

## Μνήμη, ουτοπία, δυστοπία: η περίπτωση του Enki Bilal

### *Εισαγωγή\**

**Η** προσέγγιση στο έργο του Enki Bilal θα μπορούσε να αρχίζει με μια διαπίστωση, που ταυτίζεται στη διατύπωσή της με τις θέσεις του Φρέντρικ Τζέιμσον για τον μεταμοντερνισμό, την αναπαράσταση και την Ουτοπία: «(Ωστόσο) είναι βέβαιο ότι ο Ψυχρός Πόλεμος περιέπλεξε κατά πολύ τα προβλήματα της αναπαράστασης της Ουτοπίας προβάλλοντας την ιδεολογική αμφισημία του ίδιου του σύγχρονου κράτους, με τρόπους που διαμόρφωσαν τη διαλεκτική της Ταυτότητας (ή ομοιομορφίας) και της Διαφοράς και οι οποίοι εξακολουθούν να υφίστανται στη μετα-ψυχροπολεμική περίοδο (ή, με άλλα λόγια, στην εποχή του μεταμοντερνισμού)» (Τζέιμσον 2008, σ. 353). Πρόκειται για μια διαπίστωση που αντιστοιχεί σε όλο το φάσμα των τεχνών της συγκεκριμένης περιόδου, η φάση δε της μετάβασης, η δεκαετία του 1980, είναι ιδιαίτερα έντονη στα κόμικς και στον κινηματογράφο. Στα σαφώς πολιτικοποιημένα –και πολύ συχνά με ιδιαίτερα προοδευτικές ή εναλλακτικές θέσεις– ευρωπαϊκά κόμικς, είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστική η περίπτωση ενός καλλιτέχνη το έργο του οποίου αρχίζει στη δεκαετία του 1970 και σημαντικό μέρος του εκτείνεται και στη δεκαετία του 1980 και μετά, δηλαδή, στις παραμονές της λήξης του Ψυχρού Πολέμου και πολύ μετά την Πτώση του Τείχους του Βερολίνου που αποτελεί το συμβολικό τέλος (το οποίο πήρε μάλλον και έντονα καλλιτεχνική διάσταση στη δεκαετία που ακολούθησε). Θα εστιάσουμε δηλαδή στην περίπτωση του Enki Bilal.

Το κείμενο πραγματεύεται τους τρόπους με τους οποίους το εικονογραφημένο πολιτικό μυθιστόρημα του Enki Bilal εκφράζει την ιστορική και συλλογική μνήμη στη μεταψυχροπολεμική περίοδο, με έμφαση στη σχετικά πρόσφατη κρίση στα Βαλ-

Η Εύη Σαμπανίκου είναι Μόνιμη Επίκουρος Καθηγήτρια Ιστορίας Τέχνης στο Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου (Μυτιλήνη).

\* Αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω την επιμελήτρια του αφιερώματος κ. Τιτίκα Καραβία για τις σοφές υποδείξεις της, που βελτίωσαν αισθητά τη μορφή του παρόντος κειμένου.

κάνια, στον πόλεμο, τον διαμελισμό αλλά και τον μετέπειτα βομβαρδισμό της Γιουγκοσλαβίας, όχι μέσα από την περιγραφή των ίδιων των γεγονότων ή του απόηχού τους, αλλά μέσα από τη ματιά και την κρίση ταυτότητας ενός Σερβοκροάτη στην καταγωγή καλλιτέχνη που μεγάλωσε και ζει στο Παρίσι.

Η συζήτηση αναπόφευκτα θα στραφεί στη σχέση της μεταμοντέρνας δημιουργίας –στην οποία ιστορικά αλλά και από θέση εντάσσεται ο Bilal– με την ιδεολογία και τη Μνήμη. Θα ασκηθεί παράλληλα έντονη κριτική σε μεγάλο μέρος της τελευταίας δουλειάς του δημιουργού που θεωρώ ότι το νοηματικό της περιεχόμενο φθίνει προς ένα κενό ιδεολόγημα που συνοψίζεται στο «η τέχνη για την τέχνη».

Παρουσιάζω τρεις θεματικούς κύκλους του έργου του Enki Bilal, με έμφαση στην ανάλυση του τελευταίου κύκλου. Οι κύκλοι αυτοί σηματοδοτούν την ιδεολογική πορεία του δημιουργού από την άρνηση του σοσιαλιστικού οράματος στον αναρχικό ουτοπισμό, στον σκεπτικισμό, στον υπαρξιακό μηδενισμό και τέλος στον α-πολιτικό συντηρητισμό, που εκφράζεται με την περιγραφή μιας δυστοπίας, για την οποία όμως ελάχιστη ευθύνη φέρουν τα ανθρώπινα όντα.

### **1. Η αρχή μιας ιδεολογικής περιπλάνησης. Ο Enki Bilal στο Παρίσι.**

Έχοντας περάσει την πρώτη δεκαετία της ζωής του στο Βελιγράδι (1951 – 1961) σε μια πολύ δύσκολη περίοδο για τη Γιουγκοσλαβία, αμέσως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ο Enki (βαπτιστικό όνομα: Enes) Bilal με τη μικρή αδελφή του και τη μητέρα του εγκαθίστανται στο Παρίσι, όπου βρίσκεται ήδη ο πατέρας του (Thevenet, 1999, σ. 5 κ.εξ.). Ο πατέρας Bilal, προσωπικός ράφτης του Τίτο και δημιουργός της περιφημής στολής του, έχει ήδη χρησιμοποιήσει τις γνώσεις του για την πολυπόθητη μετακίνηση προς τη Δύση. Ο Enki, ο οποίος ζωγραφίζει από μικρός, ενθαρρύνεται από το οικογενειακό περιβάλλον για να καλλιεργήσει το ταλέντο του στον τόπο της νέας τους εγκατάστασης. Η ανάγκη να μάθει να μιλάει τέλεια τα γαλλικά–όπως λέει ο ίδιος– ταυτίζοντας εικόνες και λέξεις τον οδηγεί τελικά σε μία αφηγηματική εικαστική έκφραση, τα κόμικς ή μάλλον, πιο σωστά στην περίπτωση του, τα *εικονογραφημένα μυθιστορήματα* (*graphic novels*) (Scott 2002, σ. 10· Pustz 2002, σ. 22-23· McCloud 1993, σ. 8· Eisner 1985, σ. 30· Sabin 2002, σ. 42· Eisner 1996, σ. 14-28· Goulart 2000, σ. 22-35).

Έτσι, στις αρχές της δεκαετίας του 1970, ο Enki Bilal εισβάλλει κυριολεκτικά στον χώρο των γαλλικών κόμικς, ως ένα πολλά υποσχόμενο ταλέντο, κοντά σε ιδιαίτερα καταξιωμένους επίσης σήμερα δημιουργούς, όπως ο Druillet, ο Moebius και ο Tardi μεταξύ άλλων (όλοι στις σελίδες του περιοδικού *PILOTE* αρχικά, στο *METAL HURLANT* αργότερα). Ο Bilal έφερε στον κόσμο των κόμικς μια νέα, ιδιόμορφη καλλιτεχνική γλώσσα, δημιουργώντας ποιητικές ομιχλώδεις εικόνες επιστημονικής φα-

ντασίας, σε ρεαλιστικές όμως βάσεις, όπως έχει ο ίδιος επανειλημμένα τονίσει. Ο ίδιος αποδίδει επίσης το «ομιχλώδες» της ατμόσφαιρας των ιστοριών του σε σκηνές που αναδύονται από παιδικές μνήμες από το ερειπωμένο Βελιγράδι που για πολλά χρόνια παρέμεινε ανεπανόρθωτα τραυματισμένο από το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Η ανατολικοευρωπαϊκή αισθαντικότητα μπολιάζει έτσι τα δυτικοευρωπαϊκά κόμικς που αρχίζουν, με τον Bilal και άλλους νέους δημιουργούς, κυρίως στη Γαλλία και το Βέλγιο και ταυτόχρονα στην Ιταλία, να αποκτούν έναν περισσότερο πολιτικό, αριστερό αλλά και ουτοπιστικό-αναρχικό, πολυπολιτισμικό ταυτόχρονα, χαρακτήρα. Η νέα ομάδα των δημιουργών θα διαμορφώσει και τα γενικά χαρακτηριστικά των ευρωπαϊκών *graphic novels* επιστημονικής φαντασίας, δηλαδή: α. έντονες σχέσεις με τη ζωγραφική εικαστική γλώσσα και την ευρωπαϊκή καλλιτεχνική παράδοση από τον 15ο αι. κ. εξ.: β. περιεχόμενο με δομή (και ήρωες) αρχαίας τραγωδίας, προσαρμοσμένης όμως σε μελλοντολογικές αναφορές, με ειρωνική συχνά διάθεση· γ. ριζοσπαστικό διεθνιστικό πολιτικό λόγο (Σαμπανίκου 2004, σ. 193-216). Είναι έτσι κατανοητό γιατί τα παραπάνω χαρακτηριστικά κατέστησαν ιδιαίτερα δημοφιλή τη συγκεκριμένη ομάδα στον ευρύτερο χώρο της ευρωπαϊκής διανοήσης.

Ο Bilal, μετά από ένα σύντομο πέρασμα από τη Σχολή Καλών Τεχνών, αρχίζει τη συνεργασία του με το *PILOTE* το 1971, δημοσιεύοντας σκίτσα πολιτικών της εποχής, ενώ το 1972 δημοσιεύει την πρώτη του ιστορία. Στο περιοδικό θα συναντήσει και τον σεναριογράφο Pierre Christin, ο οποίος προέρχεται από τον χώρο της αριστερής πολιτικής δημοσιογραφίας και θα κάνουν μαζί μια σειρά από δουλειές από το 1975 έως το 1977 με σημαντικότερη την *Πόλη που δεν υπήρξε* (*La ville qui n'existait pas*, 1977), με σαφείς πολιτικές αναφορές σε μια ουτοπία που γίνεται *δυστοπία* και δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι αυτός ο τελευταίος όρος εντάσσεται στο διεθνές λεξιλόγιο από την εποχή του Ψυχρού Πολέμου και μετά (Τζέμισον 2008, σ. 354). Ιδιαιτερότητα του διδύμου Christin - Bilal θα αποτελέσει ο άμεσος πολιτικός λόγος, με ιστορίες που έχουν αφετηρία πραγματικά γεγονότα από την πρόσφατη ιστορία, όπως θα δούμε στη συνέχεια, συνεισφέροντας τα μέγιστα στον χώρο που ονομάστηκε «political fiction» ή *πολιτική μυθοπλασία* (Tadié 2001, σ. 27-38, 185).

## **2. Christin – Bilal: Η άρνηση του σοσιαλιστικού οράματος, η κριτική της Δύσης. Οι δύο πρώτες πολιτικές μυθοπλασίες.**

### *α. Οι Φάλαγγες της Μαύρης Τάξης (1979)*

Το πρώτο πολιτικό μυθιστόρημα των Christin - Bilal, που υπήρξε σταθμός στην ιστορία της 9ης τέχνης είναι *Οι φάλαγγες της Μαύρης Τάξης* (*Les Phalanges de l'Ordre Noir*) το 1979 (εικ. 1). Το σενάριο έχει περίπου ως εξής: μια ομάδα ανδρών διαπράττει την εν ψυχρώ σφαγή όλων των κατοίκων ενός ισπανικού χωριού της ενδοχώρας. Η

αποτρόπαιη πράξη υπογράφεται από τις «Φάλαγγες της Μαύρης Τάξης», που είναι μια τρομοκρατική οργάνωση η οποία δημιουργήθηκε από υπολείμματα του στρατού του δικτάτορα Φράνκο. Ένας Άγγλος δημοσιογράφος αναγνωρίζει στα πρόσωπα των ανθρώπων αυτών τους εχθρούς εναντίον των οποίων πολέμησε στον Ισπανικό Εμφύλιο (1936). Εξοργισμένος από την υποβάθμιση του γεγονότος από την εφημερίδα του και τα άλλα ΜΜΕ, αν και σε προχωρημένη πλέον ηλικία, ο δημοσιογράφος ξανασηματίζει με τους παλιούς του συντρόφους την οργάνωση «Διεθνείς Ταξιαρχίες», με σκοπό τον εντοπισμό και την εξόντωση των δολοφόνων. Αρχίζει έτσι ένα μακρύ θανατηφόρο ταξίδι σε όλη την Ευρώπη, στο οποίο οι παρηκμασμένοι πλέον κομάντος, πολλοί αλκοολικοί και άρρωστοι, πρέπει πρώτα από όλα να αντιμετωπίσουν τη φυσική φθορά τους προκειμένου να ενεργήσουν ως φύλακες της ιστορίας και εκδικητές της Μνήμης.

Στον απόηχο του θορύβου που δημιούργησαν οι *Φάλαγγες της Μαύρης Τάξης* (εκδόθηκαν έξι μήνες πριν από την τελευταία έκρηξη –και πριν την ύφεση– της τρομοκρατίας στο τέλος της δεκαετίας του '70) και της καταξίωσης που του εξασφάλισαν (κατατάσσεται στα 20 καλύτερα βιβλία του 1979, βραβεύεται το 1980), ο Bilal ασχολείται από το 1980 έως το 1983 με πολύ διαφορετικά πράγματα (άλλα άλμπουμ, εικονογραφήσεις, εικαστικά, κινηματογράφος). Δημοσιεύει επίσης τον πρώτο τόμο της μετέπειτα *Τριλογίας του Νικόπολ*, τη *Γιορτή των Αθανάτων* (*La Foire aux Immortels*, 1980), στην οποία θα αναφερθούμε λίγο αργότερα.

#### β. *Παρτίδα Κυνηγιού* (1983)

Το 1983, που έχει σημαδευτεί από τα πολιτικά γεγονότα στην Πολωνία, είναι η χρονιά της *Παρτίδας Κυνηγιού* (*Partie de Chasse*), πάλι σε σενάριο Christin (εικ. 2). Δεύτερο πολιτικό μυθιστόρημα και μετά την κριτική της παρακμής του δυτικού κόσμου, έρχεται η σειρά του –τότε– «Ανατολικού Μπλοκ». Η ιστορία εξελίσσεται στην Πολωνία, με επίκεντρο πάλι μια σύναξη γερόντων, ισχυρών άλλοτε προσώπων του καθεστώτος. Τιμώμενο πρόσωπο ο Vassili Alexandrovitch Tchventchenko, στη βίβλα του οποίου οι υπόλοιποι προσκεκλημένοι για κυνήγι θα θυμηθούν και θα αποκαλύψουν ένα μεγάλο φάσμα δολοπλοκιών του παρελθόντος. Πρόκειται για ένα παρελθόν γεμάτο προδοσίες, λυκοφιλίες, θανάτους και αλληλο-υπονομεύσεις που περνούν συνεχώς σαν φαντάσματα από το αδρανές φαινομενικά μυαλό του Βασίλι Αλεξάντροβιτς, με κεντρικό πρόσωπο τη Vera Nikolaevna, ερωτική εμμονή του άλλοτε πανίσχυρου Βασίλι, την οποία είχε τότε αφήσει να χαθεί ως αντικαθεστωτική. Τι είναι τελικά η *Παρτίδα Κυνηγιού*; Ένα κυνήγι ανθρώπων (πρόκειται για μια σκηνοθετημένη προετοιμασία φόνου), κυνηγός ο θάνατος. Ή, ο θάνατος των ιδεολογιών, όπως οι Christin – Bilal βιώνουν την ιστορία στο τέλος του 20ού αιώνα. Πρόκειται για ένα δυνατό πολιτικό μυθιστόρημα, προφητικό για τις μετέπειτα εξελίξεις. Σύμφωνα με τον ίδιο τον Bilal για τα δύο βιβλία: «Πρόκειται για δύο διαμετρικά αντί-

θετα είδη βίας. Στο *Παριτίδα Κυνηγιού* κυριαρχεί η συμφυής αλλά υπολογισμένη και προγραμματισμένη βία των ανατολικών χωρών. Όλοι ξέρουν ότι κάποιος θα την υποστεί, αλλά ούτε ποιος ακριβώς, ούτε πότε. Ξαφνικά, αυτή ξεσπάει, κρατάει λίγο κι αμέσως πνίγεται... Η τάξη τροποποιείται ελάχιστα... Αντίθετα, η βία στις *Φάλαγγες της Μαύρης Τάξης* είναι η δυτική βία. Μια βία τυφλή και απρόβλεπτη που εκδηλώνεται στο φως της μέρας και μεταδίδεται αμέσως από τα ΜΜΕ» (*Le Matin*, 28 Ιουνίου 1983).

### **3. Η Τριλογία του Νίκοπολ: Ουτοπιστικός αναρχισμός και καυστική σάτιρα. Η γελοσιότητα και παρακμή των «θεών».**

α. *Η Γιορτή των Αθανάτων* (1980). Η Ουτοπία ως συλλογική μνήμη.

Ο Bilal εξερευνά παράλληλα και δικούς του αποκλειστικά δρόμους σκέψης στο σενάριο: στα δικά του σενάρια, η πολιτική φαντασία θα μετατρέπεται σε επιστημονική φαντασία με πολιτικές προεκτάσεις. Η «Τριλογία του Νίκοπολ», που προαναφέρθηκε, εγκαινιάζεται με τη *Γιορτή των Αθανάτων* (*La Foire aux Immortels*), πριν από την *Παριτίδα Κυνηγιού*, το 1980. Σύμφωνα με το σενάριο, βρισκόμαστε στο 2023 και το Παρίσι είναι χωρισμένο σε δύο μόνο διαμερίσματα: το κέντρο ανήκει στους προνομιούχους, τους εύπορους, πολιτικούς και στρατιωτικούς ιδιαίτερα, τα περίχωρα στους φτωχούς. Η εξουσία ανήκει στον φασίστα Ferdinand Choublanc (για τη φασιστική ιδεολογία του καθεστώτος δεν αφήνουν αμφιβολίες ούτε οι σχεδιαστικές λεπτομέρειες: στρατιωτικά κράνη τύπου Ες – Ες, φονταμενταλιστικά θρησκευτικά πανηγύρια με ιπτάμενα εξωγήινα όντα που παρίστανται παραπλανητικά ως αγγελούδια κ.λπ.) (εικ. 3). Πάνω από την πόλη σταματά μια ιπτάμενη πυραμίδα (!), λόγω έλλειψης καυσίμων (!) η οποία κατοικείται από τους θεούς που αποτελούν το μυθολογικό πάνθεον της Αιγύπτου. Ο Choublanc διαπραγματεύεται την προμήθεια πλήρους υλικής υποστήριξης, με αντάλλαγμα την αθανασία για τον εαυτό του. Οι Θεοί απορρίπτουν την πρόταση.

Την ίδια εποχή, εμφανίζεται ο Alcide Nikopol, καταδικασμένος για τα προηγούμενα τριάντα χρόνια σε κρυονική ύπωση στο διάστημα, ο οποίος έχει μια πολύ άσημη πτώση με το σκάφος του στην περιοχή των μη προνομιούχων. Από τη συντριπτική πτώση χάνει το πόδι του. Αμέσως μετά το ατύχημα, που διαδραματίζεται στο απόλυτα παρηκμασμένο παρισινό μετρό, συναντά τον Ώρο (Horus), εκδιωχθέντα από την Πυραμίδα σφετεριστή θεό, ο οποίος του αντικαθιστά το πόδι με ένα ασάλινο (που δημιουργεί από τις ράγες του μετρό) και καταλαμβάνει το σώμα του Nikopol για να κερδίσει την εξουσία και να εκδικηθεί τους άλλους θεούς. Αρχικά το επιτυγχάνει, χρησιμοποιώντας και τον ημιπαράφρονα Choublanc, στο τέλος όμως η τάξη των θεών αποκαθίσταται: ο Horus καταδικάζεται να πετρώσει για «επτά περιόδους

αιωνιότητας» και ο Nikorol, σε πλήρη πνευματική σύγχυση που προκαλείται από την εγκεφαλική συμβίωση με τον Horus, καταλήγει να απαγγέλλει Baudelaire στο ψυχιατρείο. Ο γιος του, ο οποίος είναι στην ίδια ηλικία με τον Nikorol (λόγω της απουσίας του στο διάστημα), του μοιάζει απόλυτα και φέρει το ίδιο όνομα, χρησιμοποιείται από το καθεστώς ως αντικαταστάτης, παίρνοντας τη θέση και κυριολεκτικά την ταυτότητα του πατέρα του.

Πρόκειται για ένα μυθιστόρημα στο οποίο οι πολιτικές θέσεις εκφράζονται κυρίως μέσα από τις σατιρικές αντιθέσεις και τη σημειολογία του χρώματος. Οι παραλλαγές της χώρας και οι μονοχρωμίες χαρακτηρίζουν τον κόσμο των φτωχών, τα έντονα, καθαρά, πολυτελή χρώματα τον κόσμο των πλουσίων, χωρίς όμως να τον καθιστούν λαμπερό. Οι σκοτεινές μονοχρωμίες σε τόνους του μπλε, περιγράφουν τη ζωή του Nikorol κοντά στους αθανάτους και τις μνήμες που βιώνει ως Horus – δολοφόνος. Οι χαρακτήρες είναι αδύναμοι στη συντριπτική πλειοψηφία τους, κυρίως ο Nikorol, ο κεντρικός ήρωας του έργου, ενώ οι θεοί είναι πρόσωπα σχεδόν γελοία. Ιδεολογικός μηδενισμός φαινομενικά, που θα μπορούσε να αποτελεί όμως, σε τελική ανάλυση, μια εναλλακτική, ανατρεπτική πολιτική πρόταση: τεματισμός της παθητικότητας (Frahm 2000, σ. 178, 180). Το φουτουριστικό σενάριο περιέχει εύκολα αναγνώσιμες μεταφορικές-συμβολιστικές προεκτάσεις (Ζιζέκ 2002). Οι σημειολογικές επίσης ειρωνικές αναφορές σε μια πανάρχαια τάξη πραγμάτων αναδύονται μέσα από τον επιμελημένο σχεδιασμό των ζωοκεφάλων θεών, την εξαντλημένη σωματική ρώμη και έκφραση του Nikorol και τα μουντά χρώματα που χρησιμοποιούνται για την απόδοση του περιβάλλοντος του Παρισιού. Το μοτίβο «εύπορη – άπορη» (πάνω και κάτω) πόλη, θα επαναλαμβάνεται στο εξής συχνά στα σενάρια εικονογραφημένης ε.φ.

*β. Η Γυναίκα Παγίδα* (1986). Η μνήμη ως εξάρτημα.

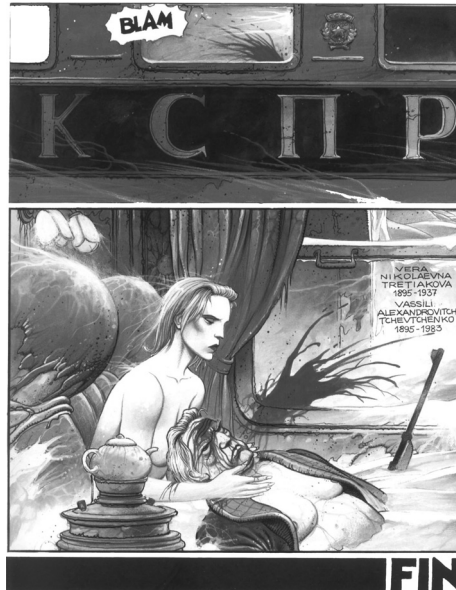
Στο δεύτερο μέρος της τριλογίας, τη *Γυναίκα Παγίδα* (*La Femme Piège*), έξι χρόνια μετά (1986), με ένα πιο επιμελημένο και καλλιτεχνικό, λιγότερο γελοιογραφικών προθέσεων, σχέδιο, το σκηνικό αλλάζει, γίνεται ηδονικά ατμοσφαιρικό, ερωτικό. Το νέο αυτό εικαστικό μυθιστόρημα θα συντελέσει σε μεγάλο βαθμό στη βράβευση του Bilal την επόμενη χρονιά (1987) με το μεγάλο βραβείο του φεστιβάλ στην Angoulême. Η δράση εδώ μεταφέρεται στο Λονδίνο και άλλες παρηκμασμένες ευρωπαϊκές μητροπόλεις του μέλλοντος – που μαστίζονται από τη διόγκωση των αρνητικών πολιτικών συνεπειών της παγκοσμιοποίησης: αστυνόμευση, γκέτο, ρατσισμός, φτώχεια, διαφυλετικές συγκρούσεις – και παρακολουθεί τη ζωή της δημοσιογράφου Jill Bioskop (η σερβική λέξη για τον κινηματογράφο), η οποία πέφτει σε κατάθλιψη αντικρίζοντας νεκρό τον εξωγήινο αρραβωνιαστικό της John, τον ίδιο καιρό που ο Ωρος (Horus) απελευθερώνεται από την πέτρα, σκορπίζοντας γύρω του τον θάνατο. Ο Nikorol, πάντα στο ψυχιατρείο, συνέρχεται ξαφνικά, και μαθαίνει την ιστορία της Jill και το



ΜΝΗΜΗ, ΟΥΤΟΠΙΑ, ΔΥΣΤΟΠΙΑ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΕΝΚΙ ΒΙΛΑΛ



1. Οι Φάλαγγες της Μαύρης Τάξης (1979).



2. Παρτίδα Κυνηγιού (1983).



3. Η Γιορτή των Αθανάτων (1980).



4. Η Γυναίκα Παγίδα (1986).

ξύπνημα του Horus από την τηλεπαθητική γάτα που πήρε από τους θεούς στο πρώτο μέρος της τριλογίας. Οι Nikorol και Horus συναντιούνται ξανά, ο Horus συναντά υπό βίαιες συνθήκες την αποπροσανατολισμένη Jill, στην οποία δημιουργεί παραισθήσεις δολοφονιών επίδοξων εραστών της και την υστερική παραίσθηση ότι το δέγμα της καλύπτεται όλο και πιο πολύ με αίμα.

Η Μνήμη παίζει σημαντικό ρόλο στην πλοκή του μυθιστορήματος *Γυναίκα Παγίδα*, την εξέλιξη της ιστορίας ορίζουν για παράδειγμα τα *χάπια απόσβεσης μνήμης* που αφήνει στην Jill ο (ζωντανός, όπως αποδεικνύεται στο τέλος) εξωγήινος φίλος της. Πρόκειται για ένα μέλλον στο οποίο η Μνήμη κενώνεται κατά βούληση των ατόμων για να μην υπάρχει ο πόνος της ανάμνησης (εικ. 4). Η αντίσταση στα συγκεκριμένα χάπια θεωρείται εξέγερση. Η εξέγερση συντελείται λοιπόν, ημιτελώς, καθώς η ιστορία τελειώνει με την Jill, τον Horus και τον Nikorol να φεύγουν μαζί και μια ιστορία αγάπης να αρχίζει μεταξύ του Nikorol και της Jill εν μέσω καταστροφών και αιματοχυσιών. Το μοτίβο των ανθρώπινων σχέσεων, ειδικά δε της ερωτικής έλξης ανάμεσα στα δύο φύλα, γίνεται πλέον η σταθερή αξία του Bilal: ο δρόμος προς τις αληθινές σχέσεις των ανθρώπων θα αποτελεί στο εξής την *πάγια, πολιτική για τον ίδιο, ουτοπιστική* πρότασή του. Η ιστορία μεταφέρθηκε από τον δημιουργό στον κινηματογράφο. Χαρακτηριστικό είναι και σ' αυτή την ιστορία το χρώμα. Το εξπρεσιονιστικό κυβερνοπάνκ μπλε των μαλλιών της Jill, συνώνυμο της μελαγχολίας, καθορίζει την ατμόσφαιρα. Η μελαγχολική Jill, αποτελεί ουσιαστικά μια εικονική προσομοίωση της πλατωνικής ιδέας για τον έρωτα και την ψυχή, με κεντρικό αφηγητή τη *Μνήμη*.

γ. *Το Ισημερινό Ψύχος* (1992). Η ακρωτηριασμένη μνήμη.

Το 1992 εκδίδεται το τρίτο μέρος της Τριλογίας Nikorol, το *Ισημερινό Ψύχος* (*Froid Équateur*) (βραβείο καλύτερου βιβλίου της χρονιάς περιοδικού *Lire*), με το οποίο ο δημιουργός αρχίζει να θίγει περισσότερο το ζήτημα της *Μνήμης*, (προσωπικής = συλλογικής – ιστορικής), που μόλις άγγιξε στη *Γυναίκα Παγίδα* και που θα τον απασχολήσει ακόμη περισσότερο στα επόμενα έργα. Εδώ πρωταγωνιστεί ο Νίκοπολ-γιος, ο οποίος αποσύρεται από την ενεργό πολιτική δράση και αναζητά τον πατέρα του. Στο τραίνο για τον Ισημερινό (Αφρική), όπου ο γενετικός παραλογισμός της εποχής υπογραμμίζεται με την παρουσία ζώων με ανθρώπινη συμπεριφορά στο τραίνο, αλλοτριωμένων ζώων που έχουν προσλάβει όλα τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά των ανθρώπων (εικ. 5), συναντά και ερωτεύεται κερανοβόλα την Yelena, ειδική στη Γενετική. Συναντά επίσης τον παράξενο Johnelvisson (παρωδία του Elvis, όπως δείχνει και η εμφάνισή του και η ετυμολογία του ονόματος) που πρόκειται να αντιμετωπίσει τον πατέρα Νίκοπολ σε αγώνα chess-boxing (πραγματικό σήμερα παιχνίδι, ευρεσιτεχνία του δημιουργού – συνδυάζει σκάκι και μποξ). Ο πατέρας Nikorol –που έχει από καιρό εγκαταλείψει την Jill– συνυπάρχει πλέον ειρηνικά με τον Horus, μιλώντας συχνά για το παρελθόν. Ο γιος Νίκοπολ συναντά στον



αγώνα chess-boxing την Jill, η οποία, αφού τον βοηθήσει, καταναλώνει και πάλι *χάπια απόσβεσης μνήμης*, που μαζί με τις οδυνηρές εμπειρίες σβήνουν και κάθε της ανάμνηση από τον Nikorol... Η Jill γερνάει και υποτάσσεται όλο και πιο πολύ σε αυτό που θεωρεί «μοίρα», αποφεύγοντας όσο μπορεί τον ανθρώπινο πόνο. Στη συνέχεια, ο Hogus, κυνηγημένος από τους θεούς εγκαταλείπει τον πατέρα και καταλαμβάνει το σώμα του γιου. *Ο πατέρας, στερούμενος την κοινή εμπειρία με τον αποστάτη θεό, ξεχνά, όπως και η Jill, αυτομάτως όλο το παρελθόν*. Οι πολιτικοί συλλαμβάνουν τον γιο Nikorol νομίζοντας πως είναι ο πατέρας και τον καταδικάζουν σε κρουονική ύπνωση στο διάστημα. Τα παράδοξα συνεχίζονται, με τον πατέρα να αποκάτ τη ζωή του γιου, ελκόμενος από την Yelena που δεν αντιλαμβάνεται την αντικατάσταση. Εξάλλου, ο Nikorol και η Jill δεν γνωρίζονται πια... Η *ακρωτηριασμένη μνήμη* είναι το θέμα του τρίτου μέρους, η μνήμη που αποσπάται πλέον σαν εξάρτημα. Το σχέδιο στην ιστορία αυτή χαρακτηρίζεται από «γραφιστική» σχεδόν ακρίβεια, που έρχεται σε χιουμοριστική αντίθεση με το σουρεαλιστικό περιεχόμενο.

#### **4. Η Τετραλογία του Νάικ Χάτζφελντ: Από τον πολιτικό σκεπτικισμό στον υπαρξιακό μηδενισμό, την παρωδία της τέχνης και τον α-πολιτικό συντηρητισμό**

Με τη *Μνήμη* όμως ασχολείται αποκλειστικά και ένα σχετικά πρόσφατο, πολύ σημαντικό έργο του Bilal, σε δικό του σενάριο, μια τετραλογία. *Ο Ύπνος του Τέρατος* (*Le Sommeil du Monstre*, 1998) είναι το πρώτο βιβλίο αυτής της σειράς.

α. *Ο Ύπνος του Τέρατος* (1998) ή ο Goya μετράει αντίστροφα στον χρόνο.

Το τέρας, του τίτλου, που κοιμάται, είναι αυτό που επιμελώς θάβει βαθιά μέσα της η ανθρωπότητα, μέχρι να εκδηλωθεί με τη μορφή του πολέμου. Ο τίτλος αποτελεί διασκευή της γνωστής ρήσης του Goya «Ο ύπνος της λογικής γεννά τέρατα». Πρόκειται για ένα έργο βιοματικό σχεδόν, με την έννοια της *συλλογικής μνήμης*, όπως αυτή κοιμάται μέσα στον ίδιο τον δημιουργό. Ιστορικός πυρήνας του έργου, ο ανθρώπινος παραλογισμός, έτσι όπως εκδηλώθηκε στον πόλεμο για τη διαίρεση της Γιουγκοσλαβίας. Είναι χαρακτηριστικό ότι στον πρωταγωνιστή τίθεται συνεχώς από δημοσιογράφους η ερώτηση: «Είστε Σέρβος, Κροάτης ή Μουσουλμάνος;» και εκείνος ποτέ δεν απαντά... Δεν υπάρχει απάντηση...

Η δράση τοποθετείται τριάντα περίπου χρόνια μετά το 1993, στα 2026. Πρωταγωνιστής ο *υπερμνησιακός* (= «ασθένεια» της μνήμης, ο ήρωας θυμάται τα πάντα με απόλυτη ακρίβεια από τη στιγμή της γέννησής του) Νάικ Χάτζφελντ. Ο Νάικ Χάτζφελντ, ορφανό του πολέμου της διάλυσης της πρώην Γιουγκοσλαβίας, γεννημένος το 1993 στο Σεράγεβο, έχει απασχοληθεί έως την εποχή που διαδραματίζονται

τα γεγονότα στην Κεντρική Τράπεζα Μνήμης της Νέας Υόρκης, είναι επομένως ένα πρόσωπο-κλειδί, με πολιτική προστασία και επιτήρηση από την κυβέρνησή του. Ο Νάικ, που έχει πάρει το όνομά του από μια μάρα παπουτσιών που φορούσε ένας νεκρός πολεμιστής (ο πατέρας του) πλάι στον οποίο βρέθηκε νεογέννητο βρέφος, καθώς και το επίθετο του αμερικανού δημοσιογράφου που τον παρέδωσε στο ορφανοτροφείο, θυμάται τα πάντα από την 10η ημέρα της γέννησής του, προσπαθεί όμως –και επιτυγχάνει– να θυμηθεί περισσότερα. Θυμάται τα άλλα δύο βρέφη που τοποθετημένα πλάι του κοίταζαν προς τη βομβαρδισμένη οροφή του ορφανοτροφείου, τον Αμίρ και τη Λέιλα (εικ. 6). Τώρα, έχοντας αποσυρθεί από την Κεντρική Τράπεζα Μνήμης, ο Νάικ ορίζει ως μοναδικό του σκοπό να τους βρει. Τους θεωρεί αδέρφια του, τους μόνους «συγγενείς» του. Θα ταξιδέψει στην κατεστραμμένη Γιουγκοσλαβία για να βρει τα ίχνη τους και θα φτάσει να θυμηθεί τα γεγονότα ως την ημέρα 1, της γέννησής του, που ο πατέρας του έχει σκοτωθεί από τον πατέρα του Αμίρ... Ο πόλεμος έχει παίξει παράδοξα παιχνίδια. Ενώ η Λέιλα, υιοθετημένη από έναν Εβραίο ειρηνιστή (...) και ανθρωπιστή (...) αστροφυσικό, αστροφυσικός η ίδια, ζει σε μια βάση στην έρημο Νέφουντ, σε μια θέση δηλαδή μεγάλης στρατιωτικής και πολιτικής σημασίας, απαγορευμένη ζώνη για τους πολλούς, ο Αμίρ, ο οποίος έχει περάσει δύσκολα χρόνια και ζει τώρα σε περιθωριακές γειτονιές της υπερβολικά μολυσμένης Μόσχας, στρατολογείται, μαζί με τη φίλη του Σάσα, από μία τρομοκρατική φονταμενταλιστική – φαινομενικά – οργάνωση, για να υπηρετήσει το σχέδιο καταστροφής υποβρυχίων και εναερίων σταθμών που επιτηρεί από τον δορυφόρο η Λέιλα, με σκοπό την κατάκτηση των παγκοσμίων οικονομικών κέντρων, με αφετηρία τη Νέα Υόρκη. Ο Νάικ, ο οποίος πληροφορείται από πρώτο χέρι τα της οργάνωσης, διότι αποτελεί στόχο της (η πρώτη απόπειρα εναντίον του, στην αρχή ήδη του τόμου, αποτυγχάνει, ακολουθούν και άλλες) (εικ. 7), πληροφορείται τις μεθόδους της: η οργάνωση συνήθως επιτίθεται χρησιμοποιώντας κομάντος – κλώνους των ανθρώπων που θέλει να εξουδετερώσει, ή τους κάνει υποχείριά της με την τοποθέτηση ηλεκτρονικών μυγών στον εγκέφαλό τους. Πίσω από όλες αυτές τις ενέργειες κρύβεται ο σατανικός αγνώστου παρελθόντος μεγιστάνας Όπτους Γουόρχοουλ (=Warhole, δηλ. ταυτόχρονα παρωδία του Andy Warhol και η «τρύπα του πολέμου» που έβλεπαν τα τρία βρέφη στην οροφή του ορφανοτροφείου), ο οποίος κλωνοποιεί συνεχώς διάφορες εκδοχές του εαυτού του, συχνά στέλνοντάς τες ως ζωντανές βόμβες, σε διεθνή κέντρα πολιτικών αποφάσεων (εικ. 8). Υπό τη δική του υψηλή εποπτεία, η φίλη του Νάικ, Πάμελα, απαγάγεται από την οργάνωση και ο Φιντς, φίλος της Λέιλα, δολοφονείται στον διαστημικό σταθμό από ηλεκτρονικές μύγες, οι οποίες στην άλλη τους χρήση εγκαθίστανται στον εγκέφαλο και πραγματοποιούν προσωρινή απόσβεση μνήμης καθιστώντας το θύμα υποχείριο του Γουόρχοουλ. Με τη βοήθεια της αληθινής Πάμελα, που καθίσταται «κατάσκοπος» στο στρατόπεδο του Γουόρχοουλ, και του νοητικά εξεγερμένου, αν και σωματικά απο-



λύτως ελεγχόμενου από τη μύγα, αστυνόμου Κομπέα (Ρουμάνικο όνομα;) και μέσα σε ένα ξέφρενο ταξίδι ανά την υδρόγειο, ο Νάικ προσπαθεί να προλάβει τα γεγονότα, ενώ ο Αμίρ, εξασκημένος από το ορφανοτροφείο, όπου έκανε το ίδιο, εξουδετερώνει την ηλεκτρονική μύγα λίγο πριν τοποθετηθεί στον εγκέφαλό του και δραπέτευει από το στρατόπεδο της οργάνωσης μαζί με την Πάμελα. Ο Αμίρ, ο περιθωριακός αρχικά, θα αποδειχτεί ο πιο αγνός και συνεπής στα βασικά ανθρώπινα χαρακτηριστικά ήρωας της τετραλογίας. Η Σάσα, που δεν είναι τόσο τυχερή, δέχεται την επέμβαση, μένει στην υπηρεσία της οργάνωσης και θα βρεθεί έως και αντιμέτωπη με τον Αμίρ. Αφού εντοπίσει το στρατηγείο της οργάνωσης και ταυτίσει τον αρχηγό με τον Γουόρχουιλ, ο Νάικ καταφέρει να συναντήσει τη Λέιλα, στην οποία αφηγείται τα γεγονότα και αποφασίζουν να βρουν μαζί τον Αμίρ.

Ο ίδιος ο Bilal λέει για το βιβλίο, σε συνέντευξη του 1998 (στην εφημερίδα *Libération*, 23 Σεπτεμβρίου 1998): «Η έλλειψη ταυτότητας είναι ουσιώδης στο άλμπουμ. Στη Γιουγκοσλαβία όλα τα μίση αποκρυσταλλώνονται γύρω από το όνομα, την καταγωγή. Η άρνηση ταυτότητας αποτελεί τη δύναμη του πρωταγωνιστή. Και τη δική μου. Είναι μια ριζική απόρριψη μιας ερώτησης που θεωρώ «παλιομοδίτικη» και άκρως προσβλητική! ... Πλησιάζουμε στο τέλος της χιλιετίας και η έννοια του «ανήκειν» σε ένα έθνος, μια θρησκεία, αποτελεί παρέκκλιση. Ο πόλεμος στη Γιουγκοσλαβία είναι παράλογος όπως ακριβώς και ο αιώνας μας. Στο εργαστήριο που δημιουργήθηκε, πήρε έγκριση και ελέγχεται από άλλους» (βλ. και πρόσφατη συνέντευξη, Κουκουλάς 2006).

Για τον φονταμενταλισμό: «Τα κίνητρα των φονταμενταλιστών δεν είναι αποκλειστικά θρησκευτικά. Σκοπός τους είναι να μοιράσουν ξανά τον κόσμο». Και επισημαίνει (το 1998!) ότι κάτι τέτοιο βλέπει να συμβαίνει στο Ισραήλ...

Για την τεχνική επεξεργασία του άλμπουμ: «Την ώρα που σχεδιάζα σκεφτόμουν συνεχώς τη μαύρη περίοδο του Γκόγια... Κάθε εικόνα είναι σχεδιασμένη χωριστά κι έπειτα οι σελίδες / πίνακες συγκεντρώνονται για επεμβάσεις στον υπολογιστή. Αληθινό μοντάζ δηλαδή... Υπάρχει πλήρης συνεργασία μεταξύ της δημιουργίας που επωφελείται της τεχνικής επανάστασης και της ιστορίας που θέλω να διηγηθώ». Ο Bilal καθίσταται έτσι και ιστορικά ο νέος Goya, καθώς θα ζήσει σε μια εξίσου σκοτεινή εποχή και θα γράψει και εικονογραφήσει ένα δυνατό πολιτικό μυθιστόρημα για τον πόλεμο στην πρώην Γιουγκοσλαβία.

Και για τα ζευγάρια που υπάρχουν στην ιστορία: «Είναι ένας ύμνος στον αισθησιασμό, στο ζευγάρι. Ή μάλλον στα ζευγάρια: η Λέιλα και ο Φιντς, ο Νάικ και η Πάμελα, η Σάσα και ο Αμίρ. Και αυτό επίσης είναι μια καινοτομία. Ο έρωτας είναι το μόνο πράγμα που είναι δύσκολο να κατακτήσει κανείς... η μόνη αληθινή ουτοπία» (βλ. και συνεντεύξεις στη *Le Matin*, 28 Ιουνίου 1983 και στη *L'Humanité*, 3 Φεβρουαρίου 2001).



β. 32 Δεκέμβρη (2003). Η «τέχνη για την τέχνη» και η συλλογική και ιστορική Μνήμη ως... αρχαιολογικό μυστήριο.

Ο *Ύπνος του Τέρατος* είναι το πρώτο βιβλίο μιας σειράς που προαναγγέλθηκε ως τριλογία και έγινε τετραλογία. Ο δεύτερος τόμος της σειράς, με τίτλο *32 Δεκέμβρη* (*32 Décembre*, Les Humanoïdes Associés, 2003), πιάνει το νήμα της συνέχειας ακριβώς εκεί που σταματάει η ιστορία στο πρώτο άλμπουμ. Μόνο που πρόκειται, σταδιακά, όχι για την περιγραφή μιας ουτοπίας, αλλά για τη θεαματική είσοδο του παραλογισμού σε παιχνίδια που εστιάζουν στη συλλογική και την ιστορική Μνήμη της ανθρωπότητας. Ο άνθρωπος που κινεί τα νήματα είναι και πάλι ο τερατώδης Γουόρχουουλ, μεταλλαγμένος σε έναν εμφανίσιμο εικαστικό και μαικήνα των τεχνών με όνομα το αναγραμματισμένο... Χουουλρόου (Holeraw). Εδώ είναι που η ιστορία αρχίζει να θυμίζει μεταμοντέρνο ανέκδοτο, με σχεδόν κεντρικό ήρωα, ένα... παλίμψηστο, έναν άνθρωπο που αυτοανακυκλώνεται, ανακυκλώνοντας ταυτόχρονα και την ίδια του την προσωπικότητα και ταυτότητα. Εδώ, η τέχνη ως *ερμηνεία* πλέον της συλλογικής μνήμης, συναντά την α-πολιτική προσωποποίηση του κακού, σε κάτι που θυμίζει ταινία δεύτερης διαλογής με μια νότα ταξικού μελό (ο «εξωγήινος πλουτοκράτης»). Νομίζω πως πρόκειται για μια προσέγγιση ανάλογη της έννοιας του *καρναβαλικού* του Μπαχτίν, που σε έναν βαθμό ορίζει και αυτή τη διάσταση του μεταμοντερνισμού, τις μεταβάσεις δηλαδή που περιγράψαμε στην αρχή του παρόντος κειμένου (Bakhtin 1984, σ. 274-277 και Τζέιμσον 2008, σ. 353-355, 374).

Εδώ, αυτό που έχει αρχίσει ως η φαινομενικά αμερόληπτη θέση του Bilal, απέναντι στην Ιστορία και τη Μνήμη κατά την πρώτη παγκόσμια σύρραξη του 21ου αιώνα και που δεν φαίνεται να προοιόδοι τον έως τώρα εκδηλωθέντα αναρχισμό του δημιουργού, εξελίσσεται σταδιακά σε άμετρο νεοσυντηρητισμό. Εδώ ο Τζέφερσον Χουουλρόου/Οππουτς Γουόρχουουλ αποδεικνύεται να είναι τελικά ένας παρανοϊκός μεγιστάνας της τέχνης, η οποία, στο συγκεκριμένο δυστοπικό όραμα του Bilal, συναποτελεί, μαζί με τη θρησκεία και το ποδόσφαιρο (που στο τρίτο άλμπουμ ταυτίζονται), το τρίπτυχο του νέου προσώπου της εξουσίας στον κόσμο. Η ειρωνεία στρέφεται στο άλμπουμ αυτό περισσότερο κατά του καλλιτεχνικού θεάματος, των τεχνοκριτικών και των ΜΜΕ. Το άλμπουμ αρχίζει με μια έκρηξη που δεν είναι παρά μια «νεο-πυρηνική πρόσκληση», πράξη δημιουργίας (!) σε ένα λευκό πάρτυ του Χουουλρόου, στο οποίο οι παρευρισκόμενοι, ανάμεσά τους και ο Νάικ με την Πάμελα, είναι ντυμένοι στα λευκά και ψεκασμένοι με λευκό χρώμα. Το καλλιτεχνικό event «Κόκκινο σε λευκό φόντο» είναι μια άγρια αιματοχυσία μέσα στο πάρτυ, όπου οι περισσότεροι προσκεκλημένοι, ρέπλικες όπως αποδεικνύεται, πέφτουν νεκροί. Ο Χουουλρόου, ο οποίος, σε αυτή του τη μορφή θυμίζει πράγματι τον Andy Warhol, αποκαλύπτει την πραγματική του ταυτότητα στον Νάικ και τον φέρνει σε κατάσταση απόλυτης αμφιβολίας για την ύπαρξή του, καθώς του αναγγέλλει ότι έχει δημιουργήσει δύο τουλάχιστον ρέπλικες του που τον υπηρετούν. Η ατμόσφαιρα θυμίζει εδώ



ιδιαίτερα το *Blade Runner* του Ridley Scott (1983), καθώς και εδώ ο θεατής πνίγεται στα ερωτηματικά για το εάν ο πρωταγωνιστής Ντέκαρτ, κυνηγός ανθρωπινων αντιγράφων, δεν είναι ρέπλικα και ο ίδιος.

Ένα νέο είδος τέχνης ορίζεται στην 32 Δεκέμβρη, η «Άγρια Τέχνη», με προϊόντα που αδιαφορούν για την ανθρωπίνη ζωή, καθώς και αυτή έχει πάψει να θεωρείται αυθεντική και μοναδική, ενώ το ίδιο άχρηστη καθίσταται και η ανθρωπίνη μνήμη. Το άλλο μεγαλειώδες χάπενινγκ του Χουουλρόου θα είναι η «Συμπίεση Ρεβόμενου Θανάτου», μια θανατηφόρα για τους θεατές όξινη βροχή που αποτελείται από «δύο εκατομμύρια στρατιωτών και πολιτών που σκοτώθηκαν στο πεδίο της μαλακίας», όπως ακριβώς αναφέρεται στη σελ. 44 του μυθιστορήματος (εικ. 9). Ταυτόχρονα ο Χουουλρόου ανακοινώνει ότι έχει απολύτως επιτύχει να είναι «πανταχού παρών» (το όραμα της ubiquité του Paul Valéry, που οδήγησε στην εποχή της εικονικής πραγματικότητας), με δεκαοκτώ εαυτούς / ρέπλικες ανά τον κόσμο, κηρύσσοντας την ΑΕΑ = Absolut Evil Art. [Νάικ: Είστε τρελός Γουόρχουουλ / Γουόρχουουλ: Όχι, είμαι καλλιτέχνης..., σελ. 48].

Το μυστικό της ιστορίας βρίσκεται ωστόσο στην ημερομηνία: 32 Δεκέμβρη και προέρχεται από ένα φαινομενικά αρχαιολογικού μόνο ενδιαφέροντος προϊστορικό λείψανο, τα οστά ενός τεράστιου όντος απροσδιόριστης ηλικίας που βρέθηκε στην έρημο Νέφοντ (όπου και η βάση της Λείλα) και θεωρείται το παλαιότερο στη Γη και δημιουργός όλης της ανθρωπίνης ιστορίας. Οι δέκα μεγάλοι θρησκευτικοί και πολιτικοί ηγέτες του κόσμου (αρχηγοί κρατών, εταιρειών, ο Δαλάι Λάμα, ο Πάπας...) το επισκέπτονται, καθώς και άτομα υψηλού διεθνούς κύρους, όπως ο Νάικ (εικ. 10). Όλοι αυτοί εξαφανίζονται το βράδυ της Πρωτοχρονιάς του 2026. Τηλεμεταφέρονται σε μια άλλη διάσταση στον Άρη, όπου και τα σώματά τους διαλύονται, εκτός του Νάικ, ο οποίος εδώ είναι ρέπλικα. Ο Γουόρχουουλ είναι και πάλι ο κύριος υπαίτιος για ό,τι έχει λάβει χώρα σε αυτή την αρχαιολογική ανασκαφή για τις απαρχές της ιστορίας της ανθρωπότητας και ο εγκέφαλος πίσω από την εξαφάνιση των παγκόσμιων ηγετών (!).

γ. *Ραντεβού στο Παρίσι* (2006). Το μέλλον ως χιουμοριστική δυστοπία ή το αδιέξοδο ενός καλλιτέχνη.

Στο επόμενο άλμπουμ *Ραντεβού στο Παρίσι*, η παρωδία συνεχίζεται. Με την τέχνη να προσδιορίζεται από ακαδημίες με ονόματα όπως «Σχολή Εικονικών Νεο-Γιουγκοσλαβικών Αντι-Σκοταδιστικών Καλών Τεχνών του Σεράγεβο» (!!!) και με θρησκεία και ποδόσφαιρο να έχουν απολύτως ταυτιστεί (υπάρχουν θρησκευτικές ομάδες, π.χ. Ορθόδοξη Πάρτιζαν Βελιγραδίου, αλλά και μια άθρη ομάδα), το μέλλον διαγράφεται πλέον ως χιουμοριστική δυστοπία. Οι ομάδες έχουν παίκτες και των δύο φύλων οι οποίοι πρέπει υποχρεωτικά να έχουν σπουδάσει χορό. Στις ομάδες αυτές βρίσκουν καταφύγιο ο Αμίρ και η Σάσα, οι οποίοι ανήκουν στην Ορθόδοξη Πάρτι-

ξαν της οποίας οπαδός είναι ο Νάικ, ο οποίος αναπολεί με νοσταλγία την ακμή της ομάδας στην εποχή του Τίτο (!!!) (εικ. 11). Ο Γουόρχουλ βρίσκεται και πάλι πίσω από τα πάντα, ενώ το άλμπουμ τελειώνει με ένα απροσδιόριστο ραντεβού των τριών (Νάικ, Λέιλα, Αμίρ) στο Παρίσι, με τέταρτο τον Γουόρχουλ.

δ. *Τέσσερα*; (2007): Για όλα έφταιγαν οι ... εξωγήινοι.

Το άλμπουμ *Τέσσερα* κλείνει με απογοητευτικό τρόπο έναν κύκλο: στο παρισινό γεύμα, ο Γουόρχουλ αποκαλύπτει στον Νάικ τα εξής: 1. τον... συμπαθεί ιδιαίτερα (!!!)· 2. είναι εξωγήινος, κατάγεται από ένα αιώνιο είδος πλακόδεσμων που χρησιμοποιεί τον χωροχρόνο ως παιχνίδι και τέχνη· 3. ο ίδιος είναι απίστευτα πολλών εκατομμυρίων ετών· 4. έχει δημιουργήσει τη ζωή πάνω στη Γη, καθώς εκείνος είναι το γιγάντιο λείψανο της σπηλιάς του τρίτου άλμπουμ και θεωρεί κατά κάποιον τρόπο ότι η Ιστορία τού ανήκει και ότι η Μνήμη της ανθρωπότητας είναι ο ίδιος!!!· 5. ετοιμάζεται να αναχωρήσει για πάντα από τη Γη (εικ. 12).

Πρόκειται για αντιστροφή του Μεσσιανικού οράματος; Ο Γουόρχουλ ενσαρκώνει λοιπόν τον μύθο ενός πλακοδεσμοειδούς, αιωνόβιου, διαταραγμένου Μεσσία; Ένας εξωγήινος και τα καλλιτεχνικά του πειράματα ευθύνονται για όλους τους πολέμους και τα δεινά της ανθρωπότητας; Φαίνεται πως ναι. Στην Τετραλογία του Νάικ Χάτζφελντ, ο Γουόρχουλ, το πρόσωπο-κλειδί, καθίσταται ταυτόχρονα η Τέχνη, η Εξουσία, η Ιδεολογία και η Μνήμη του 21ου αιώνα και οι μεταμορφώσεις τους. Πρόκειται για έναν 21ο αιώνα στον οποίο όλες οι ουτοπίες μετατρέπονται σε δυστοπίες και το αντίστροφο, ανάλογα με τις επιθυμίες της εξουσίας που αθρώνεται πολιτικά, ως... εξωγήινη νοημοσύνη!

### **5. Το τέλος του μεταμοντέρνου. Ένας επίλογος.**

Είναι η Τετραλογία μεταμοντέρνο ανάγνωσμα; Μα σίγουρα ναι! Ανακνλώνει ιδέες και θέσεις του παρελθόντος με έναν τρόπο που ξεκινάει αριστουργηματικά (1<sup>ο</sup> άλμπουμ) και τελειώνει νεοσυντηρητικά και απολίτικα. Πρόκειται για μια από τις εκδοχές του μεταμοντερνισμού που αρχίζουν να ορίζουν το ίδιο το τέλος του, καθώς δεν έχουμε εδώ μια δημιουργική και γόνιμη σύνθεση αλλά μια μεμφίμοιρη, στυλιστική κατασκευή, στην οποία η τεχνοτροπία αντικαθιστά σταδιακά την ιδεολογία που έχει εκλείψει και η ομφαλοσκοπούμενη τέχνη λειτουργεί ως μια αντανάκλαση του ίδιου της του εαυτού, σε ένα μεταχρονολογημένο, αυτιστικό μότο «η τέχνη για την τέχνη», που ανταποκρίνεται μεν στο μιντιακό πνεύμα των καιρών, αλλά δεν παράγει τίποτε άλλο εκτός από την αίσθηση του κενού, της απουσίας. Έτσι, εάν η επίσημη *δυστοπία* του Μοντερνισμού υπήρξε το 1984 του Τζορτζ Όργουελ, ως «ελεγειακή αίσθηση της απώλειας του παρελθόντος και αβεβαιότητα της μνήμης» (Τζέμι-



σον 2008, σ. 357), η «Τετραλογία του Νάικ Χάτζφελντ» του Enki Bilal, θα μπορούσε, με την ίδια ερμηνευτική πρόθεση, να αναγνωριστεί ως μια από τις α-πολιτικά μηδενιστικές εκδοχές του μεταμοντέρνου οράματος, που σηματοδοτούν μια από τις μεταβάσεις του τέλους του, το οποίο αποδίδεται σχεδόν ως *αλαλία* και εναρμονίζεται με τα δεδομένα της τελευταίας ίσως εποχής του μεταμοντέρνου καπιταλισμού (Τζέμι-σον, 2008, σ. 291).

## Βιβλιογραφία

### Α. Έργα του Enki Bilal που αναφέρονται στο κείμενο [κατ' έτος έκδοσης]:

- La Ville qui n'existait pas*, σενάριο: Pierre Christin, Les Humanoïdes Associés, 1977.  
*Les Phalanges de l'Ordre Noir*, σενάριο: Pierre Christin, Les Humanoïdes Associés, 1979.  
*La Foire aux Immortels*, Les Humanoïdes Associés, 1980 [*Trilogie Nikopol / Nikopol Trilogy*, πρώτο μέρος – ελληνική μετάφραση: εκδόσεις Βαβέλ].  
*Partie de Chasse*, σενάριο: Pierre Christin, Dargaud, 1983 και *Partie de Chasse*, σενάριο: Pierre Christin, Les Humanoïdes Associés, επανξιημένη έκδοση – με προσθήκες, 1990 [ελληνική μετάφραση: δημοσίευση σε συνέχειες στο περιοδικό Βαβέλ].  
*La Femme Piège*, Les Humanoïdes Associés, 1986 [*Trilogie Nikopol / Nikopol Trilogy*, δεύτερο μέρος – ελληνική μετάφραση: εκδόσεις Βαβέλ].  
*Froid Équateur*, Les Humanoïdes Associés, 1992 [*Trilogie Nikopol / Nikopol Trilogy*, τρίτο μέρος].  
*La Trilogie Nikopol*, édition intégrale [περιέχει και τα τρία μέρη της Τριλογίας Νικόπολ], Les Humanoïdes Associés, 1995.  
*Le Sommeil du Monstre*, Les Humanoïdes Associés, 1998/1999 [πρώτο μέρος της τετραλογίας του Νάικ Χάτζφελντ – ελληνική μετάφραση: ΜΑΜΟΥΘΚΟΜΙΞ, 1999].  
*32 décembre*, Les Humanoïdes Associés, 2003 [δεύτερο μέρος της τετραλογίας του Νάικ Χάτζφελντ - ελληνική μετάφραση: ΜΑΜΟΥΘΚΟΜΙΞ, 2003].  
*Rendez-vous à Paris*, Casterman, 2006 [τρίτο μέρος της τετραλογίας του Νάικ Χάτζφελντ - ελληνική μετάφραση: ΜΑΜΟΥΘΚΟΜΙΞ, 2006].  
*Quatre?*, Casterman, 2007 [τέταρτο μέρος της τετραλογίας του Νάικ Χάτζφελντ - ελληνική μετάφραση: ΜΑΜΟΥΘΚΟΜΙΞ, 2007].

### Β. Θεωρητικά Έργα: Βιβλία και άρθρα για τον Bilal, συνεντεύξεις σε έντυπα, βιβλία για τα κόμικς, θεωρητικές προσεγγίσεις:

- Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World*, Indiana University Press, 1984 [1<sup>η</sup> έκδοση: 1965].  
 Eisner, Will, *Comics and Sequential Art*, Poorhouse Press, 1985.  
 Eisner, Will, *Graphic Storytelling and Visual Narrative*, Poorhouse Press, 1996.  
 Frahm, Ole, “Weird Signs. Comics as Means of Parody”, στο: Anne Magnussen and Hans-Christian Christiansen (επιμ.), *Comics Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, Museum Tusulanum Press – University of Copenhagen, 2000, σ. 177-191.  
 Goulart, Ron, *Comic Book Culture: An Illustrated History*, Collectors Press, 2000.

- Hebdige, Dick, *Subculture. The Meaning of Style*, Routledge, 1981.
- Κουκουλάς, Γιάννης, «Enki Bilal: Οι εθνικοί ύμνοι με βαραινούν», συνέντευξη στο περιοδικό *Γαλέρα*, τεύχος 10, 2006.
- ‘Les Eclats de Bilal’, συνέντευξη στην εφημερίδα *L’Humanité*, 3 Φεβρουαρίου 2001 (χωρίς όνομα αρθρογράφου).
- McCloud, Scott, *Understanding Comics*, Harper Collins Publishers, 1994 [1<sup>η</sup> κνκλοφορία: Kitchen Sink Press, 1993].
- Pustz, Matthew J., *Comic Book Culture: Fanboys and True Believers (Studies in Popular Culture)*, University Press of Mississippi, 2002.
- Sabin, Roger/Triggs, Teal (επιμ.), *Below Critical Radar: Fanzines and Alternative Comics From 1976 to Now*, Codex Books, 2002.
- Sabin, Roger, *Comics, Comix and Graphic Novels: A History of Comic Art*, Phaidon Press Ltd, 1996 [και 2001-2<sup>η</sup> έκδοση].
- Scott, Randal W., *European Comics in English Translation: A Descriptive Sourcebook*, McFarland and Company, 2002.
- Σαμπανίκου, Εύη, «Enki Bilal, Σαρκοφάγος. Ένα Μουσείο του Μέλλοντος», *Πρακτικά Πρώτου Διεθνούς Συνεδρίου Μουσειολογίας: Μουσείο, Επικοινωνία και Νέες Τεχνολογίες / Proceedings of the First International Conference of Museology: Museum, Communication and New Technologies* (Μυτιλήνη 31 Μαΐου – 2 Ιουνίου 2002), Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας, Μυτιλήνη 2004, σ. 193 – 216.
- Συνέντευξη του Bilal στην εφημερίδα *Le Matin*, 28 Ιουνίου 1983 (ελληνική μετάφραση: πρόλογος στην ελληνική έκδοση του μυθιστορήματος *Γυναίκα Παγίδα*, εκδόσεις Βαβέλ, 1988).
- Συνέντευξη στον γάλλο δημοσιογράφο Antoine de Gaudemar, στην εφημερίδα *Libération*, 23 Σεπτεμβρίου 1998.
- Tadié, Jean-Yves, *Το Μυθιστόρημα στον εικοστό αιώνα*, μετάφραση: Μαρίνα Κουνεζή, εκδόσεις Τυπωθήτω, 2007 [γαλλικό πρωτότυπο: 1990, Belfond].
- Thevenet, Jean-Marc, *Bilal*, σειρά «Les auteurs par la bande», Le club des Stars, Seghers, 1999.
- Τζέιμσον, Φρέντρικ, *Οι Αρχαιολογίες του Μέλλοντος, τόμος I: Η Επιθυμία που λέγεται Οντοπία*, μετάφραση: Μιχάλης Μαυρωνάς, εκδόσεις Τόπος, 2008 [αγγλικό πρωτότυπο: 2005, Verso].
- Ζιζέκ, Σλαβόβ, *Μίλησε κανείς για Ολοκληρωτισμό;*, μετάφραση: Βίκυ Ιακώβου, επιμέλεια: Γιάννης Σταυρακάκης, Scripta, 2002 [αγγλικό πρωτότυπο: 2001, Verso].

#### Διαδίκτυο

Οι συνεντεύξεις του Bilal είναι συγκεντρωμένες στην ιστοσελίδα: <http://bilal.enki.free.fr/interviews>.