



ΕΛΛΗΝΙΚΟ
ΑΝΟΙΚΤΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ
ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ»

Διπλωματική Εργασία

Ο Έρωτας και ο Θάνατος στο έργο του Μ. Καραγάτση:

Η Μεγάλη Χίμαιρα, Ο Θάνατος και ο Θόδωρος, Το 10

Τσικέλα Θεοδώρα

A.M.: 515817

Επιβλέπων Καθηγητής: κ. Βασίλειος Βασιλειάδης

Ιανουάριος, 2024

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



ΕΛΛΗΝΙΚΟ
ΑΝΟΙΚΤΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ
ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ»

Διπλωματική Εργασία

Ο Έρωτας και ο Θάνατος στο έργο του Μ. Καραγάτση:

Η Μεγάλη Χίμαιρα, Ο Θάνατος και ο Θόδωρος, Το 10

Τσικέλα Θεοδώρα, Α.Μ.: 515817

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματική Εργασίας:

Επιβλέπων Καθηγητής:

Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

κ. Βασίλειος Βασιλειάδης,

κ. Μαρία Νικολοπούλου,

μέλος ΣΕΠ ΜΠΣ

μέλος ΣΕΠ ΜΠΣ

«Δημιουργική Γραφή»

«Δημιουργική Γραφή»

ΕΑΠ

ΕΑΠ

Ιανουάριος, 2024

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η παρούσα διπλωματική εργασία ξεκίνησε με την πρόθεση να συνδυάσει τη φιλοσοφία με τη λογοτεχνία. Ξεκίνησα αναζητώντας τον πολιτικό Καραγάτση στο *10*, αλλά η ανάγνωση με οδήγησε σε άλλα μονοπάτια, σε εκείνα της οντολογίας περί έρωτα και θανάτου. Και εδώ, όμως, το έργο του Καραγάτση είχε πιο έντονο το κοινωνικό πρόσημο.

Έτσι, η συμβολή του κ. Βασιλειάδη ήταν καθοριστική. Οι συμβουλές του, οι παραγωγικές παρατηρήσεις και η συνεχής καθοδήγησή του συνέβαλαν στην εξέλιξη αυτής της εργασίας. Τον ευχαριστώ, λοιπόν, θερμά.

Σημαντική ήταν και η συμβολή της κ. Νικολοπούλου στο τελικό αποτέλεσμα της εργασίας, αφού οι αναλυτικότερες παρατηρήσεις της ανέδειξαν την προσωπική μου φωνή σε ό,τι αφορά την ερμηνεία των τριών επιλεγμένων έργων και, γι' αυτό, την ευχαριστώ.

Τσικέλα Θεοδώρα

2/2024

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το θέμα της παρούσας εργασίας είναι ο Έρωτας και ο Θάνατος, όπως αυτά εμφανίζονται στο έργο του Μ. Καραγάτση (1908-1960). Για τον σκοπό αυτό επιλέγονται τα μυθιστορήματα *Η Μεγάλη Χίμαιρα* (1953 [1936]), *Ο Θάνατος και ο Θόδωρος* (1954) και *Το 10* (1964), έργα τα οποία θεωρούνται αντιπροσωπευτικά για την ανάδειξη του διπόλου έρωτας-θάνατος, ένα θέμα ιδιαίτερος προσφιλές στον συγγραφέα. Αξιοποιώντας στοιχεία αφηγηματολογίας και ψυχαναλυτικής θεωρίας επιχειρείται η ερμηνευτική ανάλυση των έργων με έμφαση στα χωρία που εστιάζουν στις συγκεκριμένες έννοιες. Από την ανάλυση διαφαίνεται ότι οι δύο έννοιες είναι διαπλεκόμενες στο έργο του Καραγάτση, προκαλώντας συχνά η μία την άλλη. Ειδικότερα, ο έρωτας αποτελεί χαρακτηριστικό θέμα του πεζογραφικού έργου του συγγραφέα, ο οποίος πιστός στον ρεαλισμό της γενιάς του, της Γενιάς του '30, τον περιγράφει τις περισσότερες φορές με καθαρά βιολογικούς όρους, εξισώνοντάς τον με την ηδονή. Η τελευταία έχει και μία κοινωνική πτυχή, αφού οι ήρωες των έργων καταφεύγουν σε αυτή ως διαφυγή από τα προβλήματα της καθημερινότητάς τους. Το κοινωνικό πρόβλημα είναι, επίσης, ένα από τα θέματα της карагаτσικής δημιουργίας, αλλά και χαρακτηριστικό των συγγραφέων του αστικού ρεαλισμού. Έτσι, ο Μ. Καραγάτσης γίνεται από τους πιο αντιπροσωπευτικούς συγγραφείς της Γενιάς του '30 αλλά και ένας από τους πιο σπουδαίους, αφού η χειμαρρώδης φαντασία του τον κάνει να συνεχίσει να γράφει ως τη μέρα που πέθανε, αφήνοντας το *10* ημιτελές. Με αφορμή αυτό, στο δεύτερο μέρος της εργασίας, όπου επιχειρείται η δημιουργία ενός διηγήματος, το οποίο αξιοποιεί στοιχεία της карагаτσικής γραφής, επιλέγεται ο χαρακτήρας της Ελενάρας του *10*, στην οποία την ιστορία επιδιώκεται να δοθεί ένα τέλος.

Λέξεις-Κλειδιά: Μ. Καραγάτσης, Έρωτας και Θάνατος, *Μεγάλη Χίμαιρα*, *Ο Θάνατος και ο Θόδωρος*, *Το 10*

ABSTRACT

“Love and Death in Karagatsis’ work:

The Great Chimera, Death and Theodoros, The 10”

Tsikela Theodora

The subject of this paper is Love and Death, as they appear in the work of M. Karagatsis (1908-1960). For this purpose, the novels selected are *The Great Chimera* (1953 [1936]), *Death and Theodoros* (1954) and *The 10* (1964), works that are considered representative for the emergence of the love-death dichotomy, a theme particularly dear to the author. Utilizing elements of narratology and psychoanalytic theory, an interpretive analysis of the works is attempted, with emphasis on the passages that focus on these specific concepts. The analysis reveals that the two concepts are intertwined in Karagatsis’ work, often causing each other. Love is a typical theme in the prose work of the author, who, true to the realism of his generation, the Generation of the 1930s, describes it most of the time in purely biological terms, equating it with pleasure. The latter also has a social aspect since the heroes of the works resort to it as an escape from the problems of their daily lives. The social problem is also one of the themes of Karagatsis’ work, but it is also characteristic of the writers of urban realism. Thus, M. Karagatsis becomes one of the most representative writers of the Generation of the 1930's, but also one of the most important, since his torrential imagination makes him continue writing until the day he died, leaving the *10* unfinished. With that in mind, in the second part of this paper, where I wrote a short story which utilizes elements of the Karagatsis’ writing style, is chosen the character of Elenara of *10* and is sought to be given a closure to her story.

Keywords: M. Karagatsis, Love and Death, *Great Chimera*, *Death and Theodoros*, *The 10*

Περιεχόμενα

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	iii
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	iv
ABSTRACT	v
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
1. Ο Μ. Καραγάτσης	1
2. Ο Έρωτας και ο Θάνατος	7
3. Διάρθρωση εργασίας.....	7
ΜΕΡΟΣ Α: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ.....	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Η ΜΕΓΑΛΗ ΧΙΜΑΙΡΑ	10
1.1 Η χίμαιρα του έρωτα ή ο χείμαρρος του πάθους.....	13
1.2 Η αναπόφευκτη κατάληξη της ζωής.....	21
1.3 Ο Έρωτας, ο Θάνατος και η Μοίρα.....	26
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΚΙ Ο ΘΟΔΩΡΟΣ	29
2.1 Ο Θόδωρος ως σύμβολο του έρωτα	30
2.2 Ο Θάνατος ως πρόσχημα.....	35
2.3 Το γελίοι και το δέος.....	39
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΤΟ ΔΕΚΑ	42
3.1 Γυναίκες και άντρες.....	46
3.2 Το τέλος της έκλυσης των ηθών	56
3.3 Το «10» ένας μικρόκοσμος της κοινωνίας.....	59
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. ΣΥΚΡΙΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΩΝ ΚΑΡΑΓΑΤΣΙΚΩΝ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΩΝ. 62	
ΜΕΡΟΣ Β: ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΚΟΜΜΑΤΙ	67
ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΕΛΕΝΑΡΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ «10»	68
Το τέλος της φθοράς.....	69
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	79

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. Ο Μ. Καραγάτσης

Ο Μ. Καραγάτσης (1908-1960) διένυσε τριάντα δύο χρόνια λογοτεχνικής πορείας, έχοντας συχνά υπάρξει σημείο αντιλογίας μεταξύ των συγχρόνων του. Η πρώτη κατάθεσή του στα γράμματα συνέβη το 1927 με το διήγημα «Κυρία Νίτσα», για το οποίο τιμήθηκε σε διαγωνισμό της *Εστίας*, λαμβάνοντας μια θετική κριτική από τον Γρηγόριο Ξενόπουλο, ο οποίος εξαιρεί το χιούμορ του και την ειρωνική φιλοσοφική του διάθεση (Χάρης, 1968: 129-130). Σύντομα, το 1933, ο Καραγάτσης γράφει και το πρώτο του μυθιστόρημα, τον *Συνταγματάρχη Λιάπκιν*, κι έτσι, θα καθιερωθεί στα ελληνικά γράμματα και θα γίνει ένας από τους νεότερους συγγραφείς της γενιάς του, της Γενιάς του '30 (Πολίτης, 2013: 311).

Ακολουθούν πολλά διηγήματα και πολλά μυθιστορήματα, ενώ ο ίδιος κάνει μεταφράσεις, κριτικούς σχολιασμούς και γράφει πραγματείες, θεατρικά, ιστορία (Καραντώνης, 1977: 128-129). Ο Καραντώνης (1977) καταγράφει το πεζογραφικό έργο του Καραγάτση ειδολογικά, κατατάσσοντας σε χρονολογική σειρά τα ομοειδή έργα. Αναφέρεται πρώτα στα μυθιστορήματα *Ο Συνταγματάρχης Λιάπκιν* (1933), η *Χίμαιρα* (1936) (αργότερα ονομαζόμενη «Μεγάλη Χίμαιρα», 1953), ο *Γιούγκερμαν* (1940), τα *Στερνά του Γιούγκερμαν* (1940), στην τριλογία *Ο Κοτζαμπάσης του Καστρόπυργου* (1944), *Το Αίμα Χαμένο και κερδισμένο* (1947) και τα *Στερνά του Μίχαλου* (1949), στη νουβέλα του *Ο Θάνατος και ο Θόδωρος* (1954), το συμβολικό μυθιστόρημα *Στο χέρι του Θεού (Άμρι α μούγκου)* (1954), το ψυχογραφικό πεζογράφημα *Ο μεγάλος ύπνος* (1946), το αστυνομικό *Κίτρινος φάκελος* (1956), στη φανταστική νουβέλα *Το χαμένο νησί* (1941), και το κωμικοτραγικό μυθιστόρημα *Σέργιος και Βάκχος* (1959).

Ο Καραγάτσης έγραψε ακόμη πολλά διηγήματα που τα συνέλλεξε σε συλλογές, όπως: *Το συναζάρι των αμαρτωλών* (1935), *Η λιτανεία των ασεβών* (1940), *Ο πυρετός* (1945), *Το νερό της βροχής* (1950), *Το μεγάλο συναζάρι* (1951), *Η μεγάλη λιτανεία* (1956). Στο αρχείο του εντοπίζεται ακόμη μια μυθιστορηματική βιογραφία του ναυτικού ήρωα Βασίλη Λάσκου (1948) και ένας τόμος με τίτλο *Η ιστορία των Ελλήνων* (1952) (Καραντώνης, 1977: 128-129). Μέσα σε αυτά θα πρέπει να συγκαταλεχθούν και οι διάφορες δημοσιεύσεις του με κριτικές, δοκίμια, λιβέλους και δημοσιογραφικά

ρεπορτάζ, αλλά και οι ταξιδιωτικές και πολεμικές εντυπώσεις του (Καραντώνης, 1977: 128-129· Τετράδια «Ευθύνης», 1980, τ. 14: 157-158). Οι ταξιδιωτικές εντυπώσεις του Καραγάτση δημοσιεύθηκαν τριάντα χρόνια μετά τον θάνατό του, το 1990, από τις εκδόσεις Καστανιώτη, ενώ το 2002 εκδόθηκαν και από το Βιβλιοπωλείο της Εστίας με ορισμένες προσθήκες (Κοκκινάκη, 2004: 113-114). Μετά τον θάνατο του συγγραφέα, το 1960, δημοσιεύθηκε και ένα από τα σημαντικότερα ίσως έργα του, το ημιτελές μυθιστόρημα *Το Δέκα* (1964).

Γενικώς, η εκδοτική πρακτική του Καραγάτση ήταν να επιστρέφει στα ήδη εκδομένα έργα του και να τα ξαναδουλεύει (Μυριβήλης, 1980: 119). Αυτή η πρακτική δεν ανήκει μονάχα στον ίδιο, αλλά είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της Γενιάς του '30, να θεωρούν δηλαδή τα πεζά τους ως «έργα εν προόδω», πράγμα που ορισμένες φορές τα καθιστά σχεδόν αγνώριστα στις μετέπειτα τροποποιήσεις από τους συγγραφείς τους (Mackridge 2018: 24). Αυτό συμβαίνει πολύ συχνά στην περίπτωση του Καραγάτση, ο οποίος, για παράδειγμα, τροποποίησε το πρώτο του έργο, τον *Συνταγματάρχη Λιάπκιν*, τέσσερις φορές (1933, 1939, 1933, 1955). Στην έκδοση του 1939, πιθανότατα λόγω της μεταξικής λογοκρισίας, έχει αφαιρέσει τις «φιλομπολσεβικές αναφορές», ενώ στην έκδοση του 1944 προσθέτει οκτώ σελίδες στο τέλος του βιβλίου, που στην τελική έκδοση του 1955 γίνονται είκοσι επτά (Mackridge 2018: 25). Αντίστοιχα η *Χίμαιρα* του 1935 τροποποιήθηκε από τον Καραγάτση το 1942, και, τελικά, στην τελευταία της έκδοση το 1953 μετονομάστηκε σε *Μεγάλη Χίμαιρα* και είχε επαυξημένη μορφή. Εδώ πρόκειται για μετάπλαση, δηλαδή για αντικατάσταση ή προσθήκη νέων χωρίων (Mackridge 2018: 26).

Σε κάθε περίπτωση, όλα τα παραπάνω έργα του Καραγάτση, τροποποιημένα ή μη, είναι πιστά στις αρχές που πρέσβευε η γενιά του. Η Γενιά του '30 περιλαμβάνει εκείνους τους συγγραφείς που παρήγαν συγγραφικό έργο κατά τη δεκαετία του 1930 και ως το 1940. Ορισμένοι από αυτούς είχαν ξεκινήσει τη συγγραφική παραγωγή πριν από το 1930. Γράφουν υπακούοντας στις αρχές του ρεαλισμού, της ηθογραφίας, του νατουραλισμού, του μοντερνισμού, του αυτοβιογραφικού λόγου, της υπερρεαλίζουσας πεζογραφίας, της ελληνικότητας, της οπτικής γωνίας, της ροής συνείδησης, του παντογνώστη αφηγητή, του εσωτερικού μονολόγου, του ελεύθερου πλάγιου λόγου και της ειρωνικής αποστασιοποίησης (Πολυκανδριώτη, 2008: 397).

Τα παραπάνω χαρακτηριστικά καταγράφονται χωρίς διαφοροποίηση και διακρίνουν διαφορετικές τάσεις της Γενιάς του '30. Γραμματολογικά, η Γενιά του '30 διακρίνεται

σε τρεις κατευθύνσεις, στην Αιολική Σχολή, στη σχολή του Αστικού Ρεαλισμού και στις μοντερνιστικές αναζητήσεις ορισμένων συγγραφέων που διαμόρφωσαν τη λεγόμενη «Σχολή της Θεσσαλονίκης» (Πολυκανδριώτη, 2008: 412-440).

Ως προς την κατεύθυνση του ρεύματος του ρεαλισμού, η Γενιά του '30 προσπαθεί να παρουσιάσει την αντικειμενική πραγματικότητα ως αισθητικό ιδεώδες και να αναπαραστήσει όσο το δυνατόν πιο πιστά την πραγματικότητα (Βλαβιανού κ.ά., 2008: 152-153). Ωστόσο, ο ρεαλιστής συγγραφέας, κρύβει πίσω από τον παντογνώστη αφηγητή που συνήθως χρησιμοποιεί, τη δική του προσωπική και άρα υποκειμενική ματιά (Βλαβιανού κ.ά., 2008: 155). Αντίθετα, στον νατουραλισμό ο αφηγητής γίνεται αμέτοχος παρατηρητής της πραγματικότητας, την οποία και καταγράφει με τρόπο εξουχιστικό, θίγοντας συχνά θέματα εξουσίας, διαφθοράς, και εξαθλίωσης (Βλαβιανού κ.ά., 2008: 178).

Ο νατουραλισμός ως λογοτεχνική τάση, αν και εκκινεί από τον ρεαλισμό, επηρεαζόμενος και αυτός από τις βιολογικές θεωρίες του 19^{ου} αιώνα, υιοθετεί πέρα από τις εξελικτικές θεωρίες του Δαρβίνου και άλλες, με επικρατέστερες εκείνες του Ταιν, που συνδέουν την ανθρώπινη συμπεριφορά με την κληρονομικότητα (Μαρκαντωνάτος, 2008: 266· Βλαβιανού κ.ά., 2008: 177). Επιπλέον, δίνεται έμφαση στις εξωτερικές δυνάμεις που αποτρέπουν τον άνθρωπο να δράσει ελεύθερα (κοινωνία και φύση), ή ακόμη και στις εσωτερικές δυνάμεις του ίδιου του ατόμου, στο ασυνείδητο, που επηρεάζει τις αντιδράσεις του, με αποτέλεσμα συχνά να ωθείται σε έναν «απαισιόδοξο υλιστικό ντετερμινισμό» (Beardsley, 1989: 283· Μαρκαντωνάτος, 2008: 266). Αυτό που κυρίως απασχολεί τον νατουραλισμό είναι να ρίξει φως στην ηθική ανθρώπινη συμπεριφορά και τα εσωτερικά ένστικτα και κίνητρα των ατόμων, με τα οποία συνδέει τις αντιδράσεις τους, ενώ επιλέγει θέματα προκλητικά τα οποία περιγράφει με μεγάλη λεπτομέρεια και με τη μέγιστη δυνατή αντικειμενικότητα (Beardsley, 1989: 282· Μαρκαντωνάτος, 2008: 266).

Αυτή η τάση της αμερόληπτης καταγραφής, ωστόσο, κάνει τους νατουραλιστές συγγραφείς να παραμελούν συχνά τη μορφή των γραπτών τους (Βλαβιανού κ.ά., 2008: 178). Για αυτό το τελευταίο έχει συχνά κατηγορηθεί και ο Καραγάτσης, το ύφος του οποίου έχει επικριθεί ως «πρόχειρο» (Καρούζος 1980: 48· Νεγρεπόντης 1980: 69· Αγγελής 2008: 37), αν και στην περίπτωση του Καραγάτση η προχειρότητα της γραφής δεν συνδέεται τόσο με τον νατουραλισμό όσο με την τάση του να καταγράφει τη χειμαρρώδη φαντασία του, δίνοντας τελικά ένα αποτέλεσμα που αν και μοιάζει

ατημέλητο και απλό, έχει εντούτοις μια μεγάλη εκφραστική δύναμη (Τουτουντζάκης, 1980: 66· Τσιρόπουλος, 1980: 114-116).

Ο Μ. Καραγάτσης, συγκεκριμένα, ανήκει στην κατεύθυνση του αστικού ρεαλισμού, που δίνει έμφαση στο μυθιστόρημα ως την αρτιότερη μορφή λογοτεχνικής σύνθεσης, και προσπαθεί να απηχήσει περισσότερο ευρωπαϊκά πρότυπα (Πολυκανδριώτη, 2008: 420). Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των συγγραφέων αυτής της κατεύθυνσης είναι ότι τα έργα τους εκτυλίσσονται σε αστικό πλαίσιο, έχουν έντονο κοινωνικό προβληματισμό, με έμφαση στις οικογενειακές σχέσεις και την εσωτερική ζωή των ηρώων, ενώ τείνουν να είναι ρεαλιστικά και να χρησιμοποιούν νεωτερικές αφηγηματικές τεχνικές (Πολυκανδριώτη, 2008: 421).

Η περίπτωση του Καραγάτση, όμως, διαφέρει. Γράφει από την Αθήνα, αλλά όχι απαραίτητα για την Αθήνα. Οι ήρωές του είναι συχνά ξενόφερτοι και γεννούν ένα κλίμα κοσμοπολιτισμού, που συνήθως συγκρούεται με το ελληνικό στοιχείο, ενώ ταυτόχρονα συγκρούονται και με τον ίδιο τους τον εαυτό, με τον βιολογικό τους ντετερμινισμό, δίνοντας συχνά παραστάσεις άκρως νατουραλιστικές (Πολυκανδριώτη, 2008: 423-4).

Το ξεχωριστό, ωστόσο, της περιπτώσεώς του δεν περιορίζεται εκεί, αλλά και στο ίδιο το ύφος του. Ενώ μπορεί να χρησιμοποιεί διαφορετικούς τύπους εστίασης, κάποτε καταφεύγει στον παντογνώστη αφηγητή για χάρη της αφήγησης. Είναι ιδιαιζόντως ψυχογραφικός, διατηρώντας ωστόσο κάποια απόσταση από τους χαρακτήρες του, των οποίων τη συνείδηση εισάγει στην ανάγνωση. Είναι, όμως, κατά βάση περιγραφικός, με ιδιαίτερη βαρύτητα στις περιγραφές των φυσικών τοπίων, πράγμα που αναμειγνύει τον ωμό ρεαλισμό του με μία λυρική διάθεση (Πολυκανδριώτη, 2008: 429).

Από αυτή την άποψη, ο Καραγάτσης έχει συσχετιστεί με τον Μπαλζάκ, επειδή ήταν κι αυτός άκρατα ρεαλιστής, αλλά έδενε τον ρεαλισμό του με τον ερωτισμό. Επιπλέον, όμως, ο Καραγάτσης ενισχύει τον ρεαλισμό του με τη βιολογία και την ψυχολογία, ενώ ο υποκειμενισμός του συχνά υποσκελίζεται από την παρατηρητικότητα και τον ορθολογισμό του (Καραντώνης, 1980β: 136). Μοιάζει ακόμη στον Μπαλζάκ αλλά και στον Ζολά, από την άποψη ότι εισάγει στην ελληνική λογοτεχνία τα προβλήματα του χρήματος και της ύλης. Σύμφωνα με την εκτίμηση του Δημήτρη Αγγελή (2008), ο υλισμός αυτός δεν είναι πολιτικός, δεν έχει σχέση με εκείνον του Μαρξ ή του Λένιν (σ.

39).¹ Ο Καραγάτσης γίνεται μάλλον ένας ρεαλιστής ψυχογράφος, και την ψυχογραφία του αυτή την οφείλει στη διδασκαλία του Φρόντ, αφού στο κέντρο βάρους όλων των έργων του βρίσκεται η δύναμη που μπορεί να ασκήσει η λίμπιντο και η σαρκική επιθυμία στην ανθρώπινη συμπεριφορά (Αγγελής, 2008: 31).

Σε αυτό το πλαίσιο ο Καραγάτσης γίνεται ένας παρατηρητικός ερευνητής του ανθρώπινου ψυχισμού, γράφοντας για τις αγωνίες και τους κόπους των ανθρώπων, τους πόθους, τα όνειρά τους και τα πάθη τους (Τουτουτζάκης, 1980: 67). Ωστόσο, ο Απόστολος Σαχίνης (1985, σ. 39) ισχυρίζεται ότι στον ψυχογραφικό τομέα ο Καραγάτσης τείνει να μένει στην επιφάνεια της εσωτερικής ζωής των ηρώων του, ενώ ο Άρης Μπερλής (1996, σ. 267) θεωρεί ότι από τους ήρωές του, η Μαρίνα, η πρωταγωνίστρια της *Μεγάλης Χίμαιρας*, αποτελεί τον μοναδικό ολοκληρωμένο τραγικό χαρακτήρα του Καραγάτση (στο: Πολυκανδριώτη, 2008: 429).

Αυτό μένει να επιβεβαιωθεί από τα ίδια τα έργα του. Ακόμη όμως και να ισχύει ότι ο Καραγάτσης αγγίζει απλώς την επιφάνεια της ανθρώπινης ψυχοσύνθεσης, δεν θα μπορούσε να ειπωθεί το ίδιο και για τον σεξουαλισμό του. Ο Καραγάτσης έχει χαρακτηριστεί ως «σεξουαλικός συγγραφέας» ή, με τον όρο του Καρούζου (1980), «ερωτοσαρκικός, με ορισμένα εφόδια φροϋδισμού» (σ. 47). Ο Τσιρόπουλος (1980), από την άλλη, ισχυρίζεται ότι ο συγγραφέας εκφράζει όλη τη φροϋδική αλήθεια μέσα από τα έργα του, όπου βασικά στοιχεία της συμπεριφοράς των ηρώων του ανάγονται στη λίμπιντο, εκφράζοντας μία σεξουαλική επιθυμία η οποία συχνά είναι πηγή του αισθήματος της αμαρτίας για τους ήρωές του (σ. 118).

Έτσι, στα έργα του Καραγάτση ο άνθρωπος, η φύση, η κοινωνία και η ιστορία ενώνονται, αφήνοντας να κυριαρχήσει στην ένωσή τους ένα στοιχείο «ερωτικο-αισθησιακό» που διατρέχεται από «ηδονολατρία» δύο όψεων. Από τη μία, της νεότητας, της υγείας, της ομορφιάς, κι από την άλλη, της ασχήμιας, της αρρώστιας, της φθοράς του χρόνου (Καραντώνης, 1977: 124). Μέσω αυτής επιχειρεί ο Καραγάτσης να βρει διέξοδο στη βιολογία και στην ιστορία, συνδέοντας τις ανθρώπινες αντιδράσεις με τη φροϋδική θεωρία της ψυχανάλυσης σε ζητήματα κυρίως ερωτισμού (Καραντώνης, 1977: 131).

¹ Από την άλλη, η Ντουνιά (2023) υποστηρίζει την ιδεολογική σύνδεση του Καραγάτση με τον μαρξισμό, ενώ εντοπίζει στον *Συνταγματάρχη Λιάπκιν* στοιχεία βάσει των οποίων θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «κομμουνιστικό» μυθιστόρημα (σσ. 142-171).

Ωστόσο, η κριτική της εποχής του, είδε μόνο την ερωτική δραστηριότητα των карагаτσικών ηρώων, επέκρινε το σαρκαστικό ύφος του συγγραφέα και αποσιώπησε τους κοινωνικούς του προβληματισμούς (Νεγρεπόντης, 1980: 69-70). Πράγματι, στο έργο του Καραγάτση το σεξουαλικό στοιχείο επικρατεί και είναι εκείνο που ικανοποιεί την ανθρώπινη ανάγκη, αλλά όχι την ανθρώπινη επιθυμία, δημιουργώντας ένα κενό που οι карагаτσικοί ήρωες επιχειρούν να καλύψουν με την αποστροφή τους προς την ασυνείδητη φαντασίωσή τους (Αγγελής, 2008: 35). Δεν είναι λοιπόν διόλου περίεργο που οι σύγχρονοί του επέκριναν τον ερωτισμό του, λόγω επιφύλαξης σε μία κοινωνία σεμνότυφη. Ωστόσο, ο Καραγάτσης είναι πολλά περισσότερα. Μέσα από τον ασυνήθιστο ίσως τρόπο γραφής του, καταφέρνει να οδηγήσει την πλοκή του σε ανέλιξη που φαίνεται φυσική και αβίαστη (Αθανασιάδης 1980: 24).

Ο Καραγάτσης είναι, όπως το θέτει ο Μερακλής (1980), «ο πιο ερωτευμένος...συγγραφέας τη γενιάς του '30», ερωτευμένος όμως με την ιστορία (σ. 57), στην οποία επίσης ανατρέχει για να δώσει απαντήσεις στα κοινωνικά προβλήματα της εποχής του. Άρα, ο «ερωτικός μονισμός» για τον οποίο έχει κατηγορηθεί είναι αβάσιμος (σ. 62).

Το συγγραφικό του ταλέντο υπήρξε σπάνιο. Όλες του οι ιστορίες είναι βγαλμένες από τη ζωή και μιλούν για τη ζωή και τους νόμους της. Βασικός νόμος αυτής είναι το ερωτικό ένστικτο (Καραντώνης, 1980: 130), το ερωτικό εκείνο πάθος το οποίο ο συγγραφέας Καραγάτσης αφήνει, τουλάχιστον στα μυθιστορήματά του, να ωριμάσει, να παρακμάσει και να εκραγεί (Χατζίνης, 1980: 153), οδηγώντας τελικά στη μία και βέβαιη συνέπεια, στο θάνατο (Χατζίνης, 1980: 149).

Τελικά, ο Καραγάτσης ήταν η πιο εκρηκτική και πληθωρική λογοτεχνική προσωπικότητα της γενιάς του, με στοιχεία ρεαλιστικά, λυρικά, σατιρικά, αλλά και μοραλιστικά. Ο συγγραφέας υπήρξε πράγματι ένας από τους πιο αντικειμενικούς παρατηρητές και ελεγκτές της σύγχρονης του πραγματικότητας (Σαββίδης, 1980: 143). Η έμπνευση του Καραγάτση μπορεί να συνοψιστεί στα εξής τρία στοιχεία: άνθρωπος, ζώο και φύση, τα οποία κινούνται από τις δυνάμεις του έρωτα και καταλήγουν στον θάνατο, ο οποίος, σε τελική ανάλυση, δεν είναι παρά μία «μεταμόρφωση της ζωής από έννοια φυσική σε μεταφυσική» (Καραντώνης, 1977: 123).

2. Ο Έρωτας και ο Θάνατος

Ο έρωτας και ο θάνατος αποτελούν βασικά ζητήματα του φιλοσοφικού στοχασμού, από την εποχή των αρχαίων φιλοσόφων ως τη σύγχρονη εποχή. Μετά από πολλές και διαφορετικές απόπειρες της φιλοσοφίας να εξηγήσει το νόημα της ζωής, οι έννοιες του έρωτα και του θανάτου έγιναν ποιήματα στα χέρια των λογοτεχνών, οι οποίοι συνεχίζουν και θα συνεχίζουν να χειρίζονται τα δύο αυτά θέματα στα έργα τους (Κόκορης, 2015: 145).

Γενικώς, η σχέση της λογοτεχνίας με τη φιλοσοφία είναι μία σχέση αμφίδρομη, στην οποία η μία δίνει ιδέες και θέματα στην άλλη (Αντωνοπούλου-Τρεχλή, 2015-2023), προσπαθώντας πάντοτε και οι δύο να δώσουν απαντήσεις στα μεγάλα υπαρξιακά ερωτήματα της ζωής (Κόκορης & Νιώτη, 2015-2023). Αυτό συμβαίνει και στην περίπτωση του Καραγάτση, ο οποίος προσπαθεί να λύσει το πρόβλημα της κοινωνικής υπόστασης των ηρώων του, βρίσκοντας διέξοδο στο ερωτικό στοιχείο (Μερακλής, 1980: 62-53), ένα ερωτικό στοιχείο που συχνά καταλήγει τραγικό και οδηγεί στον θάνατο (Καραντώνης, 1980α: 128 · Πολίτης, 2013: 311).

Για τον Καραγάτση ο έρωτας και ο θάνατος είναι οι δύο διαφορετικές όψεις του ίδιου νομίσματος. Ο ένας μπορεί να οδηγήσει στον άλλο, και οι δύο μαζί συγκροτούν την ίδια την ανθρώπινη ύπαρξη. Αυτό το τελευταίο θα επιχειρήσουμε να δείξουμε στη συνέχεια.

3. Διάρθρωση εργασίας

Η παρούσα εργασία προσεγγίζει τρία μυθιστορήματα του Μ. Καραγάτση, τη *Μεγάλη Χίμαιρα*, το *Θάνατος κι ο Θόδωρος*, και το *10*. Αν και έχουν αρκετών χρόνων απόσταση μεταξύ τους, περιπλέκουν και τα τρία τον μύθο τους γύρω από το θέμα του έρωτα και του θανάτου, αν και αυτό δεν ισχύει απολύτως στην περίπτωση του *10*. Σε κάθε περίπτωση, η ανάλυση ξεκινά με αναφορά στην πλοκή των έργων και προχωρά στην προσέγγιση των δύο αυτών θεμάτων όπως καταγράφονται από τον συγγραφέα στο λογοτεχνικό κείμενο. Εν συνεχεία, προχωρούμε σε ερμηνευτική προσέγγιση των χωρίων, αξιοποιώντας τις υπάρχουσες πηγές.

Η ερμηνεία ενός λογοτεχνικού κειμένου ξεπερνά, βέβαια, τα όρια του εις βάθος σχολιασμού που κατά βάση επιχειρείται στην παρούσα εργασία. Ο σχολιασμός, εντούτοις, εστιάζει στο επιφανειακό νόημα του κειμένου (Hawthorn, 2012: 41), και υπάρχουν στα εξεταζόμενα έργα του Καραγάτση χωρία που απαιτούν περισσότερη ανάλυση. Όπως και με κάθε θεωρία, έτσι και η ερμηνευτική ανάλυση μπορεί να έχει μειονεκτήματα. Στην προσπάθεια λοιπόν να εξετάσει κανείς τα βαθύτερα νοήματα του κειμένου, συγκρίνοντας ταυτόχρονα τις ερμηνείες άλλων κριτικών, συχνά μπορεί να ξεφύγει από το κυρίως κείμενο και να προχωρήσει σε οδούς πιο δημιουργικές (Hawthorn, 2012: 43).

Σε κάθε περίπτωση, για να επιτευχθεί η ερμηνευτική προσέγγιση, έχουν αξιοποιηθεί στοιχεία αφηγηματολογίας και ψυχανalyτικής θεωρίας. Η τελευταία χρησιμοποιείται περισσότερο στα σημεία όπου η δράση των ηρώων, και κυρίως εκείνη που σχετίζεται με τα σεξουαλικά τους ένστικτα, δεν μπορεί να εξηγηθεί παρά με όρους ψυχανάλυσης. Από την άλλη, η αφηγηματολογία, βασικός στόχος της οποίας είναι να στρέψει την προσοχή στην ίδια την πράξη της αφήγησης (Barry, 2013: 279), αξιοποιείται κατά βάση στις εισαγωγικές ενότητες, όπου καταγράφονται η βασική δομή του εκάστοτε έργου και τα βασικά χαρακτηριστικά της αφήγησης.

Έχοντας διευκρινίσει τα παραπάνω, θα πρέπει επίσης να ειπωθεί ότι η διάρθρωση της εργασίας που ακολουθεί αποτελείται από δύο μέρη, ένα θεωρητικό και ένα δημιουργικό. Στο πρώτο μέρος, αναλύονται σε τρία ξεχωριστά κεφάλαια τα τρία επιλεγμένα μυθιστορήματα του Μ. Καραγάτση, ακολουθώντας μια τετραμερή δομή, όπου σε πρώτη φάση αναλύονται τα βασικά συστατικά της αφήγησης του έργου, ακολουθούν αναφορές του έργου πρώτα για τον έρωτα, έπειτα για τον θάνατο, και τελικά υπάρχει ένα κομμάτι συμπερασμάτων, όπου γίνεται η κυρίως ερμηνευτική ανάλυση των έργων. Ακολουθεί ένα τέταρτο κεφάλαιο, όπου καταγράφονται ορισμένα συμπεράσματα μέσω των οποίων συνδέονται τα τρία μυθιστορήματα. Τέλος, στο δεύτερο μέρος, το δημιουργικό, επιχειρείται η κατασκευή ενός διηγήματος, το οποίο αξιοποιεί στοιχεία και χαρακτήρες από το έργο του συγγραφέα.

ΜΕΡΟΣ Α: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ



Πηγή: Αγγελής, 2008: 26

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Η ΜΕΓΑΛΗ ΧΙΜΑΙΡΑ

Το 1936 ο Μ. Καραγάτσης γράφει το δεύτερο μεγάλο έργο του, με τίτλο *Χίμαιρα*, το οποίο δημοσιεύεται στο περιοδικό *Νέα Εστία* σε επτά συνέχειες, και είναι αρχικά νουβέλα (Κοκκινάκη, 2004: 32). Έχει προηγηθεί το 1933 ο *Συνταγματάρχης Λιάπκιν*, ενώ το 1938 θα ακολουθήσει το έργο *Γιούγκερμαν*, με το οποίο θα ολοκληρωθεί η τριλογία που εκ των υστέρων ονομάστηκε «Εγκλιματισμός κάτω από τον Φοίβο», έχοντας το κοινό θέμα ότι και οι τρεις πρωταγωνιστές, ο Λιάπκιν, η Μαρίνα και ο Γιούγκερμαν, αποτυγχάνουν να εγκλιματιστούν στη νέα τους πραγματικότητα, την ελληνική (Κοκκινάκη, 2004: 26).

Η *Χίμαιρα*, ωστόσο, δεν θα κρατήσει την πρώτη της μορφή. Θα τροποποιηθεί από τον Καραγάτση δύο φορές, μία το 1942 και μία το 1953, οπότε και θα μετονομαστεί σε *Μεγάλη Χίμαιρα* και θα έχει επαυξημένη μορφή (Mackridge, 2018: 26). Αυτή η εκδοχή του έργου αξιοποιείται και στην παρούσα εργασία.

Η *Μεγάλη Χίμαιρα* έχει αξιολογηθεί θετικά από την κριτική (Vitti, 2008: 402). Κάποιοι τη χαρακτήρισαν «το πιο πετυχημένο [...] και αληθινό μυθιστόρημα» του Καραγάτση (Πολίτης, 2013: 312), ενώ ο Καραντώνης (1977) το χαρακτηρίζει μια «εξαιρετική ρεαλιστική ψυχογραφία» (σ. 126).

Πρωταγωνίστρια του έργου είναι μία γυναίκα, ξένη κι αυτή στην Ελλάδα, όπως ο Συνταγματάρχης Λιάπκιν και ο Γιούγκερμαν, που βιώνει μια ερωτική ιστορία και έναν τελικό ξεπεσμό (Πολίτης, 2013: 312). Ο λόγος για τη Μαρίνα Μπαρέ, μια Γαλλίδα με καταγωγή από τη Ρουέν, της οποίας η μητέρα, μετά τον θάνατο του πατέρα της, αρχίζει να εκδίδεται στο ίδιο τους το σπίτι για να βιοποριστεί. Η Μαρίνα, ως αντίδραση, αναπτύσσει ένα συναίσθημα αηδίας για οποιαδήποτε σεξουαλική επαφή που δεν γίνεται στο πλαίσιο της μονογαμίας, αν και η ίδια προσπαθεί να απελευθερωθεί σεξουαλικά με διάφορους άντρες, χωρίς επιτυχία. Ώσπου μια μέρα, μετά τον θάνατο της μητέρας, έχοντας κληρονομήσει μια μεγάλη περιουσία και ζυγίζοντας ακόμη τις επιλογές που μπορεί να κάνει στη ζωή της, βλέπει στο λιμάνι της Ρουέν ένα πλοίο με όνομα ελληνικό, το «Χίμαιρα». Χωρίς να το σκεφτεί δεύτερη φορά ανεβαίνει στο καράβι με την ελπίδα να συνομιλήσει με τους αγαπημένους της Έλληνες, για τους οποίους τόσα χρόνια διάβαζε στα βιβλία του Πανεπιστημίου. Εκεί θα συναντήσει και τον καπετάνιο, τον Γιάννη Ρεϊζή, στον οποίο θα δοθεί μέσα στην καμπίνα της

«Χίμαιρας» και για πρώτη φορά στη ζωή της θα γνωρίσει τη σεξουαλική ευχαρίστηση. Και κάπως έτσι η ιστορία ξεκινά.

Ο Γιάννης παίρνει τη Μαρίνα μαζί του στην Ελλάδα, στη Σύρο, από όπου κατάγεται, και την παντρεύεται. Η μητέρα του Γιάννη, παραδοσιακή Ελληνίδα μεγάλης ηλικίας, δεν αποδέχεται ποτέ τη νύφη της. Ωστόσο, η Μαρίνα αναπτύσσει μία εγκάρδια φιλική σχέση με τον αδερφό του Γιάννη, τον Μηνά, ο οποίος την εντυπωσιάζει με το πνεύμα του. Θα τον επισκεφτεί μάλιστα στην Αθήνα και θα περάσουν λίγες μέρες οι δυο τους, πριν φτάσει και ο Γιάννης. Εκεί είναι που αναγνωρίζονται ίσως οι ερωτικές σκέψεις του ενός προς τον άλλον. Ο Μηνάς δεν επισκέπτεται συχνά τη Σύρο, οπότε όταν θα το κάνει, μετά από χρόνια σπουδών στο εξωτερικό, η οικογένεια των Ψάλτηδων θα του οργανώσει ένα πάρτι. Εκεί η Μαρίνα θα τον πιάσει επ' αυτοφώρω με μια κοπέλα την οποία ο Μηνάς ισχυρίζεται πως δεν αγαπά, και από τότε οι σχέσεις τους θα διαταραχθούν. Για να ενταθεί ακόμη περισσότερο η συναισθηματική καταχνιά στην ψυχή της πρωταγωνίστριας, το επόμενο πρωί έρχεται τηλεγράφημα ότι βυθίστηκε το δεύτερο καράβι της οικογένειας, το «Μαρίνα». Το καράβι δεν ήταν ασφαλισμένο και ως λύση στην οικονομική δυσχέρεια, ο Γιάννης αποφασίζει να μπαρκάρει, αφήνοντας πίσω στη Σύρο τη γυναίκα και το παιδί του. Ως εδώ η ιστορία έχει φτάσει στη μέση της και οδεύει προς την κορύφωση.

Η Μαρίνα μένει πιστή στον άντρα της για έναν ολόκληρο χρόνο, αλλά όσο περνάει ο καιρός τόσο κλείνεται στον εαυτό της. Περνάει ώρες ατέλειωτες στην κάμαρά της και παραμελεί την κόρη της, σταματά να κατεβαίνει στο κέντρο για να κάνει οικονομία και έχει αποκοπεί από κάθε κοινωνική επαφή. Είναι μονάχα αυτή και οι βασανιστικές της σκέψεις. Αρχίζει να νιώθει έντονα τη στέρηση της σεξουαλικής επαφής, και ένα βράδυ, εκείνο της Αποκριάς, μην αντέχοντας πια, γνωρίζοντας πως η κόρη της είναι στο αποκριάτικο πάρτι της κ. Πατερίδη, κατεβαίνει στη χώρα για να διασκεδάσει. Δίνεται σε έναν εξηντάχρονο ναυτικό και γυρνάει κουρασμένη και μεθυσμένη σπίτι της, την ίδια ώρα που ένα αυτοκίνητο επιστρέφει την Αννούλα, την κόρη της, σπίτι. Τρέχει να προλάβει αλλά ξέρει ότι δεν θα φτάσει εγκαίρως. Η μόνη της ελπίδα τώρα είναι να φτάσει πριν ξυπνήσουν οι άλλοι. Μαζί της φτάνει και ένα κατεπείγον τηλεγράφημα, στο οποίο γνωστοποιείται η επιστροφή του Γιάννη νωρίτερα από το αναμενόμενο.

Όμως, η στιγμιαία χαρά εξανεμίζεται όταν η Μαρίνα μπαίνει στην κάμαρά της, όπου βρίσκει την κόρη της να την περιμένει μπροστά στο ανοιχτό παράθυρο, κοκκινισμένη από τον πυρετό. Χωρίς καν να σκεφτεί δεύτερη φορά, ξυπνάει την πεθερά της, η οποία

τη βλέπει και αντιλαμβάνεται το απόημά της. Ο Μηνάς έρχεται κι αυτός το επόμενο πρωί. Η κατάσταση της Αννούλας είναι σοβαρή, αλλά ο γιατρός δηλώνει πως τα χειρότερα πέρασαν. Η Μαρίνα ησυχάζει, αλλά και πάλι το παιδί χρήζει συνεχούς παρακολούθησης. Στη βάρδια της Μαρίνας, ο Μηνάς, που κατεβαίνει στην κουζίνα για λίγο νερό, έρχεται αντιμέτωπος μαζί της. Τη ρίχνει κάτω και τη χτυπά, βρίζοντάς την. Πεσμένη στο πάτωμα, η Μαρίνα αναγνωρίζει την αγάπη του και καταλήγουν στο κρεβάτι του Μηνά, ενώ στο δίπλα δωμάτιο η Αννούλα ξεψυχά. Από εδώ ξεκινά η λύση της ιστορίας.

Γίνεται η κηδεία και η Μαρίνα περνά τις μέρες της στο νεκροταφείο. Η Ρεϊζαίνα έχει διώξει το γιο της, ο οποίος αυτοκτονεί. Η Μαρίνα συνειδητοποιεί ότι κυοφορεί το παιδί του και δεν ξέρει τι να κάνει. Η πεθερά της θα της δώσει διαφυγή, τόσο οικονομική όσο και με τον Γιάννη, τον οποίο έχει ήδη αρχίσει να προετοιμάζει μέσα από τα γράμματά της. Η Μαρίνα φεύγει, αλλά βλέποντας τη «Χίμαιρα» να έρχεται, θέλει να δει τον άντρα της μια τελευταία φορά. Αρχίζει να νιώθει μίσος για το παιδί που κυοφορεί και τελικά αποφασίζει να τερματίσει τη ζωή της, πέφτοντας από τον γκρεμό στη θάλασσα, εκεί που πριν λίγο καιρό είχε ξεβραστεί και το σώμα του Μηνά.

Και κάπως έτσι τελειώνει η ιστορία της Μαρίνας Μπαρέ, την οποία ο Άρης Μπερλής (1996) θεωρεί τον μοναδικό ολοκληρωμένο τραγικό χαρακτήρα των карагацτικών έργων (στο: Πολυκανδριώτη, 2008: 429). Υπάρχει η άποψη ότι στη *Μεγάλη Χίμαιρα* η γυναίκα λειτουργεί ως σύμβολο της ηδονής και του ερωτικού πάθους (Χάρης, 1968: 137). Ο Καραντώνης (1980α), πάντως, χαρακτηρίζει τη *Μεγάλη Χίμαιρα*, «το πιο τέλειο, ίσως, πεζογράφημα του Καραγάτση», το συγκρίνει με τη Μαντάμ Μποβαρύ και θεωρεί πως αναδεικνύει το γόνιμο συγγραφικό πνεύμα και τη δύναμη της τέχνης του συγγραφέα (σσ. 128-129).

Η συσχέτιση με το έργο του Φλωμπέρ υπάρχει ήδη μέσα στο έργο. Η Μαρίνα ταυτίζεται με την Έμμα Μποβαρύ μετά τον θάνατο της κόρης της, αφού και οι δύο έχουν μεγαλώσει στη Ρουέν, παντρεύτηκαν, έκαναν ένα παιδί, απάτησαν το σύζυγό τους και οδηγήθηκαν στην καταστροφή και, τελικά, στον θάνατο. Πέρα από την εκ πρώτης όψεως ομοιότητα, ωστόσο, η Μαρίνα διαφέρει από την άποψη ότι απεγκλωβίζεται από τη Ρουέν και παντρεύεται έναν Έλληνα. Διατηρεί την ηθικότητά της ως τη στιγμή της αδυναμίας, μετά την αναγνώριση της αγάπης του Μηνά, ενώ, τελικά, η καταστροφή της επέρχεται όχι λόγω ανηθικότητας αλλά εξαιτίας της αδυναμίας της να εγκλιματιστεί στην ελληνική πραγματικότητα (Μπερλής, 2016). Σε

κάθε περίπτωση, το μυθιστόρημα αναδεικνύει το «σεξουαλικό» στοιχείο των πεζογραφημάτων του Καραγάτση και αποτελεί, αν όχι το καλύτερο, τουλάχιστον ένα από τα χαρακτηριστικότερα έργα του (Μερακλής, 1980: 53).

1.1 Η χίμαιρα του έρωτα ή ο χείμαρρος του πάθους

Στη *Μεγάλη Χίμαιρα* το ερωτικό πάθος καθοδηγεί την πλοκή. Φαίνονται μάλιστα στο έργο τα χαρακτηριστικά της καραγατσικής συγγραφικής ταυτότητας και, κυρίως, η περιγραφή του ερωτικού πόθου (Χάρης, 1968: 137-138). Σε όλο, βέβαια, το καραγατσικό έργο ο έρωτας παίζει ιδιαίζοντα ρόλο, συνήθως μέσα από το δίπολο ή την αντίθεση έρωτα και θανάτου. Αυτή είναι σίγουρα η περίπτωση της τριλογίας «Εγκλιματισμός κάτω από τον Φοίβο» και της πρωταγωνίστριας του μυθιστορήματος *Μεγάλη Χίμαιρα* (Μικέ, 2022: 7).

Η Μαρίνα Μπαρέ εκκινεί με ένα πάθος για τις ελληνικές σπουδές, που την παρασέρνει σε ένα ελληνικό καράβι στο λιμάνι της Ρουέν, όπου θα γνωρίσει τον άντρα της ζωής της, τον Γιάννη. Παρότι εκείνος θα την κάνει ευτυχισμένη, εντούτοις η πολύμηνη απουσία του θα την ωθήσει να αναζητήσει την ηδονή αλλού, στον κουνιάδο της, τον Μηνά, η συνεύρεση των οποίων θα επιφέρει τον μοιραίο χαμό του παιδιού της, της Αννούλας.

Η πορεία, βέβαια, προς την καταστροφή ξεκινά πολύ νωρίτερα, όταν η Μαρίνα ήταν ακόμη παιδί. Έχει μεγαλώσει με έναν πατέρα απόντα, ο οποίος τις ελάχιστες μέρες που βρίσκεται στο σπίτι τους στη Ρουέν είναι απόμακρος, ώσπου τελικά πεθαίνει (σ. 28). Μετά τον θάνατο, η κατάσταση στο σπίτι αρχίζει να αλλάζει:

Ήταν η εποχή που κάθε βράδυ έρχονταν διάφοροι κύριοι και διασκέδαζαν στο σαλόνι. Έτρωγαν, έπιναν, έπαιζαν πιάνο, τραγουδούσαν, χόρευαν με τη μητέρα και τις φιλενάδες της. (σ. 28)

Η μητέρα που κάνει τη σαρκική πράξη μ' ένα σωρό άντρες. Την εξευτελιστική για τη γυναίκα σαρκική πράξη, όταν δεν γίνεται μονάχα μ' έναν άντρα και μ' έναν έρωτα. Αυτό ήταν, αυτό. (σ. 41)

Από τη μία, λοιπόν, υφίσταται την απουσία του πατέρα, κι από την άλλη την εκπόρνευση της μητέρας. Η Μαρίνα βιώνει την αποστασιοποίηση των συμμαθητών της και της γεννώνται τάσεις φυγής, όμως είναι ακόμη δεκαέξι ετών. Έτσι, από αντίδραση προς το πρόσωπο της μητέρας, ένα βράδυ, καθώς περιφέρεται στους δρόμους της Ρουέν, συναντά έναν μεθυσμένο. Η Μαρίνα είναι όμορφη, και το ξέρει, παρόλα αυτά χαρίζεται στον άγνωστο, παίρνοντας για ανταμοιβή είκοσι φράγκα, τα οποία αργότερα θα δείξει με περιφρόνηση στη μητέρα της (σσ. 39-40).

Η ερωτική πράξη, ωστόσο, της είναι ανυπόφορη, ακόμη κι όταν γίνεται στο πλαίσιο ενός σοβαρού δεσμού, όπως εκείνος που είχε με τον Αντρέ Ντυκρό:

Θεέ μου, τι μαρτύριο! Αυτή η βίαιη κι άσκοπη εισβολή της αρσενικής σάρκας στη σάρκα μου, που μονάχα απέχθεια μου γεννούσε... Τον σιχάθηκα, τον μίσησα για την ηδονή που μου έκλεβε, χωρίς να την αντιγυρίζει. Έριξα σ' αυτόν το φταίξιμο [...] Και τον έδιωξα. (σσ. 40-41)

Θεωρεί, βέβαια, ότι η μονογαμία είναι πρόφαση των ηθικολόγων:

Κατάλαβα καλά πως όσες ήσαν μονόγαμες, ήσαν από κάποια ηθική λογοκρισία. Υποσυνείδητα επιθυμούσαν όλους τους άντρες· θα μπορούσαν να ηδονιστούν μ' όλους τους άντρες. (σ. 41)

Ωσπου γνωρίζει τον Γιάννη Ρεΐζη πάνω στο κατάστρωμα της «Χίμαιρας», όπου του προσφέρεται ερωτικά, παρότι είναι στην αρχή διστακτική (σ. 63). Ο Γιάννης δεν ενδιαφέρεται να τη ρωτήσει για το παρελθόν της. Την ερωτεύεται σφοδρά. Η Μαρίνα τον ευχαριστεί:

Σ' ευχαριστώ για τη ζωή που μου χάρισες. Ξέρε πως πριν κυλιστώ μαζί σου στο κρεβάτι της πλεούμενης κρεβατοκάμαράς σου, ήμουν πióτερο νεκρή παρά ζωντανή. Σ' ευχαριστώ. Και σε παρακαλώ να μην έχεις λύπηση για μένα. (σ. 64)

Ο Γιάννης αποφασίζει να την πάρει στην Ελλάδα και να την κάνει γυναίκα του, αν και δεν γνωρίζονται:

- *Αγαπηθήκαμε μέσα στο φως της αστραπής που γέννησε το σμίξιμο των κορμιών μας. Κι ήταν η χαρά μας τόσο άγρια και πρωτόγονη, που μονάχα το μουγγό κι έξαλλο τραγούδι της αγάπης βρήκαμε καιρό να μιλήσουμε. Τι ξέρεις για μένα;*
- *Ξέρω το κορμί σου, που δυναστεύει το κορμί μου. Ξέρω την ψυχή σου, που λάμπει στα καστανά διαμάντια των ματιών σου. Αλλά κι εσύ, τι ξέρεις από μένα;*
- *Τα πάντα και τίποτα. Εσύ είσαι η άγνωστη, που την άρπαξα από τ' ακρογιάλι της μακρινής πατρίδας της και την έκανα σκλάβά μου. Εσύ, δεν έχεις λόγο να μου δώσεις. Εσένα, η παλιά ζωή σου δεν υπάρχει πια. Ζωή σου τώρα είναι η ζωή μου [...]. (σσ. 66-67)*

Ο έρωτας, λοιπόν, της Μαρίνας και του Γιάννη γεννιέται μέσω της ερωτικής ηδονής που προσφέρουν ο ένας στον άλλον. Η τελευταία ανάγεται στην ιδεαλιστική σφαίρα, γίνεται συναίσθημα αμοιβαίο και αποφασίζουν να ενώσουν τις ζωές τους. Στο σημείο αυτό, βέβαια, η ζωή του άντρα επιβάλλεται σε εκείνη της γυναίκας, η οποία πρέπει να απαρνηθεί το παρελθόν της αλλά και την καταγωγή της και να ξεκινήσει τη νέα της περιπέτεια στην Ελλάδα.

Πηγαίνουν, λοιπόν, στη Σύρο, όπου περνούν τις ημέρες τους ήρεμα και ευτυχισμένα, βυθισμένοι στις απολαύσεις της ηδονής τους. Υπάρχουν υπαινιγμοί για ένα παιδί, αλλά αυτό δεν θα έρθει παρά τρία χρόνια αργότερα, εκεί που δεν το περιμένουν. Παρά την αγάπη τους, όμως, η Μαρίνα επηρεάζεται από την παρουσία του Μηνά. Ο Μηνάς, ο αδερφός του Γιάννη, είναι «οπωσδήποτε άντρας, με κάτι παραπάνω από τα φυσικά γνωρίσματα του φύλου: άντρας με χαρακτήρα όσο δεν παίρνει αντρίκιο» (σ. 108). Πολύ περισσότερο, είναι μορφωμένος, σε αντίθεση με τον Γιάννη, και προκαλεί το ενδιαφέρον της εξίσου καλλιεργημένης πνευματικά Μαρίνας. Το βράδυ της γνωριμίας τους, η Μαρίνα βασανίζεται από σκέψεις για τον Μηνά.

Οι μέρες συνεχίζουν να περνάνε σε ειδυλλιακό κλίμα. Η Μαρίνα προσπαθεί να απεμπολήσει την αηδία για οποιονδήποτε άντρα πέρα από τον σύζυγό της, μέσω της

φαντασίωσης. Κατά τη διάρκεια της συνέντευξής της με τον Γιάννη φαντάζεται άλλους στη θέση του, αλλά η αηδία συνεχίζει να υφίσταται:

Μια νύχτα όμως, στερνός στην αλληλουχία των αποτυχημένων εραστών της φαντασίας της, ήρθε και κάποιος που -οπωσδήποτε- δεν έπρεπε να έρθει. Ήρθε μονάχος του, χωρίς η δική της θέληση να τον προσκαλέσει. Κι αυτός δεν γέννησε την απέχθεια των άλλων. Γι' αυτόν, η Μαρίνα άπλωσε τα χέρια όχι όπως για τους άλλους, μα με λαχτάρα να αγκαλιάσει το περιπόθητο κι ανύπαρχτο κορμί. Κι όταν τα χέρια της συναπάντησαν τη γνωστή σάρκα, ο σπασμός που είχε αρχίσει να συνταράζει τα σωθικά της έσπασε απότομα, κομμένος από μαχαιριά οδοντηρή...
(σ. 139)

Οδύνη σαφώς επηρεασμένη από την ιδέα της αιμομιξίας. Παρόλα αυτά, οι πιο επικίνδυνες σκέψεις θα ξεκινήσουν μετά από το ταξίδι της στην Αθήνα, όπου πέρασε ιδιωτικό χρόνο με τον Μηνά. Τόσο η ίδια όσο και ο Μηνάς προσπαθούν να πείσουν τους εαυτούς τους ότι δεν υπάρχει κάτι παραπάνω. Εκείνη χαρακτηρίζει τη σχέση τους «φιλία» κι εκείνος την αποκαλεί «χαριτωμένη αδερφούλα» (σ. 151). Με αυτό το πρόσχημα, την περιποιείται και τη βγάζει έξω. Κάνουν βόλτα, της δείχνει την Αθήνα, μιλάνε και της απαγγέλει Παλαμά. Κάτι μέσα της ξυπνάει, γιατί όταν επιστρέφουν σπίτι και βρίσκουν τον Γιάννη να τους περιμένει εκείνη «πέφτει στην αγκαλιά του. Κρύβει το πρόσωπό της στον ώμο του κι αρχίζει να κλαίει· να κλαίει με αναφιλητά» (σ. 169). Φτάνει μάλιστα σε σημείο να σκεφτεί τι θα γινόταν αν πάνω στη «Χίμαιρα» ήταν τότε, στη Ρουέν, ο Μηνάς.

Ωστόσο, η αντίδραση του Γιάννη θα είναι πολύ διαφορετική από εκείνη ενός συζύγου που βλέπει τη γυναίκα του να γυρνάει τα ξημερώματα με κάποιον άλλο άντρα. Έτσι, τη ρωτά με αγάπη σχεδόν πατρική αν είναι ευχαριστημένη από την εμπειρία της στην Αθήνα (σ. 169). Άλλωστε, ο ίδιος την είχε προτρέψει να πάει μόνη της (σ. 144). Ως την επιστροφή τους στη Σύρο μεσολαβούν δεκατέσσερις μέρες, για τις οποίες δεν υπάρχουν στοιχεία στην αφήγηση.

Η επιστροφή στη Σύρο φέρνει και την ψυχική ηρεμία της Μαρίνας. Η Αννούλα γεννιέται και η σχέση της Μαρίνας με τον Γιάννη αλλάζει:

Τώρα, η σχέση μου με το Γιάννη πήρε άλλη μορφή. Δεν ήταν πια μονάχα ο εραστής μου· ήταν ο άντρας μου. Ο δεσμός μας πήρε έκταση απροσδόκητη· γίνηκε βαθύτερος, τρυφερότερος. Κοινωνούμε κι οι δυο στη λατρεία του ανθρώπου που γέννησαν οι σάρκες μας. Έχουμε συνείδηση ότι χρωστάμε ν' αγαπιόμαστε, όχι γιατί αυτό είναι το κέφι των αδένων μας, αλλά γιατί μονάχα η αγάπη μας θεμελιώνει την ευτυχία του παιδιού μας... (σ. 178)

Κάποια στιγμή, όμως, ο Μηνάς έρχεται στη Σύρο μετά από τα ταξίδια του στο εξωτερικό. Έχει μάλιστα αναπτύξει σχέση με μια Κασιώτισσα, τη Λιλή, την οποία, όπως ομολογεί στη Μαρίνα, δεν την αγαπά. Η Μαρίνα του ζητά να μην την κοροϊδεύει αν δεν τη βλέπει σοβαρά, αλλά λίγο αργότερα, στο πάρτι που έχουν οργανώσει οι Ψάλτηδες προς τιμήν του, τον πιάνει επ' αυτοφώρω να τη φιλάει. Η Μαρίνα αισθάνεται ανυπόφορα:

Το μέτωπό της φλεγόταν· τα μηλίγγια της έκρουγαν, σα να 'θελαν να σπάσουν· τα μάτια της πονούσαν. Έκανε ν' αναστενάξει, μα δεν μπόρεσε. «Δεν υπάρχει τίποτα μέσα μου, να βγει με το στεναγμό. Τίποτα. Όλα γίνηκαν ένα με το χάος· κι η καρδιά μου, στο κέντρο του χάους, σαν αστέρι νεκρό.» (σσ. 206-207)

Το επόμενο πρωί φτάνει η είδηση του ναυαγίου της «Μαρίνας», ο Μηνάς φεύγει και παύει να στέλνει γράμματα στη Μαρίνα, και ο Γιάννης αναχωρεί ως καπετάνιος του «Χίμαιρα», αφήνοντας πίσω τη γυναίκα του και το παιδί. Αυτό το ναυάγιο και τα παρελκόμενά του συμβολίζουν και, ως ένα βαθμό, προοικονομούν την καταστροφή και της ίδιας της ηρωίδας. Ένα εξάμηνο μετά, η Μαρίνα αρχίζει να νιώθει έντονα την απουσία του άντρα:

Η στέρηση της ηδονής αρχίζει να μου γίνεται ανυπόφορη. Κατηγορούν πολλές γυναίκες ναυτικών ότι δεν μένουν πιστές. Εγώ δεν μπορώ να τις κατηγορήσω. Το να δώσεις φυσική διέξοδο σε μίαν αντιφυσική κατάσταση, δεν είναι απιστία. Θα το έκανα κι εγώ χωρίς καμιά τύψη, αν δεν αγαπούσα το Γιάννη τόσο απόλυτα. Η

ιδέα μονάχα πως ένας άλλος άντρας μπορεί να μ' αγγίζει, μου ανακατώνει τα σωθικά. (σσ. 238-239)

Αποζητά τον άντρα της και για να βοηθήσει στην πιο γρήγορη επιστροφή του αποφασίζει να κάνει οικονομία, αποφεύγοντας τις περιττές επισκέψεις στο κέντρο της Σύρου. Σιγά-σιγά αποκόβεται από τον κοινωνικό της περίγυρο. Το ίδιο και η κόρη της, την οποία αρχίζει να παραμελεί. Ως την ημέρα της Αποκριάς έχει παρέλθει ένας χρόνος που ο άντρας της απουσιάζει. Η Μαρίνα στέλνει την κόρη της στο πάρτι-μασκέ της κ. Πατερίδη και εκείνη προσπαθεί να κοιμηθεί, αλλά ο ύπνος της ταράσσεται από όνειρα. Τελικά, σηκώνεται και κατεβαίνει στο κέντρο του νησιού, όπου πίνει και φλερτάρει.

Ταυτόχρονα, ο Γιάννης που έχει μπαρκάρει για τέσσερις μέρες στο Σολόν, στην Ασία, παραδίδεται στην ηδονή της σάρκας. Μετανιωμένος κοιτάζει τη φωτογραφία της Μαρίνας, κλαίει και υπόσχεται να μην το ξανακάνει, «όταν θα γυρνούσε στη Σύρα, τότε θα ξυπνούσε ξανά το κοιμισμένο σερνικό. Κι όμως, στο Σολόν όλ' αυτά γκρεμίστηκαν. [...] Τα τέσσερα στερνά μερόνυχτα διάβηκαν σαν όνειρο χαοτικό κι απίθανο» (σ. 299). Οι δικές του παρεκκλίσεις, όμως, δεν έχουν την ίδια βαρύτητα με εκείνες της Μαρίνας, από την άποψη ότι η συνέπεια, δηλαδή ο θάνατος του νεαρού ναύτη του πληρώματος, δεν έχει την ίδια σημασία για τον κορμό της ιστορίας, με εκείνον τον θάνατο που θα προκαλέσει η Μαρίνα.

Η Μαρίνα, λοιπόν, καταλήγει με έναν εξηντάχρονο ναυτικό, αν και αρχικά φλέρταρε με τον Ιταλό καπετάνιο του πλοίου, κατά πάσα πιθανότητα ως μια αναβίωση της πρώτης της εμπειρία με τον Γιάννη πάνω στο «Χίμαιρα». Ωστόσο, ο καπετάνιος την απωθεί. Ο γέρος ναυτικός την επιστρέφει στην ακτή κι εκείνη του ζητά να πάνε κάπου απόμερα (σ. 337). Εκεί, πάνω στη βάρκα, παραδόθηκε στον άγνωστο, όπως είχε παραδοθεί και στον άγνωστο μεθυσμένο στη Ρουέν, πάνω στη μαούνα, παίρνοντας την πρώτη της ανταμοιβή για τις υπηρεσίες της (σ. 38). Μετά από αυτό, αισθάνεται αηδία για τον εαυτό της, νιώθει ότι είναι ένα «υποκείμενο αχρείο» (σ. 338).

Ανεβαίνοντας προς το σπίτι τους στο Πισκοπιό, βλέπει ότι η Αννούλα έχει ήδη επιστρέψει. Τρέχει να προφτάσει, αλλά η κούραση και το μεθύσι δεν τη βοηθούν. Όταν φτάνει, βρίσκει το παιδί κοκκινισμένο από πυρετό, να την περιμένει στην κάμαρά της, ξαπλωμένο στην πολυθρόνα δίπλα στο παράθυρο που η ίδια είχε αφήσει ανοιχτό. Αναστατωμένη ξυπνάει την πεθερά της, δίχως να σκεφτεί τα δυο σημάδια στο λαιμό ή

εκείνο στα χείλη. Η Ρεϊζαίνα καταλαβαίνει, μα δεν μιλά, μόνο καλεί τον Μηνά να έρθει κατεπειγόντως, και μόλις φτάνει τον ενημερώνει για την κατάσταση της Μαρίνας.

Τώρα ο Μηνάς στο πρόσωπο της Μαρίνας βλέπει μια πόρνη, μια γυναίκα που προκαλεί τους πάντες άθελά της, ένα πρόσωπο που έχει γίνει ο μεγαλύτερος βραχνάς της ζωής του. Ταυτίζει έτσι τη σεξουαλικότητα της θηλυκής ύπαρξης με την πορνεία. Γι' αυτό και αποφεύγει τη Μαρίνα, δεν αντέχει να είναι στο ίδιο σπίτι μαζί της. Όταν ο γιατρός ανακοινώνει ότι το παιδί πάει καλά, αποφασίζει να φύγει ξανά από τη Σύρο, και τότε αναπάντεχα συναντώνται οι δυο τους στην κουζίνα και τα ζωώδη ένστικτά τους ξυπνούν, γίνονται κτήνη που αναμετρώνται για την επιβίωση:

Απόμειναν αντιμέτωποι, αμίλητοι. Τα μάτια της γυάλιζαν σαν πράσινα αστέρια: η ανάσα της ήταν κοντή κι άρρυθμη. Εκείνος ένιωσε τη ναρκωμένη δύναμή του να ξυπνάει, να τον πλημμυράει, να τον κάνει πρωτόγονο σερνικό, ως το στερνό του κύτταρο. Πράσιν' αστέρια γίνηκαν και τα δικά του μάτια. Ανοιγόκλεισε τα δάχτυλα, σαν τον τίγρη που δοκιμάζει τα νύχια του πριν επιτεθεί. Τα χείλια του μισόπαιζαν και φάνηκαν τα τιγρίσια δόντια του, άσπρα κι απειλητικά. Η γυναίκα στυλώθηκε, έτοιμη ν' αντιμετωπίσει το θανατερό αγώνα που γύρευε, που προκαλούσε. Μέσα στ' αδύναμο πορτοκαλί αντιφέγγισμα, τα δυο θεριά αναμετρήθηκαν απ' την κορφή ως τα νύχια. Τα ρουθούνια τους έπαιζαν με παλμό σπασμωδικό, ανάσαιναν τις οσμές ο ένας τ' αλλουνού. Ήσαν έτοιμοι. (σς. 371-372)

Ο Μηνάς την πλησιάζει και αρχίζει να τη χτυπάει: «Πουτάνα!» της φωνάζει σε μια προσπάθεια να επιβάλει ίσως την αρσενικότητά του, να δείξει τη δύναμή του, ή και να μειώσει τη γυναικεία παρουσία. Η Μαρίνα πέφτει στα γόνατα και του ζητά να μην τη χτυπά τόσο δυνατά. Εκείνος σταματά.

Τότε εκείνη, καθώς ήταν γονατιστή, του αγκάλιασε σφιχτά τα γόνατα, ακούμπησε το κεφάλι της στα μεριά του και χαιδεύτηκε σα γάτα.

- *Τώρα ξέρω πως μ' αγαπάς, μουρμούρισε. (σ. 373)*

Και παραδίδονται στο πάθος τους, αφήνοντας απροστάτευτη την Αννούλα στο διπλανό δωμάτιο, να πεθάνει μόνη της. Και ο έρωτάς τους, έτσι, σπέρνει μία σειρά θανάτων. Πρώτα της Αννούλας, μετά του Μηνά και, τελικά, της Μαρίνας και του παιδιού που κυοφορεί. Η Μικέ (2022) θεωρεί ότι όλη η καταστροφική αυτή κάθοδος που γεννάται από το ερωτικό πάθος της Μαρίνας έχει τις καταβολές της στην παιδική ηλικία της πρωταγωνίστριας, στη συμπεριφορά της μητέρας-ιερόδουλης (σ. 10).

Η πολυγαμία της μητέρας κάνει τη Μαρίνα να στρέφεται ενάντια στην πολυγαμία, η οποία ταυτίζεται με τη λέξη «πόρνη» (Θεοδοσάτου, 2009: 83-84). Πέρα, ωστόσο, από την αποστροφή προς την πορνεία, η Μαρίνα φαντασιώνεται ότι είναι πολυγαμική (Θεοδοσάτου, 2009: 86). Άλλωστε, για πόρνη την περνάνε οι ναυτικοί πάνω στο «Χίμαιρα», και με αυτή τη φαντασίωση προχωρά στη σεξουαλική συνεύρεση με τον Γιάννη, όπου βρίσκει την απόλαυση, και ο Γιάννης μετουσιώνεται σε σύμβολο ηδονής (Θεοδοσάτου, 2009: 87). Ο Γιάννης συνεχίζει να είναι ο εραστής της και κατά τη διάρκεια του γάμου τους. Ακόμη κι εκεί, όμως, στο ιερό πλαίσιο της μονογαμίας, η Μαρίνα συνεχίζει να φαντασιώνεται ότι είναι πόρνη, σκεφτόμενη κατά τη σεξουαλική της συνεύρεση με τον Γιάννη ότι είναι άλλοι στη θέση του. Το πείραμα της δημιουργεί αηδία, αλλά συνεχίζει να δοκιμάζει, ώσπου βρίσκει ένα πρόσωπο, τον Μηνά, που της είναι ευχάριστο (Θεοδοσάτου, 2009: 88-89).

Αυτή η κατάσταση της φαντασιακής πολυγαμίας αλλάζει μονάχα με τη γέννηση του παιδιού. Ο Γιάννης παύει να είναι ο εραστής της: «Δεν ήταν πια μονάχα ο εραστής μου· ήταν ο άντρας μου.» (σ. 178). Και σε αυτή τη νέα σχέση τους, δεν υπάρχει τόπος για ζήλειες. Αντίθετα, όταν μετά από τέσσερα χρόνια ο Μηνάς επιστρέφει στη Σύρο και τον βλέπει με άλλη κοπέλα, η Μαρίνα καταρρέει ψυχολογικά, και μαζί της καταρρέει και το καράβι με το όνομά της. Ο Γιάννης φεύγει και η Μαρίνα έρχεται για άλλη μια φορά αντιμέτωπη με την πορνική προδιάθεσή της (Θεοδοσάτου, 2009: 93).

Ένα χρόνο μετά την απουσία του Γιάννη, η έλλειψη της ηδονής κάνει τη Μαρίνα να καταλάβει τη μητέρα της, που οδηγήθηκε σε άλλους εραστές εξαιτίας της απουσίας του άντρα της. Έτσι, παραδίδεται στη μοίρα της. Κατεβαίνει στο κέντρο του νησιού και συνευρίσκεται με έναν τυχαίο ναυτικό. Ως απόρροια της απιστίας της, η κόρη της αρρωσταίνει βαριά και η Ρεϊζαίνα καλεί τον Μηνά να έρθει επειγόντως στη Σύρο και τον ενημερώνει για την κατάσταση. Ο Μηνάς υποφέρει από την εικόνα της Μαρίνας με κάποιον άλλο, θεωρεί ότι η νύφη του έχει αποκτηνωθεί, είναι μια πόρνη. Η φαντασίωση της πόρνης ως υποβίβαση της γυναίκας στα μάτια του άντρα λειτουργεί

τόσο έντονα, που σκέφτεται να φύγει (Θεοδοσιάτου, 2009: 96), όμως δεν θα προλάβει, γιατί στην αναπάντεχη συνάντησή τους στην κουζίνα, θα παραδοθούν στην απόλαυση της σάρκας, με κόστος τη ζωή της Αννούλας, και τον σταδιακό ξεπεσμό της Μαρίνας και της οικογένειας Ρεϊζή.

1.2 Η αναπόφευκτη κατάληξη της ζωής

Ο έρωτας είναι συνυφασμένος με τη ζωή, αλλά η μοναδική σίγουρη κατάληξη της τελευταίας είναι ο θάνατος. Έτσι, το παράνομο ερωτικό πάθος της Μαρίνας και του Μηνά γίνεται η αιτία του ξεπεσμού και της καταστροφής.

Πρώτος θάνατος είναι εκείνος της μικρής Αννούλας, που πεθαίνει μόνη της, ενώ στο δίπλα δωμάτιο η μητέρα της και ο θείος της πέφτουν θύματα της ηδονής τους:

Το φεγγάρι της χάσης είχε προχωρήσει ως δυο οργιές στον ουρανό σέρνοντας ξωπίσω του τη χαραυγή, όταν η Αννούλα ζύπνησε. Άνοιξε τα μεγάλα τρομαγμένα μάτια της και κοίταξε μπροστά της, σα να 'βλεπε κάτι το απαίσιο. Υστερα προσπάθησε ν' ανασηκωθεί, να τινάξει πάνω απ' το στήθος της το τεράστιο βάρος που το πλάκωσε απότομα. Το στέρνο της πάλεψε με λαχτάρα ν' ανασάνει· μα δεν μπόρεσε. Ο αέρας δεν έμπαινε στα πλεμόνια της· αέρας δεν υπήρχε πια.

- Μαμά, μουρμούρισε ζέπνοα.

Ξανάπεσε ανάσκελα κι έκλεισε τα μάτια. Το αίμα έφυγε απ' το πρόσωπό της. Γύρω στα κέρνα χείλια σχηματίσθηκε ένα μπλάβο δαχτυλίδι. Τα δάχτυλα γαντζώθηκαν στην κουβέρτα.

- Μαμά... Δεν μπορώ... Δεν μπορώ... (σ. 373)

Η Αννούλα δεν είναι, όμως, το μόνο πρόσωπο που πεθαίνει εξαιτίας της Μαρίνας. Ευθύνη έφερε και για τον θάνατο της μητέρας της. Μετά την πρώτη της επαφή με κάποιον τυχαίο, επιστρέφει σπίτι και δείχνει την αμοιβή της στη μητέρα της:

Η μητέρα έπεσε σε μια καρέκλα, με το αριστερό χέρι στην καρδιά. Ήταν κίτρινη, βαριανάσαινε.

- Στο τέλος, θα με σκοτώσει, μουρμούρισε.

Λίγες μέρες πιο ύστερα βρήκαν τη μητέρα πεθαμένη, στο κρεβάτι της. Ήταν μόλις σαράντα δύο χρόνων.

- Συγκοπή, είπε ο γιατρός.

Δεν βγήκε ούτ' ένα δάκρυ, για τη μητέρα. Κανόνισε την κηδεία με σεβασμό συμβατικό, στυγνό και άκαρδο. (σ. 45).

Αντιθέτως, η κηδεία της Αννούλας είναι μεγαλόπρεπη, και ο πόνος της Μαρίνας ατέλειωτος. Είχε μαζευτεί πολύ κόσμος, όλοι θλιμμένοι μπροστά στον χαμό ενός παιδιού. Η νεκροφόρα συνοδευόταν από τέσσερα άλογα και την ακολουθούσαν πολλά αυτοκίνητα (σσ. 381-382). Παρόμοια ψυχική δυσφορία συνεχίζει να επικρατεί και στο νεκροταφείο:

Τη στιγμή που άνοιξαν το καπάκι του φέρετρου, να ιδούν οι άνθρωποι για στερνή φορά τη μορφή της αδερφής τους που 'φευγε, η Μαρίνα βόγγηξε σα δαμάλα που της έμπηγαν το μαχαίρι στο λαιμό, κι έκλεισε τα μάτια. Δεν ήθελε να ιδεί· δεν βαστούσε να ιδεί. Η θύμηση αυτής της εικόνας θα ήταν αβάσταχτη για τις αποδέλοιπες μέρες της ζωής της – όσες κι αν ήσαν τούτες οι μέρες. Ο Μηνάς πάλι κοίταγε μ' επιμονή το σταυρό που στεκόταν πάνω απ' τον τάφο του πατέρα του. Η Ρεϊζαίνα χίμηξε να ξαναφιλήσει το μικρό λείψανο [...]. (σ. 383)

Θα πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι η εικόνα της Μαρίνας ως δαμάλας θυμίζει την προηγούμενη σεξουαλική επαφή, όπου τόσο η Μαρίνα όσο και ο Μηνάς παρομοιάζονται με κτήνη. Στο σημείο αυτό πάντως ενδιαφέρον έχει και η νεκρώσιμος ακολουθία, σύμφωνα με την ορθόδοξη χριστιανική παράδοση. «Και κατάταξον αυτήν εις τόπον χλοερών» (σ. 381) λέει ο παπάς και το αφηγηματικό υποκείμενο απορεί:

Προς τι αυτή η ευχή; Για ποιο λόγο ο Πανάγαθος δεν θα οδηγούσε την παιδούλα στα δροσερά λιβάδια του Παράδεισου, μακριά απ' τα πάθια και τους καημούς του κόσμου τούτου; (σ. 381)

Και τελικά «Δεύτε τελευταίον ασπασμόν...» (σ. 381) θα πει ο ιερέας, προσκαλώντας τα οικεία πρόσωπα να πλησιάσουν και να φιλήσουν το νεκρό παιδί. Το πένθος, όμως, δεν τελειώνει με την τελετή. Για τους επόμενους τρεις μήνες η Μαρίνα περνάει τη μέρα της από το πρωί ως το βράδυ πεσμένη πάνω στον τάφο της κόρης της. Δίπλα της έχει θαφτεί και ο Μηνάς, ο οποίος, αφού πάρει το στερνό φιλί της μητέρας, φεύγει από τη Σύρο, βασανισμένος από τη σκέψη του θανάτου της Αννούλας. Έτσι, σε μια παράλογη σειρά εικόνων που περνούν μπροστά του, φαντάζεται μια γυναικεία μορφή² να τον καλεί κοντά της, πηδάει από το καράβι και πνίγεται:

Έσκυψε το κεφάλι και κοίταζε την αφρισμένη κορδέλα που ξεμάκραινε προς τον ορίζοντα του Νότου. Και μέσα στο ύποπτο φως της χαραυγής, το ταραγμένο νερό πήρε μορφές αλλόκοτες. Από τα βάθη της θάλασσας ξεπρόβαλαν κατάλευκα χέρια και ρόδινοι μαστοί. Οι αφροί θρόισαν στα ζανθά μαλλιά, το αντιφέγγισμα των ψυχρών αστεριών ζωγράφισε γαλάζια μάτια στο νερό. Τα χέρια, τα στήθια, τα μάτια, τ' άλικά χείλη της δίνης τον κάλεσαν με γέλια σιωπηλά. Από κάθε κύμα πετάχτηκε μια γοργόνα· από κάθε ρυτίδωμα του νερού, ένα ενάλιο παγανό. Κι οι χτύποι της προπέλας ρύθμισαν το παράξενο, το υποβλητικό θαλασσινό τραγούδι τους:

- Έλα, έλα, έλα! Στη θάλασσα, στη θάλασσα, στη θάλασσα. Έλα, έλα, έλα...

Έσκυψε γεμάτος λαχτάρα προς το όραμα· άπλωσε τα χέρια του στους ίσκιους που το καλούσαν... (σ. 391)

Η Μαρίνα ποτέ δεν είχε γυρίσει να κοιτάξει τον τάφο του Μηνά, μέχρι που νιώθει μια δεύτερη ζωή να αναπτύσσεται μέσα στη μήτρα της. Μόνο τότε στρέφει το βλέμμα της προς αυτόν. Όλες οι μετέπειτα κινήσεις της, ακόμη κι όταν δείχνει να προσπαθεί να

² Η γυναικεία αυτή μορφή εμφανίζεται σαν όραμα μπροστά στον Μηνά, σαν μια γοργόνα ή σαν μια Αφροδίτη, το σύμβολο της ομορφιάς και του έρωτα, που τον καλεί κοντά της.

αποφύγει την αυτοκτονία, οδηγούν προς αυτήν, γιατί στην πραγματικότητα αποστρέφεται το αγέννητο παιδί της, αφού δεν το γέννησε η αγάπη, η ερωτική δηλαδή ένωση δύο ανθρώπων στο πλαίσιο της μονογαμίας, αλλά το κτηνώδες, το ανήθικο, πάθος:

«Όχι! Όχι! Εσύ δεν θα 'χεις την ευωδιά της Αννούλας μου! Εσένα δεν σε γέννησε η αγάπη. Εσένα σε γέννησε η βρομερή λαγνεία δυο κορμιών αποκτηνωμένων. Εσύ βλάστησες πάνω στην κόπρη του θανάτου. Τι δικαίωμα έχεις στη ζωή;» [...] Δύο λύσεις μονάχα υπάρχουν: ο άντρας της κι ο θάνατος. [...] Ο θάνατος. Έκανε ένα βήμα προς τον γκρεμό. (σ. 437)

Αυτή, βέβαια, η κατάληξη είναι η μόνη λογική για τον χαρακτήρα της Μαρίνας, η οποία ασυνείδητα μισούσε και την Αννούλα. Ήταν άλλωστε κι εκείνη μία εγκυμοσύνη που δεν ήθελε. Η προοπτική της, όμως, της προκαλεί γοητεία. Ονειρεύεται να αποκτήσει αγόρι, αλλά τελικά προκύπτει η Αννούλα, η οποία είναι περισσότερο σάρκα από τη δική της σάρκα, πράγμα που την οδηγεί πίσω στην παιδική της ηλικία και στη δική της ιδιαίτερη σχέση με τη μητέρα της (Θεοδοσάτου, 2009: 98). Το παραπάνω εξηγεί και την αδιαφορία της για την Αννούλα κατά τον καιρό της απουσίας του Γιάννη. Η λύπη της για τον θάνατο του παιδιού είναι στην πραγματικότητα αυτολύπηση, που οδηγεί αναπόφευκτα στον θάνατο (Θεοδοσάτου, 2009: 99)

Ο θάνατος που επιλέγει η Μαρίνα είναι ο πνιγμός, που παραπέμπει στην επιστροφή στην ενδομήτρια ύπαρξη (Θεοδοσάτου, 2009: 99). Τον ίδιο θάνατο θα επιλέξει, άλλωστε, και ο Μηνάς, ο οποίος έχει απορριφθεί πρώτα από τη μητέρα του. Αυτοί οι τελευταίοι δεν είναι, βέβαια, οι μοναδικοί θάνατοι του έργου.

Όλη η πορεία της Μαρίνας ξεκινά από τον θάνατο του πατέρα της, που οδηγεί στην εκπόρνευση της μητέρας. Ακολουθεί ο θάνατος της ίδιας της μητέρας, που οδηγεί τη Μαρίνα στην ψευδαίσθηση ότι απελευθερώθηκε και βρήκε το νόημα της ζωής της, τον έρωτα στο πρόσωπο του Γιάννη. Τον έρωτά τους, όμως, θα διακόψει το ναυάγιο του δεύτερου караβιού τους, της «Μαρίνας», το οποίο θα αναγκάσει τον Γιάννη να μαρκάρει. Με αφορμή αυτό το γεγονός, η Μαρίνα έρχεται σε επαφή με το πένθος των συγγενών των ναυτικών, ένα πένθος που αγγίζει σύντομα και την ερωτική της ζωή, αφού πενθεί τη χαμένη ηδονή που της προσέφερε ο άντρας.

Ούτε ο άντρας της μπορεί να συγκρατήσει τις ορμές του. Στο Σολόν ξεχνά τη γυναίκα του και παραδίδεται στην ηδονή της σάρκας των γυναικών του λιμανιού. Και αυτού το πάθος θα συνδεθεί με έναν θάνατο, του Παντελή, του νεότερου του πληρώματος της «Χίμαιρας», ο οποίος για να γλιτώσει από το ζωνάρι του Γιάννη σκαρφαλώνει στην ανεμοδούρα του καταστρώματος, ζαλίζεται από τον δυνατό ασιατικό ήλιο και πέφτει. Λίγα λεπτά αργότερα πεθαίνει από εσωτερική αιμορραγία (σσ. 315-317), ενώ ταυτόχρονα η Μαρίνα που αιμορραγεί ψυχικά κατεβαίνει στο κέντρο της Σύρας και εκκινεί το θανατικό της οικογένειάς της.

Είναι αξιοσημείωτη εδώ η αντίδραση του νεαρού Παντελή απέναντι στην ιδέα ότι πεθαίνει:

Ο καπετά Μανόλης είχε γονατίσει πλάι στο κρεβάτι. Του κρατούσε το χέρι, που το συσπούσε η στερνή αντίδραση της ζωής· και του 'λεγε με φωνή κομμένη από αναφιλητά:

- Παντελή... Παιδί μου... Τι θα πω στη μάνα σου; Τι θα πω;

Ο μικρός άνοιξε τα μάτια του τα γυάλινα, τα βαρεμένα απ' τον ίσκιο του θανάτου· κοίταξε τον μπάρμπα του, χαμογέλασε. Ύστερα ανάγειρε το τρεμάμενο χέρι του, έδειξε τ' αποτέτσια του και μουρμούρισε με σβησμένη φωνή:

- Να, τι να της πεις... (σ. 317)

Ο Παντελής θάφτηκε σε μια στεριά, σε έναν ρηχό τάφο, με έναν σταυρό που έγραφε «Παντελεήμων Διάκος. Ετών 16» (σ. 322), δίπλα σε έναν άλλο σταυρό, «καποιανού Φραντσέζου [...] δεκαεννιά χρονώ. Παιδί κι αυτός» (σ. 322). Όταν το καράβι αποχωρεί, οι πίθηκοι πλησιάζουν και περιεργάζονται τον τάφο. Ύστερα φεύγουν, αφήνοντας μονάχα έναν μικρό πίθηκο «πάνω απ' το νιόσκαφο τάφο, κρατημένος με το ζερβί του χέρι απ' το να κλαρί· και με το δεξί ανάμεσα στα σκέλια, μυκτήριζε τους ανθρώπους που τάραξαν τη γαλήνη του νησιού...» (σ. 323). Με αυτόν τον τρόπο, ο αφηγητής δίνει από τη μια πλευρά, μία πιο κωμική περιγραφή ενός θλιβερού γεγονότος, ενώ ενώνει στο ζωικό επίπεδο τον έρωτα με τον θάνατο, προοικονομώντας μάλιστα και τον θάνατο ενός άλλου παιδιού.

Ταυτόχρονα, λοιπόν, η Αννούλα, που συνήθιζαν να φωνάζουν «μαϊμουδάκι», επιστρέφει σπίτι και περιμένει τη μητέρα της να επιστρέψει, καθισμένη δίπλα στο ανοιχτό παράθυρο που θα επιφέρει την ασθένεια και τον μετέπειτα θάνατό της. Η πρώτη, λοιπόν, ανομία της συζύγου θα επιφέρει την ασθένεια του παιδιού, και θα φέρει τον Μηνά πίσω στη Σύρο. Έτσι, ο πόθος της Μαρίνας για τον Μηνά θα βρει αφορμή να ξεδιπλωθεί, με τρόπο καταστροφικό, αφού «η γενετήσια πράξη που φέρνει τη ζωή, φέρνει και το θάνατο», πρώτα του παιδιού κι έπειτα της μητέρας, αναδεικνύοντας στην πιο άμεση μορφή της τη σχέση Έρωτα και Θανάτου (Ιατρίδη, 1980: 36).

1.3 Ο Έρωτας, ο Θάνατος και η Μοίρα

Έρωτας και θάνατος. Το δίπολο είναι προσφιλές στον Καραγάτση και παρόν σε όλα του τα έργα. Στη *Μεγάλη Χίμαιρα*, ωστόσο, συμπλέκεται με τις δυνάμεις της Μοίρας και του Ριζικού, τα οποία παίζουν σημαντικό ρόλο στο έργο (Μικέ, 2022: 7). Έχει ειπωθεί μάλιστα ότι ο Καραγάτσης εγκαταλείπει εδώ τον ορθολογισμό του, για να προσεγγίσει θέματα περισσότερο ίσως μεταφυσικά, με κάποια δόση συμβολισμού (Καστρινάκη, 2010: 146, 149, 150).

Η Μαρίνα, μετά από τρεις αποτυχημένες απόπειρες να νιώσει την ερωτική ηδονή, θεωρεί ότι το ριζικό της είναι να μείνει «ανέραστη, αναφροδίσια» (σ. 53), ώσπου γνωρίζει τον Γιάννη και η πρόβλεψη αυτή ανατρέπεται. Ο Γιάννης την παίρνει μαζί του στην Ελλάδα. Όταν πρωτοαντικρίζει τα νησιά της, η Μαρίνα νιώθει ότι έχουν όλα αγγιχτεί από τα χέρια των Ελλήνων θεών (σσ. 72-73). Στις συναθροίσεις της με άλλους διανοούμενους απαγγέλουν τους στίχους Ελλήνων λογοτεχνών, του Παλαμά και του Σικελιανού, ποιήματα επηρεασμένα από το ρεύμα του συμβολισμού (Καστρινάκη, 2010: 150).

Παλαμά της απαγγέλει και ο Μηνάς όταν θα βρεθούν οι δυο τους στην Αθήνα, κάτω από τον έναστρο ουρανό της Πάρνηθας λίγο πριν το ξημέρωμα:

Το πρωινό όραμα των Προπυλαίων ξανάρθε στην μνήμη της. Τι σημαίνουν όλ' αυτά; Γιατί οι Μοίρες την περιπλέκουν με το αδέκαστο νήμα τους; Ποιοι

αναπάντεχοι δρόμοι θα την οδηγήσουν, ανάμεσ' απ' τη ζωή, προς το θάνατο; Και προς ποιο θάνατο; (σσ. 166-167)

Οι περιγραφές των τοπίων συμπλέκονται με τις σκέψεις της Μαρίνας και την ψυχική της κατάσταση (Ντουνιά, 2010: 183). Όταν ο άντρας της έχει φύγει για να αντιμετωπίσει την οικονομική τους δυσχέρεια και η Μαρίνα έχει αρχίσει ήδη να νιώθει τη στέρηση της ανδρικής σάρκας, το γύρω τοπίο εντείνει ακόμη περισσότερο τη μοναξιά της:

Οι μέρες του Αυγούστου και του Σεπτεμβρίου είναι θερμές [...]. Τη νύχτα αναδίνονται απ' το πέλαγο οσμές [...] που θυμίζουν ιδρώτες οργασμού. [...] Κάτω στην πολιτεία, το γλέντι ξεσπάει με τραγούδι, χορό, μεράκι, καημό κι έρωτα. [...] Τα κορμιά σμίγουν σε παράταιρα αγκαλιάσματα. Βράζουν οι ψυχές. Η ζωή, στο διάβα της, παρασέρνει το άβουλο ανθρώπινο κοπάδι, το εξουθενωμένο απ' την οργή, τη ζήλια και το πάθος. (σ. 249)

Κι όμως, η Μαρίνα δεν υποκύπτει στις δυνάμεις της φύσης. Όσπου φτάνει Αποκριά, ένας χρόνος από την απουσία του Γιάννη, και «ο κόσμος γλεντάει, μεθάει με κρασί» (σ. 288), και πρόκειται για μια γιορτή παγανιστική. Έτσι, και η Μαρίνα, εγκλωβισμένη στο σπίτι της, καλεί τις Ερινύες να την ποτίσουν με φαρμάκι. Η ψυχή της είναι γεμάτη μίσος. Δεν ξέρει ποιον να κατηγορήσει για τον έναν χρόνο «φτώχειας, πίκρας, μοναξιάς, ανίας, απογοήτευσης» (σ. 289). Θεωρεί ότι είναι έργο του Ριζικού και υποτάσσεται σε αυτό: «Έσκυψε το κεφάλι, υποταγμένη στο Ριζικό της. Και με περπατησιά γοργή πήρε το δρόμο της νύχτας» (σ. 292), αφήνοντας την Κλωθώ, τη Λάχηση και την Άτροπο να κόψουν το νήμα της ζωής της κόρης της (σσ. 328-330).

Με αυτόν τον τρόπο, λοιπόν, «οι ήρωες της *Μεγάλης Χίμαιρας* εμφανίζονται να είναι έρμια ενός απόλυτου βιολογικού ντετερμινισμού» (Βαρελάς κ.ά., 2008: 448), ενός ντετερμινισμού που δομείται πάνω σε μία σειρά αντιθέσεων: γυναίκα και άντρας, Έλληνας και ξένος, θρησκεία και μύθος, παλιό και νέο, παρθένα και πόρνη, έρωτας και θάνατος (Μικέ, 2022: 9).

Η μητέρα της Μαρίνας πεθαίνει κι η Μαρίνα γνωρίζει τη ζωή μέσω του έρωτα που της χαρίζει ο Γιάννης. Είναι όμως μια ξένη, που ποτέ δεν γίνεται πλήρως αποδεκτή από την Ελληνίδα μάνα. Μετά από μια γιορτή προς τιμήν του Μηνά, έρχονται τα τραγικά νέα της καταστροφής του караβιού. Ο Γιάννης και οι υπόλοιποι ναύτες απολαμβάνουν τη σεξουαλική απόλαυση, πράγμα που οδηγεί στον θάνατο του νεότερου εξ αυτών. Η Μαρίνα κατεβαίνει στη Σύρο για να νιώσει την αντρική σάρκα και το παιδί της αρρωσταίνει. Όταν γεύεται τον παράνομο έρωτα με τον Μηνά το παιδί της πεθαίνει. Καθώς προσκυνά τον τάφο της Αννούλας, καταλαβαίνει τη ζωή που αναπτύσσεται μέσα της. Νιώθει την ανάγκη να σώσει το αγέννητο παιδί της, αλλά αυτοκτονεί.

Η αυτοκτονία της Μαρίνας ήταν εξαρχής μοιραία, αφού έτσι ήταν γραμμένο από τη Μοίρα. Είναι, άλλωστε, χαρακτηριστικό της νατουραλιστικής γραφής ότι οι ήρωες είναι υποτελείς των κοινωνικών συνθηκών και της κληρονομικότητας, και η Μαρίνα ήταν απόκληρη από την αρχή, επειδή ήταν ξένη (Βαρελάς κ.ά., 2008: 448). Ολόκληρη η τριλογία «Εγκλιματισμός κάτω από τον Φοίβο» αναφέρεται σε τρεις ξένους που επιλέγουν ως τόπο δράσης τους την Ελλάδα, αλλά δεν μπορούν να γίνουν αποδεκτοί από την ελληνική κοινωνία του '30 (Κοκκινάκη, 2004: 35), πράγμα που τους οδηγεί στην καταστροφή.

Η τελική, λοιπόν, καταστροφή της Μαρίνας θα έρθει σε αντίθεση με τη φύση, που συμβολίζει το ανολοκλήρωτο της επιθυμίας της (Μικέ, 2022: 15). Η Μαρίνα αυτοκτονεί πέφτοντας στη θάλασσα, και ο αφηγητής παρουσιάζει τον θάνατό της με μία «απόλυτα ρεαλιστική εικόνα» (Βαρελάς κ.ά., 2008: 448), που ίσως αποτελεί ένα «από τα πιο ενδιαφέροντα δείγματα της νατουραλιστικής οπτικής στην ελληνική λογοτεχνία» (Ντουνιά, 2010: 185):

Τα κεφαλόπουλα σκόρπισαν τρομαγμένα. Τρύπωσαν οι γωβιοί μες στα θαλάμια τους. Η πέρκα έκανε σαν τρελή. Μονάχα ο κάβουρας κατέβηκε απ' το βράχο του αργοπερπατώντας, σα να μη γίνηκε τίποτα. Και με δαγκάνες ανοιχτές στραβοδρόμησε προς την καινούργια του τροφή. (σ. 439)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΚΙ Ο ΘΟΔΩΡΟΣ

Το έργο *Ο Θάνατος κι ο Θόδωρος* γράφεται την άνοιξη του 1954 και δημοσιεύεται από τον Καραγάτση ιδιωτικά, υπό τον εκδοτική επωνυμία «Έχιδνα: Εκδόσεις Κριτικής και Λόγου». Ωστόσο, το βιβλίο αποσύρεται λόγω αντίδρασης των θιγόμενων στην ιστορία προσώπων και θα ξαναδεί το φως τη δημοσιότητας μετά τον θάνατο του συγγραφέα, το 1988 (από το Σημείωμα του Εκδότη στην 9^η έκδοση: Φεβρουάριος 2019).

Το Βιβλιοπωλείο της Εστίας συγκαταλέγει το έργο στα μυθιστορήματα της σειράς (βλ. κολοφώνα), ενώ ο ίδιος ο Καραγάτσης το χαρακτηρίζει «μυθιστορηματική τραγωδία». Στον Καραντώνη (1977), από την άλλη, εντοπίζεται για το έργο ο χαρακτηρισμός «νουβέλα» (σ. 129). Τον ίδιο όρο βρίσκουμε και στον Βανταλή (2020, σ. 281), ενώ η Δαδούση (2011) το χαρακτηρίζει «σατιρικό αφήγημα» (σ. 23).

Όπως ομολογεί ο ίδιος ο συγγραφέας στον υπότιτλο της πρώτης έκδοσης, το έργο είναι μία τραγωδία, «αλλά με πολλά κωμικά στοιχεία». Στο ίδιο σημείο ο Καραγάτσης μάς πληροφορεί ότι όσα επρόκειτο να διαβάσουμε έχουν γραφτεί με τον τρόπο του κινηματογραφικού σεναρίου. Κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης, ο συγγραφέας διακόπτει την αφήγηση για να μας πληροφορήσει σε ποιο από τα τρία μέρη της τραγωδίας βρισκόμαστε, δηλαδή στη *ζέση*, *δέσιν* και *λύσιν*, σύμφωνα με τον διαχωρισμό του Αριστοτέλη (βλ. *Ποιητική*, 1449b, 1450b, 1455b· Θεοδοσάτου, 2009: 168), το οποίο είναι αντιφατικό, στον βαθμό που το σενάριο ως είδος εμπεριέχει και άλλα δομικά χαρακτηριστικά πέρα από την αρχή, τη μέση και το τέλος.

Καθώς αρμόζει σε κάθε σενάριο, πάντως, πριν την έναρξη της ιστορίας, αναφέρονται τα πρόσωπα. Εκεί εντοπίζονται και η Ζωή, ο Έρωτας και ο Θάνατος, πολλών δισεκατομμυρίων χρόνων και οι τρεις χαρακτήρες, με τον Θάνατο να είναι κατά ένα εκατομμυριοστό του δευτερολέπτου νεότερος από τους άλλους δύο (Καραγάτσης, 2019: 14), οι οποίοι ωστόσο δεν εμφανίζονται στην αφήγηση άμεσα.

Η ιστορία ξεκινά όταν ο Λάκης Επισκόπου πεθαίνει απρόσμενα στα 52 έτη, αφήνοντας πίσω του τη γυναίκα του και τα δύο του παιδιά, δύο έφηβα αγόρια. Η αρχή θυμίζει τη μέση της ιστορίας στη *Μεγάλη Χίμαιρα*, όταν ο Γιάννης αναχωρεί. Εδώ, στις μέρες που ακολουθούν τον θάνατο του Λάκη, οι αναγνώστες μαθαίνουν για την κατάσταση που επικρατεί στην οικογένεια Επισκόπου. Τα βασικά πρόσωπα που πλήττονται από τον θάνατο του αγαπημένου προσώπου είναι η Νίτα Επισκόπου, η σύζυγος του Λάκη, τα

δύο παιδιά του, ο Νότης και ο Χαρίλαος, 17 και 16 χρονών αντίστοιχα, αλλά και η αδερφή του, η Άσπα Ιωαννίδου.

Ωστόσο, ο πρωταγωνιστικός τους ρόλος απέναντι στην απώλεια του πατέρα ατονεί μπροστά στους πραγματικούς ήρωες του έργου, της Βασιλικής και του Θόδωρου. Η Βασιλική είναι η υπηρέτρια της οικογένειας Επισκόπου και έχει σοβαρή σχέση με τον παντρεμένο Θόδωρο Τσαγκρή. Η Βασιλική φροντίζει να μοιράζεται όλες τις λεπτομέρειες του έρωτά της με τα δύο έφηβα παιδιά, τα οποία είναι αρκετά κοντά στην ηλικία της. Με αφορμή, ωστόσο, τον θάνατο του αφεντικού της, η σχέση της με τον Θόδωρο διαταράσσεται. Από τη μία, τα παιδιά ανησυχούν μήπως παύσουν οι αναλυτικές περιγραφές της Βασιλικής, καθώς η τελευταία σπαράζει για τον χαμένο της έρωτα, κι από την άλλη, ο Θόδωρος, κυριευμένος από το πάθος του, αρχίζει να ακολουθεί τη Βασιλική παντού. Ο μικρότερος γιος, ο Χαρίλαος, βρίσκει ευκαιρία να πλησιάσει τη Βασιλική και να αντικαταστήσει τον Θόδωρο, αλλά και τον πατέρα. Η αλλαγή στη σχέση των δύο γίνεται τελικά αποδεκτή από το οικογενειακό περιβάλλον, ενώ ο θάνατος του Λάκη, ο οποίος έχει σταθεί η αφορμή για όλες τις εξελίξεις, έχει προ πολλού ξεχαστεί.

2.1 Ο Θόδωρος ως σύμβολο του έρωτα

Αν και το έργο εκκινεί από ένα συμβάν θανάτου, ο πρωταγωνιστικός ρόλος της Βασιλικής, αλλά και όλη η δράση των προσώπων, οδηγεί το θέμα στον έρωτα. Έτσι, ο αναγνώστης έρχεται σε επαφή με τις ερωτικές περιπτώξεις του Θόδωρου και της Βασιλικής, και της Βασιλικής και του Χαρίλαου, με το πονηρό μυαλό των εφήβων, με την κατάσταση ερωτισμού μέσα στον γάμο και με το ζήτημα της ζήλιας.

Αρχικά, ο αφηγητής αναφέρεται στον θεσμό του γάμου από συνοικέσιο. Έτσι είχε παντρευτεί και η Νίτα τον Λάκη. Σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα, ακόμη και σε αυτούς τους γάμους, εμφανίζονται συναισθήματα αγάπης. Αυτό συνέβη και με τη Νίτα:

Αν και δεν τον παντρεύτηκε από έρωτα, αγαπούσε τον Λάκη, μ' εκείνο τον πρωτόγονο φανατισμό που έχουν για τον νόμιμο άντρα τους οι τίμιες ελληνίδες μικροαστές. (σ. 18)

Από την άλλη, ο Βασίλης Καραμολέγκος, ο αδερφός της Νίτας, ο οποίος παντρεύτηκε από έρωτα τη Γαλλίδα Αιμιλία, υποφέρει από ανίατη ζήλια. Όταν η σύζυγός του παραδίδει ιδιαίτερα μαθήματα γαλλικών δύο φορές την εβδομάδα στο σπίτι του μαθητή της, ο Βασίλης κινεί γη και ουρανό για να μάθει την ακριβή της τοποθεσία. Είναι πεπεισμένος ότι η Αιμιλία τον απατά και δεν διστάζει να κάνει σενάρια. Η Αιμιλία έχοντας καταλάβει πια την παράλογη λογική του συζύγου της, ανταπαντά:

- Διόλου δυσκολοεξήγητο! Ο σωφέρ ήταν νόστιμο παλικάρι. Έβαλε το αυτοκίνητο, για δέκα λεπτά, σ' ένα ερημικό δρομάκι, κοντά στον «Παράδεισο»...

- Μόνο δέκα λεπτά;

- Για έναν άντρα είκοσι πέντε χρονών, δέκα λεπτά είναι υπεραρκετά!

Ο Βασίλης κατάλαβε πως μπλέχτηκε σε άσκημο αδιέξοδο. Χαμογέλασε λοιπόν επιχαρίτως κι είπε, δήθεν στ' αστεία:

- Πάλι μου την έφερες, τσούλα! (σ. 142)

Αυτού του είδους οι παράλογοι συναισθηματισμοί, ωστόσο, δεν υπήρχαν στο σπίτι της Νίτας, όπου ο άντρας της την απατούσε με την υπηρέτρια, τη Βασιλική, πράγμα που η ίδια αποκαλύπτει στον Χαρίλαο, κατά την επίσκεψή τους στον τάφο του Λάκη:

- Ε, ναι! Ήρθε στην κάμαρά μου, κανα-δυο φορές. Εγώ δεν ήθελα...

- Γιατί; Δεν σου άρεσε;

- Τι λες, καλέ! Ήταν μια χαρά άνθρωπος! Κι άντρας σωστός, μμμμ! Αλλά φοβόμουν την μαμά σου...

Ο Χαρίλαος έσκασε στα γέλια. Κοίταζε τον τάφο του πατέρα του με μάτι τρυφερό, κι είπε:

- Ωστε έτσι, ε; Σου ήταν ένας μπαγάσας ο μπαμπάς! Ένας μπαγάσας! (σ. 176)

Όμως η Βασιλική ισχυριζόταν ότι:

...σαν ρομαντική φύση που ήταν, δεν μπορούσε να διανοηθεί τη σαρκική επαφή έξω από τον ψυχικό έρωτα. Έπρεπε ν' αγαπάει έναν άντρα για να του δοθεί· και μονάχα έναν άντρα αγαπούσε κάθε φορά. (σ. 30)

Αυτό το διάστημα, λοιπόν, η Βασιλική αγαπούσε τον Θόδωρο Τσαγκρή, το άλλο όνομα του τίτλου. Ήταν και ο Θόδωρος παντρεμένος με δύο παιδιά, αλλά αυτό δεν φαινόταν να ενοχλεί κανέναν από τους δύο, αν και η γιαγιά Ντίνα, θα σχολιάσει:

Ναι, καλό κορίτσι, παραδέχτηκε η κ. Ντίνα. Μόνο που το παραζηλώνει με τους άντρες. Αυτή η ιστορία με τον Θόδωρο! Παντρεμένο άντρα! (σ. 76)

Όμως η Βασιλική είναι ερωτευμένη. Με την αφορμή της κηδείας του αφεντικού της, ωστόσο, αρνείται στον Θόδωρο την ερωτική απόλαυση κι εκείνος τη χωρίζει, λέγοντάς της πως θα επιστρέψει στην οικογένειά του. Μετανιωμένος για την αντίδρασή του, αρχίζει και караδοκεί έξω από το σπίτι των Επισκόπου, με την ελπίδα να τη δει. Και όταν τελικά η Βασιλική εμφανίζεται, ο Θόδωρος δεν συμμερίζεται ούτε το πένθος ούτε τους πενθούντες που οδεύουν προς το νεκροταφείο για να προσκυνήσουν τον τάφο του Λάκη Επισκόπου και τους παίρνει στο κατόπι, παρατώντας τα δυο του παιδιά στη μέση του δρόμου.

Ακόμη και μέσα στο νεκροταφείο, όπου οι περιστάσεις θα απαιτούσαν διαφορετική αντιμετώπιση, τα παιδιά βρίσκουν την ευκαιρία να κοροϊδέψουν τον Θόδωρο, κυνηγώντας τον ανάμεσα στους θάμνους και προσποιούμενοι ήχους άγριων θηρίων. Ο Θόδωρος εξευτελίζεται, αλλά παρόλα αυτά, ο εξευτελισμός του έχει το αντίθετο αποτέλεσμα για τη Βασιλική, η οποία, θεωρώντας ότι η τρέλα και οι παιδιάστικες αντιδράσεις είναι συνυφασμένες με την αγάπη, συμπεραίνει την αγάπη του Θόδωρου προς το πρόσωπό της:

Πώς μ' αγαπάει! στοχαζόταν η Βασιλική! Πώς μ' αγαπάει! Για χατίρι μου τραβάει όλ' αυτά. Για να με βλέπει! Αλλά καλά να πάθει αυτά που παθαίνει! Ποιος του 'πε να μου παρασταίνει τον σκληρό άντρα, όταν στ' αληθινά είναι μαλάκας; Κι

*εγώ που τον πήρα στα σοβαρά, και παρά τρίχα να καταπιώ τρία σωληνάκια
κικίνο! Ας' τον, τώρα, να ζευτελιστεί! Τώρα που κατάλαβα τι χαλβάς είναι, θα
του δείξω εγώ! Πόσο όμως μ' αγαπάει! Ναι, μ' αγαπάει! (σ. 118)*

Έτσι, επιστρέφοντας στο σπίτι, η Βασιλική φεύγει κρυφά από την πόρτα της υπηρεσίας και πάει να τον συναντήσει. Οι δύο έφηβοι, ο Νότης κι ο Χαρίλαος, οι οποίοι βασιίζουν τις θεωρητικές ερωτικές τους εμπειρίες στις ιστορίες της Βασιλικής, αναθαρρεύουν. Ο Νότης αναπολεί τη σκηνή μέσα στο λεωφορείο κατά τη διάρκεια της επιστροφής τους, όπου η Βασιλική και ο Θόδωρος κουιόντουσαν μπρος-πίσω με κάθε πάτημα του φρένου:

*Όλη αυτή η sui generis σουηδική γυμναστική είχε συνέπεια να γλαρώσουν
υπόπτως τα μάτια της Βασιλικής, ενώ από τα μισάνοιχτα χείλια της η ανάσα
έβγαινε με ρυθμό κοντό, ασθματικό, σαν μισοπνιγμένος αναστεναγμός. (σ. 131)*

Από την άλλη, ο Χαρίλαος φαινόταν θυμωμένος. Ήδη στην εξόρμηση στο νεκροταφείο, αλλά και μέσα στο ασανσέρ της πολυκατοικίας όταν επέστρεψαν, ο Χαρίλαος είχε βρει την ευκαιρία να τσιμπήσει τον γοφό της Βασιλικής. Όταν, λοιπόν, η Βασιλική επιστρέφει, ο Χαρίλαος πηγαίνει στο δωμάτιό της και με δάκρυα στα μάτια της λέει πως δεν τον αγαπά. Η Βασιλική, για να τον πείσει για το αντίθετο, του ζητά να ξαπλώσει δίπλα της:

*Ξάπλωσε. Ένωσε τη χλιάδα του γυναικείου κορμιού να μεταδίνεται στο
κορμί του και να το χαννώνει. Δυο χείλια κόλλησαν στα χείλια του. Δυο παλάμες
και δέκα δάχτυλα περπάτησαν γοργά, πεταχτά, σ' όλη του την επιδερμίδα,
σκορπίζοντας ύπουλες ανατριχίλες. Στο στέρνο του ακούμπησαν οι δυο καφερέες
σφραγίδες του πλούσιου κόρφου. Ύστερα, όλα τα πάντα μερδεύτηκαν σε σύνολα
περίπλοκα μεθυστικό. Έχασε κάθε επαφή με την πραγματικότητα. Βούλιαξε
σύγκορμος, σύψυχος στην υπόθερμη σάρκα, που τον δεχόταν λαχταριστά. Μέσα
στο ανταριασμένο μυαλό του, μονάχα μια φράση επαναλαμβανόταν με ρυθμό
επίμονο, αδέκαστο:*

- Όπως ο Θόδωρος κι εγώ! Όπως ο Θόδωρος κι εγώ! (σ. 161)

Μετά από την πρώτη του αυτή επαφή, ο έφηβος Χαρίλαος αλλάζει πλήρως. Αισθάνεται ο άντρας του σπιτιού, μιλά άσχημα στη μητέρα του, τραγουδά παρά την πένθιμη ατμόσφαιρα του σπιτιού και μέμφεται τον αδερφό του, που αναρωτιέται για την εξέλιξη της βραδιάς της Βασιλικής με τον Θόδωρο, με το επιχείρημα ότι: «Οι άντρες δεν κουβεντιάζουν περί του τι κάνουν οι γυναίκες με άλλους άντρες! Μόνον οι μαλακισμένοι κάνουν τέτοιες κουβέντες!» (σ. 167).

Την πέμπτη μέρα μετά τον θάνατο του πατέρα, ο Χαρίλαος προφασίζεται ότι νιώθει τύψεις για τα ευτράπελα του νεκροταφείου και θέλει να πάρει λουλούδια για τον τάφο του πατέρα του, τα οποία θα τον βοηθήσει να κουβαλήσει η Βασιλική. Έξω από την πολυκατοικία συναντούν τον Θόδωρο που περιμένει με ανυπομονησία τη Βασιλική, μόνο και μόνο για να τον αποτρέψει ο Χαρίλαος να συνεχίσει την ερωτική του καταδίωξη. Πράγματι, οι δύο νέοι φτάνουν στο νεκροταφείο, στολίζουν τον τάφο με λουλούδια, και ο Χαρίλαος βάζει σε εφαρμογή την κρυφή του ατζέντα. Αρχικά, διατάζει τη Βασιλική να μην ξαναπάει με τον Θόδωρο και, έπειτα: «Η παλάμη του κατέβηκε απ' τον ώμο της και χούφτιασε το καλοσαρκωμένο στήθος της. Τον αγκάλιασε κι εκείνη και ρούφηξε τα χείλια του με βουλιμία» (σ. 177).

Βέβαια, οι συγγενείς, που ήθελαν να θαυμάσουν τον στολισμένο τάφο του νεκρού, έρχονται απρόοπτα στο νεκροταφείο και πιάνουν τον Χαρίλαο και τη Βασιλική επ' αυτοφώρω. Από τότε έχουν περάσει έξι μήνες και η Βασιλική είναι ακόμη με τον Χαρίλαο, ενώ η Νίτα ισχυρίζεται ότι:

Άλλοτε δεν μπορώ να πω, ήταν λίγο ζωηρή! Μα τώρα άλλαξε. Έγινε κορίτσι του σπιτιού. Το πόσο φροντίζει τον μικρό μου –τον Χαρίλαο– δεν περιγράφεται! Αν έβρισκα κι άλλη μια κοπέλα σαν κι αυτήν, να φροντίζει τον μεγάλο μου –τον Νότη–, θα είχα το κεφάλι μου ήσυχο! (σ. 187)

Με αυτόν τον τρόπο, το ερωτικό κομμάτι της ιστορίας τελειώνει. Όπως φαίνεται, ενώ όλα ξεκινούν από τον θάνατο, το επίκεντρο μετατοπίζεται στην ερωτική ζωή της Βασιλικής, η οποία προκαλεί το ενδιαφέρον των ηρώων. Η σχέση έρωτα και θανάτου

είναι εμφανής σε όλο το έργο αλλά κυρίως στις σκηνές στο νεκροταφείο, αφού από τη μία ο ερωτευμένος Θόδωρος καταδιώκει τη Βασιλική που προσκυνά τον τάφο του νεκρού αφεντικού της και, από την άλλη, ο Χαρίλαος καταθέτει λουλούδια στον τάφο του πατέρα του και στη συνέχεια ερωτοτροπεί με τη Βασιλική (Δαδούση, 2011: 85).

Η Δαδούση (2011) μάλιστα θεωρεί το αφήγημα «μεταφορά της πάλης ζωής – θανάτου», και το δικαιολογεί με βάση τον τίτλο του, αφού «Θεόδωρος» σημαίνει δώρο Θεού και άρα η ζωή σε αντιπαραβολή με τον θάνατο. Επειδή όμως ο Θόδωρος είναι επίσης το φερέφωνο του έρωτα στο έργο, πρακτικά αναδύεται το δίπολο έρωτας και θάνατος, πράγμα που μπορεί να επιβεβαιωθεί και από το λογότυπο της ιδιωτικής εταιρείας «Εχιδνα» υπό το όνομα της οποία είχε δημοσιεύσει ο Καραγάτσης το έργο του, και το οποίο απεικόνιζε ένα φίδι, το σύμβολο του φαλλού, και ένα βέλος, το σύμβολο του Θεού Έρωτα (σ. 86).

Το ίδιο υποστηρίζει και η Θεοδοσιάτου (2009), η οποία εντοπίζει στο πρόσωπο του Θόδωρου την ορμή της ζωής, η οποία στη φροϋδική θεωρία ταυτίζεται με τον Έρωτα και, ως εκ τούτου, ο Θόδωρος αντιπροσωπεύει τη σεξουαλική ορμή. Αυτό το στοιχείο αποκωδικοποιεί και τον ίδιο τον τίτλο του έργου, όπου το όνομα Θόδωρος έρχεται σε αντιδιαστολή με τη λέξη Θάνατος και, από αυτή την άποψη, σημαίνει τη Ζωή ή τον Έρωτα. Έτσι, μάλλον, αποκτά νόημα και η ύπαρξη της Ζωής, του Έρωτα και του Θανάτου ως πρόσωπα της ιστορίας (σ. 167).

2.2 Ο Θάνατος ως πρόσχημα

Όπως ήδη αναφέρθηκε, το συμβάν του θανάτου στέκεται μονάχα ως αφορμή, για να μπορέσει να ξετυλιχθεί το νήμα μιας ερωτικής ιστορίας, με πρωταγωνίστρια τη Βασιλική. Ωστόσο, δεν θα μπορούσαν να αποσιωπηθούν ορισμένα στοιχεία, χαρακτηριστικά μιας κατάστασης πένθους, που εντοπίζονται στην αφήγηση.

Στο έργο, λοιπόν, μπορούν να εντοπιστούν πολλές και διαφορετικές αντιδράσεις των πενθούντων. Αρχικά, οι αναγνώστες μαθαίνουν πώς θρηνεί η γυναίκα που αγαπάει βαθιά τον άντρα της. Ο λόγος φυσικά για τη Νίτα, τη σύζυγο του Λάκη:

Καθόταν ώρες πλάι στο φέρετρο και με μάτια αδάκρυτα κοιτούσε το τεράστιο κορμί, που ο θάνατος το έκανε να φαίνεται ακόμα μακρύτερο. Ατένιζε το άχαρο πρόσωπο, που η χάρη της ψυχής τού 'δινε γλύκα συγκινητική. Κάτω απ' τα κλειστά βλέφαρα προσπαθούσε να μαντέψει τ' αγαθά μάτια, που άλλοτε κοίταγαν ολόγυρα με πραότητα προβάτου, κι άλλοτε έλαμπαν αντικαθρεφτίζοντας έναν ψηλό στοχασμό. [...] «Καλέ μου άνθρωπε, έλεγε μονάχα μέσα της. Και τίποτ' άλλο». (σσ. 19-20)

Ομολογουμένως, το πένθος της Νίτας θυμίζει το βαθύ πένθος για τον χαμό της Αννούλας στη *Μεγάλη Χίμαιρα*. Αντίθετα, η μητέρα της Νίτας, η κ. Ντίνα, νοιάζεται περισσότερο για το πώς φαίνονται όλα. Την απασχολούν τα λουλούδια, ο μπουφές, το φέρετρο, καθώς και το πώς θα δείξει η ίδια τη βαθιά της θλίψη. Την ίδια στάση είχε μάλιστα κρατήσει και στην κηδεία του δικού της άντρα, του Αντώνη Καραμολέγκου. Όλα αυτά γιατί, σύμφωνα με τη δική της άποψη: «...οι νεκροί, έστω και νεκροί, πρέπει να παίρνουν όλα εκείνα τα μέτρα που εξασφαλίζουν την κοινωνική επιτυχία των επιγόνων, διά της εμφαντικής εξάρσεως του οικογενειακού ονόματος» (σ. 39).

Τα στοιχεία κοινωνικών επιταγών σε περιπτώσεις πένθους είναι πολλά στο έργο. Ο Βασίλης Καραμολέγκος, ο ένας από τους δύο αδερφούς της Νίτας, είναι θυμωμένος με τη γυναίκα του, επειδή δεν είχε φορέσει μαύρα ρούχα στην κηδεία. Μαύρα είναι τα ρούχα όλων των πενθούντων και κατά τις μετέπειτα επισκέψεις τους στο νεκροταφείο (σσ. 76-77). Κατά τη διάρκεια της τελετής, όλοι οφείλουν να δείχνουν θλιμμένοι, ενώ με το πέρας της, όλοι οι συγγενείς συγκεντρώνονται στο σπίτι των παθόντων. Το πένθος δεν παύει, βέβαια, εκεί, αφού η σύζυγος επιβάλλεται να επισκεφθεί τον τάφο του θανόντος και τις επόμενες σαράντα μέρες (σ. 71).

Την πρώτη μέρα, λοιπόν, μετά την κηδεία, η Νίτα επισκέπτεται τον τάφο του συζύγου της. Μαζί της είναι και ο δεύτερος αδερφός της, ο Θεμιστοκλής Καραμολέγκος, ο οποίος προσπαθεί να πείσει την αδερφή του να αγοράσει έναν οικογενειακό τάφο, με σκοπό τη διατήρηση της δόξας των οικογενειών Καραμολέγκου και Επισκόπου (σσ. 64-65).

Τέλος, ενδιαφέρουσες είναι οι αντιδράσεις της αδερφής του θανόντα, της Άσπας Ιωαννίδου. Η Δαδούση (2011) σχολιάζει ότι οι απόψεις της περί θανάτου είναι αρκετά κοντινές με εκείνες των αρχαίων Ελλήνων των ομηρικών επών, αναφερομένη πιθανώς

στα κτερίσματα. Έτσι, η κ. Άσπα παθαίνει κρίση πανικού όταν αντιλαμβάνεται ότι ο αδερφός της έχει ταφεί χωρίς φανελάκι και πως ο κηπουρός έχει ποτίσει τα λουλούδια του φρεσκοσκαμμένου τάφου (Δαδούση, 2011: 81-82), αφού μάλλον θεωρεί ότι οι νεκροί συνεχίζουν να ζουν μετά θάνατον, έχοντας τη δυνατότητα να βιώσουν ό,τι και οι ζωντανοί, όπως, σε αυτή την περίπτωση, ένα κρυολόγημα.

Η πιο ενδιαφέρουσα ίσως αντίδραση απέναντι στον θάνατο, όμως, είναι εκείνη των δύο εφήβων, οι οποίοι μοιάζουν να αδιαφορούν για τον χαμό του πατέρα τους. Λαμβάνουν την ανακοίνωση από τον θείο τους, τον Βασίλη, ο οποίος τους λέει: «Παιδιά! Πρέπει να κάνετε κουράγιο και να φερθείτε σαν άντρες» (σ. 32), πράγμα που τους αφήνει «σύζυλους» μπροστά στο άκουσμα του θανάτου. Κατά τη διάρκεια της κηδείας, ωστόσο, δεν δείχνουν κανένα συναίσθημα για το ίδιο το γεγονός. Αντιθέτως, το μυαλό τους και οι συζητήσεις τους απασχολούνται με την κατάσταση της Βασιλικής, η οποία κλαίει με λυγμούς λόγω του χωρισμού της με τον Θόδωρο.

Μονάχα πολύ αργότερα, όταν το σπίτι αδειάσει από φίλους και συγγενείς, συνειδητοποιούν κάπως την απώλεια του αγαπημένου προσώπου. Σε αντίθεση, όμως, με τη μητέρα τους η οποία, μόλις το σπίτι άδειασε, «αναλύθηκε σε λυγμούς σπαραχτικούς» (σ. 45), τα παιδιά -που είχαν κλάψει κατά τη διάρκεια της ημέρας επηρεασμένοι από τα κλάματα των άλλων- τώρα αρχίζουν να συνειδητοποιούν την πραγματικότητα και τους πιάνει το παράπονο:

Πρώτο τον Χαρίλαο τον έπιασε το παράπονο:

- Πέθανε ο μπαμπάς! Πέθανε ο μπαμπάς!

Ο Νότης δεν έλεγε τίποτα, αλλά μιζόκλαιγε με την αγριοφωνάρα του. Έτσι πέρασε κάμποση ώρα, ώσπου ησύχασαν. (σ. 47-48)

Και ύστερα, οι σκέψεις τους πετούν και πάλι στη Βασιλική. Γι' αυτό και η Δαδούση (2011) εντοπίζει στο έργο *Ο Θάνατος κι ο Θόδωρος* αδιαφορία απέναντι στον θάνατο, αφού υποκρίνονται ότι πενθούν για τον θάνατο του Λάκη Επισκόπου, αλλά στην πραγματικότητα βρίσκουν να απασχοληθούν με οτιδήποτε άλλο τους κινεί το ενδιαφέρον ή επηρεάζει τη ζωή τους – πέρα από τον θάνατο. Θα μπορούσε, βέβαια, να πει κανείς πως, κατά κάποιον τρόπο, η γενικευμένη αδιαφορία των δύο εφήβων σε

αντίστιξη με το μονοδιάστατο ερωτικό τους ενδιαφέρον λειτουργεί ως αντιστάθμισμα στον φόβο του θανάτου και στον πόνο της απώλειας. Σε κάθε περίπτωση, αυτό που ο Καραγάτσης επιτυγχάνει είναι να μετατοπίσει το κέντρο βάρους από τον θάνατο προς την κοινωνία, σε μία κοινωνία υποκριτική μεν, στην οποία όμως εν τέλει νικά η ίδια η ζωή (Δαδούση, 2011: 81).

Το παραπάνω επιβεβαιώνεται και από το κυρίως γεγονός της αφήγησης, δηλαδή την επίσκεψη στο νεκροταφείο, την τρίτη μέρα μετά τον θάνατο του Λάκη. Ξεκινά από την οικία Επισκόπου μία ολόκληρη πομπή πενθούντων, που αποτελείται από τα δύο παιδιά, τη γιαγιά Ντίνα, την κ. Άσπα, τη θυρωρό, την κ. Καλλιόπη, και τη Βασιλική. Η παρουσία της τελευταίας δίνει το έναυσμα στον Θόδωρο να την ακολουθήσει ως το νεκροταφείο. Εκεί, σε αντίθεση με τη σοβαρότητα, τον σεβασμό και τη θλίψη που θα απαιτούσε η περίπτωση, η ατμόσφαιρα είναι σκωπτική και ιδιαζόντως διασκεδαστική για τον αναγνώστη, αφού παρακολουθεί έναν ενήλικο άντρα, τον Θόδωρο, να κρύβεται πίσω από τους τάφους -για τους οποίους σημειωτέον ο αφηγητής έχει πολλά να σχολιάσει, σχόλια που κυρίως αφορούν την ανθρώπινη ματαιοδοξία και παραπέμπουν στην εμπορευματοποίηση του θανάτου (Δαδούση, 2011: 83)- και να γιουχάρει κρώζοντας με τα δύο παιδιά.

Παρόλα αυτά, η είσοδος στο νεκροταφείο είχε συμβεί με κοσμιότητα, γιατί «ήσαν οι νεκροί, που δεν τους αρέσει να τους χαλάν την ησυχία τους» (σ. 104), αλλά με κοσμιότητα στέκονται και μπροστά στον φρεσκοκαμμένο τάφο:

Γίνηκε σιωπή απόλυτη. Τα δώδεκα μάτια των έξι προσκυνητών ατένιζαν το χώμα μ' έκφραση οδύνης. Από 'δω κάτω βρισκόταν ο καημένος ο Λάκης, ο πολυαγάπητος πατέρας, αδερφός και γαμπρός· ο θαυμάσιος αφεντικός και σπιτονοικοκύρης! Κι είχαν βουρκώσει τα δώδεκα μάτια από το κύμα της συγκίνησης που φουρτούνιαζε τα έξι στήθη... (σ. 112)

Και αυτή η συγκίνηση, όμως, παύει σύντομα, αφού τα γιουχαΐσματα μεταξύ των παιδιών και του Θόδωρου θα συνεχιστούν. Σε όλο αυτό το σκηνικό, ωστόσο, που παλαισιώνεται από τον θάνατο, βασικά αναδύεται ο έρωτας του Χαρίλαου για την Βασιλική, τον οποίο θα εκδηλώσει το ίδιο εκείνο βράδυ, οπότε και η Βασιλική θα τον δεχτεί στο κρεβάτι της. Αυτό αλλάζει τον Χαρίλαο ριζικά. Την επόμενη μέρα

αισθάνεται άντρας, και επιδιώκει να υποκαταστήσει τον πατέρα, τον μέχρι πρότινος κύριο του σπιτιού. Έτσι, τραγουδά: «Σίγουρα θα πάμε μιας και φτάσαμε ως εκεί εσύ στο χώμα κι εγώ στη φυλακή». Η Δαδούση (2011) θεωρεί ότι το τραγούδι εξυπηρετεί διττό σκοπό, αφενός ξορκίζει το κακό και αφετέρου αναδεικνύει την ευτυχία της επίγειας ζωής (σ. 83). Γενικώς, η μουσική και ο χορός αξιοποιούνται από τους λογοτέχνες του Μεσοπολέμου για να αναδείξουν τις πτυχές της ζωής και των ανθρώπινων σχέσεων (Κακαβούλια, 2018: 319).

Η Θεοδοσιάτου (2009) πάλι βλέπει αυτή τη μεταστροφή του γιου ως μέσο ανάδειξης ενός προϋπάρχοντος οιδιπόδειου συμπλέγματος. Από τη μία, λοιπόν, η αγάπη για τον πατέρα εκφράζεται με μία τάση για ταύτιση μαζί του, ενώ από την άλλη το μίσος γι' αυτόν εκφράζεται μέσω της αδιαφορίας (σ. 169), πράγμα που δεν επιτυγχάνεται μόνο με το τραγούδι, αλλά και με τη μετέπειτα επίσκεψη στο νεκροταφείο.

Την πέμπτη λοιπόν μέρα, ο Χαρίλαος, μετανιωμένος για τα ευτράπελα του νεκροταφείου, επιθυμεί να στολίσει τον τάφο του πατέρα του με λουλούδια. Για βοήθεια στο κουβάλημα θα πάρει τη Βασιλική. Αφού λοιπόν ολοκληρώσουν το έργο για το οποίο έφτασαν στο νεκροταφείο, ο Χαρίλαος παίρνει τη Βασιλική λίγα μέτρα μακριά από τον φρέσκο, καθαρό και όμορφα στολισμένο πατρικό τάφο και την οδηγεί σε έναν τάφο με ψηλά αγριόχορτα όπου ακολουθεί η ερωτική τους επαφή. Η Θεοδοσιάτου (2009) θεωρεί ότι κάτι τέτοιο αποτελεί την απόλυτη εκδίκηση από μέρους του Χαρίλαου προς τον αποθανόντα πατέρα (σ. 169). Και κάπως έτσι, με την επ' αυτοφώρω σύλληψη των δύο νέων από τους συγγενείς, ολοκληρώνεται η ιστορία της ζωής και του θανάτου, που εξιστορείται στο έργο.

2.3 Το γελοίο και το δέος

Η σάτιρα μπορεί να εντοπιστεί με σχετική ευκολία, έχοντας δύο συστατικά, το χιούμορ και την ειρωνεία. Η σάτιρα ξεκινά από την πλοκή για να επεκταθεί στο ύφος του έργου. Έτσι, η γελοιοποίηση και η ειρωνεία καταλήγουν στον σαρκασμό, στον κυνισμό, στο σαρδόνιο γέλιο, στη λοιδωρία, που τελικώς προκαλούν πόνο. Τέτοιες συναισθηματικές αντιδράσεις ο Καραγάτσης αντλεί από βασικά θέματα της ανθρώπινης ύπαρξης, τον

θάνατο, τη θρησκεία, το σεξ, τον αισθησιασμό της γυναίκας και την πολιτική (Δαδούση, 2011: 10-12).

Από την άλλη, η ειρωνεία συνυφαίνεται με την υποκρισία και «σημαίνει να λες κάτι και να εννοείς το αντίθετό του». Στη λογοτεχνία εντοπίζεται η λεκτική ειρωνεία και η ειρωνεία καταστάσεων. Η πρώτη υπακούει στον παραπάνω ορισμό, μπορεί για παράδειγμα κάποιος να επαινεί αλλά στην πραγματικότητα να ψέγει. Η ειρωνεία καταστάσεων εκφράζεται με γεγονότα που προκαλούν την απορία και την αμηχανία του δέκτη. Υπάρχουν, βέβαια, κι άλλα στοιχεία που παραπέμπουν στην ειρωνεία, όπως η αποστασιοποίηση του αφηγητή, η χρήση γ' αφηγηματικού προσώπου, η αποστροφή προς τους αναγνώστες, η ταυτόχρονη χρήση λαϊκής και εξεζητημένης γλώσσας, η διακειμενικότητα (Δαδούση, 2011: 13). Όλα στοιχεία που μπορεί κανείς να εντοπίσει και στο έργο *Ο Θάνατος κι ο Θόδωρος*.

Στα έργα λοιπόν του Καραγάτση που χαρακτηρίζονται από ειρωνική διάθεση, χιούμορ ή και σάτιρα, επικρατεί το δίπολο έρωτας-θάνατος και η θέση της μοίρας στην ανθρώπινη ύπαρξη, θέματα που βασικά τον απασχολούν σε όλα τα μυθιστορήματά του (Δαδούση, 2011: 20). Μέσω των σατιρικών κειμένων του, όπως είναι και το υπό μελέτη έργο, ο Καραγάτσης προσπαθεί να νικήσει τον μεγαλύτερο ίσως φόβο των ανθρώπων, που δεν είναι άλλος από τον θάνατο. Στην ουσία, ο Καραγάτσης προσπαθεί να δείξει την αντιμετώπιση του θανάτου από τους ήρωες (Δαδούση, 2011: 79). Η αντιμετώπιση αυτή του θανάτου, όμως, γίνεται με τέτοιο τρόπο που το αφήγημα καταλήγει να γίνεται μία «μεταφορά της πάλης ζωής-θανάτου» (Δαδούση, 2011: 86).

Γενικώς, το δίπολο έρωτας-θάνατος είναι χαρακτηριστικό των καραγατσικών έργων, ενώ πολύ συχνά είναι ο πρώτος που φέρνει τον δεύτερο, με βασικότερο παράδειγμα την καταστροφή και το τέλος της Μαρίνας Ρεϊζή της *Μεγάλης Χίμαιρας*, όπου οδηγήθηκε εξαιτίας του ερωτικού της πάθους (Δαδούση, 2011: 84). Εδώ, ωστόσο, παρατηρείται η αντίθετη πορεία. Είναι ο θάνατος που αναδεικνύει τον έρωτα, τόσο του Θόδωρου με τη Βασιλική όσο και του Χαρίλαου με τη Βασιλική. Σε αυτό το σατιρικό έργο δηλαδή όλα ξεκινούν από τον θάνατο, για να καταλήξουν στον έρωτα, ο οποίος αναδεικνύεται σε αξία και προβάλλει τη χαρά της ζωής (Δαδούση, 2011: 84-85).

Μέσω μάλιστα του κωμικού στοιχείου, αποφορτίζεται συναισθηματικά η κατάσταση του θανάτου, και κυρίως αυτό που στην πραγματικότητα θέλει να αναδείξει ο αφηγητής, το προϋπάρχον οιδιπόδειο σύμπλεγμα, ένα σύμπλεγμα που ο Χαρίλαος -

όπως κάθε άνθρωπος- αρνιέται κατά τη διάρκεια της ζωής του, αλλά καταλήγει υποσυνείδητα να εκπληρώνει το «πεπρωμένο» του (Θεοδοσάτου, 2009: 170). Από αυτή την άποψη, το έργο έχει μία βασική κοινή ρότα με τη *Μεγάλη Χίμαιρα*, διηγείται το αναπόφευκτο.

Η διαφορά, εντούτοις, εδώ είναι ότι όχι απλώς το «ριζικό» δεν παρεμβαίνει στην αφήγηση, αλλά ότι το βασικό θέμα της διήγησης δεν γίνεται κατανοητό μέχρι να φτάσουμε στη *λύσιν* (Θεοδοσάτου, 2009: 170). Ακόμη περισσότερο, το όλο θέμα του θανάτου, ενδύεται τον μανδύα του κωμικού, σχεδόν γελοίου, για να καταλήξει στο δέος, το δέος του έρωτα, το δέος της ζωής, η μοναδική κατάληξη και προορισμός της οποίας δεν είναι άλλη από τον θάνατο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΤΟ ΔΕΚΑ

Το 10 είναι το τελευταίο έργο του Καραγάτση. Το ξεκινά στις 13 Δεκεμβρίου 1959 και συνεχίζει να το γράφει ως τις 13 Σεπτεμβρίου 1960 (Αγγελής, 2008: 19), λίγες ώρες πριν πεθάνει από ανακοπή (Πολίτης, 1980: 51). Το κείμενο που παραδόθηκε ήταν γραμμένο σε δεκαπέντε τετράδια, με άνισο αριθμό γραμμένων σελίδων που φτάνουν συνολικά τις 1.024 (Αθανασόπουλος, 2021: 663-664).

Εκείνη που ανέλαβε να φέρει το έργο στη δημοσιότητα ήταν η γυναίκα του Καραγάτση, η ζωγράφος Νίκη Καρυστινάκη, η οποία διάβαζε το δυσανάγνωστο χειρόγραφο, ενώ ο οικογενειακός τους φίλος, Βασίλης Βασιλικός, το δακτυλογραφούσε (Αθανασόπουλος, 2021: 664). Έτσι, το ημιτελές *10* εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1964 (Αγγελής, 2008: 21). Ωστόσο, τα λάθη ήταν πολλά. Αφορούσαν τη στίξη και κυρίως τα κόμματα, τον τονισμό, την παράλειψη ή προσθήκη λέξεων. Έτσι, τον Σεπτέμβριο του 2021 *το 10* αναδημοσιεύεται με διορθώσεις, οι οποίες περιλαμβάνουν και τον εκσυγχρονισμό της ορθογραφίας (Αθανασόπουλος, 2021: 664-669).

Η έκδοση που έχουμε στα χέρια μας, λοιπόν, περιλαμβάνει σχεδόν 650 σελίδες, οι οποίες μοιάζουν με καταγραφή χαρακτήρων, με ένα κολλάζ ηρώων καθένas από τους οποίους έχει εν δυνάμει τη δική του ιστορία να πει. Και θα την έλεγε, εάν ο Καραγάτσης είχε προλάβει να ολοκληρώσει το συγγραφικό του πλάνο με τους τέσσερις τόμους (Βανταλής, 2020: 309).

Αυτή η συρροή προσώπων κατοικεί στον αριθμό 10 της οδού Παρασάγγη, στον Πειραιά, σε ένα τεράστιο οίκημα που ήταν οινοποιείο και τώρα πια έχει μετατραπεί σε εργατική πολυκατοικία (*Το 10*, σ. 32). Όλο το κείμενο περιγράφει την εργατιά, τους βιοπαλαιστές της κοινωνίας, που μέσα στον κάματο προσπαθούν να ξεκλέψουν ώρες απόλαυσης. Απόλαυση, που δεν είναι ποτέ ιδιωτική, αφού όλο το «10» είναι κοινόχρηστο. Οι κάμαρες επικοινωνούν μεταξύ τους, τα παράθυρα βλέπουν το ένα το άλλο, και οι τουαλέτες είναι κοινές για όλους. Γι' αυτό και έχει ειπωθεί ότι το μυθιστόρημα περιγράφει ένα «συγκρότημα-Λεβιάθαν», στο οποίο όλοι ενδιαφέρονται για το τρίπτυχο «σεξουαλικότητα-διατροφή-αφόδευση» που καθορίζει την ανθρώπινη επιβίωση (Κωσταβάρα, 1999, στο: Αγγελής, 2008: 44).

Η ίδια η διαστροφώματωση του *10* είναι επίσης κοινωνική. Κάθε όροφος αντιπροσωπεύει μία διαφορετική τάξη. Σύμφωνα με την Τζίνα Πολίτη (2010), ξεκινώντας από πάνω

προς τα κάτω, στο «10» κατοικούν οι αστοί, οι μικροαστοί και η «συνωστιζόμενη παναθλιότητα», με την πλήρη εξαθλίωση να αντιπροσωπεύεται από την υπόγεια κάμαρα της Ελενάρας. Η μικροκοινωνία του «10» έρχεται σε καθαρή αντίθεση με εκείνη που αντιπροσωπεύει το Μέγαρο Πιπιλή, ενώ αξιοσημείωτα είναι επίσης τα κτίρια όπου κατοικούν ο γιατρός και ο δάσκαλος, απομακρυσμένα από τα άλλα, σηματοδοτώντας την τάξη των διανοούμενων, αλλά και η μονοκατοικία του Φουντούκου, ο οποίος αντιπροσωπεύει την κοινωνική ανέλιξη από τη φτώχεια στον πλούτο (σ. 299).

Αυτόν λοιπόν τον μικρόκοσμο του «10» αναλύει ο Καραγάτσης, ξεκινώντας από τα ξημερώματα της 24^{ης} Ιουνίου, στη γιορτή του Αϊ-Γιάννη του Ρηγανά, για να σταματήσει τα ξημερώματα της επομένης. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί την τριτοπρόσωπη αφήγηση με εστίαση μηδενική, εισερχόμενος ελεύθερα στις ενδόμυχες σκέψεις των ηρώων του και στις ενθυμήσεις του παρελθόντος τους, οι οποίες καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης. Στο παρόν, όμως, της ιστορίας, ο αφηγητής αφήνει τους ήρωές του να συνομιλήσουν ελεύθερα, με μια «αυθορμησία» (Τσιρόπουλος, 1980: 116) που καθιστά το έργο μία νατουραλιστική «χαρτογράφηση της κοινωνίας» (Βαρβέρης, 1980: 111).

Αυτή η αναπαράσταση της ζωής στο *10*, μαζί με την τάση του συγγραφέα να κατασκευάζει τις περιγραφές του κινηματογραφικά (Πολίτη, 2010: 297), από τις ρεαλιστικές περιγραφές των συνόλων (Καραντώνης, 1977: 126) προς την εστίαση σε ένα μόνο πρόσωπο, έδωσε ίσως το έναυσμα το *10* να διασκευαστεί και να γίνει το 2007 τηλεοπτική σειρά (Glycofrydi-Leontsini, 2017: 142-143), από τις πιο επιτυχημένες και τις ελάχιστες που ξυπνούν στον θεατή την «κοινωνική μνήμη» (Διαμαντάκου, 2010: 293).

Το έργο ξεκινά με τον ψαρά Μικέ να πηγαίνει μεθυσμένος στο σπίτι της Ελενάρας, το μόνο που έχει την είσοδό του στην οδό Βιτωλίων, για να συνουσιαστεί μαζί της (σσ. 23-27). Η Ελενάρα ήταν μια γριά, πρώην ιερόδουλη, που μετά από έναν ατυχή έρωτα, άρχισε να ξεπέφτει. Κόλλησε σύφιλη, αλλά την αντιμετώπισε. Πλέον κατοικεί σε ένα υπόγειο καμαράκι στο «10» και για να βιοποριστεί δουλεύει ως καθαρίστρια στο Μέγαρο Πιπιλή. Ο καλύτερός της φίλος είναι ο σκύλος της, ο Σερσέμης, αλλά μετά τον χωρισμό του Μικέ, υιοθετεί δύο γατάκια, τον Σοσό και τον Γκογκό. Γενικώς, είναι ρακοσυλλέκτρια. Το μικρό υπόγειο καμαράκι της είναι γεμάτο από κάθε λογής σκουπίδια, και η μυρωδιά που αναδύεται από εκεί είναι αποπνιχτική. Της αρέσει να

κουβεντιάζει με τον κόσμο. Καμιά φορά στέκεται στη μικρή αυλή της και ρωτάει τους περαστικούς τι ώρα είναι, μήπως και σταυρώσει μια κουβέντα, αλλά οι περισσότερες συζητήσεις καταλήγουν σε βωμολοχίες. Η μεγαλύτερή της κόντρα είναι με τον έναν από τους δύο ιδιοκτήτες του «10», τον Ευάγγελο Νταηγιώργη.

Ο Ευάγγελος Νταηγιώργης είναι ο μοναδικός συγγενής -ανιψιός από την αδερφή- του αρχικού ιδιοκτήτη του «10», του Καλογερά. Όμως ο Καλογεράς είχε μια έφεση προς τις μικρούλες κι έτσι, είχε αναπτύξει ερωτικό δεσμό με μια μικρανεψιά του, την κόρη μιας δεύτερης ξαδέρφης του, την Ερηνούλα, στην οποία και είχε γράψει το «10». Ο Ευάγγελος, αντιλαμβανόμενος την εξέλιξη των κληρονομικών, βάζει τη γυναίκα του, τη Δέσποινα, να αποπλανήσει τον θείο του και, πράγματι, καταφέρνει να της γράψει το «10». Όμως η Δέσποινα ερωτεύεται τον Καλογερά και σκίζει τη διαθήκη, μη θέλοντας να δώσει στον σύζυγό της την ικανοποίηση της κληρονομιάς. Έτσι, όταν εμφανίζεται η διαθήκη που αφήνει διάδοχο την Ερηνούλα, ξεκινάει ένας αγώνας διασυρμού της, ώσπου τελικά αυτή και ο άντρας της, ο Χρίστος Χαριτάκης, δέχονται να παραχωρήσουν μέρος του «10» στον Ευάγγελο.

Έτσι, τα πράγματα στο «10» έχουν ως εξής: στον τέταρτο όροφο μένουν οι Χαριτάκηδες και οι Βαρδάκηδες, αφού ο Βασίλης Βαρδάκας είναι παντρεμένος με την αδερφή της Ερηνούλας, την Κατίνα. Ακριβώς από πάνω τους, στην ταράτσα, κατοικούν οι δύο υπηρέτριες, οι δύο Μαρίες. Οι Νταηγιώργηδες έλαβαν την ισόβια επικαρπία του ισογείου και μέρους του πρώτου ορόφου, στον οποίο διαρρύθμισαν και τη δική τους κατοικία. Τα υπόλοιπα κενά δωμάτια ενοικιάζονται σε ανθρώπους με πολύ χαμηλά εισοδήματα.

Στο ισόγειο βρίσκονται τα καταστήματα της γειτονιάς. Το μπακάλικο του Νίκου Βάλβη και η ταβέρνα του αδερφού του, του Μιχάλη Βάλβη, ή αλλιώς του Μιχάλη του κουφού, το κρεοπωλείο του Πολύκαρπου και το μανάβικο του Αντρέα Φούφα. Καθένας από τους τέσσερις έχει βεβαίως τη δική του ιστορία. Ο Νίκος Βάλβης είναι ένας άνθρωπος ήπιων τόνων, αγαπητός από όλους (*Το 10*, σ. 81). Ο Μιχάλης έχει μία κρυφή σχέση με την Άννα Λέφα, η οποία είναι πολλά χρόνια μικρότερή του. Έχουν δύο αδερφές, την Παναγιώτα και την Αντωνία, γεροντοκόρες και άσχημες, τις οποίες αν δεν παντρεύουν δεν μπορούν να προχωρήσουν παρακάτω. Ο Πολύκαρπος πάλι είναι πολύ θρήσκος, αλλά το αίσθημα της αμαρτίας παύει μπροστά στη θέα μιας όμορφης ιερόδουλης. Ο Αντρέας Φούφας, από την άλλη, έχει μια τάση προς τα μικρά αγόρια, την οποία κάνει πράξη με κάθε ευκαιρία, είναι μισογύνης και κλέβει πάντα τις πελάτισσες στο ζύγισμα.

Ο τελευταίος κάνει παρέα με τον Γιώργο Λέφα, ο οποίος είναι ένας ναρκομανής που συχνάζει σε τεκέδες, πράγμα για το οποίο η θεία του, η Κατίνα, τον μέμφεται, μιας και τους συντηρεί ο σύντροφός της, αλλά όχι σύζυγός της, ο Γιάννης ο Κουλός, που έχει ένα ψιλικατζίδικο στο δρόμο προς το Μέγαρο Πιπλή. Ο Γιώργος και ο Αντρέας κάποιο βράδυ βιάζουν τη Σοφούλα την Παντοφλίτσα, η οποία μένει έγκυος. Μέσα στην απελπισία της πηγαίνει στον γιατρό της γειτονιάς, τον Θανάση Κούγια, για τον οποίο όλοι ξέρουν ότι κάνει εκτρώσεις, αλλά κανένας δεν το μαρτυρά. Έτσι, τον είχε επισκεφτεί και η Ευσταθία Κίτσου, η νοσοκόμα του, με την οποία συννευρισκόταν και ερωτικά, ώσπου η τελευταία αποφάσισε να αποκατασταθεί, και διέκοψε τις σχέσεις τους για να παντρευτεί έναν από τους τρεις γιους των Νταγιώρηδων, τον Πέτρο.

Στα καταστήματα του «10», πάντως, τα σχόλια δίνουν και παίρνουν, και η παρουσία των χαρακτήρων μέσα σε αυτά αποκαλύπτει τις ιστορίες των ηρώων. Η μεγαλύτερη κόντρα, λοιπόν, στο «10» είναι εκείνη μεταξύ Ντόμενας και κυρά Μαρίνας, οι οποίες δεν διστάζουν να λογομαχήσουν με κάθε ευκαιρία σχετικά με το ποιανής οι κόρες είναι πιο σεμνές και ποια απατά τον άντρα της. Εκεί επίσης συναντάμε την κυρία Ευρυδίκη, τη μητέρα της Φιλιώς και της Γιαννούλας, στην οποία φέρονται σαν σκουπίδι επειδή τη συντηρούν. Την Κατίνα, τη θεία της Άννας και του Γιώργου Λέφα. Τη Μαρία Θέμελη, που έχει κόρη τη δίδα Στάσα Θέμελη, και τη Μαρία Μακρή, που ο άντρας της, ο Κίτσος, τη μαχαίρωσε επειδή τον απάτησε και τώρα βρίσκεται στη φυλακή.

Συννευρέσεις των γειτόνων ο αναγνώστης παρακολουθεί και στην εκκλησία. Η δίδα Στάσα Θέμελη, πιστή χριστιανή κι αυτή, πάει πάντοτε στην εκκλησία στις μεγάλες γιορτές, όπως και σήμερα, 24 Ιουνίου, του Αϊ-Γιάννη. Καταφθάνει λοιπόν μόνο και μόνο για να ακούσει τη μητέρα της, τη Μαρία, να μιλάει στην Ευγενία Φουντούκου, τη μητέρα του Μιχαλάκη, του άρχοντα του κόσμου. Ο Μιχάλης Φουντούκος είχε φτιάξει μια επιχείρηση από το μηδέν, με τη βοήθεια της Μάρθας Μετζελή, βοηθού του και ερωμένης του, αλλά την παρατά για μία υποτιθέμενη απόγονο βασιλικού γένους, τη Σοφία Ατζαγιόλη, πράγμα για το οποίο η μητέρα του δυσανασχετεί. Από την άλλη, η Θεμέλαινα λέει για τον γιο της, τον Γιώργο, που θέλει να παντρευτεί πριν παντρέψει την αδερφή του, και ψέγει τον Ζήση Νικολάου -τον έρωτα της Στάσας- που δεν παντρεύεται την κόρη της, παραβλέποντας το γεγονός ότι και εκείνος έχει μία ανύπαντρη αδερφή. Ο παπα-Δημήτρης τούς κάνει παρατήρηση να σωπάσουν. Έχει κι αυτός τη δική του ιστορία, αφού προοριζόταν για κληρικός, αλλά οι περιστάσεις τον

ανάγκασαν να αμαυρώσει την παρθενία του και να καταλήξει στο μικρό εκκλησάκι του Αϊ-Νικόλα ιερέας.

Η δίδα Στάσα εργάζεται στο Μέγαρο Πιπιλή, για τον εφοπλιστή Μαλανδρή, από του οποίου το καράβι θα ξεμπαρκάρει ο Στεφανής Δούκας, ο οποίος συνειδητοποιεί ότι η γυναίκα του τον έχει εγκαταλείψει, και βρίσκει διαφυγή νοικιάζοντας μια κάμαρα στο «10», όπου οι Μαρίες, οι δύο υπηρέτριες, θα τον περιποιηθούν περισσότερο απ' όσο θα ανέμενε κανείς για το επάγγελμά τους. Εκεί ο Στεφανής θα γίνει αυτόπτης μάρτυρας του καβγά της Ντόμενας και της Μαρίνας, η τελευταία από τις οποίες έχει μόλις μάθει τη σχέση της μικρής κόρης της, της Σίας, με τον κύριο Ηλία, τον ράφτη της γειτονιάς, πολλών ετών μεγαλύτερό της.

Θα μπορούσαμε να συνεχίσουμε την αναρίθμηση των χαρακτήρων, αλλά στις σελίδες που μας έχουν παραδοθεί βρίσκουμε σχεδόν εκατό ονόματα, που όλα έχουν κάποιο ρόλο να παίζουν στη μέρα που ξεκινά την ιστορία του 10, ημέρα γιορτής³ και Σάββατο, η μέρα που η εργατιά σταματά τον κάματο για να ξεκουραστεί και να διασκεδάσει, βγαίνοντας έξω, πίνοντας και ερωτοτροπώντας. Και μέσα σε αυτό το εικοσιτετράωρο οι περισσότεροι από τους ήρωες του έργου διαπλέκονται με τον έναν ή τον άλλον τρόπο μεταξύ τους. Αυτή τη μέρα επιλέγει να μας εξιστορήσει ο αφηγητής, σκιαγραφώντας το κοινωνικό πρόβλημα, στο οποίο οι ήρωες δίνουν λύση μέσω της επίλυσης του ερωτικού τους προβλήματος (Μερακλής, 1980: 62). Το 10 είναι, λοιπόν, η εξιστορήση της ζωής, στην οποία είναι έντονο -όπως και σε κάθε άλλο έργο του συγγραφέα- το ερωτικό στοιχείο.

3.1 Γυναίκες και άντρες

Στην πολυκατοικία του «10» της οδού Παρασάγγης κατοικούν κάθε λογής άνθρωποι της κατώτερης κοινωνικής τάξης, οι οποίοι έχουν ένα κοινό, το Σάββατο το βράδυ θέλουν να ξεχαστούν από τον κάματο της εβδομάδας και να διασκεδάσουν. Η διέξοδος στην καταπίεση που βιώνουν γίνεται συνήθως ενεργοποιώντας «τις γενετήσιες ορμές τους» (Κωσταβάρα, 1999, στο: Αγγελής, 2008: 44).

³ Θα πρέπει να σημειωθεί και εδώ ότι η γιορτή του Κλήδονα είναι κι αυτή παγανιστική, όπως και η Αποκριά στη *Μεγάλη Χίμαιρα*.

Έτσι, ο Μικές ο ψαράς φτάνει μεθυσμένος στο κατώγι της Ελενάρας, φτιάχνοντας με τη φαντασία του τα είδωλα των νέων κοριτσιών που ωρύτερα παρακολουθούσε να πηδούν πάνω στις φλόγες του Κλήδονα. Αν και η Ελενάρα του έδινε κάποιο ποσό για τις υπηρεσίες του,

οι γενετήσιες παρεκκλίσεις της Ελενάρας, απαιτητικές κι επίμονες, τον κατακουρέλιασαν. [...] Σιχαινόταν τον εαυτό του. Ορκιζόταν μέσα του να μην ξαναπέσει σε τούτη την αηδία. (σ. 27)

Από την άλλη, ο Αντρέας Φούφας, ο μανάβης, για να ικανοποιήσει αυτή την ορμή, «ξεγελούσε τ' αγόρια με κάνα δεκάρικο κι ασελγούσε παρά φύση» (σ. 95). Ο αφηγητής θεωρεί ότι οι γυναίκες δεν τον συμπαθούσαν όχι γιατί τις έκλεβε στο ζύγι, αλλά επειδή ήταν ομοφυλόφιλος:

Μπορεί μια γυναίκα ουδέποτε να διανοηθεί να κάνει εραστή της έναν άντρα· αλλά να τον συμπαθεί γιατί όντας άντρας, έχει τη δυνατότητα να γίνει αγαπητικός της. Από τη στιγμή που αυτή η αντρικία δυνατότητα δεν υπάρχει, υποσυνείδητα αντιπαθεί τον μισερό άντρα. (σς. 95-96)

Αντιθέτως, η αντίστοιχη τάση του δασκάλου Βλάση Κορνούτου για τα ανήλικα κορίτσια, δεν θεωρείται «παρά φύση», αλλά ο νόμος και η κοινωνία το απαγορεύουν, μια απαγόρευση «αφύσικη»:

Για κακή μου τύχη, διάλεξα το επάγγελμα του δασκάλου, που με αναγκάζει να σέβομαι περισσότερο από κάθε άλλον τους κανόνες της παράλογης, της αφύσικης κοινωνικής ηθικής. [...] Στην τελευταία τάξη του σχολείου μου φοιτούν κάτι δεκαπεντάχρονες παρθένες, που λαχταρούν να διδαχτούν τον έρωτα απ' το δάσκαλό τους... [...] Αν τους έβαζα χέρι, ο νόμος κι η κοινωνία θα με κατηγορούσαν ότι εκμεταλλεύθηκα τη θέση μου για να διαφθείρω αθώες υπάρξεις! Χα χα! Αθώες υπάρξεις! Οι περισσότερες έχουν έρθει οπωσδήποτε σε

τέλειες ή ατελείς επαφές με άντρες. Μία μικρότερη μειοψηφία επιδίδεται στον τριβαδισμό. (σ. 166)

Αν μη τι άλλο, η τάση του δασκάλου να ορέγεται τα νεαρά κορίτσια, αναδεικνύει μάλλον κάτι περισσότερο από τη δική τους ιδιοσυγκρασία, την περιέργεια. Από περιέργεια, άλλωστε, παρασύρθηκε και η Μαρία Μακρή, απατώντας τον σύζυγό της με τη Ξανθή:

- Πες μου, Ξανθή, πώς κάνεις;

Χαμηλόφωνα η Ξανθή της είπε. Είχε «αγαπητικό» μια ομορφοκοπέλα, πλούσια, που έμενε μόνη σ' ένα διαμέρισμα της Καστέλας. Συναντιόντανε δυο φορές τη βδομάδα, όταν δεν ήσαν αδιάθετες κι οι δυο. Έκαναν έτσι κι έτσι...

Μερμύκισμα ξεχύθηκε στη ραχοκοκκαλιά της Μαρίας· όπως όταν ο Κίτσος ολόγυμνος, τη χάιδευε κι ετοιμαζόταν να την καβαλήσει. (σ. 111)

Βέβαια, η Μαρία είχε παντρευτεί τον Κίτσο από έρωτα και πάθος που «χορτασμό» δεν είχε, ενώ η ζήλια του ενός για τον άλλον ήταν παράλογη:

Πρώτη εκείνη του είπε.

- Αν πας με άλλη γυναίκα, το βιτριόλι δεν το γλιτώνεις...

- Κι εσύ, αποκρίθηκε εκείνος, αν πας μ' άλλον άντρα, τη μαχαιριά την έχεις σίγουρη... (σσ. 109-110)

Και πράγματι, όταν είδε τα σημάδια της απάτης στο σώμα της Μαρίας, «Πουτάνα! είπε μουγκά» και τη μαχαίρωσε, με ποινή πέντε χρόνια φυλάκισης, μα η Μαρία δεν αποκάλυψε ποτέ ότι η απάτη έγινε με γυναίκα, γιατί «η γυναίκα που κερατώνει τον άντρα της με άντρα είναι άτιμη· εκείνη που μαγαρίζει το στεφάνι της με γυναίκες είναι σιχαμένη» (σ. 113).

Η ζήλια και η ντροπή ή η απουσία της είναι χαρακτηριστικά και άλλων ζευγαριών του «10». Η Ερηνούλα, η κληρονόμος του Καλογερά, απέκτησε την περιουσία της απατώντας τον άντρα της, και συνέχισε την πρακτική της απροκάλυπτα όσο η ασθένεια εκείνου χειροτέρευε. Εκείνος ζηλεύει, αλλά όσο και να αντιδρά, να φωνάζει ή να την αποκαλεί «πουτάνα», εκείνη δεν πτοείται και συνεχίζει τις εξόδους της με νεαρότερους άντρες, χωρίς όμως να παύει να νοιάζεται και να φροντίζει τον ασθματικό σύζυγό της:

- *Ερηνούλα, μ' αγαπάς;*
- *Τι ερώτηση είναι αυτή; [...] Δεν το βλέπεις και μόνος σου πόσο σ' αγαπώ; [...]*
- *Μ' αγαπάς, ξανάπε εκείνος. Κι όλοι αυτοί... αυτοί...*
- *Αφού επιμένεις σ' αυτό το ζήτημα, αποκρίθηκε εκείνη πολύ απλά κι ήρεμα [...]. Κάνω ό,τι θα 'κανες αν εγώ ήμουν άρρωστη κι εσύ υγιής. Αυτό δεν θα σήμαινε πως δεν θα μ' αγαπούσες...*
- *Άλλο πράμα ο άντρας κι άλλο η γυναίκα!*
- *Όχι, Χρίστο μου, επέμεινε η Ερηνούλα πολύ γλυκά μα θετικά. Η φύση έκανε παρόμοιους τον άντρα και τη γυναίκα σ' αυτό το ζήτημα. (σ. 272)*

Και ίσως αυτή να είναι από τις πιο πρωτοποριακές απόψεις που καταγράφονται στο συγκεκριμένο βιβλίο για την ισότητα του άντρα και της γυναίκας (Ρήγα, 2023: 37, 40), παραμερίζοντας το γεγονός ότι η ισότητα αφορά μονάχα τη σεξουαλικότητά τους. Σε αντίθεση με την Ερηνούλα, οι περισσότερες γυναίκες του «10», και ειδικά οι νέες, ψάχνουν έναν γαμπρό, ο οποίος να έχει την οικονομική ευχέρεια να τις συντηρήσει. Το ζήτημα είναι περισσότερο κοινωνικό και ο έρωτας γίνεται συμβιβασμός. Αυτό φαίνεται από τις συζητήσεις των θυγατέρων των Παντοφλάδων, αλλά και από τις σκέψεις της Ντίνας για τον άγνωστο γέρο Επαμεινώντα Χλωρό που έχει ακριβό αυτοκίνητο ή την υπερηφάνεια της Γιαννούλας όταν επιστρέφει με τον κατά τ' άλλα απροσπέλαστο στη γειτονιά ανάπηρο αλλά ευκατάστατο Αξιωματικό.

Είναι άλλου είδους τρελοφαμίλια οι Παντοφλάδες. Οι πιο μικρές δεν κρύβουν τα όνειρά τους να εξελιχθούν σε μεγαλοπουτάνες, αλλά δεν έκαναν το στραβοπάτημα ακόμα. (σ. 256)

Μπροστά στην είσοδο του «10», όπου σταμάτησε το αυτοκίνητο, στέκονταν η Ντόμενα κι η Παντοφλού [...]. Μόλις είδαν το αυτοκίνητο, σταμάτησαν το λακριντί· κι έμειναν κεραυνόπληκτες βλέποντας να κατεβαίνει η Γιαννούλα, ενώ ο Ανάπηρος την αποχαιρετούσε εγκάρδια, προσθέτοντας την πλήρη σημασίας φράση: «Λοιπόν, όπως είπαμε: απόψε στις εφτά!» (σ. 590)

Σημειωτέον ότι η Γιαννούλα εκείνο το βράδυ της 24^{ης} Ιουνίου είχε χάσει την παρθενία της από την ομάδα των φίλων της, οι οποίοι επίσης δοκίμαζαν για πρώτη φορά τον έρωτα, ο ένας μετά τον άλλον (σσ. 579-582). Δεν είναι, όμως, έρωτας, με εκείνη την εξιδανίκευση που τον περιβάλλει, παρά σεξουαλική ηδονή. Ο έρωτας με τη σημασία συναισθήματος αναφέρεται συχνά στο αφήγημα, εντούτοις μονάχα δύο φορές περιγράφεται, όταν η Ελενάρα προσπαθεί να εξηγήσει τον έρωτά της για τον Μήτσο, ο οποίος απέβη μοιραίος για τη μετέπειτα πορεία της, κι εκείνος της Δέσποινας Νταγιώργη για τον Αναστάσιο Καλογερά. Χαρακτηριστικό και των δύο ήταν ότι ξεκίνησαν ως συναλλαγή, πριν αναπτυχθούν συναισθήματα.

Η Ελενάρα επαγγελόταν την ιερόδουλη και δεν είχε μάλιστα νταβατζή, οπότε και κέρδιζε χρήματα και ευχαριστιόταν με τους πελάτες. Ωσπου βρέθηκε στο δρόμο της ο Μήτσος Παπαρρήγας, που την πλήρωνε μάλιστα διπλή ταρίφα στις επισκέψεις του:

Μα εγώ τον ερωτεύθηκα, δεν ήθελα να με πληρώνει. Πώς να του το πω όμως; [...] «Κύριε Μήτσο», του είπα, «από εσάς δεν μπορώ να παίρνω χρήματα». [...] «Δεν γίνεται από τον άντρα που αγαπώ να παίρνω χρήματα...» Εκείνος ξαφνιάζεται: «Μ' αγαπάς, Ελενίτσα;» ρωτάει. Εγώ βάζω τα κλάματα και πέφτω στην αγκαλιά του. «Σ' αγαπώ, Μήτσο μου! Μου κάνει κακό να πηγαίνω με άλλους άντρες! Τι να γίνει όμως που πρέπει να βγάλω το ψωμί μου;» Εκείνος δεν αποκρίνεται. Σκέφτεται, σκέφτεται... Κι ύστερα λέει: «Εντάξει! Δεν θα πας πια με άλλους. Παίρνω απάνω μου τα έξοδά σου!» (σ. 299)

Κι έτσι, η Ελενάρα έζησε για κάποιο καιρό στο Νέο Φάληρο πλουσιοπάροχα και όλοι της φέρονταν σαν να ήταν κυρία. Όμως, ο Μήτσος αγαπούσε ακόμη τη γυναίκα του κι όταν εκείνη γύρισε, μετά τον θάνατο του εραστή της, την ξαναπαντρεύτηκε, στέλνοντας κάποιον φίλο του να ενημερώσει την Ελενάρα. Της έδωσε μάλιστα για αποζημίωση πεντακόσιες λίρες και της άφησε το σπίτι, για να μην επιστρέψει στο παλιό της επάγγελμα. Αντ' αυτού, η Ελενάρα ξόδεψε τα χρήματά της σε εραστές-ρεμάλια και, μεγάλη σε ηλικία πια, κατέληξε καθαρίστρια στο Μέγαρο Πιπιλή, νοικιάζοντας το κατώγι του «10» (σσ. 299-301).

Το ειρωνικό στην περίπτωση της Ελενάρας είναι ότι και ο Μικές ο ψαράς θα την εγκαταλείψει με παρόμοιο τρόπο, στέλνοντας κάποιο φίλο του, τον Σήφη, να έρθει να παραλάβει τα πράγματά του, κάτι που αποτελείώνει ψυχολογικά την Ελενάρα, μιας που αισθάνεται ότι το τέλος των σεξουαλικών επαφών της σημαίνει και το τέλος της ζωής της (σσ. 417-418).

Πάντως και ο άλλος έρωτας, εκείνος της Δέσποινας με τον Καλογερά, με θάνατο θα τελειώσει, τον θάνατο του Αναστάσιου Καλογερά. Ο Καλογεράς, όπως και ο Κορνούτος, είχε μια ροπή προς τις μικρές κοπέλες, μόνο που εκείνος ως πλούσιος μπορούσε να την ικανοποιήσει. Ο Ευάγγελος Νταηγιώργης, γνωρίζοντας τις κλίσεις του θείου του, πείθει τη Δέσποινα να τον εκμεταλλευτούν για να κερδίσουν το «10»:

Ο γέρος σε νοστιμεύεται. Όσες φορές σε είδε, δεν ξεκόλλαγε τα μάτια του από πάνω σου· σε γέμιζε κομπλιμέντα. [...] Στο χέρι σου είναι να πάρουμε το «10»· να γλιτώσουμε από τη βιοπάλη και τη φτώχεια· να γίνουμε πλούσιοι... (σσ. 53-54)

Και έτσι, η σχέση της Δέσποινας με τον άντρα της, τον οποίο είχε παντρευτεί από αγάπη, διερράγησαν για πάντα. Η Δέσποινα ισχυρίζεται ότι πιθανότερο είναι να κληρονομήσει εκείνη το «10» με αυτόν τον τρόπο:

- Είσαι πολύ πόρνη!

- Περισσότερο απ' όση θα ήθελες, ε; [...]

- Πόρνη! [...]

- Δεν είμαι, ούτε επρόκειτο να γίνω. Αφού όμως το θέλεις, θα γίνω. (σ. 55)

Ο Ευάγγελος κατάλαβε το σφάλμα του. Για τρία χρόνια διήρηκε η σχέση της με τον Καλογερά ώσπου ο τελευταίος να πεθάνει. Ο Ευάγγελος υπέφερε από ζήλια, αλλά ήταν πια αργά, μιας που η Δέσποινα και ο Καλογεράς ερωτεύονται:

- Σκοπός μου ήταν να χαρώ τη νεαρή σάρκα σου. Σκοπός σου ήταν ν' αποζημιωθείς γερά για τη θυσία σου. Αλλά...

- Αλλά σ' αγάπησα και μ' αγάπησες, είπε πάλι ήρεμα η γυναίκα.

- Αυτό είναι. Σ' ευχαριστώ για τη μεγάλη και πρωτόγνωρη χαρά που μου έφερες στο τέλος της ζωής μου.

- Κι εγώ σ' ευχαριστώ. Πριν από σένα, ήμουν κτήνος. Κι όταν σε χάσω θα γίνω φυτόζωο.

- Είσαι νέα...

- Τα νιάτα μου θα τελειώσουν με το θάνατό σου. Κάτι περισσότερο: η ανθρώπινη ζωή μου. (σ. 58)

Η στιχομυθία των ερωτευμένων θυμίζει την άλλη της *Μεγάλης Χίμαιρας*, ανάμεσα στον Γιάννη και τη Μαρίνα, όταν μετά την πρωτόγνωρα ικανοποιητική ερωτική τους συνεύρεση, η Μαρίνα φεύγει μαζί του στην Ελλάδα, αφού και η δική της ηδονή ταυτίζεται με το συναίσθημα. Εκείνο το βράδυ, λοιπόν, ο Καλογεράς θα πει στη Δέσποινα πως είναι η ίδια η Αγάπη (σ. 59) και θα της δώσει τη νέα διαθήκη που την όριζε μοναδική κληρονόμο του «10». Όμως η Δέσποινα, μόλις έφυγε από το σπίτι του Καλογερά, την έσκισε, για να μην δώσει την ικανοποίηση στον άντρα της. «Έκανα το κατά δύναμιν. Δεν τα κατάφερα. Η άλλη ήταν πιο καπάτσα.» (σ. 64) του είχε πει όταν ανοίχτηκε η διαθήκη της Ερηνούλας, της οποίας τη δυσφήμιση ξεκίνησε από τότε ο Ευάγγελος έως ότου να του παραχωρήσει μέρος του κτηρίου.

Όλες σχεδόν οι γυναίκες του *10* εκπορνεύονται κρυφά ή φανερά από τους συζύγους τους, συνήθως για λόγους βιοπορισμού αλλά και απόλαυσης. Υπάρχει, βέβαια, μία

εξαιρέση. Πρόκειται για την περίπτωση της Στάσας Θέμελης, η οποία έχει αποφασίσει να διατηρήσει την αγνότητά της ώσπου να παντρευτεί. Το ομολογεί, άλλωστε, στον Στεφανή Δούκα, όσο περιμένουν την μπόρα να περάσει για να επιστρέψουν στο «10». Ο Στεφανής μοιράζεται μαζί της την ιστορία του για το πώς έφτασε στη γειτονιά και δικαιολογεί τη γυναίκα του που τον παράτησε, μιας και «είχε είκοσι χρόνων ακόμα ερωτική ζωή» (σ. 396). Η δίδα Στάσα ταρασσεται:

Κύριε Δούκα, είπε, νομίζετε ότι κι εγώ στην ηλικία μου, δεν θα ήθελα να... Αλλά πώς μπορούσα να κάνω κάτι τέτοιο έξω απ' τον έρωτα και τα ιερά δεσμά του γάμου; (σ. 396)

Ο Στεφανής πάλι θεωρεί την πράξη της συζύγου του έντιμη:

Αν το καλοσκεφτείτε, η γυναίκα μου φέρθηκε τιμιότερα από τις περισσότερες γυναίκες των ναυτικών: αντί να με κερατώνει, με παράτησε. Ξεκάθαρη λύση και για κείνη και για μένα. (σ. 397)

Ίσως αν τα πράγματα ήταν τόσο ξεκάθαρα και στη ναυτική περιοχή της Σύρου, η Μαρίνα της *Μεγάλης Χίμαιρας* να μην είχε προκαλέσει τον ξεπεσμό και την καταστροφή της οικογένειάς της. Όμως, βρισκόμαστε στη δεκαετία του '50, και τα πράγματα έχουν αλλάξει. Οι γυναίκες μπορούν να παίρνουν διαζύγιο και δουλεύουν για να βιοποριστούν τίμια ή μη. Κάποιες παλαιότερες μισογυνικές -αν μας επιτραπεί- πρακτικές, ωστόσο, δεν έχουν εκλείψει.

Στη ροή της αφήγησης ο αναγνώστης συναντά δύο αναφορές βιασμού. Η Σοφία η Παντοφλίτσα πέφτει θύμα βιασμού από τον Γιώργο Λέφα και τον Αντρέα Φούφα, οι οποίοι την παίρνουν έξω μαζί τους, τη μεθούν και της δίνουν να καπνίσει χασίσι. Ως αποτέλεσμα, η Σοφία μένει έγκυος και αποζητά τη βοήθεια του Στεφανή, του οποίου τον δισταγμό εκλαμβάνει ως άρνηση (σσ. 440-441). Η άλλη περίπτωση είναι εκείνη της Γιαννούλας, η οποία ισχυρίζεται ότι η συνεύρεσή της και με τους πέντε φίλους της δεν είναι κάτι που ήθελε η ίδια («Εσείς το θέλατε. Εσείς! Φτου σας, κτήνη! Φτου!»), σ. 581). Φεύγοντας από τη συντροφιά των φίλων της, συναντά τον ανάπηρο Αξιωματικό

και τον θείο του, που προσφέρονται να τη συνοδέψουν ως το σπίτι με το αυτοκίνητο. Στη βόλτα που προηγείται, ο θείος αφήνει το χέρι του να περιπλανηθεί στα απόκρυφα σημεία της Γιαννούλας κι εκείνη αποφασίζει να μην αντιδράσει (σσ. 588-589).

Υπάρχει άλλη μία υπόνοια βιασμού στο κείμενο, η οποία όμως δεν προλαβαίνει να καταγραφεί πριν από τον θάνατο του συγγραφέα. Πρόκειται για την περίπτωση της αδερφής της Γιαννούλας, της Φιλιώς, η οποία είναι λεσβία:

Για τη Φιλιώ δεν υπήρχε ζήτημα θέλησης. Ποτέ δεν ένιωσε παρόρμηση προς το αντρικό χάδι, γενικά ή ειδικά. Η ιδέα μόνον πως θα παράδινε το κορμί της σ'έναν άντρα, να ηδονιστεί απάνω του, της έφερνε αναγούλα. Απορούσε πώς υπήρχαν γυναίκες που τους άρεσαν οι άντρες. (σσ. 475-476)

Ωστόσο, ο Νίκος Κοτσιλής, ο γόης της γειτονιάς, περιζήτητος εργένης, επιδιώκει να την πλησιάσει, αφού εδώ και καιρό την παρακολουθεί από μια μικρή τρύπα στο πάτωμα του διαμερίσματός του που βλέπει κατευθείαν στο δικό της. Έτσι, με τη μεσολάβηση της Δημητριάς, βγαίνουν οι τρεις τους εκείνο το Σάββατο της 24^{ης} Ιουνίου για φαγητό και, έπειτα, για βαρκάδα, όπου σύμφωνα με το «Σημειωματάριο»⁴, ο Κοτσιλής, με τη συναίνεση της Δημητριάς, θα τη βιάσει (σ. 649).

Η αλήθεια είναι πως αυτός ο εξευτελισμός της σάρκας είναι λιγότερο αισθητός στους άντρες που έχουν αδερφές. Τόσο ο Ζήσης Νικολάου όσο και ο Μιχάλης Βάλβης είναι πιο διακριτικοί στις σχέσεις τους με τη Στάσα Θέμελη και την Άννα Λέφα αντίστοιχα, ίσως επειδή, σύμφωνα με τον κοινωνικό νόμο, κανένας από τους δύο δεν μπορεί να νυμφευτεί εάν πρώτα δεν φροντίσει να παντρέψει τις αδερφές του. Στην πρώτη περίπτωση, η Στάσα «του επέτρεψε, ύστερα από πολλούς δισταγμούς, να χώσει το χέρι του από το άνοιγμα του εσώρουχου και να την χαϊδέψει ανάμεσα στα σκέλια» (σ. 560), ενώ στη δεύτερη, η Άννα, για να αποδείξει την αγάπη της στον Μιχάλη, του χαρίζει την παρθενία της, αν και εκείνη είναι μόλις δεκαοχτώ και ο Μιχάλης εξήντα:

⁴ Το «Σημειωματάριο» του 10 έχει παραδοθεί μαζί με τα υπόλοιπα δεκαπέντε αυτόγραφα του έργου και αποτελείται από διακόσιες σελίδες στις οποίες ο Καραγάτσης συμπλήρωνε τα στοιχεία των χαρακτήρων (Αθανασόπουλος, 2021: 664).

Οι περιπτώξεις τους ήσαν άτεχνες, οι κινήσεις τους αδέξιες. [...] Μια απότομη ώθηση των ισχίων του άντρα: μια πνιχτή φωνή οδύνης της γυναίκας. Το σύμπλεγμα ακινητοποιήθηκε να ανασάνει: να συνειδητοποιήσει πως η μηχανική, η δυσάρεστη κι επώδυνη προεισαγωγή πήρε τέλος. Το αντρικό όργανο, καλοβολεμένο μέσα στη θερμή κι υγρή ελαστικότητα του κόλλπου, πέρασε από το στάδιο της εγκεφαλικής ορμής στην περιοχή της άνετης ηδονής. Κάτι παρόμοιο γίνηκε με τη γυναίκα. (σ. 549)

Ασχέτως των προθέσεων, όλοι οι κάτοικοι του «10» καταφέρνουν με τον έναν ή τον άλλον τρόπο να συνευρίσκονται μεταξύ τους ερωτικά, διαμορφώνοντας την «πουτανοπολιτεία» για την οποία μιλά ο Μερακλής (1980). Αυτή η τάση των ανθρώπων για ικανοποίηση της σωματικής ανάγκης για έρωτα περιγράφεται από τον αφηγητή με όρους φροϋδικούς, αφού ναι μεν όλοι γίνονται έρμια στη θέληση της libido, αλλά υποσυνείδητα -άλλοι λιγότερο κι άλλοι περισσότερο- υφίστανται το αίσθημα της αμαρτίας (Τσιρόπουλος, 1980:118).

Παράδειγμα σε αυτό δίνει ο Πολύκαρπος Κουρμπάνης, ο μανάβης της γειτονιάς, ο οποίος θρήσκος καθώς είναι, αποφεύγει τις επίγειες απολαύσεις, μένοντας στο δωμάτιό του, προσευχόμενος για άφεση αμαρτιών, αλλά όταν αποκοιμείται, όνειρα ερωτικά βασανίζουν τη σάρκα του και καταλήγει στην οδό Νοταρά σε ένα πορνείο (σσ. 574-577). Αυτό είναι το «παράλογο της ζωής» (Τσιρόπουλος, 1980:118) που προκαλεί ο «πανσεξουαλισμός» του Καραγάτση (Φωτέας, 1980: 99).

Ο σεξουαλισμός λοιπόν του Καραγάτση αγγίζει εδώ το απόγειό του. Στο 10 βρίσκουμε κάθε λογής συνδυασμό σεξουαλικών επαφών, γυναίκες με άντρες, γυναίκες με γυναίκες, άντρες με άντρες, άντρες με παιδιά. Ωστόσο, μόνο η πρώτη περίπτωση θεωρείται φυσική, ενώ οι άλλες παρεκκλίνουν από τη νόρμα. Ο έρωτας στο 10 είναι ως επί το πλείστον αγοραίος ή λαμβάνει χώρα με σκοπό κάποιο αντάλλαγμα, υπερβαίνοντας συχνά τα όρια της απόλαυσης, θυμίζοντας τα κτηνώδη ένστικτα που εντοπίζονται και στη *Μεγάλη Χίμαιρα*. Σε καμία πάντως περίπτωση η γυναικεία και η αντρική σεξουαλικότητα δεν προβάλλεται με όρους ηθικούς, αλλά επίσης σε καμία περίπτωση δεν καταδικάζεται από το αφηγηματικό υποκείμενο. Αντιθέτως, αναδύεται μέσα από τον έρωτα ένα κοινωνικό στοιχείο.

Ο σεξουαλισμός του Καραγάτση είναι, τελικά, αυθόρμητος και καθαρά κοινωνικός, αφού πίσω από τη στάση των ατόμων, αρσενικών και γυναικείων «πορνών», βρίσκεται εκείνος ο κρατικός μηχανισμός που τους κατάντησε έτσι (Μερακλής, 1980: 63). Στο *10* βρίσκουμε τη φθορά των ηθών, μια φθορά πολιτικοκοινωνική (Φωτέας, 1980: 100).

Αυτός ο μηχανισμός που καταδικάζει τους κατοίκους του «10» να ζήσουν και να πεθάνουν στην ασημαντότητα, είναι ο ίδιος μηχανισμός που τους ωθεί προς μία σεξουαλικότητα ψυχοπαθολογική, νοσηρή, αναδεικνύοντας τελικά κάτι άλλο, ότι αυτή η σεξουαλικότητα που ικανοποιεί μονάχα τις γενετήσιες ανάγκες, οδηγεί στην απαξίωση της ανθρώπινης ύπαρξης (Κωσταβάρα, 1999, στο: Αγγελής, 2008: 44). Και παρόλα αυτά, οι ήρωες συνεχίζουν να την επιδιώκουν, σε μία απόπειρα να βιώσουν τη ζωή (Φωτέας, 1980: 100).

3.2 Το τέλος της έκλυσης των ηθών

Βασικά το *10* είναι ένα αφήγημα που υμνεί τη ζωή, από την οποία αρπάζονται οι άνθρωποι, όσο και να ζορίζονται να επιβιώσουν. Και παρότι δεν έχουν χρήματα, απολαμβάνουν τη ζωή αλλιώς. Βόλτες στο λιμάνι, συναθροίσεις έξω από το «10» και στο καφενείο, έρωτας.

Βέβαια, ο θάνατος κι εδώ, όπως και στο έργο *Ο Θάνατος και ο Θόδωρος*, γίνεται αφορμή της αφήγησης, ή μάλλον η αιτία για να υπάρξει αφήγηση και το ίδιο το «10» ως λογοτεχνικός χώρος, αφού ο Καλογεράς έχει πεθάνει πριν από τριάντα πέντε χρόνια, αφήνοντας το «10» στην Ερηνούλα Χαριτάκη και στον Ευάγγελο Νταηγιώργη -αν και δεν προοριζόταν για κανέναν από τους δύο- που το έχουν φέρει στην παρούσα κατάσταση του αφηγηματικού χρόνου του μυθιστορήματος. Το ίδιο το «10» ως κτήριο θα μετατραπεί σε μικρογραφία της κοινωνικής εξαθλίωσης (Βαρβέρης, 1980: 111).

Αναφορικά με τον θάνατο αυτόν καθαυτόν δεν εντοπίζονται στο κείμενο ούτε μεγάλες νεκρικές πομπές, ούτε έμφαση στο πένθος. Αντιθέτως, το έργο είναι σαν μια εξύμνηση της ζωής, όσο άθλια κι αν είναι. Βέβαια, ο θάνατος ανεπαίσθητα υποφώσκει και στην εξιστόρηση του *10*, κυριολεκτικός και μεταφορικός.

Εκτός από τον θάνατο του Καλογερά, οι αναγνώστες μαθαίνουν για τον θάνατο του μεγάλου έρωτα της Ελενάρας, για τον θάνατο συζύγων που έχουν αφήσει πίσω χήρους,

χήρες και παιδιά, ενώ έρχονται επίσης αντιμέτωποι με μια απόπειρα αυτοκτονίας που ο παπα-Δημήτρης αποτρέπει και με την υπόνοια μιας αυτοκτονίας, η οποία αν και δεν κατονομάζεται, είναι εύκολο να γίνει αντιληπτή από τις αντιδράσεις των ενοίκων του «10».

Στην τελευταία περίπτωση, η Παναγιώτα Βάλβη, η μεγαλύτερη από τα τέσσερα αδέρφια, μια άσχημη πλέον γεροντοκόρη μεγάλης ηλικίας, αισθανόμενη να γίνεται βάρος στα αδέρφια της, μιας και ο κοινωνικός νόμος επιτάσσει οι άντρες να μην νυμφεύονται προτού εξασφαλίσουν με γάμο τις αδερφές τους, αποφασίζει να τερματίσει τη ζωή της. Τον τρόπο δεν τον μαθαίνουμε, παρά τις αντιδράσεις των ενοίκων που στέκονται έξω από το διαμέρισμα των Βάλβηδων, και μάλιστα από την οπτική ενός τρίτου, της Γιαννούλας:

Μιλούσαν σιγά, με ύφος θλιμμένο, κοιτώντας μέσα στο διαμέρισμα των Βάλβηδων, από την ανοιχτή πόρτα. Έξαφνα, παραμέρισαν, ν' αφήσουν να περάσει ο γιατρός ο Κούγιας, που 'φευγε κρατώντας τη βαλιτσούλα του. Η Κατίνα Λέφα τον σταμάτησε και κάτι τον ρώτησε χαμηλόφωνα. Εκείνος σήκωσε τους ώμους, κούνησε το κεφάλι, κάτι αποκρίθηκε και κατέβηκε τη σκάλα.

Η Γιαννούλα απόμεινε ασάλευτη, με γόνατα κομμένα. Δεν ήξερε, ούτε ρώτησε να μάθει. Ο φόβος ήρθε και της άρπαξε την ψυχή με το κρύο ατσαλένιο χέρι του: ο τρόμος του θανάτου... (σ. 591)

Η αντίδραση του μέσου ανθρώπου μπροστά στον θάνατο είναι ακριβώς αυτή, ο φόβος. Φόβο νιώθουν και οι ίδιοι οι αυτόχειρες αν κρίνει κανείς από το παράδειγμα της Μάχης, της γυναίκας του παπα-Δημήτρη, που μένει έγκυος χωρίς προοπτική αποκατάστασής της, και νιώθοντας ντροπή για την οικογένειά της αποφασίζει να κρεμαστεί έξω από το σπίτι της. Ωστόσο, δεν είναι αυτό που θέλει, διαφορετικά δεν θα δίσταζε ακούγοντας τη φωνή του παπα-Δημήτρη ούτε θα του ζητούσε εμμέσως να της βρει κάποια λύση (σσ. 145-152). Εδώ, ωστόσο, το ενδιαφέρον δεν έχει τόσο η σκέψη του θανάτου, όσο το δίπολο μεταξύ ζωής και θανάτου που προκύπτει, έχοντας από τη μία τον παπα-Δημήτρη να στέκεται υπέρ της ζωής και, από την άλλη, τη Μάχη υπέρ του θανάτου:

[...] [E]ίχε σκοπό να τη νουθετήσει· να της ξηγήσει πως η αυτοκτονία είναι αμάρτημα φοβερό, που στερεί τη σωτηρία από την ψυχή σου. Καταδίκη αιώνια... Τώρα, όμως, όπως την έβλεπε, μάντεψε πως τούτα τα λόγια του θα ήσαν άχρηστα, άτοπα, έξω από [...] τη ζωή. Τούτη τη ζωή [...] που είναι πραγματικότητα άμεση, επείγουσα, μη επιδεχόμενη πάντοτε προεκτατικές προοπτικές στο υπερπέραν. [...]

- Γιατί;

Του αποκρίθηκε με φωνή σιγανή μα σταθερή.

- Είτ' έτσι είτε 'αλλιώς, καταδικασμένη να πεθάνω είμαι. Προτίμησα το έτσι από το αλλιώς. Κι ο θάνατος πιο ήρεμος· κι η ντροπή μου κρύβεται, δίχως ν' ατιμάζει τους δικούς μου· κι οι δικοί μου γλιτώνουν από δικαστήρια και φυλακές. (σσ. 146-147)

Τελικά, ο παπα-Δημήτρης βρήκε τη λύση στο πρόβλημα της εγκυμοσύνης της Μάχης, λύση που δεν ατίμαζε την οικογένειά της. Έτσι, την παντρεύτηκε και έζησαν χαρούμενοι ώσπου εκείνη πέθανε. Βέβαια, ο χήρος παπα-Δημήτρης έχασε μαζί με την αγνότητά του και το όνειρό του να γίνει πατριάρχης ή αρχιεπίσκοπος, και μετά τον θάνατο του ονείρου του και της γυναίκας του κατέληξε στην εκκλησία του Αϊ-Νικόλα ένα απλός «στρατιώτης του Χριστού» (σ. 153).

Τέτοιου είδους θάνατο βιώνει και η Ελενάρα όταν την εγκαταλείπει ο Μικές. Μόνο που η Ελενάρα συνδυάζει περαιτέρω το τέλος της ερωτικής της ζωής με το τέλος της βιολογικής της ζωής:

Όσο να γέρασα, το θέλω ακόμα... Ποιον όμως να βρω; Ποιος με κοιτάει στα χάλια μου; Έλεγα πως θα μου 'μενε καναδυό χρόνια ακόμα, ώσπου να πεθάνω – γιατί δεν είναι να ζήσω πιο πολύ. Μα έτσι τα 'φερε το ριζικό. Τι να γίνει; Πάει κι αυτό. Πάει... (σ. 422)

Ωστόσο, κανένας από τους παραπάνω θανάτους δεν συγκινεί περισσότερο τους άμεσα πληγμένους. Η οικογένεια των Βάλβηδων είναι επιτέλους ελεύθερη να ζήσει μετά τον θάνατο της μεγάλης αδερφής, και κυρίως ο Μιχάλης να μπορέσει να παντρευτεί την Άννα Λέφα. Ο παπα-Δημήτρης αν και αναπολεί το χαμένο του όνειρο, απόλαυσε τον

έγγαμο βίο του, ενώ η Ελενάρα όσο και να θλίβεται για το τέλος της ερωτικής της ζωής, πρέπει να συνεχίσει να ζει.

Αντίθετα, η Δέσποινα αφήνει τον εαυτό της να θρηνήσει μετά τον θάνατο του Καλογερά. Δεν πηγαίνει στο νεκροταφείο, αντ' αυτού, τριγυρνάει στο λιμάνι του Πειραιά, ώσπου βρίσκει ένα απόμερο κι έρημο από κόσμο καφενεδάκι, στο οποίο βρίσκει την ασφάλεια να θρηνήσει:

Στο τραπέζι, κάποιος είχε ξεχάσει μια εφημερίδα. Την πήρε· την άνοιξε διάπλατη, σε τρόπο που να κρύβει το πρόσωπό της. Κι άρχισε να κλαίει... (σ. 63)

Στο 10 ο θάνατος αντιμετωπίζεται, λοιπόν, σχεδόν με την ίδια αδιαφορία που εντοπίζεται και στο έργο *Ο Θάνατος κι ο Θόδωρος*, αν και εδώ δεν γελοιοποιείται. Και σε αυτό, όμως, το μυθιστόρημα, η αδιαφορία για τον θάνατο μεταφράζεται σε ενδιαφέρον για τη ζωή, όσο ακάθαρτη και άθλια κι αν είναι η ζωή αυτή. Έχει λοιπόν ειπωθεί ότι ο Καραγάτσης -εάν κατάφερνε να ολοκληρώσει το έργο- θα έβαζε τέλος σε αυτού του είδους τη διαβίωση, θα κατέστρεφε το «10» με φωτιά. Και η φωτιά δεν είναι τυχαία σε ένα λογοτεχνικό έργο, αλλά συμβολίζει την πρόθεση του συγγραφέα να βάλει τέλος σε έναν κόσμο εξαθλιωμένο και αμαρτωλό (Μερακλής, 1980: 63).

Βέβαια, κάτι τέτοιο εγείρει ενστάσεις μιας και στην έκδοση του βιβλίου που χρησιμοποιείται εδώ, δεν κατονομάζεται αυτή η πρόθεση. Μάλιστα από τον κατάλογο των χαρακτήρων, φαίνεται περισσότερο η πρόθεση του συγγραφέα να ολοκληρώσει τις βιογραφίες των ηρώων του, αφού οι περισσότεροι από αυτούς επρόκειτο να παντρευτούν, να κάνουν παιδιά, να ζήσουν ο καθένας με τον τρόπο του και τελικά να πεθάνουν ο καθένας στην ώρα που του αρμόζει (Βλ. «Σημειωματάριο του “10”», σσ. 609-661).

3.3 Το «10» ένας μικρόκοσμος της κοινωνίας

Μια συζήτηση περί προθέσεως του συγγραφέα δεν μπορεί να βασίζεται παρά σε υποθέσεις, γιατί σύμφωνα με το «Σημειωματάριο», ο συγγραφέας είχε την πρόθεση να

γράφει κάτι διαφορετικό για ορισμένους από τους χαρακτήρες του, όπως είναι για παράδειγμα εκείνος της Σοφίας της Παντοφλίτσας (σσ. 645-646), πρόθεση που απέχει αρκετά από όσα πράγματι έγραψε και, σίγουρα, το τελικό αποτέλεσμα -εάν προλάβαινε να συνεχίσει το γράψιμο- θα ήταν πολύ διαφορετικό από αυτό που μας παραδίδεται (βλ. και Πολίτη, 2010: 296). Σε κάθε περίπτωση, όμως, το έργο που έχει παραδοθεί παρουσιάζει έναν ολόκληρο κόσμο, μια μικρογραφία της κοινωνίας όπως πολλαχώς ειπώθηκε ανωτέρω.

Το *Ιθ* είναι ένα μυθιστόρημα που μπορεί να χαρακτηριστεί με βάση το περιεχόμενό του νατουραλιστικό (Ντουνιά, 2010: 188). Στο τεράστιο αυτό συγκρότημα της οδού Παρασάγγη εντοπίζονται όλες οι ταξικές διαβαθμίσεις της ελληνικής κοινωνίας του '50: οι αστοί και οι μικροαστοί, οι εργάτες και ο ξεπεσμένος λαός. Το κτήριο στέκεται αντιθετικά απέναντι σε εκείνο του Μεγάρου Πιπιλή, το σύμβολο της οικονομικής υπεροχής. Ομολογουμένως οι ταξικές αυτές διακρίσεις συνεχίζουν να υφίστανται και γι' αυτό ίσως η τηλεοπτική διασκευή του *Ιθ* είχε τόσο μεγάλη απήχηση (Διαμαντάκου, 2010: 293).

Πίσω, όμως, από το κοινωνικό γίνεσθαι, κρύβεται ο έρωτας, ή μάλλον η «ερωτική συμπεριφορά» των ανθρώπων (Ντουνιά, 2010: 188), όχι μόνο των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων, αλλά και των οικονομικά ισχυρότερων. Βασικά ο Καραγάτσης είναι ο μόνος συγγραφέας της γενιάς του που τολμά να αγγίξει σε τόσο βάθος το θέμα της σεξουαλικότητας, ένα θέμα ηθικά κατακριτέο για την τότε κοινωνία (Παπανικολάου, 1980: 106), το οποίο μάλιστα προβάλλει ως ανάγκη που εκπορεύεται από την ίδια τη δομή της κοινωνίας. Η ροπή του συγγραφέα προς περιγραφές του ερωτικού γεγονότος έχει χαρακτηριστεί ως μη συμμόρφωση με τα παραδεδεγμένα, αλλά και ως τάση εξόδου από την απελπισία της σύγχρονης του κοινωνίας (Ιατρίδη, 1980: 45-46).

Οι πιο ζωντανές του πάντως περιγραφές προέρχονται από τις νυχτερινές εξορμήσεις των ηρώων του, αφού η πόλη τη νύχτα γίνεται γένους θηλυκού (Πολίτη, 2010: 298). Οι θηλυκές παρουσίες είναι πανταχού παρούσες στο *Ιθ*. Πρόκειται για γυναίκες όλων των ειδών. Πιστές και άπιστες, παρθένες και πόρνες, νεαρές και μη, που όλες, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, αποσκοπούν στην κοινωνική τους εξασφάλιση, εκμεταλλευόμενες τους άντρες (Γεώργια, 2023: 41).

Οι περσόνες που ο συγγραφέας παρουσιάζει με απόλυτο ρεαλισμό έχουν παρομοιαστεί με εκείνα τα πρόσωπα των μπαλζακικών έργων. Ο Καραγάτσης στο *10* κατασκευάζει μια μικρογραφία της ελληνικής κοινωνίας του Μεσοπολέμου (Τσιρόπουλος, 1980: 117), κάνοντας ταυτόχρονα μια έμμεση κριτική στη φθορά της (Πολίτη, 2010: 307), όπως την παρατηρεί στις καθημερινές του βόλτες στον Πειραιά (Πολίτης, 1980: 50-51). Και είναι τόσο μεγάλη η εξαθλίωση που παρατηρεί ώστε βασανίζεται και ο ίδιος, βρίσκοντας τον έρωτα ως τη μόνη διέξοδο στην καταδικασμένη ζωή των ηρώων του (Ιατρίδη, 1980: 46).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. ΣΥΚΡΙΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΩΝ ΚΑΡΑΓΑΤΣΙΚΩΝ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΩΝ

Στα τρία κεφάλαια που προηγήθηκαν αναλύθηκαν συγκεκριμένα χωρία από τα τρία επιλεγμένα έργα του Μ. Καραγάτση, *Η Μεγάλη Χίμαιρα*, *Ο Θάνατος κι ο Θόδωρος*, *Το 10*. Από την ανάλυση αυτή φάνηκε πράγματι ότι ο συγγραφέας δείχνει μια προτίμηση προς την περιγραφή του ερωτικού στοιχείου σε όλες του τις εκφάνσεις, τα πρώτα σκιρτήματα, το έντονο πάθος των ερωτευμένων, τον απαγορευμένο πόθο, το σεξ. Επιβεβαιώνονται με αυτόν τον τρόπο οι χαρακτηρισμοί των κριτικών και αναλυτών του, που πολλάκις έχουν μιλήσει για τη ροπή του συγγραφέα προς θέματα σεξουαλικού περιεχομένου.

Έτσι, όντως ο Καραγάτσης καθιστά τη γυναίκα σύμβολο της ηδονής, όχι μόνο στη *Μεγάλη Χίμαιρα* (Πέτρος, 1968: 137), αλλά και στα άλλα δύο έργα. Οι περιγραφές των ερωτικών σκηνών του, κατά κόρον ρεαλιστικές, αναδύουν αισθησιασμό και αποκαλύπτουν τις «ορμές του ενστίκτου» (Vitti, 2008: 401). Το «sexus», όπως το αποκαλεί ο Πολίτης (2013), τοποθετείται πάντοτε στο επίκεντρο της δράσης των ηρώων, τους καθορίζει. Η κεντρομόλος δύναμη των ηρώων είναι ο «βιολογικός ερωτισμός» τους και ο μοναδικός τους στόχος είναι η ηδονή που τελικά τους οδηγεί στην καταστροφή (Πολίτης, 2013: 311).

Έτσι, η Μαρίνα Ρεϊζη υποκύπτει στο πάθος της για τον Μηνά, σκοτώνοντας άθελά της το παιδί της. Ο Χαρίλαος Επισκόπου καλύπτει τις εφηβικές του ορμές με τη Βασιλική, ασελγώντας απερίσκεπτα στο νεκροταφείο Αθηνών, δίπλα στον φρέσκο τάφο του πατέρα του. Η Μαρία Μακρή δοκιμάζει την περιέργειά της με το γυναικείο φύλλο με αποτέλεσμα η ίδια να βρεθεί στο νοσοκομείο και ο σύζυγός της στη φυλακή. Η Ερηνούλα αδιαφορεί για την ψυχική κατάσταση του συζύγου της και την κοινωνική γνώμη και βγαίνει απροκάλυπτα με νεαρούς που της χαρίζουν μια παροδική ηδονή. Ο Αντρέας Φούφας επιδίδεται σε «παρά φύσιν» πρακτικές με νεαρά αγόρια. Αμέτρητα τα παραδείγματα στα έργα του Καραγάτση για τον τρόπο με τον οποίο η βιολογία του σώματος, που αποζητά την ηδονή, βρίσκει διαφυγή, συμπεριλαμβανομένων και περιπτώσεων ενός λανθάνοντος αιμομικτικού στοιχείου (η Μαρίνα με τον εξ αγχιστείας αδερφό της Μηνά, ο Χαρίλαος με τον πατέρα μέσω της ερωμένης του, ο

Καλογεράς με τις ανιψιές του). Γι' αυτό και ο Καραντώνης (1977) τον χαρακτηρίζει «ηδονολάτρη» (σ. 124), και πρόκειται για μία ηδονή που δεν κάνει διακρίσεις.

Το στοιχείο αυτό της γραφής του είναι βαθιά επηρεασμένο από τη φροϋδική θεωρία. «Η λίμπιντο και η σαρκική επιθυμία» καθορίζουν την ανθρώπινη συμπεριφορά (Αγγελής, 2008: 31). Όμως αυτή η σεξουαλική πραγμάτωση ικανοποιεί μονάχα πρόσκαιρα τις ψυχές των ηρώων, των οποίων η γενική επιθυμία για ηδονή συνεχίζει να υφίσταται στο επίπεδο της ασυνείδητης φαντασίωσης (Τζούλης 1993, στο: Αγγελής, 2008: 35). Αυτή η συνεχής αναζήτηση της ικανοποίησης, έστω και σωματικά, μπορεί να μεταφραστεί ως ανάγκη επίρρωσης της ίδιας της ζωής και, από αυτή την άποψη, έρχεται σε αντίστιξη με το άλλο προσφιλέθ θέμα του συγγραφέα, τον θάνατο.

Γενικώς, τα θέματα του Καραγάτση είναι συχνά αντιθετικά μεταξύ τους (Καραντώνης, 1977: 125). Οι ίδιοι οι ήρωες κινούνται συνήθως ανάμεσα στο εδώ και στο εκεί, την πραγματικότητα που ζουν και τη φαντασίωση του πώς θα ήθελαν να ζουν (Αγγελής, 2008: 29). Από τις αντιθέσεις του Καραγάτση, εκείνη μεταξύ έρωτα και θανάτου είναι η πιο χαρακτηριστική στα έργα του (Δαδούση, 2011: 84). Αυτή είναι και η περίπτωση στα τρία υπό μελέτη μυθιστορήματα.

Στην πραγματικότητα και τα τρία ξεκινούν από τον θάνατο. Στη *Μεγάλη Χίμαιρα* πρέπει η μητέρα της Μαρίνας να πεθάνει για να γνωρίσει τον έρωτα στο πρόσωπο του Γιάννη Ρεϊζή και να ξεκινήσει η ιστορία. Στο έργο *Ο Θάνατος κι ο Θόδωρος* την αφορμή των ευτράπελων γεγονότων που θα ακολουθήσουν θα δώσει ο θάνατος του Λάκη Επισκόπου, συζύγου, πατέρα και εραστή, την απουσία του οποίου θα αναλάβει να καλύψει ο νεότερος από τους γιους του, ο Χαρίλαος. Τέλος, στο *10*, και πάλι, η συνθήκη της ασφυκτικής γεινίασης έχει προκύψει με τον θάνατο του Αναστάσιου Καλογερά, ο οποίος αφήνει διαδόχους του παλιού οινοποιείου τα δύο του ανίψια, τα οποία μετατρέπουν το κτήριο σε εργατική πολυκατοικία, μέσα στην οποία όλοι και όλες συνδέονται μεταξύ τους ερωτικά, έστω και από καθαρά βιολογική σκοπιά.

Βέβαια η συνθήκη δεν είναι απόλυτη, αφού και τα τρία έργα δύναται να ερμηνευθούν και αντίστροφα. Στη *Μεγάλη Χίμαιρα* η σεξουαλική ζωή της μητέρας της Μαρίνας, την ωθεί στην αγκαλιά του Έλληνα Γιάννη. Ο έρωτας πρώτα με τον άντρα της και μετά με τον κουνιάδο της αρχίζει να πλέκει ένα νήμα γεγονότων που οδηγούν αργά και μοιραία στην καταστροφή της πρωταγωνίστριας και της ίδιας της οικογένειας Ρεϊζή, με μία σειρά θανάτων, πρώτα του παιδιού, έπειτα του εραστή της και τελικά της ίδιας της

Μαρίνας. *Ο Θάνατος κι ο Θόδωρος*, μία ιστορία που μοιάζει εκ πρώτης όψεως ως γελοιοποίηση μιας κατάστασης πένθους, ξεκινά με τον χαρακτήρα του θανόντα, ο οποίος από αγάπη για τη γυναίκα του και την οικογένειά του πασχίζει να καταξιωθεί κοινωνικά και οικονομικά, και αυτή του η προσπάθεια να πραγματώσει τα αστικά ιδεώδη της οικογένειας της γυναίκας του τον οδηγεί στον θάνατο. Τέλος, το *10* υμνεί τον σαρκικό έρωτα, εξαιτίας του οποίου οι ήρωες οδηγούνται στον θάνατο. Ο Καλογεράς, ερωτευμένος με κάθε είδους θηλυκό, διάγει έναν έκλυτο βίο που αποδυναμώνει την καρδιά του, ασθένεια από την οποία τελικά πεθαίνει. Η Ελενάρα με τις σεξουαλικές της παρεκκλίσεις, κολλά σύφιλη, που θα τη φτάσει ένα βήμα πριν τον θάνατο. Ακόμη και η απουσία του έρωτα, όπως στην περίπτωση της Παναγιώτας Βάλβη, οδηγεί στον θάνατο, αφού τελικά η ίδια, γεροντοκόρη πια χωρίς ελπίδα να βρει σύντροφο, αυτοκτονεί.

Επομένως, στα έργα του Καραγάτση, ο έρωτας φέρνει τον θάνατο, αλλά και ο θάνατος τον έρωτα, σαν ένα σχήμα κύκλου ζωής/έρωτα-θανάτου. Και ο Καραγάτσης ενεργοποιεί το δίπτυχο έρωτα και θανάτου χωρίς «σεμνότυφους συγκρατημούς» ή ηθικές αναστολές (Αθανασιάδης, 1980: 24). Ο Μ. Καραγάτσης είναι, λοιπόν, ένας «σεξουαλικός συγγραφέας», ίσως «ερωτοσαρκικός, με ορισμένα εφόδια φροϋδισμού» και, σίγουρα, ακόμη και σήμερα, «παρεξηγημένος» (Καρούζος, 1980: 47). Παρεξηγημένος, διότι οι περισσότεροι κριτικοί των έργων του εστιάζουν σε αυτό ακριβώς το ερωτικό στοιχείο, αμελώντας συχνά εκείνα τα χαρακτηριστικά της γραφής του που τον καθιστούν αντιπροσωπευτικό εκπρόσωπο της γενιάς του -και μάλιστα έναν από τους πιο σημαντικούς (Παπανικολάου, 1980: 106)-, και, συγκεκριμένα, τον κοινωνικό του προβληματισμό (Πολυκανδριώτη, 2008: 421).

Ο Καραγάτσης, λοιπόν, αναλύει στα έργα του τα κοινωνικά προβλήματα της εποχής του, που αγγίζουν κάθε κοινωνικοπολιτική τάξη (Παπανικολάου, 1980: 106). Η ναυτική αστική και μεσοαστική τάξη της Σύρου του '30, όπως παρουσιάζεται στη *Μεγάλη Χίμαιρα*, παρότι ακμάζει χάριν του κοσμοπολιτισμού που συρρέει στα λιμάνια της, δεν μπορεί να δεχτεί τον ξένο, τον άλλον, τον διαφορετικό στην κοινωνία της. Στην Αθήνα του '40, η μεσοαστική τάξη έχει αποκοπεί από το συναίσθημα και ενδιαφέρεται μονάχα για τα φαινόμενα. Έτσι, *Ο Θάνατος κι ο Θόδωρος* αποδοκιμάζει τις πρακτικές της κοινωνίας, η οποία τείνει να αγνοεί κάτι τόσο σημαντικό όπως ένας θάνατος, για να φροντίσει το πώς θα εκλάβουν την κοινωνική τους θέση οι παρευρισκόμενοι. Τέλος, η κατώτερη κοινωνικοοικονομική τάξη του *10*, τη δεκαετία του '50, ζει στην

εξαθλίωση, ενώ λίγοι συνεχίζουν να πλουτίζουν. Χαρακτηριστικό το παράδειγμα του εφοπλιστή Μαλανδρή που σκέφτεται να επενδύσει κάποια χρήματα στον κλάδο των καλλυντικών, όπως του προτείνει ο Φουντούκος, για να μην έχει χασούρα από την ναυτιλιακή κρίση της εποχής, τη στιγμή που τα πιο φτωχά παιδιά στο σχολείο του Κορνούτου είναι αναγκασμένα να διακόψουν την εκπαίδευσή τους για να δουλέψουν ή να αρχίσουν να εκδίδονται για να μπορέσουν να τραφούν, να έχουν μια στέγη να κοιμηθούν, να καταφέρουν να επιβιώσουν. Αυτή η σκοπιά των έργων του Καραγάτση είναι η πιο νατουραλιστική, εκείνη που αναδεικνύει την κρίση της κοινωνίας (Ντουριά, 2010: 184).

Ωστόσο, δίπλα στον νατουραλισμό του, ο Καραγάτσης συχνά προσθέτει κάτι από την ιδεαλιστική σφαίρα, την έννοια του Ριζικού. Ακόμη, όμως, και στην πιο μυστικιστική του έκφραση, όπως στην περίπτωση της *Μεγάλης Χίμαιρας*, η μοίρα γίνεται στοιχείο βιολογικού ντετερμινισμού (Τζιόβας, 2010: 324). Έτσι, η Μαρίνα της *Χίμαιρας* είναι εξ αρχής καταδικασμένη να υποπέσει στα πορνικά χνάρια της μητέρας της, ο Χαρίλαος στο *Ο Θάνατος κι ο Θόδωρος*, λαμβάνει τη θέση του θανόντα πατέρα, όχι μόνο ως κύριος του σπιτιού, αλλά και ως εραστής της υπηρέτριας, της Βασιλικής, πράγμα που η ίδια η μητέρα εγκρίνει, ενώ όλα τα παιδιά του *10* είναι καταδικασμένα να ζήσουν στη φτώχεια, όσο κι αν προσπαθούν οι γυναίκες να βρουν έναν οικονομικά ευκατάστατο γαμπρό και οι άντρες να ανελιχθούν εργασιακά σε μία θεωρητικά αναπτυσσόμενη κοινωνία που προσφέρει ευκαιρίες.

Δημιουργούνται με αυτόν τον τρόπο μία σειρά στερεοτυπικών χαρακτήρων. Έτσι, από τη μία είναι ο άντρας, ο δυνατός, που μπορεί να εργαστεί, να αποκατασταθεί επαγγελματικά και οικονομικά, να γίνει περιζήτητος γαμπρός -και πράγματι αυτό το πρότυπο άνδρα αναζητούν οι συμφεροντολόγες γυναίκες-, να έχει την ευχέρεια να καλύπτει τις ερωτικές του ανάγκες, χωρίς να πέφτει θύμα της περιοριστικής κοινωνικής ηθικής (Γεώργα, 2023: 22). Από την άλλη, η γυναίκα προορίζεται πάντοτε για σύζυγος και μητέρα, και οποιαδήποτε παρέκκλιση από αυτόν τον στόχο σχολιάζεται αρνητικά από τον υπόλοιπο κοινωνικό περίγυρο. Τα πρόσωπα στη μυθοπλασία και κυρίως οι άντρες ταυτίζουν τη θηλυκή σεξουαλικότητα με την αμαρτία (Γεώργα, 2023: 28-29), αν και αυτό το στοιχείο είναι λιγότερο έντονο στο έργο *Ο Θάνατος κι ο Θόδωρος*.

Αυτή η αντίστιξη αντρών και γυναικών είναι που κάνει την κριτική να μιλά για έναν Καραγάτση «σεξιστή» και «μισογύνη» (Γιαννακάκη, 2010: 330-331· Κούρτοβικ, 2010: 336). Όμως το μοναδικό σφάλμα του Καραγάτση στο σημείο αυτό είναι ότι εμφανίζεται

άκρως νατουραλιστικός (Κούρτοβικ, 2010: 336). Άλλωστε, σύμφωνα με τη φροϋδική θεωρία, για να μπορέσει ο άνδρας να απολαύσει τον έρωτα, θα πρέπει να υπερέχει της γυναίκας σε κάποιο βαθμό και γι' αυτό την υποτιμά, με απόγειο της υποτίμησης αυτής την εξίσωσή της με πόρνη (Θεοδοσάτου, 2009: 155).

Αυτή η υποτίμηση και ηθική καταπίεση της γυναικείας σεξουαλικής ορμής γίνεται αποδεκτή στο συνειδητό επίπεδο από τη γυναίκα, εντούτοις αναζητά ασυνείδητα διέξοδο. Η τελευταία έρχεται μέσω του ονείρου, με τον μανδύα του οποίου καλύπτεται η απωθημένη επιθυμία (Storr, 2006: 50). Έτσι, η Μαρίνα της *Μεγάλης Χίμαιρας*, όταν η στέρηση της ηδονής γίνεται αβάσταχτη, ονειρεύεται τον Μηνά. Το ίδιο, όμως, συμβαίνει και στην περίπτωση των αρσενικών. Στο έργο *Ο Θάνατος κι ο Θόδωρος* τα όνειρα των δύο εφήβων περιλαμβάνουν τις ερωτικές περιπτώξεις της Βασιλικής, όπου τα ίδια αντικαθιστούν τον Θόδωρο. Αλλά και στο *Ιθ*, ο Πολύκαρπος Κουρμπάνης, καταπιεσμένος από το χριστιανικό ιδεώδες της αμαρτίας, ονειρεύεται ότι συνευρίσκεται με γυναίκες. Και στις τρεις περιπτώσεις, οι ήρωες κάνουν πράξη τα όνειρά τους. Η Μαρίνα κατεβαίνει στη Σύρο και δίνεται σε έναν ναυτικό, ο Χαρίλαος πηγαίνει στο δωμάτιο της Βασιλικής όπου χάνει την παρθενία του, ενώ ο Πολύκαρπος καταλήγει σε κάποιον οίκο ανοχής του Πειραιά.

Βέβαια, ο Καραγάτσης δεν μένει μόνο σε αυτό το είδος του ονείρου. Υπάρχει και εκείνο το όνειρο που απορρέει από το άγχος που βιώνει ο φορέας του, και εκδηλώνεται ως εφιάλτης (Storr, 2006: 52). Το παράδειγμα προέρχεται από τη *Μεγάλη Χίμαιρα*, όπου η Ρεϊζαίνα, αγχωμένη για την ασθένεια της Αννούλας, βλέπει στον ύπνο της έναν μαύρο άγγελο τον οποίο θεωρεί οϊωνό θανάτου. Και πράγματι, η εγγονή της είναι ήδη νεκρή. Αυτό το τελευταίο μπορεί να επιδεχθεί και μία περισσότερο θεολογική, μυστικιστική ή συμβολική ερμηνεία (Καστρινάκη, 2010: 149-150).

Σε κάθε περίπτωση, τα έργα του Καραγάτση αναδύουν μια διάθεση πεσιμιστική και καταλήγουν σε «ένα πνεύμα νιχιλιστικής απαισιοδοξίας ή και σ' ένα χιούμορ γεμάτο ειρωνεία, σκώμμα και σαρκασμό» (Πολίτης, 2013: 312). Η ανθρώπινη βιολογία, έτσι όπως περιγράφεται στα έργα του, επιτάσσεται στις βασικές υλικές ανάγκες, την τροφή και τον έρωτα, για να καταλήξει στο μόνο βέβαιο τέλος, τον θάνατο (Καραντώνης, 1980α: 127-128).

ΜΕΡΟΣ Β: ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΚΟΜΜΑΤΙ



Πηγή: Ιερείδης, 2007

ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΕΛΕΝΑΡΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ «10»

Έμπνευση για το δημιουργικό κομμάτι της παρούσας εργασίας έδωσε το ημιτελές *10*. Λέγεται ότι ο συγγραφέας είχε την πρόθεση να τελειώσει το μυθιστόρημα βάζοντας φωτιά στο παλιό οινοποιείο της οδού Παρασάγγης, αλλά δεν πρόλαβε. Δεν πρόλαβε, όμως, και να ολοκληρώσει τους χαρακτήρες του. Διαβάζοντας το *10* αυτό που παρατηρεί κανείς είναι η ευρεία ανάλυση του χαρακτήρα της Ελενάρας. Μαζί με τις περιγραφές που λαμβάνονται από το «Σημειωματάριο» του συγγραφέα, δίνουν επαρκές υλικό για να καταγραφεί μια κάποια συνέχεια στην ιστορία της.

Στο παρακάτω, λοιπόν, διήγημα επιχειρείται να χρησιμοποιηθούν τα στοιχεία του κειμένου με αναφορά στο πρόσωπο της Ελενάρας, για να δοθεί μια ολοκλήρωση της ιστορίας της, και μαζί με τη δική της και εκείνης του *10*. Γίνεται προσπάθεια μίμησης του λαϊκού ύφους του συγγραφέα, αλλά όχι και της γλώσσας του. Αντ' αυτού, οι εκφράσεις εκσυγχρονίζονται. Διατηρείται, ωστόσο, ο ρεαλιστικός τρόπος γραφής και η ματιά του παντογνώστη αφηγητή που εισέρχεται ελεύθερα στις σκέψεις, στα συναισθήματα και στα όνειρα των ηρώων του.

Με σκοπό να αξιοποιηθούν στοιχεία και από τα άλλα δύο μυθιστορήματα του Καραγάτση που αναλύθηκαν για τους σκοπούς της παρούσας διπλωματικής εργασίας, προστίθενται επίσης στο κείμενο αναφορές που προοικονομούν την εξέλιξη της ιστορίας, σαν ένα είδος πρόβλεψης του Ριζικού της Ελενάρας, παρόμοιο με εκείνο που επιχειρεί ο συγγραφέας στη *Μεγάλη Χίμαιρα*, ενώ υπάρχουν σκηνές πένθους, για να συνδεθεί το διήγημα και με το έργο *Ο Θάνατος κι ο Θόδωρος*.

Το τέλος της φθοράς

Η Ελενάρα σηκώθηκε απότομα από τον ύπνο, αλαφιασμένη, ιδρωμένη. Κοίταξε ολόγυρά της και συνειδητοποίησε το απίστευτο κενό του μικρού ισόγειου δωματίου. Δεν είχε ένα μήνα τώρα που η φανέλα, το παντελόνι και το πανέρι του Μικέ έλειπαν από τη συλλογή των αμέτρητων αποκτημάτων της. Ο Σερσέμης είχε αντιληφθεί το ζύπνημα της κυράς του και συνάμενος κουνάμενος όρμησε στο ξεχαρβαλωμένο στρώμα της Ελενάρας.

- Ανησύχησες, ε; Μην ανησυχείς, Σερσεμάκο, δεν είναι τίποτα, ένα κακό όνειρο μονάχα. Πάει τώρα, τελείωσε. Όπως τελειώνουν και όλα σε αυτή τη ρημαδοζωή. Τελείωσαν κι εμένα τα ζουμιά μου. Δεν περνάει άλλο η μπογιά μου. Γέρασα. Και το κορμί μου πια πέθανε. Ας πέθαινα κι εγώ μαζί του...

Ο σκύλος έβγαλε μια παραπονιάρικη κραυγή.

- Ε, τι; Θες να μάθεις τι είδα και ταραχτήκα, ε; Ε τι να σου λέω... Την αλήθεια είδα. Ότι με εγκατέλειπες κι εσύ όπως όλοι οι άλλοι, κι εγώ σε έψαχνα και σ' έψαχνα, μα δεν σε βρήκα πουθενά μέχρι που το πήρα απόφαση πως δεν θα ξαναρχώσουν και σου έκανα λέει κηδεία με κόκαλα πολλά. Ναι... Κόκαλα ένα σωρό και είχαν έρθει όλοι να σε τιμήσουν με την παρουσία τους και να με παρηγορήσουν, αλλά εγώ ήμουν απαρηγόρητη, Σερσεμάκο... Γιατί μπορεί να χάσω τα πάντα, αλλά άμα χάσω εσένα θα αποτρελαθώ... Ναι, σιγά που έχω ήδη αποτρελαθεί για τον Μικέ. Αυτός δεν ήταν τίποτα για μένα. Ένας άντρας για να καλύπτω κι εγώ τις γυναικείες μου ανάγκες. Αλλά εσύ... Εσύ είσαι ο σύντροφος της ζωής μου, Σερσέμη μου. Τι ώρα πήγε τώρα;

Η Ελενάρα σηκώθηκε με κόπο από το κρεβάτι και βγήκε στο κατώφλι της παράγκας της. Το σκοτάδι σιγά-σιγά έσπαγε από τις ανεπαίσθητες δειλές πρωινές ακτίνες του ηλίου, κάνοντας την Ανατολή να παίρνει ένα απαλό μωβ χρώμα με αραιές μολυβιές γραμμές να παίζουν πάνω της. Είχε επιτέλους λίγη δροσιά πια τα πρωινά. Είχε πλέον ξεκινήσει να προμηνύεται το φθινόπωρο...

- Είναι ώρα να ετοιμαστούμε για τη δουλειά, Σερσεμάκο.

Η Ελενάρα έπλυνε νωχελικά το πρόσωπό της στο βρόμικο νερό της τσίγκινης γαβάθας που κρατούσε στην αυλή. Έβαλε λίγα παλιοκόκαλα του Σερσέμη και έκοψε για τον εαυτό της μια φέτα ψωμί, αφαιρώντας τις μουχλιασμένες της άκρες. Κάθισε στο πλατύσκαλο που χώριζε τον εσωτερικό από τον εξωτερικό χώρο και χάιδευε

ταυτόχρονα το κεφάλι του Σερσέμη. Οι γάτοι είχαν ξυπνήσει κι αυτοί και έφτασαν διερευνητικά στα πόδια της.

- Καταλάβετε φαΐ και ξυπνήσατε κι εσείς, ε; Θα σας φέρουμε ψαροκόκαλα το μεσημεράκι, σας το υπόσχομαι. Αλλά τώρα πρέπει να φύγουμε, τι να κάνουμε; Ξέρετε πώς είναι αυτά. Φτώχεια καταραμένη, ε Σερσεμάκο; Και πρέπει να δουλέψουμε για να τραφούμε.

Έδεσε ένα μαντήλι στα κατσαρά γκρίζα μαλλιά, έβαλε τις ξεσκισμένες παντόφλες της, πήρε το διχτυωτό δισάκι της και τη μαγκούρα της και ξεκίνησε αργά, κουτσαίνοντας, προς το πειραϊκό λιμάνι. Αυτή μπροστά και ο σκύλος στο κατόπι της. Μέχρι να φτάσουν στο Μέγαρο Πιπιλή, δεν αντάλλαζαν κουβέντα. Η Ελενάρα είχε γίνει αρκετά λιγομίλητη τον τελευταίο καιρό. Αισθανόταν ότι το σώμα της την εγκατέλειπε μέρα με τη μέρα. Την απώλεια του Μικέ δεν την είχε ξεπεράσει, και γι' αυτό τόσα βράδια ο ύπνος της ήταν ανήσυχος και σπανίως ξεκουραζόταν αρκετά, πράγμα που δυσχέραινε ακόμη περισσότερο την κατάσταση.

Όνειρα περίεργα βασάνιζαν τις ώρες της ανάπαυλας. Ήτανε λέει σε ένα σπίτι πολυτελείας, με όλες τις ανέσεις, αλλά ήταν μόνη κι έρημη και η μεγαλοσύνη του σπιτιού την έπνιγε. Κάθε τόσο πλησίαζε στο παράθυρο μπας και σταυρώσει κουβέντα με κανέναν περαστικό, αλλά όλοι την προσπενούσαν σαν να 'τανε αόρατη. Η μοναξιά την έπνιγε τόσο που της κοβόταν η ανάσα και σηκώνόταν από τον ύπνο αλαφιασμένη, αγκομαχώντας από αγωνία, νιώθοντας τους τέσσερις τοίχους να κλείνουν γύρω της. Μα το χτεσινό της όνειρο ήταν το πιο δυσάρεστο απ' όλα, γιατί ήταν πιο αληθοφανές από τα υπόλοιπα. Ήταν λέει άρρωστη στο κρεβάτι, επειδή ο Σερσέμης είχε χαθεί. Κόσμος ερχόταν στην κάμαρά της να τη δει μα εκείνη δεν μιλούσε σε κανέναν. Κάθε τόσο έβρισκε τις δυνάμεις της και έβγαινε έξω να φωνάζει τον Σερσέμη, αλλά καμία τύχη. Πάλι τα πόδια της κοβόντουσαν και δυο αόρατα ζευγάρια χέρια την τοποθετούσαν πάλι στο σκοτάδι, και πάλι από την αρχή... Το όνειρο δεν τελείωνε, ώσπου ένας από αυτούς που την επισκέπτονταν της ανακοίνωσε πως ο Σερσέμης βρέθηκε νεκρός και ξύπνησε πιο απότομα από κάθε άλλη φορά. Η παρουσία του Σερσέμη, όμως, της απάλυνε κάπως τον πόνο της.

Έφτασαν στο Μέγαρο. Ο φύλακας ήταν εκεί, έτοιμος να ανταλλάξει επιθετικές κουβέντες με την Ελενάρα, αλλά είχε μέρες πια που εκείνη δεν έμπαινε στον κόπο.

- Καλημέρα, περάστε, της είπε σήμερα, χωρίς καμία αντίδραση που ήταν δέκα λεπτά νωρίτερα από την έναρξη της βάρδιας και χωρίς κανέναν κακό λόγο για το βρόμικο κοπρόσκυλο.

Η Ελενάρα τον κοίταξε παραξενεμένη, αλλά δεν αντέδρασε. Παρά μόνο έγνεψε το κεφάλι και μπήκε αγκομαχώντας να στρωθεί στη δουλειά. Έτσι περνούσαν τον τελευταίο μήνα οι μέρες της, νωχελικά, χωρίς ιδιαίτερες κοινωνικές επαφές. Είχε σταματήσει πια να μαζεύει πράγματα από τον δρόμο, δεν έδινε σημασία πλέον στους μικρούς παρατημένους θησαυρούς που άλλοτε τη συνέπαιρναν. Πολλοί στη γειτονιά είχαν παρατηρήσει την εξέλιξη αυτή της Ελενάρας και κάποτε πήγαιναν από μόνοι τους να της πιάσουν την κουβέντα και να την τσιγκλήσουν, ελπίζοντας σε μια βωμόλοχη απάντηση της γριάς, αλλά ούτε κι αυτό της έδινε ευχαρίστηση πια.

Οι μέρες περνούσαν σε απόλυτη μονοτονία μετά τον χωρισμό με τον Μικέ. Ο Σεπτέμβριος είχε μπει με τις γκριζωπές του μέρες και την υπόσχεση δροσιάς. Τα φύλλα άρχισαν να πέφτουν αργά και σταθερά, τα σχολεία είχαν ξεκινήσει, και όσοι είχαν χορτάσει τησχόλη του καλοκαιριού, είχαν μπει σε πυρετικούς ρυθμούς εργασίας. Ο Μετζελής είχε φωνάξει πίσω τους ναύτες και ειδοποιούσε πως σύντομα τα πλοία θα ξανασαλπάρουν, ο Μιχαλάκης είχε ήδη ξεκινήσει διαδικασίες επέκτασης στη Θεσσαλονίκη. Μέχρι και ο Κώστας Νταηγιώργης θα έκανε εγκαίνια στο ταβερνείο την ερχόμενη εβδομάδα... Την Ελενάρα, όμως, δεν την ένοιαζαν καθόλου όλα αυτά, είχε πλήρως αποτραβηχτεί από κάθε κοινωνική εμπλοκή, ώσπου ο Αστυφύλακας της χτύπησε την πόρτα για να την ενημερώσει για την επιδημία λύσσας που είχε εξαπλωθεί στην περιοχή.

- Άκου, να σου πω, μην αφήνεις τον σκύλο σου να τριγυρνάει μόνος του από εδώ και από εκεί, άμα θες να τον κρατήσεις ζωντανό.

Η Ελενάρα έγνεψε το κεφάλι, αλλά μέσα της κάτι ράγισε. Σαν εκείνο το όνειρο να προμήνυε το μέλλον της. Από εκείνη κιόλας τη στιγμή, είχε πάρει ένα σκοινάκι και κυκλοφορούσε με τον σκύλο στο πλάι της, κοντά της, είχε θορυβηθεί. Όμως το σεξουαλικό ένστικτο των ζώων δεν μπορεί να τιθασει ούτε με τον πιο στενό χαλκά.

Ένα βράδυ ο Σερσέμης ξεπόρτισε, για να πάει να συναντήσει τη συντροφιά του. Όταν γύρισε, η Ελενάρα τον περίμενε ανήσυχη στο κατώφλι, κρατώντας στην αγκαλιά της τα δύο γατιά.

- Καλός είσαι και του λόγου σου! Δεν σου έχω μάθει ότι η υγεία σου είναι σημαντικότερη από το σεξ; Δεν βλέπεις και τα χάλια της κυράς σου, που από το πάθος της την έπαθε; Με γέρασε η σύφιλη, δεν έχω άλλες αντοχές. Τα πόδια μου ούτε που με κρατάνε άλλο. Κι εσύ τρέχεις για να πηδήξεις τη μία και την άλλη σκύλα... Αλλά είσαι άντρας και οι άντρες τέτοιοι είναι. Δούλοι της σάρκας και του πάθους. Δεν φταις εσύ...

Ο μονόλογος, όμως, της Ελενάρας είχε θορυβήσει τον Ευάγγελο Νταηγιώργη, που την άκουσε από το παράθυρο. Ήθελε να την εκδικηθεί εδώ και χρόνια, αλλά η Ερηνούλα δεν του επέτρεψε τη χάρη, κρατώντας την κάμαρα για δικό της λογαριασμό. Του δόθηκε, όμως, ξαφνικά ένας νέος τρόπος. Μόλις ο ήλιος πρόβαλε, ο Ευάγγελος κατέβηκε στο ταβερνείο του γιου του πλέον και έκανε ένα τηλεφώνημα στις αρχές, δηλώνοντας την ανησυχία του για έξαρση της λύσσας στη γειτονιά του «10».

- Το σκυλί είναι κίνδυνος, καταλαβαίνεις, πρέπει να θανατωθεί, είχε πει ο αρχηγός της Αστυνομίας στον Αστυφύλακα ΚΑ15, κι εκείνος δεν μπορούσε παρά να υπακούσει τις διαταγές του.

Αν και ο ΚΑ15, ο αστυνόμος της γειτονιάς, ήταν καλός άνθρωπος και με την καλοσύνη του πίστευε στους ανθρώπους και προστάτευε όσο μπορούσε τη φτωχολογιά, εντούτοις ήξερε ότι κάποια μέρα θα έπρεπε να διαλέξει ανάμεσα στην προστασία τους και στην υπακοή της αρχής του ανωτέρου του. Ήταν μια επιλογή που ήξερε πως θα 'ρθει και την είχε κιόλας κάνει, γιατί ήξερε ότι όσο άδικο κι αν είχε η εξουσία, στο τέλος της ημέρας ήταν αυτή που επιβίωνε. Ως εκ τούτου, το να πάρει το μέρος της ήταν ο μόνος τρόπος για να σώσει τον εαυτό του.

Έτσι, το ίδιο εκείνο πρωί που δόθηκε η διαταγή πήγε στο «10» της οδού Παρασάγγη να κάνει περιπολία. Έστριψε διακριτικά στο δρόμο της Βιτωλίου και άφησε ένα μικρό σακουλάκι στο κατώφλι της Ελενάρας. Δεν ήταν η πρώτη φορά που οι κάτοικοι του «10» τής άφηναν ένα πεσκέσι για εκείνη ή τον Σερσέμη. Κοίταζε τριγύρω με διερευνητική ματιά, κι όταν αντιλήφθηκε ότι ήταν μόνος του στο στενό δρομάκι, συνέχισε με σταθερό ρυθμό και τα χέρια στο ζωνάρι τούς γύρους της περιπολίας του. Το μέσα του όμως είχε ανακατωθεί. Δεν ήταν φονιάς, αλλά οι περιστάσεις... Το έλεγε άλλωστε συχνά ότι οι περιστάσεις μπορούν να μετατρέψουνε τ' αρνάκια σ' άγρια θηρία...

Η Ελενάρα γύρισε εκείνο το απόγευμα αγκομαχώντας, πιάνοντας μια τα καπούλια της και μια το στήθος της, βαριανασαίνοντας, βογκώντας κάθε τόσο. Είχε

καταλάβει ότι η παλιά ασθένεια είχε εξαπλωθεί για καλά στο κορμί της. Το ήξερε από τότε που της έδωσαν εξιτήριο, ότι ο τρόπος ζωής της, οι απολαύσεις της, το πάθος της, θα ήταν η αιτία του θανάτου της. Το ένιωθε τώρα.

Σαν έφτασε στο κατώφλι του σπιτιού της, όμως, κι είδε το σακουλάκι, αναθάρρησε. Το περιεργάστηκε λίγο και χαμογέλασε πλατιά, μέσα από τα κιτρινισμένα δόντια της.

- Α ρε τυχερέ, Σερσεμάκο! Θα φας καλά σήμερα! Κάποιος σε λυπήθηκε και σου 'φερε τα αποφάγια του. Εμείς να δούμε τι θα φάμε...

Άνοιξε την πόρτα της παράγκας κι ένα ρεύμα αφόρητης μυρωδιάς αναπήδησε. Δεν την ενοχλούσε, όμως, πια. Το 'χε συνηθίσει, το 'θελε, τ' αγαπούσε. Προερχόταν από τον θησαυρό της, που με κόπο μάζευε τόσα χρόνια λίγο-λίγο. Ήταν, ωστόσο, τόσο αφόρητη η μυρωδιά που μέχρι και ο Σερσέμης σπανίως έμπαινε στο σπίτι.

Η Ελενάρα άφησε το δισάκι της σε μιαν άκρη και έβγαλε ένα χάρτινο περιτύλιγμα. Άνοιξε και το πεσκέσι που είχε βρει στην πόρτα της. Έπιασε τα τσίγκινα πιατικά και βγήκε στην αυλή.

- Γκογκό, Σοσό, κοπιάστε να δείτε τι σας έφερα σήμερα. Τα καλύτερα της παραγοράς. Άδειασε το περιεχόμενο του χάρτινου πακέτου στο τρίτο μπολ της αυλής, και μια δυσωδία χαλασμένου ψαριού αναδύθηκε ως τον πρώτο όροφο της πολυκατοικίας του «10».

- Τι είναι αυτή η μπόχα, μωρή πουτάνα; αναφώνησε ο Ευάγγελος Νταηγιώργης που έκανε το τσιγάρο του στο παράθυρο, μετά το δείπνο.

- Τ' απαυτά σου μύρισεσ πάλι, Νταηγιώργη; ρώτησε η Ελενάρα, σαν μια αναλαμπή από την κλασική προσωπικότητά της.

- Τα δικά σου μάλλον μύρισαν, πόρνη! Άι πλύσου! Βρομιάρα! είπε, πέταξε το μισοτελειωμένο τσιγάρο με φόρα και έκλεισε το παράθυρο, ίσα-ίσα την ώρα που η Ελενάρα τον ευχαριστούσε για το δώρο.

Έπιασε την αναμμένη γόπα με δυο δάχτυλα και την ακούμπησε στα ξεραμένα χείλη της. Ρούφηξε με βουλιμία τον καπνό. Η ανέχεια της είχε απαγορεύσει τέτοιες πολυτέλειες, αλλά άλλοτε κανένas περαστικός ή η Μαρία η Μακρή της προσέφεραν κανένα. Η Μαρία ήταν πολύ απασχολημένη με τη δουλειά της και την αναμονή της αποφυλάκισης του συζύγου της, αλλά κάπου-κάπου πρόφταινε να πάει να πει δυο

κουβέντες στη συναδέλφισσα. Η Ελενάρα χαμογέλασε με μάτια σφαιλιστά, ρουφώντας τις τελευταίες τζούρες του τσιγάρου. Τα χείλη της κήκαν, αλλά της άρεσε η αίσθηση, την είχε πεθυμήσει. Ακούμπησε τα χείλη της με τα γέρικα δάχτυλά της και χαμογέλασε ακόμη πιο πλατιά, σαν να αναπολούσε κάτι από παλιές εποχές, καλές και ηδονικές. Επανάηθε, όμως, σύντομα στην πραγματικότητα.

- Ξέρεις τι λένε, Σερσεμάκο, ε; Τα σκουπίδια ενός ανθρώπου είναι ο θησαυρός ενός άλλου. Άντε, έλα τώρα να δειπνήσουμε κι εμείς, του είπε και του χάιδεψε τη μουσούδα. Άδειασε στο μπολ του το περιεχόμενο της σακούλας και πήρε κι εκείνη να φάει λίγες μπουκιές ψωμί που της είχαν απομείνει και δυο μισομουχλιασμένες ντομάτες που της είχε δώσει ο Νίκος Βάλβης για να μην τις πετάξει.

- Θα φάμε πλουσιοπάροχα σήμερα, ε; είπε χαμογελαστά, αφήνοντας τα κιτρινωμένα δόντια της να φανούν πίσω από τα δυστυχισμένα χείλη για πρώτη φορά μετά από καιρό.

Καθόντουσαν και οι τέσσερις στο κατώφλι του σπιτιού, εκείνη και τα γατιά στην κουρελού και ο Σερσέμης στα πόδια της, όταν ξαφνικά το σκυλί άρχισε να πνίγεται. Έβηξε και γαύγισε σε μια ύστατη προσπάθεια να σωθεί, αλλά ήταν αργά. Λευκοί αφροί αναδύθηκαν από το στόμα του. Τι κι αν του έδινε νερό η Ελενάρα, τι κι αν τον ταρακουνούσε, δεν άλλαζε κάτι. Το σκυλί κουνήθηκε σπασμωδικά και ξεψύχησε εκεί, μπροστά της, στα πόδια της. Η κραυγή της ακούστηκε τόσο δυνατά, που όλοι σχεδόν οι γείτονες έσπευσαν στο σημείο.

Πρώτος ο ΚΑ15 μπήκε στη μικρή της αυλή και τη χάιδεψε στην πλάτη. Πήγε να τη σηκώσει, αλλά εκείνη είχε ξαπλώσει πάνω στο σκυλί κι έκλαιγε με λυγμούς και τσίριζε «Ποιος το έκανε; Ποιος άφησε τη φόλα; Γαμημένοι παλιοκερατάδες, θα σας σκοτώσω! Θα σας σκοτώσω!» μα κανείς δεν ανταποκρινόταν. Ακόμη κι ο Νταηγιώργης που είχε βγει στο παράθυρο κατάλαβε πως δεν ήταν η ώρα για την κλασική ανταλλαγή βωμολογιών.

Όλο το βράδυ έμεινε μαζί του η Ελενάρα, σαν να έλπιζε πως θα ξανασηκωνόταν από τον βαθύ του ύπνο, αλλά η κατάσταση δεν άλλαζε. Τα μάτια ήταν πρησμένα, κόκκινα, η ίδια ασθενική. Δεν μπορούσε να αντιδράσει, να σηκωθεί, μονάχα έστεκε εκεί, πάνω από το κεφάλι του Σερσέμη, του συντρόφου της στη ζωή. Ήταν γύρω στις οκτώ, όταν η περιπολία της αστυνομίας έφτασε ξανά στο «10». Ο ΚΑ15 στάθηκε βουρκωμένος μπροστά της.

- Έλα, Ελενάρα, πάει τώρα, μην βασανίζεσαι πια. Ήταν, άλλωστε, γέρος κι αυτός. Πήγε αλλού, καλύτερα, σε πιο πλούσιο μέρος...

- Με πολλές σκυλίτσες για να χαίρεται... είπε σπάζοντας το χέιλι της και χαϊδεύοντας το κεφάλι του σκύλου.

- Πρέπει να τον θάψουμε τώρα, γιατί θα μυρίσει για τα καλά...

- Να του κάνουμε, όμως, κηδεία σωστή, με φέρετρο κι επικήδειο και όλα τα πρέπει.

- Θα του κάνουμε... Έλα, σήκω τώρα από εδώ να πάμε να τα κανονίσουμε.

Με τη στήριξη του ΚΑ15, η Ελενάρα μπήκε στο σπίτι και έπιασε ένα κατάλευκο σεντόνι από το βωμό των θησαυρών της. Βγήκε και τύλιξε με αυτό τον Σερσέμη με άμετρη προσοχή και ευλάβεια. Οι Παντοφλάδες της έφτιαζαν ένα φέρετρο στα μέτρα του σκύλου και το στόλισαν από πάνω με δέρμα και φιόγκους μαύρους, κάνοντάς το να μοιάζει σαν φέρετρο ανθρώπου σημαντικού. Ο ΚΑ15 έσκαψε στην αυλή της ένα ρηχό λαγούμι, για να μπει μέσα το ζωντανό και σύντομα όλοι μαζεύτηκαν τριγύρω του για να τιμήσουν τον νεκρό. Ως και ο παπα-Δημήτρης έφτασε μετά τη Λειτουργία, για να πει ένα ευχέλαιο για το σκυλί. Αυτή η πομπή ήταν μια μικρή παρηγοριά στην ψυχή της Ελενάρας, που κατηγορούσε τον εαυτό της για τον χαμό του σκύλου. Όταν όλα τελείωσαν και το φέρετρο καλύφθηκε, έβαλαν από πάνω και έναν σταυρό που έγραφε «Σερσέμης, πιστός φίλος».

Η κατάπτωση της Ελενάρας, όμως, δεν είχε προηγούμενο. Οι μόνες έξοδοι από την παράγκα ήταν πια οι επισκέψεις στον τάφο του Σερσέμη. Ως και τα γατιά άρχισαν να ξεπορτίζουν για να βρουν τροφή να συντηρηθούν. Η Ελενάρα δεν έτρωγε πια, παρά μόνο αν κανένας γείτονας της έφερνε από ανθρωπιά κάτι στην πόρτα. Όταν τα γατιά γυρνούσαν μάλωνε μαζί τους.

- Πάλι ξεπορτίσατε; Να φύγετε κι εσείς! Αφήστε με μονάχη! Όχι, όχι, σας λείπει κι εσάς, ξέρω, τους έλεγε ενώ τριβόντουσαν στα πόδια της. Θα σας προστατεύσω εγώ.

Και κάπως έτσι οι μέρες περνούσαν, και η Ελενάρα αποτραβιόταν όλο και περισσότερο από την κοινωνική πραγματικότητα. Είχε μήνες τώρα να πάει στη δουλειά, το πετσί της είχε μπει μέσα από την πείνα. Με το ζόρι σηκώνόταν πια από το κρεβάτι. Τα βράδια συχνά φώναζε, ξυπνώντας τη γειτονιά: «Βοήθεια! Βοήθεια! Οι γάτοι με δέρνουν! Βοήθεια!», αλλά είχαν πάψει πια να τρέχουν να δουν αν είναι καλά.

Το καλοκαίρι είχε μπει πια για τα καλά, και είχαν όλοι άλλες ασχολίες. Δούλευαν έξι μέρες τη βδομάδα και περίμεναν μονάχα εκείνο το Σαββατόβραδο για να διασκεδάσουν, να ξεσκάσουν, να ζήσουν. Η Ελενάρα άκουγε τις φωνές του δρόμου και κάθε τόσο ξεφώνιζε να κάνουν ησυχία, πως έχουν πένθος, πως τέτοια πράγματα δεν είναι σωστά. Κάπου-κάπου της ξέφευγαν εκείνες οι ωραίες λέξεις που συνήθιζε να χρησιμοποιεί. «Κωλάνθρωπε! Ξεπεσμένε! Ασεβή, ανάλγητε!» Μα κανένας δεν τολμούσε να αντιμιλήσει πια, ούτε καν ο Νταηγιώργης.

Ξαπλωμένη στο ξεχαρβαλωμένο της στρώμα είχε σηκωθεί από τη δυνατή μουσική αλαφιασμένη, φωνάζοντας ότι οι γάτοι τη δέρνουν. Το τραγούδι, όμως, την ησύχασε ξαφνικά. «Είμαι γυναίκα του γλεντιού...» σιγοψιθύριζε και τα χείλη της μειδίασαν. Ξανάπεσε στο κρεβάτι και φανταζόταν πως γιορτάζει κι αυτή τη γιορτή του Αϊ-Γιαννιού μαζί με το πλήθος. Φορούσε λέει ένα μακρύ κόκκινο φόρεμα, που άφηνε το πλούσιο μπούστο της και την κοκαλιάρικη πλάτη της ακάλυπτα και προκλητικά. Όλοι κοιτούσαν τα καστανόξανθα σγουρά μαλλιά της, έτσι όπως έπεφταν στους ώμους της, στο στήθος και στην πλάτη, παίζοντας παιχνίδια με αυτό που φαίνεται και αυτό που το φαντάζεσαι. Καθόταν λέει σε ένα μικρό τραπεζάκι στου Βάλβη μόνη της και κοιτούσε τους ανθρώπους που χάρωνταν και χόρευαν, τα κορίτσια και τα αγόρια μιλούσαν μεταξύ τους και ηδονίζονταν, ανακαλύπτοντας τις σεξουαλικές δυνατότητες και κλίσεις τους. «Α ρε νιάτα» μονολόγησε, και άκουσε μια φωνή στα δεξιά της να λέει «Η απόλαυση δεν έχει ηλικία». Γύρισε το κεφάλι της και είδε τη μορφή του Μικέ. Ήταν περιποιημένος και καθαρός, τα μαλλιά έπεφταν στο μέτωπό του. Του χαμογέλασε. Δεν πρόλαβαν να πουν τίποτε άλλο, πριν έρθει ο Μήτσος να κάτσει δίπλα της, με το κοστούμι του και τα μακριά πόδια.

- Συγγνώμη που καθυστέρησα, της είπε και τη φίλησε στο μέτωπο. Είχα κάτι ζητήματα στη δουλειά.

- Δεν πειράζει, του είπε και το πρόσωπό της αναγάλλιασε.

Ήπιε μια γουλιά από το κρασί της.

- Θέλεις να χορέψουμε;

Εκείνη του έδωσε το χέρι της και σηκώθηκαν. Δεν άκουγε τη μουσική, μόνο το συναίσθημα του πάθους που απλωνόταν στα σωθικά της, ενώ στριφογύριζε δεξιά και αριστερά από τον καβαλιέρο της.

- Είσαι πολύ όμορφη απόψε, της είπε.

- Θεε να φύγουμε; τον ρώτησε.

Πιάστηκαν από το χέρι και πήγαν ως την οδό Βιτωλίων, στο σπίτι της, ένα μεγάλο σπίτι με εσωτερική αυλή, μεγάλο, επιβλητικό. Μέσα είχε τα καλύτερα έπιπλα, ήταν ευρύχωρο, καθαρό. Πέρασαν το μεγάλο σαλόνι και μπήκαν στην κάμαρα, με το υπέρδιπλο κρεβάτι.

- Μην ξεντύνεσαι, της είπε.

Τον έριξε στο κρεβάτι και τον έγδυσε αργά, δαγκώνοντας κάθε τόσο το γυμνό δέρμα του. Εκείνος έσκουζε από ηδονή. Όταν ήταν πια όπως τον γέννησε η μάνα του, έπιασε τα χέρια του και τα έδεσε με τη γραβάτα στο σιδερένιο προσκέφαλο του κρεβατιού. Ήταν διεγερτικό γι' αυτόν, όπως φάνηκε από τον απότομα αναδυόμενο ανδρισμό του. Εκείνη σηκώθηκε, πήγε στην ντουλάπα και έφερε το μαστίγιο. Τον χτύπησε ξανά και ξανά και με κάθε του κραυγή εκείνη ηδονιζόταν ακόμη περισσότερο. Όταν είχε πια ερεθιστεί από τις προκαταρκτικές παρεκκλίσεις της, πέταξε το φόρεμά της από πάνω της. Ανέβηκε πάνω του και απόλαυσε την έντονα οργασμική στιγμή. «Σ' αγαπάω» του ψιθύρισε ξαπλωμένη πάνω του. «Κι εγώ σ' αγαπάω, Ελενάρα» της είπε και σαν επιτέλους να δικαιώθηκε η ζωή της, χαμογέλασε στον ύπνο της πλατιά και ένας ρόγχος ακούστηκε να βγαίνει από τα ρουθούνια της.

Δεν είχε περάσει πολλή ώρα από εκείνη τη στιγμή, όταν κάποιος νυχοπατώντας άνοιξε την πόρτα της. Ξημέρωνε έξω σχεδόν. Από το μικρό παράθυρο κάτι έσπαγε το σκότος. Πλησίασε το κρεβάτι και σκούνησε την Ελενάρα, αλλά εκείνη δεν αποκρίθηκε. Άναψε τη μικρή λάμπα του κομοδίνου, για να τον δει. «Ελενάρα, ο Μικές είμαι, σε πεθύμησα» ψιθύρισε, όσο έβρισκε τη ροδέλα. Όταν το φως ξεχύθηκε στο δωμάτιο, οπισθοχώρησε, έπεσε σαστισμένος στο πάτωμα. Τα δυο γατιά έγλειφαν το χέρι της Ελενάρας, το πεσμένο ανείσθητο στο πάτωμα κι εκείνη χαμογελούσε.

Την επόμενη ημέρα έγινε η κηδεία. Όλο το «10» παραβρέθηκε στην εκκλησία κι ύστερα στο νεκροταφείο κι ύστερα στο καφενείο του Νταηγιώργη, και όλο μιλούσαν και όλο μοιράζονταν τις εμπειρίες τους με την Ελενάρα, ώσπου και ο Ευάγγελος Νταηγιώργης μονολόγησε «Τώρα εγώ ποιον θα βρίζω;» Ήταν 25^η Ιουνίου.

Το ίδιο απόγευμα, ο ΚΑ15 μ' ένα χαρτί στο χέρι έφτασε στο κατώφλι της Ερηνούλας, για να την ειδοποιήσει ότι έχει παρθεί απόφαση από τα πάνω να καεί η περιουσία της Ελενάρας για λόγους υγειονομικούς. Τα δικά του χέρια ήταν δεμένα. Την ενημέρωσε, όμως, πως θα μπορούσε να κάνει ένσταση. Εκείνη δεν θέλησε, του είπε ότι

είναι καλύτερα έτσι. Πριν πέσει η νύχτα δυο άντρες μπήκαν κι έριξαν βενζίνη παντού. Δυο άλλοι περίμεναν απ' έξω με κουβάδες στα χέρια, για να μην ξεφύγει το πράγμα. Πού να ήξεραν για τα υλικά που είχε στην κατοχή της η Ελενάρα τόσα χρόνια... Η πρώτη έκρηξη ήταν από ένα παλιό ραδιόφωνο και η δεύτερη από μια λάμπα πετρελαίου. Ακολούθησαν κι άλλες. Το πράγμα είχε ήδη ξεφύγει. Καθώς η νύχτα άρχισε να απλώνει το πέπλο της, η φωτιά δυνάμωνε κάνοντας φως το σκοτάδι. Κατάλαβαν. Μάζευαν τα πράγματά τους όσο πιο γρήγορα μπορούσαν κι έτρεχαν μακριά. Οι πυροσβεστικές δυνάμεις έφτασαν γρήγορα, αλλά η φωτιά είχε ήδη εξαπλωθεί στην πολυκατοικία. Και το «10» της οδού Παρασάγγη έγινε παρανάλωμα. Ως το επόμενο πρωί ήταν όλα στάχτη και μπούρμπερη και οι κάτοικοι του «10», η προϊστορία τους, ήταν σαν να μην υπήρξε ποτέ...

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αγγελής, Δ. (επιμ.) (2008). *Μ. Καραγάτσης. 1908-2008: Εκατό χρόνια από τη γέννησή του*. Αθήνα: Εθνικό Κέντρο Βιβλίου.
- Αθανασιάδης, Νίκος (1980). «Ο Μ. Καραγάτσης και η εποχή του (Ο βιαστικός στα Γράμματά μας)». *Τετράδια «Ευθύνης»*, τ. 14, σσ. 16-26.
- Αθανασόπουλος, Βαγγέλης (2021). «Εκδοτικό Σημείωμα». Στο: Καραγάτσης, Μ. (1964), *Το 10*, 25^η έκδοση (2021). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Αντωνοπούλου-Τρεχλή (2015-2023). «Λογοτεχνία και φιλοσοφία». Στο: Βασιλειάδης, & Δημοπούλου (Επιμ.), *Σελιδοδείκτες. Πολυμεσικός οδηγός για τη λογοτεχνία και την ανάγνωση*, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. Διαθέσιμο διαδικτυακά, στο: <https://selidodeikt.es.greek-language.gr/lemmas/1766> (τελευταία πρόσβαση: 15 Ιανουαρίου 2024).
- Βάνταλης, Ε. Γεώργιος (2020). *Μ. Καραγάτσης: Ο άνθρωπος, ο βίος, το έργο του*. Αθήνα: Εκδ. Αγγελάκη.
- Βάνταλης, Ε. Γεώργιος (2020). «Ο Θάνατος κι ο Θόδωρος», στο: *Μ. Καραγάτσης: Ο άνθρωπος, ο βίος, το έργο του*, σσ. 281-284. Αθήνα: Εκδ. Αγγελάκη.
- Βάνταλης, Ε. Γεώργιος (2020). «“Το 10” ή “Το Δέκα” ». Στο: *Μ. Καραγάτσης: Ο άνθρωπος, ο βίος, το έργο του*, σσ. 309-324. Αθήνα: Εκδ. Αγγελάκη.
- Βαρβέρης, Γιάννης (1980). «Αμυντική προσέγγιση στο ρεαλισμό του Καραγάτση». *Τετράδια «Ευθύνης»*, τ. 14, σσ. 108-113.
- Βαρελάς, Λάμπρος, Γαραντούδης, Ευριπίδης, Καρατάσου, Κατερίνα, Νάτσινα, Αναστασία, Πατερίδου, Γεωργία, Πολυκανδριώτη, Ουρανία, & Καγιαλής, Τάκης (2008), *Γράμματα II: Νεοελληνική Φιλολογία (19^{ος} & 20^{ός} αιώνας. Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία (19^{ος} & 20^{ός} αιώνας). Εγχειρίδιο Μελέτης (Β' Έκδοση)*. Πάτρα: ΕΑΠ.
- Barry, Peter (2013). *Γνωριμία με τη Θεωρία. Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία* (β' έκδοση). Μπφ. Αναστασία Νάτσινα. Αθήνα: Βιβλιόραμα.

- Beardsley, C. Monroe (1989). *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*. Μτφ. Δημοσθένης Κούρτοβικ & Παύλος Χριστοδουλίδης. Αθήνα: Εκδ. Νεφέλη.
- Βλαβιανού, Αντιγόνη, Γκότση, Γεωργία, Καρακάση, Γεωργία, Καργιώτης, Δημήτρης, Κατσιακάρου, Θεόδωρος, Πιπινιά, Ιουλία, Προβατά, Δέσποινα, & Σπυροπούλου, Αγγελική (2008). *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας, τ. Β΄. Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας από τις αρχές του 18^{ου} έως τον 20^ό αιώνα*. Πάτρα: ΕΑΠ.
- Γεώργια, Δέσποινα (2023). *Μορφές γυναικών στην πεζογραφία του Μ. Καραγάτση: μεταξύ σεξισμού και στερεοτύπων* (Αδημοσίευτη Διπλωματική Εργασία). Πάτρα: ΕΑΠ, ΔΜΠΣ «Δημιουργική Γραφή».
- Γιαννακάκη, Ελένα (2010). «Διαβάζοντας τον Καραγάτση». Στο: Σ. Ζουμπουλάκη (Επιμ.), *Μ. Καραγάτσης. Ιδεολογία και Ποιητική, Πρακτικά Συνεδρίου Παρασκευή 4 & Σάββατο 5 Απριλίου 2008*, σσ. 329-334. Αθήνα: Βιβλιοθήκη του Μουσείου Μπενάκη.
- Δαδούση, Αναστασία (2011). *Μ. Καραγάτσης: «Ας γελάσω...»*. Η “άλλη” πλευρά του Καραγάτση: Η περιπαικτική διάθεση του συγγραφέα μέσα από αντιπροσωπευτικά διηγήματα και το αφήγημα Ο θάνατος κι ο Θόδωρος (Αδημοσίευτη Διπλωματική Εργασία). Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Φιλολογίας.
- Διαμαντάκου, Πόπη (2010). «Καραγάτσης και τηλεόραση. Μια ιδανική συνάντηση». Στο: Σ. Ζουμπουλάκη (Επιμ.), *Μ. Καραγάτσης. Ιδεολογία και Ποιητική, Πρακτικά Συνεδρίου Παρασκευή 4 & Σάββατο 5 Απριλίου 2008*, σσ. 289-294. Αθήνα: Βιβλιοθήκη του Μουσείου Μπενάκη.
- Glycofrydi-Leontsini, Athanasia (2017). «Κείμενο και Εικόνα: Ο τηλεοπτικός Μ. Καραγάτσης». *Modern Greek Studies Australia & New Zealand*, 18(2017), σσ. 123-147.
- Hawthorn, Jeremy (2012 [1987]). *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο: Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας* (σειρά: «Θεωρία και Κριτική της Λογοτεχνίας»). Μτφ. Μαρία Αθανασοπούλου. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

- Θεοδοσάτου, Βιβή (2009). *Μορφές θανάτου στο έργο του Μ. Καραγάτση* (Διδακτορική Διατριβή). Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Φιλολογίας.
- Ζουμπουλάκη, Σοφία (Επιμ.) (2010). *Μ. Καραγάτσης. Ιδεολογία και Ποιητική, Πρακτικά Συνεδρίου Παρασκευή 4 & Σάββατο 5 Απριλίου 2008* (Σειρά: «Νεοελληνική Φιλολογία», τ. 4). Αθήνα: Βιβλιοθήκη του Μουσείου Μπενάκη.
- Ιατρίδη, Ιουλία (1980). «Ο Καραγάτσης και οι ήρωές του». *Τετράδια «Ευθύνης»*, τ. 14, σσ. 33-46.
- Ιερείδης, Χρήστος (2007). «Ο Καραγάτσης μιλάει για το σήμερα». *Τα Νέα*, 11/6/2007. Διαθέσιμο διαδικτυακά, στο: <https://www.tanea.gr/2007/06/11/lifearts/culture/o-karagatsis-milaei-gia-to-simera/> (τελευταία πρόσβαση: 16 Ιανουαρίου 2024).
- Κακαβούλια, Μαρία (2018). «Διερευνώντας τη σχέση λογοτεχνίας και χορού τη δεκαετία του 1930: Πρώτες παρατηρήσεις». Στο: Ελένα Κουτριάνου, & Έλλη Φιλοκύπρου (Επιμ.), *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας; Αναζητήσεις και αγωνίες των Ελλήνων λογοτεχνών του Μεσοπολέμου (1918-1939). Διεθνές Συνέδριο προς τιμήν του Peter Mackridge, Καλαμάτα 18-19 Μαΐου 2017*, σσ. 298-320. Αθήνα: Νεφέλη.
- Καραγάτσης, Μ. (1953). *Η Μεγάλη Χίμαιρα*, εκδ. 57^η (2022). Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της «Εστίας».
- Καραγάτσης, Μ. (1954). *Ο Θάνατος κι ο Θόδωρος (Μυθιστορηματική τραγωδία λίαν ευτράπελος)*, σειρά: «Νεοελληνική Λογοτεχνίας», τ. 296, 9^η έκδοση (2019). Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Καραγάτσης, Μ. (1964). *Το Ι0*, 25^η έκδοση (2021) (σειρά: «Νεοελληνική Λογοτεχνία», 211). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Καραγάτσης, Μ. (2023). *Ο αγαπών σε, Μίτιας. Γράμματα και Ημερολόγια: 1928-1933*. Επιμ.-Επίμετρο Ντουνιά Χριστίνα. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας.
- Καραντώνης, Αντρέας (1977). «Καραγάτσης». Στο: *Νεοελληνική Λογοτεχνία: Φυσιολογίες*, τ. Β', σσ. 121-140. Αθήνα: Εκδ. Δ.Ν. Παπαδήμα.
- Καραντώνης, Αντρέας (1977). *Νεοελληνική Λογοτεχνία: Φυσιολογίες*, τ. Β'. Αθήνα: Εκδ. Δ.Ν. Παπαδήμα.

- Καραντώνης, Αντρέας (1980α). «Ένας πεζογράφος. Μια γόνιμη εικοσαετία: 1935-1955». *Τετράδια «Ευθύνης»*, τ. 14, σσ. 120-129.
- Καραντώνης, Αντρέας (1980β). «Μνήμη του Καραγάτση». *Τετράδια «Ευθύνης»*, τ. 14, σσ. 135-139.
- Καρούζος, Ν.Δ. (1980). «Μ. Καραγάτσης». *Τετράδια «Ευθύνης»*, τ. 14, σσ. 47-48.
- Καστρινάκη, Αγγέλα (2010). «Ο Καραγάτσης και οι Θεολογικές του Χίμαιρες». Στο: Σ. Ζουμπουλάκη (Επιμ.), *Μ. Καραγάτσης. Ιδεολογία και Ποιητική, Πρακτικά Συνεδρίου Παρασκευή 4 & Σάββατο 5 Απριλίου 2008*, σσ. 145-156. Αθήνα: Βιβλιοθήκη του Μουσείου Μπενάκη.
- Κοκκινάκη, Ι. Νένα (2004). *Μ. Καραγάτσης. Ο συγγραφέας και τα λογοτεχνικά προσώπεία* (Σειρά: «Πορτραίτα»). Αθήνα: Σαββάλας.
- Κόκορης, Δημήτρης (2015). *Φιλοσοφία και νεοελληνική λογοτεχνία: πτυχές μιας σύνθετης σχέσης* (πρώτη έκδοση). Επιμ. Τζένη Γεωργαντά. Αθήνα: Εκδ. Ι. Σιδέρης.
- Κόκορης, Δημήτρης, & Νιώτη, Μαρία (2015-2023). «Ο φιλοσοφικός λόγος στη λογοτεχνία». Στο: Βασιλειάδης, & Δημοπούλου (Επιμ.), *Σελιδοδείκτες. Πολυμεσικός οδηγός για τη λογοτεχνία και την ανάγνωση*, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. Διαθέσιμο διαδικτυακά, στο: <https://selidodeiktes.greek-language.gr/lemmas/1695> (τελευταία πρόσβαση: 15 Ιανουαρίου 2024).
- Κούρτοβικ, Δημοσθένης (2010). «Άβολος και εμπρηστικός ως το ιωβηλαίο του». Στο: Σ. Ζουμπουλάκη (Επιμ.), *Μ. Καραγάτσης. Ιδεολογία και Ποιητική, Πρακτικά Συνεδρίου Παρασκευή 4 & Σάββατο 5 Απριλίου 2008*, σσ. 335-338. Αθήνα: Βιβλιοθήκη του Μουσείου Μπενάκη.
- Κουτριάνου, Ελένα, & Φιλοκύπρου, Έλλη (Επιμ.) (2018). *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας; Αναζητήσεις και αγωνίες των Ελλήνων λογοτεχνών του Μεσοπολέμου (1918-1939). Διεθνές Συνέδριο προς τιμήν του Peter Mackridge, Καλαμάτα 18-19 Μαΐου 2017*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Λυπουρλής, Δημήτριος (Μτφρ.) (2008). *Αριστοτέλης, "Ποιητική"*, κεφ. 6-22. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος. Διαθέσιμο στο: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=76 (τελευταία πρόσβαση: 27 Δεκεμβρίου 2023).

- Mackridge, Peter (2018). «Από κρίση σε κρίση: Η ελληνική μεσοπολεμική λογοτεχνία και εμείς», στο: Ελένα Κουτριάνου, & Έλλη Φιλοκύπρου (Επιμ.), *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας; Αναζητήσεις και αγωνίες των Ελλήνων λογοτεχνών του Μεσοπολέμου (1918-1939). Διεθνές Συνέδριο προς τιμήν του Peter Mackridge, Καλαμάτα 18-19 Μαΐου 2017*, σσ. 17-29. Αθήνα: Νεφέλη.
- Μαρκαντωνάτος, Αν. Γεράσιμος (2008). *Βασικό Λεξικό Λογοτεχνικών και Φιλολογικών Όρων*, 3^η έκδοση. Αθήνα: Gutenberg.
- Μερακλής, Μ.Γ. (1980). «Τρεις παράγραφοι της καραγατσικής πεζογραφίας». *Τετράδια «Ευθύνης»*, τ. 14, σσ. 53-63.
- Μικέ, Μαίρη (2022). «Η Χίμαιρα του Πόθου», στο: Μ. Καραγάτσης (1953), *Η Μεγάλη Χίμαιρα*, εκδ. 57η (2022), σσ. 7-21. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της «Εστίας».
- Μπερλής, Άρης (2016). «Η μικρή και η μεγάλη "Χίμαιρα" του Μ. Καραγάτση». *Αθηναϊκή Επιθεώρηση του Βιβλίου*, τ. 70 (23/3/2016). Διαθέσιμο διαδικτυακά, στο: <https://athensreviewofbooks.com/arxeio/teyxos70/3901-i-mikri-kai-i-megali-ximaira-tou-m-karagatsi> (τελευταία πρόσβαση: 31 Ιανουαρίου 2024).
- Μυριβήλης, Στράτης (1980). «Καραγάτσης». *Τετράδια «Ευθύνης»*, τ. 14, σ. 119.
- Νεγρεπόντης, Γιάννης (1980). «Νύξεις στη λειτουργία του γραφιά». *Τετράδια «Ευθύνης»*, τ. 14, σσ. 69-95.
- Ντουσιά, Χριστίνα (2010). «Όψεις του έρωτα στον Μ. Καραγάτση: Δοκίμιο και Μυθιστόρημα (1933-1943)». Στο: Σ. Ζουμπουλάκη (Επιμ.), *Μ. Καραγάτσης. Ιδεολογία και Ποιητική, Πρακτικά Συνεδρίου Παρασκευή 4 & Σάββατο 5 Απριλίου 2008*, σσ. 145-156. Αθήνα: Βιβλιοθήκη του Μουσείου Μπενάκη.
- Τετράδια «Ευθύνης» (1980). *Επανεκτίμηση του Μ. Καραγάτση (είκοσι χρόνια από τον θάνατό του)*, τ.14.
- Τουτουντζάκης, Νίκος (1980). «Καραγάτσης. “Ένας δαιμονικά προικισμένος συγγραφέας”». *Τετράδια «Ευθύνης»*, τ. 14, σσ. 64-68.
- Τσιρόπουλος, Ε. Κώστας (1980). «Για τον Μ. Καραγάτση». *Τετράδια «Ευθύνης»*, τ. 14, σσ. 114-118.
- Παπανικολάου, Κ.Ν. (1980). «Ο Καραγάτσης και η εκπαίδευση». *Τετράδια «Ευθύνης»*, τ. 14, σσ. 105-107.

- Πολίτη, Τζίνα (2010). «Ειδολογικές και ιδεολογικές παράμετροι στο μυθιστόρημα *το 10*». Στο: Σ. Ζουμπουλάκη (Επιμ.), Μ. Καραγάτσης. *Ιδεολογία και Ποιητική, Πρακτικά Συνεδρίου Παρασκευή 4 & Σάββατο 5 Απριλίου 2008*, σσ. 295-308. Αθήνα: Βιβλιοθήκη του Μουσείου Μπενάκη.
- Πολίτης, Νίκος (1980). «Ο καλός κ' αγαθός». *Τετράδια «Ευθύνης»*, τ. 14, σσ. 49-52.
- Πολίτης, Λίνος (2013). *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας (20^ή ανατύπωση)*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Πολυκανδριώτη, Ουρανία (2008). Η πεζογραφία της γενιά του '30, στο: Λ. Βαρελάς, Ε. Γαραντούδης, Κ. Καρατάσου, Α. Νάτσινα, Γ. Πατερίδου, Ο. Πολυκανδριώτη, & Τ. Καγιαλής (2008), *Γράμματα II: Νεοελληνική Φιλολογία (19^{ος} & 20ός αιώνας. Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία (19^{ος} & 20ός αιώνας). Εγχειρίδιο Μελέτης (Β' Έκδοση)*, σσ. 397-453. Πάτρα: ΕΑΠ.
- Ρήγα, Αλεξάνδρα (2023). *Η γυναίκα στο πεζογραφικό έργο του Μ. Καραγάτση* (Αδημοσίευτη Διπλωματική Εργασία). Πάτρα: ΕΑΠ, ΔΜΠΣ «Δημιουργική Γραφή».
- Σαββίδης, Γ.Π. (1980). «Μυθιστοριογράφος και Μοραλιστής». *Τετράδια «Ευθύνης»*, τ. 14, σσ. 143-144.
- Storr, Anthony (2006 [1989]). *Φρόνιμ: Όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε*. Μτφ. Φωτεινή Πολυχρόνη. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Τετράδια «Ευθύνης» (1980). *Επανεκτίμηση του Μ. Καραγάτση (είκοσι χρόνια από τον θάνατό του)*, τ.14.
- Τζιόβας, Δημήτρης (2010). «Λαϊκός και Μοντέρνος. Η διάρκεια του Καραγάτση». Στο: Σ. Ζουμπουλάκη (Επιμ.), Μ. Καραγάτσης. *Ιδεολογία και Ποιητική, Πρακτικά Συνεδρίου Παρασκευή 4 & Σάββατο 5 Απριλίου 2008*, σσ. 313-328. Αθήνα: Βιβλιοθήκη του Μουσείου Μπενάκη.
- Τσιρόπουλος, Ε. Κώστας (1980). «Για τον Μ. Καραγάτση». *Τετράδια «Ευθύνης»*, τ. 14, σσ. 114-118.
- Vitti, Mario (2008). «Η γόνιμη φαντασία του Καραγάτση». Στο: *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας (Γ' έκδοση με βελτιώσεις)*, σσ. 401-402. Αθήνα: Οδυσσέας.

Vitti, Mario (2008). *Ιστορία της Νεοελληνική Λογοτεχνίας* (Γ' έκδοση με βελτιώσεις).

Αθήνα: Οδυσσέας.

Φωτέας, Παναγιώτης (1980). «Ο πολιτικός Καραγάτσης και η πανανθρώπινη παλίρροια». *Τετράδια «Ευθύνης»*, τ. 14, σσ. 96-104.

Χάρης, Πέτρος (1968). *Έλληνες Πεζογράφοι*, τ. 3^{ος}. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Χάρης, Πέτρος (1968). Μ. Καραγάτσης, στο: *Έλληνες Πεζογράφοι*, τ. 3^{ος}, σσ. 127-149.
Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Χατζίνης, Γιάννης (1980). «Ο Καραγάτσης μέσα από το έργο του». *Τετράδια «Ευθύνης»*, τ. 14, σσ. 145-155.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

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