την εστίαση σε νεαρούς πρωταγωνιστές (Baccolini et al, 2003: 3).

Η υβριδική φύση της δυστοπίας που αναφέρθηκε παραπάνω, ανοίγει το περιθώριο ευελιξίας και επιρροής του είδους από άλλα λογοτεχνικά είδη. Στην παρούσα εργασία

καταβλήθηκε προσπάθεια ανάδειξης της σύνδεσης της δυστοπίας με το Bildungsroman, καθώς ο πρωταγωνιστής του δυστοπικού μυθιστορήματος διαπλάθει τον χαρακτήρα και την ταυτότητά του εν μέσω μιας πορείας γεμάτης από αντίξοες κοινωνικές συνθήκες.

Για να καταστεί δυνατή η παραπάνω σύνδεση, μελετήθηκε ξεχωριστά το λογοτεχνικό είδος του Bildungsroman. Παρότι εμφανίστηκε και άνθισε κατά τον 18^ο αιώνα, οι μελετητές δεν έχουν καταλήξει ακόμα και σήμερα σε έναν ορισμό που να αφήνει ικανοποιημένη την πλειοψηφία. Τα ζητήματα της εθνικής προέλευσης, της διεύρυνσης του όρου από τους Αγγλο-Αμερικανούς μελετητές σε αντίθεση με τους συντηρητικούς Γερμανούς ομολόγους τους, αλλά και της πατριαρχικής φύσης του Bildungsroman έχει οδηγήσει στον χαρακτηρισμό του είδους ως ιδιαίτερα αμφιλεγόμενου. Ωστόσο, κοινός τόπος παραμένει η εστίαση στο κεντρικό χαρακτηριστικό του, που δεν είναι άλλο από την «ολόπλευρη εξέλιξη κι ανάπτυξη του χαρακτήρα του πρωταγωνιστή του μυθιστορήματος» (Buckley, 1974: 13).

Ο συνδυασμός των δύο παραπάνω λογοτεχνικών ειδών επιχειρήθηκε να βρει εφαρμογή ως ένα λογοτεχνικό «κράμα» νεανικού δυστοπικού μυθιστορήματος και Bildungsroman στην τριλογία της Suzanne Collins *The Hunger Games*. Με αρκετή ασφάλεια αποδίδεται ο εύλογος χαρακτηρισμός της περιγραφόμενης κοινωνίας ως δυστοπικής, καθώς είναι τοποθετημένη σε έναν τρομακτικό, εναλλακτικό κόσμο, με σκοπό την διερεύνηση πιθανών αρνητικών συνεπειών των σύγχρονων συμπεριφορών (Henthorne, 2012: 33). Επικυρώνοντας περαιτέρω την θεματολογική συνάφεια με το δυστοπικό μυθιστόρημα, η εστίαση γίνεται πάνω σε έναν πρωταγωνιστικό χαρακτήρα, την Κάτνις, η οποία αμφισβητεί και απορρίπτει ως λανθασμένο τον τρόπο που λειτουργεί η κοινωνία της (Baccolini, 1992: 140). Η τριλογία ακολουθεί με συνέπεια και τις υπόλοιπες συμβάσεις του είδους που αφορούν την μορφή, την πρόθεση του συγγραφέα και την ανταπόκριση του αναγνώστη για την απεικονιζόμενη κοινωνία.

Όσον αφορά το τέλος της τριλογίας, η Collins αφήνει τον αναγνώστη με μια γλυκόπικρη αίσθηση. Θα ήταν εύλογο να ειπωθεί πως το τέλος κινείται ανάμεσα στο τέλος τόσο ενός τυπικού δυστοπικού μυθιστορήματος, το οποίο είναι σκοτεινό και δεν αφήνει αρκετό χώρο για αισιοδοξία, όσο και ενός νεανικού δυστοπικού μυθιστορήματος, με το ανοιχτό τέλος του να εμπεριέχει μεγαλύτερη δόση ελπίδας για το μέλλον των πρωταγωνιστών και της κοινωνίας τους. Όπως ισχυρίζεται ο Todd Van Der Werff (2010), η κατάληξη της Κάτνις και των φίλων της «περνά μέσα από μία ζοφερή παρέλαση θανάτων, αφήνοντας την Κάτνις και τους έφηβους

αναγνώστες να πνίγονται στις στάχτες της». Αναφέρει πως, ακόμα και η εικόνα μιας μεγαλύτερης σε ηλικία Κάτνις με τα παιδιά της, δεν μπορεί να ισοσταθμίσει το «σκοτεινό» τέλος. Ο Αιτω (2012) παρατηρεί πως η συγκεκριμένη ασάφεια στην κατάληξη της ιστορίας, προσθέτει αληθοφάνεια (σελ. 185). Όπως στην πραγματική ζωή ο πόλεμος και η επανάσταση, έτσι και οι χαρακτήρες της τριλογίας δεν είναι εγγενώς καλοί ή κακοί και κανένα τέλος πλήρως ικανοποιητικό. «Στην έναρξη της τριλογίας υπάρχει ο διαχωρισμός μεταξύ «καλών» και «κακών». Για παράδειγμα, οι κάτοικοι της Περιοχής 12 είναι καλοί, ενώ οι κάτοικοι της Κάπιτολ είναι κακοί. Αυτό κατά την εξέλιξη της πλοκής και με την ωρίμανση της οπτικής της ίδιας της Κάτνις αλλάζει», καθώς αλλάζει όλη η αντίληψή της γύρω από την κοινωνία της (ibidem).

Η συσχέτιση της τριλογίας με το Bildungsroman αποδείχθηκε πιο περίπλοκη διαδικασία, καθώς υπάρχουν δύο τύποι στην βιβλιογραφία που μελετήθηκε. Από την μία έχουμε το τυπικό Bildungsroman μυθιστόρημα, το οποίο είθισται να απεικονίζει την πορεία διαμόρφωσης και ωρίμανσης ενός άνδρα πρωταγωνιστή, και από την άλλη τις συμβάσεις του γυναικείου Bildungsroman, το οποίο απεικονίζει την πορεία μιας γυναίκας πρωταγωνίστριας αντιστοίχως. Η Κάτνις περιγράφεται ως μία περιπετειώδης και γενναία νεαρή κοπέλα με αθλητική εμφάνιση και γνώσεις χρήσης θανατηφόρων όπλων, χαρακτηριστικά που τυπικά αποδίδονται σε ανδρικούς χαρακτήρες. Επιπλέον, εκτελεί ανδρικά καθήκοντα, υπονομεύοντας άλλοτε άμεσα και άλλοτε έμμεσα τον παραδοσιακό ρόλο του γυναικείου φύλου. Στο πρώτο βιβλίο της τριλογίας γίνεται εμφανής ο αγώνας της Κάτνις να καθορίσει την ταυτότητά της μπροστά στους πατριαρχικούς θεσμούς της κοινωνίας της. Μάλιστα, η Collins επιχειρεί να αναδείξει την ανάγκη ακόμα και δυνατών γυναικείων χαρακτήρων, όπως η Κάτνις, να ενστερνιστούν μια εναλλακτική ταυτότητα για την επιβίωση τους, η οποία δημιουργεί την εντύπωση ότι «έχουν συμμορφωθεί με τις προσδοκίες φύλου που επιβάλλει η κοινωνία τους, υιοθετώντας ένα είδος διπλής συνείδησης» (Connors, 2013: 145-146). Πιο συγκεκριμένα, με την έλευση της Κάτνις στην Κάπιτολ για την προετοιμασία της πριν την έναρξη των Αγώνων Πείνας, όλοι τριγύρω της αναμένουν να συμμορφωθεί με τα γυναικεία πρότυπα ομορφιάς αλλά και συμπεριφοράς, ώστε να κερδίσει την εύνοια του τηλεοπτικού κοινού, το οποίο και μπορεί να την βοηθήσει μέσα στους Αγώνες σπονσοράροντας την. Ο στυλίστας της, Σίννα, φροντίζει η εξωτερική της εμφάνιση να είναι άλλοτε θελκτικά θηλυκή (ΑΠ: 129) και άλλοτε αθώα κοριτσίστικη (ΑΠ: 387), ο μέντοράς της τονίζει την ανάγκη να φαίνεται επιθυμητή (ΑΠ: 145) και τέλος, ο συμπαίκτης και σύμμαχος της,

Πίτα, την παρουσιάζει ως αντικείμενο του έρωτα του (ΑΠ: 147). Έτσι, τόσο οι ανδρικές φιγούρες γύρω της, όσο και η καρτουνίστικη γυναικεία φιγούρα της Έφι Τρίνκετ αναμένουν από την Κάτνις να ασπαστεί μια διαφορετική εικόνα του εαυτού της από ό,τι ήταν μέχρι τότε, υιοθετώντας έναν πιο συμβατικό γυναικείο ρόλο (Connors, 2013: 155). Επιπλέον, η Κάτνις δομεί την ταυτότητά της σύμφωνα με τις επιθυμίες της βιομηχανίας της ψυχαγωγίας, καθώς τίθεται θέμα ζωής και θανάτου για εκείνη να συμμορφωθεί. Λειτουργώντας καλύτερα σε αυθόρμητες και πιο αυθεντικές δράσεις, η Κάτνις αδυνατεί να συμμορφωθεί με το σενάριο που της δίνεται, ακόμα και αν καταβάλλει προσπάθεια (Κ: 78-79). Στα επόμενα δύο βιβλία, η Κάτνις εξερευνά τον εαυτό της κάτω από τις δύσκολες συνθήκες μιας επανάστασης, εξετάζοντας τις επιπτώσεις ενός πολέμου, ακόμα και αν αυτός χαρακτηρίζεται δίκαιος και αναγκαίος για ένα καλύτερο μέλλον της κοινωνίας. Στο τέλος της τριλογίας, η Κάτνις φαίνεται να «έχει κατακτήσει ένα είδος αυτογνωσίας που δεν είχε προηγουμένως. Αν και έχει ενεργήσει ηθικά στο μεγαλύτερο μέρος της πλοκής, σταδιακά μόνο αποκτά την ικανότητα να διαρθρώσει μόνη της τον ηθικό κώδικα ως βάση αυτών των ενεργειών» (Rainbolt, 2014: 231). Αυτό ενδεχομένως επιτυγχάνεται μέσω της συνειδητοποίησής της για το τι είναι ικανός να διαπράξει κάποιος που επιθυμεί την διατήρηση της εξουσίας του, όπως ο Σνόου και η Κόιν.

Όλα τα παραπάνω αναδεικνύουν την Κάτνις σε κάτι παραπάνω από μία «φιγούρα, η οποία εξιστορεί τα πολιτικά δρώμενα της κοινωνίας της, ανάγοντάς την σε έναν σύνθετο χαρακτήρα που αξίζει να αναλυθεί λεπτομερώς. Η προσωπική εξέλιξη της πρωταγωνίστριας ως κεντρικό ζήτημα του μυθιστορήματος μπορεί εύκολα να ακολουθηθεί λόγω της εστίασης, η οποία σπάνια αλλάζει σε άλλο χαρακτήρα σε όλη την ιστορία» (Eisman, 2014: 2). Η πλειοψηφία των συμβάσεων είτε του τυπικού είτε του γυναικείου Bildungsroman βρίσκουν εφαρμογή στην τριλογία, παρά τις μικροαποκλίσεις που καταγράφονται.

Έχοντας διακρίνει και υπογραμμίσει τις συμβάσεις τόσο του δυστοπικού όσο και του Bildungsroman μυθιστορήματος μέσα στην τριλογία *The Hunger Games*, είναι εύλογη μια γενικότερη ανασκόπηση της σχέσης των δύο ειδών. Ο Felton (2009), μάλιστα, τολμά να χαρακτηρίσει το δυστοπικό μυθιστόρημα ως ένα «φουτουριστικό μεταμοντέρνο παράγωγο του παραδοσιακού Bildungsroman» (σελ. 12). Πιο συγκεκριμένα, στο νεανικό δυστοπικό μυθιστόρημα η εστίαση επικεντρώνεται περισσότερο στην ατομική προσπάθεια και στον αγώνα του πρωταγωνιστή, παρά στην ομαδική πάλη ή στο δυστοπικό σκηνικό της κοινωνίας (Felton,

2009: 11). Οι αναγνώστες γίνονται μάρτυρες της πορείας του πρωταγωνιστή, καθώς προχωρά ή οπισθοχωρεί μέσα σε μια ταραγμένη αναζήτηση φυγής ή επίλυσης της καταπίεσης που δέχεται από την κοινωνία του. Η υποκειμενικότητα και η σχέση του πρωταγωνιστή με την κοινωνία είναι βασικά σημεία αναφοράς μέσα στο δυστοπικό κείμενο. Παρομοίως, στο Bildungsroman η παρουσίαση της ανάπτυξης του πρωταγωνιστή μέσα από την αφήγηση συνοδεύεται από θέματα που την πλαισιώνουν μέσα σε ένα κοινωνικά ελεγχόμενο περιβάλλον. Η ωρίμανση και η διαμόρφωση του χαρακτήρα γίνεται σε αλληλεπίδραση με άλλα άτομα μέσα στην κοινωνία του αλλά και με την ίδια την κοινωνία. Και στα δύο είδη, ο αναγνώστης καλείται να συναισθανθεί τον πρωταγωνιστή, αναγνωρίζοντας τα αρνητικά στοιχεία της κοινωνίας μέσα από την προοπτική του δεύτερου. Η Carrie Hintz (2002) αναφέρει πως μέσα σε ένα δυστοπικό μυθιστόρημα, πέρα από την ωρίμανση των πρωταγωνιστών, ταυτοχρόνως ωριμάζει, διαμορφώνεται και εξελίσσεται και η ίδια κοινωνία, στην οποία εκτυλίσσεται η πλοκή (σελ. 259).

Επιπλέον, το δυστοπικό μυθιστόρημα πηγαίνει ένα βήμα παρακάτω, εξερευνώντας την απώλεια της ατομικής ταυτότητας μέσα σε μία καταπιεστική κοινωνία, η οποία προωθεί την ομοιογένεια και την μαζοποίηση (ibidem: 14). Επιπροσθέτως, η Erika Gottlieb (2001) υπογραμμίζει πως η ερωτική αγάπη αποτελεί κινητήρια δύναμη για την συνειδητοποίηση του εαυτού και στα δύο είδη μυθιστορήματος (σελ.21). Στο δυστοπικό μυθιστόρημα ανιχνεύεται ο καθορισμός- περιορισμός του έρωτα κάτω από τον κρατικό έλεγχο, ενώ στο Bildungsroman, ο περιορισμός οφείλεται στην ανάγκη για κοινωνική συμμόρφωση. Γενικεύοντας την εμπειρία των συναισθήματος της αγάπης, μπορεί να λεχθεί πως παίζει καθοριστικό ρόλο για την επιτυχία ή την αποτυχία της ατομικής εξέλιξης.

Κλείνοντας, κατά την προσπάθεια εξεύρεσης και μελέτης της βιβλιογραφίας, διαπιστώθηκε ελλιπής έρευνα και βρέθηκαν λίγα έργα στην ελληνική βιβλιογραφία σχετικά με το δυστοπικό μυθιστόρημα και το Bildungsroman. Μάλιστα, την στιγμή που τα μεταφρασμένα δυστοπικά μυθιστορήματα κατακλύζουν τα ράφια των ελληνικών βιβλιοπωλείων, η ελληνική παραγωγή νεανικών δυστοπικών μυθιστορημάτων μπορεί εύλογα να χαρακτηριστεί «φτωχή». Το γεγονός αυτό δύναται να ανοίξει μια νέα έρευνα εξεύρεσης των αιτιών του παραπάνω ισχυρισμού ή την αναζήτηση ελληνικών βιβλίων που εμπεριέχουν δυστοπικά χαρακτηριστικά.

Προς αυτή την κατεύθυνση, κινείται και ο Γεώργιος Παπαντωνάκης (2011) με το άρθρο του *Utopia- Dystopia and Greek Science Fiction for Children*.

Έχοντας ανιχνεύσει, μελετήσει και παρουσιάσει τα χαρακτηριστικά, τα μοτίβα και τις συμβάσεις που ενυπάρχουν στο δυστοπικό αλλά και το Bildungsroman μυθιστόρημα, είναι δυνατό να γίνει η αναζήτηση της εφαρμογή τους σε οποιοδήποτε μυθιστόρημα. Η παρούσα εργασία συνεισφέρει στην πρακτική αναζήτηση στοιχείων που κατατάσσουν ένα μυθιστόρημα στην κατηγορία του δυστοπικού μυθιστορήματος, το οποίο επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από το λογοτεχνικό είδος του Bildungsroman. Η σύνδεση μάλιστα, των δύο ειδών παραμένει υπό συζήτηση και τυγχάνει της ανάγκης μιας πιο διευρυμένης μελέτης σε περισσότερα λογοτεχνικά έργα. Επίσης, η εργασία αυτή ανοίγει την προοπτική μελέτης της τριλογίας *The Hunger Games* υπό διαφορετικά πρίσματα, πέραν του κοινώς αποδεκτού δυστοπικού χαρακτηρισμού της.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτογενείς πηγές:

- Anderson, M. T. (2002) *Feed*. Somerville: Candlewick Press.
- Atwood, M (1989) *Η ιστορία της πορφυρής Δούλης*. Μετάφραση: Μάτεσις, Π.. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Atwood, M. (2009) *The year of the flood*. London: Little, Brown Book Group.
- Atwood, M. (2013) *Oryx and Crake*. London: Little, Brown Book Group.
- Brontë, C. (2003). *Jane Eyre*. London: Penguin Press.
- Burgess, A. (2010) *Το κουρδιστό πορτοκάλι*. Μετάφραση: Αθανασιάδης, Β.. Αθήνα: Anubis.
- Burroughs, W. S. (2016) *The naked lunch*. London: Penguin Books Ltd.
- Burke, E. (2008) *A Vindication of Natural Society*. London: Dodo Press.
- Collins, S. (2009) *Αγώνες Πείνας*. Μετάφραση: Τριαδά, Π. Αθήνα: Πλατύπους Εκδοτική.
- Collins, S. (2009) *Φωτιά*. Μετάφραση: Τριαδά, Π. Αθήνα: Πλατύπους Εκδοτική.
- Collins, S. (2010) *Κοτσυφόκισσα*. Μετάφραση: Τριαδά, Π. Αθήνα: Πλατύπους Εκδοτική.
- Dahl, R. (2005) *Ο Τσάρλι και το εργοστάσιο σοκολάτας*. Μετάφραση: Τσακνιά, Τζ.. Αθήνα: Ψυχογιός.
- Dick, P. K. (2008) *Ο άνθρωπος στο ψηλό κάστρο*. Μετάφραση: Χριστόπουλος, Λ.. Αθήνα: Τόπος.
- Dick, P. K. (2015) *Το ηλεκτρικό πρόβατο*. Μετάφραση: Αρβανίτης, Δ.. Αθήνα: Κέδρος.
- Dickens, C. (1998) *Great expectations*. Oxford: Oxford University Press.
- Dickens, C. (2004) *David Copperfield*. London: Penguin Press.
- Eliot, G. (2003) *The Mill on the Floss*. London: Penguin Press.
- Fisher, C. (2007) *Incarceron*. London: Hachette Children's Group.
- Forster, E. M. (2011) *The machine stops*. London: Penguin Books Ltd.
- George, P., (1958) *Red Alert*. London: T. V. Boardman.

- Gibson, W. (1998) *Νευρομάντης*. Μετάφραση: Σταματιάδης, Δ.. Αθήνα: Αίολος.
- Goethe, J. W. (2016) *Wilhelm Meisters Wanderjahre: oder Die Entsagenden*. Österreich: BoD–Books on Demand.
- Haldeman, J. (2010) *Ο αιώνιος πόλεμος*. Μετάφραση: Αθανασιάδης, Β.. Αθήνα: Anubis.
- Huxley, A. (2004) *Θαυμαστός Καινούργιος Κόσμος*. Μετάφραση Αποστολίδης Α.. Αθήνα: Μέδουσα.
- Komatsu, S. (1976) *Japan Sinks*. Tokio: Kodansha.
- Lightner, A. M. (1970). *The day of the drones*. New York: Bantam Books.
- Lois, L. (2010) *Ο Δωρητής*. Μετάφραση: Χρυσόπουλος, Φ.. Αθήνα: Κέδρος.
- McCarthy, C. (2009). *The road*. London: Pan Macmillan.
- Meyer, S. (2008) *Το σώμα*. Μετάφραση: Τριαδά, Π.. Αθήνα: Πλατύπους.
- More, T. (2014) *Ουτοπία* (1516). Μετάφραση: Βούτσινος, Μ.. Αθήνα: Αργοναύτης.
- Orwell, G. (1949) *Nineteen Eighty-Four*. London: Secker & Warburg.
- Pohl, F. (2003) *The space merchants*. London: Orion Publishing Co.
- Rousseau, J.J. (2001) *Αιμίλιος ή Περί Αγωγής*. Μετάφραση: Γκέκα Π.. Αθήνα: Πλέθρον.
- Shelley, M. W. (2004) *Frankenstein*. London: Penguin Classics.
- Swift, J. (2003) *Gulliver's Travels*. London: Penguin Classics.
- Takami, K. (2003). *Battle Royale*. 1999. Μετάφραση: Yuji Oniki. San Francisco: VIZ.
- Ure, J. (2014). *Plague Trilogy: Come Lucky April*. New York: Hachette.
- Varley, J. (1999). *Millennium*. London: Penguin.
- Wells, H. G. (1898) *The War of The Worlds*. London: Heinemann.
- Yancey, R. (2014) *Το 5^ο κύμα*. Μετάφραση: Καλοφωλιάς, Α.. Αθήνα: Πατάκης.
- Yolen, J., & Coville, B. (1999). *Armageddon summer*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Zamyatin, Y. (2011) *Εμείς*. Μετάφραση: Κουσκουμβεκάκη, Ε.. Αθήνα: Εξάρχεια.
- Πλάτωνας, (2014) *Πολιτεία*. Μετάφραση: Σκουτερόπουλος Μ. Ν.. Αθήνα: Πόλις.

Δευτερογενείς πηγές:

Abel, E., Hirsch, M., & Langland, E. (1983) *The voyage in: Fictions of female development*. New England: University Press of New England.

Abrams, M.H. (2005) *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*. Μετάφραση: Δεληβοριά Γ., Χατζιωαννίδου, Σ.. Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη.

Ahmad, D. (2009) *Landscapes of Hope: Anti-Colonial Utopianism in America*. Oxford: University Press.

Ames, M. A. (2013) Engaging "Apolitical" Adolescents: Analyzing the Popularity and Educational Potential of Dystopian Literature Post-9/11. Faculty Research & Creative Activity. Paper 11. http://thekeep.eiu.edu/eng_fac/11. [25 Σεπτεμβρίου 2017].

Arrow, V. (2012) *The Panem Companion: An Unofficial Guide to Suzanne Collins' Hunger Games, From Mellark Bakery to Mockingjays*. Dallas: BenBella Books, Inc..

Atwood, M. (2011) *In other worlds: SF and the human imagination*. London: Virago.

Baccolini, R. (1992) Breaking the Bondaries: Gender, Genre, and Dystopia. In Nadia Minerva (Ed.), *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e disciplina a confronto*. Ravenna: Longo, 137-146.

Baccolini, R., & Moylan, T. (2003) Introduction: Dystopia and Histories. In Moylan, T., & Baccolini, R. (Eds.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. London: Routledge, 1-12.

Baccolini, R. (2004) The persistence of hope in dystopian science fiction. *PMLa*, 119(3), 518-521.

Baccolini, R. (2013) Living in Dystopia. In Vieira, F. (Ed.) , *Dystopia(N) Matters : On The Page, On Screen, On Stage*. Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars Publishing, 44-45.

Bakhtin M.M. (2002) «The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism» (1936-38). In Caryl, E. Michael, H. (Eds) *Bakhtin M.M., Speech Genres and Other Essays*. μτφρ. Vern W.. Austin: University of Texas Press, 10-59.

Barnes, J. L. (2011). Team Katniss. In Wilson, L. (Eds.), *The Girl Who Was on Fire: Your Favorite Authors on Suzanne Collins' Hunger Games Trilogy*, Dallas, TX: Benbella,13-28.

Barton, R. (2016) “Dystopia and Promethean Nightmare.” In Demerjian, L. M. (Ed.), *The Age of Dystopia: Our Genre, Our Fears, and Our Future*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars, pp. 5-18.

- Bertagna, J. (2011) Why are teenagers such avid readers of books about dystopias? The Scotsman. <http://www.scotsman.com/news/books-why-are-teenagers-such-avid-readers-of-books-about-dystopias-1-1667196>. [25 Σεπτεμβρίου 2017].
- Boes, T. (2006) Modernist studies and the Bildungsroman: A historical survey of critical trends. *Literature Compass*, 3(2), 230-243.
- Booker, M. K. (1994) *The dystopian impulse in modern literature: Fiction as social criticism*. London: Greenwood Press.
- Bradford, C., Mallan, K., Stephens, J., & McCallum, R. (2008) *New world orders in contemporary children's literature: Utopian transformations*. New York: Palgrave Macmillan.
- Brennan, S. R. (2011) Why So Hungry for the Hunger Games?. In Wilson, L. (Eds.) *The Girl Who Was on Fire: Your Favorite Authors on Suzanne Collins's Hunger Games Trilogy*. Dallas, TX: Benbella, 1–12.
- Broad, K. R. (2013) 'The Dandelion in the Spring': Utopia as Romance in Suzanne Collins's The Hunger Games Trilogy. In Hintz, C., Basu, B., & Broad, K. R. (Eds.). *Contemporary dystopian fiction for young adults: Brave new teenagers*. New York: Routledge, 117-30.
- Brost, M. (2016). "Who Are You When No One's Watching? The Hunger Games, Surveillance and the Search for Self". In In Demerjian, L. M. (Ed.), *The Age of Dystopia: Our Genre, Our Fears, and Our Future*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars, 91-100.
- Buckley, J. H. (1974) *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge, Mass.: Harvard U.P.
- Budakov, V. M. (2010) "Dystopia: An Earlier Eighteenth-Century Use". *Notes and Queries*, vol. 57, nr. 1, 86-8.
- Burnett, G. W., Rollin, L. (2000) Anti-leisure in dystopian fiction: the literature of leisure in the worst of all possible worlds. *Leisure Studies*, 19(2), 77-90.
- Burt, R. L. (2001) "The Bildungsroman". In Jolly, M. (Ed.). *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*. London: Routledge.
- Carpenter, C. (2015) *Guide to The Hunger Games: The World of The Hunger Games*. London: Plexus Publishing.
- Cavalcanti, L. D. F. S. (1999) *Articulating the elsewhere: utopia in contemporary feminist dystopias* (Doctoral dissertation, University of Strathclyde).

Chamberlain, M., & Thompson, P. R. (Eds.). (1998) *Narrative and genre* (Vol. 1). Psychology Press.

Claeys, G. (2010) The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In Claeys, G. (Ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (Cambridge Companions to Literature). Cambridge: Cambridge University Press, 107-132.

Claeys, G. (2013) Three Variants of the Concept of Dystopia. In Vieira, F. (Ed.) , *Dystopia(N) Matters : On The Page, On Screen, On Stage*, Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars Publishing, 14-18.

Coats, K. (2010) Young Adult Literature. *Handbook of research on children's and young adult literature*, 315-329.

Connors, S. P. (2013) "I try to remember who I am and who I am not". In Thomas, P. (Ed.), *Science Fiction and Speculative Fiction*. Rotterdam: Sense Publishers, 145-164.

Cawelti, J. G. (2014) *Adventure, mystery, and romance: Formula stories as art and popular culture*. Chicago: University of Chicago Press.

Davis, L. (2013) Dystopia, Utopia and Sancho Panza. In Vieira, F. (Ed.) , *Dystopia(N) Matters : On The Page, On Screen, On Stage*. Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars Publishing, 23-27.

Day, H. (2012). Simulacra, Sacrifice and Survival in The Hunger Games, Battle Royale, and The Running Man. In Pharr M. F., Clark M. A. (Eds), *Of bread, blood and The Hunger Games: Critical essays on the Suzanne Collins trilogy*. North Carolina: Mc Farland & Company.

Day, S. K., Green-Barteet M. A, and Montz A. L. (2014) "Introduction: From "New Woman" to "Future Girl": The Roots and the Rise of the Female Protagonist in Contemporary Young adult Dystopias." In Day, S. K., Green-Barteet M. A, and Montz A. L. (Eds.) *Female Rebellion in Young adult Dystopian Fiction*. Farnham: Ashgate Limited, pp. 1-14.

Dilthey, W. (1970) *Leben Schleiermachers, 1768-1802*. Berlin: Walter de Gruyter.

Dilthey, W. (1985) *Poetry and Experience*. Ed. and trans. Rudolf A. Makkreel and Frithjof Rodi. Princeton: Princeton UP.

Dominus, S. (2011) "Suzanne Collins's War Stories for Kids." *New York Times*.
<https://www.nytimes.com/2011/04/10/magazine/mag-10collins-t.html> [1 Απρίλη 2018].

Donawerth, J. (2003) Genre blending and the critical dystopia. In Moylan, T., & Baccolini, R. (Eds.), *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*. London: Routledge, 29-46.

- Edinger, M. (2010) "It's All About the Horror of War in Suzanne Collins's *Mockingjay* and Patrick Ness's *Monsters of Men*." *The Huffington Post*.
https://www.huffingtonpost.com/monica-edinger/its-all-about-the-horror-_b_697433.html [1 Απρίλη 2018].
- Eismann, N. (2014). From a Farouche Adolescent to an Important Part of Society. The Psychosocial Development of Katniss Everdeen In "The Hunger Games" Trilogy.
<https://www.grin.com/document/282194> [22 Απριλίου 2018].
- Elliott, Robert C. (1970) *The Shape of Utopia: Studies in a Literary Genre*. Chicago: U Chicago Press.
- Felton, N. (2009) *Coming of (a dark) Age? The necessity to establish a more appropriate term which sufficiently defines the dystopian text*.
<https://nicfelton.files.wordpress.com/2012/10/coming-of-a-dark-age-july-2009.pdf> [20 Οκτωβρίου 2017].
- Fentin, R. (2012) *Disobedience Youth: Political Involvement and Genre Resistance in Contemporary Young Adult Dystopian Fiction* (Doctoral dissertation) University of Michigan.
- Ferreira, A. (2013) Biodystopias Matter: Signposts of Future Evolution. In Vieira, F. (Ed.) , *Dystopia(N) Matters : On The Page, On Screen, On Stage*, Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars Publishing, 49-53.
- Finnsson, G. (2016). *The Unexpected Popularity of Dystopian Literature. From Orwell's Nineteen Eighty-Four and Atwood's The Handmaid's Tale to Suzanne Collins' The Hunger Games Trilogy* (Doctoral dissertation).
- Fitting, P. (2010) Utopia, dystopia and science fiction. In Claey's, G. (Ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (Cambridge Companions to Literature). Cambridge: Cambridge University Press, 135-153.
- Fortunati, V. (2000) Utopia as a literary genre. In Fortunati, V. & Trousson, R.. (Eds.), *Dictionary of literary utopias*. Paris: Champion, 634-643.
- Fortunati, V. (2013) Why Dystopia Matters. In Claey's, G. (Ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (Cambridge Companions to Literature). Cambridge: Cambridge University Press, 28-36.
- Fraiman, S. (1993) *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel of Development*. New York: Columbia UP Print.
- Frankel, V. E. (2012) *Katniss the cattail: An unauthorized guide to names and symbols in Suzanne Collins' The Hunger Games*. Sunnyvale: LitCrit Press.

- Fraustino, L. R. (2011) The Comfort of Darkness. *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/roomfordebate/2010/12/26/the-dark-side-of-young-adult-fiction/the-comfort-of-darkness> [25 Σεπτεμβρίου 2017].
- Frieden, S. (1983) Shadowing/Surfacing/Shedding: Contemporary German Writers In Search of the Female Bildungsroman. In Abel, E., Hirsch, M. & Langland, E. (Eds.), *The Voyage in Fictions of Female Development*. Hanover and London: University of New England, 304-16.
- Genette, G. (2007) *Σχήματα III*. Μετάφραση: Λυκούδης, Μ. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Gerhard, M. (1926) Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes "Wilhelm Meister". *Halle 1926 (Vol. 9)*. Halle: Francke.
- Gilbert-Hickey, M. (2014) Gender Rolls: Bread and Resistance. In Day, K., Green- Barteet, M. A., Montz, A. L. (Eds.). *The 'Hunger Games' Trilogy. Female rebellion in young adult dystopian fiction*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 95-106.
- Gill, R. B. (2013) The uses of genre and the classification of speculative fiction. *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature*, 46(2), 71-85.
- Granger, J. (2010) "Suzanne Collins: Writing 'War Stories'?" Hogwarts Professor. <http://www.hogwartsprofessor.com/suzanne-collins-writing-war-stories> [1 Απρίλη 2018].
- Green, J. (2008). Scary New World. *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/2008/11/09/books/review/Green-t.html> [3 Μαρτίου 2018].
- Green-Barteet, M. A. (2014) "I'm Beginning to Know Who I Am": The Rebellious Subjects of Katniss Everdeen and Tris Prior. In Day, S. K., Green-Barteet, M. A. & Montz, A. L. (Eds.), *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*. Farnham, Surrey: Ashgate, 33-49.
- Grieve, M. (2011) *A modern herbal: the medicinal, culinary, cosmetic and economic properties, cultivation and folk-lore of herbs, grasses, fungi, shrubs, & trees with all their modern scientific uses*. Διαθέσιμο στο: <https://www.botanical.com> [1 Μαρτίου 2018].
- Grossman, L. (2009) Catching fire: Suzanne Collins' hit young adult novels. *Time*. <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1919156,00.html> [17 Απριλίου 2018].
- Hall, A. L., & Slade, K. N. (2011) This is the way the world ends: A conversation between Kara N. Slade and Amy Laura Hall on domination and solidarity in young adult dystopias. *The Other Journal: An Intersection of Theology and Culture*. <http://theotherjournal.com/2011/06/02/this-is-the-way-the-world-ends-a-conversation-between-kara-n-slade-and-amy-laura-hall-on-domination-and-solidarity-in-young-adult-dystopias>. [25 Σεπτεμβρίου 2017].
- Hardin, G. (Ed.). (1969) *Population, Evolution and Birth Control: A Collage of Controversial Ideas*. London: WH Freeman.

- Hardin, J. N. (1991) *Reflection and action: Essays on the Bildungsroman*. South Carolina: University of South Carolina Press.
- Henthorne, T. (2012) *Approaching the Hunger Games Trilogy: A Literary and Cultural Analysis*. Jeferson, NC: McFarland.
- Hernadi, P. (1972) Dual perspective: Free indirect discourse and related techniques. *Comparative Literature*, 24(1), 32-43.
- Hetherington, K. (1997) *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*. London: Routledge.
- Hillegas, M. R. (1967) *The future as nightmare: HG Wells and the anti-utopians*. London: Oxford University Press.
- Hintz, C. (2002). Monica Hughes, Lois Lowry, and young adult dystopias. *The Lion and the Unicorn*, 26(2), 254-264.
- Hintz, C. and Ostry, E. (eds). (2003) Introduction. In Hintz, C. & Ostry, E. (Eds.), *Utopian and dystopian writing for children and young adults*. NewYork: Routledge, 1-20.
- Hintz, C., Basu, B., & Broad, K. R. (Eds.). (2013) *Contemporary dystopian fiction for young adults: Brave new teenagers*. New York: Routledge.
- Hirsch, M. (1979) The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions in Studies in the Novel. *Genre Norman NY*, 12(3), 293-311.
- Huntington, John (1982) Utopian and Anti-utopian Logic: H.G. Wells and His Successors, *Science Fiction Studies*, vol. 9(2), 122-47.
- Jacobs, J. (1972) *Wilhelm Meister und seine Brüder: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*. Muenchen: W. Fink.
- Jacobs, J., & Krause, M. (1989) Der deutsche Bildungsroman: Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. München: Beck.
- Jameson, F. (2005) *Οι Αρχαιολογίες του Μέλλοντος. Η επιθυμία που λέγεται Ουτοπία*. Μετάφραση Μαυρωνάς Μ.. Αθήνα: Τόπος.
- Jordan, T. (2010) “Suzanne Collins on the Books She Loves: The Hunger Games Author Talks about ‘A Wrinkle in Time’ and ‘The Idiot.’” *Entertainment Weekly*.
<http://ew.com/article/2010/08/12/suzanne-collins-on-the-books-she-loves/> [1 Απρίλη 2018].

- Kant, I. (2016) *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?: und andere kleine Schriften*. Österreich: BoD–Books on Demand.
- Kenne, H. (2016) Divergence of Genre and Gender: A Study on Suzanne Collins' The Hunger Games Trilogy.
<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=8900739&fileId=8900740>
 [29 Δεκεμβρίου 2017].
- King, S. (2008). Book review: The hunger games. *Entertainment Weekly*.
<http://ew.com/article/2008/09/08/hunger-games> [3 Μαρτίου 2018].
- Kirk, R. (2011) “Dark Materials in Young Adult Fiction.” Open Salon.
<http://robinkirk.com/dark-materials-in-young-adult-fiction/> [1 Απρίλη 2018].
- Köhn, L. (1968). Entwicklungs-und Bildungsroman. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 42(3), 427-473.
- Kontje, T. (1993). *The German Bildungsroman: History of a National Genre*. Columbia: Camden House.
- Koselleck R. (1979) *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kress, A. (2011) “The Inevitable Decline of Decadence.” In Wilson, L. (Ed.), *The Girl Who Was on Fire: Your Favorite Authors on Suzanne Collins's Hunger Games Trilogy*. Dallas TX: Benbella, 179–194.
- Kumar, K. (1987) *Utopia and anti-utopia in modern times*. New York: Basil Blackwell.
- Kumar, K. (2013) Utopia's Shadow. In Vieira, F. (Ed.) , *Dystopia(N) Matters : On The Page, On Screen, On Stage*. Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars Publishing, 19-22.
- Labovitz, E. K. (1986). *The Myth of the Heroine: the Female Bildungsroman in the Twentieth Century*. New York: Peter Lang.
- Levin, R. (2012) Panem and Rome. The Influence of Ancient Rome on The Hunger Games.
<http://thedeathofcarthage.com/573/panem-and-rome-the-influence-of-ancient-rome-on-the-hunger-games> [3 Μαρτίου 2018].
- Levitas , R. (1990) *The Concept of Utopia*. New York: Philip Allan.
- Levitas, R., & Sargisson, L. (2003) Utopia in dark times: Optimism/pessimism and utopia/dystopia. In Moylan, T., & Baccolini, R. (Eds.), *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*, 13-28.

- Logan, G. (Ed.). (2011) *The Cambridge Companion to Thomas More* (Cambridge Companions to Religion). Cambridge: Cambridge University Press.
- Malthus, T. R. (2016) *Essay on the Principle of Population, as it Affects the Future Improvement of Society: With... Remarks on the Speculations of Mr Godwin, M. Condo*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martini, F. (1991) “Bildungsroman –Term and Theory.” In Hardin, J. N. (Eds.) *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Columbia: U of South Carolina Press, 1–25.
- Miller, J. (2012) She has no idea. The effect she can have’: Katniss and the Politics of Gender. In Dunn, G. A & Michaud, N. (Eds.), *The Hunger Games and Philosophy: A Critique of Pure Treason*. Blackwell Philosophy and Pop Culture Ser. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 145–61.
- Miller, L. (2010) Fresh Hell. *The New Yorker*.
<http://www.newyorker.com/magazine/2010/06/14/fresh-hell-2> [25 Σεπτεμβρίου 2017].
- Moretti, F. (2000) *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. London and New York: Verso.
- Morgenstern, K. (1988) „Über das Wesen des Bildungsromans“(1820). *Romanpoetik in Deutschland. Von Hegel bis Fontane*, 52.
- Moylan, T. (1986) *Demand the impossible: Science fiction and the utopian imagination* (Vol. 943). London: Taylor & Francis.
- Moylan, T. (2000) *Scraps of the untainted sky: Science fiction, utopia, dystopia*. Oxford: Westview Press.
- Moylan, T. (2013) Step into the story.... In Vieira, F. (Ed.) , *Dystopia(N) Matters : On The Page, On Screen, On Stage*, Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars Publishing, 42-43.
- Neary, L. (2009) “Edgy, Violent Thrillers for the Teen-Age Set.” NPR Books.
<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=112119277> [1 Απρίλη 2018].
- Newman, B. (1993) Discriminating utopian from dystopian literature: Why is walden two considered a dystopia?. *The Behavior Analyst*, 16(2), 167-175.
- Olthouse, J. ‘I Will Be Your Mockingjay’: The Power and Paradox of Metaphor. In Irwin, W. *The Hunger Games Trilogy. The Hunger Games and Philosophy: A Critique of Pure Treason*. New Jersey: John Wiley & Sons, 41-54.

Papantonakis, G. (2011) Utopia- Dystopia and greek Science Fiction for Children. *International Journal of Academic Research*, 3(3), 340-346.

Parrinder, P. (2010) Utopia and romance. In Claeys, G. (Ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (Cambridge Companions to Literature). Cambridge: Cambridge University Press, 154-173.

Pearce, J. (2011) Gale: Knight. Cowboy. Badass. In Wilson, L. (Ed.), *The Girl who was on Fire: Your Favorite Authors on Suzanne Collins' Hunger Games Trilogy*. Dallas: BenBella Books.

Petersson, S. (2011) The Hunger Games by Suzanne Collins: Entertainment or Social Criticism?. <http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordOID=2302969&fileOID=2302977> [7 Ιανουαρίου 2018].

Pratt, A. (1982) *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Prinzi, T. (2010) “Comment upon “Suzanne Collins: Writing ‘War Stories.’” Hogwarts Professor. <http://www.hogwartsprofessor.com/suzanne-collins-writing-war-stories> [1 Απρίλη 2018].

“Q&A; with Hunger Games Author Suzanne Collins”. Διαθέσιμο στο: <https://www.scholastic.com/teachers/articles/teaching-content/qa-hunger-games-author-suzanne-collins> [1 Μαρτίου 2018].

Rainbolt, M. (2016). Katniss Everdeen's Emerging Moral Consciousness in The Hunger Games. In Mills, C. (Ed.), *Ethics and Children's Literature*. London: Routledge, 237-246.

Rana, U., & Adhikari, H. (2015) Portrayal of Young Adults in Dystopian Young Adult Literature—Hunger Games Trilogy. *PEOPLE: International Journal of Social Sciences*, 1(1).

Redfield, M. (2006) “The Bildungsroman”. *The Oxford Encyclopedia of British Literature*. Ed. Kastan, David Scott. Oxford: Oxford University Press, 190-194.

Robb, B. J. (2014) *A Brief Guide to the Hunger Games*. Philadelphia: Running Press Adult.

Romano, A. C. R. (2013) Utopia, Dystopia and Satire: Ambiguity And Paradox. In Vieira, F. (Ed.) , *Dystopia(N) Matters : On The Page, On Screen, On Stage*, Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars Publishing, 64-68.

Ryan, C. (2010) Panem et circenses. In Wilson, L. (Ed.), *The Girl Who Was on Fire*. Dallas: Smart Pop, 99-111.

Sambell, K. (2003) Presenting the Case for Social Change: The Creative Dilemma of Dystopian Writing for Children. In Hintz C. & Ostry, E. (Eds.), *Utopian and dystopian writing for children and young adults*. New York: Routledge, 163-178.

Sammons, J. L. (1991) "The Bildungsroman for Nonspecialists: An Attempt at a Clarification." In Hardin J. N. (Ed.), *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Columbia: U of South Carolina Press, 26-45.

Sargent, L. T. (1975). Utopia—The Problem of Definition. *Extrapolation*, 16(2), 137-148.

Sargent, L. T. (1994) The three faces of utopianism revisited. *Utopian studies*, 5(1), 1-37.

Sargent, L. T. (2000) U.S. Eutopias in the 1980s and 1990s. *COTEPPRA Conference*, Bologna: Elimini.

Sargent, L. T. (2013) Do Dystopias Matter?. In Vieira, F. (Ed.), *Dystopia(N) Matters : On The Page, On Screen, On Stage*, Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars Publishing, 10-13.

Sargisson, L. (2013) Dystopias Do Matter. In Vieira, F. (Ed.), *Dystopia(N) Matters : On The Page, On Screen, On Stage*, Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars Publishing, 40-41.

Scholastic, (2012) [*The Hunger Games: Tribute Guide*](#). New York: Scholastic Press.

Sharma, E. (2014) The Young Adult Dystopia as Bildungsroman: Formational Rebellions Against Simplicity in Westerfeld's *Uglies* and Roth's *Divergent*. http://scholarship.claremont.edu/scripps_theses/431/ [29 Δεκεμβρίου 2017].

Sisk, D. W. (1997) *Transformations of language in modern dystopias* (No. 75). Westport: Greenwood Press.

Slaughter, J. (2011) Bildungsroman/ Künstlerroman. Ed. Peter Melville Logan. *The Encyclopedia of the Novel*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 74-77.

Sparknotes (2014) *The Hunger Games (SparkNotes Literature Guide)*. New York: Spark Notes. Διαθέσιμο και διαδικτυακά: <http://www.sparknotes.com/lit/the-hunger-games> [1 Μαρτίου 2018].

Stableford, B. (2010) Ecology and dystopia. In Claeys, G. (Ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (Cambridge Companions to Literature). Cambridge: Cambridge University Press, 259-281.

Suvin, D. (1972) On the poetics of the science fiction genre. *College English*, 34(3), 372-382.

Suvin, D. (1973) Defining the literary genre of Utopia: some historical semantics, some genology, a proposal and a plea. *Studies in the Literary Imagination*, 6(2), 121-145.

Suvin, D. (1979) *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*. New Haven: Yale University Press.

Suvin, D. (2003) Theses on Dystopia. In Moylan, T., & Baccolini, R. (Eds.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. London: Routledge, 187-201.

Trites, R. (2000) *Disturbing the Universe: Power and repression in adolescent literature*. Iowa City: University of Iowa Press.

Van Der Werff, T. (2010) *Suzanne Collins: Mockingjay* (Review).
<https://aux.avclub.com/suzanne-collins-mockingjay-1798165788> [22 Απριλίου 2018].

Varsam, M. (2003) Concrete dystopia: Slavery and its others. In Moylan, T., & Baccolini, R. (Eds.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. London: Routledge, 203-224.

Vieira, F. (2010) The concept of utopia. In Claeyes, G. (Ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (Cambridge Companions to Literature). Cambridge: Cambridge University Press, 3-27.

Voßkamp, W. (2004) Ein anderes Selbst: Bild und Bildung im deutschen Roman des 18. und 19. Jahrhunderts [*The other self*]. Göttingen, Germany: Wallstein.

Westerfeld, S. (2010) Breaking Down the 'System'. *The New York Times*.
<http://www.nytimes.com/roomfordebate/2010/12/26/the-dark-side-of-young-adult-fiction/breaking-down-the-system> [25 Σεπτεμβρίου 2017].

Wilkinson, L. (2011) Someone to Watch Over Me. In Wilson, L. (Eds.), *The Girl Who Was on Fire*. Dallas, TX: Benbella, 67-79.

Williams, Marie. (2003) "Escaping a Dystopian Present: Compensatory and Anticipatory Utopias in Bruce Chatwin's *The Viceroy of Oudah* and *The Songlines*". *Utopian Studies*, 14(2), 99-117.

Wilson, L. (Ed.). (2011). *The Girl who was on Fire: Your Favorite Authors on Suzanne Collins' Hunger Games Trilogy*. Dallas: BenBella Books.

Zargarinejad, N. (2015) Finding the Bildungsroman in contemporary dystopian fiction: a comparison between Great expectations, Jane Eyre and 21st century young adult fiction.
<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=8726529&fileId=8728442> [29 Δεκεμβρίου 2017].

Δραγούνης, Δ. (2017) *Στοιχεία Συγγραφής*. Αθήνα: Εκδόσεις Φυλάτος.

Κακρίδης, Ι. Θ. (επιμ.) (1986) *Ελληνική Μυθολογία: Οι Ήρωες Τόμος 3*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

Καρακάση, Α., Σπυριδοπούλου, Μ., Κοτελίδης, Γ. (2015) *Ιστορία και θεωρία των λογοτεχνικών γενών και ειδών*. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα:Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.

Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/1989> [1 Απριλίου 2018].

Κιοσσές, Σ. (2008) *Το γυναικείο bildungsroman στη νέα ελληνική λογοτεχνία: παραδειγματικές αφηγηματικές δομές διαμόρφωσης της μυθοπλαστικής ηρωίδας κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο* (Doctoral dissertation). Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.

Παπαντωνάκης, Γ. (2009) *Δυστοπία και ουτοπία: Μορφές έκφρασης της εξουσίας στην ελληνική παιδική και νεανική επιστημονική φαντασία. Συγκριτική ανάγνωση με το μυθιστόρημα της Lois Lowry The Giver. Επιστημονική Επετηρίδα Παιδαγωγικού Τμήματος Δ.Ε Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*, 22.

Παρίσης, Ι., Παρίσης, Ν. (2007) *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων* Αθήνα: Οργανισμός Εκδόσεων Διδακτικών Βιβλίων.

Ροζάνης, Σ. (επιμ.) (2007) *Τρία κείμενα για την ουτοπία*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Τσιαμπάση, Φ. (2012) *Η αναγνωστική διαδικασία υπό το πρίσμα της θεωρίας της αισθητικής ανταπόκρισης στο σύγχρονο ελληνικό εξελικτικό μυθιστόρημα (Bildungsroman) της λογοτεχνίας για παιδιά και νέους* (Doctoral dissertation). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ).