



ΕΛΛΗΝΙΚΟ
ΑΝΟΙΚΤΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

Κοινό Διαπανεπιστημιακό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

«Δημιουργική Γραφή»

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Αναζητώντας τη «φθαρμένη ταυτότητα»
στους ήρωες της τριλογίας *Χαμένα Κορμιά*
του Πέτρου Πικρού

Ελένη Δρακοπούλου

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Ευαγγελία Αραβανή

Αθήνα, Φεβρουάριος 2024

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας Ελένης Δρακοπούλου 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 συγγραφέως/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 συγγραφέως/δημιουργού. Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών της δικαιωμάτων.



Κοινό Διαπανεπιστημιακό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

«Δημιουργική Γραφή»

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Αναζητώντας τη «φθαρμένη ταυτότητα»
στους ήρωες της τριλογίας *Χαμένα Κορμιά*
του Πέτρου Πικρού

Ελένη Δρακοπούλου

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Ευαγγελία Αραβανή

Μέλος ΣΕΠ του ΕΑΠ

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Χρήστος Νίκου

Μέλος ΣΕΠ του ΕΑΠ

Αθήνα, Φεβρουάριος 2024

Θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς την κυρία Αραβανή, επιβλέπουσα καθηγήτρια της διπλωματικής εργασίας μου, για τη γόνιμη ανατροφοδότησή της, τις εποικοδομητικές συζητήσεις μας και τις ουσιαστικές προτάσεις της.

Θερμά ευχαριστώ και τον κύριο Νίκου, συνεπιβλέποντα της εργασίας μου, για την εμπειριστατωμένη κρίση, την υποστηρικτική στάση και τα ενθαρρυντικά σχόλια σε όλη τη διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας.

Πάνω απ' όλα, ευχαριστώ και τους δύο, για το κλίμα συναισθηματικής αιθρίας που μου δημιούργησαν, πολύτιμη βακτηρία σε κάθε απαιτητικό εγχείρημα. Αυτή η εργασία δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί χωρίς τη συμπαράσταση των αγαπημένων μου προσώπων, του Ξενοφώντα, της Τερέζας και όλων των φίλων που πίστεψαν σε μένα και ήταν δίπλα μου στα εύκολα και στα δύσκολα...

Αφιερώνω αυτήν την προσπάθεια στους μαθητές μου, λαγαρή πηγή νεανικής φρεσκάδας και σε όλες τις φθαρμένες ταυτότητες που συνάντησα στη ζωή μου και άθελά μου τις προσπέρασα...

We are all in the gutter, but some of us are looking at the stars
Oscar Wilde

Περίληψη

Η παρούσα εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών «Δημιουργική Γραφή» του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου και του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας. Σκοπός της είναι να παρουσιαστούν οι ήρωες της τριλογίας *Χαμένα Κορμιά* του Πέτρου Πικρού, ενός παραγνωρισμένου λογοτέχνη της μεσοπολεμικής Ελλάδας, που ανέδειξε τολμηρά το αποκρουστικό σύμπαν του κοινωνικού περιθωρίου, σε μια χώρα καταρρακωμένη από τη μικρασιατική τραγωδία. Ως μεθοδολογικό εργαλείο ανάλυσης των φθαρμένων ταυτοτήτων αξιοποιείται το μοντέλο του Goffman σχετικά με το στίγμα και τη διαχείρισή του, εστιάζοντας σε αντιπροσωπευτικούς αφηγηματικούς τύπους, με προεξάρχοντες αυτόν της πόρνης και του εγκληματία. Η σκιαγράφηση των στιγματισμένων ηρώων αποδεικνύει ότι δεν πρόκειται για ρηχά συγγραφικά ανδρείκελα, αλλά για ολοκληρωμένες προσωπικότητες, ενταγμένες σ' έναν χώρο με ιστορικότητα, διαλεκτικό και πολιτικό χαρακτήρα, όπου εμιλοχωρούν κοινωνικές ανισότητες. Έμφαση δίνεται και στον αρθρωμένο λόγο των περιθωριακών ηρώων, την κοινωνική ιδιόλεκτο, αποκαλυπτική της βιωματικής σχέσης του Πικρού με το αφηγηματικό υλικό του. Οι κοινωνιολογικοί όροι του Goffman, εφαρμοσμένοι στον μικρόκοσμο της τριλογίας, αποκαλύπτουν τα κίνητρα, τα ηθικά διλήμματα και τις επιλογές των ηρώων στη διαπάλη της κανονικοποίησης. Παράλληλα, αποκαλύπτεται η «μεγάλη εικόνα», το σαθρό κοινωνικό περίβλημα που ξεβράζει τους ανεπιθύμητους στα ρείθρα του, ιδωμένο μέσα από τον ουμανισμό ενός πολυσχιδούς και ακέραιου διανοητή, του Πικρού που στηλιτεύει τις αστικές αξίες. Στο πλαίσιο της εργασίας, συνεξετάζονται η θητεία του στον νατουραλισμό και στα μεγάλα ρεύματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας μαζί με την ανιδιοτελή στράτευσή του στη μαρξιστική διάνοηση, με την πρόθεση να αναδειχθεί η αξία της ιδιότητας πεζογραφίας του, αποσιωπημένης στον Μεσοπόλεμο. Τα *Χαμένα Κορμιά* συνιστούν ένα λογοτεχνικό εγχείρημα εξαιρετικά επίκαιρο για την αντιπνευματική εποχή μας, πολύτιμο έναυσμα για τους νέους που οφείλουν να ευαισθητοποιηθούν απέναντι στην ετερότητα, ως προϋπόθεση της ενεργούς πολιτειότητας. Τη διαφορετικότητα, ιδωμένη με σύγχρονα γυαλιά, διαπραγματεύεται το δημιουργικό μέρος της εργασίας, μέσα από ένα σενάριο που εμπλέκει απαξιωμένους και ευυπόληπτους σε εναλλασσόμενους ρόλους, κοιτάζοντας φευγαλέα τον Πικρό.

Λέξεις - Κλειδιά

Πέτρος Πικρός, τριλογία, *Χαμένα Κορμιά*, στίγμα, Goffman, νατουραλισμός, μαρξισμός

Seeking the “worn - out identity”
in the heroes of the trilogy *Lost Bodies*
by Petros Pikros

Eleni Drakopoulou

Abstract

The present work was carried out in the framework of the Postgraduate Program “Creative Writing” of the Hellenic Open University and the University of Western Macedonia. Its purpose is to present the characters of the trilogy *Lost Bodies* by Petros Pikros, a misunderstood writer of interwar Greece, who boldly highlighted the repulsive universe of the social margin, in a country shattered by the tragedy of Asia Minor. Goffman's model of *stigma* and its management is utilized as a methodological tool for the analysis of worn-out identities, focusing on representative narrative types, with the prominent ones being that of the prostitute and the criminal. The sketching of the stigmatized heroes demonstrates that they are not shallow literary puppets, but complete personalities, embedded in a space of historicity, dialectic and political character, where social inequalities are prevalent. Emphasis is also placed on the articulated discourse of the marginal heroes, the social idiom, revealing the experiential relationship between Pikros and his narrative material. Goffman's sociological terms, applied to the microcosm of the trilogy, reveal the heroes' motivations, moral dilemmas and choices in the struggle for normalization. At the same time, the “big picture” is revealed, the flimsy social enclosure that washes the undesirables into its gutters, seen through the humanism of a multifaceted and integral thinker, Pikros, who criticizes bourgeois values. In the context of the paper, his service to naturalism and the great currents of the European avant-garde are considered alongside his selfless commitment to Marxist intellectualism, with the intention of highlighting the value of his idiosyncratic prose, silenced in the interwar period. The *Lost Bodies* is an extremely timely literary undertaking for our anti-spiritual age, a valuable stimulus for young people who must become aware of otherness as a prerequisite for active citizenship. Diversity, seen through contemporary



glasses, is negotiated in the creative part of the work, through a scenario that involves the discredited and the respectable in alternating roles, glancing at Pikros.

Keywords

Petros Pikros, trilogy, *Lost Bodies*, stigma, Goffman, naturalism, Marxism

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	v
Abstract.....	vii
Περιεχόμενα	ix
Κατάλογος Εικόνων / Σχημάτων	xi
Κατάλογος Πινάκων	xii
Συντομογραφίες & Ακρωνύμια	xiii
Α΄ Μέρος – Θεωρητικό	
Κεφάλαιο Πρώτο	
1. Η εποχή του μεσοπολέμου	1
1.1. Οι ιστορικές συγκυρίες / οικονομικές και κοινωνικοπολιτικές αλλαγές	1
1.2. Το πνευματικό κλίμα: η πεζογραφία του '20	2
Κεφάλαιο Δεύτερο	
2. Πέτρος Πικρός	5
2.1. Η ζωή και το έργο του	5
2.2. Η τριλογία των <i>Χαμένων Κορμιών</i>	6
Κεφάλαιο Τρίτο	
3. Σκοπός και μέθοδος ανάλυσης: Η θεωρία του Goffman για το στίγμα	8
3.1. Εισαγωγή	8
3.2. Θεωρητικοί άξονες	11
3.2.1. Στίγμα και <i>κοινωνική ταυτότητα</i>	11
3.2.2. Στίγμα και <i>προσωπική ταυτότητα</i> - Ο έλεγχος των πληροφοριών	13
3.2.3. Ευθυγράμμιση με την ομάδα - Η <i>ταυτότητα του εγώ</i>	14
Κεφάλαιο Τέταρτο	
4. Οι «φθαρμένες ταυτότητες» στους ήρωες της τριλογίας <i>Χαμένα Κορμιά</i>	16
4.1. Εισαγωγή	16
4.2. Οι τύποι των «φθαρμένων ταυτοτήτων». Η φωνή και ο χώρος	18
4.2.1. Η πόρνη	18
4.2.2. Η μαστροπός (η ματρόνα)	37
4.2.3. Η γεροντοκόρη	42
4.2.4. Η ανύπαντρη μητέρα	44
4.2.5. Η σαβανώτρα	47
4.2.6. Ο κτηνοβάτης	48
4.2.7. Ο αφορισμένος	51
4.2.8. Οι επαίτες / οι άστεγοι	54
4.2.9. Η μοιχαλίδα χανούμισσα	57
4.2.10. Ο εγκληματίας	60
4.2.11. Η ανθρωπογεωγραφία του υποκόσμου / της φυλακής	67
Κεφάλαιο Πέμπτο	
5. Συμπεράσματα	74

5.1. Αποτίμηση	74
5.2. Εγγχρονισμός	78
Β' Μέρος – Δημιουργικό (Σενάριο: Κροκί μπαλαρίνες)	82
Βιβλιογραφία	118
Αντί επιλόγου	125
Παράρτημα Α: «Πέτρος Πικρός: η ζωή και το έργο του»	126
Παράρτημα Β: «Η τριλογία των Χαμένων Κορμιών»	134

Κατάλογος Εικόνων/σχημάτων

Διάγραμμα 1: το μοντέλο του Goffman	8
Διάγραμμα 2: το στίγμα και η κοινωνική ταυτότητα	12
Διάγραμμα 3: το στίγμα και η προσωπική ταυτότητα	13
Διάγραμμα 4: το στίγμα και η ταυτότητα του εγώ	15
Διάγραμμα 5: οι τύποι των <i>φθαρμένων ταυτοτήτων</i>	16
Διάγραμμα 6: η διαχείριση του στίγματος από τις <i>φθαρμένες ταυτότητες</i>	74
Διάγραμμα 7: εσωτερικός και εξωτερικός χώρος	75
Διάγραμμα 8: οι ετεροτοπίες των <i>φθαρμένων ταυτοτήτων</i>	76

Κατάλογος Πινάκων

Πίνακας 1: οι κοινωνιολογικοί όροι του Goffman 10

Πίνακας 2: οι αξίες της ηθικής σταδιοδρομίας του Αράπη 67

Συντομογραφίες & Ακρωνύμια

ΕΑΜ	Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο
ΕΑΠ	Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο
ΙΕΛ	Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας
ΚΚΕ	Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας
ΟΚΝΕ	Ομοσπονδία Κομμουνιστικών Νεολαιών Ελλάδας
ΣΕΚΕ	Σοσιαλιστικό Εργατικό Κόμμα Ελλάδας
ΣΕΠ	Συνεργαζόμενο Εκπαιδευτικό Προσωπικό

Α. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

Κεφάλαιο Πρώτο

1. Η εποχή του μεσοπολέμου

Πρόκειται για μιαν αντιφατική περίοδο αμφιταλάντευσης της χώρας ανάμεσα στις δυτικές επιρροές και τον «ανατολικοτραφή πολιτισμό»: κυρίαρχες και λαϊκές τάξεις εμπλέκονται στη διεκυστίνδα του εθνικού διχασμού (Μπασκόζος, 1992, 14 - 15).¹

1.1. Οι ιστορικές συγκυρίες / οικονομικές και κοινωνικοπολιτικές αλλαγές

Η μικρασιατική καταστροφή διαψεύδει το όραμα του μεγαλοϊδεατισμού, ενώ οι προσφυγικές ροές προκαλούν κραδασμούς στο οικοδόμημα ενός υπό κατασκευή αστισμού, πυροδοτώντας παράλληλα ελλοχεύουσες λαϊκές διεκδικήσεις.² Ένας «παρατηρηματικός υποαστισμός» με πρόσφυγες - αθύρματα μιας αναιμικής επιχειρηματικής δραστηριότητας και αγρότες - υποπρολετάριους υπονομεύει την κοινωνική συνοχή και επιδεινώνει την πολιτική αστάθεια.³ Οι στρατιωτικές δαπάνες του Πάγκαλου εξαρθρώνουν τον δημοσιονομικό τομέα, ενώ η απουσία υποδομών και κεφαλαίων αναστέλλει την οικονομική χειραφέτηση της χώρας.⁴ Μια άναρχη αστική ανάπτυξη επωάζει στις παρυφές της εστίες εγκληματικής δράσης. Ληστείες, ναρκωτικά, διεφθαρμένοι εκπρόσωποι του κατεστημένου συμπληρώνουν το τερατούργημα ενός αλλοτριωμένου αστισμού (Πικρός, 2016, 37 - 41).⁵

¹ «Η διαλεκτική του μέσα και του έξω σε διαρκή δοκιμασία: ούτε ο ελληνικός χώρος φαίνεται αναλλοίωτος ούτε οι σχέσεις του με την Ανατολή και με τη Δύση αμετάβλητες» (Μουλλάς, 1993, 18).

² Οι επισιτιστικές ανάγκες ζητούν διανομή γαιών, ενώ τα δάνεια είναι δυσβάσταχτα (Πικρός, 2016, 32 - 34). Απουσιάζει το κεφάλαιο που θα εξασφαλίσει την καπιταλιστική ανάπτυξη (Δερτιλής, 1985, 84).

³ Πρόκειται για έναν εμπορικό ή μεταπρατικό προκαπιταλισμό, όπου η παραγωγή δεν προσαρμόζεται στη μεταποίηση, αλλά στον τριτογενή τομέα –εμπόριο, υπηρεσίες (Δερτιλής, 1985, 101).

⁴ «Ανεργά εργατικά χέρια στους περιιαστικούς δακτύλιους της πρωτεύουσας σωρεύουν δυστυχία και ανορθόλογη απαντοχή» (Μπαλούμης, 1996, 254). Ένας «ανατολικού τύπου Μεσαίωνας» (Τσάκωνας, 1987, 63), ανασταλτικός για την πνευματική και υλική χειραφέτηση της χώρας.

⁵ «Η ανασφάλεια του μητροπολιτικού ανθρώπου ευνοεί την εγκληματο - θυματογένεση και τις ατομικές παρεκκλίσεις [...] Η ατροφία της πόλης περιθωριοποιεί. Η δυστροφία της σκοτώνει» (Αληγιζάκης, 2011, 112).

Την ίδια εποχή, ο σοσιαλισμός προσφέρει τον ρομαντισμό των άφθαρτων πρωτομαρτύρων για την ενεργοποίηση της ταξικής πάλης.

1.2. Το πνευματικό κλίμα: η πεζογραφία του '20

Η εθνική συμφορά του '22 δεν μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστη τη λογοτεχνική παραγωγή που ρέπει προς «τη μελέτη για την εδραίωση ενός ισορροπημένου κόσμου μέσω της πεζογραφίας και στην αδέσμευτη έκφραση της εσωτερικής ζωής που οδηγεί στο ξέσπασμα του πιο ανόθευτου λυρισμού» (Δημαράς, 1954, 461 - 462). Ο Γληνός ανιχνεύει έναν *ψυχικό λαγημέο* και μια *ολιγόπιστη ψυχικότητα* που διαμορφώνουν ένα καταθλιπτικό κλίμα.⁶ Το αίτημα για επανεξέταση των λογοτεχνικών αξιών και εμπλουτισμό τους με κοινωνιστικό / ψυχογραφικό χαρακτήρα (Γκότση, 2004, 34 - 35) δεν ικανοποιείται από την ξεπερασμένη ρητορική του Παλαμά (Πλάκας, 1992, 30), ενώ το ηθογραφικό διήγημα είναι κι αυτό παρωχημένο: «αντιπαθητικό σκιάχτρο με άψυχες φιγούρες, γεμάτες μακαριότητα στη θέση των ζωντανών ανθρώπων» (Παναγιωτόπουλος, 1980, 23 - 24, 27), «ένας βουκολικός κόρος, κατά τον Ροΐδη, με στάνας, στρούγγας, [...] κολλήγους, λεβέντηδες, ζηλεμένες κόρας, [...] κερατισμούς τράγων» (Τσιριμάκου, 1988, 17 - 18). Ωστόσο, σταδιακά, «η ηθογραφική τέχνη [...] ανυψώνεται στην περιωπή του ρεαλιστικού και ψυχογραφικού ή κοινωνικού διηγήματος» (Βαλέτας, 1983, 28 - 29).

Ο Βουτυράς, με την «αστική ηθογραφία» του, εγκαινιάζει «τα θολά, σκούρα χρώματα της πόλης, μιαν ατμόσφαιρα αποσύνθεσης» (Vitti, 1989, 368).⁷ Η προσφυγιά, οι τενεκομαχαλάδες, «η περιιαστική απαθλίωση, ο εκφυλισμός και τα δράματα που θεμελίωναν εφεκτικότητες, μοιρολατρίες και παθητικές εγκαρτερήσεις» (Μπαλούμης, 1996, 33) αναβιώνουν στις σελίδες του, συνθέτοντας μιαν «αστική ανθρωπολογία σε κατάσταση μετασχηματισμού» (Μουλλάς, 1993, 41). Μια γενιά της ήττας, αντίθετα με τους «αστούς ιδεολόγους» της γενιάς του '30⁸, τους «ατσαλάκωτους, στιλβωμένους και

⁶ Ο Τερζάκης βλέπει «ανάμεσα στους ίσκιους μια θεωρία μουγγή: τους πρόσφυγες» (Vitti, 1989, 367). «Οι πολιτικοκοινωνικές ανακατατάξεις κάνουν τους αναγνώστες δεκτικούς στη μοιρολατρία» (Πολίτης, 2010, 260), ενώ ο διχασμός σε «αιωνιστές» (υποστηρικτές της παράδοσης) και σε «συγχρονιζόμενους» της ευρωπαϊκής καινοτομίας (Δημάδης, 1992, 22) πυροδοτεί τη «χωροχρονική μετακίνηση προς το φαντασιακό», λυτρωτικό όχημα (Πατερίδου, 2010, 34).

⁷ Το διήγημα χρησιμεύει ως «γυμνασμένη εφεδρεία της πεζογραφίας» (Λούδη, 2010, 21 - 22) και, μαζί με την «παραλογοτεχνία» των ληστρικών μυθιστορημάτων και των ερωτογραφημάτων, επιβάλλει τη μικρή αφηγηματική φόρμα, παρά τις αιτιάσεις για τον «νοθευμένο ρεαλισμό μιας ειδυλλιακής ηθογραφίας» (Ντενίση, 2009, 17).

⁸ Ο Θεοτοκάς δηλώνει στην *Μεσημβρινή* (1963): «Οι ιστορικές ευθύνες μάς ευνόησαν. Έφεραν μπροστά μας ένα άσπρο άλγος και μας κάλεσαν να το υπεύσουμε. Αλλά κι εσείς παραδεχτείτε πως δεν αφήσαμε την ευκαιρία να πάει χαμένη» (Μπασκόζος, 1992, 16).

άκαπνους» του Τερζάκη, την «κλίκα» του Παναγιωτόπουλου με την «τεκτονική αλληλοβοήθεια» (Πλάκας, 1992, 30).

Η Οκτωβριανή Επανάσταση συνιστά έναν άλλο πυλώνα έμπνευσης της νεοελληνικής πεζογραφίας που τροφοδοτείται από τα κοινωνικά αιτήματα των απόκληρων, προσδίδοντας τους μιαν επαναστατική προοπτική. Νεόφυτοι μαρξιστές διανοούμενοι (Πικρός, Κατηφόρης, Λεβάντας, Παυλίδης) αξιοποιούν τη λογοτεχνία ως παιδευτικό εργαλείο αφύπνισης, ενώ μέσα από συλλογικά εκδοτικά εγχειρήματα αξιώνουν να εκφράσουν το ελληνικό τμήμα της Διεθνούς των διανοουμένων (Νούτσος, 1992, 369). Ο Καζαντζάκης και ο Panait Istrati μιλούν για τη σοβιετική πραγματικότητα, ενώ κυκλοφορεί το ρεπορτάζ του Καζαντζάκη *Τι είδα στη Ρουσία*. Οι συγγραφείς για πρώτη φορά αφουγκράζονται μιαν «ιδεολογική πάλη» (Vitti, 1989, 369). Ωστόσο, οι μεσσιανικές επαγγελίες θεωρούνται «αφασία, πιθηκισμός»: ο Σαχίνης (1945, 29 - 30) μιλά για μιαν «a priori σκοπιμότητα», ενώ ο Καραντώνης καταγγέλλει ότι «οι καπνοί μιας κακής και ανεύθυνης μαρξιστικής φιλολογίας βαραίνανε ακόμα πιο πολύ τη θαμπή ατμόσφαιρα» (Μπαλούμης, 1996, 57, υποσ. 30).

Μαζί με τον σοσιαλισμό, οι Έλληνες διανοούμενοι επηρεάζονται από τον επαναστάτη Ρώσο συγγραφέα, πρωτεργάτη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, Μαξίμ Γκόρκι (ψευδώνυμο που σημαίνει Πικρός) και την «αλητογραφία» του.⁹ Ο μεσοπολεμικός «αλήτης» είναι ο νεορομαντικός πλάνητας που δεν ανταποκρίνεται στις κανονιστικές προσδοκίες του αστικού κατεστημένου και συχνά εξεγείρεται.¹⁰ Την ίδια εποχή, ο Σκανδιναβός Κνουτ Χάμσουν σκιαγραφεί τον πλάνητα του βιομηχανικού βορρά, έναν αντικομμφορμιστή ήρωα, «καταφρονεμένο, αλλοσούσουμο που μήτε μπορεί να κυβερνήσει τη ζωή του, μήτε να τα βολέψει με τους άλλους» (Μουλλάς, 1993, 48 - 49). Οι μεταφράσεις των έργων του από τον Δασκαλάκη δημιουργεί στον τόπο «μια ροπή προς τη λογοτεχνία της περιπλάνησης, που μερικές φορές άγγιξε τα όρια της αλητείας» (Κόρφης, 248, υποσ. 101). Δεν μπορούμε να μην μνημονεύσουμε τον μπωντλερικό πλάνητα και το spleen του που επηρεάζει τη μεσοπολεμική ποίηση.

⁹ Ήδη πριν από το μεσοπόλεμο, ο Χρηστομάνος εκφράζει την ωραιοπάθεια του Oscar Wilde, ενώ ο Θεοτόκης έρχεται σε επαφή με τον Nietzsche και τις σοσιαλιστικές ιδέες. Ο Χατζόπουλος, εκτός από τον σοσιαλισμό, επηρεάζεται από τις σκανδιναβικές λογοτεχνίες, επιλέγοντας τη συμβολιστική υποβολή (Πολίτης, 2010, 256 - 258).

¹⁰ Και ο Μαγιακόφσκι μοιιάζει την ποίησή του με τη «γλώσσα του δρόμου», ενώ ο Henri Barbusse (διευθυντής των περιοδικών Clarté και Monde) υποστηρίζει θεωρητικά ανάλογες επιλογές «νομιμοποιώντας ως επαναστατικό το γράψιμο που γίνεται *πετσί παρά ένδυμα*, διασώζοντας την αμεσότητα της παρεφθαρμένης λαϊκής διαλέκτου» (Ντουνιά, 1996, 42).

Ο αναδυόμενος μαρξισμός συμπορεύεται με το νατουραλιστικό λογοτεχνικό κίνημα που εμπλουτίζεται από τα επιστημονικά αξιώματα της εποχής:¹¹ η φιλοσοφία του Compe, ο κοινωνικός θετικισμός του Taine, η ιατρική / πειραματική μεθοδολογία του Bernard και η βιολογία του Δαρβίνου συνιστούν παραμέτρους που ενθαρρύνουν την εκδήλωσή του. Ο Marx θεάται τους κοινωνικούς μετασχηματισμούς, όπως ο Δαρβίνος τα οργανικά όντα. Παράλληλα, η επίδραση της γαλλικής διανόησης (Balzac, Hugo, Flaubert, Zola, κύκλος του Medan) είναι καταλυτική:¹² η θεματολογία αντλείται από τη μεγαλούπολη (Τσιριμώκου, 1988, 15) και οι ήρωες, μοιρολάτρες, βουβοί και εξαθλιωμένοι, ανασύρονται από τα απόνερά της. Όλες οι εκδοχές της ανθρώπινης παθογένειας –αλκοολισμός, ναρκωτικά, ομοφυλοφιλία, πορνεία, αιμομιξία, δολοφονικά ένστικτα– συνιστούν ένα παραμορφωτικό είδωλο μέσα από το κάτοπτρο της τέχνης (Βογιατζάκη, 2016, 123).

Από αυτές τις πηγές αντλεί τα νάματά του ο Πέτρος Πικρός, για να πλάσει τις *φθαρμένες ταυτότητες* των ηρώων του, χωρίς ωστόσο να απαρνηθεί έναν βαθύ, χωνεμένο ανθρωπισμό, μian αγαπητική ματιά που αμβλύνει την επαναστατική ρητορική του. Αυτό δεν του συγχώρεσαν οι σοσιαλιστές σύντροφοί του, με αποτέλεσμα να γίνει κι ο ίδιος *στιγματισμένος* ανάμεσα στους *ομοίους* του.

¹¹ Η νατουραλιστική θεώρηση του ανθρώπου ως όντος στερημένου από ευγενείς ή θείες καταβολές, το οποίο υπό την επίρεια των ενστίκτων του και την πίεση των συνθηκών εκφυλίζεται στην αρχική κατάσταση του κτήνους, παραπέμπει στις αρχές του Δαρβίνου και του Tain (ΙΕΛ, 2008, 177 - 178).

¹² Εκτός από τη ζολαδική κοιτίδα του, ο νατουραλισμός επεκτάθηκε και στην υπόλοιπη Ευρώπη με την ακραία εκδοχή του στη Γερμανία (Holz, Hauptmann, αδελφοί Hart), στη Σκανδιναβία (Iψεν, Στρίντμπεργκ) και στην Ιταλία (βερισμός). Το 1939 ο John Steinbeck με τα *Σταφύλια της οργής* παίρνει τη σκυτάλη από τον Zola και την εμβληματική του Thérèse Raquin (Βογιατζάκη, 2016, 118).

Κεφάλαιο Δεύτερο

2. Πέτρος Πικρός

2.1. Η ζωή και το έργο του¹³

Ο Πέτρος Πικρός (κατά κόσμον Ιωάννης Γενναρόπουλος) γεννιέται στην Κωνσταντινούπολη μεταξύ του 1894 και του 1895. Η σχολική του φοίτηση ολοκληρώνεται στη Γενεύη, ενώ συνεχίζει τις σπουδές του στους τομείς της Ιατρικής και της Βιοχημείας στη Γαλλία και στη Γερμανία, πόλεις που τροφοδοτούν τις φιλοσοφικές και κοινωνιολογικές ανησυχίες του. Παράλληλα, επηρεάζεται από το σοσιαλιστικό κίνημα, εντάσσεται στην αριστερή οργάνωση Clarté του Μπαρμπύς και διαμορφώνει τη μαρξιστική ιδεολογία του.

Όταν επιστρέφει στην Ελλάδα, μετά από μια σύντομη παραμονή στα Χανιά, εγκαθίσταται το 1921 στην Αθήνα και αναμειγνύεται ενεργά στο φοιτητικό και εργατικό κίνημα. Τα ενδιαφέροντά του είναι ποικίλα, γι' αυτό αναπτύσσει πολυσχιδή πνευματική και πολιτική δράση σε όλη τη διάρκεια της ζωής του: εκτός από συγγραφέας είναι μεταφραστής, ασχολείται με την ποίηση και τη θεατρική κριτική, δημοσιογραφεί¹⁴, δημοσιεύει επαναστατικές μπροσούρες, αλλά και μελέτες, εκδίδει περιοδικά, όπως οι *Νέοι Πρωτοπόροι* και η *Νέα Ζωή*, συνεργάζεται με παιδικά περιοδικά και γράφει βιβλία παιδικής λογοτεχνίας. Παρόλο που τα καλύτερα δείγματα γραφής μάς τα δίνει στην περίφημη τριλογία του των *Χαμένων Κορμιών*, ο προβληματισμός του δεν έχει αποκλειστικά κοινωνιστικό χαρακτήρα. Ασχολείται επίσης με το είδος της ιστορικής βιογραφίας, ενώ η λογοτεχνική παραγωγή του επεκτείνεται στον χώρο της επιστημονικής φαντασίας.

¹³ Για τη βιογραφία και την εργογραφία του Πικρού χρησιμοποιήθηκε η βιβλιογραφία: Μπάρτζης, Γ.Δ. (2006). *Πέτρος Πικρός(1894-1956): Στράτευση, Αντιπαραθέσεις, Πικρίες στη Λογοτεχνία του Μεσοπολέμου*. Σταμούλης, καθώς και η «Εισαγωγή» και το «Επίμετρο» της Χριστίνας Ντουνιά στο *Τουμπεκί* του Πικρού, Π. (2010). Άγρα. Τα βιογραφικά / εργογραφικά στοιχεία του παρουσιάζονται συνοπτικά. Εκτενής αναφορά γίνεται στο Παράρτημα Α της εργασίας.

¹⁴ Αν και αρχισυντάκτης στον *Ριζοσπάστη*, συνεργάζεται και με αστικές εφημερίδες για βιοποριστικούς λόγους. Εγκαινιάζει τα «ζωντανά ρεπορτάζ», όπου η κοινωνική έρευνα διεξάγεται ανάμεσα στα μέλη της στοχευμένης κοινωνικής ομάδας, υιοθετώντας τον κοινωνικό ρόλο της (εργάζεται για παράδειγμα ως σερβιτόρος, δάσκαλος, κρεοπώλης, περνάει ημέρες ακόμη και δίπλα σε σφουγγαράδες).

Η στράτευση του στην αριστερά τρέφει το ασυμβίβαστο πνεύμα του και τη διάπυρη ρητορική του, νοηματοδοτώντας την πνευματική πορεία και την πολιτική σταδιοδρομία του. Για ένα διάστημα, φυλακίζεται για τις πολιτικές πεποιθήσεις του, ενώ αργότερα εμπλέκεται στις εσωτερικές διαμάχες που ξεσπούν στο Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας, προβάλλοντας μian ηγετική στάση. Δεν αργεί να συγκρουστεί με την κομματική ηγεσία που τον περιθωριοποιεί και τον διαγράφει, γεγονός που τον πληγώνει βαθιά. Στα χρόνια της Κατοχής, συνεχίζει με αυταπάρνηση την αντιστασιακή δράση του.

Ο Πέτρος Πικρός, αν και βιώνει πολλούς κλυδωνισμούς και αμφισβητήσεις, μέχρι το τέλος της ζωής του, το 1956, δεν εγκαταλείπει την ιδεολογική συνέπεια και τη στοχοπροσήλωσή του. Ως αμετανόητος ρομαντικός ιδεολόγος, αφουγκράζεται τον σφυγμό των απόκληρων που τσαλαβουτούν στα ρείθρα της αστικής κανονικότητας, πασχίζοντας να περιορίσουν τη φθαρμένη ταυτότητά τους σε καθεστώς περιορισμένης ορατότητας για την κοινωνία των φυσιολογικών. Κι αυτό το πετυχαίνει με μια γλώσσα λαγαρή, λαϊκή ή αργκό που δεν είναι εκζήτηση ή παίγνιο, αλλά γνήσια αφηγηματική ανάγκη, για να καταδείξει το πάσχον σώμα και την ψυχή των *στιγματισμένων*. Με συγγραφικό οίστρο μπολιάζει τους ήρωες της εμβληματικής τριλογίας του, αποστασιοποιημένος από την ξύλινη γλώσσα και το αποπνικτικό κλίμα του μηχανιστικού μαρξισμού των ομοτέχνων του που ηθικολογούν.

2.2. Η τριλογία των *Χαμένων Κορμιών*¹⁵

Η συλλογή διηγημάτων *Χαμένα Κορμιά* (1922), πρωτόλεια λογοτεχνική δημιουργία του Πικρού σε μια δύσκολη ιστορική συγκυρία, προκαλεί αίσθηση στην εγχώρια διάνοηση με την ανάδειξη του περιθωρίου που εμφιλοχωρεί στους *αποτραβηγμένους χώρους*. Πόρνες, φυλακισμένοι, ψυχικά διαταραγμένοι απόκληροι, με μian «εξαθλίωση που λιμνάζει σε εφιάλτες ή βρίσκει αναπλήρωση στα οράματα» (Ντουνιά, 2006, 27) και συχνά θεραπεύει την αστική πλήξη.¹⁶

Στο *Σα θα γίνουμε άνθρωποι* (1924), δεύτερο μέρος της τριλογίας, ανθρώπινα ράκη των χαμένων πατριδών βηματίζουν πλάι στον Πικρό, πασχίζοντας για ένα νέο ξεκίνημα,

¹⁵ Οι επιρροές που δέχθηκε ο Πικρός κατά τη συγγραφή της τριλογίας και η υποδοχή από την κριτική παρουσιάζονται εκτενώς στο Παράρτημα Β της εργασίας.

¹⁶ «Άνθη καλλιεργημένα μέσα στα γεμάτα μιάσματα τέλματα, όπου κυλιούνται σφιχταγκαλιασμένα η φτώχεια, η κακομοιριά, η ηθική πάρωση και το έγκλημα [...] ανακαλούν σελίδες του Γκόρκι και του Αντρέγιεφ» (Αργυρίου, 1993, 214). Παρόλα αυτά, ο κόσμος της φθοράς δεν προκαλεί απέχθεια στον αναγνώστη. Κι αυτό, γιατί στον λόγο του Πικρού υποφώσκει ένας λυρισμός, ένας κρυμμένος λυγμός που «υποκινεί αισθήματα συμπόνιας και κατανόησης για τους ήρωές του» (Μπάρτζης, 2006, 153).

ρακοσυλλέκτες της αξιοπρέπειάς τους. Δεν είναι τυχαίο που έχουμε κάποια αντιπολεμικά διηγήματα στη συλλογή, με μιαν υποδόρια κριτική ματιά.¹⁷ Για το μισό της σύνθεσης, επιλέγεται και πάλι η σύντομη φόρμα του διηγήματος, ενώ το υπόλοιπο καταλαμβάνει νουβέλα που δίνει τον τίτλο στο βιβλίο –φαίνεται πως ο Πικρός προετοιμάζει τη μετάβασή του στη μυθιστορηματική φόρμα του *Τουμπεκί*. Πόρνες, προαγωγοί, αιμομίκτες, κτηνοβάτες, ακόμη και εκπρόσωποι της εκκλησίας συνιστούν την πινακοθήκη των ηρώων του. Ο ίδιος κοφτός, παραληρηματικός λόγος των *Χαμένων Κορμιών*, η αργκό του υποκόσμου, η προφορικότητα και ο ελεύθερος πλάγιος λόγος συνηγορούν στη φυσική απόδοση των ηρώων (Ντουνιά, 2009, 15).

Με το μυθιστόρημα *Τουμπεκί* (1927), ο Πικρός ολοκληρώνει την τριλογία του, εστιάζοντας στην πιάτσα του υποκόσμου, του εγκλήματος και στην *παρεκκλίνουσα κοινότητα* της φυλακής. Ο πρωταγωνιστής Αράπης, προαγωγός, ληστής, έμπορος ναρκωτικών και δολοφόνος, ελέγχει μιαν παρασιτική μικροκοινωνία που αλληλεπιδρά με *απαξιώσιμους* εκπροσώπους της κανονικότητας.¹⁸ «Επαγγελματίας» εγκληματίας, *κανονικοποιεί το στίγμα* του ως διαβατήριο κοινωνικής υπόληψης στο σύμπαν της *ταράφας*, σφυρηλατώντας μιαν ιδιότυπη υστεροφημία..

¹⁷ Ο Πέτρος Χάρης (1956, 1000) σκιαγραφεί τον Πικρό: «περπατούσε σα μια κινούμενη φλόγα στους δρόμους της Αθήνας της μικρασιατικής καταστροφής», καταγράφοντας τα βάσανα των συνανθρώπων του «με μια σκληρή κι ωστόσο θερμή ευγλωττία», συνθέτοντας «βιβλία ωμά, πονεμένα, ανοιχτόστομα, με ενάργεια ύφους και ανθρωπιά».

¹⁸ Ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος (1980, 169) γράφει σχετικά: «Ιδιαίτερη φυλή με το δικό της ηθικό κώδικα, εντιμότητα, νόμο, μια πολύτροπη και πολύχρωμη φυλή, που θα μπορούσε να αξιοποιήσει τις ικανότητές της για την κοινή προκοπή. Ένωθα τον κριτικό στοχασμό του Πικρού, την τοποθέτηση του φαινομένου στο κατάλληλο φως. Η δεξιοσύνη της αφήγησης υποβλητική. Επρόκειτο για έναν κόσμο που έπρεπε να έχει τον αφηγητή του, τον ερμηνευτή του ».

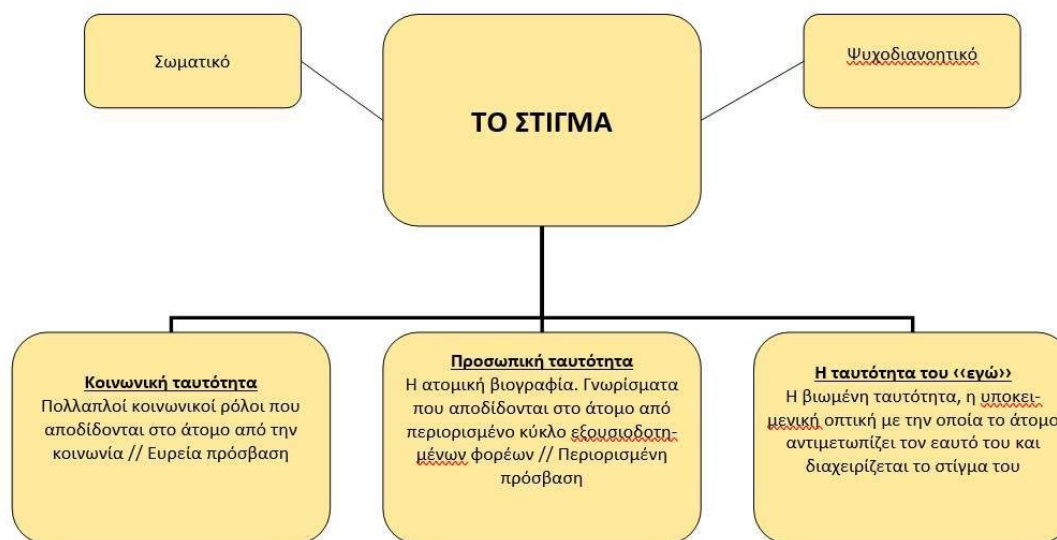
Κεφάλαιο Τρίτο

3. Σκοπός και μέθοδος ανάλυσης: Η θεωρία του Goffman για το στίγμα

3.1. Εισαγωγή

Σκοπός της εργασίας είναι η ερμηνευτική προσέγγιση των *φθαρμένων ταυτοτήτων* στο αντιπροσωπευτικότερο έργο του Πέτρου Πικρού, στην τριλογία *Χαμένα Κορμιά*. Θα αναλυθούν οι τύποι των *στιγματισμένων* ηρώων του σε συνάρτηση με τις ιστορικές, πολιτικές και πνευματικές συγκυρίες της εποχής του συγγραφέα.

Ως μεθοδολογικό εργαλείο ανάλυσης θα αξιοποιηθεί το μοντέλο του Goffman (βλ. διάγρ. 1) σχετικά με το στίγμα και τη διαχείρισή του.



Διάγραμμα 1: το μοντέλο του Goffman

Ο Goffman (2001, 38) εστιάζει στο *πάσχον σώμα* –φυσικά ή ψυχοδιανοητικά–, ένα *ατελές* ον παρεκκλίνει από τις κανονιστικές προσδοκίες των φυσιολογικών, μια *φθαρμένη ταυτότητα*, απαξιωμένη στο πλαίσιο της κοινωνικής αλληλεπίδρασης.¹⁹

Ο *εαυτός* και το *σώμα* νοηματοδοτούνται από το κοινωνικό τους πρόσημο, επικυρωμένα «σε συνθήκες δημόσιας ερμηνείας ενός ρόλου» που τους καταξιώνει στο επικοινωνιακό τελετουργικό και τους δίνει πρόσβαση σε κοινωνικούς πόρους, εξασφαλίζοντας τη βιωσιμότητα και τη θεσμική τους υποστήριξη.²⁰

Η θεωρία του *στίγματος* του Goffman, ένα πρωτοποριακό κοινωνιολογικό εργαλείο για τη μελέτη των περιστάσεων, όπου οι φυσιολογικοί συναντούν τους μη φυσιολογικούς, χρησιμεύει για την ανάλυση των ηρώων της κοινωνιστικής πεζογραφίας του Πικρού. Τόσο ο καινοτόμος κοινωνιολόγος, όσο και ο Πέτρος Πικρός με τη μαρξιστική συγκρότηση και τις νατουραλιστικές καταβολές, ενδιαφέρονται για τη δυναμική της κοινωνικής αλληλεπίδρασης ανάμεσα στην κανονικότητα και την παρέκκλιση. Με κυνική ματιά, αλλά και συγκινητικό ανθρωπισμό, και οι δύο μελετούν αντιστικτικά τον αστικό καθωσπρεπισμό απέναντι στην ετερότητα και τους ρυθμιστικούς μηχανισμούς που επιστρατεύουν οι απόκληροι, ώστε να υποστυλώσουν την παραπαίουσα *φθαρμένη ταυτότητα*. Ο Goffman, οξυδερκής παρατηρητής της καθημερινότητας, προσφέρει ένα λειτουργικό θεωρητικό πλαίσιο προκειμένου να αναδειχθεί η καυστική κριτική του Πικρού απέναντι στις σαθρές αστικές αξίες. Με τη βοήθεια της κοινωνιολογικής ορολογίας, θα φωτιστούν οι εναλλασσόμενοι ρόλοι θύτη και θύματος και η σχετικότητα των εννοιών της κανονικότητας και της παρέκκλισης, με την πρόθεση να διατυπωθεί ένα διαχρονικό μήνυμα με εφαρμογή στην αντιπνευματική εποχή μας.

Ακολουθεί πίνακας (βλ. πίνακα 1) με την επεξήγηση των βασικών κοινωνιολογικών όρων του Goffman που θα αξιοποιηθούν στην ερμηνευτική προσέγγιση των ηρώων της τριλογίας. Στο πλαίσιο της εργασίας, αυτοί δηλώνονται με *πλάγια γραφή (italics)*.

¹⁹ Ο στιγματισμένος υιοθετεί τεχνάσματα προκειμένου να διαχειριστεί τη διαφορετικότητά του και να μην υπονομεύσει την ευταξία της «μικτής συναναστροφής». Ακόμη κι όταν εκθέτει κυνικά τη μειονεξία του, επιδιώκει τη διατήρηση της κοινωνικής συνάντησης με όρους γκροτέσκας παραδοξότητας: η απροκάλυπτη αυτοέκθεση αποφορτίζει τους αμήχανους συνανθρώπους του από την ευθύνη της ενσυναίσθησης (Goffman, 2001, 17 - 18, 50).

²⁰ Πρόκειται για μια διαδικασία διαρκούς «ορατότητας» του νεωτερικού ανθρώπου, καταναλωτή και καταναλώσιμου, που δραστηριοποιείται με ελεγχόμενη αυτονομία, υπερκαθορισμένη από μιαν φουκωική, εξουσιαστική επιτήρηση (Goffman, 2001, 21 - 28).

ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΚΟΙ ΟΡΟΙ Goffman	
αγωνιστική / σοβινιστική γραμμή/ σχισματική ιδεολογία	αλαζονική υπερέκθεση και κανονικοποίηση του στίγματος στο σύμπαν του περιθωρίου
αμυντική συρρίκνωση	εσωτερική αναδίπλωση του στιγματισμένου, καταρρακωμένου από το ηθικό βάρος του στίγματος
αναρτήρες ταυτότητας (identity pegs)	στοιχεία περιορισμένης γνωστικής αναγνώρισης από τους πολλούς (φωτογραφία, όνομα) /αποδίδονται από εξουσιοδοτημένους φορείς (σχολείο, εκκλησία, αστυνομία)
απαγορευμένοι χώροι	χώροι κανονικότητας, όπου το στίγμα παραμένει μυστικό, μεταμφιεσμένο / η έκθεσή του ισοδυναμεί με αποπομπή
απαξιωμένος	ο στιγματισμένος με ορατό στίγμα / διαχειρίζεται την ένταση της κοινωνικής αλληλεπίδρασης
απαξιώσιμος	ο δυνάμει στιγματισμένος με τη διαφορετικότητά του μη εμφανή/ διαχειρίζεται τη ροή των πληροφοριών που τον αφορούν
αποτραβηγμένοι χώροι	οι ετεροτοπίες, οι περιχαρακωμένες περιοχές των φθαρμένων ταυτοτήτων
αφιερωμένοι, αποσκιρτήσαντες	οι φθαρμένες ταυτότητες που ζουν στους αποτραβηγμένους χώρους
διαβατήρια τελετή (rite de passage)	η διαδικασία αποστιγματισμού και μετάβασης στην κανονικότητα
ενδοομαδική ευθυγράμμιση	η προσαρμογή στις νόρμες του στιγματισμένου περιβάλλοντος
ενδοομαδικός παρεκκλίνων	το μέλος της στιγματισμένης ενδοομάδας που έχει στρεβλή σχέση με τις ηθικές νόρμες των υπόλοιπων μελών
εξωομαδική ευθυγράμμιση	η εξωστρέφεια του στιγματισμένου προς την κανονικότητα, η μείωση της έντασης της αλληλεπίδρασης/ προηγείται η ενδοομαδική κάθαρση
επαΐων	εκπρόσωπος της ομαλότητας, αλληλέγγυος προς τον στιγματισμένο
ηθική σταδιοδρομία	ο τρόπος διαχείρισης του στίγματος από τον φέροντα κατά τη διαδικασία της κοινωνικοποίησης
κάλυψη	γνωστοποίηση του στίγματος, χωρίς υπερέκθεση / κατάσταση περιορισμένης ορατότητας

κοινωνική ταυτότητα	ο κοινωνικός ρόλος που αποδίδεται από την κοινωνία στο άτομο
ξεγλίστρημα (passing)	η στρατηγική απόκρυψης των στιγματικών γνωρισμάτων με στόχο τη ματαίωση ή τον ετεροχρονισμό της απαξίωσης
όμοιοι	οι ομοιοπαθείς στιγματισμένοι, τα μέλη της ενδοομάδας που μοιράζονται τη διαφορετικότητα
παρεκκλίνουσα κοινότητα	αυτή που δεν ανταποκρίνεται στις κανονιστικές προσδοκίες των φυσιολογικών
προσωπική ταυτότητα	η ατομική βιογραφία που συντίθεται από ειδήμονες άλλους / οι αναρτήρες ταυτότητας, ο χαρακτήρας και η προσωπική πορεία της ζωής
στίγμα	σωματικό / διανοητικό/ ψυχικό ψεγάδι που επιφέρει την κοινωνική περιθωριοποίηση
συμπνευτικοί άλλοι	όσοι δραστηριοποιούνται στο σύμπαν του στιγματισμένου / όμοιοι και επαΐοντες
ταυτότητα του εγώ	η βιωμένη ταυτότητα, η υποκειμενική θέαση του εαυτού από το ίδιο το άτομο
φθαρμένη ταυτότητα	ο απαξιωμένος, ο στιγματισμένος

Πίνακας 1: οι κοινωνιολογικοί όροι του Goffman

3.2. Θεωρητικοί άξονες

3.2.1. Στίγμα και κοινωνική ταυτότητα

Ορισμοί και κατηγοριοποιήσεις:

Πρόκειται για τον κοινωνικό ρόλο που αποδίδεται από τους άλλους στο άτομο με γνώμονα τις κανονιστικές προσδοκίες τους (βλ. διάγρ. 2). Όταν ο δυνητικός χαρακτήρας του αποκλίνει από τον πραγματικό, στοιχειοθετούνται τα στιγματικά γνωρίσματα μιας ανυπόληπτης οντότητας.²¹

Οι στιγματισμένοι διακρίνονται σε:

- *Απαξιωμένους* με ορατό το στίγμα τους, με αποτέλεσμα να διαχειρίζονται μια συνεχή ένταση στην κοινωνική αλληλεπίδραση.

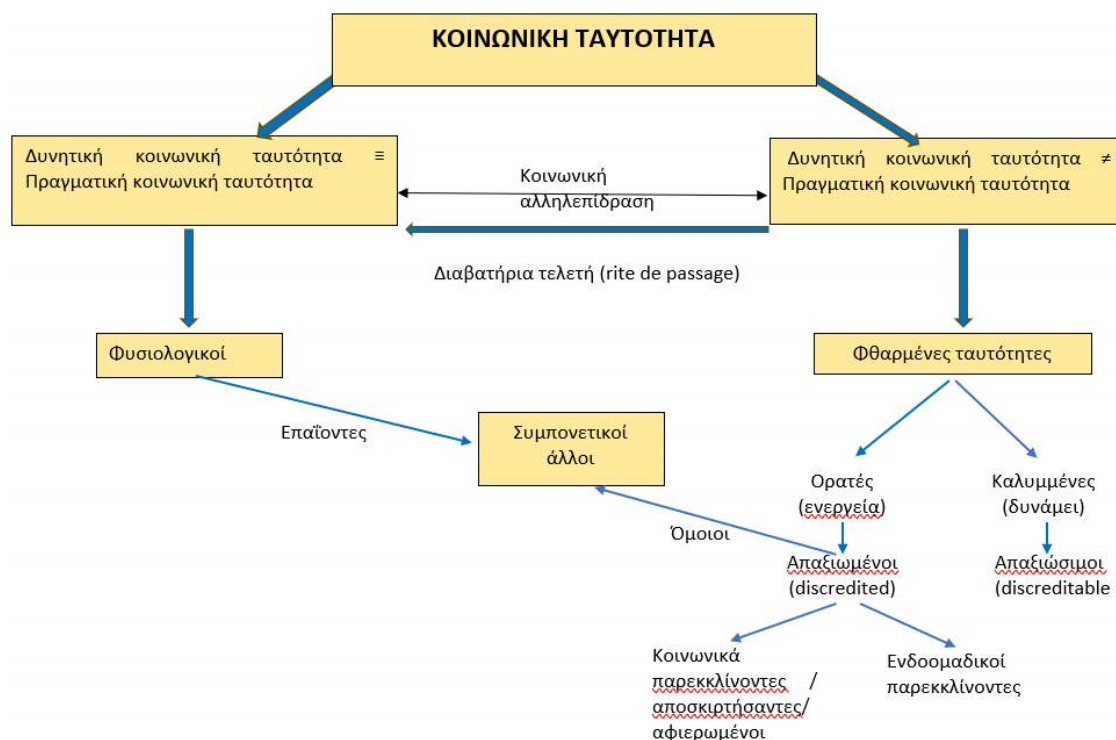
²¹Το στίγμα γίνεται αντιληπτό κυριολεκτικά, με την παρουσία κάποιας σωματικής δυσμορφίας, μεταφορικά, ως νοητικό, ηθικό και ψυχολογικό ψεγάδι, αλλά και ως ταξική, συλλογική παρέκκλιση που διαπιστώνεται σε μεγάλες κοινωνικές ομάδες (Goffman, 2001, 65 - 67).

- Απαξιόσιμους με δυνάμει στίγμα που τους υποχρεώνει σε σχολαστικό έλεγχο της ροής των πληροφοριών που τους αφορούν.²²

Οι συμπονετικοί άλλοι:

Πρόκειται για όσους δραστηριοποιούνται στο σύμπαν των στιγματισμένων, διευκολύνοντας την κοινωνική αλληλεπίδραση. Κατηγοριοποιούνται στους:

- Όμοιους, ομοιοπαθείς. Συχνά ηγούνται της ομάδας και γεφυρώνουν την επικοινωνία με τους φυσιολογικούς.²³
- Επαΐοντες. Φυσιολογικοί με ενσυναίσθηση που αναγνωρίζονται ως «τιμητικά μέλη της φυλής» λόγω της αλληλέγγυας υποστήριξης των στιγματισμένων.



Διάγραμμα 2: το στίγμα και η κοινωνική ταυτότητα

²² Σε αυτήν τη «διάχυτη διαδικασία διπλών ρόλων», όλοι συμμετέχουμε και στους δύο, ανάλογα με τις συγκυρίες (Goffman, 2001, 222). Η κοινωνική ομοίωση επιτυγχάνεται με αλληλέγγυες ευθυγραμμίσεις και ώσμωση της παλιάς κανονικότητας και της πρωτόγνωρης παρέκκλισης, όπου ο φυσιολογικός μεταμορφώνεται σε παρεκκλίνοντα και αντίστροφα.

²³ Αυτοί κινδυνεύουν να χάσουν τη στοχοπροσήλωση του αντιπροσωπευτικού ρόλου τους εξαιτίας της υβριδικής θέσης τους μεταξύ κανονικότητας και φθαρμένης ταυτότητας (Goffman, 2001, 85 - 86).

3.2.2. Στίγμα και προσωπική ταυτότητα – Ο έλεγχος των πληροφοριών

Η έννοια της προσωπικής ταυτότητας:

Είναι η ατομική βιογραφία με στοιχεία περιορισμένης γνωστικής αναγνώρισης από τους πολλούς –το όνομα, η φωτογραφική εικόνα– αποδιδόμενα στο άτομο από ειδήμονες (αναρτήρες ταυτότητας- *identity pegs*). Συμπληρώνεται από την προσωπική ιστορία και τον χαρακτήρα, την «περιεκτική μοναδικότητα της γραμμής της ζωής» (βλ. διάγρ. 3) (Goffman, 2001,127 - 128, 135).



Διάγραμμα 3: το στίγμα και η προσωπική ταυτότητα

Ο στιγματισμένος ως απαξιώσιμος :

Στο πλαίσιο της *προσωπικής ταυτότητας*, ο *απαξιώσιμος στιγματισμένος* ελέγχει το «παιχνίδι του στίγματος», ιεραρχώντας τα δεδομένα που τον αφορούν και επιλέγοντας ποια από αυτά θα αποσιωπήσει και ποια θα εκθέσει άφοβα. Πάντοτε, ωστόσο, επικρέμεται η δαμόκλειος σπάθη της αποκάλυψης.

Το ξεγλίστρημα (*passing*):

Πρόκειται για μια προσαρμοστική στρατηγική *υπερκέρασης* της ενδεχόμενης απαξίωσης και περιθωριοποίησης ή έστω ετεροχρονισμού της με την αυτόβουλη αυξομείωση της ροής των πληροφοριών, τροφοδοτώντας μια *διπλή βιογραφία*. Επιλέγει τη μυστικότητα απέναντι στους ελεγκτικούς φορείς σε *απαγορευμένους* γι' αυτόν χώρους, μέχρι την υπερέκθεση στους *όμοιους* και στους *επαΐοντες* των περιχαρακωμένων, *αποτραβηγμένων* χώρων

(Goffman, 2001, 156 - 157). Επιλέγονται ποικίλες τεχνικές *ξεγλιστρήματος*²⁴, με πυορροούσες τις πληγές της *φθαρμένης ταυτότητας*.²⁵

3.2.3. Ευθυγράμμιση με την ομάδα – Η ταυτότητα του εγώ

Είναι η «βιωμένη ταυτότητα», η υποκειμενική θέαση του *εαυτού* όχι από τους άλλους, αλλά από το ίδιο το άτομο που αλληλεπιδρά κοινωνικά (βλ. διάγρ. 4). Στην περίπτωση του στιγματισμένου, αποκαλύπτονται τα συναισθήματα αμφιθυμίας που βιώνει απέναντι στους *ομοίους*²⁶ και τους φυσιολογικούς.

Η ηθική σταδιοδρομία της φθαρμένης ταυτότητας:

Ο παρεκκλίνων, αλληλεπιδρώντας κοινωνικά, διαχειρίζεται διαφορετικά τη φθορά της ταυτότητάς του, νοηματοδοτώντας αντίστοιχα την *ηθική σταδιοδρομία* του:

- Επιδιώκει την *ενδοομαδική κάθαρση*,²⁷ αμβλύνοντας τα *στιγματικά γνωρίσματα* της *φθαρμένης ταυτότητας* των *ομοίων* του που τον κάνουν να νιώθει εκτεθειμένος απέναντι στους εκπροσώπους της κανονικότητας.
- Συμφιλιωμένος με το στίγμα, το αξιοποιεί ευεργετικά ως *ευλογία* για την ευαισθητοποίηση και τον εξανθρωπισμό των φυσιολογικών.²⁸
- Ακολουθεί μια *διαστρεβλωμένη αγωνιστική / σοβινιστική γραμμή* προβολής του στίγματος στους *ομοίους*.²⁹
- Καταλήγει στην *αμυντική συρρίκνωση* ή στην αυτοκαταστροφή, αδυνατώντας να διαχειριστεί τη μειονεξία του.³⁰

²⁴ Για τις ποικίλες *στρατηγικές ξεγλιστρήματος* βλ. Goffman, 2001, 170 - 179.

²⁵ Εναλλακτικά, η *κάλυψη* γνωστοποιεί το *στίγμα*, χωρίς την υπερέκθεσή του. Στόχος η *διαβατήρια τελετή* από την παρέκκλιση στην κανονικότητα, ελαχιστοποιώντας την *απαξιοποιητική ένταση* (Goffman, 2011, 155, 182 - 183).

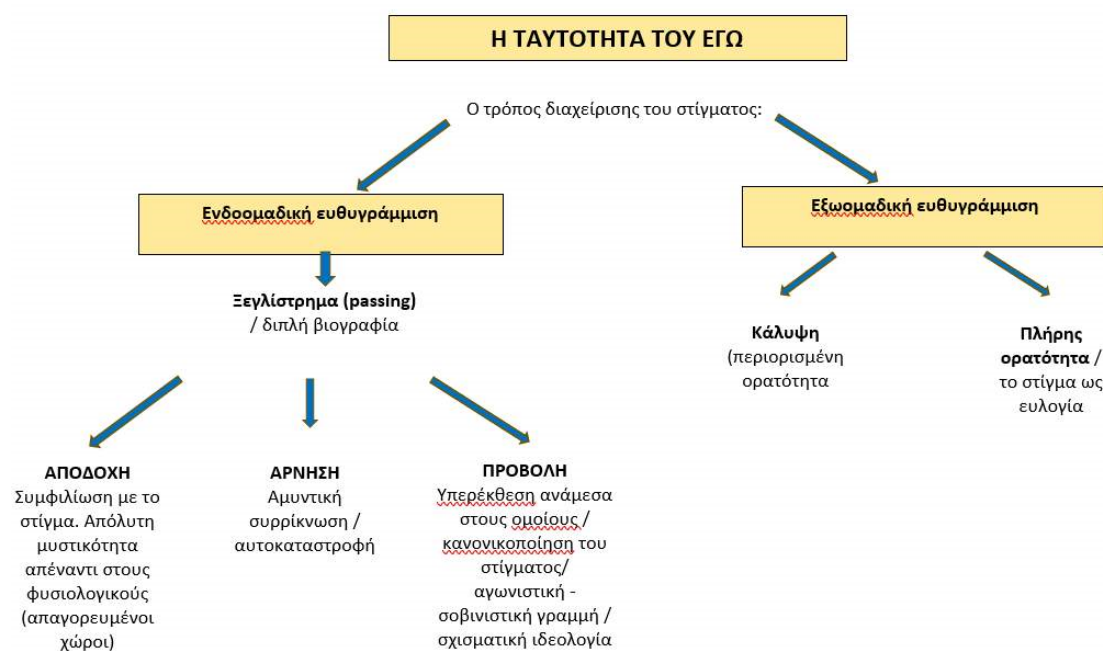
²⁶ *Ενδοομαδικοί παρεκκλίνοντες* γίνονται επίκεντρο της *στιγματισμένης ομάδας*. Σε στρεβλή σχέση με την *ηθική σταδιοδρομία των ομοίων*, δεν *ευθυγραμμίζονται* μαζί τους, ηθικά μετατοπισμένοι από τον μέσο όρο (Goffman, 2001, 226 - 227).

²⁷ Στην καλύτερη περίπτωση, εξαλείφει το στίγμα ή το υπεραναπληρώνει με *άλλη δεξιότητα* (Goffman, 2001, 70 - 73, 188).

²⁸ Πρόκειται για μια *επωφελή εξωομαδική ευθυγράμμιση*, όπου ο *στιγματισμένος* γίνεται *εξωστρεφής*, κάνοντας το πρώτο βήμα «καλής προσαρμογής» σε μια κανονικότητα που διακρίνεται από ευέλικτες κοινωνιστικές προσδοκίες (Goffman, 2001, 74, 196 - 197).

²⁹ Συγκροτείται ένας *ερμητικός κύκλος* με *σκληροπυρηνική, σχισματική ιδεολογία* απέναντι στους φυσιολογικούς *ΠΟΥ* αποσκιρτά *επιδεικτικά* από το θεσμικό κανονιστικό πλαίσιο, περιφρονώντας την *καταξίωση* του κατεστημένου. Οι *αποσκιρτήσαντες* με συγκεκριμένο χώρο δράσης ονομάζονται *αφιερωμένοι* (Goffman, 2001, 193, 228 - 230).

³⁰ Ο *στιγματισμένος* γίνεται *καχύποπτος, αμήχανος, μελαγχολικός* ή *μισεί τον εαυτό του, αποξενωμένος* από μια *αποθητική «μεταμφίεση που του έχει επιβληθεί για πάντα»* ερήμην του (Goffman, 2001, 76 - 81).



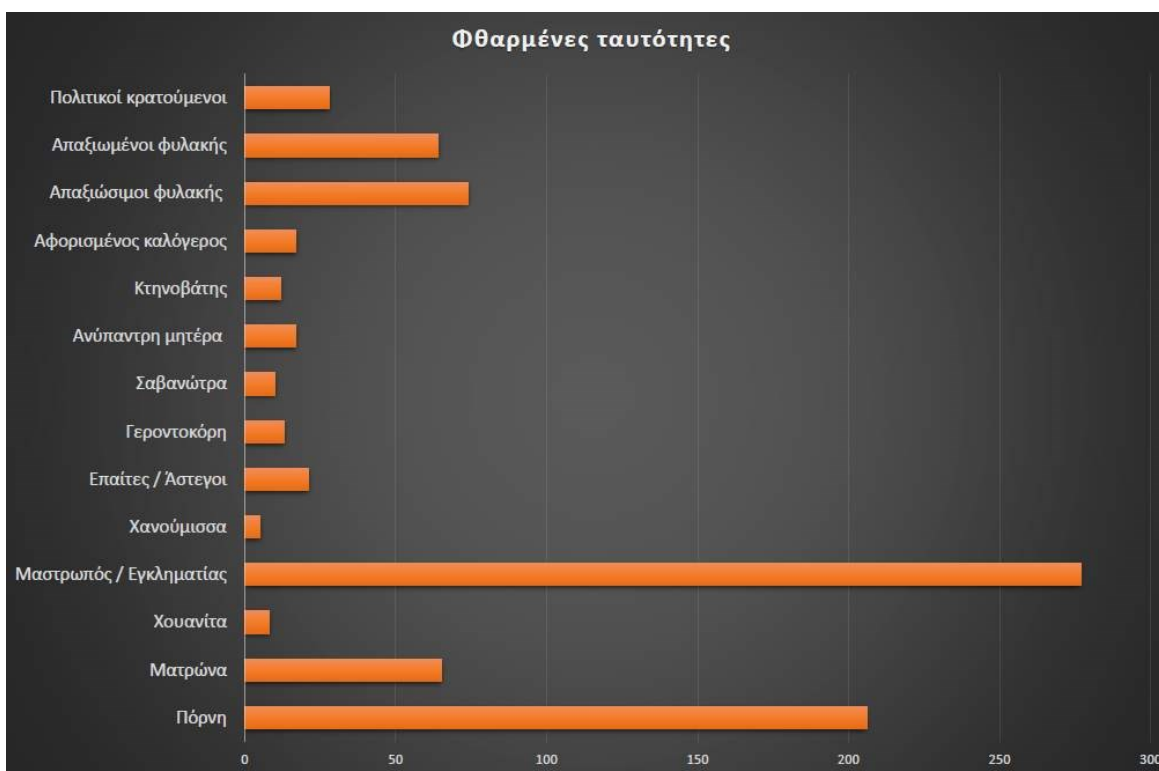
Διάγραμμα 4: το στίγμα και η ταυτότητα του εγώ

Κεφάλαιο Τέταρτο

4.Οι «φθαρμένες ταυτότητες» στους ήρωες της τριλογίας *Χαμένα Κορμιά*

4.1. Εισαγωγή

Στο κύριο μέρος της εργασίας, επιλέχθηκαν αντιπροσωπευτικές *φθαρμένες ταυτότητες* της τριλογίας του Πικρού (βλ. διάγρ. 5) που αναλύονται με βάση τη θεωρία του στίγματος του Goffman, συνεξετάζοντας τον αρθρωμένο λόγο τους και τον σκηνικό χώρο, όπου δραστηριοποιούνται. Ο συγγραφέας δεν είναι μόνο εκφραστής της κοινωνιστικής πεζογραφίας, συνεπής μαρξιστής της αριστερής διάνοησης, αλλά και ένας ουμανιστής λογοτέχνης που αφουγκράζεται τις λαϊκές φωνές, προσαρμόζοντας τις γλωσσικές / υφολογικές επιλογές του στον παλμό τους.



Διάγραμμα 5: οι τύποι των φθαρμένων ταυτοτήτων

Οι ήρωες κινούνται σε μίαν πόλη σκιώδη, υπονομευτική για την ανάδειξη υγιών, συμπαγών ταυτοτήτων,³¹ τσαλαβουτώντας ανάμεσα σε νησίδες ετεροτοπίας³² (συνήθως το πορνείο και τη φυλακή) που υφίστανται ως αναγκαίο συστατικό του αστικού ιστού, αν και περιθωριοποιημένο.

Μακριά από τη δημοτική της βουκολικής ηθογραφίας και την αστική καλλιέργεια, πραγματοποιημένοι ήρωες στις φτωχογειτονίες εκφέρουν έναν περιθωριακό λόγο, κυρίαρχο στην *ενδοομάδα* τους. Κατακερματισμένοι, αγχώδεις μονόλογοι, συνειρμικές μετατοπίσεις στον χωροχρόνο και εναλλαγές στην εστίαση, ένας αιμάστων αρθρωμένος λόγος, συρρικνωμένος σε «ακουστικές εικόνες» ή «απομαγνητοφωνημένους ήχους», έντονη προφορικότητα και μια ποικιλία σημείων στίξης συγκροτούν μίαν ιδιαίτερη αφηγηματολογία, πρωτοποριακή για την ελληνική διάνοηση της εποχής.³³ Η αφηγηματική παντογνωσία «υποχωρεί στον ήρωα - διανοητική κατασκευή, ζει στον νου του, προσπαθώντας να αισθάνεται, να βλέπει, να αντιδρά ακριβώς όπως αυτός, ούτε περισσότερο, ούτε λιγότερο και κυρίως όχι διαφορετικά» (Friedman, 1967, 115).

Ο Πικρός, παλμογράφος της «μεσοπολεμικής ιστορικής καμπής» (Πικρός, 2009, 32), στρέφεται σε μίαν «εσωτερική αναδίπλωση προς τα δικαιώματα της καρδιάς και του ενστίκτου, στη βίαιη συνειδησιακή εξωτερίκευση» (Μικέ & Γκανά, 1987, 155 - 156). Οι ήρωες της τριλογίας συναρτώνται με τα ιστορικοκοινωνικά συμφραζόμενα και συνιστούν με τη δράση τους ένα «κοινωνικό τεκμήριο, μια φέτα κοινωνικής ιστορίας»· ο συγγραφέας απέχει από τον τύπο του «εστέτ» του μποεμισμού (Wellek & Warren, 1965, 122, 128).³⁴

4.2. Οι τύποι των «φθαρμένων ταυτοτήτων». Η φωνή και ο χώρος.

4.2.1. Η πόρνη

Οι γυναίκες του Πικρού είναι στην πλειοψηφία τους πόρνες, προσφιλές μοτίβο της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας (μην ξεχνάμε τη *Νανά* του Ζολά) και της αριστερής διάνοησης.

³¹ Η «αίσθηση του τόπου», το νόημα που του δίνουν οι άνθρωποι, «παίζει κεντρικό ρόλο στον τρόπο που κατανοούν την ταυτότητά τους και συνδέεται με τις βιωμένες εμπειρίες, εντασσόμενες σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο κοινωνικών σχέσεων» (Καλαντίδης, 2017, 54).

³² Οι *ετεροτοπίες* στον αστικό ιστό είναι «χώροι με καθορισμένη κοινωνική λειτουργία και συγκεκριμένο σύστημα πρόσβασης. Χώροι πραγματικοί, σε αντιδιαστολή προς τις ουτοπίες, τις τελειοποιημένες κοινωνικές εκδοχές της ή την αντιστροφή υπαρκτών τόπων. Δεν υπάρχει κουλτούρα που να μη δημιουργεί ετεροτοπίες» (Φουκώ, 1984, 46 - 49).

³³ Η Ντουνιά (2006, 73 - 74) συσχετίζει αυτά τα χαρακτηριστικά με τη «γραφή δευτερόλεπτο προς δευτερόλεπτο» των Γερμανών νατουραλιστών (στο *para Hamlet* των Arno Holz και Johannes Schlaf).

³⁴ Αντίθετα, για τους σημειολόγους μόνο η γλώσσα περιέχει τους κοινωνικούς συσχετισμούς (Benveniste, 1981, 48). Ο Barthes (1981, 57 - 58) τη θεωρεί «αυτόνομο κοινωνικό συμβόλαιο που κανένας δεν μπορεί να δημιουργήσει ή να τροποποιήσει».

«Συνυπήρξαν με τους βίαιους άνδρες της κουλτούρας της μαγκιάς και υπέστησαν αφενός τον περιορισμό της ελευθερίας τους, αφετέρου τα δεινά των αφροδισίων νόσων,³⁵ των ασθενειών, της τοξικομανίας και των στιγματιστικών ιατρικών εξετάσεων» (Αληγιζάκης, 2011, 147).³⁶ Οι ιστορικές συγκυρίες ευνοούν την ανάπτυξη της πορνείας, καθώς μετά τη μικρασιατική καταστροφή αλλάζει άρδην η πληθυσμιακή σύνθεση των πόλεων και συμμορίες σωματεμπόρων «μπροστά στα μάτια των δημόσιων αρχών οργιάζουν εις βάρος του απροστάτευτου κοριτσόκοσμου των προσφυγικών συνοικιών» (Μπαλούμης, 1996, 276).³⁷

Ο έρωτας, ως εμπορεύσιμο προϊόν, στεγάζεται σε διαφορετικά σκηνικά –βρώμικα δωμάτια ξενοδοχείων, επίσημους οίκους ανοχής ή καμουφλαρισμένα καφέ - αμάν με ιδιαίτερα σεπαρέ, όπου τα κορίτσια κάνουν *πράξη με τους μουστερήδες*. Η χωροθέτηση δεν είναι τυχαία: πλάι υπάρχουν χασάπικα, ουρητήρια, γραφεία τελετών και στρατώνες.³⁸ Ζώα αποκεφαλισμένα, κρεμασμένα σε γάντζους ή αποριγμένα στο δρόμο με πέτσες βρώμικες, ματωμένες, άνδρες με μισοκουμπωμένα παντελόνια να ανακουφίζονται πίσω από τσίγκους, ανώνυμοι φαντάροι που *κάνουν ό,τι κάνουν στο πόδι, το πεθαμενατζίδικο* με τα φτηνά *κιβούρια* ... ένας καταγιτιστικός νατουραλισμός. Ο χαρακτήρας των πορνείων είναι αντιφατικός: από τη μια είναι απομονωμένα και ελεγχόμενα από τον σωματέμπορα, ενώ από την άλλη είναι προσπελάσιμα για οποιονδήποτε θέλει να επωφεληθεί από τις υπηρεσίες τους. Χώροι *απαξιωμένοι* και ταυτόχρονα αντικείμενα του πόθου, συνιστούν μια «ετεροτοπία της *ψευδαίσθησης*» για άτομα σε «κατάσταση κρίσης» που θέλουν να εκτονώσουν τη σεξουαλική ορμή τους οπουδήποτε *αλλού* εκτός από την οικογένεια (Φουκώ, 1984, 46 - 49).

Η σημειολογία των εσωτερικών χώρων και της διακόσμησης είναι ενδεικτικά: δωμάτια κλειστοφοβικά, με *στιγματικά παρεκκλίνοντα* χαρακτηριστικά, *καμαρούλες γεμάτες καπνούς*

³⁵ Το 1922 δημοσιεύεται νόμος «περί ασέμων γυναικών και καταπολεμήσεως των αφροδισίων νοσημάτων. Σεσημασμένες πόρνες σερνόντουσαν στα νοσοκομεία αφροδισίων νόσων και στα σανατόρια» (Πετρόπουλος, 1980α, 28 - 29).

³⁶ «Το μοτίβο της απροστάτευτης κοπέλας στα χέρια μαστροπών εμφανίζεται στα *Απόκρυφα Κωνσταντινουπόλεως* του Σαμαρτσίδα, όπου τρεις γυναίκες μιλούν για την εκπόρνευσή τους» (Αγγούρη, 2019, 71).

³⁷ Η φεμινίστρια Μαρία Σβόλου καταγγέλλει τη σωματεμπορία: «Ένας βούρκος φριχτής δυσοσμίας απλώνεται γύρω από ορισμένες συνοικίες μας. Μέσα στη μαύρη λάσπη παραδέρνει η χαμένη γυναίκα που την καταπίνει γοργά και αχόρταγα ο ανθρόπινος όλεθρος» (Αβδελά & Ψαρρά, 1985, 161 - 163).

³⁸ Ο Πετρόπουλος (1980, 32 - 35, 59) μάς πληροφορεί για τη χωροταξία των οίκων ανοχής και ο Αληγιζάκης (2011, 146) για τον σωφρονιστικό χαρακτήρα τους. Ιδιόμορφα προσεγγίζει τον οίκο ανοχής ο Claude Nicolas Ledoux, ουτοπιστής αρχιτέκτονας της πόλης του Chaux το 1800. Στις αρχιτεκτονικές αλληγορίες του συμπεριέλαβε έναν οίκο ανοχής, επιθετική σύλληψη, σηματοδοτημένο στο κέντρο του από έναν φαλλό (Ozouf, 1966, 1294).

και χνώτα, ασοβάντιστοι τοίχοι με τσακισμένους κοριούς. Τα κρεβάτια κουτσά, δίχως σκέπασμα, με λερά, λεκιασμένα σεντόνια, ξεφτισμένα προσόψια, μαξιλάρια κουρέλια και αποπνικτική οσμή μπαγιάτικου, ανθρώπινου ιδρώτα, λάμπες με καπνισμένο γυαλί, στάχτες, αποσίγαρα, ποτήρια με βιδάνια, λιγδιασμένα με δαχτυλιές.³⁹

Ο Παναγιωτόπουλος (1980, 169) σκιαγραφεί την πόρνη του Πικρού ως τη γυναίκα με «το παραστρατημένο ένστικτο, την αμορφωσιά, την ποικιλόμορφη βρωμιά που δεν βρίσκει στον ήλιο μοίρα». Η ηρωίδα αντιμετωπίζει πολυπρισματικά το στίγμα της.⁴⁰ «Καινούριες μορφές [...] εκφράζουν το ανήσυχο ταμπεραμέντο τους, ανταποκρινόμενες στο ταραγμένο πνεύμα της μεταπολεμικής εποχής –ύστερα από το 1918» (Επιθεώρηση παιδικής λογοτεχνίας, 1986, 33).

Η ανώνυμη πόρνη στα *Ξεμολογημένα* είναι από τις τραγικότερες ηρωίδες της τριλογίας. Εξομολογείται την ιστορία της εκπόρνευσής της σ' έναν επαΐοντα, ίσως πελάτη ή τον ίδιο τον συγγραφέα, ευήκοον ους. Ζώντας σ' έναν αποτραβηγμένο χώρο, σηματοδοτεί την κοινωνική της ταυτότητα: απαξιωμένη, ασκεί ένα επιλήψιμο επάγγελμα, φέρνοντας ταυτόχρονα το σωματικό στίγμα της φθαρμένης υγείας: *Θέ μου, αυτός ο βήχας! Έτσι έβηξε κι η μάνα μου... Το ξέρω ... απ' αυτό θα πάω κι εγώ.*⁴¹

Το εξομολογητικό πλαίσιο αποκλείει κάθε τεχνική ξεγλιστρήματος, αποκαλύπτοντας τις λεπτομέρειες της προσωπικής ταυτότητας: μεγάλωσε σε μια οικογένεια «στιγματικά» προκαθορισμένη, με μέθυσο πατέρα, μητέρα άβουλη, υποταγμένη στη φθαρμένη ταυτότητά της, με τρία παιδιά παραμελημένα.

Ο οικογενειακός περίγυρος προσδιορίζει ντετερμινιστικά την ηθική σταδιοδρομία της πόρνης που πρόωρα επιλέγει να περάσει από την κατάσταση του απαξιώσιμου σ' αυτήν του απαξιωμένου.⁴² Παρακινήμενη από το ένστικτο της επιβίωσης, αποφασίζει να εκπορνευτεί,

³⁹ Ο Πετρόπουλος (1980α, 48 - 49) σκιαγραφεί το εσωτερικό των πορνείων: «στο σαλόνι, καρέκλες και καναπέδες, τραπεζάκια με σταχτοδοχεία, το τεζάχι της πατρόνας και η κορνίζα με τις φωτογραφίες των κοριτσιών [...] Κάθε δωμάτιο είχε τη σόμπα του. Πάνω στο κομό η κλασική λεκάνη, η κανάτα και το μπουκάλι με το υπερμαγκανάτ. Χάμω κιλίμια και κουρελούδες. Το κρεβάτι διπλό και στρωμένο, μ' ένα στρογγυλό και τσουπωτό μαξιλαράκι».

⁴⁰ Τα ενδιαφέροντά του «για την επιστήμη της συμπλεγματικής ψυχολογίας των Φρόιντ, Άντλερ και Γιούνγκ συνδέονται με τις ιατρικές σπουδές του» (Μπάρτζης, 2006, 400- 401).

⁴¹ Πικρός, 1976, 5. Υπαινίσσεται τη φυματίωση που έκανε θραύση στον Μεσοπόλεμο. Όταν η πόρνη φοβάται μήπως πήρ[ε] την βρώμικια αρρώστια, εννοεί τη σύφιλη. Η «σεξουαλική ελευθερομιξία» συναρτάται με τη «σωματική φθορά και τη νόσο» που εξελίσσονται σ' ένα εξίσου νοσηρό περιβάλλον με φθοροποιό επίδραση σε όλες τις απόκληρες των οίκων ανοχής (Παπαρούση, 2004, 177).

⁴² Η κατάσταση της απαξιωμένης γυναίκας επιτείνεται από την απαιδευσία. Η Αθηνά Γαϊτάνου - Γιαννιού επισημαίνει ότι οι Ελληνίδες παραμένουν αναλφάβητες κατά 96%. Την αναγκαιότητα μόρφωσης τονίζει η Μαρία Σβώλου, έτσι ώστε η Ελληνίδα «... δεν θα καταδέχεται να πουληθεί» (Αβδελά & Ψαρρά, 1985, 67, 164).

υιοθετώντας βεβιασμένα τα στιγματικά σύμβολα της εκδιδόμενης γυναίκας: *Μήτε και κόκκινο είχα να βάψω τα χείλη μου. Τα βύζαξα κι εγώ κάμποσην ώρα, τα δάγκωσα κιόλας κι έτσι φαινότανε κόκκινα [...]. Γρατζούνισα το ντουβάρη, πήρα λίγο ξερό σουβά και πασάλειψα τα μούτρα μου, έτσι για πούντρα να πούμε [...]. Ύστερα μ' ένα σβησμένο σπίρτο έβαψα τα ματοτσίνωρά μου.*⁴³ Η Παπαρούση (2004, 183, υποσ. 21) μιλά για μιαν «παρωδία ερωτικού σώματος που αναδύεται μέσα από τις λεπτομέρειες που μας δίνει η πρωτόβγαλτη πόρνη, επιτείνοντας μέσα από τη δύναμη της αντίθεσης την ένταση της εικόνας σεξουαλικού παροξυσμού που δημιουργεί στον πρώτο της πελάτη».

Η παιδικότητα και η άγουρη σεξουαλική ταυτότητα απεμπολούνται συνειδητά, ενώ το στίγμα υπερεκτίθεται στην ενδοομάδα. Η παιδική πορνεία, λόγω της ιδιαίτερης φύσης της, προσελκύει μιαν ιδιαίτερη κατηγορία *απαξιώσιμων πελατών*, των παιδόφιλων, που *ξεγλιστρούν*, αποκρύπτοντας την *παρεκκλίνουσα βιογραφία* τους.⁴⁴ Η συμπεριφορά τους απέναντι στη μικρή πόρνη διαφοροποιείται, ανάλογα με τη συνοδευτική *κοινωνική και προσωπική ταυτότητα*: *Μπα που να σε πάρει ο διάολος! ... μωρή εσύ είσαι βρώμικη [...]. Σκάσε γρουσουζα!... σκασμός! / Μου φέρθηκε σχεδόν σαν πατέρα... όλο με φιλούσε, με χάιδενε...*⁴⁵

Η ηρωίδα, ανοίκεια προς τη *φθαρμένη ταυτότητα*, *απαξιώνει* την *ενδοομαδική ευθυγράμμιση*, προσδοκώντας την κανονικοποίηση:⁴⁶ *Μα γω έλπιζα... Έβαλα όλα μου τα δυνατά [...]. Τότες ακόμη μου φαινότανε εύκολα τα πράματα.*⁴⁷ Στο τέλος όμως, παρά την αμφιθυμία της, το *στίγμα*, διαβρωτικό, επιφέρει την *αμυντική συρρίκνωση*: *Όμως άμα δοκίμασα. Τότες κατάλαβα πως ... ν' αποκατασταθώ... Μπα! Αν ήτανε έτσι με το νερό μονάχα να κόβεται ... Με είχε πάρει πια το ρέμα...*⁴⁸

Από τα πρώτα διηγήματα, ο Πικρός εγκαταλείπει τη λογική και τη σύνταξη του καθημερινού, δημόσιου λόγου, αυτονομώντας τους ήρωες, που αποκαλύπτουν τον

⁴³ Πικρός, *ό.π.*, 7.

⁴⁴ Η Αύρα Θεοδωροπούλου καταγγέλλει για τη σωματεμπορία: «... απλώνεται η κοινωνική σαπίλα σα γάγγραινα, σπρώχνοντας τον ίδιο τον άντρα στη σωματική, ηθική και οικονομική του καταστροφή, διεγείροντας διαρκώς τα ταπεινά του ένστιχτα ... Ζητεί η χειραφετημένη γυναίκα να σχιστεί το πέπλο του μυστηρίου ... να φυσήξει ένας αέρας υγείας και τιμιότητας» (Αβδελά & Ψαρρά, 1985, 116, 122).

⁴⁵ Πικρός, *ό.π.*, 11 - 12.

⁴⁶ Για να επιτευχθεί η κανονικοποίηση, δεν αρκεί η προσπάθεια να απελευθερωθούν οι γυναίκες από την κυριαρχία, από τις «αντικειμενικές και ενσωματωμένες δομές που την επιβάλλουν»: χρειάζεται και η κίνηση των ανδρών «να αποδεσμευτούν από τις ίδιες δομές που έχουν ως αποτέλεσμα να συμβάλλουν κι εκείνοι στην επιβολή της» (Μπουρντιέ, 2007, 203).

⁴⁷ Πικρός, *ό.π.*, 14.

⁴⁸ Στο ίδιο, 14 - 15.

ψυχολογικό κραδασμό και τη διανοητική πάλη τους.⁴⁹ Επιλέγει την πρωτοπρόσωπη αφήγηση, ενώ είναι πρωτοποριακή η τεχνική του ασθματικού, παραληρηματικού μονολόγου που φαίνεται να έχει αποδέκτη. Η εσωτερική εστίαση και ο ομοδιηγητικός αφηγητής ενδείκνυνται στο εξομολογητικό πλαίσιο, ενώ η απεύθυνση στο β' πρόσωπο δημιουργεί μian ατμόσφαιρα οικειότητας, θερμής και εγκάρδιας συνομιλίας. Ο αφανής συνομιλητής είναι ωστόσο παραπλανητικός και η περιέργεια του υποτιθέμενου ακροατή «πρόσχημα, ανταποκρινόμενο στην αναγνωστική περιέργεια» (Genette, 1980, 232). Στην πραγματικότητα, πρόκειται για μian έξωθεν προβολή της *φθαρμένης ταυτότητας*. Το «εγώ» της ανήλικης πόρνης συνομιλεί με το «alter ego» της (Μικέ & Γκανά, 1987, 145) μέσα από συνειρμούς και αναδρομές, συγγενικές με τον εσωτερικό μονόλογο. Ρητορικές ερωτήσεις, επιφωνηματικές φράσεις και διάσπαρτη προφορική δημιουργούν έναν αληθοφανή λεκτικό καμβά που αισθητοποιεί τον ταραγμένο, ανεπιτήδευτο λόγο της *στιγματισμένης ηρωίδας*.

Στο *Πράμα*, παρουσιάζονται οι πόρνες περισσότερο ως τύποι *φθαρμένων* γυναικών, παρά ως ατομικότητες.⁵⁰ Το σώμα τους δεν είναι πεδίο ηδονισμού, αλλά *χαμένο* κορμί, δηλωτικό της ψυχικής εξαθλίωσης: τα *σωματικά στίγματα* – το χτικιό της Λέλας, το αφροδίσιο⁵¹ της Πόπης– είναι «οι τρόποι με τους οποίους μια στρεβλά ανεπτυγμένη και άδικη κοινωνία εγγράφεται στο κορμί τους» (Παπαρούση, 2004, 181). Ο μόνος δεσμός σ' αυτό το συνονθύλευμα των καταδικασμένων είναι μια ανομολόγητη περιφρόνηση.⁵²

Ωστόσο, διαπιστώνεται μια οξύμωρη κανονικοποίηση στα μέλη του οίκου ανοχής, καθώς υιοθετούνται συμπεριφορές και κανονιστικοί μηχανισμοί από την αντίπερα όχθη των φυσιολογικών: από τη μια μεριά, διατηρείται μια ιδιότυπη ταξικότητα και ιεράρχηση ρόλων με επικεφαλής τον μαστροπό. Από την άλλη, αναπαράγονται οι εξουσιαστικές σχέσεις της πατριαρχίας. Η Ευανθάρα, η ματρόνα και η Ανδρονίκη, το δεξί της χέρι, πασχίζουν να διατηρήσουν τον ηγετικό ρόλο τους στον *στιγματισμένο χώρο* και την εύνοια του προαγωγού - αφέντη. Μια διελκυστίνδα σηματοδοτεί τη δράση τους: η επιθυμία του

⁴⁹ Ο Friedman (1967, 127 - 129) κάνει λόγο για μian «επιλεκτική παντογνωσία», διαφοροποιώντας τον αφηγητή που μας αποκαλύπτει τις μύχιες σκέψεις του ήρωα από τον παντογνώστη αφηγητή. Ο πρώτος καταγράφει σκέψεις και συναισθήματα, ακολουθώντας βήμα - βήμα τη διαδοχή των γεγονότων, ενώ ο δεύτερος τα συνοψίζει και τα ερμηνεύει εκ των υστέρων, περνώντας στην τριτοπρόσωπη αφήγηση.

⁵⁰ Την ίδια οπτική των «τύπων» εξελίσσει ο Πικρός στο *Τουμπεκί*, δίνοντας μian ευρυχωρία στο πεδίο δράσης τους, ώστε ο αναγνώστης να παρακολουθεί την κίνηση ολόκληρων συνόλων (Αργυρίου, 1996, 225).

⁵¹ Ο Σοσιαλιστικός Όμιλος Γυναικών τον Οκτώβριο του 1919 ζητά από την πολιτεία δωρεάν θεραπεία των αφροδισίων νοσημάτων και της φθίσης (Αβδελά & Ψαρρά, 1985, 49).

⁵² Ο Μερσώ στον *Ξένο* του Albert Camus αποτελεί ένα εύλωτο ανάλογο αυτών των αποδομημένων ξεριζωμένων. Η Kristeva (2004, 42) μιλάει για «τον αναίμακτο πόνο του, την εγκλωβισμένη βία του απέναντι στον άλλον, έναν άλλοτε πράο κι άλλοτε εκδικητικό αγνωστικισμό».

«κυριαρχείν» και εκείνη «για τον κυρίαρχο» (η libido dominandi και dominantis): η αρρενωπή αποφασιστικότητα, ώστε να πάρουν τα ηνία της «επιχείρησης» και η θηλυκή σαγήνη «στο παιχνίδι της σεξουαλικής αποπλάνησης» (Μπουρντιέ, 2007, 150). Σ' αυτό το πλαίσιο της «ετερονομίας», κάθε πόρνη –μεροκαματιάρα της ηδονής, άθλιος σκλάβος του αρσενικού– ανέχεται μοιρολατρικά τη λεκτική και σωματική βία του πάτρωνα: *Το σταυρό σου [...] Μα την πρόφταζε το πόδι του Νότη. Μια δυνατή κλωτσιά στη μέση, λες και την έσπασε στα δύο. Έγειρε πίσω το κεφάλι ... δίπλωσε τη ραχοκοκαλιά. Πήγαν οι πλάτες της να βρουν τις φτέρνες.*⁵³ Ο βλάσφημος, σεξιστικός λόγος του προαγωγού απέναντι στις γερασμένες και αντιπαραγωγικές πόρνες, αλλά και οι υβριστικοί χαρακτηρισμοί που ανταλλάσσουν μεταξύ τους συνιστούν τη φωνολογική χαρτογράφηση της υπαρξιακής κραυγής θύτη και θυμάτων για να γίνουν άνθρωποι.

Η μαρξιστική οπτική είναι εμφανής: οι πόρνες, πραγματοποιημένες –από εκεί και ο τίτλος– αντιμετωπίζονται ως ανταλλακτική αξία και αντικείμενα κατοχής, εύσημα για τον κάτοχο που ελέγχει το εμπόριο λευκής σαρκός.⁵⁴ Δεν ριψοκινδυνεύουν την αβέβαιη φυγή, εφησυχασμένες με τα ψίχουλα που τους δίνει ο μαστροπός. Παρόμοια λειτουργεί ο καπιταλιστής με τους εργάτες, προσφέροντας μια «στοιχειώδη ικανοποίηση, στην οποία προσκολλώνται, αντί να ριψοκινδυνεύσουν κάτι αβέβαιο» (Eagleton, 2015, 254 - 255). Ακόμη και οι προσωπικές ιστορίες με συναισθηματικό βάρος υποχωρούν στη διαβρωτική διαδικασία *στιγματισμού*: η μνήμη της μικρασιατικής καταστροφής, σύμφυτη με την *προσωπική ταυτότητα* και την *ηθική σταδιοδρομία* της Φροσύνης, *απαξιώνεται* με τη μεταμόρφωση της πόρνης σε *ζεδοντιασμένο καφεκούτι* που αποζητά τους *μουστερήδες* και ονειρεύεται ένα *πιάτο μελιτζάνες γιαχνί*.

Στο μεταίχμιο των δύο κόσμων στέκεται μόνο η Μαρίτσα. Ακόμη μέσα της σπαρταρά η ψυχόρμητη λαχτάρα της ζωής κι ένα κομμάτι της *προσωπικής ταυτότητας* παραμένει αλώβητο. Ωστόσο η κατάληξη είναι προδιαγεγραμμένη, αφού επιλέγει την εκπόρνευση ως μέσο *αποστιγματισμού* της: *Θα μαζώξει εκατομμύρια, θα κάνει την προίκα της, και σα θα ξαναγίνει τίμια, τότες, θα ψάξει να τους βρει [...] μπορούσε κιόλας μεθαύριο να 'χει κι ένα*

⁵³ Πικρός, *ό.π.*, 18, 29.

⁵⁴ Πρόκειται για μια διαδικασία «αντικειμενοποίησης του παραγωγού, όπου ένα κομμάτι του εαυτού του γίνεται αντικείμενο που βρίσκεται στην κυριότητα κάποιου άλλου ως πράγμα, ατομική ιδιοκτησία. Ο άνθρωπος υποβαθμίζεται, αποξενώνεται από τη φύση του και από το προϊόν της εργασίας του, ενώ κυρίαρχη κοινωνική πρακτική είναι η ανταλλακτική αξία» (Ευαγγέλου, 2003, 37).

αγοράκι, ένα κουκλάκι.⁵⁵ Η απειρία της νεαρής γίνεται βορά στην εκμαυλιστική επιρροή της Ανδρονίκης.

Όπως το σώμα της πόρνης μεταφέρει ιδεολογικές δομές, έτσι και ο αποτραβηγμένος χώρος της πλαισιώνει την «ενσώματη» εγγραφή των αντιλήψεων για τις εξουσιαστικές σχέσεις των δύο φύλων. Το γυναικείο σώμα ως «τόπος της σεξουαλικότητας» (συνδεδεμένος στερεοτυπικά με το ιεραρχικό περιεχόμενο της έμφυλης διαφοράς) εντάσσεται σ' ένα πνιγηρό σκηνικό, «συμβολικό ανάλογο μιας νοσηρής κοινωνίας» (Παπαρούση, 2004, 176 - 180).⁵⁶ Τα αντικείμενα παραμορφώνονται, υποστασιοποιώντας την ανοικείωση: *ένας ασπρουλιάρικος λεκές στον τοίχο, σα στόμα ψοφιμιού [...] σα μάτι στραβούλιακα, γουρλωμένο [...] ο σάρακας που τρώει [...] κλαιν καμιά φορά τα ρημάδια, τα σπασμένα πράματα, το χειμώνα στα σκοτεινά.* Χάνεται η αίσθηση του «ανήκειν»: οι πόρνες, με λειψή χωρική ταυτότητα, ταυτοποιούνται ως αντικείμενα αναγνώρισης από τους πελάτες, αλλά ανοικειώνονται από τον τόπο –ο οίκος ανοχής «δεν ενσωματώνεται στο Υποκείμενο, τα πρόσωπα δεν τον ιδιοποιούνται ως συστατικό της συλλογικότητας» (Καλαντίδης, 2017, 55). Απουσιάζει η διάθεση ενδοομαδικής ευθυγράμμισης, αν και ετεροχρονίζεται ο αποστιγματισμός της ενοχής. Ακόμη και η μπόρα, η κοσμοχαλασιά με αστραπές που φεγγρίζανε τρεμουλιαστά [...] και κόρωναν τα γύρω [...] οι φοβερές βροντές⁵⁷ εκλαμβάνονται ως θεϊκή τιμωρία για την αμαρτία.

Στα **Κουρέλια**, συναντιούνται δύο όμορες παρεκκλίνουσες κοινότητες στιγματισμένων: η πόρνη Σόνια⁵⁸ κι ένας αποφυλακισμένος άνδρας, πρώην συγκρατούμενος του αδελφού της. Όμοιοι του κοινωνικού περιθωρίου, συναντιούνται στον οίκo ανοχής, σε κλίμα ψυχικής θέρμης, ευεπίφορο για εξομολόγηση. Παρόμοια με τα **Ξεμολογημένα**, η πραγματική βιογραφία είναι πλήρως ορατή, χωρίς στρατηγικές ξεγλιστρήματος: δύσκολες οικονομικές συνθήκες, φτώχεια, η απουσία της πατρικής φιγούρας, η μητρική ανεπάρκεια, η πρώιμη παραβατικότητα του αδελφού: *... δεν είχε κλείσει τα δεκατέσσερα ... τότε στο Δώδεκα, δεν είχε σκοτωθεί ακόμα ο πατέρας... Φτώχεια εμείς ... κάτι κουτσοκεντούσα εγώ ... κάτι ξενόπλενε η γριά [...] τα είπα της μάνας μου, δε μίλησε. Την έπιασε μονάχα μια τρεμούλα.*⁵⁹

⁵⁵ Πικρός, *ό.π.*, 49 - 50.

⁵⁶ Η Καλλιρρόη Παρρέν, επισημαίνοντας την κρατική ολιγωρία, διακηρύσσει ότι «το μέτρον του πολιτισμού ενός λαού μετράται με την θέσιν την οποίαν κατέχουν αι γυναίκες εις την εξέλιξίν του » (Αβδελά & Ψαρρά, 1985, 439).

⁵⁷ Πικρός, *ό.π.*, 52 - 53.

⁵⁸ Πιθανότατα, το όνομα είναι παραποιημένος αναρτήρας της φθαρμένης ταυτότητας στην προσπάθεια ξεγλιστρήματος από την πραγματική προσωπική ταυτότητα: *δε σας λένε κυρία Σόνια... ε; [...] Κοροϊδεύεις; Δεν παύεις, λέω! (Στο ίδιο, 103).*

⁵⁹ Στο ίδιο, 107, 109.

Ο διαρρηγμένος οικογενειακός ιστός προδιαγράφει την ηθική σταδιοδρομία της Σόνιας που εγκοιλιώνεται τον επιλήψιμο κοινωνικό ρόλο της. Από τα πρωτόλεια διηγήματά του, ο Πικρός εμβαπτίζει το αφηγηματικό υλικό του στα νατουραλιστικά διδάγματα: το περιβάλλον επιδρά καταλυτικά στη βιογραφία της ηρώιδας.

Το επάγγελμα της πόρνης ασκεί μίαν «υπνωτιστική επίδραση» στη Σόνια που, παρόλο που εκλείπουν οι εξωτερικοί περιορισμοί, «αυτοαποκλείεται» από την ομαλότητα και προσφέρει οικειοθελώς τις υπηρεσίες της στον συνομιλητή της: *Εγώ πάλι θα σ' ευχαριστήσω... ωχ! Πώς είναι το κεφάλι μου ... ας είναι όμως, όπως γουστάρεις πάλι ... τον παρά σου θα δώσεις ... τι θα πει!*⁶⁰ Το παγιωμένο αίσθημα μειονεξίας της φθαρμένης ταυτότητας λειτουργεί ως έξη που διαιωνίζει την υφιστάμενη συμβολική βία του πελάτη - εκμεταλλευτή.⁶¹ Η αμυντική συρρίκνωση που επιλέγει συνιστά μίαν υπεραπλουστευτική αποποίηση ευθυνών που μετατίθενται στις περιρρέουσες συνθήκες: *Μωρ' ας μην πήγαινε τότες μέσα και έννοια σου! Αλλιώς, σήμερα ...*⁶²

Στο ενδοδιηγητικό επίπεδο, οι δύο ήρωες μιλούν την ίδια λαϊκή γλώσσα, με την ατημελησία και την αμεσότητα του προφορικού λόγου που τραμπαλίζεται ανάμεσα στις παρελθοντικές μνήμες και στην παροντική αυτεπίγνωση. Οι σπονδυλωτοί μονόλογοι της Σόνιας που παρεμβάλλονται στα σύντομα διαλογικά μέρη συνιστούν «αναλήψεις»⁶³, αναδρομές στο παρελθόν, αναζητώντας (εκούσια ή ακούσια) τις γενεσιουργές αιτίες της περιθωριοποίησης. Είναι «συμπληρωματικές» των «παραλείψεων» του χρόνου που έχει ήδη διανύσει ο ήρωας και αφορούν σε λεπτομέρειες που αγνοεί τόσο ο συνομιλητής, όσο και ο αναγνώστης: φωτίζονται τα παιδικά του χρόνια, προοικονομία της ενήλικης ζωής του.

Η Αγλαΐα στη *Λαμπρή στο χαμόσπιτο* υιοθετεί έναν καινούριο *αναρτήρα ταυτότητας* ως διαβατήριο μετάβασης στην *ενδοομάδα* των εκδιδόμενων γυναικών. Γίνεται η Έλλη στον οίκο ανοχής,⁶⁴ *ξεγλιστρώντας* από την κανονικότητα, μέχρι που η επίσκεψη του φαντάρου

⁶⁰ Στο ίδιο, 103.

⁶¹ Πρόκειται για μια σχέση κυριαρχίας που λειτουργεί μέσω «της συνενοχής των διαθέσεων» (εδώ του πελάτη και της πόρνης), με αποτέλεσμα να συντηρείται «η θεμελιώδης ασυμμετρία υποκειμένου - αντικειμένου, δρώντος - εργαλείου, άνδρα και γυναίκα στον χώρο των συμβολικών ανταλλαγών» (Μπουρντιέ, 2007, 92 - 93).

⁶² Πικρός, *ό.π.*, 107.

⁶³ Οι «αναλήψεις» και οι «προλήψεις» συνιστούν «αναχρονίες», «ασυμφωνίες τάξης ανάμεσα στον ιστορικό χρόνο των γεγονότων και τον αφηγηματικό χρόνο». Πολύ ενδιαφέρουσα η επισήμανση από τον Genette (1980, 42 - 47) των αναχρονιών στο έργο του Marcel Proust, *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο*. Για τις «αναλήψεις» βλ. Genette (1980, 51 - 54).

⁶⁴ Εδώ περιγράφεται ένα *μπορντέλο - οικία*. «Το *μπορντέλο - οικία* έχει τόσες πόρνες όσα και δωμάτια. Εκτός απ' αυτές, πρέπει να υπολογίσουμε την πατρόνα, την υπηρέτρια, τον μπράβο. Κάποτε - κάποτε κανένας

αδελφού της, του Λαμπή, την ημέρα της Ανάστασης, την επαναφέρει βίαια στην πραγματική βιογραφία της.

Αρχικά, τόσο η Αγλαΐα, όσο και τα υπόλοιπα κορίτσια, υιοθετούν προστιγματικά χαρακτηριστικά λόγω της ιερότητας της ημέρας που γεφυρώνει την κανονικότητα και την παρέκκλιση. Οι φθαρμένες ταυτότητες καταυγάζονται: ... ντυμένη στ' άσπρα, δίχως μπογιές, δίχως φτιασίδι, τα μαλλιά τεντωμένα πίσω ... η Αγλαΐτσα ...⁶⁵ Και πιο κάτω: ... δυό κορίτσια με τα καπέλα και με λαμπάδες στο χέρι: Καλή Ανάσταση! [...] Ε ... μια φορά το χρόνο ειν' αυτό, π' ερχόμαστε κι εμείς στον εαυτό μας ... Ψυχή θα παραδώσουμε κι εμείς! ...⁶⁶

Η ηρωίδα, αποξενωμένη από τη φθαρμένη της ταυτότητα, συναισθηματικά ασταθής κι ενοχική, ταλανίζεται από το φάσμα ενός Θεού τιμωρητικού: Λογάριαζε με το μυαλό της το πόσες μέρες θα νηστέψει, κι έταζε μετάνοιες βράδυ και πρωί, και να κοιμάται απάνου στα σανίδια, να το παιδέψει το κολασμένο το κορμί τ' αμαρτωλό, να το ξεπλύνει με το κλάμα. Όλο το ήμαρτον είχε στο νου της...⁶⁷

Η παρουσία του αδελφού της, του πιο αφοσιωμένου συμπονετικού άλλου, την κάνει να ελπίζει ότι θα γίνει άνθρωπος: Να φύγουμε, Λαμπή, πρώτα απ' εδώ, να φύγω μια και να γλιτώσω ...⁶⁸ Ωστόσο, ο στιγματισμένος χώρος του πορνείου και η καθ' ἑξίν φθαρμένη ταυτότητα της ηρωίδας, μαζί με τη βιωμένη αυτοπαραίτησή της από κάθε ελπίδα κανονικοποίησης της ηθικής σταδιοδρομίας της, ενθαρρύνουν την υπέρβαση των αναστολών. Η αδελφική σχέση γίνεται ερωτική, παρασύροντας στην αλλοτριωτική δίνη της και τον Λαμπή που αντιμετωπίζεται στερεοτυπικά ως δυνάμει πελάτης. Για να θυμηθούμε την Butler (2009, 70 - 71),⁶⁹ το ταμπού καταστρατηγείται και «η αιμομικτική επιθυμία» δεν παραμένει «φανταστική», αλλά γίνεται «κοινωνικό γεγονός»:

Υγρά, μαζί και πυρωμένα, τα χείλια της κολλήσανε στο στόμα του [...] τα μπράτσα της τα τσίτσιδα [...] σφίγγανε το γερό τ' αντρίκειο στήθος [...] τα δάχτυλά της τα χλωμά, σαν από μαλακό κερί, λιώναν απάνου στα μαλλιά του τα δρωμένα ... ένα φιλί [...] π' έκλεινε τις χίλιες πόρες όπου βράζαν μες στα στήθια της, έκαψε του Λαμπή τα σωθικά.⁷⁰

ζόρικος πελάτης βρόνταγε την πόρτα μετά τα μεσάνυχτα. Δεν του άνοιγε κανείς» (Πετρόπουλος, 1980α, 41, 51).

⁶⁵ Πικρός, 2009, 146.

⁶⁶ Στο ίδιο, 142 - 3, 154.

⁶⁷ Στο ίδιο, 153.

⁶⁸ Στο ίδιο, 154.

⁶⁹ Ο Claude Lévi - Strauss θεωρεί την αιμομιξία ως ένα ταμπού που παράγει «εξωγαμικές, μη αιμομικτικές, ετεροφυλοφιλικές σχέσεις που φυσικοποιούνται ως λογοθετικές κατασκευές». Για τον ανθρωπολόγο, η αιμομιξία, η επιθυμία για την αδελφή για παράδειγμα, «δεν είναι κοινωνικό γεγονός, αλλά πολιτισμική φαντασίωση».

⁷⁰ Πικρός, ό.π., 150.

Επιστρέφοντας τσακισμένη στην ενδοομάδα, η Αγλαΐα πραγματοποιείται ακόμη περισσότερο, υποκύπτοντας στη διττή πατριαρχία, τόσο του προαγωγού της, όσο και του αδελφού που επιδιώκει να καρπωθεί τα επίχειρα του *στίγματός* της.⁷¹ Ο ανδρισμός και των δύο «παραμένει άρρηκτα συνδεδεμένος με την σεξουαλικότητα και την εξουσία». Με τη μεσολάβηση μάλιστα του χρήματος, «μια πλευρά του ανδρικού ερωτισμού συνδέει την αναζήτηση της απόλαυσης με την άσκηση μιας συμβολικής βίας πάνω σε σώματα που έχουν συρρικνωθεί στην κατάσταση του αντικειμένου» (Μπουρντιέ, 2007, 45, 54). Η πόρνη ελέγχεται ως εμπορεύσιμο είδος με ανταλλακτική αξία: ... *ολοένα φουρκιζότανε. Βρε για πες μου!... Ορίζω ή δεν ορίζω εγώ την αδερφή μου; [...]* *Μα ύστερα χάλασε το κέφι του. Θυμήθηκε φαίνεται τ' άλλα, τα πολλά που πήρε ο άλλος.*⁷² Ακόμη και στο *απαξιωμένο* σύμπαν του οίκου ανοχής, διαγωνίζονται οι *κανονιστικοί μηχανισμοί* καταπίεσης του γυναικείου φύλου.

Στο τέλος του διηγήματος, ο Λαμπής, *απαξιωμένος* κι αυτός μετά την αιμομικτική εμπειρία, βυθίζεται στο σκηνικό της αναστάσιμης νύχτας που συνιστά μian «ετεροτοπία κανονικότητας» γι' αυτόν. Η γιορτινή πόλη είναι μια θέαση μακρόθεν, οι άνθρωποι έχουν γίνει σκιές για τον άνδρα της βέβηλης ένωσης, τον αποσυνάγωγο από την ιερότητα της ημέρας: *Γύρω του κόσμος, ίσκιοι που μπλέκανε ένας μες στον άλλον αδερφωμένοι, και λαμπάδες στο χέρι. Μα καλά δεν τους πρόσεχε [...]* *φλογίτσες, που όλο πετούσαν στον αέρα, κι άπλωναν τις πορτοκαλιές ψυχούλες τους σε μian υπέρτατη προσπάθεια, ανείπωτη λαχτάρα, ν' ανέβουνε ψηλά.*⁷³

Η Κατίνα στη νουβέλα *Σα θα γίνουμε άνθρωποι* ξεχωρίζει ανάμεσα στις πόρνες του Πικρού. Αν και *απαξιωμένη*, δεν *συρρικνώνεται αμυντικά* στη φθαρμένη της ταυτότητα και σαν θηλυκός Ίκαρος ίπταται θαρραλέα πάνω από τον «Υπόγειο Παράδεισο» του κοινωνικού περιθωρίου: *Κι άμα τη χτύπησε καταπρόσωπο ο αέρας, λες να ξεκόλλησε το πόδι της απ' το καταραμένο το κατώφλι, και ρίχθηκε μ' όλη της τη δύναμη μπροστά....*⁷⁴ Η στοχοπροσήλωσή της να *κανονικοποιηθεί*, διάγοντας μια νέα ηθική σταδιοδρομία, μεταμορφώνει ακόμη και τα εξωτερικά, *στιγματικά γνωρίσματα*: *μήτε χαλκαδιασμένα δείχτανε τα μάτια της, μήτε πια είχε λακκάκι το μάγουλό της [...]* *Ακόμα και τις χαρακαωτές*

⁷¹ Η Αύρα Θεοδωροπούλου είναι διαφωτιστική σχετικά με την αντιμετώπιση της πορνείας από τους οικείους της πόρνης: «Οι γυναίκες που σφάζονται από τους σερνικούς πιο συχνά είναι εκείνες που σπρωγμένες από την οικογένεια, βρίσκουν ύποπτους πόρους που τους παρέχουν στους αδερφούς, για να τις αφήνουν ήσυχες, χωρίς να συλλογίζονται πως μόλις πάψει η παροχή θα στράψει η μπιστόλα» (Αβδελά & Ψαρρά, 1985, 290).

⁷² Πικρός, *ό.π.*, 160, 165.

⁷³ Στο *ίδιο*, 167 - 168.

⁷⁴ Στο *ίδιο*, 49.

γραμμές στο κούτελο έπρεπε να τις προσέξει καλά για να τις ξεχωρίσει ...⁷⁵ Προϋπόθεση για την καινούρια αρχή είναι η αυτεπίγνωση, κατακτημένη μέσα από την οδυνηρή ανάληψη στα λάθη του παρελθόντος που καθόρισαν ντετερμινιστικά την περιθωριοποίησή της. Η *δυνητική και πραγματική κοινωνική ταυτότητα* αναμετρώνται σ' ένα αμείλικτο μπρα - ντε - φερ μπροστά στον καθρέφτη - σύμβολο του καφέ - αμάν: *Μα ποια απ' τις δυο ήτανε η σωστή Κατίνα, η ...λεύτερη, η ξεπλυμένη απ' το βούρκο; Για η άλλη; [...]* σα να της φάνηκ' όνειρο ο ίδιος ο εαυτός της, κι έβλεπε με τ' άυλα μάτια της ψυχής, σαν τίποτα υπερούσιο, το ίδιο της το εγώ ...⁷⁶ Η *διαβατήρια τελετή* είναι μεθοδικά προετοιμασμένη ως καθαρτήρια διαδικασία: *Κι άμα πιάσει το δωματιάκι το νοικοκυρεμένο, και το συγυρίσει όμορφα, ύστερα θα πάει στο λουτρό να παστρευτεί καλά, και θα πάει μεθαύριο τα Φώτα, να πάρει Μεγάλον Αγιασμό να πει και να νιφτεί, να φύγει η αμαρτία...*⁷⁷ Η κατάθεση της προσωπικής ενοχής στα πόδια της εγκαταλειμμένης κόρης, της Λιλίκας, θα σηματοδοτήσει τον πλήρη αποστιγματισμό της: *Κι αν πάλι στάζουν οι κόμποι τα δάκρυα, αυτή με τα μαλλιά της θα τα σκουπίσει απαλά και θα σκύψει να φιλήσει ως και τη σκόνη που θα πέσει απ' της Λιλίκας τ' αγαπημένα παπουτσάκια.*⁷⁸

Δυστυχώς, η επιθυμία της Κατίνας να αποκαταστήσει τη διασαλευμένη *κοινωνική αλληλεπίδραση* παραμένει χιμαιρική. Η Κατίνα καταρρέει κάτω από το βάρος της *φθαρμένης ταυτότητας* και απαγχονίζεται, εκθέτοντας σε πλήρη ορατότητα ένα *απαξιωμένο, πάσχον σώμα*.⁷⁹ Το γυμνό σαρκίο της χλευάζεται από τους *όμοιους* που κατακεραυνώνουν την ανταρσία απέναντι στη δεοντολογία της *παρεκκλίνουσας ενδοομάδας*: *Τη βρήκαν κρεμασμένη στο ταβάνι την Κατίνα, τσιτσιδι, όπως τη γέννησε η μάνα της. [...]* –*Να σας πω εγώ! ... Βρεμένη; Ήτανε καθόλου βρεμένη μπροστά της; ... Όλοι τους ξεσπάσανε σ' ένα στριγκό γέλιο.*⁸⁰

Το καθαρτήριο ταξίδι της δεν έχει συνεπιβάτες: τα υπόλοιπα κορίτσια στον οίκο ανοχής υπερθεματίζουν τον προκαθορισμένο εγκλεισμό της στη *στιγματική* ειμαρμένη: *Άνθρωπος μια φορά, δεν ήτανε να γένει η Κατίνα ... Τελείωσε!...*⁸¹ Πρόκειται για την «παράδοξη κοινότητα» της Kristeva (2004, 258 - 259), χωρίς συνοχή, «καμωμένη από έναν μοναδικό

⁷⁵ Στο ίδιο, 37, 41.

⁷⁶ Στο ίδιο, 40.

⁷⁷ Στο ίδιο, 46.

⁷⁸ Στο ίδιο, 47.

⁷⁹ Η διάθεση του Πικρού να διδάξει στάσεις ζωής στους νέους τον οδηγούσε να χρησιμοποιεί συχνά σκληρή γλώσσα ή ειρωνεία και καυστικό χιούμορ στα άρθρα του. Σε αρκετά από αυτά γελοιοποιούσε τους αυτόχειρες, για να αποτρέψει τους νέους από τη μίμηση της πρακτικής τους. Ο ίδιος ήταν λάτρης της δράσης, οπαδός της προόδου, γι' αυτό και αγανακτούσε με τους απαισιόδοξους που επέλεγαν την εθελούσια έξοδο. Χαρακτήριζε την αυτοκτονία ως *μολυσματική νόσο και κοινωνική πληγή* (Μπάρτζης, 2006, 318 και υποσ. 73).

⁸⁰ Πικρός, *ό.π.*, 103.

⁸¹ Στο ίδιο, 101.

ενωτικό δεσμό: την επίγνωση της ριζικής ξενότητας». Αισθήματα αλληλεγγύης εκδηλώνονται μόνο, όταν η αυτοχειρία της Κατίνας την ευθυγραμμίζει βεβιασμένα με τον ζόφο της ενδοομάδας. Οι όμοιοι αμιλλώνται για την εξασφάλιση μιας αξιοπρεπούς κηδείας –*Νυφικό φουστάνι, μεταξωτό. Και σκαρπίνια από σατέν [...] να φωνάζουμε και το δεσπότη [...] Θα νοικιάσουμε και καρκαλέτσους [...] Μάλιστα θα της κάνουμε κι ένα μαρμαρένιο σταυρό... Και θα γράψουμε και ποίημα απάνου, ε;*⁸² Ωστόσο, οι προθέσεις αποδεικνύονται φαρισαϊσμοί, όταν το κόστος της κηδείας καθιστά απαγορευτική την επιμελημένη τελετή: *Τι να πρωτοκάνουμε με μια δραχμή, ε; [...] Ποιος φταίει; Αφού δεν τις θάφτει τις τέτοιες η Εκκλησία;*⁸³

Έτσι η Κατίνα, ψυχή τε και σώματι *απαξιωμένη*, άταφη, παραμένει στα αζήτητα, καταλήγοντας στο ανατομικό τραπέζι:

*Κι η τσιμπίδα όλο ξεσκούσε την προβιά και ξεχειλίζανε κίτρινα σπυριά τα πάχητα [...] το παραπάνου πάχος άρχεψε να τρέχει σα λάδι στα μπούτια [...] θα της σπάσουνε τα μαλακά τα κόκαλα, τα τραγανά, να δούνε την καρδιά που ήπιε τα πικρά ποτήρια [...] τα πλεμόνια που τα' φαγε και τα μαράζιασε το αχ! ...θ' ανοίξουνε και την κοιλιά, να βγάλουν τα στομάγια, τα σπληνάντερα και το σκότι, φαρμακαωμένα απ' το πιστό το δηλητήριο. [...] Ύστερα στον κουβά! Κι όλα μαζί στο διάβολο!*⁸⁴

Είναι προφανής η θητεία του Πικρού στον νατουραλισμό: σαν τον ανατόμο γιατρό του Bernard, μοιάζει να παρατηρεί αποστασιοποιημένος την κατακρεούργηση του γυμνού σώματος και να «εφαρμόζει πειραματική μεθοδολογία» (Travers, 2008, 175), «ορίζοντας ο ίδιος τις παραμέτρους, για να τοποθετήσει τα πρόσωπα» στο μακάβριο σκηνικό του (Βογιατζάκη, 2016, 126).

Γιατί όμως αποτυγχάνει η κίνηση αποσκίρτησης της Κατίνας από την *παρεκκλίνουσα κοινότητα*; Η πικρή ειρωνεία του μαρξιστή συγγραφέα είναι υποδόρια: πρόκειται για ατομική εξέγερση που παραμένει ατελέσφορη, αν οι *φθαρμένες ταυτότητες* δεν οργανωθούν σε συλλογικότητες με ταξική συνείδηση. «Ο συνεργατισμός, το συμμετοχικό μοντέλο είναι οι δυνάμεις που κινούν την ανθρώπινη ιστορία και γεννούν τη δυναμική της ανθρώπινης εξέλιξης» (Eagleton, 2015, 45 - 50). Όλες οι γυναίκες του «Υπόγειου Παράδεισου» νομίζουν ότι επιλέγουν ελεύθερα τον παρασιτισμό ως προσοδοφόρο μέσο για την μετέπειτα ανταπόκριση στις *κανονιστικές προσδοκίες* των φυσιολογικών. Πρόκειται για την «έγκληση» του Αλτουσέρ, ένα «κόλπο» ψευδαισθητικής επιλογής (Barry, 2013, 198) που

⁸² Στο ίδιο, 105 - 7.

⁸³ Στο ίδιο, 110.

⁸⁴ Στο ίδιο, 120, 123.

παγιδεύει τις πόρνες σε μίαν «ιδεολογία φανταστικής, χμιαρικής αναπαράστασης των πραγματικών συνθηκών της ύπαρξής τους». Το κατεστημένο δέχεται τις γυναίκες του αγοραίου έρωτα, όσο αυτές παρέχουν υπάκουα τις προκαθορισμένες υπηρεσίες τους. «Αν υπάρξει δυσλειτουργία του κοινωνικού ετεροκαθορισμού και ανισορροπία των σχέσεων παραγωγής της βάσης, παρεμβαίνει ρυθμιστικά η ιδεολογία του εποικοδομήματος. Τότε είναι που ο στασιαστής συνθλίβεται, γιατί αποτόλμησε τη μετάβαση από το φανταστικό στο πραγματικό» (Αλτουσέρ, 1999, 100 - 101). Όπως συνέβη με την Κατίνα· στο ίδιο πλαίσιο, τα κορίτσια του καφέ - αμάν απλώς ονειρεύονται τη φυγή τους: *Κι άμα κουραζόντανε πολύ, οι κοπέλες ... πήγαινε το μάτι τους ...στα τρογυρνά [...]. Το πρωτοβλέπανε λες, απάνου απ' τον καθρέφτη, το χρυσό πουλί με τις φτερούγες μισάνοιχτες, έτοιμο να πετάξει, να πάει ποιος ξέρει σε τι ονειρεμένες χώρες [...]. Άλλες πάλε κοιτάζανε νοσταλγικά τ' απέραντα τα πέλαγα ...* ⁸⁵

Ανάμεσα στις όμοιες της Κατίνας ξεχωρίζει η Θελξινόη, ενσάρκωση του κυριαρχικού, ομόφυλου έρωτα με τη νεαρή Λέλα.⁸⁶ Αντιπροσωπεύει το μνησικάκο αντίπαλο δέος της Κατίνας με πολλαπλά *στιγματικά γνωρίσματα της φθαρμένης ταυτότητας*: απωθητική εμφάνιση –*σα μασημένο στουπόχαρτο τα μούτρα της*–, ομοφυλοφιλία,⁸⁷ χαμηλή κοινωνική προέλευση, αναλφαβητισμός, απαξιωμένο επάγγελμα, προχωρημένη ηλικία. Το όνειρό της να διακριθεί ως δασκάλα ή και διευθύντρια στο Αρσάκειο υπεραναπληρώνει το *στίγμα* της, ώστε να καταστεί αόρατο, υιοθετώντας ψευδεπίγραφους *αναρτήρες* ενός σοβαροφανούς κοινωνικού ρόλου: φορά γυαλιά, χωρίς να τα χρειάζεται, αποστηθίζει ποιήματα και τροπάρια και χρησιμοποιεί μίαν παραφθορά λόγιας ιδιολέκτου: *Εξόν πια που ήξερε κι άλλες ελληνικές ομιλίες. Έλεγε: με το μπαρδόν, έλεγε αλαργέ. Την πεζούλα την έλεγε ιπποδρόμιο, αντίς για πεζοδρόμιο, κι ήτανε ο ουρανός μιχαλώδης.*⁸⁸ Όλα *ζεγλιστήματα* που παραπέμπουν στη λογιосύνη. Η Γκιουζέλ Μαρίκα είναι περισσότερο εξανθρωπισμένη, προσανατολισμένη στην κατεστραμμένη πατρίδα της, τη Σμύρνη ⁸⁹ και την απολεσθείσα

⁸⁵ Στο ίδιο, 55 - 56.

⁸⁶ Η Ντουνιά (2006, 40 - 41) θεωρεί στοιχείο νεωτερικότητας του Πικρού την ανάδειξη του ερωτισμού και του αποκάλυπτου ηδονισμού μέσα από εξεζητημένες περιγραφές σε σκηνικά αθλιότητας. Ο ομόφυλος γυναικείος έρωτας ίσως παρουσιάζεται για πρώτη φορά αποκάλυπτα στην ελληνική λογοτεχνία.

⁸⁷ Για τον Μπουρντιέ (2007, 213 - 214), οι ομοφυλόφιλοι είναι «θύματα μιας συμβολικής κυριαρχίας». Είναι μια εξουσία που επιβάλλεται μέσω μιας ρατσιστικής αντιμετώπισης του παρεκκλίνοντος ατόμου, εκφρασμένης με «συλλογικές πράξεις αρνητικής κατηγοριοποίησης στιγματισμένων κοινωνικών ομάδων». Αυτή η στερεοτυπική αντιμετώπιση γίνεται «άρνηση της δημόσιας, ορατής ύπαρξης»· ο διαφορετικός Άλλος γίνεται αόρατος.

⁸⁸ Πικρός, *ό.π.*, 60.

⁸⁹ Η μικρασιατική καταστροφή έδωσε στα γραπτά του μεσοπολέμου μια «ζέστα ψυχής ... Οι λογοτέχνες αντίκρισαν τη νεοελληνική πραγματικότητα, αισθάνθηκαν τον άνθρωπο που πορεύεται δίπλα τους, τρύπησαν το τομάρι του και άδραξαν τη ζεστή ψυχή του» (Παναγιωτόπουλος, 1980, 35 - 36).

προσωπική και κοινωνική ταυτότητα. Η εθνική συμφορά, εκτός από ιστορικό τραύμα, προσδιορίζει ντετερμινιστικά την *απαξίωση* της γυναίκας που με τον *αναρτήρα* της ανέστιας προσφυγοπούλας εκπορνεύεται, για να επιβιώσει –ωστόσο η *φθορά* της δεν είναι ουσιαστική, ο νόστος της επιστροφής στη χαμένη πατρίδα την καταυγάζει.

Όλα τα κορίτσια της νουβέλας, «ανέστια, συνεχίζουν το παράδοξο του ηθοποιού που πολλαπλασιάζει τις μάσκες και τους ψευδοεαυτούς, ούτε απόλυτα αληθινά, ούτε ψεύτικα, σε μιαν έωλη ασφάλεια» (Kristeva, 2004, 19). Ανταγωνίζονται, διεκδικώντας τους *μουστερήδες* με κίνητρο το μεγαλύτερο χαρτζιλίκι⁹⁰, τελικά όμως «συνειδητοποιούν το αδύνατο του λυτρωμού και επαναλαμβάνουν μηχανικά τη φράση: *Σα θα γίνουμε άνθρωποι*. Οι πόθοι εκφράζονται από συνήθεια και τα όνειρα πλέκονται για να παρατείνουν τη θέληση της εξακολούθησης μιας τέτοιας ζωής» (Σαχίνης, 1945, 48). Παλινωδώντας ανάμεσα στο *στίγμα* και στη *δυνάμει κανονικότητα*, δεν αποκτούν μιαν υγιή *ηθική σταδιοδρομία*, αποβάλλουν την *ψευδοταυτότητα* της διαφυγής και υποκύπτουν στον αλκοολισμό και στις ουσίες.⁹¹ Με «χαλκιαδασμένα μάτια», μια «σωματική εικονογραφία» ανάμεσα στο θλιβερό και το γκροτέσκο, αυτές οι γυναίκες δεν είναι «διαμεσολαβήτριες ηδονής»⁹² (Παπαρούση, 2004, 176), αλλά *λυπητερές κακόμοιρες ψυχούλες, πότε στον άγριο τον παραδαρμό της ψεύτικιας ελπίδας, και πότε μες στο μούδιασμα της κούρασης, της νύστας, ψυχούλες που τις έπνιγε θανατερά ο πόνος, κι η θλίψη ως το χάρο*.⁹³

Ο «Υπόγειος Παράδεισος» –οξύμωρη ονοματοδοσία– συνιστά μιαν ετεροτοπία στα ρείθρα της αστικής κανονικότητας. Πίσω από μια σιδερένια πόρτα ανοίγονται σκαλιά προς ένα υπόγειο, υπόμνηση της καθόδου στην κόλαση. Το σκηνικό ανοίκειο, τεχνητό: ένα στενό πάλκο μ' έναν μουσαμαδένιο έναστρο ουρανό κι έναν ψεύτικο ήλιο, τριγυρισμένο από ξεχαρβαλωμένα έπιπλα από δεύτερο χέρι, χάρτινους γλόμπους και χάρτινα, σκονισμένα λουλούδια από *στουμπέτσι*. Ακόμη κι όταν μετασχηματίζεται το καφέ - αμάν σε καφέ - σαντάν, η φυλακή των γυναικών απλώς εκσυγχρονίζεται: πολυέλαιοι, γυαλιστερά μαονένια τραπεζάκια, πέτσινες καρέκλες, θεόρατοι καθρέφτες, πιο αληθοφανή, πλην τεχνητά,

⁹⁰ «Κάθε κορίτσι είχε την αξία του. Οι όμορφες και νέες πόρνες δούλευαν καλύτερα από τις μέτριες συναδέρφοισσες. Εντεύθεν η επαγγελματική αντιζηλία και οι καβγάδες» (Πετρόπουλος, 1980, 57).

⁹¹ Τραγικό οξύμωρο ο φαύλος κύκλος, όπου εμπλέκεται η Ταρσή: πίνει πολύ, κάνοντας κονσομασιόν, ώστε να εξασφαλίσει χρήματα, για να θεραπεύσει το έλκος της. Το αλκοόλ που καταστρέφει το στομάχι της είναι η μοναδική προϋπόθεση για τη θεραπεία της.

⁹² Ο Φουκώ (2003, 65, 92 - 93) επισημαίνει ότι από τον 19^ο αιώνα «διασπάται η ηδονή και ενισχύεται η εξουσία που την ελέγχει –η μία διαδέχεται την άλλη». Η ιατρική, η ψυχιατρική και η πορνεία είναι πηγές αμέτρητων κερδών για την εξουσία που δεν απομονώνει μόνο το σεξουαλικό σύμφυρμα, αλλά το καλεί, το υποκινεί, «το συγκροτεί σε εστίες προσοχής».

⁹³ Πικρός, *ό.π.*, 114 - 115.

λουλούδια, ένας ατλαζένιος ουρανός «επικαιροποιούν» τις συνθήκες εγκλεισμού, βελτιστοποιώντας τα εργαλεία ελέγχου: *τα σεπαρέ γενήκαν τέσσερα: κι αυτά λουσάτα [...]* *Ήρθανε και τρεις Ουγγαρέζες, ζανθές σαν το φλουρί το βενέτικο*. Πρόκειται για την κοινωνική κατασκευή ενός νέου «αμφισβητούμενου χώρου, πεδίου άσκησης σχέσεων εξουσίας» (Γιαννακόπουλος & Γιαννιτσιώτης, 2010, 14): ο πάτρωνας εξελίσσει τους ηγεμονικούς μηχανισμούς του και οι πόρνες δυνητικά μπορούν να σχηματίσουν «θύλακες αντίστασης», προκειμένου να ξεφύγουν· ο «Υπόγειος Παράδεισος» υπήρξε φυλακή για την Κατίνα, αλλά ταυτόχρονα της πρόσφερε τα υλικά μέσα, για να πάρει την απόφαση να *αποστιγματιστεί*.⁹⁴ Μοναδικές διαφυγές: η γαλιάντρα που κελαηδά (ωστόσο φτερουγίζει φυλακισμένη μες στο κλουβί της) και ο καθρέφτης με το χρυσό πουλί. Άψυχοι, ιδιότυποι συμπονετικοί άλλοι που προσφέρουν στις εγκλωβισμένες γυναίκες το *ξεγλίστρημα* στο όνειρο: *Κι ο λογισμός, όλο στο χρυσό πουλί με τις μισάνοιχτες φτερούγες, που τώρα θα ξαμολήσει τα ποδάρια του απάνου απ' τον καθρέφτη, να! ... τώρα θα πετάξει ψηλά στα γνέφια τα ρουμπίνια, να πάει ν' ανταμώσει τον ήλιο το χρυσαφωτό [...] τα ρόδινα χαράματα*.⁹⁵

Η πόλη παρουσιάζεται κι αυτή έρημη και σιωπηλή, ως μακρινό ενδεχόμενο, με τα μαγαζιά (το πατσατζίδικο, το λουκουματζίδικο, το γραφείο τελετών) στερημένα από κάθε ανθρώπινη παρουσία. Ακόμη και η φύση είναι απομαγεμένη: τα σύννεφα *ασπρουλιάρικα νησάκια μέσα στο πέλαγο τη νερωμένη μελάνη*, τα κυπαρίσσια *μαυροφορεμένα* σαν να *αργοπροβοδίζουνε πένθιμη λιτανεία*, μια ψόφια γάτα *ζυλιασμένη γουρλώνει τα μάτια της μπρος σ' αυτήν την κρύα βροχιάρικη μέρα, τη σιχαμερή*.

Εκτός από τον χώρο, ο αρθρωμένος λόγος των ηρώων αισθητοποιεί τις *φθαρμένες ταυτότητες*, αποκαλύπτοντας τον ψυχισμό τους, ακόμη κι αν χρησιμοποιείται η τριτοπρόσωπη αφήγηση της παντογνωσίας. Παρόλο που φαίνεται να κυριαρχεί η αφηγηματική φωνή, «η συνειδησιακή προοπτική είναι του ήρωα που βλέπει μέσα στην ιστορία» (Ντουνιά, 2006, 60 - 61). Πρόκειται για τη «φευγαλέα, ασύλληπτη πραγματικότητα»⁹⁶ των *στιγματισμένων* που αποκαλύπτει –λιγότερο ή περισσότερο απογυμνωμένη– ο συγγραφέας: ψυχικοί μηχανισμοί, κλειστοφοβικά αισθήματα, μάταιες

⁹⁴ Κατά την Doreen Massey, «ο χώρος δεν είναι ποτέ προκαθορισμένος, αλλά σε διαρκή διαδικασία γίνεσθαι, αποτελώντας μια σφαίρα *ενδεχομενικότητας*». Οι αδύνατοι υιοθετούν πρακτικές που ανοίγουν ρωγμές στο συνεχές της επιτήρησης, αποτινάσσοντας την ιδιότυπη *ευταξία* της *παρεκκλίνουσας ενδοσμιάδας*. Η *κινητικότητα του χώρου* ενθαρρύνει και την *κινητικότητα των ηρώων* (Γιαννακόπουλος, 2010, 15, 21 - 22). «Αναπτύσσεται μια κοινωνικοχωρική διαλεκτική, βοηθητική κάποιων δράσεων και απαγορευτική άλλων» (Καλαντίδης, 2017, 57).

⁹⁵ Πικρός, *ό.π.*, 126.

⁹⁶ Ο Wayne Booth (1987, 53) χρησιμοποιεί τον όρο «elusive reality» για τους ήρωες της Virginia Woolf.

εξεγέρσεις. Φράσεις, συχνά κατακερματισμένες, μεταφέρονται στο προσωπικό του ιδίωμα, χωρίς να μεσολαβεί κάποιο λεκτικό, εισαγωγικό ρήμα. Ο αφηγητής παραμένει σιωπηλός, προτεραιοποιώντας την εσωτερική, υποκειμενική εστίαση, ενώ η χρονική δομή ακολουθεί τη συνταγματική διάρθρωση των σκέψεων του ήρωα και τη λεκτικοποίησή τους. Πρόκειται για έναν ελεύθερο πλάγιο λόγο, όπου ο χρόνος της ιστορίας ταυτίζεται με τον χρόνο της αφήγησης.⁹⁷

Εξαιρετικό παράδειγμα ελεύθερου πλάγιου λόγου έχουμε στην περίπτωση της Κατίνας του «Υπόγειου Παράδεισου» που ονειρεύεται τον αποστιγματισμό της και την επανένωση με την κόρη της στο πλαίσιο της κανονικοποίησής της: *Έτσι σκυμμένη ... θα πιάσει με τα χέρια της τα παπουτσάκια του παιδιού ... θα τα φιλήσει ... Και θα προσέξει να μη στάξουν απάνω τα δάκρυά της, να μη λερωθούνε.*⁹⁸ Τον ίδιο λόγο επιλέγουν ο Παντελής ο Ακάθαρτος και οι όμοιες της Κατίνας, κάθε φορά που δραπετεύουν στο φαντασιακό.

Οι προβολές στο μέλλον που διακόπτουν τη γραμμικότητα της αφήγησης λειτουργούν ως «προλήψεις», ένα «σημάδι αφηγηματικής ανυπομονησίας» κατά τον Genette (1980, 72)⁹⁹. Εδώ δεν προεκτείνουν την πραγματική δράση, αλλά αισθητοποιούν λεκτικά την χιμαιρική προσδοκία. Δεν είναι τυχαίο που οι περισσότερες «αναχρονίες» που συναντάμε στους μονολόγους ανήκουν στην κατηγορία των «αναλήψεων»: δεν υπάρχουν περιθώρια για να γίνουν άνθρωποι οι ήρωες. Στην πραγματικότητα, οι «προλήψεις» συνιστούν τραγικές ειρωνείες, καθώς ο αναγνώστης είναι ήδη πεπεισμένος για το ότι τα όνειρα θα μείνουν ατελέσφορα. Οι θεματοφύλακες του αστικού κατεστημένου θα παρέμβουν ανασχετικά.

Στο *Τουμπεκί*, στο τελευταίο σκαλοπάτι του οίκου ανοχής, τοποθετείται η Μακαρόνα, η κικαρού, παλιά ξεσκολισμένη δουλεύτρα. Πρόκειται για μια ηρωίδα γκροτέσκα – σχεδόν εξπρεσιονιστική– παροπλισμένη στο ρόλο της θυρωρού του πορνείου και βοηθού των κοριτσιών, με βάση τη «διαβρωμένη νομιμότητα» του «σπιτιού» που περιθωριοποιεί τις γερασμένες πόρνες (Παπαρούση, 2004, 179).

⁹⁷ Όπως και στον εσωτερικό μονόλογο, εμφανίζεται ξαφνικά στην αφηγηματική ροή, δημιουργώντας αναγνωστική σύγχυση σχετικά με τα όρια της εσωτερικής και της εξωτερικής πραγματικότητας (Βογιατζάκη, 2016, 255 - 256). Οι Μικέ & Γκανά (1987, 140 - 141) αναφέρουν ότι «οι λειτουργίες του ελέγχου –fonction de contrôle– και της κυριαρχίας –fonction de régie– του αφηγητή αποσιωπώνται». Στην ουσία, βέβαια, είτε κρύβεται πίσω από τον αφηγητή ένα απρόσωπο αφηγηματικό υποκείμενο, είτε πολλαπλές οπτικές γωνίες (όπως στον *Οδυσσέα* του Joyce), «η φωνή του συγγραφέα δεν σωμαίνει πραγματικά» (Booth, 1987, 60).

⁹⁸ Πικρός, *ό.π.*, 47.

⁹⁹ Για την έννοια της «πρόληψης», βλ. Genette (1980, 67 - 79). Ο Genette διαπιστώνει πιο σπάνια την παρουσία της στη δυτική αφηγηματολογία, διατρέχοντας τα έργα του Balzac και του Dickens. Η «πρόληψη» συνδέεται άρρηκτα με την πρόκληση του αφηγηματικού σασπένς.

Η ωμή, νατουραλιστική περιγραφή της επιδιώκει την «αφύπνιση των εφησυχασμένων συνειδήσεων» (Ντουνιά, 1996, 39). Το σώμα της είναι πάσχον εξαιτίας των γηρατειών και της κλονισμένης της υγείας: *σπασμένη μούρη, ρημαγμένο μούτρο, ρημάδι, αξιοθρήνητο ρεμάλι, γέρικο σάπιο κουφάρι, ραγισμένη φωνή της σκούληκας, παραπεταμένο σαράβαλο.*

Η επίφαση εγγραμματοτισμού που διαθέτει –στην πραγματικότητα η ημιμάθεια– της προσδίδει κύρος στην ενδοομάδα των αναλφάβητων γυναικών, χωρίς ωστόσο να αξιοποιείται στη διαβατήρια τελετή για την ομαλότητα: *πέντε κολυβογράμματα που ήξερε, και διάβαζε ονειροκρίτη και Καζαμία ... Διάβαζε πότε τη Γενοβέφα, πότε τον Μπερτόδουλο, πότε το Μιμικό και τη Μαίρη και τα εξήγουσε στα κορίτσια που ζετρελαινότανε.*¹⁰⁰ Από την άλλη μεριά, η ρουφιανιά,¹⁰¹ ο συναισθηματικός εκβιασμός που ασκεί στα κορίτσια προκειμένου να μην τις καταδώσει στην Παρθενόπη, λειτουργεί ως ένα ακόμη στρεβλό μέσο αποστιγματισμού –το θύμα, έστω και προσωρινά ελλοχεύει ως δύναμη θύτης. Η ηθική σταδιοδρομία της διχάζεται ανάμεσα στη δουλοπρέπεια απέναντι στους φορείς των ελεγκτικών μηχανισμών καταπίεσης (τον πάτρωνα και τον αστυνομικό) και μian αρρωστημένη ματαιοδοξία. Θέλει με κάθε τρόπο –ακόμη και αρνητικό– να γίνεται το επίκεντρο της ενδοομάδας, λαμπρύνοντας την *παρεκκλίνουσα κοινότητα*:

*Μια - δυο φορές που την είχε μεταχειριστεί ο Αράπης για να κάνει λαθρεμπόριο κοκαΐνη, τα κατάφερε μια χαρά η κατεργάρα, να την πιάσουν και να τη στείλουν φυλακή και να γράψουνε ακόμα κι οι εφημερίδες τ' όνομά της ... Τότες τη φωτογραφίσανε και είχανε κι αυτηνής φωτογραφία ανάμεσα σ' άλλα μεγάλα πρόσωπα της πιάτσας.*¹⁰²

Το ψεγάδι της παρανομίας γίνεται εύσημο, εκτίθεται σε πλήρη ορατότητα και ο αναρτήρας της προσωπικής ταυτότητας ως σεσημασμένης καθαίρει την ατομική βιογραφία της, προσδίδοντάς της μian υπόσταση αυθεντικότητας ως τίτλος τιμής, διαβατήριο ενσωμάτωσης στην πιάτσα του υποκόσμου.

Πολύ ενδιαφέρουσα η λεκτική αναμέτρηση της Μακαρόνας με τον ανθυπομοίραρχο που προφασίζεται τον επαΐοντα, εκμαιεύοντας πληροφορίες για τον Αράπη.¹⁰³ Ο εκπρόσωπος της αστυνομίας με την ανακριτική μέθοδό του της μαθαίνει ένα «σαβουάρ φαιρ», συνοδευτικό της δουλοπρέπειας, παγιώνοντας «τη σχέση εκμεταλλευτή -

¹⁰⁰ Πικρός, 2010, 239 - 240.

¹⁰¹ Ο Πετρόπουλος (1980α, 28) κάνει λόγο για τις «κρυφές –και ευκαιριακές– πόρνες που ασκούσαν το επάγγελμά τους σε ρουφιανόσπιτα, με την απαραίτητη μεσολάβηση και συνδρομή της ρουφιάνας».

¹⁰² Πικρός, *ό.π.*, 240 - 241.

¹⁰³ «Η χωροφυλακή (οι μπάτσοι –λέξη, όπως φαίνεται, με ιστορικό βάθος) είναι ο ενδιάμεσος κρίκος ανάμεσα στη νόμιμη και την παράνομη κοινωνία –η ηθική και τα μέσα τους επηρεάζονται και από τις δύο γειτνιάσεις» (Αργυρίου, 2001, 173 - 174).

εκμεταλλευόμενου» με μίαν βία που εμφανίζεται «υποτονική, καμουφλαρισμένη, σχεδόν συμβολική» (Αλτουσέρ, 1999, 85, 94), σαν το παιχνίδι της γάτας με το ποντίκι. Η *τεχνική του ξεγλιστρήματος* που εφαρμόζει η καπάτσα Μακαρόνα την καταξιώνει προσωρινά στην *εξωομάδα* των αρχών, αποδεικνύοντας ταυτόχρονα την εχέμυθη αφοσίωση στην *ενδοομάδα* του υποκόσμου: *Ξαφνιασμένος ο Σωτηράκης την κοιτάζει. Αν και γυναίκα η Μακαρόνα, άρχεψε τώρα να υψώνεται στην εχτίμησή του.*¹⁰⁴ Ωστόσο, μόλις ο αστυνομικός παίρνει τις πληροφορίες που θέλει, βγάζει το προσωπίο του *συμπονετικού άλλου* και της ανοίγει τη φάκα, καθώς του είναι πλέον άχρηστη –η ατελέσφορη διελκυστίδα καταλήγει στο προδιαγεγραμμένο *ζεκουρέλιασμά* της.

Καταληκτικά, η *απαξιωμένη κικαρού*, οριστικά αποκομμένη από κάθε προοπτική *εξωομαδικής ευθυγράμμισης*, μεταμορφώνεται σε *ζολαδική φθαρμένη ταυτότητα*, απόκληρη ακόμη και από την *ενδοομάδα των αφιερωμένων*. Υποκύπτει στο φαρμάκι μιας χρονίζουσας μνησικακίας, τόσο απέναντι σε μια κοινωνία που αρνήθηκε να την στεγάσει έστω στα ρείθρα της, όσο και απέναντι σ' έναν *κακοποιητικό πάτρωνα*. Η *νοσηρή ταυτότητα του εγώ* διοχετεύεται σ' ένα χείμαρρο ψεμάτων, υπονομευτικών της αυθεντίας του Αράπη:

*Αυτή, λυσσασμένη απ' τον πόθο να τον εκδικηθεί [...] έχνε αλύπητα κόμπο το φαρμάκι που είχε μαζευτεί στο χαλασμένο μέσα της... και το σάλιο της το βρόμικο που προσπαθούσε να το πιτσιλίσει ίσαμε το μέτωπο, ίσαμε το μουστάκι του μαγκιόρου [...] Το κέρατο με περικεφαλαία! [...] Γιατί είναι κι έγκυος η Παρθενόπη από τον άλλονε [...] Σέρνοντας το κουφάρι της, η γριά κατάφερε να βγει, αφήνοντάς τον λιγοθυμισμένο.*¹⁰⁵

Χτυπώντας η Μακαρόνα την πατριαρχία του σπιτιού, τραβά μια βαθειά διαχωριστική γραμμή ανάμεσα σ' αυτήν και το σινάφι, ολωσδιόλου ανέστια. Πιο *στιγματισμένη* από τους *στιγματισμένους*, «*χαρακτήρας γνήσια λούμπεν [...] ό,τι περισσεύει από τις τάξεις μιας κοινωνίας, ό,τι δεν μπορεί να καταταγεί σε καμιά απ' τις γνωστές κοινωνικές κατηγορίες*» (Τσάκωνας, 1987, 300).¹⁰⁶

Η *Χουανίτα*, αν και πόρνη, διαφοροποιείται από τις *νατουραλιστικές φθαρμένες ταυτότητες* του Πικρού. Κινητήρια δύναμή της δεν είναι «*το ευτελές και το ενστικτώδες*» (Βογιατζάκη, 2016, 123), αλλά η *υπηρετήση ενός υψηλού σκοπού*, καταργώντας τα στεγανά του

¹⁰⁴ Πικρός, *ό.π.*, σ. 170.

¹⁰⁵ Στο *ίδιο*, 299 - 301.

¹⁰⁶ Ο Πικρός διαφέρει από τον Βουτυρά που «*παίρνει τα θέματά του από τον κύκλο των μικρονοικοκυραίων, των ανθρώπων που κατασταλάζουν στην ταβέρνα. Κι οι αλήτες του ακόμα είναι καλοπροαίρετοι, πρόσχαροι, φτωγά κοτσύφια που τα δέρνει αλύπητα η χειμωνιά*» (Παναγιωτόπουλος, 1980, 168 - 169). Ο Πικρός πλάθει «*έγκλειστα ζοφερά πρόσωπα στα έμπεδα ατομικών δραμάτων που ακινητούν αποδεχόμενα ανενεργά τα επιδικασμένα*» (Μπαλούμης, 1996, 258).

κοινωνικού και φυλετικού ρόλου της. Πρόκειται για μια «προγραμματική οπτική» του Πικρού που «αν δεν είναι φεμινιστική, στοχεύει οπωσδήποτε στη γυναικεία απελευθέρωση» (Ντουνιά, 2006, 44). Ο ναυτικός εραστής της Ανδαλουσιανής πόρνης ανατρέχει στην πολιτική στράτευσή της στο κομμουνιστικό κίνημα της Βαλένθια,¹⁰⁷ στη σύλληψη και στον απαγχονισμό της. Στο καταγώγιο του Πόρτο Βέκιο στη Μαρσίλια, αποστιγματίζεται ανάμεσα στις όμοιές της, υιοθετώντας ως *αναρτήρα προσωπικής ταυτότητας* αυτόν της αντιστασιακής. Οι πελάτες της δεν λειτουργούν ως *συμπονετικοί άλλοι*, αλλά ως *όμοιοι* μιας ιδιότυπης *παρεκκλίνουσας κοινότητας*: όχι των εκδιδόμενων γυναικών, αλλά των κομμουνιστών που συνωμοτούν κατά του αστικού αυταρχισμού –είναι οι *αποσκιρτήσαντες*, οι *αφιερωμένοι* στον απελευθερωτικό αγώνα. Η Χουανίτα, ανεπηρέαστη από το *ορατό στίγμα*, δεν *ξεγλιστρά*, καθώς ο χώρος της από πεδίο γυναικείας σαγήνης μετασχηματίζεται σε φυτώριο πολιτικών ζυμώσεων.

Το *στίγμα* γίνεται *ευλογία*, αφού ο *κοινωνικός ρόλος* της διευρύνει το φάσμα των σχέσεών της, επιτρέποντάς της την ισότιμη συναναστροφή με τους άνδρες και τη σφυρηλάτηση ενός επαναστατικού οράματος. Υπερέχει απέναντι στις γυναίκες του αστικού κατεστημένου, αρνούμενη τον προκαθορισμένο από την πατριαρχία ρόλο της νοικοκυράς - μητέρας και παλεύοντας αλληλέγγυα για την ανθρώπινη υπόθεση: *Τα ντουφέκια δεν τα πετάν οι άντρες! [...] μήτε τις μπαγιονέτες [...] Ενάντια στη βία, θ'αντιτάζουμε τη δική μας βία! [...] με το ντουφέκι θα τσακίσουμε το ντουφέκι!... Εκείνοι που δε μάθανε να κουσουμάρουν άρματα, είναι άξιοι να είναι πάντα σκλάβοι...*¹⁰⁸ Το *πάσχον σώμα* δεν πτοεί την αγωνιστικότητά της: *κάτι τέτοια μίλησε η Χουανίτα, ίσαμε που την έπνιξε ο βήχας και την είδα κι έφτυσε στο μαντιλάκι της ένα αραιό σάλιο, όλο κίτρινες κουκκίδες και κόκκινες κλωστές.*¹⁰⁹ Ο απαγχονισμός της σηματοδοτεί τον πλήρη *αποστιγματισμό* της, ενώ η *ηθική σταδιοδρομία* της γίνεται μελλοντική παρακαταθήκη: *Όμως, κι ας ήτανε πολύ γυναίκα, η Χουανίτα πέθανε σαν άντρας, όπως σαν άντρας έκανε εκείνο που έκανε [...]. Και μ' όλα αυτά ... δεν αργούν τα χρόνια, όπου θα μιλήσουν στις καρδιές οι φωνές που τις στραγγαλίζει σήμερα ο χάρος!*¹¹⁰ Οι λογοκριτές της, δήμιοι και εκκλησιαστικοί εκπρόσωποι, είναι οι πραγματικά *απαξιωμένοι*. Ο Πικρός με τη *Χουανίτα* του προετοιμάζει τη μετάβαση στο τρίτο μέρος της τριλογίας, όπου αντανακλάται σαφέστερα η πολιτική του στράτευση: *Και σπαρταρώντας το*

¹⁰⁷ Ο συγγραφέας, αυτήν την εποχή, επικοινωνεί με τις διεθνείς ιστορικές συγκυρίες. «Το 1923, το στρατιωτικό πραξικόπημα του Primo de Rivera κατέπνιξε τις εξεγέρσεις στην Καταλωνία και προχώρησε σε μαζικές εκτελέσεις αναρχικών και κομμουνιστών» (Ντουνιά, 2009, 21).

¹⁰⁸ Πικρός, 2009, 187.

¹⁰⁹ Στο ίδιο, 187.

¹¹⁰ Στο ίδιο, 189 - 190.

κοριτσίστικο κορμί το σαβανωμένο, πήε κι ήρθε στον τρομαγμένον αέρα, σαν ένα γιγάντιο σήμαντρο μιας θεόρατης καμπάνας που σήμαινε το εγερτήριο, σήμαινε την ώρα της Ανάστασης και του Αυτρωμού.¹¹¹

Ως κατακλείδα, δεν μπορούμε να μη μνημονεύσουμε αντιστικτικά μια άλλη πόρνη - πατριώτισσα, τη Νορμανδή Χοντρομπαλού του Μωπασσάν, για να αναδείξουμε το φως της Χουανίτας. Μαζί με τους συνταξιδιώτες της είναι εγκλωβισμένη σ' ένα πανδοχείο υπό πρωσική κατοχή· το ταξίδι μπορεί να συνεχιστεί, μόνο αν αυτή υποκύψει (ουσιαστικά βιαστεί) στις ορέξεις του Πρώσου αξιωματικού. Η ηρωίδα, αν και αρχικά αντιστέκεται μαχητικά, ξεπερνώντας τους *στιγματισμένους* Γάλλους αστούς (Adachi, 2004, 4), αναγκάζεται να υποκύψει για το συλλογικό καλό. Ως αποδιοπομπαίος τράγος, πραγματοποιείται μέσω της συλλογικής βίας, ασκημένης σε βάρος της από μια κοινωνία - καρικατούρα που την απομαγεύει και την περιθωριοποιεί (Aymard, 2018, para.3, 30).

Πολύ διαφορετική από τη Χουανίτα, η πόρνη - προλετάρια, μετασχηματίζεται σε καταναλωτικό προϊόν με ανταλλακτική αξία στο πλαίσιο μιας αήθους συναλλαγής, απαξιοτικής για τη σεξουαλικότητά της (Dvorak, 1974, 79, 85). Αν και το αντιπολεμικό μήνυμα είναι κοινός τόπος και στα δύο κείμενα, στη *Χουανίτα* λείπει η νατουραλιστική ματιά στους αποκτηνωμένους αστούς που χρησιμοποιούν το δημόσιο σώμα της πόρνης ως εγγύηση της ελευθερίας τους (Cnockaert, 2013, 39, 43). Η Χοντρομπαλού –κυριαρχεί το παρατσούκλι της– είναι «ορεκτική», συνδεδεμένη με την τροφή και την κατανάλωση, ενώ ο Πικρός αποκαλεί τη Χουανίτα *γλυκιά συντρόφισσα*. Εκεί που η Νορμανδή πόρνη κινείται σ' ένα τοπίο χιονισμένο, πολέμου και θανάτου (Bourlioux - Hernoux, 1990, 114), σε μια εξοχή μελαγχολική κάτω από μια αδιαπέραστη λευκότητα (Maillard, 1993, 96), ο τιμημένος τάφος της Χουανίτας λαμπρύνει ένα αφηρωσμένο φυσικό τοπίο: *Στην Ανταλούζια, εκεί κάπου σε μια γωνιά που θα' ναι το χειμώνα ο ήλιος κι οι μοσκομυρωδάτες οι μανταρινιές, και θα' ν' το καλοκαίρι τα γαργαριστά νερά στους ίσκιους, στις δροσιές, βλισκούνια και αγράμπελη, εκεί θα την έχουν θάψει τη Χουανίτα.*¹¹²

Μια «μικρή νότα επαναστατικού ρεαλισμού» παρεμβάλλεται στις πνιγρές, νατουραλιστικές εικόνες των άλλων του αφηγημάτων» (Μπάρτζης, 2006, 168). Σε αντίστιξη με «την ενδοτικότητα» των *φθαρμένων* ηρωίδων του, ξεπροβάλλει «ο επαναστατικός δυναμισμός» της Χουανίτας σ' ένα «ερωτικό - επαναστατικό ποίημα, ένα

¹¹¹ Στο ίδιο, 190.

¹¹² Στο ίδιο, 187 - 188.

λυρικό παραλήρημα –μακριά από την αργκό του υποκόσμου– γεμάτο από μεσοπολεμικές νοσταλγίες και φυγές σε πειρατικά μάρκα» (Μπαλούμης, 1996, 278). Ο «ποιητής» Πικρός διαλέγει για την μοναδική αποστιγματισμένη ηρωίδα του ένα ανδαλουσιανό τοπίο απaráμιλλης ομορφιάς: εκεί βγαίνουν τα γλυκά πορτοκάλια [...] κάθε νύχτα έχει φεγγάρι [...] το χειμώνα ο ήλιος κι οι μοσκομυρωδάτες οι μανταρινιές [...] το καλοκαίρι τα γαργαριστά νερά στους ίσκιους, στις δροσιές, βλισκούνια και αγράμπελη [...] η Ανταλούζια που βγάζει τα γλυκά τα ρόδια.¹¹³

4.2.2. Η μαστροπός (η ματρόνα)

Η Παρθενόπη (πόσο ειρωνικό το όνομα!) είναι η ματρόνα του οίκου ανοχής στο *Τουμπεκί* –θηλυκή εκδοχή του Αράπη. Αντιπροσωπεύει την επιτομή της φθαρμένης ταυτότητας ως θύτης στον παρεκκλίνοντα χώρο της πορνείας. Η μυθιστορηματική φόρμα επιτρέπει στον Πικρό να αναπτύξει τόσο την αριστερή ρητορική του, όσο και τις νατουραλιστικές καταβολές του, αναδεικνύοντας «τις αποκρουστικές πλευρές της κοινωνικής αποσύνθεσης» και «της ανθρώπινης εξαθλίωσης» (Ντουνιά, 2006, 21).¹¹⁴

Πρόκειται για μια ηρωίδα εκ γενετής στιγματισμένη,¹¹⁵ μεγαλωμένη σε οίκο ανοχής, με τη μητέρα της Ευτέρπη ιδιοκτήτρια τριών σπιτιών και πατέρα μαστροπό: *Την πήρε από την αγκαλιά της μάνας της, της Ευτέρπης που είχε βιος και σερμαγιά, και ήξερε τις φυλακές τ'Αβέρωφ... όπως ήξερε τον κόρφο της, όπως ήξερε τα τρία σπίτια που κουμάνταρε, αυτή, μια Ευτέρπη, απ' τον καιρό που πέθανε ο Οδυσσέας ο Κουτσαύτης, ο πατέρας της Παρθενόπης.*¹¹⁶ Με προδιαγεγραμμένη ηθική σταδιοδρομία, δεν συρρικνώνεται αμυντικά, αντιμετωπίζοντας το στίγμα ως έλλειμμα, αλλά αντιδρά επιθετικά, κανονικοποιώντας το. Απαξιωμένη από την εξωομάδα, υιοθετεί την αγωνιστική/ σοβινιστική γραμμή της γυναίκας που διαδραματίζει ηγετικό ρόλο στην ενδοομάδα. Ως γνήσια περιθωριακή ηρωίδα, «συγκρούεται με τη νόρμα των κοινωνικών αξιών με την κοινωνική και τη συναισθηματική απόκλιση από την κανονικότητα» (Κωτόπουλος & Καρασαββίδου, 2010, 3), ακολουθώντας τα χνάρια της μητρικής παρακαταθήκης, χωρίς ξεγλίστρημα από την ορατότητα του στίγματος. Μοναδικός αποδεκτός αναρτήρας ταυτότητας είναι αυτός της

¹¹³ Στο ίδιο, 184, 187, 190.

¹¹⁴ «Το 1927, μαζί με το *Τουμπεκί*, Οι δύο δρόμοι του Παρορίτη, οι Σκλάβοι Πολιορκημένοι του Βάρναλη και το έργο *Ελεγεία και Σάτιρες* του Καρυωτάκη κάνουν ορατή τη διάθεση κριτικής των αστικών αξιών» (Ντουνιά, 1996, 97).

¹¹⁵ Για τους νατουραλιστές, ο άνθρωπος είναι «δέσμιος συγκεκριμένων βιολογικών/ κοινωνικών και ιστορικών συνθηκών (ντετερμινισμός) και το λογοτεχνικό προϊόν μιας συγκεκριμένης κοινωνίας σε μια συγκεκριμένη εποχή καθορίζεται από τους αιτιακούς νόμους του περιβάλλοντος» (Βογιατζάκη, 2016, 121).

¹¹⁶ Πικρός, 2010, 113 - 114.

ματρόνας, ανασχετικός για την εξωομαδική ευθυγράμμιση, γεγονός που την αυτοενεχυριάζει στις επιλογές της.

Ο οίκος ανοχής αναπαράγει σε μικρογραφία την καπιταλιστική κοινωνία, όπου η Παρθενόπη θεοποιεί το χρήμα¹¹⁷ και εκμεταλλεύεται τις όμοιες του σιναφιού, κρατώντας ένα ποσοστό από τις εισπράξεις τους. Λειτουργεί σαν «τον κεφαλαιοκράτη - κάτοχο των μέσων παραγωγής που αγοράζει την εργατική δύναμη, για να εκμεταλλευτεί την υπεραξία της». Για να διασφαλίσει τη σταθερότητα της εκμετάλλευσης, «διεξάγει μίαν ταξική πάλη» ενάντια στις εργαζόμενες του οίκου ανοχής «μέσα στην παραγωγή» (Αλτουσέρ, 1999, 66, 67).¹¹⁸ Δε διστάζει ακόμη και να δανείσει μια πόρνη σε άλλον οίκο ανοχής ως ενέχυρο, για να εξασφαλίσει χρήματα: ...*τα μάτια σου τέσσερα στο μπαγιόκο και στο σπίτι και στα κορίτσια [...] Άπαξ μπορεί να μας χρειαστούνε φωνήεντα ... να πάρεις πρωί πρωί τη Λέλα και να την πας στις κουμπαρίτσας μας της Όλγας [...] Και να τηνε βάλεις Παρθενοπίτσα μου αμανάτι...*¹¹⁹ Η Παρθενόπη διαχειρίζεται τη σεξουαλική συμπεριφορά της Λέλας, «βελτιστοποιώντας την» και εντάσσοντάς την σ' ένα «σύστημα ωφέλειας» (Φουκώ, 2003, 36). Η Λέλα καταφέρνει να ξεφύγει από την κηδεμονία της Παρθενόπης, γεγονός που εξοργίζει την ματρόνα που δεν δέχεται την ανταρσία: - *Ξέρεις καλέ μαμάκα; ... τα πήρε κι έφυγε ... -Και τα ρούχα; Τα πήρε κιόλας; - ... και το μπαγιόκο. Πρόφταξε και πήρε τα ρούχα και δε θα 'παιρνε και τα λεφτά που είχε εισπράξει στ' αναμεταξύ και που η Παρθενόπη δεν πρόφταξε να της τα πάρει;*¹²⁰ Με την εξέγερση της Λέλας, οι παραγωγικές σχέσεις διαρρηγνύονται βλάσφημα.

Όταν διακυβεύεται η επιβίωση του οίκου ανοχής λόγω της φυλάκισης του Αράπη, η Παρθενόπη ενεργοποιεί και δεύτερο *στίγμα*, σοβαρότερο από αυτό της ματρόνας στο βαρόμετρο της ανηθικότητας. Έρχεται στο προσκήνιο ο *αναρτήρας ταυτότητας* της κατά συρροήν δολοφόνου που με αρρενωπή εφευρετικότητα καταφεύγει στη βρεφοκτονία. Μαζί με την Ορθοδοξία –άφθαστος ο Πικρός στο σαρκασμό– σκοτώνει ανεπιθύμητα μωρά¹²¹ με χρηματικό αντίτιμο. Πρόκειται για μίαν ιδιότυπη «εργασία», κληροδοτημένη από

¹¹⁷ «Το μέτρο των πραγμάτων στο *Τουμπεκί* είναι το χρήμα και μέσα στον περιθωριοποιημένο χώρο παρουσιάζονται διαφορετικοί τρόποι απόκτησής του. Αν και ο μαρξιστής Πικρός φθάνει συχνά στη διδαχή και στη θεωρητική ανάλυση, δεν υπερβαίνει τα αισθητικά αναγκαία, όπως ο Παρορίτης» (Μπαλούμης, 1996, 280).

¹¹⁸ Έξω από τον οίκο ανοχής, αυτή η πάλη δεν μπορεί να διεξαχθεί, γιατί παρεμβαίνουν οι ελεγκτικοί μηχανισμοί της *εξωομάδας* (του κράτους, της αστυνομίας, της δικαιοσύνης).

¹¹⁹ Πικρός, *ό.π.*, 243.

¹²⁰ Στο *ίδιο*, 238.

¹²¹ Ο Σοσιαλιστικός Όμιλος Γυναικών ανάμεσα στα δικαιώματα που διεκδικεί για τις γυναίκες είναι και το δικαίωμα της άμβλωσης (Αβδελά & Ψαρρά, 1985, 48).

προηγούμενες ματρόνες, διαστρεβλωτική ερμηνεία της έννοιας της γυναικείας επαγγελματικής δραστηριοποίησης¹²²: ... η δουλειά ήτανε μέσα στο σόι της γυναίκας του. Την έκανε η συχωρεμένη η Ευτέρπη η Χοντροκόλα, την έκανε η άμια Ορθοδοξία, και να τώρα που τόσο μαστορικά την έκανε κι η Παρθενόπη.¹²³ Ο Πικρός, με νατουραλιστική ακρίβεια ανατόμου,¹²⁴ καταγράφει τη σκηνή:

...η Παρθενόπη πήρε μεσ' απ' τον μπόγο το κοιμισμένο τσίτσιδο αγοράκι, πολύ πιο βιαστικά απ' ό,τι έπρεπε, και ταραγμένη, όπως είναι μόνο οι πρωτάρηδες, άνοιξε γρήγορα το πάπλωμα στο κρεβάτι της Ορθοδοξίας. Έχωσε από κάτω το μωρό, κι ύστερα, δίχως να προσέξει τις λεπτομέρειες, κάθισε μ' ορμή απάνω στο φουσκωμένο πάπλωμα [...] να σκάσει μian ώρα αρχύτερα το παιδί...¹²⁵

Η βδελυρή πράξη ωχριά μπροστά στην προτεραιότητα να αντιμετωπιστούν οι οικονομικές δυσχέρειες του σιναφιού¹²⁶ –ξεπερνιούνται ακόμη και οι εγγενείς περιορισμοί του φύλου και της επικείμενης μητρότητας. Εδώ, καλύπτεται η ορατότητα του στίγματος όχι χάριν της ευημερίας της κοινωνικής αλληλεπίδρασης, αλλά γιατί ελλοχεύει ο κίνδυνος της διορθωτικής παρέμβασης του κρατικού ελέγχου μέσω της αστυνομίας και της δικαιοσύνης.

Η Παρθενόπη, ωστόσο, έχει και μια διάσταση που την ευθυγραμμίζει με τις φυσιολογικές γυναίκες της εποχής της. Σε μια «ανδροκεντρική» καθημερινότητα, υποτάσσεται στην πατριαρχία¹²⁷ του μαστροπού, πόρρω απέχουσα από την αυτοπραγμάτωση. Η γυναικεία φύση καθορίζει τις πράξεις και όχι το αντίστροφο –βρισκόμαστε μακριά από την έννοια της επιτελεστικότητας της Judith Butler (2009, 37 - 39), όπου «οι πράξεις δημιουργούν την έμφυλη ταυτότητα, τη συγκροτούν σε σταθερή ουσία» (Μωρακέα, 2022, 16). Όταν υφίσταται σωματική βία, επιστρατεύει τις γυναικείες «συμβατικές στρατηγικές ξεγλιστρήματος», όπου καταφεύγουν οι γυναίκες, «συμβολικά προορισμένες για την υποχωρητικότητα» (Μπουρντιέ, 2007, 76 - 77): ... η Παρθενόπη ... μαθημένη να βλέπει τις γυναίκες άβουλες, σωστά νευρόσπαστα στα χέρια του άντρα. [...] Σα να λέμε όπως... ένα

¹²² Οι φεμινίστριες υποστηρίζουν τη δουλειά που «απολυτρώνει, εξαγνίζει, ανυψώνει» τη γυναίκα, γιατί δεν είναι «ούτε λούσο μερικών διανοουμένων γυναικών ούτε πόρος που χρησιμεύει για την τουαλέτα των λοιπών» (Αβδελά & Ψαρρά, 1985, 76).

¹²³ Πικρός, *ό.π.*, 313.

¹²⁴ Γράφει ο Zola για την *Τερέζα Ρακέν*: «... ο συγγραφέας είναι ένας απλός ανατόμος που μπόρεσε ν' αποξεχαστεί μέσα στην ανθρώπινη σαπίλα, μα που αποξεχάστηκε σα γιατρός που αποξεχνιέται μέσα στην αίθουσα της ανατομίας» (Βογιατζάκη, 2016, 124).

¹²⁵ Πικρός, *ό.π.*, 314.

¹²⁶ Η προστασία της γυναίκας - πόρνης τηρείται απαρέγκλιτα στον οίκο ανοχής, γιατί είναι η πηγή κέρδους και έχει στιγματιστεί ως εμπορεύσιμο αγαθό.

¹²⁷ Η μεταστρουκτουραλίστρια Judith Butler αμφισβητεί τις θέσεις της Μπωβουάρ για την πατριαρχία, όπως διατυπώθηκαν στο *Δεύτερο φύλο*.

μιστόλι, μια κάμα, ένα εργαλείο. Το βαστάς εσύ, χτυπάς τον άλλο ... Το βαστάει ο άλλος, χτυπάει εσένα.¹²⁸

Εδώ, η *προσωπική ταυτότητα* έχει ως *αναρτήρα* αυτόν της χαδιάρας γυναίκας που απολαμβάνει την υπεροχή του αρσενικού στο ερωτικό παιχνίδι. Απουσιάζει η προοπτική μιας *διαβατήριας τελετής* στην ομαλότητα, γιατί η *βιωμένη ταυτότητα του εγώ* είναι κοινή για όλες τις γυναίκες, καταξιωμένες συζύγους / μητέρες και *απαξιωμένες πόρνες*: *Γίνεται γιατίσα στην αγκαλιά του [...]* Γελά η *κατεργάρα* *πονηρά*, και στα κρυφά *ξεμπουλώνει το πουκαμισάκι της [...]* *Αγρίμι ανήμερο τ' αρσενικό –τέτοιος άντρας!* *Βουνό αλάκερο, ... πονετέρο το σιδερένιο το κορμί πάνω σ' αφράτα στήθια ... πύρινη λάβα ο ζωντανός χυμός ... στα αναστατωμένα σπλάχνα.*¹²⁹ Παρόμοια λειτουργούν οι *όμοιες* με ανεκπλήρωτες τις ανάγκες τους, με αποτέλεσμα να *διαιώνίζεται* μια «ατέρμονη, καταστρεπτική σύγκρουση ανάμεσα στις συνυπάρχουσες δυνάμεις» (Eagleton, 2015, 123).¹³⁰

Στο πλαίσιο της ομαλότητας, η Παρθενόπη, θεοσεβούμενη,¹³¹ καλεί τον πατέρα Αναστάσιο να αγιάσει τον νεότευκτο οίκο ανοχής:

*... δεν έγινε εντάξει ο αγιασμός κι όλα τα κορίτσια μπροστά; ... Ολόρθος ο Αιλεφτέρης στην καρέκλα την ψάθινη, με αναμμένο τ' αγιοκέρι στο μπουκάλι του φαρμακείου, το γυαλιστερό το θυμιατό που σκορπούσε το λιβάνι ... κι η παστρικά σουπιέρα ως τη μέση νερό, μέσα ο ασημένιος σταυρός του πάτερ Αναστάσιου, κι ένα μάτσο μαραμένος βασιλικός ... Ο παπάς τα' λεγε σιγά σιγά για να ευχαριστηθεί κι ο Κύριος ημών Ισουχριστός, να πάνε οι δουλιές μπροστά ...*¹³²

Η ματρόνα, πραγματοποιώντας ένα *ψευδαισθητικό ξεγλίστρημα*, θέτει την «επιχείρηση» κάτω από τη *θεϊκή σκέπη*, ώστε να αποβεί *καρποφόρα*. Το θρησκευτικό συναίσθημα συμπορεύεται *βλάσφημα* με την *εγκληματική φύση* και ο *ιερέας «ευλογεί»* την *παρεκκλίνουσα κοινότητα* όχι ως *εξυγιαντικός συμπονετικός άλλος*, αλλά ως *εκπρόσωπος του ιδεολογικού μηχανισμού χειραγώγησης των στιγματισμένων*.

¹²⁸ Πικρός, *ό.π.*, 237 - 238.

¹²⁹ Στο ίδιο, 114 - 116.

¹³⁰ Την ίδια εποχή, αναρωτιέται η Ρόζα Ιμβριώτη: «Είναι τόσο ανελεύτερη [η γυναίκα], τόσο σκλάβα, ώστε κοιμάται η ψυχή της και μοιάζει το δούλο που μη ξέροντας τη χαρά της λευτεριάς ούτε καν τη θέλει;» (Νούτσος, 1992, 471). Η Αθηνά Γαϊτάνου - Γιαννιού διακηρύσσει: «Ποθούμε οι γυναίκες, αποκτώντας ψυχικότητα δική τους, να γίνουν αντάξιες του σεβασμού και της εμπιστοσύνης των φωτισμένων ανδρών» (Νούτσος, 1991, 324).

¹³¹ Ο Πετρόπουλος (1980α, 58) δανείζεται από τη *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια* την περικοπή: «Ο ψυχολογικός τύπος της πόρνης είναι σύμμεκτος. Είναι ψευδολόγος, σκηνηρά, επιπολαία, εκφυλομανής, ομοφυλόφιλος, ανανίστρια. Εξ αντιθέτου είναι φιλεύσπλαχνος, θρησκόληπτος και τιμία εις τας υποχρεώσεις της».

¹³² Πικρός, *ό.π.*, 234 - 235.

Υποδόρια η μαρξιστική κριτική του Πικρού: «η αναπαραγωγή της εργατικής δύναμης που αντιπροσωπεύουν οι ιερόδουλες απαιτεί την υποταγή τους στις νόρμες του κατεστημένου» (Αλτουσέρ, 1999, 74). Ο εκκλησιαστικός θεσμός δεν συντηρείται με την απροκάλυπτη βία, αλλά με τη «συγκατάθεση», αποδεικνύοντας ότι η «ιδεολογική εξουσία είναι σπουδαιότερη από την υλική» (Barry, 2013, 199). Για τον μαρξισμό, «ο Θεός, το Μεγάλο Υποκείμενο των υποκειμένων, χρειάζεται τους ανθρώπους» (Αλτουσέρ, 1999, 115), εγγυώμενος την ευημερία τους, αρκεί να παραμείνουν εσαεί *απαξιωμένοι*, εξαρτώμενοι από το έλεός του. Δυνάμει *απαξιωμένος* και ο πατέρας Αναστάσιος, προκάλυμμα της κοινωνικής σήψης, αποδομείται σαρκαστικά από τον Πικρό: *Ακόμα θαρρεί να το βλέπει η Παρθενόπη τ' ατλαζένιο πετραχήλι το ξεφτισμένο, με τις λίγδες στο σβέρκο και τα μαλαματένια τα κεντήματα τα σκουριασμένα.*¹³³

4.2.3. Η γεροντοκόρη

Απαξιωμένη λόγω ηλικίας, η ανύπαντρη Αννίτσα στο διήγημα *Όταν οργά η φύση* πασχίζει να διαχειριστεί μια κατάσταση συνεχούς έντασης στην επικοινωνία της με τους φυσιολογικούς. Από τη μια, η αγαμία της μεγιστοποιεί τη μειονεξία της και την καταπιεσμένη λίμπιντο.¹³⁴ Από την άλλη, η μεσοπολεμική κοινωνία καταδικάζει τον αισθησιασμό και τις προγαμιαίες σχέσεις, ενώ οι γυναίκες οφείλουν να υιοθετούν μια στάση «χριστιανικής αιδημοσύνης» και «παρθενικότητας» (Τσάκωνας, 1987, 31).

Η υπερπροστατευτική μητέρα ως *συμπονετικός άλλος* αποκρύπτει το *στίγμα* και το αντισταθμίζει με το άλλοθι της πολύτιμης παρθενίας της ανέραστης κόρης: ... *θα βγάλει τα παπουτσάκια του και θα μπει, αυτός όποιος είναι [...] για το νοικοκυριό θέλω να πω... Εξόν πια τα ρουχαλάκια της... τα γραμματάκια της [...]* *Κι ύστερα, προπάντων ... περί τιμή, που λέει ο λόγος.*¹³⁵ Η ενηλικίωση της Αννίτσας ματαιώνεται εσαεί –δεν είναι τυχαίο το παιδικό υποκοριστικό της.

Επιστρέφοντας η ηρωίδα από το γάμο της Ανθής, έχει αποκτήσει τη μαθησιακή εμπειρία της φυσιολογικής ζωής. Στο μοναχικό δωμάτιο, η σύγκριση με την προσωπική *ηθική σταδιοδρομία* φέρνει την καταγιστική αυτεπίγνωση. Το κλειστοφοβικό, σχεδόν δυστοπικό, υποφωτισμένο σκηνικό με τα αμπαρωμένα πορτοπαράθυρα οριοθετεί έναν

¹³³ Στο ίδιο, 235.

¹³⁴ Έγραφε η Αύρα Θεοδωροπούλου στην ομιλία της με τίτλο *Ο Αγώνας της Γυναίκας* το 1922: «Όταν η γυναίκα πάψει να είναι πια το παράσιτο πλάσμα που μόνο με το γάμο γυρεύει να λύσει το πρόβλημα της ζωής της, θα δημιουργηθεί μια επιλογή και στα δύο φύλα που δεν μπορεί παρά να είναι ευεργετική στη βιολογική εξέλιξη της φυλής» (Αβδελά & Ψαρρά, 1985, 110).

¹³⁵ Πικρός, 1976, 59.

αποστραγγισμένο προσωπικό χώρο. Έξω, μια φύση εχθρική με *μουχρό φως* πλαισιώνει το βέβηλο ζευγάρι των κεραμιδόγατων που αναστατώνει την Αννίτσα. Μέσα, ο καθρέφτης απογυμνώνει το *πάσχον σώμα: λιγοστά μαλλιά με αρχές φαλάκρας, τριχωτές και νερουλιασμένες γάμπες, κατσιασμένα στήθια, αυλάκια, ζαρώματα σε όλο το σώμα, χλωμό χρώμα, κούφια, κίτρινα δόντια, πλαδαρά μπράτσα, ξεψυχιάρια σάρκα, ένα ριμάδικο κορμί*. Η αθέλητη παρθενία γίνεται επώδυνο βίωμα κοινωνικής παρέκκλισης, ενσταλάζοντας μοχθηρή μνησικακία απέναντι στους φυσιολογικούς, ενδεδυμένη με το προσωπίο της σεμνοτυφίας: *Τα χτήνη! ... Ψιτ! ... ψιτ! Στα κεραμίδια ... ψιτ! ... Σαν την Ανθή ... Έτσι κι αυτή με τον άντρα της ... σαν τα χτήνη! ... Ο θυμός της δεν έχει όρια ... Ακούς λέει να μην ντρέπονται! Μήδα ντρέπεται κι η Ανθή; Με τι μούτρα θα βγει αύριο στον κόσμο, ε; Δε μου λες;*¹³⁶ Για να επιβιώσει, διαστρεβλώνει το *στίγμα* της, κανονικοποιώντας το και εξαιρώντας την αγνότητά της, ενώ γίνεται τιμητής της «ελευθεριότητας» της ερωτικής έκφρασης: *Έχει η Ανθή τέτοιες γάμπες; Μια μέρα το παλιοκόριτσο τόλμησε να πει πως ο αρραβωνιαστικός της τις είχε φιλήσει και ... Τώρα πείτε και σεις ... όχι πέστε. Προστυχίες δεν ειν' αυτά;*¹³⁷

Στην πραγματικότητα, η ανέραστη γυναίκα περιπλανιέται ως μισάνθρωπος σ' ένα τοπίο κοινωνικής ερήμωσης, ολωσδιόλου αποπροσωποποιημένη. Το «εμείς» είναι απόν, δεν συνειδητοποιείται «η κρυμμένη πλευρά της ταυτότητάς της, ο τόπος, όπου ερημώνεται η κατοικία της και ο χρόνος, όπου ναυαγούν η συναίνεση και η συμπάθεια». Για να ανταπεξέλθει στην «ξενότητά της, φανατική του κενού, γίνεται ονειροπόλα που κάνει έρωτα με την απουσία» (Kristeva, 2004, 11, 21).¹³⁸ *Ξεγλιστρά* σ' ένα χιμαιρικό σύμπαν δονκιχωτικής διάστασης, οραματιζόμενη ρομαντικούς μυθιστορηματικούς ήρωες και μεταβαίνει σε μιαν αυτοσχέδια Αρκαδία μέσα από σπαράγματα ενός ονείρου που βλέπει ξύπνια: *Να! Τώρα να περνούσε ο Μαρκήσιος. Να της έλεγε από κείνα τα λόγια, τα γλυκά, τ' αρχαία ελληνικά, χαϊδευτικά.*¹³⁹

Είναι η στιγμή, όπου η λογοκρατία υποχωρεί στην παραίσθηση¹⁴⁰, αισθητοποιημένη μέσω του συμβολικού καθρέφτη.¹⁴¹ Ο αμφίθυμος καθωσπρεπισμός εγκαταλείπεται μπροστά

¹³⁶ Στο ίδιο, 65.

¹³⁷ Στο ίδιο, 62.

¹³⁸ Ο Πικρός, ως στρατευμένος μαρξιστής, πιστεύει και αγωνίζεται γι' αυτό το «εμείς» που θα οικοδομήσει συλλογικές δράσεις, μετασχηματίζοντας τις αποπροσωποποιημένες μονάδες σε υπεύθυνες και συνειδητοποιημένες ομάδες.

¹³⁹ Πικρός, *ό.π.*, 67.

¹⁴⁰ Ο Φρόνιτ θεωρούσε ότι «η ξενότητα εμφιλοχωρεί ακόμη και μέσα στη γαλήνη του Ορθού λόγου» (Kristeva, 2004, 223 - 224).

¹⁴¹ Ο καθρέφτης συνιστά μιαν παραδειγματική ετεροτοπία κατά τον Φουκό. «Καθιστά το μέρος, όπου βρίσκομαι τη στιγμή που κοιτάζομαι στο τζάμι, ταυτόχρονα απόλυτα πραγματικό και απόλυτα μη πραγματικό, καθώς για να γίνει αντιληπτό, οφείλει να περάσει μέσα από το εικονικό σημείο που βρίσκεται εκεί». Εξάλλου,

στην ανεξέλεγκτη λίμπιντο, σαστίζοντας το «ναρκισσιστικό εγώ» της που προβάλλει έξω από τον εαυτό του «αυτό που θεωρεί μέσα του επικίνδυνο ή δυσάρεστο, κατασκευάζοντας έτσι έναν ξένο, ανησυχητικό, δαιμονικό σωσία» (Kristeva, 2004, 243 - 244). Η Αννίτσα, ερωτικά καταπιεσμένη, αμύνεται με τις παράξενες φαντασιώσεις της: ο αμοραλιστής, λάγνος «άλλος», αναδυόμενος, «βιάζει τα εύθραυστα όρια του αβέβαιου εγώ» και την κατακλύζει.

Το ζωικό και το ανθρώπινο ζευγάρι συμφύρονται, απελευθερώνοντας ενστικτώδεις ορμές στο όριο της αποκλίνουσας σεξουαλικότητας, με το γάτο υποκατάστατο του εραστή. Κι όλα αυτά με το φάσμα του κοκκαλιάρη χάρου να επικρέμεται, πριν γνωρίσει την ερωτική ολοκλήρωση:

... Το φεγγάρι [...] λούζει τις αγκαλιασμένες γάτες στα κεραμίδια ... Τώρα είναι αλλιώτικες φωνές ... ανθρώπων ... γυναίκα κι άντρας ζευγαρωμένοι, γυμνά τσιτσιδί τα κορμιά μέσα στις γούνες [...] έτσι θα' ρθει μια μέρα κοκκαλιάρης, έτσι όπως τον έχονε κι οι ζουγραφίες; Κι αυτή ακόμη δε θα' χει νιώσει το φιλί [...] περεχά η γλύκα το κορμί που το ταράζει ο σπασμός [...] σα να τρίβεται η ξεψυχιάρα σάρκα ... πάνω η γούνα του Κρικρή.¹⁴²

Αντιφατικοί συνειρμοί «αναδύονται και ξαναβουλιάζουν [...] θραύσματα ερωτικής επιθυμίας, διακεκομμένες μνήμες στέρησης. Σώμα που την εικόνα του δέχεται το υποκείμενο αποσπασματικά μέσα από τον καθρέφτη, αδυνατώντας να τη συνθέσει. Η εσωτερική εστίαση και ο αφηρημένος μονόλογος φθάνουν στα άκρα» (Ντουνιά, 2006, 64 -67). Το ζευγάρι των γατιών ως εξωλεκτικό πλαίσιο και «εξωρηματικό συμφραζόμενο» πυροδοτεί έναν παραληρηματικό μονόλογο που δεν είναι μόνο φορμαλιστικό σημαίνον, αλλά θυμίζει την «κοινωνική δραστηριότητα» του Bakhtin, «ένα νόημα προσδιοριζόμενο από την ιδιαιτερότητα της στιγμής» (Τζιόβας, 1993, 122, 127). Η απροειδοποίητη εναλλαγή εξωτερικής και εσωτερικής εστίασης αιφνιδιάζει τον αναγνώστη, διατηρώντας σε εγρήγορση την αναγνωστική πρόσληψη. Ελλειπτικές, ανοργάνωτες φράσεις, αποσιωπητικά, μια ποιητική καταβύθιση στο ασυνείδητο.¹⁴³ Η φωνή της ηρωίδας παραπέμπει στον φροϋδικό ελεύθερο συνειρμό, καθώς τα θέσφατα υποχωρούν «στον αφηγηματικό ποταμό, όπου οι αισθητηριακές αντιλήψεις συμφύρονται με συνειδητές και

«κάθε λόγος περί αρχιτεκτονικής επισημαίνει τη λειτουργία του καθρέφτη που το αρχιτεκτόνημα έχει ως προς τους χρήστες του και τους θεσμούς που το παρήγαγαν» (Φουκώ, 1984, 46 - 49).

¹⁴² Πικρός, *ό.π.*, 68 - 70.

¹⁴³ Η Αννίτσα προβάλλει μian «εσωτερική, υποκειμενική κατανόηση ενός αμφίσημου και παράδοξου εξωτερικού κόσμου που αποδίδεται πολυπρισματικά» (Βογιατζάκη, 2016, 254 - 255). Ο Πικρός, ακολουθώντας τα ρήγματα ενός «κατακερματισμένου εγώ», δίνει δείγματα μιας «νεωτερικής αφήγησης που θα την ξαναβρούμε, προς το τέλος της δεκαετίας του '30, κυρίως στην πεζογραφία του Γιάννη Σκαρίμπα και της Μέλπως Αξιώτη» (Πικρός, 2009, 22).

ημισυνειδητές σκέψεις, αναμνήσεις, προσδοκίες και συναισθήματα» (Βογιατζάκη, 2016, 254 - 255).

Η παρθενία γίνεται φυλακή της Αννίτσας, ταφόπλακα του άχραντου μυστηρίου της ζωής, της θεϊκής μετάληψης της σάρκας [...] –ένα κομμένο αναφιλητό κοχλάζει μέσα στο γέρικο στήθος, κάτω απ' το παρθενικό σεντόνι που μοιάζει πιότερο με σάβανο.¹⁴⁴

4.2.4. Η ανύπαντρη μητέρα

Η Αναστασούλα του *Γολγοθά* ανήκει στην κοινωνία των φυσιολογικών, έχοντας τις προϋποθέσεις ενός καταξιωμένου κοινωνικού ρόλου, θεσμικά προστατευμένου από τους ομοίους στο τελετουργικό της αλληλεπίδρασης. Είναι η μικρή κόρη του παρέδρου του χωριού που καλοπαντρεύει την πολύφερνη μεγάλη θυγατέρα, τηρώντας ευλαβικά τα γαμήλια έθιμα και επικυρώνοντας την υπόληψή του. Το στίγμα ωστόσο παραμονεύει...

Η ηρωίδα αποποιείται τη *δύνητική κοινωνική της ταυτότητα* και αφήφά τις κανονιστικές προσδοκίες της πατριαρχικής ελληνικής επαρχίας, συνάπτοντας ερωτική σχέση μ' έναν κολλήγο.¹⁴⁵ Χειραφετείται, απαξιώνοντας τη γυναικεία τιμή, αυτό το «εκφετιχισμένο μέτρο της κοινωνικής υπόληψης» και διεκδικώντας μια διαφορετική *κοινωνική ταυτότητα* από αυτήν των γυναικών - «καταπιστευματικών σημείων», περιορισμένων στην «καταστατική θέση των εργαλείων παραγωγής» (Μπουρντιέ, 2007, 94). Ωστόσο, το νεαρό της ηλικίας της, μαζί με τις εξωτερικές συνθήκες, λειτουργούν ανασχετικά σε μια νέα ηθική σταδιοδρομία.

Η αδόκητη εγκυμοσύνη της αποδυναμώνει την ατομική της εξέγερση και από πηγή χαράς μετατρέπεται σε ελλοχέον σωματικό και ηθικό στίγμα. Η Αναστασούλα, *απαξιώσιμη* πλέον, δρασκελίζει το κατώφλι της ομαλότητας, καταφεύγοντας σε τεχνικές *ξεγλιστρήματος* και ελέγχου της *πληροφοριακής ροής* που την αφορά · διαφορετικά, θα τρωθεί η προσωπική και οικογενειακή αξιοπρέπεια: *Αφού ήτανε ακόμα ζωσμένη με σκοινί που εφτά μήνες τώρα έζωνε την κοιλιά της για να μη φαίνεται πως είναι βαρούμενη. Πώς δεν έσκασε τόσον καιρό, πώς βάσταξε με τέτοιο μαρτύριο ...*¹⁴⁶ Δεν υπάρχουν υποστηρικτικοί όμοιοι, και από τους επαΐοντες, τον κόσμο των *συμπονετικών άλλων*, η φίλη της Ανθούλα, που μοιράζεται το

¹⁴⁴ Πικρός, *ό.π.*, 70.

¹⁴⁵ Η Αύρα Θεοδοροπούλου το 1932 αναφέρεται σ' ένα έθιμο που τηρείται στα θεσσαλικά χωριά, το «αγαρλίκι», σύμφωνα με το οποίο ο γαμπρός πληρώνει στον πεθερό ένα ποσό, για να πάρει το κορίτσι. Αν το κλέψει δεν πληρώνει κάτι. «Τρεχάματα του πατέρα στην αστυνομία και απαρηγόρητα κλάματα: - Την τιμή μου! Ζητούσε την τιμή της κόρης ως εμπορεύματος» (Αβδελά & Ψαρρά, 1985, 287).

¹⁴⁶ Πικρός, *ό.π.*, 127.

μυστικό της, περιορίζεται κι αυτή από τους ελεγκτικούς μηχανισμούς του επαρχιακού, συντηρητικού κατεστημένου. Η ανύπαντρη νεαρή επίτοκη ζει σε συνθήκες συνεχούς ανασφάλειας, γιατί η περιθωριοποίησή της είναι προδιαγεγραμμένη, αν μαθευτεί η επαναστατική πράξη της.¹⁴⁷

Την κρίσιμη ώρα του τοκετού, προσπαθεί να *εξαλείψει* άμεσα το *ψεγάδι*, φέρνοντας σε πέρας μόνη της τη διαδικασία και διακινδυνεύοντας τη ζωή της. Τότε η Ανθούλα προτεραιοποιεί τη ζωή της φίλης της, εγκαταλείπει τον συνωμοτικό ρόλο της και κοινοποιεί το στίγμα της Αναστασούλας στους φυσιολογικούς προκειμένου να λειτουργήσουν ως *συμπνευτικοί άλλοι*. Το πέπλο της μυστικότητας σχίζεται και η *φθαρμένη ταυτότητα* της ηρωίδας αποκτά *ορατότητα*, από *απαξιώσιμη* γίνεται *απαξιωμένη* και μάλιστα στη χειρότερη συγκυρία, όταν όλο το χωριό είναι καλεσμένο στο γάμο της μεγάλης αδελφής. Ο *στιγματισμός* διαχέεται μολυσματικός στην κοινότητα, καθώς προβάλλεται ένας νέος *αναρτήρας ταυτότητας*, μια *ατομική βιογραφία*, σοκαριστική για τον καθωσπρεπισμό. Βαρύτατη η *παρέκκλιση*, αμείλικτη η κοινωνική ετυμηγορία: *Τη χιλιοντροπιασμένη! ... Τι θα πει ο έξω κόσμος; [...] τη γρουσουζά ... την αφορεσμένη [...] η σκύλα [...] Την κούρβα που μας ρεζίλεψε όλους και μαγάρισε το χωριό! [...] που άλιωτη να είναι! [...] η στρίγκλα, ανάθεμά τηνε, την εφτακατάρτη [...] που να τηνε φάει η μαύρη γης.*¹⁴⁸

Το «*παιχνίδι του στίγματος*» είναι ανεξέλεγκτο, η ανταρσία της τεκνοποιίας εκτός γάμου γίνεται βορά της κοινωνικής κατακραυγής, πριν καλά ξεσπάσει.¹⁴⁹ Η *ταυτότητα του εγώ* διαρρηγνύεται ανεπανόρθωτα, το νεογέννητο δεν είναι ευλογία, αλλά αποκτά φθοροποιό δυναμική. Η ηρωίδα, υποκύπτοντας στη διαφορετικότητα, καταλήγει στην αυτοχειρία. Οι *κανονιστικές προσδοκίες* αναγνωρίζουν τον γυναικείο ρόλο αποκλειστικά ως «*σχεσιακό όρο* ανάμεσα στις ανδρικές ομάδες, διαμορφωτικό της εμπέδωσης της συλλογικής ταυτότητας» μιας εσωστρεφούς, πατριαρχικής κοινωνίας (Butler, 2009, 67). Η *κοινωνική συνάντηση* παραμένει ατελέσφορη: *... πήγε στη σοφίτα και κρεμάστηκε ... Κι ακόμα λέει έτσι κρεμασμένη την έχονε ... αγριευτήκανε και φύγανε ... Κακής ώρας γέννημα ... Α που να τηνε*

¹⁴⁷ Ο Φουκώ (2003, 52) αναφέρει ότι ως το τέλος του 18^{ου} αιώνα ακόμη και ο γάμος χωρίς τη συναίνεση των γονιών ήταν τόσο σοβαρό αμάρτημα, ώστε τα δικαστήρια επέβαλλαν γι' αυτό ποινές εξίσου αυστηρές με αυτές για την ομοφυλοφιλία, την απιστία και την κτηνοβασία.

¹⁴⁸ Πικρός, *ό.π.*, 122 - 123.

¹⁴⁹ Η Hirschon (1984, 10, 13) προσδιορίζει την κοινωνική σημασιολογία του γάμου: είναι ο μόνος δρόμος που «*κανονικοποιεί* σε μια κοινωνικά αναγνωρισμένη μορφή την ικανότητα της γυναίκας να δημιουργεί νέα ζωή μέσω της κυοφορίας, να τη διατηρεί μέσω των οικιακών υπηρεσιών και των παραγωγικών ενεργειών [...] Η γυναίκα παράγει και αναπαράγει, ο γάμος προσδιορίζεται κοινωνικά από τη μετάδοση αξιολογημένων, εκτιμώμενων πηγών [...] οι γυναίκες είναι υποτελή –λιγότερο από πλήρως ενεργούντα– υποκείμενα, ακόμη κι αν έχουν πάρει προίκα».

ξεράσει η μαύρη γης.¹⁵⁰ Η αλλοτριωτική επίδραση του στίγματος στην ευταξία της μικτής συναναστροφής δε δικαιώνει την ηρωίδα ούτε μετά θάνατον. Η νεκρή, αποσυνάγωγη, θάβεται κακήν κακώς εκτός του νεκροταφείου, καθώς το άγος της υπονομεύει τη συνοχή της κοινότητας:

... Εκεί όζω απ' τον τοίχο του κοιμητήριου, σκάψανε, βρίσανε, φτύσανε ... σαν νάτανε σκύλος, ρίζανε μέσα το σάκο με το κολασμένο κορμί της άτιμης π' αρνηθήκανε να το θάψουν οι τίμιοι. [...] τα κυπαρίσσια ... ανατριχούσανε κι αυτά, μπρος στην τόση ντροπή ... σαν άγρυπνοι φρουροί, φυλάγανε την είσοδο, μη και μαγαριστούν οι πατρογονικοί οι τιμημένοι τάφοι. Σακί και μύγες και χόμα και ιδρος, ο λάκκος γιόμισε.¹⁵¹

4.2.5. Η σαβανώτρα

Αποσυνάγωγη από την ομαλότητα, ζει η Μαριωρή της *Μπαλάντας στο φεγγάρι*. Από νωρίς ενδεδυμένη μια *φθαρμένη ταυτότητα*, χήρα με μικρό παιδί, πασχίζει να μεγαλώσει το μοναχογιό της. Καθώς το *απαξιωμένο* επάγγελμα της σαβανώτρας δεν είναι προσοδοφόρο, υιοθετεί μίαν ψευδεπίγραφη *κοινωνική ταυτότητα*, αυτήν της «φλιτζανούς» (ερμηνεύτριας του φλιτζανιού), κάνει μαγιολίκια και διαβάζει σολομωνικές· στην πραγματικότητα, είναι αναλφάβητη. Το *ξεγλίστρημα* που επιδιώκει, προσπαθώντας να κρύψει τον αναλφαβητισμό της, δεν στοχεύει στον αποχαρακτηρισμό της και στην ενσωμάτωσή της στην κοινωνία των φυσιολογικών, αλλά στην εξασφάλιση της επιβίωσης. Είναι μια τραγική, *φθαρμένη ταυτότητα* που καταυγάζεται από την στοχοπροσήλωσή της στην αφειδώλευτη μητρική αγάπη. Ο δρόμος της γονικής αφοσίωσης είναι μοναχικός στο ζοφερό σύμπαν, όπου κινείται, αφού απουσιάζουν οι *συμπονετικοί άλλοι* που θα την στηρίξουν.

Όταν χάνεται το μοναχοπαιδί της στον πόλεμο, παύει να είναι απλώς μια απόκληρη του κοινωνικού περιθωρίου. Οι σκοπιμότητες των πολεμοκάπηλων της στέρησαν τον Μανώλη, κι ως μη διεκδίκησε ποτέ τα προνόμια της κανονικότητας. Παραλογισμένη από την απώλεια, γίνεται μια *ενδοσμοδική παρεκκλίνουσα* φιγούρα που δεν *ευθυγραμμίζεται* με την *ηθική σταδιοδρομία* των υπόλοιπων «θαμώνων» της χαμοζωής. Πάσχουσα σωματικά και ψυχικά, αγγίζει την τρέλα και αναζητά κάτω απ' το φως του φεγγαριού το νεκρό παιδί της ανάμεσα στους τάφους, υποκύπτοντας στη σεξουαλική πείνα του καμπούρη νεκροθάφτη. Το *στιγματισμένο* σώμα θυσιάζεται επάνω στα μνήματα –μια ιερόσυλη σπονδή:

¹⁵⁰ Πικρός, *ό.π.*, 127 - 128.

¹⁵¹ Στο ίδιο, 129.

Ψηλή, ξερακιανή, ξεκάρφωτες οι κλείδωσες και νερουλά τα στήθια, μούτρα μαλλιά ανάκατα στο βραδινό μελέμι, με τις πεσμένες φούστες στα πλαδαρά μεριά της, χοροπηδώντας πάει καταμεσής του δρόμου η Μαριωρή καλέ ... που με το νεκροθάφτη, με τον καμπούρη το Λελέ, τον αγαπητικό της, κάνουν του κόσμου τ' άχρεια μες στο νεκροταφείο....¹⁵²

Το νεκροταφείο¹⁵³ απεκδύεται την ατμόσφαιρα του ιεροπρεπούς σεβασμού στη μνήμη των νεκρών· το βέβηλο κυνηγητό των δύο ηρώων πυροδοτεί μιαν ιδιότυπη Δευτέρα Παρουσία, όπου αναδύεται ο Κάτω Κόσμος, καταβροχθίζοντας τις φθαρμένες ταυτότητες:

... γελά αυτό το ξερό, το φαλακρό καύκαλο με μια μασέλα [...] Στοίβα τα νεκροκέφαλα, κι άντε να γνωρίσεις το Μανώλη εσύ. Όλα τα ίδια, όλα σα δίδυμα [...] Οι ίδιες οι ματότρυπες οι βαθουλές σα γούβες, κι οι μύτες οι σπασμένες όπου περνοδιαβαίνουνε σαρανταποδαρούσες και πιάνουν το κυνηγητό οι μέρμηγκες....¹⁵⁴

Η φύση συμπάσχει με το ζόφο των ηρώων, προσωποποιείται και εντάσσεται στην ενδοομάδα των ομοίων, υιοθετώντας τους αναρτήρες ενός περιβάλλοντος αλλοτριωμένου: το φεγγάρι κρύο και αδιάφορο, νεκρό, άλικο, μούσκεμα στο αίμα το δεκαπενταύγουστο, στάζει κρύο φως στ' απόμερα, στα σκοτεινά τις νύχτες, ενώ τα κυπαρίσσια όλο και σμίγουνε σαν κάποιον να κλαίνει, σα στις ζουγραφιές που είναι όλο μαυρίλα, ίσκιο περιχυμένες.¹⁵⁵

Ακόμη και στη γκροτέσκα μικροκοινωνία των δύο απόκληρων, η ανδρική πρωτοκαθεδρία εκμεταλλεύεται την ένδεια της σαβανώτρας, για να ασκήσει τον ανδρισμό και τη σεξουαλική ισχύ του. Η ηρωίδα εκπορνεύεται, συναλλασσόμενη με τον Λελέ που της διαβάζει το κρατικό έγγραφο σχετικά με την τύχη του Μανώλη. Ως «κυριαρχούμενη», συναινεί στη βία που υφίσταται, καταλήγοντας σε «αυτούποτίμηση και αυτοεξευτελισμό» (Μπουρντιέ, 2007, 78, 81): *Ο Λελές θα το διαβάσει το χαρτί, κι ύστερα για πλερωμή, ας κάνει τ' άχρεια που θέλει, κι ας τους χτυπήσει το φεγγάρι και τους δυο.*¹⁵⁶ Η Μαριωρή, απογυμνωμένη από κάθε βιωμένη ταυτότητα του εγώ, δε διαχειρίζεται το στίγμα της, αλλά το ενσαρκώνει στο γκροτέσκο σκηνικό του νεκροταφείου. Για να θυμηθούμε τη νατουραλιστική σχολή, το εξαθλιωμένο περιβάλλον (milieu) της Μαριωρής και η πολεμική

¹⁵² Πικρός, 2009, 129 - 130.

¹⁵³ Ο Φουκώ (1984, 46 - 49) επισημαίνει ότι σε μια κοινωνία –κατά την ιστορική της εξέλιξη– μπορεί μια ήδη υπάρχουσα ετεροτοπία, που δεν εξαφανίστηκε ποτέ, να λειτουργήσει διαφορετικά, ανάλογα με τη συγχρονικότητα της κουλτούρας, όπου βρίσκεται. Για παράδειγμα, ένα νεκροταφείο που στο παρελθόν υπήρχε στο κέντρο της πόλης, μπορεί να μεταφερθεί στην περιφέρεια.

¹⁵⁴ Πικρός, *ό.π.*, 136 - 7.

¹⁵⁵ Στο ίδιο, 136.

¹⁵⁶ Στο ίδιο, 135.

συγκυρία (moment)¹⁵⁷ που της στέρησε το γιο συνιστούν καταλυτικούς στιγματιστικούς παράγοντες.

Ο Πέτρος Πικρός με την αισθητική της φρίκης εκφράζει εύγλωττα την αντιπολεμική κραυγή του, αλλά και μια αγαπητική ματιά απέναντι στην ανθρώπινη φθαρμένη ταυτότητα που διατηρεί στον πυρήνα της λαγαρή τη σπίθα του ψυχικού μεγαλείου.

4.2.6. Ο κτηνοβάτης

Ενδοομαδικός παρεκκλίνων, ο ανώνυμος στρατιώτης στους *Γάμους της Ίρμας* περιμένει στη στρατιωτική φυλακή την ετυμηγορία του στρατοδικείου για το αδίκημα της λιποταξίας. Παρόμοια με την πόρνη των *Ξεμολογημένων*, απευθύνεται σ' έναν οιονεί συνομιλητή, κάνοντας αναδρομή στο παρελθόν και στις λεπτομέρειες μιας ιδιότυπης ερωτικής σχέσης με το άλογο του στρατοπέδου. Το β' πρόσωπο συγκαλύπτει έναν εσωτερικό μονόλογο¹⁵⁸, δηλωτικό της διαφοροποίησής του από την ηθική σταδιοδρομία των ομοίων, των συστρατιωτών του. Νοητικά και ψυχικά στερημένος, γελοιοποιείται από τους υπόλοιπους. Ράθυμος, υπολειπόμενος στις κανονιστικές προσδοκίες για το φύλο και τη στρατιωτική του ιδιότητα, συμβιβάζεται μοιρολατρικά με την περιθωριοποίησή του: *Κι όλο χασμουρητό και τέντωμα [...] Εγώ πάλε, σα να μου κρεμόντανε τα κόκαλα από τις κλείδωσες –δεν έπιανα αυτό απ' εδώ να το πάω εκεί. Κι αν έκανα να βοηθήσω και σε τίποτα, χαλνούσε και κείνο που ήτανε φτιαγμένο.*¹⁵⁹ Παράλληλα, διατυμπανίζει απλοϊκά μίαν αντιεξουσιαστική ιδεολογία: *Τον αφέντη τον οχτρεύομαι, δε σιχαίνουμαι τίποτα πιότερο απ' το ραγιά, απ' εκείνον που σκύβει πιο πολύ απ' ό,τι τον αναγκάζουνε να σκύψει [...] η λευτεριά είναι μπροστά!*¹⁶⁰

Στην πραγματικότητα, δεν πρόκειται για κάποιον πολιτικοποιημένο ήρωα, μα για έναν στιγματισμένο άνδρα, τσακισμένο τόσο από την πολύχρονη εμπλοκή του στα γρανάζια του πολέμου –και πάλι εδώ ο αντιπολεμικός Πικρός– όσο και από τη μόνιμη ερωτική του στέρηση –η αρσενική εκδοχή της Αννίτσας: ... έφαγα τα νιάτα μου, κι ίσαμε σήμερα μακριά

¹⁵⁷ Για τις φιλοσοφικές καταβολές του Νατουραλισμού και τη διασύνδεση τέχνης και επιστήμης, βλ. Βογιατζάκη, 2016, 120, 126 και Ιστορία Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας (ΙΕΛ), 2008, 177 - 178. Για τη σχέση νατουραλισμού και ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, βλ. Travers, 1998, 174 - 182.

¹⁵⁸ Από τους εισηγητές του εσωτερικού μονολόγου στην Ελλάδα, ο Στέλιος Ξεφλούδας γράφει στη *Νέα Εστία* (1961): ο καλλιτέχνης αντικρίζει «περιπέτειες σε διασπασμένη συνέχεια, πρόσωπα που κινούνται στο εσωτερικό τους άπειρο και νιώθουν την ανάγκη να μιλήσουν για τον εαυτό τους [...] ξαναζούν διάφορες στιγμές της ζωής που μπορεί να απέχουν πολύ η μια από την άλλη [...] ανάμεσά τους υπάρχουν εκτάσεις σιωπής [...] γυρίζει στον εαυτό του μονήρης [...] αποκαλύπτει τους όρους ενός μηνύματος που δεν απευθύνεται στις πρακτικές ανάγκες μας» (Κόρφης, 1991, 190 - 192).

¹⁵⁹ Πικρός, 2009, 198.

¹⁶⁰ Στο ίδιο, 194, 202.

μαλλιά δεν είδα στο προσκέφαλό μου. Ακόμα δε ζέσταναν την καρδιά μου πλάι σε γυναίκα, ως άνθρωπος κι εγώ.¹⁶¹

Η καταπιεσμένη λίμπιντο, αρχικά, είναι μέσο αποστιγματοποίησης και δυνάμει κανονικοποίησης, όταν συμμετέχει με τους υπόλοιπους φαντάρους στη συλλογική ερωτική εκτόνωση στα πορνεία της Δράμας. Ωστόσο, λείπουν οι συμπονετικοί άλλοι που θα διευκολύνουν την ενδοομαδική ευθυγράμμιση μέσω της φυσιολογικής σεξουαλικότητας, με αποτέλεσμα αυτή να εκτραπεί σε διαστροφή. Όταν ερωτεύεται την Ίρμα, το άλογο του λοχαγού του στρατοπέδου, οριστικοποιείται το σωματικό και ψυχοδιανοητικό στίγμα. Δρασκελώντας το κατώφλι της λογικής, της αποδίδει γυναικεία γνωρίσματα, στήνοντας το σκηνικό μιας ψευδαισθητικής, γκροτέσκας ερωτικής σχέσης:

Από τότες που τα είχαμε τσουγκρίσει, το είχε πάρει συνήθειο να με κοιτάζει με κάποια υποψία [...] Μέρες αλάκερες μου βάσταζε κάκια, κι ύστερα πάλε εγώ έριζα τα μούτρα μου, παλ' εγώ φάνηκα μικρός, και είπα το ήμαρτον [...] Ακόμα δεν πρόφταζα να τηνε λύσω, και χύμηξε σαν τρελή απάνου μου. Όσο κι αν φιληθήκαμε, του κάκου. Πάλε με υποψία με κοίταζε.¹⁶²

Γίνεται κτηνοβάτης, απολαμβάνοντας την πρώτη νύχτα του ανιέρου γάμου με το ζώο: *...ήτανε ζεστή η αγκαλιά της Ίρμας. Κι ήταν γλυκά τα χάρδια της, τα μόνα γυναικεία χάρδια στη ζωή μου. Τ' άλλα τα παρακάτου μήτε λέγονται. Κανείς δεν είπε ως τώρα, δεν ιστόρησε, του γάμου την πρώτη νύχτα. Μήτε η Ίρμα θα την πει ποτές της σε κανένανε, μήτε κι εγώ.¹⁶³* Τραγική φιγούρα ο ήρωας, δεν κάνει καμιά προσπάθεια ξεγλιστρήματος από τον κοινωνικό έλεγχο, αγνοώντας το στίγμα και τη συνοδευτική απαξίωση · η βιωμένη ταυτότητα του εγώ έχει βρει λογικοφανή ερείσματα: *Εδώ, κυρ-λοαγέ, μια γυναίκα πέφτει του καθενός μας σ' αυτόν τον κόσμο ... Κι εμένα ο στρατός, μου' δωσε την Ίρμα.¹⁶⁴* Χωρίς αντίσταση, παραδίδεται στο στρατιωτικό απόσπασμα και οδηγείται στη φυλακή με το διπλό αδίκημα της λιποταξίας και της κτηνοβασίας.

Η «καταληκτική αιχμή» του διηγήματος αποκαλύπτει τον διπλά στιγματισμένο στρατιώτη, «δεμένο πισθάγκωνα πάνω από ένα χαϊνόν κενό»· ο επίλογος του «ετερώνυμου» κειμένου (Βλαβιανού, 2005, 211) επιβεβαιώνει την αρχική αναγνωστική εντύπωση: ένας απόκληρος με μειωμένο καταλογισμό γίνεται θύμα της στρατιωτικής βίας, αυτής της «κρατικής, κατασταλτικής δύναμης» που του έδωσε την ψευδαίσθηση της κοινωνικής αποδοχής, ενώ

¹⁶¹ Στο ίδιο, 196.

¹⁶² Στο ίδιο, 198 - 200.

¹⁶³ Στο ίδιο, 202.

¹⁶⁴ Στο ίδιο, 204.

λειτούργησε «με ιδεολογία και αξίες που θα εξασφαλίσουν τη δικιά της συνοχή και αναπαραγωγή» (Αλτουσέρ, 1999, 85).¹⁶⁵

Ωστόσο, χάρη στον αφηγηματικό λυρισμό, ο κτηνοβάτης δε γίνεται απεχθής. Σαν παραλληληματικός¹⁶⁶ ερωτιδέας κινείται σ' ένα παρθενικό τοπίο οργιαστικής, αταβιστικής δύναμης που αντανακλά την ένωσή του με την Ίρμα. Καταιγιστικές, ποιητικές εικόνες και εκτενείς –ομηρικού τύπου– παρομοιώσεις μάς αποζημιώνουν για όλη τη σκοτεινιά της τριλογίας :

[η γη] γδυμένη τσιτσίδι, έτοιμη να δεχτεί ανάσκελα τον ήλιο τον αγαπητικό της, μαζί και τη γόνιμη σπορά, τον ιδρο του χωριάτη! Κι όμοια [...] με τις λάγνες νιόνυφες που πάνε στο κρεβάτι του καλού τους [...] μια γαλήνη ανείπωτη [...] σαν τίποτα πουπουλένιο πάπλωμα νυφικό [...] μην τύχει και κρυσώσει η νύφη η δρωκοπημένη, αμ' ως έχασε την παρθενιά της, μέσα στην αγκαλιά του αγοριού».¹⁶⁷

Ο αναγνώστης εστιάζει λιγότερο στην παρεκκλίνουσα ερωτική συμπεριφορά του ήρωα και περισσότερο στην υπαρξιακή μοναξιά του. Η τελική επίγευση είναι η άδολη τρυφερότητα και ο συγκινητικά πρωτόγονος ερωτισμός του περιθωριοποιημένου ήρωα, διψασμένου για αγάπη. Το τέλος μένει ανοιχτό,¹⁶⁸ καθώς η ετυμηγορία του στρατοδικείου δεν μνημονεύεται –παρόλα αυτά φαίνεται πως μια ευυπόληπτη *δυναμική κοινωνική ταυτότητα* για τον κτηνοβάτη παραμένει στη σφαίρα της ουτοπίας.

4.2.7. Ο αφορισμένος

Πάσχον σώμα είναι αυτό του καλόγερου στον *Αφορεσμένο που παραμιλούσε*: εδώ η ατμόσφαιρα του ιλίγγου και του παραμιλητού δηλώνεται ρητά στον τίτλο που προϊδεάζει τον αναγνώστη.¹⁶⁹ Η βόχα από το μουχλιασμένο λιβάνι, ένα ασθενικό καντήλι και εικόνες με αγριωπούς αγίους φιλοξενούν το παραλήρημα του αφορεσμένου καλόγερου. Η

¹⁶⁵ Ο κτηνοβάτης στρατιώτης, ως σαλός ήρωας, ευγνωμονεί τον στρατό που τον φρόντισε, δίνοντάς του ως ερωτική σύντροφο την Ίρμα. Ο ίδιος μηχανισμός έχει και την αντίθετη όψη: είναι τιμωρητικός για τον παρεκκλίνοντα λιποτάκτη και τον κλείνει στις στρατιωτικές φυλακές, για να τον περάσει από στρατοδικείο.

¹⁶⁶ Ο μόνος ίσως μελετητής που παρατήρησε το αφηγηματικό κλίμα του παραμιλητού σε ορισμένα διηγήματα του Πικρού είναι ο Απ. Σαχίνης: «Με τα ονειροφαντασιακά και με τα θέματα ιλίγγου ασχοληθήκανε πεζογράφοι που η κυριότερη πλευρά του έργου τους ανήκει ιδεολογικά στην κοινωνιστική πεζογραφία: ο Πέτρος Πικρός και ο Νίκος Κατηφόρης» (Μπάρτζης, 2006, 165).

¹⁶⁷ Πικρός, *ό.π.*, 203.

¹⁶⁸ Η χρήση της καταληκτικής σιωπής, η αμοιβαιότητα ρητού και άρρητου εφαρμόστηκε κατεξοχήν στο μεταμοντερνιστικό μινιμαλιστικό διήγημα. Είναι η αισθητική της «κορυφής του παγόβουνου» ή η «θεωρία της παράλειψης» του Hemingway, όπου επιβάλλεται η ισχύς της σιωπής, η «ενόραση του μεγάλου κενού». Πρόκειται για μια πικρότητα που εμπεριέχει περισσότερο από το προφανές, ολόκληρο «το σύμπαν σ' έναν κόκκο άμμου» (Αθανασόπουλος, 2009, 161 - 163).

¹⁶⁹ «Ο καλόγερος που, αφορισμένος, τριγυρνά στους δρόμους της πολιτείας, χαμένος και ανισόρροπος, αποτελεί τυπικό δείγμα παραλληληματικής πεζογραφίας που προσπαθεί για τη δημιουργία συγκεκριμένων και αντιφατικών καταστάσεων στην ψυχή του αναγνώστη» (Σαχίνης, 1945, 38- 39).

συνύπαρξη με την αγιότητα δεν συμβάλλει στον αποστιγματισμό του, καθώς ο ήρωας κουβεντιάζει ήδη με τον Σατανά.

Ο ήρωας, πραγματοποιώντας μια «συμπληρωματική ανάληψη» στο παρελθόν, συμπληρώνει τις «παραλείψεις» του και ανακαλεί το ερωτικό πάθος του για μια όμορφη τσιγγάνα που χρησιμοποιεί ως μοντέλο, για να ζωγραφίσει την εικόνα της Μεγαλόχαρης στο μοναστήρι του:

... Τη μέρα που έλαχε να την ανταμώσω στον ανοιχτό τον κάμπο που μοσχοβόλαε το χαμομήλι κι η αγράμπελη, βόσκανε κάμποσα βόδια πιο πέρα [...] άγριο κι αμύριστο λουλουδι μες στον κάμπο, την αυγούλα, το χάραμα, με τη δροσιά [...] το γαργαριστό νερό της βρύσης μέσα στο μυστήριο του πράσινου βουνού [...] ο λεύτερος αέρας...¹⁷⁰

Όπως και στους *Γάμους της Ίρμας*, η εναρμόνιση του ήρωα με τη φύση καθίσταται ανέφικτη, καθώς πρόκειται για *φθαρμένη ταυτότητα*, εγγενώς *στιγματισμένη*, πολύ μακριά από την συμπαντική ισορροπία. Ο λυρισμός της φύσης δεν συναντά τη γήινη αντιστοιχισή του, μια και ο τελευταίος βαδίζει με χωλό βηματισμό. Από τη μια, η *δυννητική κοινωνική ταυτότητα* του ανέραστου μοναχού, αφοσιωμένου στον θεολογικό προορισμό του. Από την άλλη, η *πραγματική κοινωνική ταυτότητα* του ερωτευμένου καλλιτέχνη που φθάνει στον κολοφώνα της καλλιτεχνικής έμπνευσης: ... *χλιαρός λουτρός η άχνα της κι η ματιά της γητεύτρα, σα μου' καιγε το στόμα με τα χείλη της, και ρουφούσε το είναι μου αλάκερο, στριφογυρνώντας σα φίδι το κορμί της, γύρω στο δικό μου που παράδερνε σα να παράδινε ψυχή.*¹⁷¹ Ο διχασμός ανάμεσα στη μεταφυσική και στα γήινα ορμέμφυτα τον μετατρέπει σε *απαξίωσιμη* ύπαρξη, αναγκασμένη να συγκαλύψει το στίγμα της σαρκικής εμπλοκής στο παιχνίδι του Σατανά. Η *ηθική σταδιοδρομία* του αποκλίνει από την *ενδοσομάδα*, όπου απουσιάζουν οι *συμπονετικοί άλλοι* που θα λειτουργήσουν με ενσυναίσθηση. Οι *όμοιοι* είναι οι μοναχοί της άσκησης και της εγκράτειας.

Παρόλα αυτά, η δύναμη *απαξίωσή* του, η *φθαρμένη ταυτότητα*, αν και έχει ηθικό πρόσημο, αφορά σε έναν στενά οριοθετημένο χώρο, αυτόν του μοναστηριού. Ο έρωτάς του για την όμορφη τσιγγάνα, ασύμβατος με το μοναχικό σχήμα, νομιμοποιείται στην κοινότητα των κοσμικών, απεκδυόμενος το σχήμα του. Ο μοναχός γρήγορα περνά στην αντίπερα όχθη, συμφιλιωμένος με την επιλογή του και αντιμετωπίζει την ερωτική συνεύρεση όχι ως αμαρτία, αλλά ως ευλογία: *Εγώ μεταλάβαινα κάθε βράδυ τον ανθό της αγαπημένης σάρκας,*

¹⁷⁰ Πικρός, *ό.π.*, 209, 211, 213.

¹⁷¹ Στο ίδιο, 215.

και συνεπαρμένος απ' τ' άχραντο μυστήριο της ζωής, δεν έβρισκα ευλαβότερη προσευχή απ' τα φιλιά όπου γέμιζα και την τελευταία γωνιά του θεικού κορμιού της.¹⁷²

Η ισορροπία ανατρέπεται, όταν η ερωμένη του ζητά να απαρνηθεί βέβηλα τον θεολογικό ρόλο του, καταστρέφοντας την εικόνα που φιλοτέχνησε. Ο ήρωας από απαξιώσιμος γίνεται απαξιωμένος, διανοητικά και ψυχικά πάσχων. Ο Πικρός, χωρίς να αποκόπτεται από τον νατουραλισμό, καταφεύγει σε νεωτεριστικές φόρμες, αποτυπώνοντας πιστά τον συνειρμικό εσωτερικό μονόλογο.¹⁷³ Εξωτερικεύει ένα κατακερματισμένο εγώ, ένα ετερόκλητο συνονθύλευμα μνήμης, φαντασίωσης και παραίσθησης, τα σπαράγματα μιας «κατακερματισμένης συνείδησης και μιας βιοματικής εμπειρίας» που συνιστούν τη «φωνογραφική αποτύπωση μιας μαρτυρίας», δηλωτικής του ψυχικού ποταμού (Ντουνιά, 2006, 66 - 67).¹⁷⁴ Πρόκειται για τους αντιφατικούς συνειρμούς, τις συγκεχυμένες σκέψεις και τον ψυχικό παραδαρμό, υποκινούμενα από τον *ελεήμονα και οικτίρμονα Σατανά: Άμποτες ο Σατανάς να με φωτίζει στο κακό και στην όχτρα [...]* Ο Σατανάς μαζί μου!¹⁷⁵

Ο μοναχός - καλλιτέχνης, στερημένος τις δύο κοινωνικές του ταυτότητες, μετασχηματίζεται σε *παρεκκλίνον* ον, απόκληρο από την κοσμική και τη μοναστική κοινότητα. Ως στυγνός μαχαιροβγάλτης σε πλήρη σύγχυση δολοφονεί την ερωμένη του και βγάζει τα μάτια της Παναγίας. Ο χώρος του βεβηλωμένου ναού αισθητοποιεί τη θεική φρικίαση μπρος στην ανίερη πράξη του καλόγερου, ενώ τα εκκλησιαστικά σύμβολα συνεπικουρούν στη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας υπερφυσικού δέους.¹⁷⁶

Μπρος στην Ωραία Πύλη το καντήλι φρικιούσε [...] Ξύπνησαν όλοι τους, σα βάρεσε η σάλπιγγα της Τελευταίας Κρίσης ... *ξεκόλλησαν απ' τα ντουβάρια [...]* *Κι άκουες να χυμούνε τα βαρβάτα αλόγατα πάνω στις μαρμαρένιες μάλτες, και να βροντάνε τα θυμιατήρια, να περεχούνε τα καντήλια [...]* *Όλο λείψανο κι όλο πεθαμενίλα το λιβάνι όντας βροντήσανε τα δισκοπότηρα, κι εμένα στα μελίγγια μου βουίζανε οι ρούσικες καμπάνες ...*¹⁷⁷

¹⁷² Στο ίδιο, 216 - 217.

¹⁷³ Το 1922, όταν ο Πικρός δημοσιεύει τα *Χαμένα Κορμιά*, εκδίδει και ο James Joyce τον *Οδυσσέα* με τον περίφημο εσωτερικό μονόλογο της κυρίας Bloom.. Ο εσωτερικός μονόλογος είναι μια υποκατηγορία της «ροής της συνείδησης» που εγκαινιάζεται με την V. Woolf, *The Waves* (1931).

¹⁷⁴ Λέει ο Παναγιώτης Κονδύλης για τη ροή της συνείδησης: «Τα συστατικά στοιχεία της φαίνονται ισότιμα, επομένως μπορούν μονάχα να μονταρισθούν μεταξύ τους, όχι όμως και να ενταχθούν σε μια σύνθεση σύμφωνα με το σχήμα *Όλο - μέρος*». (Δερμιτζάκης, 2000, 164, υποσ.331)

¹⁷⁵ Πικρός, *ό.π.*, 222.

¹⁷⁶ Στον *Λάμπρο* του Δ. Σολωμού, οι εσωτερικοί δαίμονες του αιμομίκτη ήρωα –μετά την ερωτική σχέση με την κόρη του– υποστασιοποιούνται στις μορφές των νεκραναστημένων γιών του. Η εκκλησία φρικιά κι αυτή: οι δάφνες τρίζουν στο δάπεδο, οι θύρες ανοιγοκλείνουν αθόρυβα και ο ναός γεμίζει με μυρωδιά λιβανιού σαν από σαράντα θυμιατά (Σολωμός, *Λάμπρος*, XXV, 4 - 14).

Ανακτήθηκε:8/10/2023στο: http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/dionysios_solwmos/o_lampros.htm

¹⁷⁷ Πικρός, *ό.π.*, 220 - 221.

Ακόμη και η φύση εκδικείται, για να ξεπληρώσει τη βεβήλωση της εικόνας της Παναγίας :
το σταφύλι δεν έδωσε κι οι σκνίπες μιλιούνια [...] στερέψανε λέει και τα νερά.

Η φθοροποιός επίδραση του στίγματος είναι τόσο ισχυρή που αφορίζεται από τους ομοίους του και χλευάζεται από τους φυσιολογικούς που του στερούν την προοπτική της μεταθανάτιας δικαίωσης: ... πρέπει να μείνω άλιωτος και τυμπανιαίος [...] Να λιώνουνε, λέει, οι πέτρες και τα σίδερα, κι άλιωτος εγώ, να με ξερνάει το χώμα μαζί με τη λέπρα του Γιεζή και την αγχόνη του Ιούδα [...] Να με κυνηγάει τις νύχτες άγγελος Κυρίου με την πύρινη ρομφαία.¹⁷⁸ Ο αφηγημένος μονόλογός του αντανακλά τον κοινωνικό αντίκτυπο της ιερόσυλης πράξης του:

... Είμαι ο αφορεσμένος, που τον πετροβολούν τα μύζικα με τις λεμονόκουπες ... κι οι γυναίκες φτύνουν χάμου σα περνά, σέρνοντας τα κουρέλια που τα ξεσκούν ουρλιάζοντας τα κοπρόσκυλα [...] Οι γκαστρομένες σταυροκοπιούνται, οι γέροι δεν κουβεντιάζουν πια στον καφενέ, κι οι κοπέλες γελούνε το στυφό τους γέλιο και κοιτάζονε λοζά [...] Ο Θεός να βάλει το χέρι του!¹⁷⁹

Τόσο η ενδοομάδα, όσο και η εξωομάδα φρικιούν στην ενσάρκωση του υπαρξιακού Κακού που απειλεί να ενσκήψει στην κοινότητα σαν τις πληγές του Φαραώ, αποδομώντας τις σταθερές της.

4.2.8. Οι επαίτες / οι άστεγοι

Στα *Παριζιάνικα γλέντια* ο Πικρός ασχολείται με κοινωνικά σύνολα *απαξιωμένων* που έχουν στερηθεί παντελώς όλους τους *αναρτήρες προσωπικής ταυτότητας*. Σ' ένα γκροτέσκο σκηνικό, ανώνυμοι παρίες έρπουν στις παρυφές του αστικού καθωσπρεπισμού. Ο συγγραφέας, ως *artiste demolisseur*, δεν περιγράφει τοπογραφικές λεπτομέρειες, απλώς ενσφηνώνει την αστική εικόνα ανάμεσα στους διακονιάρηδες, ως «εμβόλιμο, τοπικό θύλακα στη χρονική διάρκεια» (Τσιριμώκου, 1998, 45 - 46).¹⁸⁰ Σαν ρακοσυλλέκτης συγκεντρώνει και καταγράφει ό,τι περιφρονεί η πόλη, όταν πηγαίνουν οι αστοί να κοιμηθούν.¹⁸¹ Μια μάζα από αταξικά «κοινωνικά απόβλητα» –το μπωντλερικό *κινούμενο πέπλο*– ένα «περιπλανώμενο εμπόρευμα» με ομοιόμορφα *στιγματικά χαρακτηριστικά*

¹⁷⁸ Στο ίδιο, 219 - 220.

¹⁷⁹ Στο ίδιο, 213, 223.

¹⁸⁰ Για το μπωντλερικό Παρίσι, γράφει ο Benjamin (2002, 98 - 99): «Το παράστημα του Παρισιού είναι σαθρό [...] το *Le soleil* δείχνει την πόλη φθαρμένη όπως ένα παλιό ύφασμα στο φως του ήλιου». Και πιο κάτω (2002, 197) σχολιάζει για τα *Άνθη του κακού*: «Ο Μπωντλαίρ μιλάει μέσα στην οχλαγωγία της πόλης του Παρισιού, όπως κάποιος που θα μιλούσε μέσα στον παφλασμό των κυμάτων».

¹⁸¹ Λέει ο Benjamin για τον Baudelaire : «...το *pas saccadé* είναι το βήμα του ποιητή που περιφέρεται στην πόλη αναζητώντας στιχουργική λεία ... και το βήμα του ρακοσυλλέκτη που κοντοστέκεται στο δρόμο για να περισυλλέξει τα σκουπίδια που συναντά» (Benjamin, 2002, 95).

(Κεντρωτής, 2018, 696), ζει από τα αποφάγια των πλουσίων, απεμπολώντας κάθε ίχνος αξιοπρέπειας.¹⁸² Παράλληλα, τους προσφέρει ένα αλλόκοτο ψυχαγωγικό θέαμα, εκθέτοντας τα σημάδια της εξαθλίωσης που διασκεδάζουν την ανυπόφορη πλήξη τους. Το σωματικό *στίγμα* συμβαδίζει με το εσωτερικό, ενώ εκλείπει οποιαδήποτε *δυναμική κοινωνική ταυτότητα* και κοινωνικός ρόλος, αφού οι απόκληροι ζουν παρασιτικά:

*...κουρέλια, σκυφτά καμπουριαστά, ξεχαρβαλωμένα [...] λασπωμένα παπούτσια, που τσαλαβουτώντας στον μπελέ της λάσπης, σέρνουν μαζί τους αλάκερο το μάτσο τα κουρέλια [...] μούτρα τσαλακωμένα, αυλακωμένα από ρυτίδες, μούτρα μαύρα, βρώμικα, απαίσια [...] άλλοι έβηχαν, άλλοι ξυνόντανε σαν να τους έτρωγαν ολόκληρα συντάγματα ψείρες.*¹⁸³

Ο μαρξιστής Πικρός συναντά τη νεωτερικότητα του Baudelaire που «ορέγεται την κατάδυση στο πλήθος, για να απολαύσει τη βαρβαρότητα της ανώνυμης μάζας», που κινείται μόνο αυτοματικά, σαν σε σοκ, «που δέχεται και ο ίδιος, συγχρωτιζόμενος μαζί της. Μια κατάβαση στον Άδη και νεωτερική γνώση του απολύτως νέου που είναι θάνατος» (Κεντρωτής, 2018, 789).¹⁸⁴ Μόνο που ο Πικρός πάσχει γι' αυτήν τη βαρβαρότητα και στηλιτεύει το αστικό κατεστημένο.

Μαζί με τους *ομοίους* τους συγκροτούν μια *παρεκκλίνουσα κοινότητα*, τον «αποπροσωποποιημένο όχλο» του Γκιστάβ Λε Μπον που κινείται ανεύθυνα από το ασυνείδητο, χωρίς επαναστατικά ένστικτα. Σκέφτεται με εικόνες, λειτουργεί με υποκατάστατα και αυταπάτες (Γιαλκέτσης, 2012, 134), παρασιτεί ως «πελάτης» του ρεστοράν. Τα αποφάγια αναδεικνύονται σε «φθεγγόμενες οντότητες» στο πλαίσιο ενός «περιγραφικού παροξυσμού» που απλώνεται σαν «κηλίδα λαδιού» (Βλαβιανού, 2005, 207 & υποσ.19) :

*... Κομμάτια κρέας, ζύγκια, κόκαλα, βούκες μασημένες που τις είχαν φτύσει οι πελάτες και που σαν ρόχαλα έπλεαν μέσα στις σάλτσες [...] δαγκαμένες σοκολάτες [...] αυγά μαγαζιάτικα [...] φρούτα, άλλα σάπια, άλλα μισοφαγωμένα [...] τάπες των μπουκαλιών, σπάγγοι [...] σταχτιά, βρώμικα νησάκια, πες λίγδες, πες βούτυρο.*¹⁸⁵

¹⁸² Είναι οι Έλληνες «άθλιοι», εξοστρακισμένοι από την κανονικότητα. Και στον Ουγκώ, οι αστοί περιθωριοποιούν τους απόκληρους ως επικίνδυνους. «Τους συνδέουν με την εγκληματικότητα, μ' ένα είδος νέας βαρβαρότητας που απειλούσε την ασφάλεια και τα θεμέλια του πολιτισμού» (Γιαλκέτσης, 2002, 416 - 417).

¹⁸³ Πικρός, 1976, 135 - 6, 142.

¹⁸⁴ «Το βίωμα του σοκ που έχει ο διαβάτης μέσα στο πλήθος αντιστοιχεί στο *βίωμα* του εργάτη που εξευτελίζεται βαθύτερα από την εκγύμναση της μηχανής, με αποτέλεσμα η εργασία του να στεγανοποιείται απέναντι στην εμπειρία» (Benjamin (2002, 151).

¹⁸⁵ Πικρός, *ό.π.*, 143.

Ο Πικρός με νατουραλιστική δύναμη «σαρώνει περιμετρικά το χώρο και ζουμάρει μετά στα αντικείμενα», σαν να κινεί μια κινηματογραφική κάμερα» (Ντουνιά, 2006, 57 - 58), αποτυπώνοντας την αισθητική της φρίκης με ζολαδικό εξπρεσιονισμό. Μιαν «εκτοπισμένη πέρα από τα όρια της κοινωνίας πραγματικότητα ενός κόσμου κατάπτωσης και φθοράς» (Μπάρτζης, 2006, 154).¹⁸⁶ Κυνικές εικόνες που εναλλάσσονται καρέ εκθέτουν το *στίγμα* σε δημόσιο διασυρμό, υποκαθιστώντας τον παραληρηματικό εσωτερικό μονόλογο, τα σπαράγματα μνήμης και φαντασίας.

Αυτοί οι εξαθλιωμένοι διακονιάρηδες με τενεκεδένια, σκουριασμένα μαστραπαδάκια, με στρατσόχαρτα λεκιασμένα ή κομμάτια παλιάς εφημερίδας διαγκωνίζονται σαν λυσσασμένη αγέλη, για να αρπάξουν κανένα ξύγκι ή να ρουφήξουν τα σταχτόμαυρα, δύσοσμα ζουμιά, για να ξεσταθούν. Είναι οι ίδιοι που θα προσφέρουν αργότερα στους πλούσιους ψυχαγωγικό θέαμα ως θαμώνες του ξενοδοχείου ύπνου των αστέγων. Εκεί κοιμούνται ανορθόδοξα, στηριγμένοι απλώς σ' ένα τεντωμένο σκοινί που ο ξενοδόχος λύνει απότομα, ώστε να πέφτουν τρομαγμένοι, προκαλώντας άφθονο γέλιο στους πλούσιους.¹⁸⁷ Ως επιβράβευση τούς προσφέρεται ένα ποτήρι ζεστό κρασί.

Οι θεατές ως *επαΐοντες* βοηθούν με την ελεημοσύνη τους με την προϋπόθεση ότι παραμένουν αναλλοίωτα τα *στιγματικά χαρακτηριστικά* της *φθαρμένης ταυτότητας*. Ο καθένας από τους παρίες πασχίζει να δώσει τον καλύτερο εαυτό του σε μιαν παράσταση εξπρεσιονιστικής απόχρωσης. Απαράβατος κανόνας: να μην εφαρμοστεί καμιά τεχνική *ξεγλιστρήματος* ή *κάλυψης*, ώστε οι αστοί να έχουν τη δυνατότητα να χλευάσουν ανενόχλητοι τους *αναρτήρες της προσωπικής ταυτότητας*. Σ' αυτήν την κατάσταση αδιάκοπης *ορατότητας*, εξασφαλίζεται η αυτόματη λειτουργία της εξουσίας και μονιμοποιούνται τα αποτελέσματα της επιτήρησης και του κοινωνικού ελέγχου (Φουκώ, 1989, 265 - 266) για καθέναν από τους στιγματισμένους. Πρόκειται για μια «αθέατη κυριαρχία» που κατά τον Μπουρντιέ δε βασίζεται στην ωμή βία, αλλά «στη συγκατάθεση των ίδιων των κυριαρχούμενων» (Γιαλκέτσης, 2012, 419 - 420).¹⁸⁸

¹⁸⁶ Πρόκειται για μια «δεικτική πεζογραφία» που κατεβαίνει στην περιοχή, όπου «η φθορά από το αδιάκοπο κύλισμα στη λάσπη της ζωής έχει εξαφανίσει τα χνάρια της ανθρωπιάς. [...] Ο ανθρώπινος τύπος γίνεται ανδρείκελο, οι συνήθειες έχουν στρεβλώσει μόνιμα τη φύση του και έχουν οδηγήσει σε συναισθηματική ανοσία» (Σαχίνης, 1945, 46 - 47).

¹⁸⁷ Οι μεγαλοαστοί έχουν κάθε στιγμή στη διάθεσή τους προσωπικούς γελωτοποιούς που απέχουν από την παραγωγική διαδικασία και παρασιτούν, ζητιανεύοντας τα ψίχουλα του οίκτου τους. Μοιάζουν με την αρκούδα που περιφέρει ο τσιγγάνος στα πανηγύρια και την βασανίζει, για να χορέψει και να διασκεδάσει την ομήγυρη.

¹⁸⁸ Η «συμβολική βία» εξασφαλίζει τη συναίνεση και επιβάλλει κανόνες και αξίες που γίνονται δεκτά και αναπαράγονται «ως δόξα», ως «η μόνη φυσική και πρόδηλη αλήθεια», ενώ η ωμή βία θα ενεργοποιούσε την

Στο παιχνίδι του στίγματος συμμετέχουν όλοι. Οι θύτες γίνονται κι αυτοί απαξιωμένες υπάρξεις με ανεπίληπτους αναρτήρες: ... οι ξετσιπωτοί ώμοι οι παχουλοί [...] τα χείλια τα λαίμαργα [...] οι χυτές οι γάμπες οι αδιάντροπες ... και κείνα τα μάτια τα ογρά τα βαρεμένα, τα μαχμούρικα [...] Θεέ μου τι μούτρα! Άσελγα, αδιάντροπα, γεροντίστικα [...] αηδιασμένα από το κάθε τι.¹⁸⁹

Εξαρτημένοι από ουσίες, άνευροι και πληκτικοί, αγνοώντας τη φθαρμένη ταυτότητά τους. Θα λέγαμε ότι είναι σε χειρότερη μοίρα από τους επαίτες, έχοντας σχηματίσει μιαν ψευδαισθητική ταυτότητα του εγώ, απαγορευτική της αυτεπίγνωσης. Παράλληλα, ο κοινωνικός ρόλος τους είναι ασαφής, βορά στο αστικό Λεβιάθαν. Θεμελιώνουν χάρτινους πύργους κανονικότητας, χαμένα κορμιά και οι ίδιοι, απλώς σε γυαλιστερό περιτύλιγμα.¹⁹⁰

Χαρακτηριστική η περίπτωση της οπιομανούς Ζιζέλ με τις αχαλίνωτες ερωτικές ορέξεις που την κάνουν να παλινωδεί ανάμεσα σε δύο άντρες και να εκδηλώνει ακόμη και αποκλίνουσα ερωτική συμπεριφορά, προσκαλώντας την υπηρέτριά της στο κρεβάτι της: *Μαρή - Ροζ, αχ! Αλήθεια, σε καμάρωνά τώρα δα, έτσι που στεκόσουνα ... Όμορφο στήθος κι οι γλουτοί αλήθεια! [...] έβαψες τα χείλια σου; Μη φοβάσαι ... άκου δω ... έρχεσαι απόψε να ...[...]*¹⁹¹

Μια ουσιαστικά φθαρμένη ηρωίδα που, βαυκαλισμένη με τη μαθησιακή εμπειρία της ομαλότητας, απαξιώνει τον στιγματισμένο, αγνοώντας τη χαίνουσα, προσωπική της άβυσσο. Αντιπροσωπεύει γλαφυρά τους ομοίους της παριζιάνικης μποεμίας των γλεντοκόπων που, όπως οι διασκεδαστές, ταλανίζονται κάτω από το *μουχρό φως του Παρισιού*, κάτω από έναν ουρανό που *θαρρείς και τον είχανε τώρα πασαλείψει με μελάνη*.

4.2.9. Η μοιχαλίδα χανούμισσα

Στο *Ανατολίτικο*, το σώμα της δεκαεξάχρονης Αϊσέ είναι διπλά πάσχον. Πρόκειται για μια νεαρή που αρπάχτηκε βίαια από ένα χωριό του Καυκάσου, για να οδηγηθεί στο χαρέμι του Οθωμανού μπέη. Βιώνει έναν βαθύ διχασμό αναφορικά με τον κοινωνικό της ρόλο, τη

απείθεια και την εξέγερση. Ο Μπουρντιέ, επηρεασμένος από τον Marx, επεκτείνει την θεωρία του για το κεφάλαιο, κάνοντας λόγο και για συμβολικά αγαθά που ασκούν μιαν πολυδιάστατη κυριαρχία στο κοινωνικό σώμα.

¹⁸⁹ Πικρός, *ό.π.*, 137 - 138.

¹⁹⁰ Ο Durkheim κάνει λόγο για τη νεωτερική κοινωνία που τείνει να παράγει πολίτες «χωρίς ρίζες και προσανατολισμό (ανομικούς) που συνδέουν την αυτοεκτίμησή με τα υλικά αγαθά». Ο Max Weber μιλά για «τους ηδονιστές χωρίς καρδιά που καταλήφθηκαν από τη ρουτίνα, ανίκανους να αποδράσουν από το σιδερένιο κλουβί που κατασκεύασαν οι ίδιοι» (Travers, 2008, 190 - 191).

¹⁹¹ Πικρός, *ό.π.*, 155.

φυλετική και τη θρησκευτική της ταυτότητα, μια και η μετάβαση από την ανεμελιά της παιδικής ηλικίας στην αγριότητα του εγκλεισμού της έγινε απότομα.¹⁹²

Από τη μια μεριά, η *προσωπική της ταυτότητα* αποκόπτεται από το σώμα της και το σώμα των άλλων, οι φυσικές αισθήσεις της πραγματοποιούνται και ουσιαστικά βιάζεται, *ευθυγραμμιζόμενη* με τις *όμοιες* γυναίκες του χαρεμιού. Οι *συμπνευτικοί άλλοι* (τα αδέρφια, ο ψυχογιός του πατέρα της με τον οποίο διατηρούσε έναν ερωτικό δεσμό) βρίσκονται μακριά, στην πατρίδα της. Ο μόνος αναγνωρίσιμος *αναρτήρας ταυτότητας*, η ομορφιά της, την καταξιώνει και την υποδουλώνει: αμιλλάται ως «ωφέλιμη δύναμη» τις υπόλοιπες χανούμισσες στο ερωτικό παιχνίδι με τον μπέη και τον Πατισάχ, υποτασσόμενη στους κανόνες του χαρεμιού. Οφείλει να είναι ποθητή και η *φθαρμένη ταυτότητα*, επιβεβλημένη μέσω της αιχμαλωσίας, αναστέλλει κάθε *διαβατήρια τελετή* προς τη χειραφέτηση.

Από την άλλη μεριά, όταν ερωτεύεται τον νεαρό βαρκάρη, εξανθρωπίζεται, υπερκερνά τη «βάνανυση εργαλειοποίηση και απολαμβάνοντας την αισθητική διάσταση του κόσμου» (Eagleton, 2015, 299) κερδίζει τον αναγνώστη. Ο έρωτας την *αποστιγματίζει: Πώς του πήγαιναν εκείνα τ' ατλαζένια σαλβάρια και το μεταζωτό πουκάμισο που σχιζότανε στη μέση του στήθους του, στήθος αντρίκιο που λες κ' έμοιαζε βουνό ... Μα ποιον να φοβηθεί; Τον Μπέη; Εκείνον τον καμπούρη, τον παραλυμένο γέρο...*¹⁹³

Παρόλα αυτά, η *ηθική σταδιοδρομία* της έχει τρωθεί ανεπανόρθωτα και ο Πικρός μάς προετοιμάζει για την ανατροπή: *η πεντάμορφη αρχοντοπούλα του Καυκάσου, η αλαφιασμένη ανατολίτισσα, η αιματορουφήχτρα*¹⁹⁴ προσελκύει με μάγια τον αγαπημένο της, εξωτερικεύοντας μια λάγνα γυναικεία φύση. Αυτή, αδίστακτη κυριαρχεί στο δεύτερο μέρος του διηγήματος, όταν ο ευνούχος ανακαλύπτει τον παρείσακτο στον οντά. Η Αϊσέ τον προδίδει με κυνισμό, κατηγορώντας τον για βιαστή –ο νεαρός *επαΐων*, μοναδική ελπίδα *κανονικοποίησής* της, προσφέρεται ως βορά στον φύλακα της ειρκτής της: *Βλέπεις Λαλά μου ατιμίες; Τόλμησε νάρτει ως την κάμαρα ο σκύλος. Τόλμησε να βάλει χέρι στη σκλάβα του*

¹⁹² Η Ρόζα Ιμβριώτη διαπιστώνει τη γυναικεία χειραφέτηση μετά την κοινωνικοποίηση της γυναίκας: «Της γυναίκας σκοπός ήταν ο σκοπός, το συμφέρον του πατέρα της στο πατρικό της σπίτι, του άντρα της στο συζυγικό. Η οντότητά της και η ατομική και η κοινωνική ήταν σκιά θαμπή του άντρα. Άξαφνα η νόθα κατάσταση άλλαξε ... από ένα κοινωνικό φαινόμενο: την έξοδο της γυναίκας από το σπίτι. Τα δεσμά έσπασαν. Βγήκε στον ελεύθερο αέρα της κοινωνίας, χαλύβδωσε την ψυχή της και το πνεύμα της. Όσο ανάπνεε στον καθαρό αέρα, τόσο ξεκαθάριζε μέσα της χωριστή τη δική της οντότητα από την οντότητα του άντρα» (Νούτσος, 1992, 472).

¹⁹³ Πικρός, *ό.π.*, 131.

¹⁹⁴ Στο ίδιο, 132.

αφέντη μας. Μα εγώ υπερασπίστηκα την τιμή μου. Χτύπα! Χτύπα, αλύπητα, Λαλά. [...] Έλα τώρα να σου πλύνω τα χέρια ...¹⁹⁵

Η ηρωίδα, για να επιβιώσει, συμμετέχει στην «υποβαθμισμένη κουλτούρα» (Ευαγγέλου, 2003, 8) του χαρεμιού. Στην επαναλαμβανόμενη προστακτική *χτύπα* προς τον ευνούχο εντοπίζεται η καταληκτική αιχμή του διηγήματος με την αντιθετική εξέλιξη. Το σκηνικό με τη ράθυμη, ηδονική ατμόσφαιρα της Ανατολής με *τα αρώματα και τα παχειά ντιβάνια* μετατρέπεται αδόκητα σε τοπίο θανάτου. Τα δεδομένα αντιστρέφονται αιφνίδια και λειτουργούν ως «καμτσικιά» που «ακονίζει την αντιληπτική ικανότητα του αναγνώστη και αφυπνίζει τη συνείδηση της ασύμβατης συμβίωσης δύο αντίρροπων στοιχείων που γεννούν ένταση» (Βλαβιανού, 2005, 210): η Αϊσέ με τον εφηβικό έρωτα αναζητά αυθεντικές αξίες χρήσης στη ζωή της, για να υποταχθεί τελικά στις εμπορευματοποιημένες σχέσεις παραγωγής ανταλλακτικών αξιών. Για να σωθεί, προσφέρει τη νεανική σάρκα της και επιλέγει το *στιγματισμένο πεπρωμένο*, λειτουργώντας ως ηθική αυτουργός της θανάτωσης του αγαπημένου της. Εγκλωβισμένη «σ' έναν πεπερασμένο χώρο που περικλείει σιωπηρές ανακλήσεις στην τάξη», καταφεύγει στη «συμβολική, γυναικεία στρατηγική του ψέματος», ζώντας μίαν αζώγη ζωή, «την οποία ασκεί μόνο δια αντιπρόσωπου», ως «γκρίζα εξοχότητα» (Μπουρντιέ, 2007, 76 - 77).

Ο μαρξισμός του Πικρού ως υποβολέας: η μικροκοινωνία του χαρεμιού αντανακλά την καπιταλιστική κοινωνία. Η νομιμοποιημένη οθωμανική πατριαρχία ελέγχει το εμπόρευμα - σώμα της χανούμισσας, ενεργοποιώντας μηχανισμούς καταστολής μέσω του ευνούχου - παντεπόπτη.¹⁹⁶ Η οδαλίσκη επιλέγει τη *στρατηγική του ξεγλιστρήματος* από τον ρόλο της ερωτευμένης γυναίκας και την *ενδοομαδική ευθυγράμμιση* με τις *αφιερωμένες* του χαρεμιού. «Καθυποβάλλεται σ' ένα πεδίο ορατότητας, επωμίζεται τους εξουσιαστικούς καταναγκασμούς, τους προσαρμόζει αυτόματα στον εαυτό τ[ης] και γίνεται η βάση της ίδιας τ[ης] της καθυπόταξης» μέσα στο χαρέμι (Φουκώ, 1989, 268).¹⁹⁷

¹⁹⁵ Στο ίδιο, 133 - 134.

¹⁹⁶ Δεν μπορούμε παρά να μνημονεύσουμε το *Πανοπτικόν* του Bentham, το σύστημα επιτήρησης των φυλακισμένων, όπου μέσα σε μια «πολλαπλότητα αριθμήσιμη και ελέγξιμη κάθε εγκάθειρκτη ατομικότητα είναι επιτηρούμενη» (Φουκώ, 1989, 265- 266). Ο *πανοπτισμός* και η άσκηση κανονιστικής εξουσίας δεν περιορίστηκε στο κράτος, αλλά σταδιακά μετατράπηκε «σ' έναν γενικεύσιμο μηχανισμό που διέγραψε ένα πρότυπο μιας κοινωνίας της επιτήρησης» (Φουκώ, 1989, 284).

¹⁹⁷ Στο πλαίσιο του διηγήματος, η ηρωίδα μαζί με τις υπόλοιπες χανούμισσες παρουσιάζουν μηδενική αντίσταση απέναντι στους άγρυπνους φρουρούς του μπέη, ενώ αμιλλώνται ως ωφέλιμη δύναμη στο παιχνίδι της ερωτικής σαγήνευσης του δυνάστη τους.

Μοναδική ανάσα προσωπικής ελευθερίας της ηρωίδας είναι ο ελεύθερος πλάγιος λόγος που υιοθετεί ο Πικρός ως μέσο ψυχολογικής διείσδυσης. Μεταφέροντας τις σκέψεις της σε τρίτο γραμματικό πρόσωπο, βάζει τον αφηγητή να εκθέτει τα γεγονότα, αλλά στην πραγματικότητα αποκαλύπτει τη ροή της συνείδησης τη στιγμή που γεννιέται, «τους τρόπους βίωσης της πραγματικότητας ... σ' ένα ασφυκτικό περιβάλλον, το υπαρξιακό αδιέξοδο, τη σύγκρουση του εγώ με το εχθρικό κοινωνικό πλαίσιο» (Ντουνιά, 2006, 60 - 61): *Τόσο την έκαμαν να ξεχάσει το χρέος της τα μάτια ενός βαρκάρη; Πώς να μη γίνει μέσα της φαρμάκι το ψωμί τ' αφέντη; Αλλάχ! Φανού καλός για τη δυστυχημένη αμαρτωλή...*¹⁹⁸

Ο συνειρμικός εσωτερικός μονόλογος λειτουργεί αντιστικτικά στη *φθαρμένη ταυτότητα* και αφήνει μian πικρή καταληκτική επίγευση. Αποκαλύπτει το ηθικό δίλημμα της ηρωίδας και την αναβαθμίζει στην αναγνωστική συνείδηση –αυτός μαζί με το ελαφρυντικό της νεαρής της ηλικίας.

4.2.10. Ο εγκληματίας

Από τα *Χαμένα Κορμιά*, ο Πικρός ενδιαφέρεται για τον τύπο του φυλακισμένου, θέμα που τον απασχολεί και ως δημοσιογράφος. Δεν σκιαγραφεί επομένως «από καθέδρας» τον *απαξιωμένο εγκληματία*, καθώς έχει προσεγγίσει βιωματικά τον κόσμο των φυλακών που τον «είχε γνωρίσει περιστασιακά λόγω της πολιτικής του στράτευσης», ενώ παράλληλα πάντα είχε «κάποιον τύπο συγχρωτισμού με νεαρούς αμφισβητίες (λογοτέχνες και φοιτητές) και περιθωριακούς τύπους» (Ντουνιά, 1996, 40).¹⁹⁹

Ο αστικός ιστός απλώς πλαισιώνει την εγκληματική δράση του εγκληματία, χωρίς να αλληλεπιδρά μαζί του.²⁰⁰ Η φυλακή συνιστά μian ετεροτοπία, μια «χωρικότητα ελέγχου» που διαμορφώνει στη ροή της κοινωνικής αλληλεπίδρασης η κοινωνία της επιτήρησης, εφαρμόζοντας μέσω του πανοπτισμού μian «εκλεπτυσμένη, καλά σταθμισμένη τεχνική της καθυπόταξης» (Φουκώ, 1989, 290).²⁰¹ Η επιτήρηση πραγματώνεται μέσα σε μια χωρική

¹⁹⁸ Πικρός, *ό.π.*, 132.

¹⁹⁹ Ο συγγραφέας, απαντά στην κριτική του Γ. Βούγα στο περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα*, όπου κατηγορείται για λογοκλοπή στο *Τουμπεκί*: «... ξημεροβραδιάζομαι στο κελί μου, και στη φυλακή, θέλοντας και μη με ειδών εγκληματίες που παρακολουθώ τη ζωή τους [...]τα μεθύσια τους, τους εφιάλτες τους, τις αϋπνίες τους, και όσο γι' αυτές μου τις πρώτες ύλες του κόσμου όλου, οι ταχυδακτυλουργικές λαθροχειρίες δε [θα] μου τις πάρουν» (Μπάρτζης, 2006, 62, υποσ. 128).

²⁰⁰ Στις περιορισμένες αναφορές στην εικόνα της πόλης, αυτή καθρεφτίζει τις *φθαρμένες ταυτότητες*, πάντα εφιαλτικά έρημη: *Σούρουπο. Έξω βρέχει. Ρίχνει όλο ρίχνει. Τ' ασφαλτα χάμω γυαλίζουν σαν καθρέφτες[...]. Ωστόσο το σκοτάδι άγριο. Κι αρχίζει να τσούζει το κρύο. Στα πόδια κάθε φανού, λες κι είναι πιο φωτερός ο άλλος κόσμος ο ανάποδος που δείχνει μέσα της η βρεμένη άσφαλτο* (Πικρός, 2010, 188 - 189).

²⁰¹ Ο *πανοπτισμός* είναι «απεριόριστος γενικεύσιμος εξουσιαστικός μηχανισμός που απλώνεται μέχρι τα πιο απόμακρα και δυσδιάκριτα στοιχεία» (Φουκώ, 1989, 284). Για τον Φουκώ, επισημαίνει η J. Butler, «ο υλικός

κατανομή (στα κελιά, στην κατώγα της απομόνωσης, στην αυλή), συσχετιζόμενη με την καθημερινή χρονικότητα. Μέσα απ' τον συγκερασμό «χωρικότητας και χρονικότητας παγιώνονται νοηματικά καθεστώτα» και λειτουργούν «δίκτυα ευταξίας και πειθαρχίας» (Γιαννακόπουλος & Γιαννιτσιώτης, 2010, 21 - 22). Ο χώρος εγκλεισμού είναι αποπνικτικός: ... *εδώ σκοτεινά, εκεί σταχτιά [...] βροντερά βήματα παπουτσιών με σιδερένιες μπρόκες, στις μαρμαρένιες πλάκες, πίσω από τη χοντρή διπλαμπαρωμένη πόρτα, βήματα ... που λες και τσαλαπατούν τις σκοτεινές τις σκέψεις και τα φαρμακωμένα ονείρατα*.²⁰² Το σκηνικό, κλειστοφοβικό, εσωστρεφές, περιορίζει την ορατότητα της βουεράς πόλης.²⁰³ Έξω από τον φεγγίτη, η φύση παρουσιάζεται άξενη: *ένα τετράγωνο μουντό κομμάτι ουρανό, φωτισμένο με τις υστερνές αναλαμπές του χινοπωριάτικου ήλιου που ξεψυχούσε*.²⁰⁴

Στο πρωτόλειο διήγημα *Οι αμαρτίες του παππού* σκιαγραφεί έναν ανώνυμο κατάδικο, φυλακισμένο για την ειδεχθή δολοφονία μιας ηλικιωμένης. Ο μονόλογός του συνιστά μια ανάλυση στην παιδική του ηλικία, συμπληρώνοντας μια έλλειψη από το παρελθόν σχετικά με ένα γνωστό γεγονός, αυτό του διαπραχθέντος εγκλήματος.

Η *φθαρμένη ταυτότητα* είναι γενετικά προκαθορισμένη από τα βίαια, αταβιστικά ένστικτα του παππού –*Σήμερα, που τον είδε έτσι άγριο, αζύριστο ... είχε ξαφνιαστεί με την ομοιότητα*. Αναπόφευκτη η ανάδυση μιας *παρεκκλίνουσας* προσωπικότητας: ... *τ' αγγελούδι εκείνο με τα μακρυνά ματόκλαδα ... δυο τρεις μέρες ύστερα θα δάγκωνε το βυζί της παραμάνας του για να της βγάλει ολόκληρο κομμάτι!*²⁰⁵ Τα περιθώρια ελεύθερης βούλησης και ηθικής αναμόρφωσης είναι ανύπαρκτα: «δεν είναι τυχαίο που οι νατουραλιστές κατηγορήθηκαν για αμοραλιστές» (Βογιατζάκη, 2016, 127).²⁰⁶

Το περιβάλλον, ενώ πυροδοτεί τη διαμόρφωση του εγκληματία, στη συνέχεια παρεμβαίνει όχι σωφρονιστικά, αλλά τιμωρητικά, αποκόπτοντάς τον από τη *ροή της κοινωνικής*

χώρος της φυλακής είναι σύμφυτος με την εξουσία. Άρα η υλικότητά της δεν υφίσταται πριν από την υλοποίηση του εξουσιαστικού μηχανισμού» (Γιαννακόπουλος, 2010, 118).

²⁰² Πικρός, 1976, 71 - 72.

²⁰³ Οι απόκληροι χαμοσέρονται στις αθέατες γωνίες της άξενης, εχθρικής πόλης. Είτε συνθλίβονται στις αθέατες παγίδες της είτε εκμεταλλεύονται το σκοτάδι της, για να στεγάσουν την παρανομία. Στη λογοτεχνία, «η αφηγηματική επισκόπηση της πόλης μπορεί είτε να δια φωτίσει διδακτικά τον αναγνώστη, είτε άκρως υπονομευτικά, να εντείνει το άγχος που του γεννά η αδιαφάνειά της, καταδεικνύοντας ότι η ολοκληρωμένη θέαση του άστεως είναι το απατηλό προϊόν της αφήγησης» (Γκότση, 2004, 232).

²⁰⁴ Πικρός, 2010, 270.

²⁰⁵ Πικρός, 1976, σ. 73.

²⁰⁶ Ο Zola, στο «magnum opus» του *Ρουγκόν-Μακάρ*, σκιαγραφεί την αιτιακή σχέση της βιολογίας με την ατομική συμπεριφορά, παρακολουθώντας τη γενεαλογική εξέλιξη δύο οικογενειών που αντιπροσωπεύουν τη μεγαλοαστική τάξη και αυτήν των προλεταρίων. Όλοι είναι θύματα του γενετικού προκαθορισμού, καταδικασμένα να τιμωρηθούν για «τις προγονικές αμαρτίες και τις κληρονομικές τάσεις που αδυνατούν να ελέγξουν» (Travers, 2008, 176).

αλληλεπίδρασης:... Μήπως καλύτερο θα τον κάνουν στη φυλακή; Κι όταν έβγει ... μήπως δε θα είναι χειρότερος;²⁰⁷ Οι επαΐοντες –οικογένεια και σχολείο– απουσιάζουν ως συμπονετικοί άλλοι, με αποτέλεσμα να ενσωματωθεί πρώιμα στους φυλακισμένους αποσκιρτήσαντες. Είναι αργά, όταν –καταξιωμένος στην ενδοομάδα– περιγράφει το ειδεχθές έγκλημα, εκθέτοντας υπερήφανα τους αναρτήρες ταυτότητας του κυνικού εγκληματία: *Πέρασα που λες το δάχτυλό μου κάτω απ' το καρύδι, αριστερά [...] πάτησα το μαχαίρι, ξεμπούκαρε το αίμα σα συντριβάνι. Μου πισίλισε τα μούτρα. Ποτές μου δε φαντάσθηκα πως ήτανε τόσο γλυκό το αίμα του ανθρώπου.*²⁰⁸

Ο Πικρός στηλιτεύει αναλέητα την κρατική ολιγωρία, «χωρίς το μαστίγωμα να μεταφέρεται στη σφαίρα του πολιτικού κηρύγματος» (Σαχίνης, 1978, 52 - 53). Αντίθετα, με βαθύτατο ανθρωπισμό υπηρετεί μια «αγωνίστρια τέχνη» που δεν είναι τίποτα άλλο παρά «ο αγώνας των τάξεων» (Ντουνιά, 1996, 76). Ένα κοινωνικό σχόλιο που θα γίνει αιχμηρότερο στο *Τουμπεκί*.

Κύριος εκφραστής του τύπου του εγκληματία είναι ο Αράπης, πρωταγωνιστής στο μυθιστόρημα της τριλογίας. Κινείται σε μια «αντικοινωνία με συλλογική συνείδηση, αλλά όχι πολιτική ιδεολογία» (Αληγιζάκης, 2011, 19), διαμορφώνοντας με τους ανθρώπους της φάρας μια «κρυπτοκουλτούρα» (Ευαγγέλου, 2003, 35 - 36). Διαφοροποιημένος από τους ομοίους της πιάτσας, παρουσιάζει μια πρώιμη πολιτική αφύπνιση που αμβλύνει τα στιγματικά χαρακτηριστικά. Ενδιαφέρον αφηγηματικό πρόσωπο, με αντιφατικό αξιακό κώδικα (βλ. πίνακα 2), διαχειρίζεται διττά το στίγμα στο πεδίο του υποκόσμου και σε αυτό της ομαλότητας.²⁰⁹ Οι εγγυήσεις μιας ευυπόληπτης *δνητικής κοινωνικής ταυτότητας* που διαθέτει –ευφυΐα, μεθοδικότητα, υψηλός επαγγελματισμός– διοχετεύονται στην παραβατικότητα: σωματεμπορία, διαρρήξεις, κλοπές, ειδεχθή εγκλήματα.²¹⁰ Το *στίγμα* απαιτεί *ξεγλίστρημα* απέναντι στην αστυνομία και *υπερέκθεση* στους ομοίους της ταράφας (Goffman, 2001, 147 - 148) –πόρνες, κακοποιούς, μαστροπούς. Η εκάστοτε *αντιληπτή εστία* σημασιοδοτεί διαφορετικά την παρείσφρηση της *φθαρμένης ταυτότητας* που είτε

²⁰⁷ Πικρός, *ό.π.*, 74.

²⁰⁸ Στο ίδιο, 86 - 87.

²⁰⁹ Ήδη από τα νατουραλιστικά, αθηναϊκά διηγήματα του Παπαδιαμάντη, σκιαγραφούνται υποβαθμισμένες ζώνες μιας άξενης πόλης, όπου λαθροβιούν ποικίλης προέλευσης σμήνη περιθωριακών. Σ' αυτήν τη «χρόνη της αμαρτωλής πόλης - αρχής» επικρατούν οι νόμοι της ζούγκλας, ο «αρσενικός εγκέφαλος» και το δίκαιο του ισχυρότερου (Τσιριμώκου, 1988, 28).

²¹⁰ Ο συγγραφέας, σαρκαστικά, κανονικοποιεί τον Αράπη, οδηγημένο στην εγκληματικότητα από μια «συντυχία». Ο «μαγγιόρος της πιάτσας» είναι ένας «ολοκληρωμένος ανθρώπινος τύπος που αξίζει τον κόπο να τον προσέξουμε» (Σαχίνης, 1945, 49 - 50). Ανάμεσα σ' ένα ανθρώπινο υλικό που [...] αγνοήθηκε από «τη μακάρια πολιτική του κατεστημένου και εξεχύμωσε προς τα ρείθρα των υποαστικών ψευτοπόλεων» (Τσάκωνας, 1987, 302), ο Αράπης πασχίζει να υψώσει το ανάστημά του.

καταδιώκεται από την αστυνομία, είτε ηρωοποιείται στην πιάτσα. Ο απαξιωμένος από την εξωομάδα καταξιώνεται στην ενδοομάδα.

Η πραγματική κοινωνική ταυτότητα του Αράπη εκδηλώνεται ως «παρακοινωνικό υποπροϊόν αστικής ανάπτυξης» (Μπαλούμης, 1996, 116). Η προσωπική, τεκμηριωμένη ταυτότητά του και η βιογραφία του είναι γνωστές στις αρχές, καθώς ως Κωνσταντίνος Αδαμίδης είναι σεσημασμένος – οι αναρτήρες ταυτότητας είναι ορατοί και η κακοφημία του επισύρει τον επίσημο, επαγγελματικό κοινωνικό έλεγχο (Goffman, 2001, 143 - 144). Παρουσιάζεται κάθε Παρασκευή στην επιτήρηση, στον ανθυπομοίραρχο κυρ-Σωτηράκη.²¹¹ Η ιδιωτικότητα και η ανωνυμία έχουν χαθεί ανεπιστρεπτί.²¹²

Στον υπόκοσμο, ο ήρωας υιοθετεί ένα παρατσούκλι ως εργαλείο ξεγλιστρήματος, έναν νέο αναρτήρα προσωπικής ταυτότητας, αυτόν του Αράπη. Το στιγματικό σύμβολο για την αστυνομία γίνεται σύμβολο κύρους στο περιθώριο: ονοματοδότης ο Σεβαχθαλασσινός, ο μέντορας - μύστης στην τέχνη του εγκλήματος.²¹³ Στην παρθενική διαβατήρια τελετή (*rite de passage*) ενσωμάτωσής του στην παρανομία, εντοπίζεται η στρέβλωση της φθαρμένης ταυτότητας: ... πείστηκε ότι αυτό που κάνει δεν είναι το κακό ... αφού ο ίδιος ήταν ένας καλός, ένας τίμιος, που σεβότανε το νόμο της πιάτσας.²¹⁴ Διαχειρίζεται αλλοτριωτικά τον στιγματισμό του, ερμηνεύοντας αντισυμβατικά την πραγματική κοινωνική του ταυτότητα. Κανονικοποιεί την επαίσχυντη διαφορετικότητά του, εξωραϊζοντάς την με το ένδυμα ενός υψηλού, κερδοφόρου επαγγελματισμού που πασχίζει να εκσυγχρονίσει. Η επικείμενη απαξίωση από τους ομοίους της εκμοντερνισμένης παρεκκλίνουσας κοινότητας, η «γραφικοποίηση» ελλοχεύουν καθημερινά.²¹⁵

Οι έννοιες της «αξίας» και της «απαξίας» αντιστρέφονται και το κοινωνικό περιθώριο αποστιγματίζει. Υιοθετείται η ίδια αγωνιστική/σοβινιστική γραμμή της Παρθενόπης, μια σχισματική ιδεολογία απέναντι στην ομαλότητα. Ο εγκληματίας αποσκιρτά επιδεικτικά, όχι

²¹¹ «Η υποχρέωση της παρουσίας του κλέφτη στην αστυνομία μετατρέπεται στο φινό παιχνίδι γάτας - ποντικού. Η αστυνομία παραχωρεί στον κλέφτη τον ρόλο του ποντικού» (Πετρόπουλος, 1979, 85).

²¹² Η εβδομαδιαία επιτήρηση του εγκληματία διαμορφώνει «ένα εργαστήριο προληπτικής εξουσίας. Ο κακοποιός –άνθρωπος εν παρενθέσει– νιώθει ορατός, χωρίς άσκηση φυσικής βίας». Στη νέα «πολιτική ανατομία», ενεργοποιούνται αφανή πειθαρχικά, όχι κυριαρχικά μέσα (Φουκώ, 1989, 272, 275).

²¹³ Στη δεκαετία του 1920, στα αναγνώσματα των λαϊκών φυλλαδίων, ανθίζει η ληστρική παραφιλολογία με κοινωνιστικές τάσεις –απαρχές της το βιβλίο του ρομαντικού ποιητή Παπαρρηγόπουλου, *Σκέψεις ενός ληστού ή η καταδίκη της κοινωνίας* (1861) (Τσάκωνας, 1987, 45).

²¹⁴ Πικρός, 2010, 222.

²¹⁵ Ο Αράπη απέναντι στον μωντλερικό *flâneur* που παραδίδεται στη χοάνη της μοντέρνας πολυπλοκότητας, στη φαντασμαγορία της πόλης που κρύβει «μιαν αίσθηση του αλλόκοτου και του απειλητικού». Ο ήρωας καλείται να διαχειριστεί την ολότητα που «θρυμμάτισε η πρόοδος και οι αλλαγές των καιρών» (Γκότση, 2004, 236 - 237).

αθόρυβα, αρνείται το κατεστημένο και καταξιώνεται ανάμεσα στους κοινωνικά παρεκκλίνοντες.²¹⁶

Η δράση του παρουσιάζει στοιχεία «ομαλότητας» που, σε διαφορετικό περιβάλλον, θα εγγυώνταν τη διαβατήρια τελετή κανονικοποίησης:

- Προετοιμάζει με επαγγελματισμό κάθε εγκληματική ενέργεια: ²¹⁷*Η δουλειά πρέπει να γίνει παστρικά [...] Μάστορης στο είδος του, παρατηρεί τα ελατήρια, τους τροχούς, τους άξονες, τα γρενάζια [...] Αυτό θα πει τέχνη. Αυτό θα πει μάστορας.*²¹⁸
- Είναι δίκαιος νοικοκύρης προς όφελος της ταραφας (της συμμορίας) και του σπιτιού, παίρνοντας από τους ομοίους το τσιριμπασιλίκι της φυλακής²¹⁹: *Την επαγγελματική του ηθική ... ο Αράπης τηνε διαφέντευε άζια [...] Δεν ήτανε ο Αράπης [...] Ήτανε το «σπίτι». Όπως για ένα μακάλη, για ένα χασάπη είναι το «μαγαζί».*²²⁰
- Αναπαράγει την έννοια της ανδρικής τιμής, της «μπέσας» απέναντι στους άγραφους ηθικούς κώδικες: *ένας παλιός δε θα παραβίαζε τη σιωπηρή υπόσχεση [...] δε θα πατούσε το λόγο του, δε θα τσαλάκωνε το φιλότιμό του.*²²¹ Θίγεται από την εγκατάλειψη της ταραφας, ενώ η κτητικότητα του απατημένου αρσενικού θεριεύει στη φυλακή: ²²²*... η μαύρη νύχτα τού πλάκωσε τα σωθικά πιότερο ακόμη κι απ' τα βαριά τα σίδερα ... τώρα θεριεύει η υποψία πάλι μέσα του και του ξεσκάει την καρδιά η άγρια η ζήλια.*²²³
- Ενεργοποιεί την πίστη –*αναρτήρα ταυτότητας* των φυσιολογικών: *Έκανε το σταυρό του: - Ο Θεός να τα φέρει δεξιά! [...] - Βοήθα, Χριστέ! ...- Και να σ' ανάψω ένα κερί, Αινικόλα μου!*²²⁴

²¹⁶ Ο περιθωριακός ήρωας αρνείται την ένταξη «σ' έναν κόσμο που συγκροτείται χωρίς τη δική του συμβολή», ενώ συνθηκολογεί με «τις ποσοτικές, ανταλλακτικές αξίες» (Ευαγγέλου, 2003, 90 - 91).

²¹⁷ Ο διαρρήκτης είναι μεθοδικός. «Δεν αφήνει τίποτα στην τύχη. Εργάζεται διακριτικά, ταχύτατα, υπεύθυνα. Έχει συνείδηση ότι το επάγγελμά του είναι επικίνδυνο και σχεδόν καλλιτεχνικό» (Πετρόπουλος, 1979, 43).

²¹⁸ Πικρός, *ό.π.*, 49.

²¹⁹ «Επικρατεί πνεύμα αλληλεγγύης στο όνομα μιας ηθικής, με κανόνες σεβαστούς απ' όλο το πλήρωμα της ιδιότυπης κοινότητας. Ο άγραφος χάρτης ισχύει στον υπόκοσμο, ακόμα και σε αντιμαχόμενες ταραφές» (Αργυρίου, 2001, 173 - 174).

²²⁰ Πικρός, *ό.π.*, 82, 84.

²²¹ Στο ίδιο, 255.

²²² Ο Ζήρας (1976, σ. 103) διαπιστώνει την οξύμωρη συνύπαρξη του εγκληματία με τον μικροαστό οικογενειάρχη: ο Αράπης, «αν και διευθύνει τον οικο ανοχής και καρπώνεται τα έσοδα της σωματεμπορίας, απαιτεί ακέραια πίστη από τη γυναίκα του».

²²³ Πικρός, *ό.π.*, 309.

²²⁴ Στο ίδιο, 100, 198.

- Αντιμετωπίζει ανθρωπιστικά τον πολιτικό κρατούμενο: ²²⁵ ... σηκώνει τον νέο στην αγκαλιά του. Ποτές μωρομάνα δε σήκωσε έτσι το παιδί της [...] Τον χάιδεψε.[...] Τότες ένιωσε μέσα του κάτι άγνωρο: λύπη.²²⁶

Ο Πικρός όμως αναζητά το αληθινό.²²⁷ Στην πραγματικότητα, ο Αράπης εμφορείται από μια κολασμένη σκέψη και, ως εκπρόσωπος των ομοίων στο εμπόριο λευκής σαρκός και στο έγκλημα, αλληλεπιδρά κοινωνικά, όχι για να αποστιγματιστεί, αλλά για να καλλιεργήσει δοσοληψίες, ενισχυτικές του ηγετικού ρόλου στην πιάτσα. Οι επαΐοντες της εξωομάδας δεν εξυγιαίνουν τον μαστροπό - εγκληματία που εμπλουτίζει το στίγμα του με νέες πτυχές. Όταν επιδιώκει να το καλύψει ή να ξεγλιστρήσει, δεν κινείται από αίσθημα αιδούς, αλλά γιατί ο έλεγχος των πληροφοριών για τις κινήσεις του διευκολύνει την περιθωριακή ηθική σταδιοδρομία του.²²⁸ Υιοθετεί απαξίες μιας εσαεί αλλοτριωμένης πορείας:

- Εξοικειωμένος με τη βιωμένη ταυτότητα του εγώ, δε νιώθει αμφιθυμία απέναντι στη νομοτέλεια της ενδοομάδας. Το έγκλημα θεωρείται εύσημο, επιδιώκοντας τη δημοσιοποίησή του: *Κι εφημερίδες ... Γράψανε άραγες τ' όνομά τους ή μήπως τους περάσανε για μισή μερίδα. [...]* *Κι εκείνος που έχει ένα λεκέ, όχι μόνο δεν τον νοιάζει να 'χει κι άλλους, μα θα κάνει ό,τι μπορεί για να τους αποχτήσει.[...]* *οι πολλοί, αυτοί γίνονται αίγλη, φωτιστέφανος.*²²⁹
- Το χρήμα νοσηματοδοτεί την ηθική σταδιοδρομία του. Ευθυγραμμίζεται με τις παρεκκλίνουσες «αξίες» –απαξίες της ομαλότητας– αυτοπαγιδευμένος σε μια αρρωστημένη αντίληψη της επαγγελματικής ματαιοδοξίας.²³⁰ Θεωρεί τα κορίτσια του «σπιτιού» ²³¹ ιδιοκτησία του –άψυχο πράμα– και οργανώνει επιχείρηση κλοπής του παπά και των φιλόνητων κυριών στη λειτουργία της

²²⁵ Ο Μπάμπης Κλάρας (Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας, 40, 44) μιλά για τον κοινωνικό ρομαντισμό του Πικρού που είχε ανθίσει στο φιλολογικό θερμοκήπιο του Κλαυθμώννα και πιο πέρα του «Μαύρου Γάτου». «Πίσω από την κραυγή που οδηγούσε στο δρόμο του αδιάλλαχτου αγώνα, ορθοστηνόταν ο άνθρωπος που έπασχε [...] για τις χαμένες στον ηθικό βούρκο ψυχές».

²²⁶ Πικρός, *ό.π.*, 193.

²²⁷ Λέει ο Zola για την αναζήτηση του αληθινού: «... θα καταφέρουμε ν' αποδείξουμε ότι υπάρχει περισσότερη ποίηση μέσα στο μικρό διαμέρισμα ενός αστού παρά μέσα σ' όλα τα άδεια και σαρακωφαγμένα παλάτια της ιστορίας» (Βογιατζάκη, 2016, 117).

²²⁸ Ο περιθωριακός ήρωας, παγιδευμένος ανάμεσα στην επιθυμία και τον καθωσπρεπισμό, «αντιπροτείνει ένα σύστημα αντι- αξιών, απορρίπτοντας το κατεστημένο» (Ευαγγέλου, 2003, 96).

²²⁹ Πικρός, *ό.π.*, 248 - 250.

²³⁰ Ο Πικρός, συνεχίζοντας την παράδοση του Θεοτόκη, αναδεικνύει τον φθοροποιοό ρόλο του χρήματος στο αστικό περιθώριο (Ντουνιά, 2006, 26). Λίγο πριν, η ταβερνογραφία του Βουτυρά θέλει τους απόκληρους εύθυμους και διαχτυτικούς (Παπακώστας, 1991, 387), ενώ ο Πικρός «δεν ξέρει την αισθηματολογία, την ψευτοφιλοσοφία, τη ρομαντική διάχυση» (Παναγιωτόπουλος, 1980, 170).

²³¹ Η γυναίκα «τίθεται στη διατίμηση, όπως ένα εμπόρευμα. Δεν κατακρίνεται η σεξουαλική επαφή με οικονομικό αντάλλαγμα, ενώ η γυναίκα απαξιώνεται, όταν ερωτευτεί και προσφέρει το σώμα της αμισθί» (Παπαρούση, 2004, 178 - 179).

φυλακής. «Το εμπόρευμα των εμπορευμάτων είναι το χρήμα, το κλειδί όλων των Αγαθών» (Πετρόπουλος, 1979, 21). Εμπλουτίζει νοερά τις τεχνικές βρεφοκτονίας που εφαρμόζει η γυναίκα του, μεγιστοποιώντας τα κέρδη: *Έτσι, καμιά δεκαριά πραχτικοί τρόποι του πέρασαν αμέσως απ' το μυαλό [...] Το κουκουλώνεις πρώτα το μωρό καλά, ίσαμε που να το περιχύσει ιδρος και να κορώσει, κι ύστερα τη νύχτα το τσιτσιδώνεις και τ' αφήνεις στο παράθυρο κάμποσες ώρες ...*²³² Αποσκοπεί στη διαβατήρια τελετή μετάβασης στην τάξη των νοικοκυραίων, ώστε τα χρήματά του να φυλάσσονται και να αβγαταίνουν νόμιμα.²³³

- Αμαθής, εγκλωβίζεται σε προλήψεις²³⁴ και υπεραπλουστεύσεις για το καλό και το κακό. Το εκσυγχρονισμένο έγκλημα τον ξεπερνά : *Το ' βλεπε, το καταλάβαινε. Τέτοια πρόοδο! Κι αυτός ένας Αράπης με τ' όνομα, να κάθεται να πολεμάει ακόμη, με χωματένια τσουκάλια, με λοστούς και μ' αντικλείδια!*
- Δολοφονεί ανενδοίαστα αθώους μπροστά στον κίνδυνο να συλληφθεί. Σφαγιάζει ένα κορίτσι που έγινε αθέλητος αυτόπτης μάρτυρας σε μια διάρρηξη του²³⁵, ενώ δε διστάζει να δολοφονήσει και τον συνεργό του: *Έβγαλε το μαντίλι του, τ' άπλωσε στο λαιμό του νέου. Με το 'να χέρι μονάχα, σχεδόν μόνο με τα δυο τα δάχτυλα, σαν ατσαλένια μέγκενη, του σφίγγει το καρύδι...*²³⁶

Όπως διαπιστώνουμε, οι έννοιες της συνείδησης, της ενοχής, της μεταμέλειας, συνοδευτικά μιας πολιτισμένης, ευνομούμενης κοινωνίας, δεν επιλωχωρούν στην πιάτσα.²³⁷ Το στίγμα του ήρωα προκαλεί βδελυγμία στους φυσιολογικούς και θαυμασμό στα κοινωνικά λύματα, στην παρακοινωνία του υποκόσμου. Εκεί, οι κανονιστικές προσδοκίες είναι διαφορετικές και αναδεικνύουν τον Αράπη, όχι απλώς ως φυσιολογικό, αλλά ως εξέχον μέλος.

²³² Πικρός, *ό.π.*, 316.

²³³ «Χωρίς ταξική συνείδηση, οραματίζεται τον προνομιούχο βίο των νοικοκυραίων, θέλοντας οι σημερινοί διώκτες του να γίνουν αυριανοί υπερασπιστές του» (Ζήρας, 1976, 103).

²³⁴ *Όταν έπαιζε μπαμπούτι... έκανε το σχήμα του σταυρού πάνω απ' το μέρος όπου ήθελε να ρίξει. Στα χαρτιά, έδινε μεγάλη σημασία αν θα ήτανε γρουσουζής ή γουρλής εκείνος που θα καθότανε δίπλα του.* (Πικρός, *ό.π.*, 223).

²³⁵ Νατουραλιστική η απόδοση του εγκλήματος: *Ανασηκώνει τ' αριστερό βυζί του κοριτσιού και σημαδεύει με το μάτι. Με γληγοράδα σφούγγιξε με το μαντίλι τα γυμνά κρέατα [...] μαστορικά, παστρικά ... όμορφα δουλεύει το μαχαίρι. Η κάμα γλίστρησε σα νυστέρι ανάμεσα στις πλευρές [...] Ένα σιγανό, μακρόσυρτο «Φφφ! ...» ξέφυγε απ' τ' αναμμένα χείλη του κοριτσιού (Στο ίδιο, 135 - 136).*

²³⁶ Στο ίδιο, 138.

²³⁷ Ο Αράπης διακρίνεται από έναν «πρωτόγονο αμοραλισμό», αντιμετωπίζοντας το φόνο ως βιοποριστικό μέσο. Ο Ζήρας (1976, 103) εντοπίζει μιαν μακρινή συγγένεια με τους νταήδες (γκάουτσος) του Χ.Λ.Μπόρχες.

ΑΡΑΠΗΣ (μεταξύ κανονικότητας και παρέκκλισης)		
ΑΣΤΙΚΕΣ ΑΞΙΕΣ	ΚΟΙΝΕΣ	ΑΞΙΕΣ ΥΠΟΚΟΣΜΟΥ
αποστιγματισμός του εγκλήματος	δικαιοσύνη / επαγγελματική τιμή στην ομάδα	παρατσούκλι / διπλή βιογραφία
θρησκευτικό συναίσθημα	ανδρική τιμή	σεβασμός στους νόμους του υποκόσμου
ενσυναίσθηση για τον πολιτικό κρατούμενο	θεοποίηση του χρήματος	σύγκρουση με το κατεστημένο της εκμετάλλευσης
	ανταγωνισμός, φιλαρχία	διάθεση μετάβασης στην τάξη των νοικοκυραίων
	ηγετικές ικανότητες	δωροδοκία των εκπροσώπων της εξουσίας
	υψηλός επαγγελματισμός	αμάθεια, προλήψεις
		περιβόητοι εγκληματίες ως μέντορες
		δολοφονία συνεργάτη

Πίνακας 2: οι αξίες της ηθικής σταδιοδρομίας του Αράπη

4.2.11. Η ανθρωπογεωγραφία του υποκόσμου / της φυλακής

Μια χορεία απαξιωμένων περιστοιχίζει τον Αράπη: ο Ταρζάν, το πρωτοπαλίκαρό του μνημένο στο έγκλημα, χωρίς τη «μπέσα» του αρχηγού και την άτυπη δεοντολογία της ενδοομάδας. Είναι ο προδότης όμοιος που ελέγχει την ταράφα, εκμεταλλεόμενος την αδυναμία του μέντορά του.²³⁸ Ο Ρογότης, πάσχον σώμα, με ορατά στιγματικά γνωρίσματα, δηλωτικά της κοινωνικής του ταυτότητας: ... αζούριστος, βρόμικος, κουρελής. Αλατοπίπερο τα μαλλιά του, κατ' απ' τον τρύπιο κούκο. [...] σκουπίζει το έμπυο που τρέχει απ' τα μάτια του. Και μέσα δυο πληγές. Δυο σιχαμένες πληγές.²³⁹ Με υβριδική ηθική σταδιοδρομία, κινείται αμφίθυμα ανάμεσα στην ομαλότητα και την παρέκκλιση απ' όπου εξαρτάται αρρωστημένα: αν και ο ευπόληπτος γάμος των κοριτσιών του του επιτρέπει τον αποστιγματισμό, διατηρεί ζηλότυπα, εθιμικά, τον φθαρμένο αναρτήρα του επαίτη, επιδιώκοντας να μεταλαμπαδεύσει την «τέχνη» του σε νεότερους. Σχεδόν ενδοομαδικός

²³⁸ Το *Τουμπεκί* είναι ένα «μυθιστόρημα εκμετάλλευσης». Κι εδώ ο αναγνώστης μπορεί να το ανιχνεύσει. Το ανεκπλήρωτο όνειρο των ηρώων του δεύτερου βιβλίου έχει μετατραπεί σε εμπορεύσιμο αγαθό με ανταλλακτική αξία και «αγοράζεται με λεφτά εγκλήματος» (Μπαλούμης, 1996, 279).

²³⁹ Πικρός, *ό.π.*, 109 - 110.

παρεκκλίνων, απομακρύνει την οικογένειά του από τους ομοίους, βιώνοντας έναν διχασμό της προσωπικής ταυτότητας του εγώ.

Ο συρφετός των περιθωριακών συμπληρώνεται με τους εκδιδόμενους ομοφυλόφιλους, τους ζουρισμένους. Κι αυτοί ενδοσυστασιακοί παρεκκλίνοντες, περιθωριοποιούνται από τους ομοίους για τον διαστρεβλωμένο αναρτήρα της προσωπικής ταυτότητας: βαμμένα μάτια, χαχανίζοννε, [κάνουν] τσακίσματα, καμώματα ολωσδιόλου γυναικεία. Εκτός από τα γνωρίσματα του φύλου τους, απεκδύονται και την ενδοσυστασιακή αλληλεγγύη, λειτουργώντας εκδικητικά: *Κάνανε και το χαφιέ, τζάμπα, μόνο και μόνο για να τα' χουνε καλά με την αστυνομία.*²⁴⁰ Η υπερέκθεση και κανονικοποίηση του στίγματος έχει οικονομικά κίνητρα, πολύ διαφορετικά από αυτά του Αράπη που στοχεύει στην αρχηγία μιας συνεκτικής ταραφας, υπονομευτικής του κατεστημένου. Διπλά απαξιωμένοι, περιθωριοποιούνται και από τους συμπονετικούς άλλους, τις αρχές (ο ανθυπομοίραρχος τους κοιτάζει με μια ανείπωτη περιφρόνηση) που τους χρησιμοποιούν, χωρίς να τους αναβαθμίζουν – παραμένουν σπιούντοι,²⁴¹ οι παρίες της κοινωνικής πυραμίδας.²⁴²

Ο Πικρός, επιλέγοντας το σκηνικό της φυλακής, εστιάζει στη διάθεση των τροφίμων να γίνουν άνθρωποι. Να δρασκελίσουν τους αποτραβηγμένους χώρους και να υιοθετήσουν δυνητικές κοινωνικές ταυτότητες, ευυπόληπτους ρόλους. Ο Αράπης ενσαρκώνει τον καπιταλιστή του υποκόσμου²⁴³, ενώ συμμετέχει σε ψυχαγωγικά δρώμενα, όπου η φυλακή κανονικοποιείται, μετασχηματιζόμενη σε Κακουργοδικείο και εκκλησία, καρναβαλικούς χώρους προσομοίωσης δίκης και κηδείας. Εγκληματίες μετατρέπονται σε δικαστές, ενόρκους, κατηγορούς, μεθυσμένους ιερείς με ψευδεπίγραφους αναρτήρες ταυτότητας που αναπαράγουν το ελεγκτικό σκηνικό της κοσμικής τιμωρίας των στιγματισμένων. Στην πραγματικότητα, το στίγμα δεν καλύπτεται, δεν υπάρχει ξεγλίστρημα. Η πλαστή, φαντασματική βιογραφία τους τους γελοιοποιεί, τουςπραγμοποιεί. Μοιάζουν σαν τους τρόφιμους του ξενώνα των αστέγων στα *Παριζιάνικα γλέντια* που ψυχαγωγούν με την ένδειά τους τους βαρυστημένους μεγαλοαστούς. Οι φυλακισμένοι δεν ευθυγραμμίζονται με

²⁴⁰ Στο ίδιο, 161.

²⁴¹ Οι περιφερειακές σεξουαλικότητες συνδέονται άρρηκτα με τους ελεγκτικούς μηχανισμούς, ώστε να επιβληθεί ένας «προσδιορισμός», μια «περιοχική στερεοποίηση». Ηδονή και εξουσία, θύμα και θύτης, ένα παιχνίδι γάτας - ποντικού σε «ατέρμονες ελικοειδείς καμπύλες» (Φουκώ, 2003, 59 - 65).

²⁴² Ο Μπαλούμης (1996, 281) αναρωτιέται: «Γιατί ο Πικρός επιμένει στην απόδοση του λούμπεν προλεταριάτου; Στην ανάπλαση ενός κόσμου που δεν είναι οι νομιμόφρονες προλετάριοι, αλλά οι τρόφιμοι της κατάγας; Ίσως μιμείται καθ' υπερβολή κάποια ευρωπαϊκά πρότυπα».

²⁴³ Ωστόσο, «όσο και να προσπαθήσουν οι κλέφτες, δεν θα καταφέρουν να ξεπεράσουν σε λωποδυτική δεινότητα τους Έλληνας εφοπλιστές. Ένας κλέφτης είναι αδύνατον να καταπιεί ένα σπίτι ή μια τράπεζα» (Πετρόπουλος, 1979, 18 - 19).

την *εξωομάδα*, δε συμμετέχουν στη ροή της *αλληλεπίδρασης*: παρακολουθούμε την απόλυτη απώλεια της *ταυτότητας του εγώ*.

Ο υπόκοσμος νομιμοποιεί την εξουσία *απαξιώσιμων* ηρώων, τροφοδοτούμενη από δομές καταπίεσης (δικαστήρια, αστυνομία, φυλακές) και συντηρούμενη από ιδεολογικούς μηχανισμούς ενός εσωτερικευμένου κοινωνικού ελέγχου –είναι η *ηγεμονία* του Γκράμσι, διαφοροποιημένη από την *κυριαρχία* μιας βίαιης πολιτικής εξουσίας (Barry, 2013, 198).²⁴⁴ Αυτοί κινούνται στην όχθη της νομιμότητας με αξιοπρεπείς *αναρτήρες κοινωνικής και προσωπικής ταυτότητας* και *ηθική σταδιοδρομία* προσηλωμένη στην κρατική ασφάλεια. «Αν το Κράτος είναι οργανισμός ελέγχου, τότε η Αστυνομία είναι η καθεαυτού πρέσα του. Αν το Κράτος μοιάζει με ξίφος, η Αστυνομία είναι η αιχμή του. [...] Το αντικείμενο της Μεγάλης Μάχης έχει δύο όψεις: ο Υπόκοσμος μάχεται δια να υπάρξει, η Αστυνομία αγωνίζεται δια να αρπάξει. Η Αστυνομία επιτίθεται με ικανοποιητικά κέρδη. Ο Υπόκοσμος αμύνεται» (Πετρόπουλος, 1979, 56, 66). Ως *επαΐοντες* συμμετέχουν στη ζωή των φυλακισμένων, οριοθετώντας τους ή αποκτώντας την ιδιότητα του *τιμητικού μέλους της φυλής*, όταν αποδεικνύονται αξιόπιστοι. Συχνά, ωστόσο, μοιράζονται τα επίχειρα της παρανομίας, υφιστάμενοι τη φθοροποίησή τους επίδραση. *Απαξιωμένοι - έγκλειστοι και απαξιώσιμοι* ταγοί της νομιμότητας σε μian ανίερη συμμαχία, συγκοινωνούντα δοχεία σ' ένα διεφθαρμένο συνεχές αλληλεπίδρασης, δηλωτικό του αστικού φαρισαϊσμού. «Το σύστημα εξαντλεί τη σκληρότητά του στους πολιτικούς κρατούμενους που στοχεύουν ν' αλλάξουν την κοινωνία και τις ιεραρχικές δομές της». Αυτό για την ισχύουσα εξουσία είναι πολύ πιο επικίνδυνο από την εγκληματικότητα του Αράπη (Αγγούρη, 2019, 64).

Οι τάραφες χρηματίζουν τους αστυνομικούς, ο χωροφύλακας - βασανιστής ψάχνει τις τσέπες του πολιτικού κρατούμενου και εμπλέκεται με τον Αράπη σε αθέμιτες οικονομικές συναλλαγές. Οι δεσμοφύλακες στρουθοκαμηλίζουν με το αζημίωτο σε όλες τις εγκληματικές εκφάνσεις της φυλακής: ναρκωτικά, αλκοόλ, τζόγος. Οι αστυνομικοί ενοχοποιούν άδικα μικροκακοποιούς, ώστε να μην τρωθεί το κύρος του ελεγκτικού μηχανισμού, ενώ ο γιατρός της φυλακής θυσιάζει τον όρκο του Ιπποκράτη, δωροδοκούμενος από τους φυλακισμένους για την έκδοση ψευδών ιατρικών

²⁴⁴«Η μαρξιστική κοινωνία αποτελείται από την υποδομή (*ενότητα παραγωγικών δυνάμεων και σχέσεων παραγωγής*) και το εποικοδόμημα, αποτελούμενο από το δίκαιο, το κράτος και την ιδεολογία [...] τα πάνω πατάματα δεν θα μπορούσαν να σταθούν στα πόδια τους, αν δεν στερεώνονταν στη βάση» (Αλτουσέρ, 1999, 75 - 76). Εξάλλου, όλη η τριλογία του Πικρού είναι μια προσπάθεια «ανατομίας των αιτιών που διαμορφώνουν την κοινωνία του εγκλήματος, σαν πολιτικό φαινόμενο όλου του κοινωνικού εποικοδομήματος» (Ζήρας, 1976, 103).

γνωματεύσεων:... τράβηξε με την τσιμπίδα κάτι που ξεπρόβαλλε ακριβώς στη θέση όπου συνηθίζουν να ξεπρόβάλλουν οι αιμορροΐδες ... όταν πλησίασε καλά το φως ο επιστήμονας ... κατάλαβε καλά τι ήτανε αυτό: ένα ολόκληρο πεντακοσάριο...²⁴⁵ Δημοσιογράφοι σπλώνουν ανερευθρίαστα υπολήψεις: *Ο λεκές της τυπογραφικής μελάνης θα τα σταμπάρει, θα τα λερώσει, θα τα πιτσιλίσει εκείνα τα μέτωπα, καθαρά ή βρόμικα.*²⁴⁶ «Η κοινωνική αδικία δημιουργεί το περιθώριο και συντηρείται από τους αστούς, με την ανοχή της κρατικής εξουσίας και το σωφρονιστικό σύστημα που ουσιαστικά δεν σωφρονίζει, αλλά εξωθεί στην παρανομία» (Ντουνιά, 2006, 45).

Τη συμβατική αναμέτρηση εγκληματία - αστυνομικού υπερβαίνει η αναμέτρηση του Αράπη με τον ανθυπομοίραρχο, αποκτώντας τον «ηθογραφικό χαρακτήρα της σιωπηρής αναμέτρησης του άντρα προς τον άντρα» (Ζήρας, 1976, 103). Από τη μια, η εξαγοράσιμη, διάτρητη συνείδηση του αστυνομικού και από την άλλη οι αλλοιωμένες λαϊκές αξίες του Αράπη και οι άγραφοι νόμοι της ταράφας. Ισότιμη μονομαχία, όπου ο ανακριτής αναγνωρίζει τον ηγετικό ρόλο του εγκληματία –δικό του είδωλο στην αντίπερα όχθη (τον αποκαλεί αδερφό): *Κοιτάζονται στα μάτια, πολεμώντας ο καθένας και να κρυφτεί και να πιάσει το μυστικό του άλλου. Μάστορας ο ένας, μάστορας κι ο άλλος, αναγνωρίζοντας σιωπηρά ο καθένας την αξία του αλλουνού, μηχανικά, ψυχόρμητα, πολεμούν να πάρουν την πιο συμφεροντική θέση στη μονομαχία που αρχίζει, σκληρή κι αδυσώπητη.*²⁴⁷ Παράλληλες ηθικές σταδιοδρομίες και στρατηγικές ξεγλιστρήματος. Ο αστυνομικός, δυνάμει φθαρμένη ταυτότητα, ενθαρρύνει τη διάχυση του στίγματος που διαιωνίζει τον δικό του ελεγκτικό/εποπτικό ρόλο –στόχος είναι η ατομική καταξίωση και όχι η κοινωνική αναμόρφωση. Το ίδιο ισχύει για τους υπόλοιπους όμοιους που στελεχώνουν μια αθέατη –γι' αυτό επικίνδυνη– παρεκκλίνουσα κοινότητα που ελέγχει συστηματικά την πληροφοριακή ροή. Ο φόβος μιας επικείμενης τραυματικής εμπειρίας της έκθεσης αναμοχλεύει την ενοχή, ο κίνδυνος ορατότητας του στίγματος είναι συνεχής, η ταυτότητα του εγώ παλινωδεί.²⁴⁸

²⁴⁵ Πικρός, *ό.π.*, 291 - 292.

²⁴⁶ Στο ίδιο, 249.

²⁴⁷ Στο ίδιο, 157.

²⁴⁸ «Το απαξιώσιμο άτομο ζει με κοντό σκοινί, με το σύνδρομο της Σταχτοπούτας, επιλέγοντας έναν χώρο παραμονής του, όπου μπορεί να ανανεώσει τη μεταμφίεσή του και να κάνει μια ανάπαυλα από τον αγώνα» (Goffman, 2001, 167 - 168). Η ανασφάλεια περιορίζεται, όταν συρρικνώνεται η γνωστική αντίληψη της βιογραφίας τους.

Ο Πικρός αξιοποιεί έναν αυθεντικό περιθωριακό λόγο για τις *φθαρμένες ταυτότητες*, το μόνο αληθοφανές γλωσσικό ένδυμα για τον κοινωνικό ρόλο τους.²⁴⁹ Η αργκό του υποκόσμου κυριαρχεί στο *Τουμπεκί*: η μεγαλύτερη αφηγηματική φόρμα επιβάλλει μια πολυφωνικότητα, μια υφολογική πολυδιαστρωμάτωση, αντανάκλαση του γλωσσικού κώδικα διαφορετικών κοινωνικών ομάδων.²⁵⁰ Το λογοτεχνικό κείμενο ως «διακείμενο κοινωνιολέκτων» συνιστά μια «λογοθετική πράξη» που πραγματώνεται, για να σημαθεί ο ιδεολογικός προσανατολισμός του αφηγήματος. Η πραγματικότητα ανασηματοδοτείται και ο αφηγηματικός ήρωας δικαιώνεται. Ο Αράπης χρησιμοποιεί την κοινωνιόλεκτο του σιναφιού, αξιοποιώντας «στιγματισμένες γλωσσικές μεταβλητές» που αμφισβητούν «τον κυρίαρχο, κεντρικό λόγο» του κατεστημένου.²⁵¹ Η ιδιόλεκτος νοηματοδοτείται τόσο ως σημαίνον, όσο και ως σημαινόμενο: εμπεριέχει μια ιδεολογία, έναν αξιακό κώδικα, αντανακλώντας εξουσιαστικές δομές και σχέσεις στο εσωστρεφές πλαίσιο της ταράφας της φυλακής και του οίκου ανοχής.

Σε αρκετά σημεία του μυθιστορήματος, εμφανίζεται ελεύθερος πλάγιος λόγος που προβληματίζει αναφορικά με τον πομπό του, καθώς «συγχωνεύεται ο αφηγηματικός μονόλογος με την εμπειρία του μυθιστορηματικού προσώπου, ιδίως στον μονόλογο μνήμης» (Τζιόβας, 1993, 37). Όταν ο αναγνώστης διαβάσει τους μακροσκελείς μονολόγους των πολιτικών κρατούμενων στη φυλακή, αναρωτιέται αν έχει χειραφετηθεί ο ήρωας από τον συγγραφικό ηγεμονισμό ή μιλά ο ίδιος ο μαρξιστής Πικρός ως μέντορας προλεταριακών συνειδήσεων.

Αυτά τα χωρία, περισσότερο αδύναμα της τριλογίας, συνιστούν ενοχλητική επιβράδυνση της αφηγηματικής ροής, καθώς ο συγγραφέας πέφτει στην παγίδα του διδακτισμού και της διαφώτισης. Διαπιστώνεται μια ακατέργαστη αποστασιοποίηση, προπομπός του μπρεχτικού θεάτρου.²⁵² Η μυθοπλασία μοιάζει να υποχωρεί στα κοινωνικά αιτήματα του μεσοπολέμου και ο ήρωας γίνεται ιδεολογικό φερέφωνο, υποβάλλοντας μια διαφορετική αναγνωστική προσέγγιση.²⁵³ Ο λόγος γίνεται ξύλινος στην προσπάθεια του συγγραφέα να

²⁴⁹ Ως επίμετρο των δύο τελευταίων βιβλίων της τριλογίας ο Πικρός παραθέτει ένα γλωσσάριο, προσπαθώντας να γίνει «αληθοφανής» (Αργυρίου, 1993, 222). Όμοια, στη *Λαμπηδόνα του βυθού*, παραθέτει γλωσσάριο με το λεξιλόγιο των σφουγγαράδων.

²⁵⁰ Η «πολυφωνικότητα» και η «ετερογλωσσία» στις αρχές του 19^{ου} αιώνα συνδέθηκε με τις εθνικές διεκδικήσεις γλωσσικών κοινοτήτων και τα ιδιώματα των ετερόχθονων (Τζιόβας, 1993, 153 - 163).

²⁵¹ Η Ευαγγέλου (2003, 159, 163 - 164) καταγράφει τα γνωρίσματα του περιθωριακού λόγου που είναι ανομοιόμορφος, «μη κοινωνιολεκτικά συμπαγής», «λογοτεχνικό εύρημα και αξιολογική χειρονομία».

²⁵² Η παρεμβολή των συγγραφικών σχολίων είναι πρωτότυπη για την εποχή της, καθώς προοικονομεί την έλευση ενός ενεργητικού αναγνώστη με κριτική στάση, ενός πολιτικού υποκειμένου με θέση.

²⁵³ Ο Genette (1980, 257 - 258) μιλά για τη «μονοπώληση της ιδεολογικής λειτουργίας» στους Ντοστογιέφσκι, Τολστόι και Τόμας Μαν και για τον «πνευματικό σολοισισμό» του Proust. Ο Flaubert

βάλει τεχνητά στο στόμα των ηρώων τις γλωσσικές συμβάσεις και τη μορφοσυντακτική δομή του επίσημου λόγου, χωρίς να επιτυγχάνει το βασικό χαρακτηριστικό του, την επιτελεστικότητα. Κι αυτό, γιατί τα ομιλούντα υποκείμενα δεν είναι κυρίαρχα, αλλά απόκληροι, αδύναμοι να πράξουν όσα εκφωνούν. Εκτός κι αν κρύβουν τον αφηγητή - μέντορα, εξυπηρετώντας ένα παιχνίδι αμφισημίας, ένα αφηγηματικό κρυφτό.²⁵⁴

Ωστόσο, πλάι στην περιορισμένη πλοκή, αναδύονται σημαντικοί κοινωνικοπολιτικοί προβληματισμοί: ο Πικρός, περιβάλλοντάς τους με την άλω της μυθοπλασίας, αποσκοπεί στην αναγνωστική ευαισθητοποίηση, με υλικά παρμένα από το χωνευτήρι του μαρξισμού και του νατουραλισμού: η καπιταλιστική εκβιομηχάνιση που εξαφανίζει τον βιοτέχνη και στηρίζεται στον προλεταριακό μόχθο, ο ρόλος της κληρονομικότητας και του περιβάλλοντος, η ατομική ιδιοκτησία, οι κοινωνικές πληγές της κλοπής και της πορνείας, ο θεσμός της προίκας, η γυναικεία τιμή και η παρθενία, η μεταμορφωτική δύναμη της παιδείας. Ο στρατευμένος λογοτέχνης σαρκάζει καταξιωμένους θεσμούς, υπονομεύοντας τα θέσφατα των *απαξιώσιμων*: τη δικαστική εξουσία, το κύρος της χωροφυλακής, το ιερατικό σχήμα: ²⁵⁵ *Ήρθε κι ο παπάς, μα αυτός τα χάλασε όλα, γιατί ποιος ξέρει πώς τα κατάφερε κι ήτανε μεθυσμένος φέσι [...] Νηστικός ακόμη, αισχρολογούσε....*²⁵⁶

Το *στίγμα* ελλοχεύει, αμφισβητώντας τη σωφρονιστική διάθεση της φυλακής, τις «μανιέτες της εξουσίας»:²⁵⁷ Τα κελιά λειτουργούν ως θύλακες κινητοποίησης της πιάτσας, συγκροτημένης σε ιδιότυπη πολιτεία και δεν έχουν μόνο αρνητικό πρόσημο, αλλά και εξυγιαίνουν, ως φορείς *αποστιγματισμού* (ο Αράπης συμπονά τον πολιτικό κρατούμενο). Ωστόσο, η αστική ταξική διαστρωμάτωση αναπαράγεται πανομοιότυπα ανάμεσα στις «επιτηρούμενες» και «εξημερωμένες ετερότητες» (Γιαννακόπουλος, 2010, 39) των φυλακισμένων: στον πάνω όροφο, στο Εφηβείο, κινούνται οι καλοζωισμένοι, οι *ταλαράδες*, απολαμβάνοντας προνόμια, ενώ στην Κάτω Πιάτσα, στους Κύκλους, κυριαρχεί η ζοφερή

υποστήριζε «την αυτοσημασιοδότηση του γεγονότος», αίτημα τόσο των ρεαλιστών όσο και των αισθητιστών (Booth, 1987, 96).

²⁵⁴ «Ο Φορμαλισμός, η Νέα Κριτική και ο Δομισμός, αντέταξαν στη συγγραφική προθετικότητα (το λάθος της πρόθεσης του W. K. Wimsatt), την αυτονομία του κειμένου. Η θεωρία της αισθητικής πρόσληψης εστιάζει στον αναγνώστη, τελικό κριτή του νοήματος». (Δερμιτζάκης, 2000, 14).

²⁵⁵ Ο Marx απορρίπτει τον ηθικισμό που, παραβλέποντας το υλικό πλαίσιο, προτεραιοποιεί τις «ηθικές αξίες», αποκομμένες από το «ιστορικό τους πλαίσιο». Το *αλλοκοσμικό* του Marx δεν είναι αυτό του κλήρου, αλλά «ο κόσμος που ονειρεύονται οι σοσιαλιστές» (Eagleton, 2015, 210 - 212).

²⁵⁶ Πικρός, *ό.π.*, 345.

²⁵⁷ Ο Αράπης επικρίνει την ωραιοποίηση των φυλακών. Οι κυρίαρχες τάξεις εφαρμόζουν στρατηγικές επέμβασης στην πόλη που ονομάζονται *εξυγετισμός* (*gentrification*), ώστε να «επιβεβαιώσουν μια συλλογική ταυτότητα χωρίς αντιπαλότητες. Ο Άλλος θεάται με το βλέμμα μιας *ετεροποιητικής κυριαρχίας*» (Γιαννακόπουλος & Γιαννιτσιώτης, 2010, 39 - 40).

υγρασία. Τα εργαστήρια της φυλακής αναπαράγουν την παθογένεια των φυσιολογικών, καθιερώνοντας ρόλους εκμεταλλευτών (όσων ελέγχουν τα έσοδα της παραγωγής) και θυμάτων.²⁵⁸ Ο χώρος εγκυμονεί τους κινδύνους του έξω κόσμου, φιλοξενώντας ποικίλες εγκληματικές δραστηριότητες (κουμάρι, λαθρεμπόριο, ναρκωτικά).

Ο άνθρωπος μπορεί να αλληλεπιδρά με το φυσιολογικό και το *στιγματισμένο*, παίζοντας σε διαφορετικές φάσεις της ζωής του και τα δύο μέρη στο δράμα φυσιολογικού - *παρεκκλίνοντος*. Πρόκειται για μια νέα *ευθυγράμμιση* στο παλιό πλαίσιο αναφοράς, μια ιδιοποίηση αυτού που προϋπήρχε σε άλλους. Ρόλοι συμπληρωματικοί, αλλά ανάλογοι. Το *στίγμα* είναι μια «διάχυτη κοινωνική διαδικασία διπλών ρόλων που αλληλεπιδρούν» με εναλλαγή των *στιγματικών* χαρακτηριστικών.

Ο Πικρός χρησιμοποιεί τις *φθαρμένες ταυτότητες* του υποκόσμου, αρνούμενος τις ξεφτισμένες αστικές αξίες της εποχής.²⁵⁹ «Καθώς το αντίγραφο της κοινωνίας είναι βρόμικο, το ίδιο βρόμικο και εγκληματικό είναι το πρωτότυπο που αναπαράγεται ιδεολογικά» (Αργυρίου, 1993, 218): ... *αποβράσματα, που τα ξέρασε σε μια τέτοια καταβόθρα η «τίμια» κοινωνία [...] σμίγουνε στ' ανήλιαγα τα καταχθόνια, για να ξανασηματίσουν απaráλλαχτη την εικόνα της έξω κοινωνίας με τους ... τυράννους, με τους βασανισμένους ...*²⁶⁰

Ως σειсмоγράφος καταγράφει τους κραδασμούς που υπονομεύουν, τόσο τη βάση, όσο και το κοινωνικό εποικοδόμημα. Η τριλογία δε συνιστά «κοινωνικό αντικατοπτρισμό», αλλά γενναίο, κατάματα αντίκρισμα της χαίνουσας αβύσσου μπρος στον αστικό εφησυχασμό.²⁶¹

²⁵⁸ Η υλική πραγματικότητα της φυλακής διαιωνίζει τις σχέσεις εξουσίας της κοινωνίας εκτός των τειχών του εγκλεισμού. Ο Φουκώ αναφέρεται στις εξεγέρσεις των φυλακισμένων για «ασήμαντα, υλικά πράγματα - φορείς εξουσίας» (Γιαννακόπουλος, 2010, 118).

²⁵⁹ Μερίδα της νέας γενιάς των λογοτεχνών που παίρνει τη σκυτάλη από την «αριστερά» των συνεργατών του Νουμά, συγκροτεί την ιδεολογική της ταυτότητα μέσω συλλογικών εκδοτικών εγχειρημάτων. Ο Πικρός, ο Έλληνας Γκόρκυ, με θητεία στην ΟΚΝΕ και το ΣΕΚΕ(Κ), τροφοδοτεί τους *Νέους Βωμούς* με εφαρμογές του «αισθητικού ματεριαλισμού» (Νούτσος, 1992, 369 - 370).

²⁶⁰ Πικρός, *ό.π.*, 284.

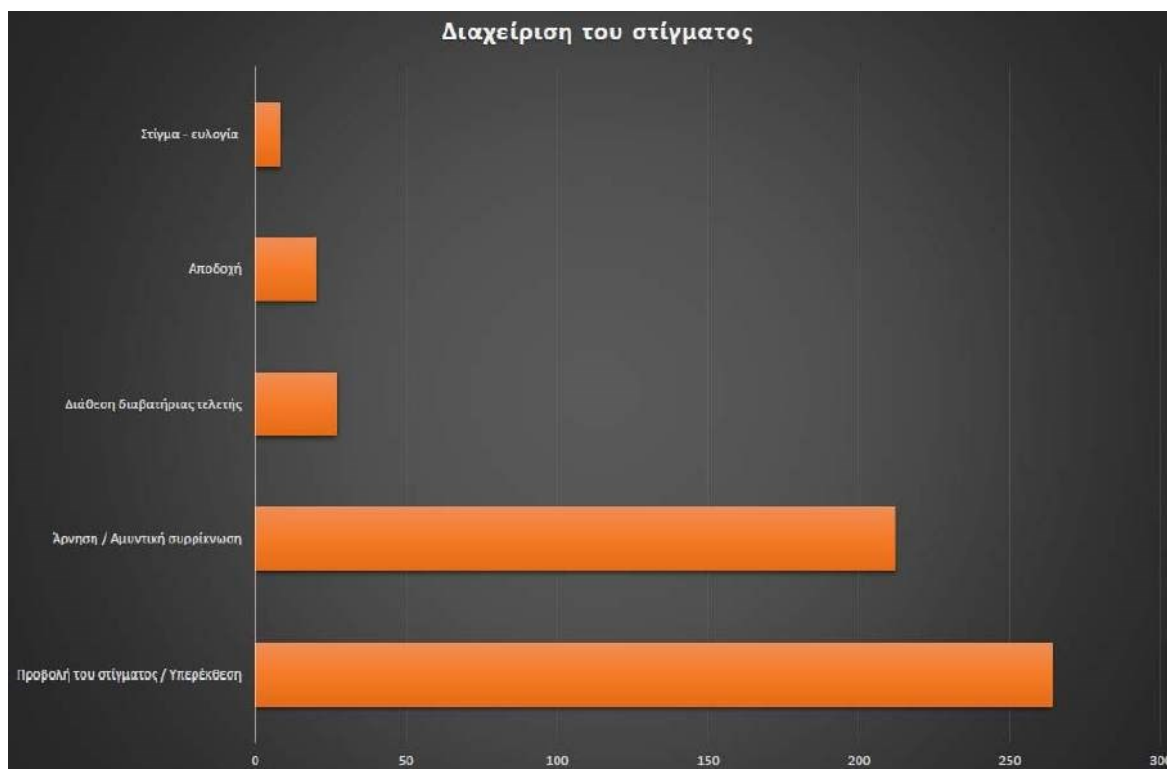
²⁶¹ Η έννοια του αντικατοπτρισμού είναι αβάσιμη για τον συγγραφέα, αφού δεν είναι παθητικός φορέας των κοινωνικών ερεθισμάτων. Τον ενδιαφέρει η «κοινωνική εμπειρία», δεν υιοθετεί ένα «ντετερμινιστικό, εξωτερικό πορτραίτο της κοινωνίας», αλλά φθάνει στην καρδιά της κοινωνικής πραγματικότητας (Hall, 1990, 64). Βρισκόμαστε ακόμη μακριά από τον «πολιτιστικό πεσιμισμό» του Adorno που θεωρεί ανέφικτη την αφηγηματική τέχνη στην εποχή του μοντερνισμού (Hall, 1990, 135 - 136).

Κεφάλαιο Πέμπτο

5. Συμπεράσματα

5.1. Αποτίμηση

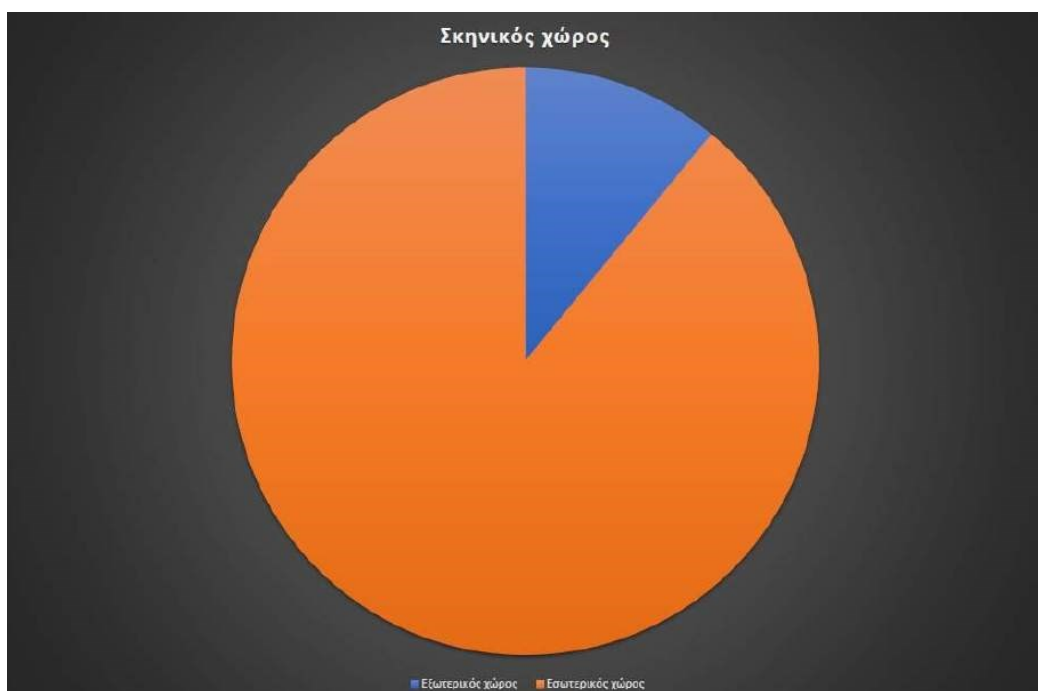
Η θεωρία του *στίγματος* του Goffman αξιοποιήθηκε στην ερμηνευτική προσέγγιση των ηρώων της τριλογίας *Χαμένα Κορμιά* του Πέτρου Πικρού. Οι *φθαρμένες ταυτότητες* αναμετρήθηκαν με τα *στιγματικά τους γνωρίσματα* και τα διαχειρίστηκαν διαφορετικά, (βλ. διάγρ. 6), πάντοτε σε συνάφεια με τα ιστορικοκοινωνικά τους συμφραζόμενα.²⁶²



Διάγραμμα 6: η διαχείριση του στίγματος από τις φθαρμένες ταυτότητες

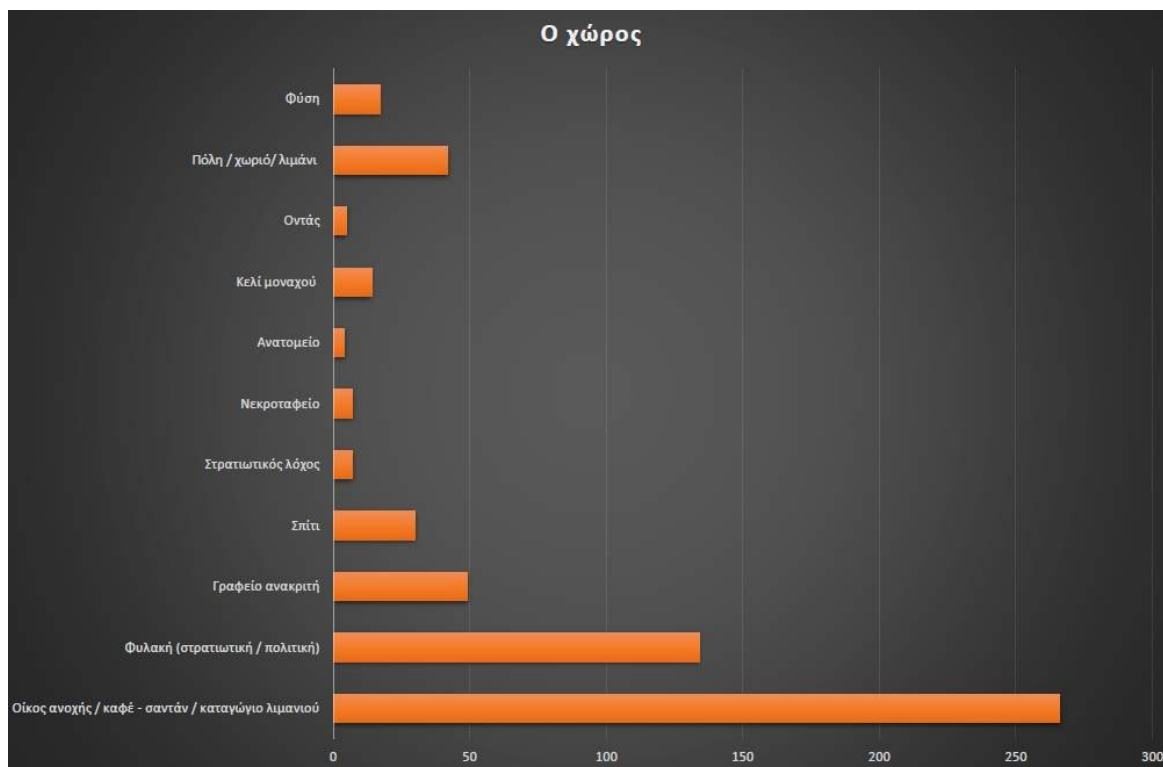
²⁶² Οι Scholes & Kellogg (1967, 376) κάνουν διάκριση ανάμεσα στην απεικόνιση / εικονογράφηση (*illustration*) και στην αναπαράσταση (*representation*) της αφηγηματικής τέχνης. Η πρώτη αναπαράγει επιλεγμένες όψεις της πραγματικότητας, συνδεδεμένες όχι με την ιστορική, ψυχολογική ή κοινωνιολογική αλήθεια, αλλά με τη μεταφυσική και τον χώρο των ιδεών. Αντίθετα, στη δεύτερη περίπτωση –στην οποία εντάσσεται και ο Πικρός– οι ήρωες συνιστούν εξατομικευμένες, πλήρεις ανθρώπινες υπάρξεις, με ψυχολογικό βάθος, καθοριστικά επηρεασμένες από τις συγκυρίες της εποχής τους.

Στα πρώτα διηγήματα, υποτάσσονται μοιρολατρικά στη νομοτελειακή εξαθλίωση, ενώ οι *συμπνευτικοί άλλοι* του αστικού κατεστημένου ολιγορούν ή κωφεύουν. Στο δεύτερο βιβλίο, διαπιστώνεται ανεπαίσθητη συναισθηματική μετακίνηση στην κοσμοθεωρία τους: κάποτε αποκηρύσσουν την παθητικότητα, ελπίζοντας να παρέμβουν διορθωτικά στην *ηθική σταδιοδρομία* και να γίνουν *άνθρωποι* μέσω της *διαβατήριας τελετής* προς την κανονικότητα. Δυστυχώς, η προσπάθεια να αποτινάξουν τον *στιγματικό προκαθορισμό* τους, «να υψωθούν μέσα απ' το μαράζι τους» (Παπαϊωάννου, 1986, 32 - 33), αποδεικνύεται ματαιοπονία, αναγκάζοντας τον συγγραφέα να χειριστεί την αλήθεια τους νατουραλιστικά. Στο *Τουμπεκί*, η δυναμική της διαφθοράς των ηρώων υποκαθιστά την παλιότερη μοιρολατρία. Οι πρωταγωνιστές ελπίζουν να κανονικοποιηθούν με τον Δούρειο ίππο του εγκλήματος, αλληλεπιδρώντας σε διπλούς ρόλους με τους *απαξιώσιμους* της ομαλότητας. Στο τέλος, η εξέγερση παραμένει ατελέσφορη και κάθε ήρωας εγκλωβίζεται στη στασιμότητα. Δεν είναι ακριβώς αδρανής, αλλά «φαίνεται πως δεν μπορεί ή δε θέλει ν' αλλάξει την κατάστασή του· η κίνηση είναι σαν του μαγκανοπήγαδου ή υποδηλώνει συνεχή μετακίνηση, χωρίς προβλεπόμενη επανείσοδο σε κοινωνικές σχέσεις» (Reid, 1982, 92). Αυτή η ανολοκλήρωση γίνεται βαρυσήμαντη δομική αρχή που επηρεάζει τον χώρο, όπου κινούνται τα πρόσωπα. Αυτός είναι κυρίως εσωτερικός (βλ. διάγρ.7) ή μια άξενη πόλη, ενώ η φύση έχει χάσει τη μεταμορφωτική της δύναμη –προβάλλεται αντιστικά ως ουτοπία ή ολωσδιόλου απομαγεμένη.



Διάγραμμα 7: εσωτερικός και εξωτερικός χώρος

Οι φθαρμένες ταυτότητες, μολυσματικές σαν γάγγραινα, «αντανακλώνται και διαθλώνται», κατά τον Lefebvre, «στις αλλαγές που επιβάλλουν στο περιβάλλον τους» (Janzen, 2008, 107). Οι απαξιωμένοι ήρωες ζουν σ' έναν αλλοτριωμένο χώρο, σε ετεροτοπίες (βλ. διάγρ. 8) που «μιλούν και ασκούν τις δικές τους συμβολικές επιδράσεις, ως σύνθετο δίκτυο σχέσεων εξουσίας και υποταγής» (Καντσά, 2010, 198).



Διάγραμμα 8: οι ετεροτοπίες των φθαρμένων ταυτοτήτων

Η ανθρωπογνωσία του Πικρού συνδέεται άμεσα με την πολιτική του στράτευση στον μαρξισμό και η εξέλιξη των ηρώων του συμπορεύεται με την προσωπική ιδεολογική συνειδητοποίησή του. Ενώ στην αρχή του εγχειρήματος οι πολιτικές θέσεις είναι υπαινικτικές, το δεύτερο βιβλίο της τριλογίας φέρει σαφέστερο σοσιαλιστικό πρόσημο, για να καταλήξει στο *Τουμπεκί* σε μια συμπαγέστερη πολιτική κοσμοθεωρία. Ο συγγραφέας δραστηριοποιείται πλέον ως μαχητικό στέλεχος του ΚΚΕ με αποστολή τη λαϊκή αφύπνιση –γι' αυτό και τα εμβόλιμα αφηγηματικά σχόλια στη ρητορική του Αράπη. Έχει φθάσει η ώρα της συλλογικής πολιτικής δράσης.

Σ' αυτό το πλαίσιο, ο χώρος των φθαρμένων ταυτοτήτων δεν είναι «στατικό, ανιστορικό, αδρανές δοχείο, αλλά έχει διαλεκτικό, πολιτικό χαρακτήρα» (Janzen, 2008, 101), συνδεδεμένο με τις εξουσιαστικές δομές. Το εφιαλτικό αστικό τοπίο δεν είναι απλό πλαίσιο «βιωμένης εμπειρίας» (*cadre du vécu*), αλλά ο αποκλεισμός των ηρώων από αυτό είναι «απότοκο κοινωνικών διαδικασιών» (Παρσάνογλου & Πετράκου, 2010, 147). Οι *στιγματισμένοι*, εμπορεύσιμα είδη με ανταλλακτική αξία, δηλώνουν την ιστορικότητα του χώρου τους που ενσωματώνει τις κοινωνικές ανισότητες. «Το χωρικό κατασκευάζεται κοινωνικά» από *απαξιωμένους* και *απαξιόσιμους* και «το κοινωνικό συγκροτείται χωρικά» (Καλαντίδης, 2017, 54, 57). Μ' αυτόν τον τρόπο, η κοινωνιστική ματιά του συγγραφέα γίνεται αιχμηρότερη: η πόρνη του οίκου ανοχής και ο εγκληματίας της φυλακής απολαμβάνουν τη μερίδα του λέοντος στις αφηγηματικές επιλογές του –ο ίδιος αξιοποιεί την εμπειρία του ως δημοσιογράφος της αριστεράς.²⁶³

Το συγγραφικό ιδεολογικό στίγμα καθορίζει και την «ταξική ετερογλωσσία»²⁶⁴, προίκα του περιθωρίου, ως «λεκτικό μιας γλωσσικής κοινότητας που ερμηνεύει με τον ίδιο τρόπο όλες τις γλωσσικές εκφωνήσεις» (Barthes, 1981, 64). Γλωσσική επιλογή που «συνάδει με το ιδεολογικό και καλλιτεχνικό πιστεύω του ότι η *θέση του τεχνίτη είναι μέσα στ' απέραντο εργαστήρι της ζωής, της κοινωνίας*» (Τζιόβας, 1993, 200, υποσ. 145). Ο αρθρωμένος λόγος των ομιλούντων υποκειμένων γίνεται «φορτισμένη κοινωνικά πράξη που περικλείει την ιδεολογική και κοινωνική φυσιογνωμία τους» (Φραγκουδάκη, 1987, 23 - 25, υποσ. 300).²⁶⁵

Στόχος της τριλογίας είναι η αντίστιξη ανάμεσα στους *στιγματισμένους* και την κοινωνία της «αστικής ραστώνης», προκειμένου να αναδειχθεί η αιτιοκρατία στη διαμόρφωση της *φθαρμένης ταυτότητας*. Γιατί όμως οι ήρωες δεν χειραφετούνται τελικά; Δεν απελευθερώνονται, γιατί η ελπίδα τους παραμένει ατομικό εγχείρημα μαζί με τις κοινωνικές ανισότητες που διαιωνίζονται. Χρειάζεται συλλογική κινητοποίηση, «στράτευση στην κοινωνική επανάσταση» (Ντουνιά, 2006, 43) σε συνεργασία με τους *συμπονετικούς άλλους*

²⁶³ Ο Πικρός απέχει από «τον *badaud* του Baudelaire, τον αποτελεσματικό άνθρωπο που χαζεύει τη μεγαλούπολη ηδονοβλεπτικά και ελεύθερα, έρμαιο της ενεργητικής και της παθητικής παρατήρησης – ηθοποιός και ηθοποιιστής» (Κεντρωτής, 2018, 692 - 693, 697).

²⁶⁴ Η ετερογλωσσία κατά τον Bakhtin αντιπροσωπεύει τις «φυγόκεντρες τάσεις της γλώσσας» των κοινωνικών ομάδων που αντιστρατεύονται τις κεντρομόλες προς μια «συγκεντρωτική, στατική» δομή.

²⁶⁵ Διαβάζουμε στο συγγραφικό «Σημείωμα» στο *Τουμπεκί* (2010, 31): «... όπως το εγκληματικό φαινόμενο αποτελεί ένα εποικοδόμημα στη διάρθρωση της κοινωνίας, έτσι κι η συνθηματική γλώσσα του εγκληματία αποτελεί μια γλωσσική παραφυάδα, ένα γλωσσικό καρκίνωμα, ένα γλωσσικό *κακοήθη όγκο*, γλωσσικό παράσιτο».

που θα δημιουργήσουν τις προϋποθέσεις της αυτεπίγνωσης και του αποστιγματισμού της ενδοομάδας.

Ασφαλώς αδικούν τον Πικρό οι αιτιάσεις των συντρόφων του που του καταλογίζουν εμμονή στον τύπο του παθητικού λούμπεν. Αν και μαρξιστής, απορρίπτει τον ιδεολογικό κομορμισμό και την ηθικολογία που στοχεύει στη χειραφέτηση του προλεταριάτου. Υπερβαίνοντας το πολιτικό του πρόσημο και τη λογοτεχνική γλώσσα του ακραίου νατουραλισμού στην οποία καταφεύγει, είναι προπάντων ο ακέραιος πνευματικός άνθρωπος, με αφειδώλευτη ηθική ποιότητα, που οραματίζεται μια κοινωνία αγαπητική και αλληλέγγυα. Ένας άδολος ρομαντικός με λυρική ευαισθησία, αδιαπραγμάτευτα αφοσιωμένος στην ανθρώπινη υπόθεση, όταν αυτή παραπαίει και σωριάζεται.²⁶⁶ Δεν είναι περίεργο που σαρώθηκε από τον αλαζονικό πληθωρισμό της γενιάς του '30 που έρχεται φουριόζα να θεμελιώσει το εποικοδόμημα του ανερχόμενου αστισμού. Ενός αστισμού που στην εποχή μας μοιάζει να στηρίζεται σε πήλινα πόδια, παροπλίζοντας ανάλογες έντιμες πνευματικές φωνές.

5.2. Εγχρονισμός

Γιατί ο αναγνώστης του 21^{ου} αιώνα να αναζητήσει στον σύγχρονο βιβλιογραφικό καταγισμό έναν συγγραφέα σε ολική έκλειψη ήδη από τον μεσοπόλεμο; Είναι γιατί οι *φθαρμένες ταυτότητες* του φαντάζουν περισσότερο επίκαιρες από ποτέ, σε μια εποχή ιρρασιοναλιστική, απόλυτης αβεβαιότητας, όπου αναδύεται το παλίμψηστο μιας νέας στρατιάς απόκληρων: νεόφτωχοι, άνεργοι και άστεγοι, μετανάστες και πρόσφυγες, ψυχικά ασθενείς, σεξουαλικά παρεκκλίνοντες, κακοποιημένες γυναίκες, παραμελημένα παιδιά. Πρόκειται για έναν κόσμο ανοιχτό, ρευστό και πολυσθενή, όπου όλοι κάποια στιγμή μπορούμε να βρεθούμε στην αντίπερα όχθη. Αν και ο Barthes μίλησε για «το θάνατο του συγγραφέα», ο Πικρός –παροπλισμένος επαναστάτης από τους συντρόφους του– παραμένει ενεργός πομπός ενός διαχρονικού μηνύματος: στο πλαίσιο της πλανητικής ενοποίησης, να καταφέρουμε να είμαστε «άλλοι», χωρίς εξοστρακισμούς και ισοπέδωση,

²⁶⁶ Ο συγγραφέας, προβλέποντας την αντίδραση των πνευματικών κύκλων της εποχής του, γράφει στο «Σημειώμά» του στο *Τομπεκί* (2010, 36): «Φυσικά, το βιβλίο μου αυτό θα ξεσηκώσει και πάλι το *ιερόν μένος των υγιώς σκεπτομένων*, θα ερεθίσει πάλι τη χοληδόχο κύστη κάθε επαγγελματία ηθικολόγου, καθώς και τους σιελογόνους αδένες κάθε παραγνωρισμένης μεγαλοφυΐας. Και τέλος ... δε θ'αρέσει το βιβλίο αυτό [...] στον κόσμο του σαλονιού, του *Ντορέ*, του *Γιαννάκη*».

διαμορφώνοντας μια παγκόσμια κοινότητα μέσα από την ουσιαστική, μη στερεοτυπική γνώση της «ετερότητας».

Το ανθρωπιστικό αίτημα, αν και επιτακτικό, δεν είναι διόλου αυτονόητο, εξαιτίας της παλιωδίας της εποχής μας ανάμεσα στη διαλεκτική του μέγιστου και του ελάχιστου.²⁶⁷ Μεγάλες προσδοκίες για έναν διευρυμένο, συνεργατικό χώρο με κοινωνικές αλλαγές και συμβιβασμός με το ελάχιστο: χαμοζωή, ο άνθρωπος ως παραγωγική και καταναλωτική αξία, καισαρισμός της πολιτικής, ιδεολογική απομάγευση κι ένας τηλεοπτικός όχλος, εφησυχασμένος στην αυταπάτη των εικόνων. Η ιστορία κρατάει την ανάσα της, εκεί που η Δύση «βλέπει την ισότητα ως περιορισμό της ελευθερίας και την ελευθερία ως καταστρατήγηση της ισότητας. Ατομικισμός και κολλεκτιβιστικός ολοκληρωτισμός, δύο όψεις του ίδιου νομίσματος» (Καραμπελιάς, 1993, 29).

Ακόμη και οι ακτιβιστικές μειονότητες, οργανωμένες σε σέκτες, διεκδικούν δικαιώματα και το μονοπώλιο της δημόσιας έκφρασης. Υποκαθιστώντας το παλιό λούμπεν προλεταριάτο, επιβάλλουν την «μονοκρατορία της διαφορετικότητας», μια εκβιαστική «νέα υποκειμενικότητα», στην οποία αυτοενεχυριάζονται. Πρόκειται για μια οξύμωρη μορφή νέας γκετοποίησης. Από την άλλη, το κατεστημένο περνά από την ισότητα στην αλληλεγγύη και μετά στη συμπόνια για τους απόκληρους και τη φιλανθρωπία, σφυρηλατώντας μια νεοσυντηρητική ιδεολογία που διαιώνίζει τις αντιθέσεις (Γιαλκέτσης, 2012, 418). «Κάτω από το σκληρό περίβλημα του ακτιβιστή ή του μετανάστη, ο ξένος είναι γεμάτος πληγές, πάντα αλλού και γι' αυτό πουθενά» (Kristeva, 2004, 17, 21). Τα οδοφράγματα στήνονται με νέους όρους.

Τα *Χαμένα Κορμιά* του Πικρού θίγουν θέματα που μπορούν να συμβάλουν στην καθόλου αυτονόητη προσπάθεια συνάντησης θεωρίας και ακτιβισμού. Η μυθοπλασία του λειτουργεί ως «διαδικασία προσομοίωσης» (Αθανασόπουλος, 2009, 160 - 161) που, σεβόμενη τα όρια πραγματικού - φανταστικού, μας επιτρέπει να σκεφτούμε και να βιώσουμε καταστάσεις που στην καθημερινότητα μάς είναι ανοίκειες ή απωθητικές: το σύμπαν του πορνείου, της φυλακής, τον ταραγμένο ψυχισμό του κτηνοβάτη ή του αιμομίκτη. Το λογοτεχνικό κείμενο γίνεται «κρυφό κοινωνικό σώμα», μια «αιρετική ιστορία» (Ευαγγέλου, 2003, 214 - 216) που προσεγγίζει τον αναγνώστη με τον παρία, καλλιεργώντας του την ενσυναίσθηση με ήπιο, ανεκτό τρόπο, ανέφικτο στην περίπτωση που θα ερχόταν σε επαφή μαζί του σε

²⁶⁷ Ο Γιώργος Καραμπελιάς (1993, 102 - 110) κάνει μια διεισδυτική ανάλυση της μονιχαιστικής αντιπαράθεσης ανάμεσα στο μέγιστο και στο ελάχιστο, σε συσχετισμό με τη «χρυσή γενιά» του Πολυτεχνείου στην περίοδο της μεταπολίτευσης.

συνθήκες υπαρκτής καθημερινότητας. Έτσι, η λογοτεχνική πράξη γίνεται δημιουργική διαδικασία ανασηματοδότησης των ανθρώπινων σχέσεων, μια ιδεολογική χειρονομία που λειτουργεί συνδηλωτικά, μετασηματίζοντας την ιστορική εκδοχή των πραγματικών γεγονότων.²⁶⁸

Κατεξοχήν φυτώριο αυτής της διανοητικής και ηθικής αφύπνισης του ατόμου είναι το σχολείο. Τα τελευταία χρόνια, γίνεται πολύς λόγος για μιαν εκσυγχρονισμένη, συμπεριληπτική δημόσια εκπαίδευση, βασισμένη σε νέα προγράμματα σπουδών και φρέσκα βιβλία. Θα ήταν χρήσιμο οι συγγραφείς και αξιολογητές του επικαιροποιημένου εκπαιδευτικού υλικού να σκύψουν κριτικά πάνω από την τριλογία του Πικρού –οι πεζογράφοι του '20 ξεθωιάζουν μπροστά στη λάμψη του αστικού κοσμοπολιτισμού της γενιάς του '30 που κατακλύζει τα τωρινά αναλυτικά προγράμματα. Οι σελίδες των *Χαμένων Κορμιών* αποτελούν εξαιρετικά δείγματα της νατουραλιστικής σχολής, ενώ ο συγγραφέας, διανοούμενος με κριτική στράτευση και όχι ιδεολογικό φανατισμό, μπορεί να μεταγγίσει στους μαθητές τις αρχές ενός νέου ουμανισμού.

Πρόκειται για κεφαλαιώδες αίτημα στις σημερινές πολυπολιτισμικές τάξεις, όπου συχνά ο ρατσισμός της σχολικής κοινότητας εμφανίζεται όχι ως ανοιχτή «ετεροφοβία», μα ως «ετεροφιλία» και διάθεση προστασίας της «ιδιοπροσωπίας» των διαφορετικών παιδιών (Γιαλκέτσης, 2002, 555) που στην πραγματικότητα απομονώνονται από την ομάδα. Στο σχολικό σύμπαν της «πολιτικής ορθότητας», παγιώνεται ένα «συνεχές μειονεξίας και ξενότητας» που θα αναπαραχθεί στην ενήλικη ζωή.

Ο Πικρός, σκιαγραφώντας ήρωες που συγκυριακά εναλλάσσουν το ρόλο του θύτη και του θύματος, διδάσκει στους μαθητές ότι στα πεπερασμένα ανθρώπινα όρια ο καθένας μας βιώνει μια «διπλή εθνικότητα» (Kristeva, 2004, 258 - 259). Σ' αυτήν έχει δικαίωμα στην προσωπική αδυναμία και στην «ξενότητα», αρκεί να σέβεται το ίδιο δικαίωμα και στους *ομοίους* του. Το συγγραφικό πρόταγμα αποκτά ηθικό πρόσημο, εκκοσμικεύοντας τις παλιότερες θρησκευτικές επαγγελίες για ανεκτικότητα. Ο συγγραφέας, αν και μαρξιστής, ξεπερνά τον μεσσιανισμό²⁶⁹ και τις ιδεολογικές αγκυλώσεις, μεταδίδοντας το παιδαγωγικό μήνυμα της φροντίδας για τους ίδιους τους ανθρώπους και για τις αυθεντικές επιθυμίες τους, όχι για τις ιδεολογίες τους. Ένας ακέραιος πνευματικός άνθρωπος, παρακαταθήκη για

²⁶⁸ Για τη συγγραφική φωνή που μέσω των αφηγηματικών ηρώων ενισχύει τις γενικά παραδεκτές αξίες και απαξίες του αναγνώστη, βλ. Booth, 1987, 169 - 209.

²⁶⁹ Ο Camus (1971, 374) λέει στον *Επαναστατημένο άνθρωπο*: « Η πολιτική δεν είναι θρησκεία, γιατί τότε γίνεται Ιερά Εξέταση. Η Ιστορία δεν μπορεί να ανακηρύσσεται σε αντικείμενο λατρείας. Κάνουν να προχωρεί η ιστορία αυτοί που ξέρουν, στην κατάλληλη στιγμή, να ξεσηκώνονται ενάντια της».

την αντιπνευματική εποχή μας, ιδιαίτερα για τους νέους που νιώθουν συχνά ανεργάτιστοι, χωρίς αξιακά ερείσματα. Οι *φθαρμένες ταυτότητες* της τριλογίας μπορεί να καταρρέουν κάτω από το βάρος του γενετικού προκαθορισμού τους, αλλά στην εκπνοή τους καταυγάζονται από το φως της Χουανίτας. Γιατί ο Πικρός, αποκαλύπτοντας τα κοινωνικά λύματα, προιονίζει τον αστικό εφησυχασμό και οραματίζεται μια γνήσια επαναστατική κοινωνία, με ώριμα και πολυσχιδή συλλογικά υποκείμενα.²⁷⁰ Πραγματική ανακούφιση για τη νέα γενιά να συνειδητοποιήσει ότι όλοι είμαστε ευάλωτοι, αλλά επιτέλους αναπαλλοτρίωτοι, αλληλέγγυοι στην αδυναμία μας, *συμπονετικοί άλλοι* απέναντι στον *στιγματικό* εαυτό του ανθρώπινου είδους. Για να θυμηθούμε τον Camus: «Τι αξίζει ο άνθρωπος που κλείνει τα αυτιά του στις οίμωγές των θυμάτων και που, απέναντι στην αδικία, δέχεται ν' αποστρέψει τα μάτια;» (Γιαλκέτσης, 2012, 376).

²⁷⁰ Για τον Γκουαταρί, θα πρέπει να προηγηθεί μια μικροπολιτική, όπου το κάθε μοριακό υποκείμενο θα απελευθερώσει την ατομική επιθυμία, κάνοντας μια μοριακή επανάσταση. Το συλλογικό υποκείμενο θα συντεθεί μέσα από τις επιμέρους επαναστάσεις (Ευαγγέλου, 2003, 210).

Β. ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ (ΣΕΝΑΡΙΟ)

Κροκί μπαλαρίνες

ΕΣ.ΚΕΛΙ ΦΥΛΑΚΗΣ – ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Άνετος, τετραγωνισμένος χώρος με κουκέτες σε κάθε γωνία. Τα κρεβάτια στρωμένα τακτικά με ομοιόμορφα σκεπάσματα. Πάνινες καρέκλες, ένα τραπέζι με λαμπατέρ, την Καινή Διαθήκη, μια αυτοσχέδια τράπουλα από κουτιά τσιγάρων κι ένα σετ ξυριστικών επάνω. Στο πάτωμα, τόμοι βιβλίων, τοποθετημένοι σε δύο στήλες. Στον ένα τοίχο, φωτογραφίες από ημερολόγια της Pirelli με ξανθά μοντέλα και απέναντι αφίσες από τον Καβγατζή του Φασμπίντερ και συναυλίες τζαζ στη Νέα Ορλεάνη. Στην άκρη του δωματίου, κρέμεται νιπτήρας με θαμπό καθρέφτη από επάνω. Δίπλα δεσπόζει ένα κιτρινισμένο απόκομμα από εφημερίδα που γράφει: *Μη βλασφημείτε. Ορθόδοξος Χριστιανικός Σύλλογος <<Ο Μέγας Αθανάσιος>>*. Από κάτω ένας Εσταυρωμένος. Στη θέση του στρατιώτη που του δίνει το σφουγγάρι με το ξίδι, είναι ζωγραφισμένος ένας πειρατής με τατουάζ. Κουρτίνα στο φεγγίτη κρύβει τα σίδερα. Στην οροφή γυμνός γλόμπος σκορπάει ένα σκληρό φως παντού.

Στο κέντρο τρεις κρατούμενοι παίζουν μπαρμπούτι σε κουβέρτα με ζάρια, φτιαγμένα από ψίχα ψωμιού. Ένας τέταρτος φυλάει τσίλιες στην ανοιχτή πόρτα του κελιού. Ο ΜΑΝΟΣ (60), καθισμένος σε μια πολυθρόνα, κρατάει ξύλινο τελάρο ανάμεσα στα πόδια του και περνά χιαστί από πρόκα σε πρόκα μεταξωτά, χρωματιστά νήματα, πλέκοντάς τα με σακοράφα. Ο ΛΑΜΠΡΟΣ (50) ξυρίζεται σχολαστικά μπροστά στον νιπτήρα, πλησιάζοντας το πρόσωπό του στον καθρέφτη.

ΚΡΑΤΟΥΜΕΝΟΣ 1

Μπρακ!

Οι τρεις κρατούμενοι τυλίγουν βιαστικά τα ζάρια και τα χρήματα στην κουβέρτα και την πετούν στο κρεβάτι. Μπαίνουν δύο δεσμοφύλακες με έναν καινούργιοφερμένο, τον ΝΩΝΤΑ (40).

ΔΕΣΜΟΦΥΛΑΚΑΣ 1

Έλα παλικάρια, να πηγαίνουμε στο τσαρδί μας! Σε δέκα περνάει η επιθεώρηση!

Οι κρατούμενοι σηκώνονται νωχελικά να βγουν από το κελί.

ΔΕΣΜΟΦΥΛΑΚΑΣ 1 (CONT'D)

(γυρίζοντας ψιθυριστά στον άλλο δεσμοφύλακα)
Ο γυαλάκιας πρόκες και σακοράφα, ρε συνάδελφε; Δεν
είπε ο διευθυντής καμιά εξαίρεση;

ΔΕΣΜΟΦΥΛΑΚΑΣ 2

(ψιθυριστά)

Μην τον φοβάσαι. Εγγύηση ... Μπέσα, σου λέω. Η γυναίκα
του διευθυντή είναι η καλύτερη πελάτισσα. Όλο το
εξοχικό στη Βουρβουρού με τα τελάρα του, σου λέει,
τα έχει στολίσει.

Ο τελευταίος κρατούμενος, λίγο πριν βγει από το κελί, γυρνά
και χαιρετάει τον Λάμπρο.

ΚΡΑΤΟΥΜΕΝΟΣ 4

Καλή κοινωνία, ρε Πειραιωτάκι! Άντε και στα δικά
μας!

(γυρνώντας προς τον Μάνο)

Κι εσύ, καρντάση, πρόσεξε μη σκύψεις να πιάσεις κάνα
σαπούνι, τώρα που' χεις καινούριο συγκάτοικο..

Οι κρατούμενοι χαχανίζουν δυνατά, καθώς οι δεσμοφύλακες τους
σπρώχνουν προς τα έξω με βρισιές. Ακούγεται ο ήχος του
κλειδιού.

Ο Νώντας σωριάζεται με δύναμη στη μία κουκέτα. Πετάει
νευρικά το σάκο του στο πάτωμα και βγάζει το πάνω μέρος της
φόρμας του, τσαλακώνοντάς το νευρικά. Το κάνει προσκέφαλο
και τεντώνει τον κορμό του που είναι διάστικτος με τατουάζ.
Μεγαλόσωμος και γεροδεμένος, δυσκολεύεται να βολευτεί. Ο
Μάνος αφήνει το τελάρο και σηκώνεται να τον χαιρετήσει.

ΜΑΝΟΣ

Μάνος... Κι από δω ο πρώην συγκάτοικος. Λάμπρος, από
σήμερα ελεύθερο πουλί...

ΝΩΝΤΑΣ

Νώντας ο Λουλάς. Ω, ρε κωλοφαρδία ο φίλος μας. Κι
εγώ μια εικοσάρα με τη συγχώνευση...

ΛΑΜΠΡΟΣ

(πλησιάζοντας πάνω από το κεφάλι του)
Ε, δε λες και κωλοφαρδία την εικοσιπεντάρα μου,
συνάδερφε..

(κοιτάζοντας τα τατουάζ)

Καλλιτέχνης, βλέπω κι εσύ. Όπως κι ο τζαμαρίας από δω. Θα τακιμιιάσετε. Ο ένας θα' ναι το μυαλό κι ο άλλος το χέρι...

ΝΩΝΤΑΣ

(περνώντας το χέρι στο στήθος)

Γουστάρεις; Μέγκλες τσαμπουκάδες που τους χτύπησα στο πειθαρχείο. Στη λούφα περάσαμε τις βελόνες και τον φούμα. Πειρατική γαλέρα με καρδιά. Άγγελος που με φυλάει από τους κακούς μπαγάσηδες. Κι εδώ πιο δίπλα, δύο καρδιές – εγώ κι η γκόμενά μου. Η Πίτσα, όχι η άλλη η ξεκωλιάρα που με πήρε στο λαιμό της. Τρεις καρδιές και μια η δική μου τέσσερις.

(ξεφυσώντας)

Υπάρχει τσιγάρο, ρε παιδιά; Από χτες χαρμάνης έχω μείνει ...

ΛΑΜΠΡΟΣ

Τα τελευταία τα' δωσα στους φύλακες. Έτσι για το καλό κατευόδιο... Κι ο Μάνος είναι άκαπνος. Γιατί σεκλετισμένος;

ΝΩΝΤΑΣ

Για τη γαμοζωή μου... Με χαντάκωσε η πουτάνα. Βασίλισσα την είχα. Μπέμπα με τ' όνομα. Παράτησα την Πίτσα για το χατίρι της. Και δώστου τσαμασίρια νταντελένια, μαλάματα, όλα τα σέα και τα μέα της. Για να τη γλεντιάει ο μακαντάσης μου... Σε μιαν αυλή από παιδιά μαζί και δεν ανθίστηκα τι πουτάνας γιος ήταν. Με την οκά το κέρατο... Αλλά, βλέπεις ο μπαγιόκος έχει μέλι.

ΛΑΜΠΡΟΣ

Τους τελείωσες; Για τα λεφτά, ρε φίλε;

ΝΩΝΤΑΣ

Για το γαμότο ... Χρόνια στο κουμάρι είχα κάνει το κουμάντο μου. Έλεγα να καθαρίσω απ' την παρανομία. Όταν ήτανε να δώσω το καπάρο για το μαγαζί, σκίζω τη μπαμπακού και τα λεφτά αέρας. Ο καριόλης έγινε λούης, αλλά η μαντάμ δεν πρόλαβε. Είδε το Χριστό φαντάρο, τέτοια λύσσα είχα... Εκεί να δεις παστρική δουλειά... Γλίστηρησα την κάμα στα πλευρά, μαλακά, προκομμένα, μέχρι που άκουσα ένα ...φρρ ψιθυριστό απ' τ' αναμμένα χείλια της. Βγήκα στο δρόμο μες στα αίματα. Αυτή η μυρωδιά του σκοτωμένου αίματος δε λέει να μ' αφήσει...

ΜΑΝΟΣ

(σκουπίζοντας τα γυαλιά του)

Οι αναμνήσεις είναι σαν το νύχι μες στο κρέας.
Μπορείς να τις κόψεις, αλλά όχι να τις ξεριζώσεις.
Σαν το ψωριάρικο σκυλί που γλύφει τις πληγές του σε
ξεγελάνε. Άμα κάνεις να τις χαϊδέψεις, σε
δαγκώνουνε...

ΝΩΝΤΑΣ

Σεκλετισμένος κι εσύ; Χρόνια μέσα;

ΜΑΝΟΣ

Μια ζωή. Τρύπησε η δική μου και τη μπαλώνω. Μέχρι
να την τελειώσω κούτσα... Όμως, φίλε, εγώ την
αγάπησα τη φυλακή. Με ελευθέρωσε...

Ο Μάνος σηκώνεται απότομα. Ανοίγει το συρτάρι του κομοδίνου
και βγάζει ένα κλειδί. Το δίνει στον Λάμπρο.

ΜΑΝΟΣ

Δικό σου. Η κυρία Ευανθία το' χει κάνει του
κουτιού. Χθες μιλήσαμε ... Τόσα χρόνια χωρίς νοικάρη...
κανείς δεν ήθελε το βάρος του φονικού. Κι αυτοί οι
δημοσιογράφοι... ύαινες, τίποτα δεν αφήσανε στο
σκοτάδι. Φωτογραφίες σε όλα τα μεγέθη, τα σεντόνια
μες στα αίματα, μέχρι και τον τοίχο διάστικτο από
κόκκινες κηλίδες. Κανονικά βαμπίρ ... Η Ευανθία όμως
κερί αναμμένο. Το αέριζε, πότιζε τα λουλούδια, δεν
τ' άφησε να ρημάξει. Χαρές που έκανε, όταν της είπα
πως θα πας... Σα γιο της θα σε κανακέψει.

ΛΑΜΠΡΟΣ

Ευχαριστώ, ρε Μάνο... Είσαι αδερφός...

ΜΑΝΟΣ

Κι από δουλειά... Πήγαινε στον εκδότη μου... Κάτι θα
σου βρει.

ΛΑΜΠΡΟΣ

(σαρκαστικά)

Πρέπει να βρω την άκρη μόνος μου. Να κάνω περήφανο
τον ναύαρχο από ψηλά...

Ο Λάμπρος με βιαστικές κινήσεις ξεκολλάει από τον τοίχο μια
αφίσα του Louis Armstrong. Την τυλίγει ρολό, ανοίγει το
σακίδιό του και τη ρίχνει μέσα. Πηγαίνει στον καθρέφτη και
χτενίζει σχολαστικά τα αραιωμένα μαλλιά του, μέχρι που το
δέρμα του κοκκινίζει. Με αμήχανο βάδισμα γυρνά στον Μάνο και

τον αγκαλιάζει σφιχτά. Οι δύο άντρες είναι φανερά συγκινημένοι.

ΜΑΝΟΣ

Καλός πολίτης, φίλε! Και μην ξεχάσεις... Φύλαξέ μου την καπαρντίνα του. Θέλω τη μυρωδιά του, όταν θα βγω... Μπορείς, βλέπεις, ν' αγαπάς με πολλούς τρόπους...

Ο δεσμοφύλακας ανοίγει την πόρτα του κελιού. Ο Λάμπρος νεύει στους δύο άντρες και βγαίνει με σκυφτούς ώμους. Ακούγεται ως μουσική υπόκρουση το *Riders on the storm* των *Doors*.

ΕΞ. ΠΛΑΤΕΙΑ ΚΟΥΜΟΥΝΔΟΥΡΟΥ – ΣΟΥΡΟΥΠΟ

Ο Λάμπρος ζητάει φωτιά από έναν περαστικό, ανάβει τσιγάρο και κάθεται στο παγκάκι, κοιτάζοντας τα αυτοκίνητα που ανεβοκατεβαίνουν την Πειραιώς. Στο απέναντι πεζοδρόμιο, νεαρή Αφρικανή βαδίζει νευρικά, παίζοντας με την αλυσίδα της τσάντας της. Σταματά μπροστά από τη βιτρίνα ενός sex shop και περιεργάζεται τις κούκλες με την αλλόκοτη εξάρτυση. Κάθε τόσο ισιώνει το δικτυωτό καλσόν της. Στη γωνία, ένας μικρόσωμος, μαυριδερός άνδρας την παρακολουθεί με άγριο βλέμμα, ενώ μιλάει στο κινητό του. Ο τοίχος από πάνω έχει graffiti που παριστάνει τα χέρια του *Dürer* σε στάση προσευχής. Στο διπλανό παρτέρι, ζευγάρι άστεγων απλώνει σε μια παλέτα δύο *sleeping bag*. Ο άντρας βγάζει από μια λερή τσάντα ένα σάντουιτς και το μοιράζεται με το σκύλο του. Η γυναίκα τακτοποιεί πάνω σε χαρτόκουτο ένα γλαστράκι με γεράνι και κουλουριάζεται δίπλα στον άντρα.

Το τσιγάρο πέφτει από το χέρι του Λάμπρου και κυλάει ανάμεσα σε περιστέρια που πάνε να τσιμπολογήσουν, αλλά πετάνε μακριά. Το σώμα του γέρνει στο παγκάκι σα σακί. Ακούγεται το *Death's Door* των *Uncle Acid and the Deadbeats*.

ΕΞ. ΣΑΛΟΝΙ – ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ευρύχωρο, φωτεινό δωμάτιο με μπαλκονόπορτα και θέα στη θάλασσα. Κλασική επίπλωση από τριανταφυλλί ξύλο, χειροποίητα χαλιά, τζάκι νεοκλασικού στιλ στη γωνία. Πλάι στο παράθυρο, στρογγυλή ροτόντα στρωμένη με λινό τραπεζομάντιλο. Επάνω πορσελάνινα σερβίτσια για έξι άτομα και ποτήρια από φίνο κρύσταλλο. Στη μέση βάζο με κατακόκκινα γεράνια και αλεξανδρινά. Στο coffee table αρωματικά κεριά κι ένα στεφάνι από κουκουναρές. Στον τοίχο γκραβούρες με καραβέλες και μια μεταξοτυπία του Αλταμούρα. Από κάτω σεκρετέρ με θυρεό του Πολεμικού Ναυτικού σε ασημένια κορνίζα. Δίπλα πιάνο με μια

τσαλακωμένη παρτιτούρα. Μια γάτα τριγυρίζει ανάμεσα σε μισάνοιχτες κούτες με χρυσά αγγελάκια, τρομπέτες και χριστουγεννιάτικες μπάλες.

Η ΛΕΝΑ (20) μπαίνει φουριόζα στο δωμάτιο, ανεμίζοντας ένα χαμηλό, ψάθινο ελατάκι. Από πίσω της η ΝΑΤΑΣΑ (12) κρατά στα στρουμπουλά χεράκια της μια φάτνη από παπιέ μασέ μαζί με όλη την Αγία Οικογένεια. Κάθεται στο πιάνο και παίζει μια χριστουγεννιάτικη μελωδία. Η Λένα τής τραβάει χαϊδευτικά τις ξανθές πλεξούδες της.

ΛΕΝΑ

(μονολογώντας)

Καλά, μ' αυτό το ψωριάτικο δεντράκι θα τη βγάλουμε φέτος; Ας όψεται ο σπαγκοραμμένος... Νομίζει πως είμαστε ορντινάτσα του. Σαν να διατάζει ακόμη τους ναύτες του. Πού'σαι, ρε Λάμπρο ... Ν' αγιάσει το στόμα σου... Πόσο πεθύμησα τους καβγάδες σας ...

Μπαίνει η ΒΙΟΛΕΤΑ (45) με μια πιατέλα με γαλοπούλα που την ακουμπά στο κέντρο του στρωμένου τραπεζιού. Παρηκμασμένα όμορφη. Διακριτικά μακιγιαρισμένη και με χαμηλό σινιόν, φορά φόρεμα με λαχούρια. Ακολουθεί η ΣΙΑ (75) κουτσαίνοντας ελαφρά. Ασημένια, καλοχτενισμένα μαλλιά και πέρλες στο στήθος. Κοκέτα, αντί για μπαστούνι κρατά ένα ομπρελίνο, για να στηρίζεται.

ΒΙΟΛΕΤΑ

(κοιτάζοντας ανήσυχα τη Λένα)

Καβγάδες θες, μέρα που είναι; Δε σκέφτεσαι τουλάχιστον την πίεση της γιαγιάς; Και βγάλε επιτέλους αυτή τη φόρμα. Στη σχολή νομίζεις πως είσαι;

(γυρνώντας προς τη Νατάσα)

Κι εσύ πάψε επιτέλους να γρατζουνάς. Μου πήρες τ' αυτιά απ' το πρωί. Μάθε πρώτα τις σκάλες...

ΛΕΝΑ

(χαχανίζοντας)

Η μαμά μες στα νεύρα ... Επίτηδες τη φοράω για να του τη σπάσω. Δε θέλεις ν' ακούσεις το λογύδριο για το φιάσκο των Πανελλαδικών; Ο ναύαρχος, ο ρεζίλης ακόμα και για τους σηματοφόρους ... Η κόρη η ακατανόμαστη Γυμναστική Ακαδημία, το ζυμαράκι μας wannabe πιανίστα. Και το χειρότερο, ο γόνος μουτζούρης στα καράβια, στου διαόλου τη μάνα. Στραβοχυμένο DNA ... Το Μαράκι, τελευταία ελπίδα ...

Χτυπάει το κουδούνι. Η Λένα πηγαίνει να ανοίξει και βγάζει μια χαρούμενη κραυγή. Όλες οι γυναίκες τρέχουν προς την

πόρτα. Ο ΛΑΜΠΡΟΣ (25), ψηλός, γεροδεμένος, με φωτεινά μάτια και μακριά, σγουρά μαλλιά, πιασμένα σε κοτσίδα. Πετάει τον μεγάλο ναυτικό σάκο του στο πάτωμα και πέφτει στην αγκαλιά τους.

ΛΑΜΠΡΟΣ

Έκπληξη! Ήρθα σκαστός απ' το καράβι λόγω της ημέρας. Περαστικοί είμαστε από Πειραιά. Είχα ξεχάσει, βρε κορίτσια, τον ανήφορο μέχρι το σπίτι. Το λάδι μου βγήκε. Ήμουν και φορτωμένος...
(τσιμπώντας το μάγουλο της Νατάσας)

Είχα βλέπεις και την παραγγελία της μικρής μας. Σου βρήκα και το πιο σπάνιο της συλλογής σου. Λάμα της Βολιβίας. Ατόφιο κρύσταλλο να σκάσουνε οι φιλενάδες σου. Ένα παζάρι στο Βαλπαράϊσο... να χάνεις το μυαλό σου...

(δίνοντας στη Λένα ένα πολύχρωμο πακέτο)
Μέχρι και το μουσικό κουτί σου ξετρύπωσα, Λενάκι.

ΛΕΝΑ

Γι' αυτό, αδελφούλη, ξελογιάστηκες. Από το καλοκαίρι σε περιμέναμε. Σε λατρεύω!

Η Λένα ξετυλίγει το πακέτο. Από το μουσικό κουτί ακούγεται αργεντινικό τάνγκο. Η Νατάσα σκαλίζει το σάκο του Λάμπρου και ανακαλύπτει με χαρούμενα ξεφωνητά ένα σωρό κρυστάλλινα ζωάκια. Τα πιάνει στην αγκαλιά της και τρέχει να τα βάλει κάτω απ' το χθαμαλό δεντράκι.

ΛΕΝΑ (CONT'D)

Μμμ... Λάμα δίπλα στον Ιωσήφ ... Καντήλες θα βγάλει ο άρχοντας πρωτοψάλτης...

ΣΙΑ

(βάζοντας την παλάμη στο χέρι της καρδιάς)
Τρώγεσαι σήμερα απ' το πρωί. Και δεν πρόλαβα με τα μαγειρέματα να πάρω τα χάπια μου.

ΛΑΜΠΡΟΣ

Αλήθεια, πού είναι ο ναύαρχος; Δε θα σφάξει τον μόσχο το σιτευτό για την επιστροφή του ασώτου;

ΒΙΟΛΕΤΑ

(σκοτεινιασμένη)

Πάνω στο γραφείο του με το Μαράκι. Από χθες πασχίζει να της μάθει την προπαίδεια του 9.Κι αυτό να μη μαθαίνει με τίποτα. Άμα πεισμώνσει, κατεβάζει ρολά. Όλη τη γειτονιά ξεσήκωσαν οι φωνές τους.

ΛΕΝΑ

(ανήσυχη)

Κι όταν αγχώνεται, το πουλάκι μου, αρχίζει αυτό το τραύλισμα ... Το μαλάκα, ήθελε να διαιωνίσει το DNA επί τέσσερα. Στην προπαίδεια του 4 έπρεπε να σταματάει, γιατί μετά μας ρήμαξε ... Ευτυχώς που βρήκα τη γκαρσονιέρα στη Δάφνη και την κάνω μεθαύριο. Είναι και δίπλα στη σχολή. Γιαία πυρί μιχθήτω ...

ΛΑΜΠΡΟΣ

(αγκαλιάζοντάς την απ' τους ώμους)

Το θυμήθηκες όμως το αρχαίο του... Τώρα φαντάζομαι έχουν ανακωχή. Δεν ακούω φωνές. Θα πάω να τους κάνω έκπληξη. Το απολωλός πρόβατο γύρισε στο μαντρί... Έφερα για το Μαράκι παπουτσάκια μούρλια. Μπαλαρίνες με λουράκι. Είδα κι έπαθα να βρω το χρώμα που μου παράγγειλε.

ΣΙΑ

Μπαλαρίνες, Χριστουγεννιάτικα; Τα ύστερα του κόσμου...

Ο Λάμπρος ανεβαίνει τη σκάλα, αλαφροπατώντας. Κρατά ένα ζευγάρι λουστρινένια γοβάκια σε φωτεινό, κροκί χρώμα μ' ένα ασημένιο λουράκι γεμάτο στρας.

ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ - ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο Λάμπρος μισανοίγει την πόρτα του γραφείου χαμογελαστός. Τον ακολουθεί η γάτα νιαουρίζοντας. Τα πόδια του μπλέκονται σ' ένα βελούδινο φουστανάκι πεσμένο στο πάτωμα. Δίπλα τσαλακωμένο ένα μπλε ρουά, γυαλιστερό σακάκι. Κοκαλώνει. Οι κροκί μπαλαρίνες πέφτουν από τα χέρια του. Ανοίγει το στόμα, χωρίς να βγαίνει ήχος.

Το ΜΑΡΑΚΙ (7) ξαπλωμένο στον καναπέ, τρέμει σύγκορμο και τραυλίζει. Από πάνω της ο ΘΥΜΙΟΣ (53) μουγκρίζει και κινείται ρυθμικά. Το πουκάμισό του έχει γεμίσει λεκέδες από ιδρώτα. Κομμάτια ασπρουλιάρικης, πλαδαρής σάρκας φαίνονται μέσα από το μισοκατεβασμένο παντελόνι. Η φαρδιά γκρενά γραβάτα του ανεβοκατεβαίνει πάνω από τα δισταλμένα μάτια της Μαρίας.

ΘΥΜΙΟΣ

(βογκώντας)

Εννιά η εννιά ογδόντα ένα, μωρή...

Ο Λάμπρος πλησιάζει σαν αυτόματο στη βιβλιοθήκη. Αρπάζει ένα ασημένιο κηροπήγιο. Χτυπά ξανά και ξανά τον θύμιο, μέχρι που το κρανίο του γίνεται μια άμορφη μάζα. Ένα τετράδιο αριθμητικής με τετραγωνάκια γεμίζει από ματωμένους αφρούς. Οι αναποδογυρισμένες μπαλαρίνες λεκιάζονται από φωτεινές κόκκινες κηλίδες. Το Μαράκι ανασηκώνεται, προσπαθώντας να καλύψει τη γύμνια του. Ένα από τα χτυπήματα τη βρίσκει ξώφαλτσα στον αριστερό κρόταφο. Λεπτό, αιμάτινο αυλάκι κυλά στο μάγουλο και στο λαιμό. Από κάτω ακούγεται στο πιάνο Ο μικρός τυμπανιστής. Η γάτα γδέρνει το ξύλινο παρκέ με τα νύχια της.

ΕΞ. ΠΛΑΤΕΙΑ ΚΟΥΜΟΥΝΔΟΥΡΟΥ – ΒΡΑΔΥ

Ο Λάμπρος τινάζεται ξαφνιασμένος στο παγκάκι. Ένας κουρελής με πληγιασμένα χέρια πασπατεύει το σάκο του. Το βάζει στα πόδια, όταν ανασηκώνεται. Μια παρέα από ανήλικα αγόρια τον προσπερνάει χαχανίζοντας και πηγαίνει στο περίπτερο που διανυκτερεύει. Αγοράζουν τσιγάρα και προφυλακτικά. Μιλούν μίαν ακατάληπτη γλώσσα. Σε λίγο, τα πλησιάζει μια λευκή BMW που κατεβάζει το τζάμι του συνοδηγού. Ένα από τα αγόρια μπαίνει μέσα και το αυτοκίνητο φεύγει, μαρσάροντας δυνατά.

Ο Λάμπρος πιάνει το κινητό του, πατάει ένα πλήκτρο και το πλησιάζει στο στόμα του.

ΛΑΜΠΡΟΣ

(ηχογραφώντας)

Πήγε οκτώ το βράδυ, φίλε... Ούτε ξέρω πόσες ώρες περπατάω ... Θυμήθηκα το διευθυντή απ' τα μεγάφωνα. Κάμψη των χεριών εμπρός, πρόταση και σύμπτυξη. Επίκυψη και διάσταση των ποδιών και τρέξιμο δέκα φορές το γύρο της αυλής. Κορυδαλλός - πλατεία Κουμουνδούρου, ένα τσιγάρο δρόμος. Πλατεία Ελευθερίας, μου την είπε ο περιπτεράς. Κι ας γράφει δίπλα ο τοίχος *Βασανίζομαι*. Κάποιος μου κάνει πλάκα... όχι, πες μου, δεν παίζει μπαλίτσα ο ναύαρχος από ψηλά; Και λείψανο, καριόλης...

(καθαρίζοντας το λαιμό του)

Λοιπόν, αδερφέ, μην περιμένεις μηνύματα, τίγκα στα ορθογραφικά. Τι να γελάς εσύ με τον γαλέρα πίσω απ' την πλάτη μου; Θα σου τα κουβεντιάζω, μέχρι να βγεις. Φοβάμαι, ρε συ. Έχω γεμίσει ένα τεράστιο κενό.

Ο Λάμπρος σκύβει πίσω απ' το παγκάκι και κάνει εμετό. Σκουπίζει το στόμα με το μανίκι του, σηκώνεται και σταματάει ένα ταξί. Αρχίζει ψιλόβροχο.

ΕΣ. ΚΑΦΕΝΕΙΟ – ΒΡΑΔΥ

Σκηνικό παρακμής. Τοίχοι με αλλεπάλληλες στρώσεις μπογιάς, ξεφλουδισμένοι, με σημάδια υγρασίας στις γωνίες και κρεμασμένες παλιές φωτογραφίες με μανιάτικους πύργους και ποδοσφαιριστές του Ολυμπιακού. Θολή ατμόσφαιρα από τα τσιγάρα και μια παλιά σόμπα που καπνίζει. Στη γωνία σκονισμένο τζουκ μποξ. Τζαμαρίες θαμπές, χωρίς κουρτίνες, αφήνουν κατά διαστήματα τις λάμπες από αστραπές να φωτίζουν το χώρο. Έξω πέφτει καταρρακτώδης βροχή.

Στα τραπέζια, θαμώνες με τα ρούχα της δουλειάς, οδηγοί λεωφορείων εκτός υπηρεσίας και εργάτες αξύριστοι και ταλαιπωρημένοι παίζουν πρέφα, τάβλι, ενώ μερικοί συμπληρώνουν δελτία λόττο. Ο Λάμπρος έχει πιάσει μια γωνιά και τσιμπάει ανόρεχτα λίγη λακέρδα, κοιτάζοντας έξω από τη τζαμαρία. Τέσσερις εργάτες με ρούχα οικοδομής πίνουν τσίπουρα πάνω από μια ανοιγμένη εφημερίδα και αγριοκοιτάζουν έναν κουστουμαρισμένο άνδρα, τον ΜΕΜΑ (45) που κάθεται μόνος του. Μπροστά τους ένα τασάκι γεμάτο με αποτσίγαρα.

ΕΡΓΑΤΗΣ 1

Γουστάρεις, έτσι; Να δουλεύουνε οι άλλοι κι εσύ να τακιμιάζεις με την εργοδοσία ...

ΜΕΜΑΣ

Σου είπα ότι χειρουργήθηκα. Πόσο πενηνταράκια να στο κάνω πια; Σπονδυλοδεσία έκανα, ρε φίλε. Τι δεν καταλαβαίνεις;

ΕΡΓΑΤΗΣ 2

Κι εμένα η γυναίκα μου δυο κήλες έχει. Προίκα από τον Παπαστράτο που δεν τους άφηνε να σηκώσουν κεφάλι. Σα σουγιάς η πλάτη της, πριν το χειρουργείο. Σε δυο μήνες γύρισε. Όλοι κάτι έχουμε, παλιοκοπρίτη. Που ξεπουλήθηκες και τα' κανες πλακάκια με την εργοδοσία. Συνδικάτα και μαλακίες. Λαμόγια του κερατά...

Ο Μεμάς κάνει να σηκωθεί, ν' αρπαχτεί, αλλά τον σταματάει ο καφετζής.

ΕΡΓΑΤΗΣ 3

Ναι, πούλα μας και τσαμπουκάδες τώρα. Ο Θέμης τώρα βλέπει τα ραδίκια ανάποδα κι εσύ το χαβά σου. Να τα βρούμε με το δικηγόρο των αφεντικών εξωδικαστικά. Μη χάσουμε τα μεροκάματα. Σε πήρε

ο πόνος ... Έπρεπε να' σουνα εσύ στη θέση του,
να σπαρταράς σαν ψάρι στην εντατική, μ' ένα
σωρό καλώδια και τσακισμένα κόκαλα. Χαμένο
κορμί...

ΕΡΓΑΤΗΣ 4

Α, ρε θέμη. Φασκελωμένος ήσουν από γεννησιμιού
σου... από παιδί στα γκαζάδικα, μετά με τα
ματσακόνια και τους τόνους. Μωρέ, σας μάθαμε
πια ... Μόνο τα ψηφαλάκια και μετά τουμπεκί. Δε
μας κοβότανε το χέρι καλύτερα. Ο δικός σας ο
κώλος να ν' καλά κι οι άλλοι να γαμιούνται.

Ο Λάμπρος σηκώνεται και πηγαίνει προς το τζουκ μποξ. Ρίχνει
ένα νόμισμα και ακούγεται η Ζιγκουάλα με τον Καζαντζίδη και
τη Μαρινέλλα. Βγάζει τσιγάρο και πλησιάζει την παρέα που
τσακώνεται να ζητήσει φωτιά.

ΕΡΓΑΤΗΣ 1

(ανάβοντάς του το τσιγάρο)

Έγραψες, μεγάλε. Έβαλες τον άρχοντα...

ΛΑΜΠΡΟΣ

(δείχνοντας προς τα έξω)

Να' σαι καλά. Πάει με την κλάψα του καιρού..

ΕΡΓΑΤΗΣ 2

Έχεις μιλιιά, τελικά. Σε είδα και με τα γένια
και ανταριάστηκα...

ΕΡΓΑΤΗΣ 3

(χαχανίζοντας)

Εγώ είπα πως είσαι παπάς ... Πως πήγες να
μεταλάβεις τον ετοιμοθάνατο και μουγγάθηκες, για
να πιάσει η μεταλαβιά.

Η πόρτα του καφενείου ανοίγει και μπαίνουν δυο άντρες
μαυροντυμένοι, με τατουάζ στα μπράτσα, άρβυλα και ξυρισμένα
κεφάλια. Νεκρική σιωπή. Χωρίς να χαιρετήσουν, πηγαίνουν
κατευθείαν στο ταμείο. Ο καφετζής τούς δίνει μερικά
χαρτονομίσματα. Βγαίνουν σιωπηλοί, όπως μπήκαν. Απ' έξω
ακούγεται ήχος κομμένης εξάτμισης.

ΕΡΓΑΤΗΣ 2

Αει γαμίδα, κωλοπαίδια ...

ΛΑΜΠΡΟΣ

Ποιοι ήταν αυτοί; Σα γνωστοί μου φαίνονται.

ΕΡΓΑΤΗΣ 2

Αδελφοί Βοϊδονικόλα με τ' όνομα. Γυμναστήρια, body building, όλα τα φρουτάκια του Πειραιά και προστασία σε ό,τι κινείται...

(γυρνώντας στον Μεμά)

Είναι που μας κάνεις τον νταή. Που χορεύεις βαρύ ζεϊμπέκικο. Για να σε δω, κλασομπανιέρα, άμα σε στριμώξουν σε καμιά γωνιά. Να δεις πόσα απίδια βάνει ο σάκος.

ΛΑΜΠΡΟΣ

(χτυπώντας το μέτωπό του)

Καλά είπα ότι κάτι μου θυμίζουν. Συμμαθητές μου... Καλόπαιδα από παλιά.

Ο καφετζής πλησιάζει μ' ένα δίσκο με τσίπουρα και κερνάει την ομήγυρη.

ΚΑΦΕΤΖΗΣ

(κοιτάζοντας εξεταστικά τον Λάμπρο)

Κι είπα κι εγώ. Ξενομερίτης; Δεν τα λες τα Μανιάτικα κι αξιοθέατο για τουρισμό. Ποιου είσαι;

ΛΑΜΠΡΟΣ

Πειραιώτης είμαι, μα απ' τον Προφήτη Ηλία. Ήρθα να βρω τα παλιά μου λημέρια. Τρεις τάξεις έβγαλα στο Τεχνικό στο λόφο του Βάκου. Μηχανολόγος, ο μάγος του τόρνου, έλεγε ο Στάης. Άπαιχτος διευθυντής.

ΚΑΦΕΤΖΗΣ

Ρήμαξε το σχολειό. Σοβάδες και παλιοσίδερα. Μόνο κάτι ζευγαράκια λουφάζουν για τα χαμουρέματα. Ένεκα η Παναγία η Οδηγήτρια δίπλα και δεν τους πάει η καρδιά... Κι ο γιος της κυρα - Μάρθας, παλιός πρεζάκιας, κρυβότανε από τη μάνα του να πιει τη δόση του. Πάνε χρόνια που σχωρεθήκανε κι οι δυο.

ΜΕΜΑΣ

Και δε μου λες, μάγε του τόρνου, τι κάνεις από δουλειά; Ρωτάω από επαγγελματική διαστροφή. Έχω φάει την οικοδομή με το κουτάλι, βλέπεις...

ΛΑΜΠΡΟΣ

Τίποτα, μόλις ξεμπάρκαρα και λέω να γίνω στεριανός. Έχω και δίπλωμα για οδηγός, επαγγελματικό. Βαρέθηκα τόσα χρόνια μες στη

μουτζούρα και τα γράσα.

ΜΕΜΑΣ

Στον ουρανό σε γύρευα και στη γη σε βρήκα. Το πρωί μου' λεγε το αφεντικό πως ψάχνει για οδηγό. Ο δικός του τον άφησε στα κρύα του λουτρού κι έφυγε για Μπεράτι. Αλβανικά τσογλάνια.

Ο Μεμάς σηκώνεται και πηγαίνει μαζί με το Λάμπρο στο τραπέζι του. Οι δύο άνδρες συζητούν για λίγο χαμηλόφωνα. Ο Μεμάς του δίνει μια επαγγελματική κάρτα. Σηκώνονται και οι δύο και βγαίνουν από το μαγαζί. Ο Λάμπρος, φεύγοντας, κάνει ένα αόριστο νεύμα χαιρετισμού στους υπόλοιπους.

ΕΡΓΑΤΗΣ 1

Ο τύπος μόλις κέρδισε το χρυσό φλουρί της βασιλόπιτας...

Δυνατά χαχανητά. Ο καφετζής βάζει στο τζουκ μποξ το τραγούδι *Της Γερακίνας γιος* σε εκτέλεση Τσιτσάνη.

ΕΣ. ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ – ΒΡΑΔΥ

Ο Λάμπρος οδηγεί το τζιπ του ΒΑΓΓΕΛΗ (58) που κάθεται στο πίσω κάθισμα. Ευτραφής, με κουστούμι μικρότερο από το μέγεθός του, αρχή φαλάκρας και γυαλιά πρεσβυωπίας. Δίπλα του ακουμπισμένη στο κάθισμα ανοιχτή τσάντα τύπου Samsonite με φακέλους και έγγραφα. Ο Βαγγέλης ξετυλίγει ρολό με πρόσοψη κτιρίου, το περιεργάζεται και κρατά σημειώσεις. Βγάζει τη γραβάτα του, την πετά μέσα στην τσάντα, τακτοποιεί πρόχειρα τα χαρτιά και την κλείνει, στερεώνοντάς την ανάμεσα στα πόδια του. Βάζει τα γυαλιά σε μικροσκοπική θήκη, τρίβει τα μάτια του και κοιτάζει το κινητό του. Στο ραδιόφωνο του αυτοκινήτου ακούγεται ο σταθμός jazz fm.

ΒΑΓΓΕΛΗΣ

Δεν κλείνεις λίγο το καβουρντιστήρι; Μ' έχει πεθάνει ο πονοκέφαλος απ' το πρωί μ' αυτήν την υγρασία. Φταίει κι η χθεσινή ρακή που με χτύπησε κατακέφαλα. Ξεροσφύρι με φιρίκια τη βγάλαμε στην Πολεοδομία. Καρμίρης ο προϊστάμενος, μου πήρε την ψυχή, μέχρι να βάλει την υπογραφή. Ας μην ήτανε ο Δημοσθένης να βάλει το χεράκι του κι ακόμη στις διαπραγματεύσεις θα' μασταν... Τώρα ούτε αρχαιολογίες, ούτε τίποτα. Εμ, έχεις γκλαμουράτο εμπορικό κέντρο με πιάτο την Πειραϊκή και μου κάνεις τσιριμόνιες; Η τέχνη,

φίλε μου, ανοίγει πόρτες. Ατέλεια για όλες τις παραστάσεις του Δημοτικού για την κυρία Πολεοδόμου και τις φιλενάδες της. Σιγά τον πολυέλαιο...

ΛΑΜΠΡΟΣ

(κλείνοντας το ραδιόφωνο)

Καλά που είναι στο δρόμο μας το θέατρο. Ο Πειραιάς είναι κόλαση την ώρα που κλείνουν τα μαγαζιά. Είναι κι αυτές οι τρύπες του μετρό.

ΒΑΓΓΕΛΗΣ

Ας όψεται ο δήμαρχος. Βιτρίνα του Λεράκη για τις παλιοδουλειές του με τους Μανιάτες και την καμόρα του Περάματος. Ώπα, σταματάς... Λάμπρο, είσαι οδηγάρα ... Άγγλοι στο ραντεβού μας...

Ο Λάμπρος σταματά το τζιπ μπροστά στο Δημοτικό Θέατρο. Μπαίνει στο πίσω κάθισμα ο ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ (55) και βολεύεται στη μέση. Κρατά τσάντα ταχυδρόμου κι ένα μπουκάλι κρασί. Μυώδης, γυμνασμένος. Φορά λινό κοστούμι και λαχουρένιο πουκάμισο. Ψαρά μαλλιά καλοχτενισμένα και γυαλιά με ασημένιο σκελετό. Ανοίγει η πόρτα του συνοδηγού και πηγαίνει να καθίσει ο ΑΜΙΡ (17), ένα μελαμψό αγόρι. Έχει μεγάλα, μελαγχολικά μάτια και στιλπνά μαλλιά. Φοράει τζιν και καλοσιδερωμένο, βαμβακερό πουκάμισο.

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ

(επιτακτικά τού δείχνει τη θέση δίπλα του)
No, Amir! Here! Back with me!!

Ο Αμίρ πηγαίνει σαν αυτόματο στο πίσω κάθισμα και στριμώχνεται ανάμεσα στην πόρτα και στον Δημοσθένη. Ο Λάμπρος ξεκινάει.

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ

Καλησπéρες, αγόρια...

(γυρνώντας στον Βαγγέλη)

Έφερα κρασί άλφα. Μόνο όμως δύο ποτηράκια, γιατί αύριο έχω πρόβα νωρίς. Είπαμε να το γιορτάσουμε, αλλά με ρέγουλα. Δεν ξέρεις πώς το περίμενα αυτό το βραδινό... Μ' έβγαλε από τα ρούχα μου η καινούρια. Και ατάλαντη και κακομαθημένη. Κόρη του παραγωγού, βλέπεις. Να κάνουμε διάλειμμα, μ' έπιασε κράμπα, έπαθα σεντόνι... άσε μας, κουκλίτσα μου, πήγαινε κάνε κανένα διαφημιστικό που θέλεις και Πίντερ... Ο Αμίρ πιο εύκολα θα μάθαινε τα λόγια...

ΒΑΓΓΕΛΗΣ

(δείχνοντας το αγόρι)

Καινούριο πουλέν;

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ

Τον πέτυχα να τριγυρίζει στο λιμάνι τις προάλλες. Παίζει ένα νέι, να κλαίνε και οι πέτρες. Άμα δεν ήτανε ανήλικος, θα τον έβαζα στην παράσταση. Μοντερνιές... Πίντερ με άρωμα Ανατολής. Είναι και τα χαρτιά του ακόμη μπερδεμένα. Για να δούμε, όταν θα μάθει τα Ελληνικά.

(χαϊδεύοντάς του το μάγουλο)

Να φας όμως μαροκινό ρύζι απ' τα χεράκια του, να γλύφεις τα δάχτυλά σου...

ΒΑΓΓΕΛΗΣ

Τώρα που το λες και στο εργοτάξιο τα ίδια τραβάω. Του Μετσόβιου, λένε, δεν κάνουν λάντζα. Οι εργολάβοι της πιάτσας είμαστε για το χαμαλίκι. Εκείνοι από Καλατράβες και πάνω. Βιοκλιματικές οικοδομές και οικολογίες. Του κώλου τα εννιάμερα, λέω εγώ. Τι' ναι ο Πειραιάς Κάπρι; Ο Λάμπρος πιο πολύ νιονιό έχει.

Ο Βαγγέλης δίνει μια φιλική καρπαζιά στο σβέρκο του Λάμπρου που χαμογελάει και κοιτάζει απ' τον καθρέφτη. Ο Δημοσθένης χαϊδεύει τα μαλλιά του Αμίρ που κοιτάζει ανέκφραστος έξω από το παράθυρο.

ΒΑΓΓΕΛΗΣ

Λάμπρο από δω στρίψε καλύτερα, να γλιτώσουμε λίγη κίνηση...

(γυρνώντας στον Δημοσθένη)

Δε λες που πήρα πέρσι τις Γοργόνες κοψοχροινιά από τον Μαντούβαλο. Βγάζω τα σπασμένα της οικοδομής και μένει και μαγιά. Τραίνο πάει το μαγαζί. Η Μαριλού δεν προλαβαίνει τα ρεζερβέ. Όλος ο μήνας είναι κομπλέ.

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ

Τι μωρό είναι αυτό; Χαραμίζεται στην τρύπα σου, στο' πα και τις προάλλες. Πρέπει να παίξει σε άλλες πίστες. Δικαστικοί, μεγαλοδικηγόροι, τεφαρίκια, ένας κι ένας. Ο Τσιγκρής της καρδιολογίας θα' πινε σαμπάνια απ' το γοβάκι της. Εκεί να δεις κασέ. Θ' ανέβαινε κλάση και το μαγαζί. Τώρα μες στις λούγκρες, πού να βρει προκοπή.

ΒΑΓΓΕΛΗΣ

Κάτσε, ρε φίλε να ορθοποδήσει το μαγαζί. Κάτι μήνες ανέλαβα κι εκεί που έμπαινε μέσα, δουλεύουμε όλες τις μέρες της βδομάδας. Η Μαριλού θέλει τρόπο, μην τύχει και μου φύγει. Δουλεψταρού μέχρι το κόκαλο. Κάνει και πρωινή δουλειά να βάλει χρήματα στην άκρη. Να βγει απ' το κουρμπέτι, να δώσει εξετάσεις στο Εθνικό. Κάνει και λυρικό τραγούδι μεσοβδόμαδα. Εκεί ν' ακούσεις φωνή... αηδόνι. Βοηθάει και τα κορίτσια στο μαγαζί. Ψυχοπονιάρρα.

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ

Τώρα μου' δωσες πάσα φοβερή. Τζάμπα τα' χουμε τα κονέ; Για βιτρίνα έχεις φίλο σκηνοθέτη;

ΒΑΓΓΕΛΗΣ

Άσε, ρε Δήμο, το κοριτσάκι. Αυτή είναι γόνος κι εσύ σκυλόψαρο. Πήγαινε σ' άλλες παραλίες...

Οι δύο άντρες χαχανίζουν. Ο Δημοσθένης σφίγγει το γόνατο του Αμίρ που τινάζεται νευρικά. Ο Λάμπρος σταματά μπροστά από το νυχτερινό κέντρο *Γοργόνες*. Οι τρεις άντρες κατεβαίνουν. Ο Λάμπρος σβήνει τη μηχανή και ανάβει τσιγάρο. Ανοίγει το ραδιόφωνο που παίζει Dizzy Gillespie. Φυσά με δύναμη τον καπνό, παίρνει το κινητό του και πατάει ένα κουμπί.

ΛΑΜΠΡΟΣ

(ηχογραφώντας)

Πάει μήνας έξω. Είπα να κερδίσω τον χαμένο χρόνο, αδερφέ. Σα να γλιστρώ όλο σε φουρτουνιασμένη θάλασσα. Πες στον γαλέρα, όλοι καράβια είμαστε, κανένας νησί. Φαίνεται πως είναι μια συντροφιά το κύμα μέσα μου. Είμαι μαθημένος στη δυστυχία και πιάνομαι από παντού... ένα χαλασμένο φανάρι, τον απρόσεκτο περαστικό, το σήμα που μουντζουρώθηκε από την τσογλανοπαρέα. Πώς ξορκίζεις τα κακά όνειρά σου; Εγώ ανοίγω το παράθυρο και τα λέω έξω, στην άσφαλο.

ΕΕ. ΠΕΖΟΔΡΟΜΙΟ – ΒΡΑΔΥ

Ο Λάμπρος, στηριγμένος στο καπό του τζιπ, περιμένει τον Βαγγέλη έξω από τις *Γοργόνες*. Το πεζοδρόμιο είναι γεμάτο από πελάτες που περιμένουν στην ουρά να μπουν. Οι περισσότεροι μοναχικοί, με ρούχα της δουλειάς και κουρασμένα, αξύριστα πρόσωπα. Στηρίζονται αμήχανα εναλλάξ σε κάθε πόδι. Κάποια γκέι ζευγάρια, ντυμένα με έντονα χρώματα δείχνουν περισσότερο εξοικειωμένα με το χώρο. Γελούν δυνατά,

αγκαλιάζονται και χαιρετούν γνωστούς. Στην είσοδο του μαγαζιού, δυο φουσκωτοί με τατουάζ στα μπράτσα και μαύρα, εφαρμοστά μακό κάνουν face control και διώχνουν με απότομες κινήσεις τους ανεπιθύμητους. Το βλέμμα τους βλοσυρό, μιλούν κοφτά. Στο πρόσωπό τους αντανακλούν χρωματιστά λαμπιόνια αναψυκτηρίου που αναβοσβήνουν.

Ο Λάμπρος έχει ανάψει τσιγάρο, όταν μια ψηλή, μελαχρινή κοπέλα, η ΜΑΡΙΛΟΥ (32), βγαίνει από το μαγαζί και τρέχει καταπάνω του, κρατώντας μια ξανθιά περούκα. Η καύτρα του τσιγάρου πέφτει στο τζην της και ανοίγει μια μικροσκοπική τρύπα. Η περούκα πέφτει στο πεζοδρόμιο και λασπώνεται.

ΜΑΡΙΛΟΥ

(καθαρίζοντας βιαστικά την περούκα)
Γαμώτο ... Μα πόσο άχρηστη... Και στραβή και κουλή...

Η Μαριλού τινάζει τα μακριά μαλλιά της και πλησιάζει το πρόσωπό της κοντά στον Λάμπρο. Είναι έντονα μακιγιαρισμένη, αν και είναι ντυμένη νεανικά.

ΜΑΡΙΛΟΥ ((CONT'D))

Ο Λάμπρος δεν είσαι; Σκάλες καλύτερος από τον Παντελή... Τον έτζασε τον Βαγγέλη, όταν έχασε τα τυχερά τον τελευταίο χρόνο. Γλυκάθηκε με το μπαρμπούτι, τον στένευε το σωφεριλίκι. Έκοψε λάσπη κι ο Βαγγέλης ήτανε στα κάγκελα μέχρι να βρει οδηγό. Και να πεις ότι δεν έχει δίπλωμα... Ψυχάκιας όμως, μες στις φοβίες.

(απλώνοντας το χέρι)

Μαριλού. Κουμαριανού, αν έχεις ακουστά. Γενικών καθηκόντων στις Γοργόνες. Υποδοχή, κρατήσεις, θηλυκός μπράβος αν χρειαστεί. Προπάντων αρτίστα. Ρεπερτόριο από Πιάφ μέχρι Σελίν Ντιόν. Και η Μαρινέλλα μου όμως είναι άπαιχτη. Να φανταστείς, ήρθε και μ' άκουσε κι η ίδια τις προάλλες στο Άνοιξε πέτρα και μου' δωσε συγχαρητήρια.

ΛΑΜΠΡΟΣ

(κοιτάζοντάς την εξεταστικά)
Και δε σου φαίνεται ... Θαύματα κάνει το μακιγιάζ...

ΜΑΡΙΛΟΥ

(μ' ένα γάργαρο γέλιο)
Όχι, ρε συ! Παρεξήγησες. Κανονική γυναίκα είμαι, αν και drama queen. Για κοίταξε εδώ χέρια, δες το λαιμό. Σου φαίνονται αυτά να μυρίζουν πουδραρισμένη βαρβατίλα;

(κοιτάζοντας ανυπόμονα το ρολόι της)
Θα με γδάρει ο Βαγγέλης! Είπε να με πετάξεις
σφαίρα, μέχρι την πλατεία Λαού στο Κερατσίνι.
Έχω συνεννοηθεί με την κυρία Βούλα που μας
φτιάχνει τις περούκες και με περιμένει. Δυο
βελονιές θα βάλει να την κάνει του κουτιού. Αν
και την έκανα σύγχρηστη ... Είπε πως ξέρεις τα
κατατόπια.

ΛΑΜΠΡΟΣ

Εέρω την περιοχή σαν την παλάμη μου. Βέρος
Πειραιώτης.

ΜΑΡΙΛΟΥ

Κι εσύ, πατριωτάκι; Βιάσου όμως, γιατί θέλω να
κάνω και γαργάρες, πριν το σόου. Προχθές
που βγήκα κατευθείαν, μόνο γυαλιά που δεν
κατάπινα. Κάλους έβγαλε το λαρύγγι μου. Άσε που
μπορεί να μη χωράω στο βελούδινο φουστάνι. Ας
όψεται ο Ιορδάνης με τα μπινελίκια του ... Α,
σου' χω κρατήσει πρώτο τραπέζι για σήμερα το
βράδυ. Ποτά κερασμένα από μένα. Μην πεις όχι ...
Για την εξυπηρέτηση.

Η Μαριλού μπαίνει στο τζιπ, χτυπώντας την πόρτα. Ο Λάμπρος
την ακολουθεί, πετώντας το τσιγάρο στο πεζοδρόμιο. Ξεκινά,
μαρσάροντας δυνατά.

ΕΣΩΤ. ΝΥΧΤΕΡΙΝΟ ΚΕΝΤΡΟ ΓΟΡΓΟΝΕΣ – ΒΡΑΔΥ

Στενός, υποφωτισμένος χώρος με κιτς ταπετσαρία στους
τοίχους. Παντού κορνιζαρισμένες φωτογραφίες διάσημων
επισκεπτών. Γκωτιέ, Βίση, Μούσχουρη, Βαγγέλης Παπαθανασίου.
Κόκκινοι δερμάτινοι καναπέδες, καρέκλες στην ίδια απόχρωση
και τραπεζάκια σε μαύρη λάκκα. Επάνω μπωλ ξεχειλα με ξηρούς
καρπούς, ανοιγμένα μπουκάλια ούισκι και βότκας. Μικρή,
ημικυκλική σκηνή με βελούδινη κουρτίνα που πλαισιώνεται από
πλοχμούς με χάρτινα λουλούδια. Στη γωνία υπάρχει μπαρ με
ράφια με κρυφό φωτισμό που φιλοξενούν όλες τις ποικιλίες των
ποτών. Από το ταβάνι κρέμεται ντισκομπάλα.

Στο πρώτο τραπέζι κάθεσαι ο Λάμπρος με τον Βαγγέλη που έχουν
μπροστά τους χρωματιστά ποτά. Δίπλα τους ο Δημοσθένης φιλάει
με ηδυπάθεια τον Αμίρ που ανταποκρίνεται απρόθυμα. Κάθε τόσο
του γεμίζει το ποτήρι και το σπρώχνει πιαστικά στο στόμα
του. Ο Βαγγέλης χαϊδεύει τους γλουτούς μιας κοπέλας που
κρατάει καλάθι με γαρύφαλλα. Αυτή γυρνάει κολακευμένη και
κάνει μια κίνηση όλο νάζι. Τραβιέται η κουρτίνα της σκηνής

και εμφανίζεται μια τρανς κονφερανσιέ που παρουσιάζει την πρωταγωνίστρια της παράστασης.

ΚΟΝΦΕΡΑΝΣΙΕ

(κάνοντας μια θεαματική υπόκλιση)

Κυρίες και κύριοι! Έχουμε την τιμή να σας καλησπερίσουμε στο μοναδικό, το πιο ξεχωριστό μπουρλέσκ θέαμα της πόλης που έχει γίνει ο πιο hot προορισμός για όλη την καλλιτεχνική αφρόκρεμα της Αθήνας. Για όλα τα γούστα. Για kinky τύπους, αλλά και οικογενειάρχες, για μοναχικούς λύκους, αλλά και για τους απαιτητικούς των αισθήσεων. Αλά ούνο, αλά ντούε, αλά τρε ... προσκυνάμε το χρυσό λαρύγγι του μαγαζιού, τη βασίλισσα της performance, τον γαλάζιο άγγελο του βερολινέζικου καμπαρέ. Υποδεχτείτε τη Μαριλού ή Μάρλεν Ντίτριχ αν προτιμάτε...

Η Μαριλού κατεβαίνει αργά, με νωχελικές κινήσεις τη σιδερένια, στριφογυριστή σκάλα που οδηγεί από τα καμαρίνια στη σκηνή. Μια κόκκινη τουαλέτα με πούπουλα και παγιέτες σταματά στη μέση της γάμπας που καταλήγει σε ψηλοτάκουνες γόβες στιλέτο. Το πρόσωπό της, υπερβολικά μακιγιαρισμένο, πλαισιώνεται από ξανθιά περούκα. Φορά μαύρα, σατέν γάντια ως τους αγκώνες, πέρλες στο λαιμό και εντυπωσιακά σκουλαρίκια που φθάνουν μέχρι τους ώμους. Τραγουδάει με μελωδική φωνή τη *Lili Marleen*.

Όταν τελειώνει το νούμερό της, αποθεώνεται από τους πελάτες. Κατεβαίνει από τη σκηνή, προσπερνάει το τραπέζι του Λάμπρου, κλείνοντάς του το μάτι και πηγαίνει να καθίσει πλάι σ' έναν μεσόκοπο άνδρα με σβηστό πούρο που νεύει προς τα πίσω. Καταφθάνει ένας από τους φουσκωτούς του μαγαζιού με σαμπάνια σε παγωνιέρα. Η Μαριλού με τον άνδρα πίνουν σταυρώνοντας τα ποτήρια τους. Της ψιθυρίζει κάτι στο αυτί, ενώ γλιστρά ένα χέρι γεμάτο δαχτυλίδια κάτω απ' το φουστάνι της. Εκείνη γελά και γέρνει το κεφάλι προς τα πίσω. Βγάζει την περούκα, τινάζοντας ελεύθερα τις μαύρες, γυαλιστερές μπούκλες της. Ο Βαγγέλης σηκώνεται και πηγαίνει στα σεπαρέ του μαγαζιού. Η λουλουδού ακουμπά το καλάθι της δίπλα στη σκηνή και τον ακολουθεί. Το ίδιο κάνουν και ο Δημοσθένης με τον Αμίρ. Ο Λάμπρος μένει μόνος. Γίνεται διάλειμμα και ο κόσμος βγαίνει έξω να καπνίσει. Ο Λάμπρος πατάει το πλήκτρο του κινητού.

ΛΑΜΠΡΟΣ

Νύχτωσε, αδερφέ ... Λένε πως οι άνθρωποι είναι πιο μαλακοί το βράδυ, γιατί επιστρέφουν στη γωνιά τους. Εκτός κι αν είναι αρουραίοι και

πάνε στο λαγούμι τους. Έχει ένα σωρό εδώ που σου μιλάω. Δεν ξέρω πώς να τους φωνάξω ... και κάνω ψιτ, όπως στις γάτες... Μείνε στην τρύπα σου, αδερφέ... Έξω φυσάει άνεμος φονιάς. Γάμα τα...

Τα φώτα χαμηλώνουν και ακούγεται ένα αργό μπλουζ. Μια τρανς τραγουδίστρια, ντυμένη σαν Jessica Rabbit συνομιλεί μελωδικά με μια γυναίκα που παριστάνει τη Milva.

ΕΣ. ΣΑΛΟΝΙ – ΒΡΑΔΥ

Χώρος ψηλοτάβανος σε νεοκλασική μονοκατοικία. Μίνιμαλ έπιπλα γιαπωνέζικης λιτότητας που έχουν τραβηχτεί στην άκρη, για να δημιουργηθεί ελεύθερος χώρος. Σε όλα τα τραπεζάκια, λευκά, πορσελάνινα βάζα, γεμάτα με κλαδιά γκι και ου. Στους τοίχους, έργα της Χρύσας σε νέον και πλεξιγκλάς. Ανάγλυφη φυτική διακόσμηση περιμετρικά της οροφής. Στο κέντρο, οροφογραφία με ερωτιδείς απ' όπου κρέμεται μαύρος πολυέλαιος. Από τις μισάνοιχτες μπαλκονόπορτες ένα ελαφρύ αεράκι κινεί λευκές κουρτίνες – γάζες από φίνο λινό ύφασμα στο χρώμα της άμμου. Στερεωμένα επάνω τους πολύχρωμα, χριστουγεννιάτικα στολίδια.

Πάρτι σε εξέλιξη. Δυνατή μουσική afro house και ζευγάρια που χορεύουν ξέφρενα στο πάτωμα – ψαροκόκαλο. Οι περισσότεροι καλεσμένοι είναι μεθυσμένοι. Ατμόσφαιρα κεφιού, χαοτική. Μονές γόβες πεταμένες ανάμεσα σε άρβυλα και μοκασίνια, σπασμένα ποτήρια του ουίσκι και το αλκοόλ να αφήνει σκούρους λεκέδες σε καναπέδες και πολυθρόνες. Γκαρσόνια περιφέρονται ανάμεσα στους καλεσμένους, προσφέροντας σε ασημένιους δίσκους αλμυρά σνακ και σαμπάνια. Κάνουν σλάλομ ανάμεσα σε κορίτσια με αμφίεση drag queen που, καθισμένα στο πάτωμα, ανταλλάσσουν παθιασμένα φιλιά. Ροζ και χρυσαφί πούπουλα απ' τα φουστάνια τους είναι σκορπισμένα παντού. Μια ηλικιωμένη γυναίκα με ποδιά και μπονέ στα μαλλιά μαζεύει από το πάτωμα τα σπασμένα γυαλιά. Στερεώνει με νευρικές κινήσεις τις φουρκέτες της, σκουπίζει τα χέρια της στην ποδιά και βγαίνει από το δωμάτιο συνοφρυωμένη, αφού ψιθυρίζει κάτι στο αυτί ενός σερβιτόρου.

Στο σαλόνι μπαίνει ο Δημοσθένης, ξυπόλητος και με αναστατωμένα ρούχα. Τον ακολουθεί ο ΑΙΑΣ (18), ένας ξανθό, νεαρό αγόρι με μακριές μπούκλες που στάζουν νερό. Φοράει μπουρνούζι και είναι ξυπόλητος κι αυτός. Περπατάει τρεκλίζοντας μέχρι τον μπουφέ, παίρνει ένα ποτήρι σαμπάνια και κλείνει τη μουσική. Επιστρέφει στη μέση του δωματίου και τραβά τον Αίαντα από το χέρι δίπλα του. Μπαίνει στο χώρο ο Βαγγέλης και η Μαριλού με εντυπωσιακή κυπαρισσί, βραδινή τουαλέτα. Σωριάζονται σε δερμάτινο καναπέ κοντά στον

Δημοσθένη. Ο Βαγγέλης ταΐζει την Μαριλού καναπεδάκια στο στόμα και της δίνει να πιει σαμπάνια. Γελούν δυνατά.

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ

(χτυπώντας παλαμάκια)

Την προσοχή σας, παρακαλώ... Είπα να γιορτάσουμε την τελευταία μου παράσταση μ' ένα ξεχωριστό Πάρτι γενεθλίων. Θέλω να σας ευχαριστήσω για την υποστήριξη σ' αυτό το δύσκολο εγχείρημα. Δεν ήμουν καθόλου σίγουρος για την υποδοχή του Πίντερ από το κοινό της Αθήνας. Χάρη στην ενθάρρυνσή σας το τόλμησα και βγήκα κερδισμένος.

(ρουφώντας μια γενναία γουλιά σαμπάνια)

Κι επειδή η τέχνη μόνο λίγο καιρό ξαποσταίνει και ξανά προς τη δόξα τραβά, ιδού το νέο μου απόκτημα! Ο Αίας, φρέσκος στο χώρο, άγνωστος στους αρουραίους των κιτρινοφυλλάδων. Κυρίες και κύριοι, σας παρουσιάζω τον Τάτζιο των ονείρων μου... Ναι, καλά το καταλάβατε. Θάνατος στη Βενετία σε θεατρικό μονόπρακτο. Μόνο η σκηνή της συνάντησης στο Λίντο. Για περιορισμένες παραστάσεις στην αρχή και βλέπουμε...

ΜΑΡΙΛΟΥ

Άσε με να μαντέψω ... Εσύ Άσενμπαχ, γέρος, αξιοθρήνητος στην αρρωστημένη Βενετία. Να βάφεις μουστάκι και μαλλιά στο βωμό του έρωτα. Να σου πω, δε με ξαφνιάζεις. Πάντα στην κόψη ζεις. *Vivere pericolosamente* ...

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ

(σηκώνοντας τη Μαριλού από τον καναπέ)

Σας έχω κι άλλη έκπληξη! Όσοι έχετε πάει στις Γοργόνες ασφαλώς γνωρίζετε τη μούσα του μαγαζιού με το χρυσό λαρύγγι. Ευκαιρία τώρα να τη θαυμάσετε στην υποκριτική. Ακατέργαστο διαμάντι. Ιδού, λοιπόν, η κυρία Άλβινγκ. Κόντρα ρόλος για το σπουργιτάκι μας που θα τιτιβίσει νεκρές κουβέντες, βρικολακισμένες.

Οι καλεσμένοι χειροκροτούν και η Μαριλού, ανασηκώνοντας την τουαλέτα της, κάνει μια βαθιά υπόκλιση. Ζαλίζεται και ξαναπέφτει σα σακί στον καναπέ. Δείχνει πολύ μεθυσμένη. Ο Αίας σφίγγει αμήχανα το μπουρνούζι του με τη ζώνη. Ο Δημοσθένης τού ανακατεύει τις μπούκλες, τον φιλά στο στόμα και τον οδηγεί έξω από το σαλόνι. Κάποιος ξαναβάζει μουσική σόουλ και αρχίζει να λικνίζεται ρυθμικά. Ο Βαγγέλης βγάζει

από την τσέπη του μιαν άσπρη σκόνη, την μοιράζει σ' έναν δίσκο και παίρνει ένα χαρτονόμισμα από το πορτοφόλι του. Το στρίβει και σκύβει, για να εισπνεύσει τη σκόνη. Ξαπλώνει στην πλάτη του καναπέ με μισόκλειστα μάτια. Η Μαριλού δίπλα του ροχαλίζει με θόρυβο. Χτυπάει το κουδούνι. Η κυρία με το μπονέ εμφανίζεται από το βάθος και ανοίγει την πόρτα. Μπαίνει ο Λάμπρος.

ΒΑΓΓΕΛΗΣ

Ωπ, πώς ξεφύτρωσες εσύ, ρε φαντομά;

ΛΑΜΠΡΟΣ

Μου είπατε να περάσω στις δώδεκα να σας πάρω, γιατί αύριο έχετε πρωινό ξύπνημα για το εργοτάξιο. Τηλεφωνώ εδώ και ώρα στο κινητό, για να κατέβετε, αλλά είναι εκτός λειτουργίας.

ΒΑΓΓΕΛΗΣ

Πάλι πληθυντικός και τυπικούρες; Μια οικογένεια έχουμε γίνει. Μέχρι και τις μυτιές μου βλέπεις. Λοιπόν, Λάμπρο, αλλαγή πλεύσης ... Αύριο έχεις ρεπό. Δεν το βλέπω για το εργοτάξιο. Έτσι κι αλλιώς, η δουλειά είναι σπασμένη λόγω των γιορτών. Απ' την καινούρια χρονιά, βλέπω να μπαίνει σε μια ρέγουλα. Πάντως σήμερα είμαι χώμα. Θα περπατήσω για το σπίτι μήπως και ξελαμπικάρω. Κάνε μου τη χάρη να πετάξεις τη Μαριλού στο σπίτι της. Τύφλα είναι, δεν ξυπνάει με τίποτα.

Ο Λάμπρος σηκώνει απαλά τη γυναίκα στην αγκαλιά του. Εκείνη μισοξυπνάει, τον κοιτάζει και αφήνεται στα χέρια του, αναστενάζοντας ελαφρά. Βγαίνουν από το σπίτι. Ακούγεται ο ήχος από τις γόβες της που κατρακυλούν στα σκαλοπάτια.

ΕΣ. ΚΡΕΒΑΤΟΚΑΜΑΡΑ – ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Επίπλωση αποικιακού τύπου, υπέρδιπλο κρεβάτι με τούλινη κουνουπιέρα που πέφτει από ψηλά, στερεωμένη στο πλάι με φαρδύ, βελούδινο φιόγκο. Ψηλή μπαλκονόπορτα, μισάνοιχτη, κουρτίνα τραβηγμένη που αφήνει τον ήλιο να μπαίνει στο δωμάτιο. Ο απέναντι τοίχος εντελώς γυμνός, βαμμένος σ' ένα ουδέτερο κρεμ χρώμα. Από κάτω, τουαλέτα με λαβομάνο και πολλές φωτογραφίες από εξωτικές περιοχές. Μια μεγαλύτερη, σε ασημένια κορνίζα, δείχνει ζευγάρι ανδρών με σμόκιν να φιλιέται μπροστά στο Empire State Building. Ο ένας είναι ο Μάνος, αρκετά νεότερος, πιο αδύνατος. Δίπλα του, ένας ξανθός άνδρας με μακριά, βοστρυχωτά μαλλιά. Έχει αποθέσει πλάι του στο πεζοδρόμιο μια θήκη βιολιού. Στον καθρέφτη της τουαλέτας ακουμπά ένα διαφανές πακέτο σε συσκευασία δώρου που δεν έχει

ανοιχτεί. Μέσα διακρίνεται βιολόσχημο κυκλαδικό ειδώλιο από αλάβαστρο.

Στο κρεβάτι, κοιμάται μπρούμυτα η Μαριλού. Το ρίμελ έχει λιώσει και το πρόσωπό της έχει πασαλειφτεί από το μακιγιάζ. Η τουαλέτα της, τσαλακωμένη, έχει ανασηκωθεί, αποκαλύπτοντας τα μακριά πόδια της. Οι γόβες της αναποδογυρισμένες στο πάτωμα. Στη γωνία του δωματίου, ο Λάμπρος κάθεται σε floral μπερζέρα. Έχει βγάλει τα παπούτσια και παρατηρεί με μισόκλειστα μάτια την κοιμισμένη γυναίκα. Ένας κούκος από το εσωτερικό του σπιτιού χτυπάει την ώρα. Είναι μία το μεσημέρι. Η Μαριλού τινάζεται, μισανοίγει τα μάτια και πετάγεται νευρικά από το κρεβάτι. Διώχνει τα μπερδεμένα της μαλλιά από το πρόσωπο.

ΜΑΡΙΛΟΥ

Τι κάνεις εδώ; Πού βρίσκομαι; Έγινε καμιά στραβή;

ΛΑΜΠΡΟΣ

Ησύχασε, μία οι ερωτήσεις. Οδός Αθηναίων Εφήβων, περιφερειακός του Λυκαβητιού. Γειτονάκι με τη Μελίνα ο κολλητός μου, αδερφός, πες, καλύτερα. Τυχερή είσαι που με φιλοξενεί και μπόρεσες κάπου να ξαπλώσεις. Αλλιώς ακόμη θα κάναμε το γύρο του θανάτου, Ομόνοια – Μεταξουργείο – Πειραιά και πάλι πίσω. Ακυβέρνητο καράβι. Στο τέλος, με σταματήσανε οι τροχαίοι στη Λένορμαν για έλεγχο στοιχείων. Τόσες φορές που πέρασα μπροστά τους, σου λένε δεν μπορεί, κάτι τρέχει ... πού να' ξεραν ότι ήσουνά τόσο λιώμα που είχαν μπει στο σείκερ Αθήνα, Πειραιάς και όλα τα περίχωρα. Αλλά σπιταρόνα, ε; Ησυχαστήριο ΑΑ.

ΜΑΡΙΛΟΥ

(ανασηκώνεται από το στρώμα)

Και κοιμάμαι στο κρεβάτι του φίλου σου; Σκέτη καφρίλα. Όχι, ρε Λάμπρο, καλύτερα στο παγκάκι. Θα μου πέσουνε τα μούτρα, όταν τον συναντήσω. Ή μήπως είναι ήδη εδώ; Λέω, να την κάνω ...

ΛΑΜΠΡΟΣ

Σίφουνας, όπως πάντα. Ο Μάνος δε μένει πια εδώ. Γι' αυτό μου παραχώρησε το σπίτι. Κι η Ευανθία έχει μαγειρέψει κάτι γεμιστά, να γλύφεις τα δάχτυλά σου. Μόλις τα ξεφούρνισε.

ΜΑΡΙΛΟΥ

(αναστατωμένη)

Α, λίγα μου τα λες. Δείπει ο φίλος σου και θα εμφανιστεί η γυναίκα του; Άντε μετά να δίνω εξηγήσεις.

ΛΑΜΠΡΟΣ

Για κοίτα λίγο τις φωτογραφίες. Το πιασες το υπονοούμενο;

Η Μαριλού κατευθύνεται προς το λαβομάνο. Ανασηκώνει τη μεγάλη, κορνιζαρισμένη φωτογραφία και κοιτάζει τον Λάμπρο με κοροϊδευτικό ύφος.

ΜΑΡΙΛΟΥ

Ρε συ, δεν μας τα 'πες αυτά. Κι εγώ σε είχα για στρέητ. Για να μη σου πω ότι άρχισα να σε γουστάρω κι είχα τύψεις για τον Βαγγέλη. Έχεις κι αγαπημένο μου όνομα ... Για τέτοιο φίλο κολλητό μιλούσαμε; Ο κυριλές ή ο άλλος, ο ξανθός είναι ο δικός σου; Τάτζιο και Άσενμπαχ που θα' λεγε κι ο φίλος μας ο Δημοσθένης.

ΛΑΜΠΡΟΣ

Παρεξήγησες. Έβγαλα όμως λαβράκι ... Είναι φίλος καρδιακός, σου λέω. Πάνω από μια δεκαετία μαζί, στα εύκολα και στα δύσκολα. Από κει και το σπίτι. Χρόνια θα κάνει να γυρίσει.

ΜΑΡΙΛΟΥ

Και το ουρί του Παραδείσου; Δε ζήλεψε τη σχέση σας ;

ΛΑΜΠΡΟΣ

Δεν πρόλαβε να με γνωρίσει. Μετά τακιμιάσαμε. Σπουδαίος μουσικός, πρώτο βιολί στη Λυρική. Τον ζητάγανε σ' όλες τις μεγάλες σκηνές του κόσμου. Ο δικός μου συγγραφέας. Η τέχνη στα καλύτερά της. Η κοσμική Αθήνα είχε να λέει για τις συγκεντρώσεις στην Αθηναίων Εφήβων. Η πνευματική αφρόκρεμα της πόλης κάθε Πέμπτη έδινε το παρών. Λογοτεχνικές βραδιές μετά μουσικής. Ο μικρός όμως το' φαγε το κεφάλι του. Πάντα ζούσε στα κόκκινα. Μεγάλη ζωή, γρήγορα αυτοκίνητα, νέοι σύντροφοι. Με τίποτα δεν αναπαύοταν. Ολοένα και πιο πολλά ζητούσε. Αλλά κι ο δικός μου ... εκεί, να μην τον αφήνει, να σέρνεται και να παρακαλάει. Λες και δεν είχε άλλες ευκαιρίες. Φασκελοκουκούλωστα ... Στο σπίτι του κρεμασμένου δε μιλάνε για σχοινί...

ΜΑΡΙΛΟΥ

Φαίνεται πως μπορεί κάποιος να αγαπήσει και να αγαπηθεί με πολλούς τρόπους.

ΛΑΜΠΡΟΣ

Τι παράξενο! Το ίδιο συνήθιζε να μου λέει πάντα και ο Μάνος...

ΜΑΡΙΛΟΥ

Ηθικό δίδαγμα: δεν θα μας ενοχλήσει κανείς;
Ρωτάω, για να κάνω ένα ντους να φρεσκαριστώ.
Υπάρχει περίπτωση να εμφανιστεί ο ξανθός
άγγελος;

ΛΑΜΠΡΟΣ

Αυτός κι αν είναι που θα κάνει αιώνες να
επιστρέψει.

ΜΑΡΙΛΟΥ

(μονολογώντας)

Τι διάολο, περονόσπορος έπεσε στο σπίτι;

Η Μαριλού σηκώνεται από το κρεβάτι. Μετά από λίγο ακούγεται ο ήχος της βρύσης της ντουζιέρας. Μαζί με το νερό που τρέχει ακούγεται και η Μαριλού να τραγουδά το *La vie en rose*. Μετά από λίγο επιστρέφει, φορώντας ένα ανδρικό μπουρνούζι σε παστέλ χρώμα. Τα μαλλιά της είναι τυλιγμένα σε σιελ πετσέτα. Το πρόσωπό της πεντακάθαρο, χωρίς ίχνος μακιγιάζ. Μεγάλα, αμυγδαλωτά μάτια, σαρκώδη χείλη, μια φυσική μελαχρινή ομορφιά. Άβαφη, δείχνει πολύ μικρότερη. Κρατά στην παλάμη της μια ανοιγμένη κρέμα και κάθετα στο κρεβάτι. Το μπουρνούζι, φαρδύ καθώς είναι, αφήνει να φανεί ένα κομμάτι από την κρουστή της σάρκα. Ο Λάμπρος ακούει στο κινητό του την Ella Fitzgerald.

ΜΑΡΙΛΟΥ

Δεν θα το πιστέψεις τι βρήκα! Κρέμα γαρδένιας για τα χέρια. Η αγαπημένη της μητέρας μου. Όχι της θετής, της πραγματικής. Αν κι έχει λήξει εδώ και αιώνες, έχει μείνει η μυρωδιά. Τι θυμήθηκα ... τα χέρια της, μακριά και λεπτά, σαν φτερούγες κύκνου. Έπαιζε στο πιάνο τον *Γαλάζιο Δούναβη* και νόμιζα ότι μ' έπαιρνε στη ράχη της και πετούσαμε πάνω απ' τις χώρες όλου του κόσμου. Βιαζόμουν να μεγαλώσω, να μακρύνουν και τα δικά μου χέρια, να τη χωράνε ολόκληρη στην αγκαλιά μου.

ΛΑΜΠΡΟΣ

Δεν ήξερα ότι είσαι υιοθετημένη.

ΜΑΡΙΛΟΥ

Ναι, κι έχω διαγράψει όλο το πριν. Μέχρι και τ' όνομά μου άλλαξα ... Κλείδωσα τη μνήμη μου. Κοίταξε τώρα περίεργα που είναι τα παιχνίδια του μυαλού. Ούτε έξι χρονών δεν ήμουνα, όταν με πήγαινε στο λιμάνι και μου' λεγε θαλασσινές ιστορίες. Τόσο με ηρεμούσε που στο τέλος έφτασα να πιστεύω πως τα χέρια της γίνονταν λευκός αφρός που έσκαγε στα βράχια. Ένα τρομαγμένο κλαράκι ήμουνα που κατουριόμουνα κάθε νύχτα κι έτρεμα τις τιμωρίες του πατέρα.

ΛΑΜΠΡΟΣ

Δε ζει πια;

ΜΑΡΙΛΟΥ

Πεθαμένη, ναι... πες πως πέθανε. Οι λευκές φτερούγες της τσακιστήκανε. Κι από τότε, τα βράδια τα ορφανά, βλέπω το ίδιο όνειρο. Απαράλλαχτο. Από τη μέρα που ήρθε ο Αλβανός καουμπόης της γειτονιάς. Καβάλησα την Kawasaki του και πήγαμε στο τοπικό σαλούν. Τρούμπα και ξερό ψωμί. Κι έπειτα ήρθαν ο Βαλέριο, ο Ντενίζ και ο Αρμπέν. Χωριατάκια, πιο πολύ από μένα ήταν φοβισμένα. Κι άλλοι πολλοί με ανέβασαν στη δική τους σέλα μέχρι τα κωλόμπαρα με τις Ρωσίδες. Μπα, δε μας καταδέχεσαι; Βάλαμε και γραβάτες, να δείχνουμε άνθρωποι. Με πλήρωναν κι έβγαιναν στο ψοφόκρυστο του λιμανιού. Καθαρές δουλειές. Νέτες, σκέτες. Μέχρι που' ρθε ο Βαγγέλης. Φιλότεχνος, βλέπεις. Αυτή η φωνή, είπε, δεν κάνει να σέρνεται στις λάσπες.

Ο Λάμπρος κάθεται δίπλα της στο κρεβάτι. Εκείνη ακουμπά το κεφάλι της στα πόδια του. Της χαϊδεύει τα μαλλιά.

ΛΑΜΠΡΟΣ

Και το όνειρο που έβλεπες; Τι ήταν; Εφιάλτης;

ΜΑΡΙΛΟΥ

(με γυάλινο βλέμμα)

Ένας δαιμονισμένος αέρας έπαιρνε τη στέγη του σπιτιού μας. Το πιάνο, οι παρτιτούρες, ακόμη και οι σουπιέρες και τα φουστάνια της μαμάς, σχίζονταν, γίνονταν χίλια κομμάτια, διαλύονταν σ' έναν στρόβιλο σκόνης. Κι εμείς, ακέφαλα

σώματα, σκοντάφταμε ο ένας επάνω στον άλλον στα
άδεια δωμάτια. Μια τυφλόμυγα τεράτων.

Ο Λάμπρος με τα δάχτυλα αγγίζει μια μικροσκοπική ουλή στον
αριστερό κρόταφο της Μαριλούς.

ΛΑΜΠΡΟΣ

Από κει και το σημάδι;

ΜΑΡΙΛΟΥ

Είδες τα θαύματα του μακιγιάζ; Τώρα το
πρόσεξες. Πες πως είναι παράσημο από παιδικές
ποδηλατάδες. Καρφί απ' τον Προφήτη Ηλία, χωρίς
καθόλου φρένα. Αδρεναλίνη στο φουλ.

Η Μαριλού ανασηκώνεται και πλησιάζει το πρόσωπό της στον
Λουκά. Εκείνος της αγγίζει τα βλέφαρα, τα ζυγωματικά, το
περίγραμμα των χειλιών. Η Μαριλού κλείνει τα μάτια και
δέχεται το φιλί του. Στην αρχή ήσυχο, διερευνητικό, μετά
παράφορο. Την ώρα που ο κούκος σημαίνει δύο, το ζευγάρι
σμίγει στο κρεβάτι του Μάνου. Ο ήλιος φωτίζει τα γυμνά πόδια
της Μαριλούς που τυλίγονται γύρω από τη μέση του Λάμπρου.
Ακούγονται τα βήματα της Ευανθίας που πλησιάζει στην πόρτα
του δωματίου, φορτωμένη με ψώνια μαναβικής. Χαμογελά και
απομακρύνεται, αλαφροπατώντας.

ΕΣ. ΨΥΧΙΑΤΡΙΚΟΣ ΘΑΛΑΜΟΣ – ΠΡΩΙ

Δωμάτιο σχολαστικά καθαρό. Κυριαρχεί η απόλυτη λευκότητα
στους τοίχους, στα πορτοπαράθυρα και στα κλινοσκεπάσματα.
Δύο κρεβάτια με ισάριθμους ασθενείς και ατομικά κομοδίνα.
Επάνω είναι τοποθετημένοι δίσκοι σερβιρίσματος με το πρωινό.
Δίπλα, μια κολόνια Μυρτώ, ένα τρανζιστοράκι και ένα πακέτο
με υγρά μαντιλάκια. Στο κάτω ράφι, ένα βαζάκι με μαρμελάδα
φράουλα. Δύο ζευγάρια παντόφλες τακτικά στοιχισμένες στο
πάτωμα. Από το διάδρομο ακούγεται ήχος διερχόμενου φορείου.
Ο τραυματιοφορέας τραγουδάει το *Για να σ' εκδικηθώ* του
Μητροπάνου.

Στο κρεβάτι δίπλα στο παράθυρο κάθεται ηλικιωμένη γυναίκα με
τα εσώρουχα. Η ΧΡΥΣΑΝΘΗ (45), με στολή νοσηλεύτριας, της
χτενίζει προσεκτικά τα μαλλιά και τα μαζεύει σε φιλέ. Της
φορά καθαρές κάλτσες, ένα ροζ νυχτικό και της βάζει λίγες
σταγόνες κολόνια πίσω από τα αυτιά και στο λαιμό. Την ταΐζει
κομπόστα ροδάκινο που η ηλικιωμένη καταπίνει μηχανικά. Στις
παλάμες της σφίγγει μπαλάκια από χαρτί και τις αφήνει να
κυλήσουν στο σεντόνι.

Στο διπλανό κρεβάτι, η ΒΙΟΛΕΤΑ (70) γλείφει σοκολατάκια σε σχήμα μαργαρίτας, όσο η ΠΕΛΑΓΙΑ (60), εργοθεραπεύτρια του ψυχιατρείου, με στολή εργασίας τής κάνει μαλάξεις στα πόδια. Η Βιολέτα έχει ξυρισμένο κεφάλι και το πρόσωπό της είναι πρησμένο. Φορά λευκές πιτζάμες με κόκκινα ανθάκια. Η σοκολάτα έχει λεκιάσει τα δάχτυλά της και τον γιακά της.

ΠΕΛΑΓΙΑ

(χαϊδευτικά)

Καλή μου, έτσι δεν κάνουμε δουλειά ... Θα πρέπει να συνεργαστείς, να κάνουμε διατάσεις. Μετά τρώμε μαζί τα σοκολατάκια. Και κοίταξε τι σου'χω εδώ ...

Η Πελαγία βγάζει από την τσέπη της καραμέλες σε χρυσαφί χαρτί. Η Βιολέτα χαμογελάει και τεντώνει τα πόδια της. Η Πελαγία τη σκουπίζει με μωρομάντιλα και συνεχίζει τη φυσικοθεραπεία.

Κάποιος κτυπά ελαφρά την πόρτα. Μπαίνει η Μαριλού, κρατώντας τσουρέκι, σοκολατένιο λαγό κι ένα πακέτο με περιτύλιγμα ζαχαροπλαστείου. Ακουμπά το αδιάβροχό της στο κεφάλι του κρεβατιού.

ΜΑΡΙΛΟΥ

Καλημερίζω τα κορίτσια! Πόσο όμορφα είναι, όταν βρέχει ... Μυρίζεις το άρωμα της νεραντζιάς και την παράξενη, πικρή μυρωδιά του αέρα ...

(ξετυλίγοντας το πακέτο)

Ιδού! Γρανίτα λεμόνι στο καταχείμωνο! Από ολόφρεσκο χυμό, ειδική παραγγελία για τη Βιολέτα! Πάει και με μια κουταλιά μαρμελάδα φράουλα για το χρώμα.

(γυρνώντας στη Χρυσάνθη)

Σερβίρισου. Τι λέει εδώ; Καινούρια άφιξη;

ΧΡΥΣΑΝΘΗ

Χθεσινοβραδινή. Από την ψυχιατρική του πανεπιστημιακού του Ηρακλείου. Μετακόμισε η νύφη της στο Χαϊδάρι και το Δρομοκαΐτειο βόλεψε. Πού να τρέχει πάνω κάτω με τα καράβια.

ΜΑΡΙΛΟΥ

Βαρύ περιστατικό; Έχει γεμίσει τον κόσμο χαρτάκια.

ΧΡΥΣΑΝΘΗ

Τελείως άκακη. Σιωπηλή. Το χούι με το χαρτί τής έμεινε από τη μέρα που πήρε το τηλεγράφημα για τον πνιγμό του γιου της στον Ινδικό. Χάρτινες

μπάλες έκανε το ειδοποιητήριο της εταιρείας και τις μπουκώθηκε σαν χάπια. Ίσα που την προλάβανε, πριν να πνιγεί. Λες ν' αρχίσουνε να μιλάνε μεταξύ τους οι γιαγιάδες;

ΜΑΡΙΛΟΥ

Ούτε στους χειρότερους εφιάλτες μου δεν το φαντάζομαι ... Χίλιες φορές η αλαλία, παρά οι λέξεις που πληγώνουν για τ' ανείπωτα.

(βγάζοντας το σελοφάν απ' το τσουρέκι)

Είδα κι έπαθα να βρω τσουρέκι μέσα στα μελομακάρονα και τους κουραμπιέδες. Κι ο πασχαλινός λαγός ειδική παραγγελία. Με κοιτάγανε σαν εξωγήινη στο ζαχαροπλαστείο. Αναγκάστηκα να τους πω πως τα στέλνω σε συγγενείς στην Αυστραλία.

ΠΕΛΑΓΙΑ

Κι εγώ έχω τα μάτια μου δεκατέσσερα. Ούτε στο εργαστήριο χειροτεχνίας την κατεβάζω αυτές τις μέρες. Είναι που οι τρόφιμοι ετοιμάζουν κάρτες για τις οικογένειές τους. Η τραπεζοκόμος χθες πήγε να μας βάλει ένα ελατάκι στο παράθυρο και η Βιολέτα έκανε αμέσως κρίση πανικού. Είδα κι έπαθα να την ησυχάσω. Καλά που είχαμε τη φυσικοθεραπεία.

(γυρνώντας στη Χρυσάνθη)

Μόλις είχες πάρει μετάθεση. Ήσουν βραδινή βάρδια. Πέρσι ήταν, ανήμερα του Αγίου Στεφάνου -το θυμάμαι, γιατί ήταν τα γενέθλια του εγγονού μου. Να' σου που λες, εμφανίζεται ο γιος της κυρίας Ασημίνας -Θεός σχωρέστην. Κράταγε μια αγκαλιά πλαστικά ζωάκια και μια φάτνη με την Αγία Οικογένεια. Το κακό δεν ήθελε πολύ να γίνει. Η Βιολέτα έκανε σα δαιμονισμένη. Δάγκωνε, έβγαζε αφρούς, εκσφενδόνιζε αντικείμενα πάνω στον άνθρωπο. Μόνο με το ηλεκτροσόκ την κουλαντρίσανε οι γιατροί.

ΜΑΡΙΛΟΥ

Τύχη βουνό έχουμε που ήρθε εκείνη η γιατρός απ' την Αργεντινή. Στο Μπουένος Άιρες, σου λέει, όλοι οι γκουρού της ψυχιατρικής. Τέρμα τα ηλεκτροσόκ κι αν δεν εμφανίσει κάποια κρίση μέχρι τη νέα χρονιά, πάμε στο Αιγινήτειο. Βραχεία νοσηλεία. Και μετά, μια και μπήκε το νερό στ' αυλάκι με τη δουλειά, σπίτι με εσωτερική νοσηλεύτρια βέβαια. Τότε, θα γίνουμε άνθρωποι ...

Η Βιολέτα χασμουριέται και αφήνει το στόμα μισάνοιχτο. Ξαπλωμένη, κάνει τα χέρια μαξιλάρι και ακουμπάει πάνω τους το δεξί μάγουλο. Αποκοιμιέται.

ΜΑΡΙΛΟΥ

(ψιθυρίζοντας στην Πελαγία)

Αν δεν έκανε τον ήχο του χασμουρητού, θα μου έμοιαζε με άνθρωπο που σφαδάζει από τους πόνους, σαν το άνοιγμα της κραυγής από ένα μαχαίρι καρφωμένο στην πλάτη.

Η Πελαγία πηγαίνει στο ψυγείο του δωματίου. Τακτοποιεί το παγωτό και την άθικτη κομπόστα. Στα μάγουλά της κυλούν δάκρυα.

ΕΣ. ΚΑΘΙΣΤΙΚΟ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Μικρός, ζεστός χώρος. Καναπές patchwork και χρωματιστά πούφ στο πάτωμα. Βιβλιοθήκη τύπου do – it – yourself με αφρικανικές μάσκες και κεραμικά στα ράφια. Δίπλα ένα μπονσάι πάνω σε χαμηλή βιτρίνα. Ένας τοίχος στο χρώμα της λεβάντας. Κρεμασμένες μαυρόασπρες φωτογραφίες της Edith Piaf κι ένας καθρέφτης ινδικού στυλ. Ακούγεται μουσική Thelonious Monk.

Η Μαριλού, καθισμένη στον καναπέ, μελετάει ένα χαρτί. Φοράει βουσσινί ρόμπα. Άβαφη, τα μαλλιά της πιασμένα σε αλογοουρά. Η ΜΠΕΤΤΥ (30) στερεώνει στον καθρέφτη ψεύτικες βλεφαρίδες. Φορά χρυσαφί, κοντό φόρεμα και ψηλοτάκουνα. Πόδια μυώδη, καλογυμνασμένα.

ΜΠΕΤΤΥ

Τόση καψούρα πια με τον Ποπάυ σου; Πήξαμε με τόση αφρικανίλα.

ΜΑΡΙΛΟΥ

(γελώντας)

Νέα Ορλεάνη, άσχετη. Η jazz είναι ελευθερία. Πακέτο πάει με τον Ποπάυ μου.

(τείνοντας το χαρτί)

Κράτα μου λίγο να σου πω τα λόγια. Όλο σαρδάμ κάνω στο βρικολακιασμένο. Είσαι ο Μάντερς.

ΜΑΡΙΛΟΥ

Νιώθω κάτι το βρικολακιασμένο μέσα μου που δεν θα μπορέσω ποτέ να ξεριζώσω. Αλήθεια, Μάντερς, πάω να πιστέψω πως όλοι είμαστε βρικόλακες. Αμέτρητοι θα είναι, θαρρώ, σαν την άμμο της θάλασσας. Κι από την άλλη μεριά όλοι μας έχουμε τέτοιο ελεεινό φόβο για το φως!

ΜΠΕΤΤΥ

Εμ, βέβαια, αυτά φέρνουν τα βιβλία που διαβάζετε. Αυτά τ' απαίσια βιβλία, τα επαναστατικά, τ' αθεϊστικά!

(πετώντας το χαρτί στον καναπέ)

Θα σκίσεις! Άδιστα τρώγεσαι με τα ρούχα σου...

ΜΑΡΙΛΟΥ

Μα το φαντάζεσαι; Είχαμε υπογράψει με τον Δημοσθένη για τέλη της άνοιξης. Και ξαφνικά, σκάει πρεμιέρα σ' ένα μήνα ...

ΜΠΕΤΤΥ

Η αλεπού θέλει ν' αποφύγει το σούσουρο, δεν καταλαβαίνεις; Όπου να' ναι βγαίνουν κι οι επιχορηγήσεις για τα θέατρα. Λυτούς και δεμένους έβαλε, για να τα κουκουλώσει. Μου τα' λεγε χθες ο Βαγγέλης στο μαγαζί.

ΜΑΡΙΛΟΥ

Ποιος το περίμενε; Τόσο νέο αγόρι, σαν άγγελος. Βολ πλανέ ο Τάτζιο απ' την ταρατσα. Γέμισε ο τόπος βρικόλακες, ρε Μπέττυ. Πρώτος και καλύτερος ο Άσενμπαχ. Κι ο Αίας φοβήθηκε το φως, πριν ακόμη το γνωρίσει.

Χτυπάει το κουδούνι. Ανοίγει η Μπέττυ. Μπαίνει ο Λάμπρος που τρεκλίζει ελαφρά. Είναι μισομεθυσμένος.

ΜΠΕΤΤΥ

(δίνοντας το χέρι)

Μπέττυ, η συγκάτοικος. Δεν προφταίνω να σε γνωρίσω, τρέχω στο μαγαζί. Σου εμπιστεύομαι τη φιλενάδα μου. Κοίταξε μην μου την πάρεις πριν απ' το Φλεβάρη. Να προλάβω να ράψω τ' αντρικά, μην του' ρθει κόλπος του παπά.

(γυρνώντας στη Μαριλού)

Δε φαντάζεσαι τα νεύρα του Βαγγέλη που τον άφησες στα κρύα του λουτρού χριστουγεννιάτικα. Έλα που θέλει όμως να γλείψει τον Δημοσθένη και κάνει μόκο...

(ψιθυριστά στη φίλη της)

Και γκούρμπαντος και ατζιβάνωτος ... Μπίνγκο! Μωρή μήπως είναι αλκοολικός;

(μεγαλόφωνα)

Παίδες, στολίστε λίγο για το καλό. Σε δυο μέρες αλλάζει η χρονιά. Μην κάνουμε ποδαρικό σαν γιδαρούδες ... Ανεμοτζάσιμο τόσα στολίδια στο ντουλάπι.

ΛΑΜΠΡΟΣ

Σίφουνας κι εσύ ... Την άλλη φορά πες μου να φέρω
και τον δραγουμάνο ...

ΜΠΕΤΤΥ

(χαχανίζοντας)

Θα στα μάθει η φιλενάδα μου τα καλιαρντά. Κι ας
έγινε τώρα του ποιοτικού. Σκατά στα μούτρα μας...

Το ζευγάρι μένει μόνο. Ο Λάμπρος αγκαλιάζει τη Μαριλού και
της λύνει την αλογοουρά. Με το άλλο χέρι προσπαθεί να λύσει
τη ζώνη της ρόμπας. Δυσκολεύεται, γιατί τα χέρια του
τρέμουν. Εκείνη τον απωθεί απαλά και σηκώνεται.

ΜΑΡΙΛΟΥ

Πρώτα το στόλισμα, για χάρη της Μπέττυς. Μην
την κοιτάς που είναι έξω καρδιά. Απαρηγόρητη
είναι που θα φύγω. Έλεγα να πιούμε για την
ημέρα. Αλλά τώρα που σε βλέπω, μήπως να κάνω
καλύτερα πικρό καφέ;

ΛΑΜΠΡΟΣ

Έννοια σου ... Από ευτυχία είναι το μεθύσι.
Χρόνια έχω να νιώσω οικογένεια.

ΜΑΡΙΛΟΥ

Σάμπως εγώ; Πάνω που άρχισα να συνηθίζω τους
θετούς γονείς, πάνε κι αυτοί. Μετωπική, επί
τόπου. Καλά που είχα κλεισμένα τα δεκαοκτώ και
γλίτωσα το ίδρυμα. Με κυνηγάει το θανατικό ... Θα
στα πω, όταν έρθει η ώρα. Τώρα που δέσαμε τους
κάβους ...

Η Μαριλού βγαίνει από το δωμάτιο. Ο Λάμπρος παίρνει το
κινητό του και πατάει ένα πλήκτρο.

ΛΑΜΠΡΟΣ

Χρόνια πολλά, αδερφέ. Αυτό είναι το τελευταίο
μήνυμα με τη φωνή μου. Η Μαριλού μού' πε να σου
γράψω και θα κοιτάζει εκείνη την ορθογραφία.
Είπαμε να' ρθουμε στο επισκεπτήριο να στη
γνωρίσω. Μάγισσα, φίλε μου, η ζωή. Κι εγώ που
νόμιζα πως ήταν μόνο φόνισσα. Ράβει σιγά σιγά
τους φόβους μου η Μαριλού. Σαν τη βελόνα ήμουνα
που βρήκα την κλωστή, για να' μαι χρήσιμος.
Ωραίο αυτό, βάλε το στο βιβλίο σου. Δεν το
σκέφτηκα εγώ, δικό της είναι, αλλά μ' άρεσε και
σε σκέφτηκα. Δώσε τα χαιρετίσματα στον γαλέρα.

Μπαίνει η Μαριλού μ' ένα μπουκάλι κρασί και δυο ποτήρια που τα ακουμπάει στο πάτωμα. Ανοίγει τα φύλλα της βιτρίνας και κάθεται αναπαυτικά στον καναπέ, πίνοντας μια γενναία γουλιιά κρασί.

ΜΑΡΙΛΟΥ

Λοιπόν σαν άντρας του σπιτιού, θ' αναλάβεις εσύ σήμερα τη χαμαλοδουλειά. Να ξαναδώ κι εγώ τα λόγια μου και να μην κακοκαρδίσουμε την Μπέττυ.

Ο Λάμπρος σηκώνεται απότομα από τον καναπέ και στέκεται κοκαλωμένος μπροστά στην ανοιχτή βιτρίνα. Στα ράφια της παραταγμένα κρυστάλλινα ζωάκια κι ένα μουσικό κουτί. Το ανοίγει. Μια χορεύτρια αργεντινικού ταγκό στροβιλίζεται στη γυάλινη επιφάνεια.

ΜΑΡΙΛΟΥ

Δώρα του αδερφού μας για το Λενάκι και το ζυμαράκι μας. Τέτοιες μέρες πριν είκοσι πέντε χρόνια. Ούτε μια ώρα δεν πρόλαβαν να τα χαρούνε. Ευπόλητες, κουτρουβαλούσανε το δρόμο έξω απ' το σπίτι μας. Όλη η γειτονιά στο πόδι απ' τα ουρλιαχτά της Λένας. Νόμιζες θα σπάσουνε οι φλέβες στο λαιμό της. Και το μικρό, βουβό, να τρέμει σαν κλαράκι στην αγκαλιά της. Ανοιγόκλεινε το στόμα σα να έψαχνε αέρα. Ο ταξιτζής δεν πρόλαβε να στρίψει το τιμόνι. Δύο φτενά κορμάκια πετάξανε στον ουρανό σαν άψυχα μπαμπακένια κουβάρια. Μετά δυο πηχτές κηλίδες στην άσφαλτο. Χρόνια μετά μου τα' πανε. Εκείνη τη μέρα ήμουνα κι εγώ μες στα αίματα. Πρέπει να ξέρω, είπανε οι ειδικοί. Η αποδοχή μαλακώνει το πένθος, επουλώνει το τραύμα. Δεν έμαθα ποτέ ποιον πρέπει να μισώ και ποιον να συγχωρώ. Ίσως υπάρχουν πολλοί τρόποι για ν' αγαπάς τους ανθρώπους.

(σκουπίζοντας τα δάκρυα που τρέχουν στο λαιμό)
Και να φανταστείς ότι καμάρωνα στη δασκάλα για την τύχη μου. Στην οικογένεια είχαμε χαρούμενα ονόματα: Βιολέτα, Ευθύμης, Λάμπρος. Μέχρι που άρχισα να μαθαίνω την προπαίδεια...

Ο Λάμπρος παίρνει ένα κρυστάλλινο λάμα και το σφίγγει στην παλάμη του, μέχρι που ματώνει. Το ρίχνει στο πάτωμα και γίνεται θρύψαλα.

ΛΑΜΠΡΟΣ

(κοιτάζοντας τη Μαριλού με γυάλινο βλέμμα)
Μαράκι;

ΜΑΡΙΛΟΥ

(σαστισμένη)

Δεν πειράζει ... Γούρι...

ΛΑΜΠΡΟΣ

Θυμάσαι ... Κροκί μπαλαρίνες με ασημένιο λουράκι.

Πάει μπροστά στην ανοιχτή μπαλκονόπορτα. Αδάκρυτος. Ανοίγει τα χέρια σα να θέλει να πετάξει. Γυρίζει προς τη Μαριλού.

ΛΑΜΠΡΟΣ

Δος μου τον ήλιο, αδελφούλα, τον ήλιο ...

Πέφτει στο κενό. Από μακριά ακούγεται η φωνή ενός ναυτικού.

ΝΑΥΤΙΚΟΣ

Στη μπάντα! Ο κάβος στις μπίντες σφιχτά!

Η Μαριλού σωριάζεται στο πάτωμα, παρασύροντας τα ποτήρια που σπάνε. Τα γυαλιά σκίζουν τη φτέρνα της που αιμορραγεί.

ΜΑΡΙΛΟΥ

(βραχνά)

Βρικόλακες... Λαμπή, βρικόλακισσες ... Δε σου ζήτησα αυτήν τη ζωή. Παρ' την πίσω!

Στον καναπέ, φωτίζεται η οθόνη του κινητού. Ακούγεται ηχητικό μήνυμα.

ΗΧΟΓΡΑΦΗΜΕΝΟ ΜΗΝΥΜΑ

Λειτουργία Talkback. Αδυναμία αποθήκευσης ηχητικών αρχείων στη συσκευή σας. Ελευθερώστε αποθηκευτικό χώρο.

Η Μαριλού ξεσπά σε υστερικό κλαυσίγελο. Με ματωμένα δάχτυλα παραλείπει τον αριστερό της κρόταφο. Ακούγεται το ρεφρέν από το *Total Eclipse* του Klaus Nomi.

ΕΣ. ΑΙΘΟΥΣΑ ΕΚΔΗΛΩΣΕΩΝ ΦΥΛΑΚΗΣ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Τακτικά παραταγμένες καρέκλες στο χώρο. Στο πλάι, ταμπλό με έργα ζωγραφικής και τραπέζια με ξυλόγλυπτες και κεραμικές κατασκευές των τροφίμων. Στο βάθος, σε μακρόστενο τραπέζι με λινό τραπεζομάντιλο κάθεται η Μαριλού με τον Μάνο και συμβουλευονται χαρτιά. Η Μαριλού, άβαφη, με ελαφρά γκριζαρισμένα μαλλιά, πιασμένα χαμηλά με βελούδινο φιόγκο. Το λευκό της φόρεμα έχει λαιμόκοψη κεντημένη με πέρλες. Ο Μάνος φορά κοντομάνικο μπλουζάκι και τζην. Μπροστά τους μικρόφωνο, κανάτες με νερό και ποτήρια, ένα βάζο με ανεμώνες. Κόσμος όλων των ηλικιών περιεργάζεται τα

εκθέματα. Μπροστά σε τραπέζι με αναψυκτικά και βουτήματα, στέκονται κρατούμενοι με καλοκαιρινές, καλοσιδερωμένες στολές.

Ο ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ (55) δίνει συνέντευξη σε δημοσιογράφους. Φορά σπορ πουκάμισο και αθλητικά παπούτσια. Ένας φύλακας τού ψιθυρίζει κάτι και αυτός κατευθύνεται στην πόρτα. Μπαίνει ο Δημοσθένης που τον χαιρετά εγκάρδια. Με λινό κοστούμι, η εμφάνισή του επιμελημένα ατημέλητη. Δύο μεγαλόσωμοι νέοι άνδρες ανοίγουν τον χώρο. Ακολουθεί ο Βαγγέλης με ανάλογη αμφίεση και κατευθύνεται μαζί με τον Δημοσθένη στην πρώτη σειρά. Τελευταία μπαίνει η Βιολέτα με λουλουδάτο φόρεμα και λουστρινιένιες μπαλαρίνες. Την κρατά από το χέρι η Πελαγία. Όλοι οι παριστάμενοι κάθονται. Οι κρατούμενοι συγκεντρωμένοι, με τους φύλακες να τους εποπτεύουν διακριτικά.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

Αγαητοί φίλοι, θέλω να σας ευχαριστήσω που στηρίζετε τη σημερινή μας εκδήλωση. Ξεχωριστές ευχαριστίες αναλογούν στον κύριο Βαγγέλη Προκοπίου, σταθερό χορηγό των δράσεων του σωφρονιστικού καταστήματός μας και πολύτιμο τεχνικό σύμβουλο στα έργα υποδομής που πραγματοποιούμε. Και βέβαια, η καινοτόμα δράση *Πόρτα ανοιχτή* δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς την υποστήριξη του νέου Υπουργού Πολιτισμού, κυρίου Δημοσθένη Λαλιώτη, που μας έδωσε το πράσινο φως. Κύριε Υπουργέ, έχετε το λόγο.

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ

Να ευχαριστήσω κι εγώ με τη σειρά μου τον Διευθυντή του σωφρονιστικού καταστήματος για την άψογη συνεργασία μας. Ως θεατράνθρωπος, πάντοτε εστιάζω στον ουσιαστικό ψυχαγωγικό ρόλο της τέχνης που εξευγενίζει τα πάθη. Δεν υπάρχει αποτελεσματικότερος τρόπος σωφρονισμού από την καλλιτεχνική δημιουργία. Τα έργα των τροφίμων σ' αυτήν την αίθουσα το αποδεικνύουν περίτρανα. Σας έχω και μια αποκλειστική είδηση. Στους *Πέρσες* μου ο χορός αποτελείται αποκλειστικά από νεαρά παιδιά που γνώρισα σ' αυτόν το χώρο.

(γυρνώντας προς τη Μαριλού)

Μόνο η κυρία Κουμαριανού μού αντιτίθεται ακόμη για το ρόλο της πρωταγωνίστριας... Άπαρτο κάστρο... Φαίνεται πως την κέρδισε οριστικά το *avant - garde* σινεμά ...

Γέλια στο κοινό. Η Μαριλού έχει μια έκφραση συγκρατημένης δυσaréσκειας.

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ (CONT'D)

Σας περιμένω όλους την ερχόμενη Κυριακή στην Επίδαυρο. Παραδίδω τη σκυτάλη στην ψυχή της εκδήλωσης.

ΜΑΝΟΣ

(στερεώνοντας γυαλιά με ασημί σκελετό)
Λένε πως ο κόσμος της φυλακής σε βυθίζει στο σκοτάδι. Εμένα μ' έβγαλε στο φως και με βοηθά να μη χάσω το βηματισμό μου τα χρόνια που μου απομένουν εδώ μέσα. Γνώρισα έναν τσακισμένο άνθρωπο που μ' άφησε να ψηλαφίσω τα κομμάτια του μαζί με τα δικά μου. Μπορέσαμε από άορατοι να γίνουμε ορατοί και τον ευχαριστώ γι' αυτό εκεί που βρίσκεται. Το βιβλίο μου, κατεξοχήν βιωματικό, στηρίχτηκε στα φωνητικά μηνύματα που μου έστειλε ο Λάμπρος στη διάρκεια της σύντομης, ελεύθερης ζωής του. Η αδελφή του, Μαριλού Κουμαριανού, είναι η πιο κατάλληλη να μας διαβάσει κάποια αποσπάσματα.

ΜΑΡΙΛΟΥ

(καθαρίζοντας τον λαιμό της)
Όταν έχασα τον αδελφό μου τη μέρα που τον ξαναβρήκα, με μούσκεψε η θλίψη. Τρία χρόνια μετά, ακόμη να στεγνώσει. Ωστόσο, κατάλαβα ότι ο μόνος τρόπος να συνηθίσεις το χειμώνα είναι να κουβαλάς μέσα σου την άνοιξη, το σπόρο της αναγέννησης. Ο Μάνος μ' έκανε με το βιβλίο του να καταλάβω μια μεγάλη αλήθεια και να νιώσω τυχερή. Επειδή αξιώθηκα να βρω κάποιον που μ' αγάπησε με όλους τους τρόπους που μπορούν να υπάρξουν για έναν άνθρωπο. Και να ξαναγίνω άνθρωπος. Το απόσπασμα που θ' ακούσετε το αφιερώνω στη μητέρα μου Βιολέτα που βρίσκεται ανάμεσά μας και ξανάγινε κι εκείνη άνθρωπος ... Πιστεύω ότι είναι το καλύτερο μνημόσυνο για εκείνον ...

Χειροκροτήματα. Η Μαριλού σταυρώνει τα πόδια της και αρχίζει την ανάγνωση. Κάτω από το λινό τραπεζομάντιλο διακρίνεται ένα ζευγάρι κροκί μπαλαρίνες με ασημένιο λουράκι. Στο κοινό, η Πελαγία σκουπίζει τα μάτια της και χαϊδεύει την παλάμη της Βιολέτας που χαμογελάει αδιόρατα. Ο Νώντας τρίβει νευρικά το τατουάζ με τη γαλέρα. Τα μάτια του είναι κατακόκκινα. Ακούγεται το *Βαλς του γάμου* της Καραϊνδρου.

Βιβλιογραφία

ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ:

- Πικρός, Π. (1976). *Χαμένα κορμιά*. Κάκτος.
- Πικρός, Π. (2009). *Σα θα γίνουμε άνθρωποι* (Χ. Ντουνιά, εισ.& επιμ.). Άγρα.
- Πικρός, Π. (2010). *Τουμπεκί* (Χ. Ντουνιά, εισ.& επιμ.). Άγρα.

ΔΕΥΤΕΡΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ :

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Αβδελά,Ε. & Ψαρρά,Α. (1985). *Φεμινισμός στην Ελλάδα του μεσοπολέμου. Μια ανθολογία*. Γνώση.
- Αγγούρη, Μ. (2019). *Η κοινωνιστική πεζογραφία του μεσοπολέμου: όροι και θέματα. Δημοσθένης Βουτυράς - Κώστας Παρορίτης - Πέτρος Πικρός*. (Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών, Τμ. Φιλολογίας). Ανακτήθηκε στις 20/6/23 από:
<https://nemertes.library.upatras.gr/server/api/core/bitstreams/1e9bf41e-fffd-4612-93f7-daf05fb886d0/content>
- Αθανασόπουλος, Β. (2009). Το μινιμαλιστικό διήγημα. *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία - Γραφή – Πρόσληψη* (Ελ. Πολίτου - Μαρμαρινού, Σ. Ντενίση, επιμ. - εισ.). Gutenberg, 158 - 163.
- Αληγιζάκης, Ε. (2011). *Εικόνες εγκλήματος στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: «Ρεμπέτικο» και κοινωνικός έλεγχος*. (Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Τμήμα επικοινωνίας και μέσων μαζικής ενημέρωσης). Ανακτήθηκε στις 22/7/23 από:
<https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/24530?lang=el#page/1/mode/2up>
- Αμβράζη, Α. (1992). Φεμινιστική κριτική και γυναικεία γραφή. *Φιλολόγος* 70 (χειμώνας), 307 - 318.
- Αργυρίου, Αλ.(1996). Πέτρος Πικρός. *Η μεσοπολεμική πεζογραφία: Από τον πρώτο ως το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, τ. Ζ'. Σοκόλης.
- Αργυρίου, Αλ. (2001). *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του μεσοπολέμου (1918 - 1940)*, τ. Α' - τ. Β'. Καστανιώτης.
- Βαλέτας, Γ. (1983). *Το ελληνικό διήγημα: Η θεωρία και η ιστορία του*. Φιλιππότης.

Βλαβιανού, Αντ. (2005). Το διήγημα στην καμπή του 19^{ου} αι.: από την κλασική αρτιότητα στις πρώτες καινοτόμες αποκλίσεις. *Η συγκριτική γραμματολογία στην Ελλάδα: Σύγχρονες τάσεις*. Μεσόγειος.

Βογιατζάκη, Ε. (2016). *Τα αισθητικά ρεύματα στην ευρωπαϊκή και τη νεοελληνική λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα και του 20^{ου} αιώνα. Από τον κλασικισμό έως και τον μοντερνισμό*. Gutenberg.

Γιαλκέτσης, Θ. (2012). *Σημειωματάριο ιδεών*. Πόλις.

Γιαννακόπουλος, Κ. & Γιαννιτσιώτης, Γ. (επιμ.). (2010). Εισαγωγή: εξουσία, αντίσταση και χωρικές υλικότητες. *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη: χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού*. Αλεξάνδρεια / Πανεπιστήμιο Αιγαίου, 1 - 57.

Γιαννακόπουλος, Κ. (επιμ.). (2010). Ένα κενό μέσα στην πόλη: Χώρος, διαφορά και ουτοπία στον Κεραμεικό και το Γκάζι. *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη: χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού*. Αλεξάνδρεια / Πανεπιστήμιο Αιγαίου, 117 - 138.

Γκότση, Γ. (2004). *Η ζωή εν τη πρωτευούση: Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19^{ου} αι*. Νεφέλη.

Δερμιτζάκης, Μ. (2000). *Αφηγηματικές τεχνικές: Ελληνική Πεζογραφία και Δραματουργία*. Gutenberg.

Δερτιλής, Γ. (1985). *Κοινωνικός μετασχηματισμός και στρατιωτική επέμβαση, 1880 - 1909* (γ' έκδ.). Εξάντας.

Δημάδης, Κ. (1992). Σοσιαλισμός - εθνικισμός και πεζογραφία: 1922 - 1935. *Διαβάζω* 279 (Ιανουάριος), 22.

Δημαράς, Κ. Θ. (1954). *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας (β' έκδ.). Ίκαρος.

Ευαγγέλου, Κ. (2003). *Το κοινωνικό περιθώριο στο ελληνικό και ιταλικό μεταπολεμικό μυθιστόρημα, Όροι και προϋποθέσεις για μια κοινωνιολογική ανάγνωση της σύγχρονης λογοτεχνίας*. Παρατηρητής.

Ζήρας, Αλ. (1976). Πέτρου Πικρού: Τουμπεκί. *Διαβάζω* 3 - 4 (Μάιος - Οκτώβριος), 102 - 103.

Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας (ΙΕΛ): Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας από τις αρχές του 18^{ου} έως τον 20^ο αιώνα, τ. Β' (2^η εκδ.). (2008). Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (ΕΑΠ).

Καλαντίδης, Α. (2017). Σημειώσεις για την ταυτότητα του τόπου. *Γεωγραφίες* 30 (χειμώνας), 54 - 62.

Καντσά, Β. (2010). Περπατώντας αγκαλιασμένες στους δρόμους της Αθήνας: Ομόφυλες σεξουαλικότητες και αστικός χώρος. *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη: χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού*. Αλεξάνδρεια / Πανεπιστήμιο Αιγαίου, 195 - 225.

Καραμπελιάς, Γ. (1993). *Από το μέγιστο στο ελάχιστο*. Αιγαίον.

Κατηφόρης, Ν.(1986). Ο νεκρός των παλιών *Πρωτοπόρων* Πέτρος Πικρός. Ο άνθρωπος και το έργο του. *Επιθεώρηση παιδικής λογοτεχνίας (Αφιέρωμα στον Πέτρο Πικρό)*. Καστανιώτης, 19-23.

Κλάρας, Μπ.(1986). Ενθύμια Πικρού. *Επιθεώρηση παιδικής λογοτεχνίας (Αφιέρωμα στον Πέτρο Πικρό)*. Καστανιώτης, 38- 44.

Κορνάρος,Θ.(1932). Πάνω στα προβλήματα της προλεταριακής τέχνης. *Νέοι Πρωτοπόροι* 12 (Νοέμβρης - Δεκέμβρης), 439 - 440.

Κορούλη, Α. (2014). *Το νεοελληνικό διήγημα την περίοδο του μεσοπολέμου (1918-1940): η καινούργια ορμή του είδους*. (Διδακτορική διατριβή, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών). Ανακτήθηκε στις 14/11/23 από:

<https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/36638?lang=el#page/1/mode/2up>

Κόρφης, Τ. (1991). *Ματιές στη λογοτεχνία του μεσοπολέμου (Δοκίμια)*. Πρόσπερος.

Κωτόπουλος, Τ., Καρασαββίδου, Ε. (2010, Σεπτέμβριος 9 - 12). *Περιθωριακές ταυτότητες στη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία* [πρακτικά συνεδρίου]. Δ' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα. Ανακτήθηκε στις 13/10/23 από:

https://www.eens.org/EENS_congresses/2010/Kotopoulos_Triantafyllos_Karasavvidou_Eleni.pdf

Λεβάντας, Χ. (1986). Μια ακόμη μαρτυρία για τον Π. Πικρό. *Επιθεώρηση παιδικής λογοτεχνίας (Αφιέρωμα στον Πέτρο Πικρό)*. Καστανιώτης, 47-50.

Λούδη, Α., Πατερίδου, Γ., & Σταυρακοπούλου, Σ. (2010). *Το νεοελληνικό διήγημα από το 1830 ως σήμερα* (Σ. Σταυρακοπούλου, επιμ.) [ημερίδα αφιερωμένη στη μνήμη του Παν. Μουλλά]. Σειρά Λογοτεχνικών Εκδόσεων, 10. Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο.

Μικέ, Μ. & Γκανά, Α. (1987). Εσωτερικός μονόλογος. *Φιλολόγος* 48 (καλοκαίρι), 136 - 160.

Μουλλάς, Παν.(1993). Εισαγωγή στη σειρά: *Η μεσοπολεμική πεζογραφία: Από τον πρώτο ως το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, τ. Α'. Σοκόλης.

Μπαλούμης, Επ.(1996). *Μεσοπόλεμος, Πεζογραφία του '20*. Ελληνικά Γράμματα.

Μπάρτζης, Γ. Δ. (2006). *Πέτρος Πικρός(1894-1956):Στράτευση, Αντιπαραθέσεις, Πικρίες στη Λογοτεχνία του Μεσοπολέμου*. Σταμούλης.

Μπασκόζος, Γ. (1992). Ο μεσοπόλεμος και η πεζογραφία. *Διαβάζω* 279 (Ιανουάριος), 14 - 17.

Μωρακέα, Σ. (2022). *Η επιτελεστική συγκρότηση του φύλου στο έργο της Judith Butler*. (Μεταπτυχιακή Διπλωματική εργασία, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών). Ανακτήθηκε στις 8/10/23 από:

<https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/3227333/file.pdf>

Νούτσος, Π. (1991). *Η σοσιαλιστική σκέψη στην Ελλάδα: Από το Κοινωνικόν μας ζήτημα στην ιδρυτική γενιά του ΣΕΚΕ*, τ. 2α. Γνώση.

- Νούτσος, Π. (1992). *Η σοσιαλιστική σκέψη στην Ελλάδα: Από το ΣΕΚΕ στο ΚΚΕ*, τ. 2β. Γνώση.
- Ντουνιά, Χ. (1996). *Λογοτεχνία και πολιτική: τα περιοδικά της αριστεράς στο μεσοπόλεμο*. Καστανιώτης.
- Ντουνιά, Χ. (2006). *Πέτρος Πικρός, Τα όρια και η υπέρβαση του Νατουραλισμού*. Γαβρηλίδης.
- Παναγιωτόπουλος, Ι.Μ. (1980). *Τα πρόσωπα και τα κείμενα. Β' Ανήσυχα χρόνια (Η νεοελληνική πεζογραφία του μεσοπολέμου)*(β' έκδ.). Οι εκδόσεις των φίλων.
- Πανσέληνος, Ασ. (1975). *Τότε που ζούσαμε...* Κέδρος.
- Παπαϊωάννου, Μ. (1986). Πέτρος Πικρός. *Επιθεώρηση παιδικής λογοτεχνίας (Αφιέρωμα στον Πέτρο Πικρό)*. Καστανιώτης, 24 - 37.
- Παπακώστας, Γ.(1991). Η ταβέρνα. *Φιλολογικά σαλόνια και καφενεία της Αθήνας*. Εστία (β' έκδ.), 381 - 393.
- Παπαρούση, Μ. (2004). Σεξουαλικότητα και Σχέσεις εξουσίας: το σώμα της πόρνης στο έργο του Πέτρου Πικρού. *Θέματα Λογοτεχνίας* 26, 174 - 186.
- Παρσάνογλου, Δ. & Πετράκου, Η. (2010). Νέοι και νέες μεταναστευτικής προέλευσης και πόλης. Χωρικός αποκλεισμός και μορφές αντίστασης. *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη: χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού*. Αλεξάνδρεια / Πανεπιστήμιο Αιγαίου, 139 - 161.
- Πετρόπουλος, Ηλ.(1975). *Της φυλακής*. Πλειάς.
- Πετρόπουλος, Ηλ.(1980α). *Το μπουρδέλο*. Γράμματα.
- Πετρόπουλος, Ηλ.(1980β). *Μικρά κείμενα (1949-1979)*. Γράμματα.
- Πετρόπουλος, Ηλ.(2012). *Το εγχειρίδιο του καλού κλέφτη*. Νεφέλη.
- Πικρός, Π. (2016). *Εις τα άδυτα και τα ερέβη των φυλακών μας: ντοκουμέντο 90 χρόνια μετά* (Ν. Βαρβατάκος, εισ., σχολ.& επιμ.). Σταμούλης.
- Πλαζομίτη, Δ. (2012). *Σεξουαλικότητα και Εξουσία: Η προσέγγιση της έννοιας της "κανονικοποίησης του σώματος" στο έργο του Michel Foucault*. (Μεταπτυχιακή Διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Πατρών). Ανακτήθηκε στις 28/11/23 από: <https://rb.gy/puiys2>
- Πλάκας, Δ. (1992). Η γενιά του Είκοσι. *Διαβάζω* 279 (Ιανουάριος), 29 - 32.
- Πολίτης, Λ. (2010). *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (18^η ανατ.). Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Σαχίνης, Απ. (1945). *Αναζητήσεις της νεοελληνικής πεζογραφίας στη μεσοπολεμική εικοσαετία (Μεταβατικά χρόνια της νεοελληνικής πεζογραφίας: τα χρόνια γύρω στα 1920 - 30)*. Ίκαρος.

- Σαχίνης, Απ. (1978). *Αναζητήσεις της μεσοπολεμικής πεζογραφίας*. Κωνσταντινίδης.
- Σκιαδά, Β. (2017). Αρχιτεκτονική και ταυτότητα: επανασχεδιάζοντας την οικογενειακή κατοικία κατά τις διαβατήριες αλλαγές του κοινωνικού βίου. *Επανακατοικήσεις* (Μ. Κιούρτη, επιμ.). Ποταμός, 77 – 88.
- Σολωμός, Δ. *Λάμπρος*. Ανακτήθηκε στις 21/8/23 από:
http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/dionysios_solwmos/o_lampros.htm
- Σταυρίδης, Σ. (2006). Ο χώρος της τάξης και οι ετεροτοπίες: Ο Φουκώ ως γεωγράφος της ετερότητας. *Ουτοπία* 72, 145 - 158. Ανακτήθηκε στις 4/11/23 από:
<https://rb.gy/zbqzgt>
- Τζιόβας, Δ. (1993). *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης (Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα)*. Οδυσσέας.
- Τσάκωνας, Δ. (1987). *Λογοτεχνία και κοινωνία στο μεσοπόλεμο. Ιστορία της Νεότερης Ελληνικής Λογοτεχνίας και Πολιτικής Κοινωνίας. Το κρίσιμο Είκοσι με Τριάντα*, Κάκτος.
- Τσιριμώκου, Λ. (1988). *Γραμματολογία της πόλης/ Λογοτεχνία της πόλης - Πόλεις της λογοτεχνίας*. Λωτός.
- Φραγκουδάκη, Α. (1987). *Γλώσσα και ιδεολογία. Κοινωνιολογική προσέγγιση της ελληνικής γλώσσας*. Οδυσσέας.
- Χάρης, Π. (1956). Τα γεγονότα και τα ζητήματα: θύμηση του Πέτρου Πικρού. *Νέα Εστία* 697, 1000 - 1001.
- Χάρης, Π. (1968). *Ελληνες πεζογράφοι*, 3. Εστία, 171 - 179.

Μεταφρασμένη ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Αλτουσέρ, Λ. (1999). *Θέσεις (1964-1975)* (Ξ. Γιαταγάνας, μτφρ.). Θεμέλιο.
- Ήγκλετον, Τ. (1989). *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας* (Δ. Τζιόβας, εισ. & θεώρ. μτφρ.). Οδυσσέας.
- Μωπασάν, Γ.Ν. (2016). *Η χοντρομπαλού* (Α. Τσακνιά, μτφρ., Λ. Τσιριμώκου, επίμ.). Κίχλη.
- Φουκώ, Μ. (1984). Ομιλίες και Γραπτά 1984, Περί αλλοτινών χώρων. *Architecture, Mouvement, Continuité* (5, Οκτώβριος 1984), 46- 49. Ανακτήθηκε στις 17/9/23 από:
<https://rb.gy/2hn71>
- Φουκώ, Μ. (1989). *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής* (Κ. Χατζηδήμου, Ι. Ράλλη, μτφρ.). Ράππας
- Barry, P. (2013). *Γνωριμία με τη θεωρία. Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία* (β' έκδ.) (Αν. Νάτσιννα, μτφρ.). Βιβλιόραμα.
- Barthes, R. (1981). Στοιχεία σημειολογίας. *Κείμενα σημειολογίας* (Κ. Παπαγιώργης, μτφρ.). Νεφέλη, 55 - 135.
- Baudelaire, C. (2018). *Τα άνθη του κακού* (Γ. Κεντρωτής, μτφρ. & επιλ.). Gutenberg.
- Benjamin W. (2002). *Σαρλ Μπωντλαίρ, Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού* (Γ. Γκουζούλης, μτφρ.). Αλεξάνδρεια.

Benveniste, É. (1981). Η φύση του γλωσσικού σημείου. Σημειολογία της γλώσσας. *Κείμενα σημειολογίας* (Κ. Παπαγιώργης, μτφρ.). Νεφέλη, 15 - 53.

Bourdieu, P. (2007). *Η ανδρική κυριαρχία* (Ν. Παναγιωτόπουλος, πρόλ., Έφ. Γιαννοπούλου, μτφρ.). Πατάκης.

Butler, J. (2009). *Αναταραχή φύλου, ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας* (Γ. Καράμπελας, μτφρ., Χρ. Σπυροπούλου, επιμ., Β. Καντσά, επιστ. επιμ.). Αλεξάνδρεια.

Eagleton, T. (2015). *Γιατί ο Μαρξ είχε δίκιο* (Π. Γεωργίου, μτφρ.). Πατάκης.

Genette, G., Marin, L., Mathieu - Colas, M. (1987). *Τα όρια της διήγησης* (Ελ. Θεοδοροπούλου, μτφρ.). Καρδαμίτσας.

Goffman, Er. (2001). *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας* (Δ. Μακρυνιώτη, εισ. & μτφρ.). Αλεξάνδρεια.

Hall, J. (1990). *Η κοινωνιολογία της λογοτεχνίας*, (Μ. Τσαούση, μτφρ.). Gutenberg.

Kristeva, J. (2004). *Ξένοι μέσα στον εαυτό μας* (Β. Πατσογιάννης, μτφρ., Στ. Ροζάνης, επιμ.). Scripta.

Reid, I. (1988). *Το διήγημα* (Λ. Μεγάλου - Σεφεριάδη, μτφρ.). Ερμής.

Travers, M. (2005). *Εισαγωγή στη νεότερη Ευρωπαϊκή λογοτεχνία (από τον ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο)*. Βιβλιόραμα.

Vitti, M. (1989). *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Οδυσσέας.

Wellek, R., & Warren, A. (1965). *Θεωρία λογοτεχνίας* (Σ.Γ. Δεληγιώργη, μτφρ.). Δίφρος.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Adachi, K. (2004). *Boule de suif : l'existence problématique de la prostituée*. (2e année du Cours de Doctorat de l'Université d'Osaka). Ανακτήθηκε στις 17/5/23 από:

<https://www.let.osaka-u.ac.jp/france/gallia/texte/44/44adachi.pdf>

Aymard, D. (2018). *Le paradigme du bouc émissaire chez Maupassant : une démythification narrative. Notes sur Pierre et Jean et Boule de Suif*. Ανακτήθηκε στις 10/5/23 από:

<https://doi.org/10.4000/carnets.2441>

Bégin, M. (1983). La tension narrative dans *Boule de Suif*. *Études littéraires*, 16 (1), 121 - 134. Ανακτήθηκε στις 15/5/23 από:

<https://doi.org/10.7202/500598ar>

Booth, W.C. (1987). *The Rhetoric of Fiction* (2nd ed.). Penguin books.

Bourlioux-Hernoux, N. (1990). Le paysage de la guerre de 1870. Le lieu unique. *Études Normandes*, 39e année (2), *Flaubert - Maupassant*, 113-120. Ανακτήθηκε στις 12/5/23 από:

<https://doi.org/10.3406/etnor.1990.1932>

Cheliotis, L.K. (Ed.). (2016). *The arts of imprisonment: Control, Resistance and Empowerment*. Routledge. Ανακτήθηκε στις 28/8/23 από:
<https://rb.gy/htkp4u>

Cnockaert, V. (2013). Portraits de l'ennemi : le Prussien, la prostituée et le cochon : *Boule de suif* et *Saint-Antoine* de Guy de Maupassant. *Études françaises*, 49(3), 33 -46. Ανακτήθηκε στις 13/5/23 από:
<https://doi.org/10.7202/1021201ar>

Davey, L. A. (1987). La croqueuse d'hommes : images de la prostituée chez Flaubert, Zola et Maupassant. *Romantisme* (58), *Figures et modèles*, 59 - 66. Ανακτήθηκε στις 22/5/23 από:
<https://doi.org/10.3406/roman.1987.4902>

Dvorak, M. (1974). *Boule de Suif de Maupassant: Structures et significations*. (Thèse présentée, McMaster University, Ontario). Ανακτήθηκε στις 10/5/23 από:
<https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/10178/1/fulltext.pdf>

Friedman, N. (1967). Point of View in Fiction. Στο: Stevick, P. (Ed.) *The Theory of the Novel*. The Free Press, 108 - 137.

Genette, G. (1987). *Narrative Discourse, An essay in method* (Lewin, J. E. transl.). Cornell University Press, Ithaca.

Hirschon, R. (2023). *Women and property. Women as property*. Routledge.

Janzen, R. (2008). Reconsidering the politics of nature : Henri Lefebvre and the production of space. *Capitalism Nature Socialism (CNS)*, 13 (2), 96 - 116. Ανακτήθηκε στις 3/9/23 από:
<https://doi.org/10.1080/10455750208565481>

Maillard, P. (1993). L'innommable et l'illimité. Poétique de la nature et du souvenir dans quelques nouvelles de Maupassant. *Romantisme* (81), *Identités*, 95-99. Ανακτήθηκε στις 29/5/23 από:
<https://doi.org/10.3406/roman.1993.5888>

Morley, D. & Robins, K. (1995). *Spaces of identity: global media, electronic landscapes and cultural boundaries*. Routledge: the international library of sociology. Ανακτήθηκε στις 5/10/23 από:
<https://rb.gy/gp1wbd>

Ozouf, M. (1966). Architecture et urbanisme : l'image de la ville chez Claude-Nicolas Ledoux. *Annales*. Ανακτήθηκε στις 29/5/23 από:
https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1966_num_21_6_421483

Scholes, R. & Kellogg, R. (1967). The Problem of Reality. Στο: Stevick, P. (Ed.). *The Theory of the Novel*. The Free Press, 371 - 384.

Αντί επιλόγου

A novel is a mirror carried along a high road. At one moment it reflects the blue skies, at another the mud of the puddles at your feet. The man who carries this mirror in his pack you will accuse of being immoral! Blame instead that high road upon which the puddle lies, or even more the inspector of roads who allows the water to gather and the puddle to form.

Stendhal, *The Red and the Black*, 1830 ²⁷¹

²⁷¹ Stevick, 1967, 389.

Παράρτημα Α: «Πέτρος Πικρός: η ζωή και το έργο του»

1. Βιογραφικά στοιχεία

Ο Πέτρος Πικρός, φιλολογικό ψευδώνυμο του Ιωάννη Γενναρόπουλου, γεννιέται στο Παντείχιον, κωμόπολη στην ευρύτερη περιοχή της Κωνσταντινούπολης, με τις ημερομηνίες γέννησής του να είναι ασαφείς –πιθανότερα τα έτη 1894 ή 1895. Ολοκληρώνει τις εγκύκλιες σπουδές του στη Γενεύη και συνεχίζει στο Παρίσι, για να σπουδάσει Ιατρική –σπουδές ημιτελείς κατά μια εκδοχή– και στη Γερμανία, όπου σπουδάζει Βιοχημεία. Παράλληλα, παρακολουθεί μαθήματα φιλοσοφίας και κοινωνιολογίας. Στο Παρίσι, γνωρίζεται με αναρχικούς και κομμουνιστές φοιτητές, γίνεται μέλος της αριστερής οργάνωσης Clarté του Μπαρμπύς²⁷² και επηρεάζεται από το σοσιαλιστικό κίνημα που θα σηματοδοτήσει τη λογοτεχνική διαδρομή του.²⁷³ Επιστρέφοντας στην Ελλάδα, μένει ένα σύντομο διάστημα στα Χανιά, όπου δημοσιεύει ρεπορτάζ και ποιήματα σε τοπικές εφημερίδες· ο νεορομαντισμός της ποιητικής δημιουργίας του ήδη εμφορείται από κοινωνιστικά στοιχεία.

Το 1921, εγκατεστημένος οριστικά στην Αθήνα, εκδίδει την επαναστατική μπροσούρα *Για το ψωμί και για τη λευτεριά* (υπογράφει ως *Γιάννης Γενάρ*), ενώ ξεκινά συνεργασία με το σοσιαλίζον παιδικό περιοδικό *Παιδική Χαρά*. Το 1923, εντάσσεται δυναμικά στο ΣΕΚΕ και αναλαμβάνει την αρχισυνταξία του *Ριζοσπάστη*, ενώ τα επόμενα χρόνια διαπιστώνουμε την πολύπλευρη παρουσία του ²⁷⁴ σε εφημερίδες και περιοδικά, όχι αναγκαστικά αριστερού προσανατολισμού: ρεπορτάζ με ποικίλη θεματογραφία και διάπυρη αρθρογραφία, κριτική και μεταφράσεις ²⁷⁵ πλάι στη λογοτεχνία του. Πραγματοποιεί μια μεγάλης έκτασης δημοσιογραφική έρευνα με θέμα τις συνθήκες ζωής των φυλακισμένων που δημοσιεύεται το 1926 στον *Ελεύθερο Τύπο* σε 30 συνέχειες. Στο πλαίσιο των «ζωντανών ρεπορτάζ» του,

²⁷² Ντουνιά, 2010, 418.

²⁷³ Το ψευδώνυμο Πικρός αποδίδει τη ρώσικη λέξη *γκόρκι* που παραπέμπει στον Ρώσο συγγραφέα Μαξίμ Γκόρκι (ψευδώνυμο του Ρώσου συγγραφέα Αλεξέι Πέσκωφ) (Μπάρτζης, 2006, 33, υποσ. 32).

²⁷⁴ Αρθρογραφεί με διαφορετικά ψευδώνυμα. Ως θεατρικός κριτικός υιοθετεί *Το κάθισμα 13*. Με το ψευδώνυμο Ω υπογράφει δημοσιογραφικές έρευνες κοινωνικού περιεχομένου. Όταν δημοσιεύει σε συνέχειες το μυθιστόρημα επιστημονικής φαντασίας «Ουράνιον», υπογράφει ως ΣΟΡΤΕΠ ΡΟΣΠΙΚ (αναγραμματισμός του: ΠΕΤΡΟΣ ΠΙΚΡΟΣ).

²⁷⁵ Μεταφράζει Νίκο Επισκοπόπουλο (Nicolas Segur), Ντ' Αννούντσιο, Ντοστογιέφσκι, Γκόρκι, Τρότσκι, Ανατόλ Φρανς, Λένιν, Ζολά, Vinchon, Νίτσε και Γκαίτε (Μπάρτζης, 2006, συγκριτικό χρονολόγιο, 13 - 21).

γνωρίζει τις φυλακές της Πρέβεζας, της Κέρκυρας, του Ναυπλίου και της Τίρυνθας, αφουγκράζεται τον σφυγμό των κρατούμενων και καταγράφει τα παράπονά τους (Πικρός, 2016, 16 - 28). Διαπιστώνει ιδίους όμμασι ζοφερές καταστάσεις: κάκιστη κτιριακή υποδομή, ανεπαρκή υγιεινή, διαρκή συνωστισμό και υπερσυνωστισμό, υλικό που θα αξιοποιήσει λογοτεχνικά. Κάνει λόγο για *γαγγραινώδες κοινωνικόν έλκος*: «η ελληνική φυλακή υπήρξεν ένας σωστός τάφος, μια σωστή καταβόθρα, αι λοιμώδεις αναθυμιάσεις της οποίας απειλούν με άμεσον μόλυνσιν ολόκληρον το έξω της φυλακής περιβάλλον. Ένας ολόκληρος Μεσαίων ζη (sic) ακόμη μέσα εις τας φυλακάς μας». Και πιο κάτω: «Η καταβόθρα αυτή ανοίγει πότε πότε, όχι μόνον δια να δεχθή τα κοινωνικά περιττώματα, αλλά και δια να εμέση αυτά, αφού πρότερον τα έχει αφομοιώσει με το έγκλημα και έχει δημιουργήσει τον εξ επαγγέλματος πλέον εγκληματίαν» (Πικρός, 2016, 18, 75). Η επιτόπια έρευνά του στις φυλακές της Ελλάδας αποτυπώνει το συναισθηματικό κλίμα που επικρατούσε: «Ένα είδος φόβου [...] αισθάνεται και ο σκληρότερος εγκληματίας, ένα είδος απεχθείας προς τις σκοτεινές γωνίες. Η σκιά, το ημίφως έχουν μιαν πολύ κακήν επίδρασιν εις την ψυχοσύνθεσιν του κρατουμένου. Ο φυλακισμένος που αρχίζει να περιφέρεται στες σκοτεινές γωνίες δεν απέχει πολύ από τα πρώτα στάδια του μαρασμού [...] Αυτό έγινε εξάλλου αιτία να χρεοκοπήση (sic) το περίφημον αστερωτόν σύστημα των ευρωπαϊκών φυλακών» (Πικρός, 2016, 47, 85).²⁷⁶

Όλα αυτά αντανακλούν ένα ανήσυχο πνεύμα που δεν τον εγκατέλειψε, μέχρι το θάνατό του το 1956.

2. Η στράτευση στην αριστερά

Η ενεργή συμμετοχή του Πικρού στο αριστερό κίνημα τροφοδοτεί τη λογοτεχνική ορμή του, αλλά γίνεται και Κερκόπορτα για την περιθωριοποίησή του από τους ομοϊδεάτες του. Οι απόλυτες, ασυμβίβαστες πολιτικές θέσεις του εγγυώνται την καθαρότητα και την ειλικρίνεια της αφηγηματικής φωνής, ενώ ταυτόχρονα γεννούν αντιπαραθέσεις και αμφισβητήσεις ανάμεσα στους Έλληνες σοσιαλιστές, λογοτέχνες και μη.

²⁷⁶ Ο Πικρός (2016, 159 - 160) περιγράφει γλαφυρά το κελλί του μελλοθάνατου Κόκκιου που είχε καταδικαστεί για το έγκλημα του Αγρινίου. Η επιτόπια έρευνα έγινε στις φυλακές της Πάτρας: «Σε μια γωνιά του κελλιού αυτού σαπίζει μέσα στην υγρασία ένα ελεεινό αχυρόστρωμα. Εκεί δίπλα, ένα σπασμένο σταμνί, μισή κουραμάνα, ένα βρώμικο πιάτο. Αυτά είναι όλα τα οικιακά του σκεύη. Ο ίδιος κάθεται χάμω, κουβαριασμένος πάνω στις υγρές πλάκες. Χαράζει με το δάχτυλό του μερικά καβαλιστικά σχήματα πάνω στις πέτρες και, σαν εκστατικός προ του έργου των χειρών του, ατενίζει επί ώρες το πάτωμα».

Ο Πικρός «δεν είναι ο στρατευμένος διανοούμενος του γραφείου. Έζησε από κοντά τα προβλήματα και μοιράστηκε με τους απλούς ανθρώπους της βιοπάλης την πίστη για έναν καλύτερο και δικαιότερο κόσμο» (Μπάρτζης, 2006, 59). Πρωτοστατεί στις διαδηλώσεις του λαϊκού κινήματος, χωρίς να επιδιώκει να εξαργυρώσει τους αγώνες του με οφίκια της κομματικής ιεραρχίας. Πιστεύει στον μορφωτικό/ παιδαγωγικό ρόλο του αγωνιστή που θα αφυπνίσει τον λαό, καλλιεργώντας του προλεταριακή συνείδηση, ενάντια στις φθαρμένες αστικές αξίες.

Δραστηριοποιείται λογοτεχνικά από νωρίς στα αριστερά περιοδικά *Βωμοί* (1924), *Λογοτεχνική Επιθεώρηση* (1927)²⁷⁷ και *Νέα Επιθεώρηση* (1928 - 29), ενώ φυλακίζεται στις φυλακές Συγγρού για τις πολιτικές πεποιθήσεις του.²⁷⁸ Με τον χειμαρρώδη, απροσχημάτιστο λόγο του και την αιχμηρή ρητορική του επιβάλλει τον ηγεμονικό ρόλο του στο χώρο της επαναστατικής διάνοησης. Το 1930, εκδίδει το περιοδικό *Οι Πρωτοπόροι* στο οποίο ακολουθεί μian ανθρωπιστική και συνάμα επαναστατική γραμμή, εμφορούμενος από το πάθος της κοινωνικής πάλης.²⁷⁹ Πρότυπό του είναι το περιοδικό *Monde* του Μπαρμπύς που τον επηρέασε στα φοιτητικά του χρόνια (Ντουνιά, 2010, 427). Το περιοδικό είναι βραχύβιο, καθώς το 1931 διακόπτεται η κυκλοφορία του, ενώ παράλληλα κλιμακώνεται η σύγκρουση του Πικρού με την ηγεσία του ΚΚΕ που του καταλογίζει «οικονομικές ατασθαλίες». Μια συχνή αιτίαση που του αποδίδεται είναι ότι η λογοτεχνία του δεν είναι αρκούντως προλεταριακή, μια και δεν εκφράζει την αγωνιστική, αισιόδοξη δυναμική που εγκολπώνεται ο μαρξισμός - λενινισμός. Ο Παπαϊωάννου (1986, 30) τού καταλογίζει ότι, παρόλο που «ερχόμενος από τη Γαλλία, παρατηρεί πως το εργατικό κίνημα πάει να ξεπεράσει το στάδιο των αυθόρμητων αντιδράσεων στην πολιτική της άρχουσας τάξης», δεν το βοηθά να γίνει πιο οργανωμένο. Αντί να σφυρηλατήσει τον τίμιο, επαναστατημένο εργάτη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, καλλιεργεί την αδράνεια και την εξαθλίωση του περιθωρίου.

²⁷⁷ Στη *Λογοτεχνική Επιθεώρηση*, κατακρίνει τον Βάρναλη ως «κακό συνοδοιπόρο», «μεταμφιεσμένο ιδεαλιστή» και «πατσιφιστή», «πιο επικίνδυνο» από τους «δηλωμένους αντιδραστικούς». Ως εκπρόσωπος της «Προλετκούλτ», συγκρούεται με τον Πουλιόπουλο, ηγετικό στέλεχος του Κ.Κ.Ε., που πιστεύει ότι πρέπει να ενταχθούν στο κόμμα αστοί ιδεολόγοι (όπως ο Δ. Γληνός) για τη διαπαιδαγώγηση των προλεταρίων (Ντουνιά, 1996, 104 - 109).

²⁷⁸ Από τις φυλακές, εκπροσωπώντας 18 κομμουνιστές συγκρατούμενούς του, ο Πικρός στέλνει γράμμα στον Παναίτη Ιστράτι που δημοσιεύεται στον *Ριζοσπάστη* την Πρωτοχρονιά του 1928 (Ντουνιά, 2010, 425).

²⁷⁹ Ήταν μια «πρωτοποριακή επιθεώρηση, το σοβαρότερο πνευματικό όργανο του καιρού του, με θέματα λόγου, τέχνης, στοχασμού και πάλης». Με εξώφυλλα φιλοτεχνημένα από χαράκτες και ζωγράφους, δημιουργήματα ενός «πρωτοπόρου των Γραμμάτων» που έδινε ένα «κοινωνικό παρών» με «ενάργεια και ψυχολογική διεισδυτικότητα» (Κλάρας, 1986, 42).

Στην πραγματικότητα, φαίνεται πως ο κομματικός μηχανισμός δυσχεραίνεται από τις αρχηγικές τάσεις του και επιδιώκει να προωθήσει νέα πρόσωπα της επιλογής του σοβιετικού κέντρου ελέγχου. Με την εκλογή του Ζαχαριάδη ως μέλους του Πολιτικού Γραφείου, ο Πικρός αποπέμπεται από το περιοδικό και διαγράφεται από το κόμμα που εκδίδει πλέον τους *Νέους Πρωτοπόρους*, χωρίς τη συμμετοχή του.²⁸⁰ Το 1933, προχωρώντας σε μια δημόσια δήλωση αυτοκριτικής, δημοσιευμένη στον *Ριζοσπάστη*, επιχειρεί να επανενταχθεί στον κομματικό πυρήνα που όμως παραμένει απρόθυμος. Από τότε που ο ένθερμος μαρξιστής αποστρατεύεται πολιτικά, αποστασιοποιείται από τα σοσιαλιστικά έργα του και τα γραπτά του εξυπηρετούν τις βιοποριστικές ανάγκες του, αλλά και τα ευρύτερα πνευματικά του ενδιαφέροντα.

Στα χρόνια της κατοχής, αναπτύσσει αντιστασιακή δράση ως μέλος του ΕΑΜ των δημοσιογράφων, δράση που παραγνωρίζεται από την άκαμπτη ηγεσία του ΚΚΕ. Το βιβλίο του *Στάλιν* εγείρει το μένος του Ζαχαριάδη που, επιστρέφοντας από το Νταχάου το 1945, τον καταγγέλλει ως «πλαστογράφος» και «πράκτορα του εχθρού» (Αργυρίου, 1993, 211). Ο Χρήστος Λεβάντας (1986, 49 - 50) ανασκευάζει τις αιτιάσεις του Κορδάτου σε βάρος του Πικρού που κατηγορείται ως «χαφιάς της Ασφάλειας» κατά τη δικτατορία της 4^{ης} Αυγούστου: «Ήταν εριστικός, εγωκεντρικός σαν τύπος, αλλά αγωνιστής τίμιος [...] Εγώ τον είδα με τα μάτια μου μέσα στη γερμανική Κατοχή να έρχεται σε μια ξυλαποθήκη της οδού Λιοσίων και να μας μοιράζει (σε ομαδάρχες του ΕΑΜ) φύλλα του *Ελευθερωτή*, που τα κουβαλούσε σε μια δερμάτινη τσάντα». Παρόλα αυτά, ο Πικρός απομονώνεται ξανά.

Παρά τα λάθη του και την συχνά εριστική και αλαζονική συμπεριφορά απέναντι στους συντρόφους του, ο Πικρός, μέχρι το τέλος της ζωής του, δεν προδίδει τα ιδανικά του και την αφοσίωσή του στην υπηρεσία της ανθρώπινης υπόθεσης. Γράφει ο Πέτρος Χάρης στη *Νέα Εστία* (1956, 1001): «Μόθησε, πολέμησε, μα δεν κουράστηκε στον αγώνα για τον άνθρωπο. Γιατί πολύ τον αγάπησε, πολύ τον επόνεσε και πολύ θέλησε να τον υπηρετήσει. Τόσο όταν υπηρετούσε τα πρώτα χρόνια την ιδεολογία του, όσο και όταν αποδεσμεύτηκε από πολιτικές οργανώσεις, δεν έκανε ποτέ κήρυγμα. Ήταν ο γνήσιος αφηγητής που ήξερε

²⁸⁰ Η επίθεση σε βάρος του Πικρού από τους *Νέους Πρωτοπόρους* είναι οξύτατη: «Κάτι βρομερό και σάπιο, ταπεινό και χυδαίο, νεκρό [...] βγήκε στο φως της δημοσιότητας ... είδατε τον οχετό ν' ανοίγει ... τη σαπίλα να ξεχύνεται, ν' απλώνει τη μεγάλη της λήδα, τη μεγάλη πληγή του κινήματός μας να χύνει το πύο της [...] το κοράκι [...] να κρώζει [...] τη ντροπή [...] να ξεσκεπάζεται γυμνή και να προκαλεί ζετσίπωτα!» (Αργυρίου, 1993, 209). Ο Ασημάκης Πανσέληνος (1975, 200) εξηγεί τις συνθήκες καθαίρεσης του Πικρού: «... Ήταν όπως σε κάτι σπίτια που έχουν λείψανο, μαζεύονται κάτι άγνωστες φυσιογνωμίες και μπαινοβγαίνουν χαζεύοντας την κηδεία», ενώ είναι ενδεικτικό το δίστιχο «επιτύμβιο» που δημοσιεύτηκε το 1932 στους *Νέους Πρωτοπόρους* και πιθανότατα αποδίδεται στον ίδιο: «Ενθάδε κείται ο Πικρός και να τον κλαις διαβάτη / έζησε ως Γκόρκι μιτασιόν και πέθανε ως Ιστράτη» (Ντουνιά, 2006, 82).

πολύ καλά ότι μόνο η ελεύθερη τέχνη δίνει καρπούς». Ο Πικρός παραμένει ο «ανένταχος αριστερός» που δεν ενσωματώθηκε σε κάποια αριστερή συνιστώσα, ούτε άλλαξε ιδεολογικό στρατόπεδο, όπως έγινε με πολλούς συνοδοιπόρους του (Ντουνιά, 2006, 82 - 83). Ένας ρομαντικός ιδεολόγος που αντιλαμβάνεται τη λογοτεχνική δημιουργία σφιχτοδεμένη με τους πολιτικούς αγώνες.

3. Ο λογοτέχνης Πικρός

Η λογοτεχνική δημιουργία του Πικρού απηχεί τη στράτευση του στον χώρο της αριστεράς, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι οι αφηγηματικοί ήρωες λειτουργούν ως ανδρείκελα - ενσαρκώσεις των σοσιαλιστικών θέσεων του και προπαγανδιστικά εργαλεία. Ο μαρξισμός του τον προικοδοτεί μ' έναν βαθύτατο ανθρωπισμό και μια κοινωνιστική ματιά, μ' ένα νοιάξιμο για τον χειμαζόμενο άνθρωπο που βιώνει την κοινωνική αδικία, εγκλωβισμένος στα ρείθρα του αστικού κατεστημένου.²⁸¹ Αν και δεν αποδεσμεύεται από τη νατουραλιστική πλαισίωση του μύθου, αυτή συνυπάρχει συχνά σε οξύμωρη ώσμωση μ' έναν χαμηλόφωνο, υπόγειο λυρισμό. Γι' αυτό –παρά τα διάσπαρτα μοντερνιστικά στοιχεία της αφηγηματικής φωνής– δεν είναι τυπικά μοντερνιστής και απέχει πολύ από τον μεταμοντερνισμό που, κατά τον Lyotard, «καταρρίπτει τις μείζονες αφηγήσεις, τα ιδεώδη της αποκρυστάλλωσης του ιστορικού γίνεσθαι σε μεγάλα αφηγηματικά σύνολα που αποβλέπουν στην αποκάλυψη του νοήματος και τη νομιμοποίηση γνώσης και πράξης».

Πρόκειται για έναν πολιτικά στρατευμένο συγγραφέα που αποφεύγει τις ιδιωτικές αναδιπλώσεις και την εσωστρέφεια των μικρο - αφηγήσεων, αποδομιστικών μιας ολικής ιστορίας, μιας καθολικής αλήθειας. Για τον Πικρό «η Ιστορία ως πηγή νοήματος, αλήθειας και δικαίωσης δεν έχει εξαντληθεί» (Τζιόβας, 1993, 248 - 250).²⁸² Οι επιλογές του ανταποκρίνονται στο δίπολο - προϋπόθεση ενός γνήσιου ρεαλιστικού έργου, όπως προσδιορίζεται ευφύως από τον Henry James: ενδεδειγμένες φόρμες και τεχνικές, ώστε να

²⁸¹ Ο Πέτρος Χάρης (1968, 179) μιλά για την «αγάπη» του Πικρού «για τον βασανισμένο άνθρωπο, για τον παραστρατημένο, μα και συχνά λιγότερο ένοχο από τόσους άλλους με το σκοτάδι στην ψυχή και τον αγγελικό λόγο στα χείλη».

²⁸² Αντίθετα ο ελληνικός μεταμοντερνισμός, όπως εκφράζεται με έργα, όπως *Ο λαιμός* του Φραγκιά ή *Το κιβώτιο* του Αλεξάνδρου, «χειραφετείται από τους μύθους του παρελθόντος που το επανεξετάζει ειρωνικά και αμφισβητεί τη δυνατότητα ύπαρξης μειζόνων αφηγήσεων» (Τζιόβας, 1993, 254 - 255, 265, 274 - 275). Κυριαρχούν το άχρονο, η ασάφεια, η ανωνυμία, η απουσία μνήμης και η αλληγορία.

επιτυγχάνεται η αφηγηματική ένταση και κατάλληλο θεματικό υλικό που εξασφαλίζει την ψευδαίσθηση της ζωής.²⁸³

Η ιδεολογική σκευή του είναι περισσότερο εμφανής στα έργα του που τοποθετούνται χρονολογικά πριν από το 1931 και τη ρήξη του με το ΚΚΕ. Η τριλογία των *Χαμένων Κορμιών* –που αποτελεί το θέμα αυτής της εργασίας– τον τοποθετεί στην πρωτοπορία της αριστερής διάνοησης της πρώτης δεκαετίας του Μεσοπολέμου ως έναν μαρξιστή συγγραφέα στα χνάρια του Δημοσθένη Βουτυρά, αλλά με «νατουραλισμό δραστικότερο» από τον δικό του (Πολίτης, 2010, 260). Από το πρώτο βιβλίο, σκιαγραφεί το ζόφο του υποκόσμου και του περιθωρίου²⁸⁴ που εκδιπλώνεται σε όλες τις σελίδες της τριλογίας: πόρνες, προαγωγοί, εγκληματίες και αιμομίκτες, γυναίκες δαιμονικές και άλλες τσακισμένες από τις προσδοκίες του φύλου τους, ήρωες διαταραγμένοι ψυχικά, απαξιωμένοι πλάι σε απαξιώσιμους εκπροσώπους του αστικού καθωσπρεπισμού, όλοι με φθαρμένες ταυτότητες, πραγματικά χαμένα κορμιά –δυνάμει και ενεργεία στιγματισμένα.²⁸⁵ Μεθοδικά αναβιώνει μια κοινωνία συμπίεσμένη στο περιθώριο, δίπλα στη φθορά της μεγαλοαστικής τάξης. Ιδιαίτερα στο τελευταίο βιβλίο της τριλογίας, το *Τουμπεκί*, που είναι «γραμμένο ανοργάνωτα (σαν βίαια αποσπασμένο κομμάτι από μια ιστορία που προϋπήρχε και συνεχίζεται μετά το τέλος της) διακρίνεται από αυτήν την ηθελημένη μορφή. [Ο συγγραφέας] θέλει να μιλήσει, έστω και μέσα από την ατελή σκέψη των ανθρώπινων τύπων». Στο μεσοπόλεμο, η ελληνική κοινωνία είναι διχασμένη ανάμεσα στη βαλκάνια ηθική της και τα νέα μηνύματα που έρχονται από το εξωτερικό. Οι εγκληματίες, άκοντες, πασχίζουν να δικαιώσουν τη ζωή και το «επάγγελμά τους», παγιδευμένοι στην εθιμική νομοτέλεια, στις ξεπερασμένες τεχνικές της πρωτόγονης βίας που αντανάκλα μια μεσαιωνική κοινωνική δομή και κρίνεται ατελέσφορη απέναντι στον εφησυχασμό της άρχουσας τάξης. «Οι περισσότεροι θα χαθούν, παίρνοντας μαζί τους τη λαϊκή παράδοση», ενώ όσοι *μαγκιόροι* εκσυγχρονίσουν τις επαγγελματικές τεχνικές τους, θα επιβιώσουν. «Το *Τουμπεκί* θα τελειώσει, όπως άρχισε. Με τον Αράπη να συλλογίζεται τις βαθιές αλλαγές

²⁸³ Ο Wayne Booth (1987, 42 - 46) αναλύει τους όρους *intensity of illusion* και *illusion of reality* του Henry James: ο συγκεκριασμός τους εγγυάται ήρωες που διακρίνονται από εσωτερικότητα.

²⁸⁴ Για την έννοια του «περιθωριακού», τη «λανθάνουσα περιθωριακότητα», τη «διαμόρφωση της περιθωριακής ταυτότητας» και τη διαχείρισή της από την κοινωνική ομάδα, βλ. Ευαγγέλου, 2003, 34 - 38. «Ο όρος περιθωριακός αποκτά την αξιολογική του διάσταση στις αρχές της δεκαετίας του '70 με αφορμή τα τεκταινόμενα στο γαλλικό Μάη του '68».

²⁸⁵ Ο Πικρός ονομάζει τους περιθωριακούς «προλεταριάτο», καθώς οι ήρωές του δεν είναι μικροαστοί. Ο Αργυρίου (2001, 22 - 23) επισημαίνει ότι «διακρίνει το ωφέλιμο στο επαναστατικό κίνημα, υπηρετώντας το με πάθος και φάνηκε να γνωρίζει την πεζογραφία στη Σοβιετική Ένωση». Ωστόσο, ο Πετρόπουλος (1980β, 98) τονίζει ότι στην Ελλάδα δεν υπήρξε ποτέ πραγματικό προλεταριάτο.

που εγκυμονούνται σε ό,τι τον περιέβαλλε. Ίσως από εκεί αρχίσει η συνειδητοποίησή του» (Ζήρας, 1976, 103).

Την περίοδο, όπου αναπτύσσεται η σοσιαλιστική σκέψη στην Ελλάδα (από την ίδρυση του ΣΕΚΕ ως τη μολοσεβικοποίηση του ΚΚΕ), καλλιεργούνται οι σοσιαλιστικές - κομμουνιστικές ιδέες με σκοπό τη χειραφέτηση της εργατικής τάξης. Αυτή η συλλογική κοινωνική κριτική «εκτυλισσόταν ευθέως ανάλογα προς τις αντιστάσεις που ενθάρρυνε η μολοσεβικοφοβία των ιδεολογικών μηχανισμών του κράτους και ενίσχυε ο στρατός και η αστυνομία με το φόβητρο του εσωτερικού εχθρού» (Νούτσος, 1992, 125, 127).

Ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι ο κοινωνικός προβληματισμός του φιλοξενείται παράλληλα και σε βιβλία παιδικής λογοτεχνίας: *Τα παραμύθια της Φροσούλας* (1922), *Ο Πιτσιρίκος και η παρέα του* (1924/ 25), *Πετάει - πετάει... Ο άνθρωπος!* (1931), *Από τον κόσμο που φεύγει στον κόσμο που έρχεται* (1933) και *Μίκη - Μάους και Καραγκιόζης* (1939). Παράλληλα, συνεργάζεται με το λογοτεχνικό περιοδικό *Παιδική Χαρά* και την *Παιδική Εγκυκλοπαίδεια* (Μπάρτζης, 2006, 13 - 21). Ως «πατέρας του κοινωνικού παιδικού μυθιστορήματος» (Μπαλούμης, 1996, 281), με προλεταριακή συνείδηση απευθύνεται στα παιδιά των πικραμένων και απόκληρων, προκειμένου να τα προπαρασκευάσει στο στίβο των πνευματικών αγώνων.²⁸⁶ Διαπιστώνουμε ότι ο Πικρός αντιμετωπίζει σφαιρικά την ελληνική κοινωνία, συμπεριλαμβάνοντας όλες τις ηλικιακές ομάδες. Το παιδί εμπλέκεται κι αυτό στη διαλεκτική των κοινωνικών ζυμώσεων και των ανισοτήτων, αρχικά ως ανύποπτο θύμα. Για να βελτιωθούν ουσιαστικά οι όροι της ζωής του, θα πρέπει από νωρίς να αποκτήσει κοινωνική συνείδηση και αγωνιστική διάθεση.

Μετά την εμβληματική τριλογία του, μετατοπίζεται από τον χώρο του κοινωνικού περιθωρίου σε ευρύτερη θεματολογία που συνδυάζει «τον κοινωνιολογικό στοχασμό του με πλήθος εγκυκλοπαιδικών γνώσεων από ποικίλους τομείς του επιστητού»: *Ο άνθρωπος που έχασε τον εαυτό του* (1929/30) συνδυάζει στοιχεία επιστημονικής φαντασίας, μυθιστορηματικής βιογραφίας και εκλαϊκευμένης αστρονομίας (Μπάρτζης, 2006, 148 - 149). Το είδος της ιστορικής βιογραφίας υπηρετεί και το βιβλίο του *Η Εταίρα που κυβέρνησε*

²⁸⁶ Ο Άλκης Τροπαιιάτης επισημαίνει ότι «στα παιδιά ο Πικρός είδε τους αυριανούς προγραμμαμένους της αστικής κοινωνίας, τους καταδικασμένους αναίτια σε ισόβια δυστυχία και ταπείνωση» (*Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, 1986, 46), απηγώντας τους ήρωες του Γκόρκι και του Ντίκενς. Ο Χάρης Σακελλαρίου (*Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας, ό.π.*, 62) παραθέτει την κατάληξη της επιστολής που στέλνει στο περιοδικό *Παιδική Χαρά*: «Τώρα σειρά σας ... Ελάτε εσείς οι δυνατοί και οι άρτιοι [...] αμερόληπτοι και αδέκαστοι κριτές [...] να κρίνετε ποιοι σας είπαν τον καλό το λόγο και ποιοι πολέμησαν να στραγγίξουνε την καρδιά σας και να στερέψουν το μυαλό σας [...] Ελάτε να ξεριζώσετε αλύπητα τον πονηρό το σπόρο. Κι ας είναι ατσάλενα τα νεύρα σας κι ας γίνει σιδερένια η γροθιά σας».

την Ελλάδα (1930), αναφερόμενο στην Ασπασία. Κύκνειο άσμα του *Η λαμπηδόνα του βυθού* (1955), όπου ο Πικρός έχει αφήσει πίσω του τον νατουραλισμό και την κοινωνιστική πεζογραφία, εμπνευσμένη από τη στράτευσή του στο μαρξισμό.²⁸⁷

Μπορούμε να καταλάβουμε αυτήν την αλλαγή προσανατολισμού του αδέκαστου επαναστάτη που περιθωριοποιείται από τον κομματικό μηχανισμό, με αποτέλεσμα να αποστασιοποιείται από την ιδεολογική στοχοθεσία του και να συρρικνώνει την ορμή της πολιτικής δράσης του. Εξάλλου οι βιοποριστικές ανάγκες του επιτάσσουν τη συγγραφή πολιτικά ουδέτερων αναγνωσμάτων που δεν εγείρουν αντιπαραθέσεις.²⁸⁸ Στο μεταξύ, η «ατσαλάκωτη» γενιά του '30 με τον κοσμοπολιτισμό της στρέφει το ενδιαφέρον του αναγνωστικού κοινού στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα του αστικού χώρου με εστίαση στα μεσαία και ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Η λογοτεχνία του περιθωρίου της δεκαετίας του '20 μοιάζει να φέρνει το στίγμα ενός προβληματισμού παρωχημένου, φαντάζει σαν ηχηρή παραφωνία στο ελπιδοφόρο αφήγημα του μοντερνισμού, προσανατολισμένου σε μια μάλλον «φορμαλιστική ενδοσκόπηση, χωρίς την κοινωνική στόχευση ή την αντισυμβατική δυναμική της πρωτοποριακής ευρωπαϊκής λογοτεχνίας προς την οποία έτεινε το εγχείρημα του Πικρού» (Ντουνιά, 2010, 27).

²⁸⁷ Σ' αυτό το βιβλίο, παρουσιάζονται δύο καινοτομίες: από τη μια μεριά, ο συγγραφέας στρέφεται προς τη *συμπλεγματική ψυχολογία* του Γιούνγκ και επιδιώκει τη λογοτεχνική αξιοποίηση των πορισμάτων της επιστήμης της Ψυχολογίας του βάρθους. Από την άλλη, σταχυολογεί λαογραφικά στοιχεία σχετικά με το επάγγελμα των σφουγγαράδων, αποθησαυρίζοντας λαϊκές δοξασίες.

²⁸⁸ Παράλληλα με την επαγγελματική δημοσιογραφία, ο Πικρός για λόγους βιοπορισμού γράφει λαϊκά αναγνώσματα και μυθιστορήματα σε συνέχειες στα περιοδικά *Εβδομάς* και *Ήλιος*. Πρόκειται για δείγματα λαϊκής λογοτεχνίας και παραλογοτεχνίας που απευθύνονται σε πλατύ αναγνωστικό κοινό και δεν εκτιμώνται από τη φιλολογική κριτική (Μπάρτζης, 2006, 327).

Παράρτημα Β: «Η τριλογία των Χαμένων Κορμιών»

1. Οι επιρροές στην τριλογία των Χαμένων Κορμιών

Η επιλογή της θεματογραφίας του Πικρού από τον χώρο του κοινωνικού περιθωρίου δεν είναι καθόλου τυχαία. Τρεις είναι οι παράμετροι που επηρεάζουν τη λογοτεχνική διαδρομή του: οι ιστορικές συγκυρίες της εποχής και κυρίως η μικρασιατική τραγωδία μαζί με την έλευση του προσφυγικού πληθυσμού (μετασχηματιστική της όψης του αστικού ιστού) μεταγγίζονται στις σελίδες της τριλογίας, πλάθοντας κατατρεγμένους ήρωες. Από την άλλη μεριά, η θητεία του στο κομμουνιστικό κόμμα και η μαρξιστική ιδεολογία του μαζί με τη δημοσιογραφική δραστηριοποίησή του στον *Ριζοσπάστη* εμβολιάζουν τον προβληματισμό του με τις σοσιαλιστικές ιδέες της μεσοπολεμικής, αριστερής διάνοησης. Τέλος, οι σπουδές του στο εξωτερικό και η ευρυμάθειά του τον φέρνουν σε επαφή με όλα τα ευρωπαϊκά ρεύματα της πρωτοπορίας που τα αξιοποιεί δημιουργικά, διευρύνοντας –θεματικά και μορφικά– τον ορίζοντα της νεοελληνικής πεζογραφίας.²⁸⁹

Ήδη από το 1880, η λογοτεχνική έμπνευση απομακρύνεται από το ρομαντισμό και προσηλώνεται στο οικείο και καθημερινό. Εγκαταλείπεται το ιστορικό μυθιστόρημα της παλιάς αθηναϊκής σχολής και καλλιεργείται το ηθογραφικό διήγημα με εισηγητή τον Βιζυηνό (Πολίτης, 2010, 200). Παράλληλα, με την ανάπτυξη της λαογραφίας ο Νικόλαος Πολίτης προκηρύσσει το 1883 από τις στήλες της *Εστίας* διαγωνισμό «ελληνικού διηγήματος» (Vitti, 1989, 292), εγκαινιάζοντας το ενδιαφέρον για την ανθρωπογεωγραφία της υπαίθρου. Ο Χατζόπουλος και ο Θεοτόκης στην αρχή του 20ού αι., μετά την επαφή τους με τα σοσιαλιστικά ευρωπαϊκά ιδεώδη και το νιτσεικό στοχασμό, επιχειρούν την έξοδο από τον «αυτοσκοπό της ηθογραφίας», για να καταγγείλουν «την εξουσία και την άπληστη και κυνική αστική τάξη». Ο «γερμανικός ανθρωπισμός», δεχόμενος τα νάματα του ρωσικού μυθιστορήματος, ανοίγει στη λογοτεχνία μια νέα προοπτική: την κοινωνική εξαθλίωση πρέπει να διαδεχθεί η εξιλέωση, η «στιγμή της λύτρωσης και της δικαιοσύνης

²⁸⁹ Ο Πέτρος Χάρης (1956, 1001) διαπιστώνει μια διττή συνέπεια της επιρροής που δέχθηκε ο Πικρός από τα πνευματικά ρεύματα της εποχής που έζησε στη Γαλλία, στη Γερμανία και στην Ελβετία: από τη μια μεριά, καλλιεργήθηκε μέσα του ένα πάθος που τον έσπρωξε «στην ιδεολογική αδιαλλαξία και σε σκληρή αντιδικία», ενώ από την άλλη «παρουσίασε γρήγορα ένα καταστάλαγμα στοχασμού και συναισθήματος». Είναι πολύ ενδιαφέρουσα και διεισδυτική η προσέγγιση της Ντουινιά (2006, 57 - 74) σχετικά με τις ποικίλες επιρροές που ανιχνεύονται στη ποιητική του Πικρού.

για τον άνθρωπο και την κοινωνία» (Vitti, 1989, 321 - 322). Ο Παρορίτης σχολιάζει, εξάιροντας την προσφορά του Χατζόπουλου: « Η ζωή του χωριού, στενή και μαραζάρικη, έδωσε στο διήγημα ό,τι είχε να δώσει. [...] Η πολυθόρυβη ζωή της πόλης αρχίζει να τραβάει την προσοχή του τεχνίτη. Η τέχνη ζητάει κάτι πιο μεστό, πιο έντονο, ύστερα από το νερούλιασμα της ειδυλλιακής ηθογραφίας που στα τελευταία χρόνια είχε καταντήσει απλή σαχλολογία» (Γκότση, 2004, 35).

Από το 1900, ο Δημοσθένης Βουτυράς εγκαινιάζει την «αστική ηθογραφία των φτωχογειτονιών και των απόμερων συνοικιών της πόλης με τη μίζερη και αποτυχημένη ζωή των ανθρώπων της» (Πολίτης, 2010, 259 - 260). Μέσα στην καταθλιπτική ατμόσφαιρα της ταβέρνας και της τρώγλης, παρουσιάζεται εναργής η αθλιότητα των κοινωνικών διεκδικήσεων. Ο Βουτυράς για πρωταγωνιστές του στρατολογεί προλετάριους, ανθρώπους με ταπεινά επαγγέλματα ή άνεργους από τους συνοικισμούς και θαμώνες των καπηλειών. Πρόκειται για έναν νέο κόσμο που κατοικούσε σε παράγκες εκεί που τελείωνε η πόλη ή σε τρώγλες και τότε για πρώτη φορά ερχόταν να ταράξει τη συνείδηση του αστού αναγνώστη (Vitti, 1989, 326). «Απλαστος, ρεαλιστικός, χαωτικός και ασχεδιάστος, αλλά και βαθύτατα κοινωνικός και επαναστατημένος», ο Βουτυράς «ανανέωσε τη στατική ελληνική ηθογραφία [...] την έφερε ανάμεσα στους μικροαστούς και τους ταπεινούς ανθρώπους του μόχθου. Μαζί με τον Παρορίτη, το νεοελληνικό διήγημα παίρνει το πιο ζωντανό και συγχρονισμένο κοινωνικό περιεχόμενο» (Βαλέτας, 1983, 119 - 120).

Ο Πικρός, ζυμωμένος στο χωνευτήρι της ελληνικής διανόησης, δεν μπορούσε να μην επηρεαστεί από τους ομοτέχνους του, επιλέγοντας κι αυτός το σκηνικό μιας πόλης λυμφατικής, το χλωμό απείκασμα μιας υγιούς οντότητας που βηματίζει χωλά, στα όρια της νομιμότητας, πολύ μακριά από το όραμα μιας «ενότητας στη διαφορετικότητα», συμπεριληπτικό για όλες τις «νομαδικές ταυτότητες» (Morley & Robbins, 2002, 83).²⁹⁰ Πριν από αυτόν, ο Κονδυλάκης στους *Άθλιους των Αθηνών* παρουσιάζει νατουραλιστικά τον αθηναϊκό υπόκοσμο από τη σκοπιά όμως του «πατερναλιστικού αστισμού» (Τσιριμώκου, 1988, 20). Ο Πικρός όμως, με ανάλογες περιγραφές ζολαδικής εμβέλειας, δεν νομιμοποιεί την αστική ηθική που «στιγματίζει το έξω, εξοστρακίζει το δρόμο και φετιχοποιεί την οικογενειακή θαλπωρή». Αντίθετα, συμφύρεται με το αγοραίο πλήθος,

²⁹⁰ Το βαρύ κλίμα της μικρασιατικής καταστροφής και των συνεπειών της στον δημογραφικό μετασχηματισμό του αστικού ελλαδικού τοπίου επηρεάζει το αφηγηματικό σύμπαν του Πικρού. Κάτι ανάλογο είχε συμβεί μετά τον ατυχή πόλεμο του 1897 που τροφодότησε «την ποίηση του εσωτερικού *ρίγους* και της κατάθλιψης, μακριά από τους μεγαλοϊδεατικούς οραματισμούς του Παλαμά» (Vitti, 1989, 315).

ακολουθώντας το στη «χοάνη της αμαρτωλής πόλης» (Τσιριμώκου, 1988, 28 - 29), για να αφουγκραστεί τον παλμό του και να τον καταγράψει με μια ανθρωπιστική ματιά. «Βοτανίζει με τη ματιά του» τα ρείθρα του αστικού ιστού, όπου λειτουργούν περίκλειστες, εσωστρεφείς ετεροτοπίες: οίκοι ανοχής, φυλακές, στρατώνες, νεκροταφεία και νεκροτομεία, στρατιωτικά νοσοκομεία, «χώροι ασφυκτικά υποφωτισμένοι που εντείνουν το κλίμα του ψυχολογικού αδιεξόδου και του κοινωνικού αποκλεισμού των ηρώων» (Ντουνιά, 2006, 26). Όταν τοποθετεί τους κατοίκους στην πόλη τους,²⁹¹ παρακολουθεί και παρασύρεται από μια συμπαγή μάζα, χωρίς κοινωνική ταυτότητα ή ταξική συνείδηση. Εύκολα μπορούμε να καταλάβουμε τη διαπίστωση της Ντουνιά (2006, 18 - 19) ότι υπάρχει μια «ώσωση μπωντλερισμού²⁹² και μπολσεβικισμού»

Πνευματικό τέκνο του Μπαρμπύς και του Γκόρκι, υιοθετεί την οπτική του νατουραλισμού στις ποικίλες ευρωπαϊκές εκδοχές του, για την ανάδειξη των προβλημάτων των απόκληρων. Ο Πικρός γνωρίζει τον γαλλικό και γερμανικό νατουραλισμό, τον νατουραλισμό του Άρνο Χολτζ που προβάλλει το άσχημο, το άρρωστο και το περιθωριακό, όπως και τον κοινωνικό νατουραλισμό του Χάουπτμαν (*Υφαντές*) που έγινε πρόδρομος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. «Πρόκειται για τον αναγνωστικό ορίζοντα των αριστερών συγγραφέων» (Ντουνιά, 2006, 20) που προσελκύονται από τον κόσμο των απόκληρων. Θεωρούν ότι την έσχατη αθλιότητα ακολουθεί «η προλεταριοποίηση των μεσαίων στρωμάτων και η αναπόφευκτη εξέγερση. Η ωμή νατουραλιστική περιγραφή και η χρήση εκφράσεων από τη γλώσσα του υποκόσμου αποβλέπουν στο να προκαλέσουν την ανησυχία και την αφύπνιση των εφησυχασμένων συνειδήσεων» (Ντουνιά, 1996, 39). «Εσκεμμένα υποβιβάζουν τον άνθρωπο, απογυμνώνοντάς τον από ανώτερες φιλοδοξίες, παίρνουν τα θέματά τους κατά προτίμηση από καταστάσεις κατάρπτωσης, δείχνουν ότι ο άνθρωπος [...] εκφυλίζεται. Γι' αυτό και τους προσάπτουν ότι δε θέλησαν ή δεν ήξεραν να βάλουν λίγη ποίηση στην ταπεινή πραγματικότητα και δεν μπορεί να υπάρξει τέχνη χωρίς ποιητική αχτίδα» (Μπάρτζης, 2006, 211).

Έχοντας μελετήσει όχι μόνο τον Ζολά, αλλά και τη δαρβινική θεωρία για την πρωτόγονη ανθρώπινη φύση των ενστίκτων, συνδέει τις νατουραλιστικές αναζητήσεις του με την κοινωνιολογία και τον μαρξισμό, για να περιγράψει ψυχρά, με ακρίβεια ανατόμου

²⁹¹ Η πόλη του είναι πολύ διαφορετική από τη μοντερνιστική πόλη - πάρκο του Le Corbusier, όπου «ο δρόμος απολιτικοποιείται, θεάται ως λειτουργία, όχι ως κοινωνική σχέση» (Σταυρίδης, 2010, 63). Στον Πικρό, ο αστικός χωροχρόνος είναι επίδικο αντικείμενο των καθημερινών δράσεων των ηρώων του.

²⁹² Μην ξεχνάμε ότι το μότο του διηγήματος *Ξεμολογημένα* –*Βρέχει πάλι; ε;*– είναι φράση του Baudelaire.

αποκρουστικές καταστάσεις που δοκιμάζουν την αντοχή του αναγνώστη. Οι θεωρίες του Δαρβίνου για την εξέλιξη των ζώων και τη φυσική επιλογή και του Ταιν σχετικά με την κληρονομικότητα, την επίδραση του περιβάλλοντος και της δεδομένης στιγμής εφαρμόζονται στους αφηγηματικούς ήρωες που καθορίζονται από φυσικές και όχι ευγενικές, υπερβατικές δυνάμεις (Ιστορία Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας [ΙΕΛ], 2008, 177).

Ωστόσο η «περιγραφή του ορθόδοξου νατουραλισμού δεν γίνεται αυτοσκοπός, αλλά χρησιμοποιείται επιλεκτικά» (Ντουνιά, 2006, 57 - 58). Η οπτική του συχνά είναι εξπρεσιονιστική, παραμορφώνοντας την πραγματικότητα.²⁹³

Η χρήση του κατακερματισμένου, παραληρηματικού μονολόγου, της συνειρμικής αφήγησης με τις ελλειπτικές φράσεις - παραισθητικές πραγματώσεις δεν μπορεί παρά να μας φέρει στο νου τη μοντερνιστική αφήγηση του James Joyce. Οι ευρωπαϊκές σπουδές του τον βοήθησαν να «υπερκεράσει τις ηθογραφικές αναπαραγωγές και να έρθει σε επαφή με τον μοντερνισμό της Ευρώπης» (Μπαλούμης, 1996, 409 - 410). Ο εσωτερικός μονόλογος που καλλιεργείται από τους Gide, Proust, Mansfield, V. Woolf και Joyce «αποδεικνύει την κατάργηση των δεσμών του παρελθόντος για χάρη μιας συστηματικότερης ανθρωποκεντρικής ενδοσκόπησης. Η εξωτερική δράση περιορίζεται και τα πρόσωπα παρουσιάζονται πρισματικά, ενώ το θέμα διαχέεται μέσα από αλληπάλληλες εσωτερικές καταστάσεις, αποκτώντας μια ρευστότητα που εξουσιάζεται από την άγρυπνη ευαισθησία του συγγραφέα. Αυτή η λογοτεχνική προσέγγιση συνδέεται με την πρόοδο των ψυχαναλυτικών θεωριών» (Κόρφης, 1991, 182 - 183). Η ατμόσφαιρα παραζάλης που συναντάμε σε κάποια διηγήματα (*Γάμοι της Ίρμας, Μπαλάντα στο φεγγάρι, Ο αφορεσμένος που παραμιλούσε*) προοιωνίζει το «μετέπειτα ιδιαίτερο ενδιαφέρον του Πικρού για τις θεωρίες της ψυχολογίας του βάρθους που –μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο– θα του εμπνεύσει συνθετότερες δημιουργίες». Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο συγγραφέας «προσανατολίζεται προς έναν άλλο κύκλο θεμάτων και έμπνευσης που χαρακτηρίζεται από την παρουσία του ψυχολογικού δράματος» (Μπάρτζης, 2006, 165-6).

Δεν είναι λίγες οι φορές όμως που από τις σελίδες του ξεπηδούν «ζεστά λυρικά κυματίσματα» (Ντουνιά, 2006, 62 - 63), όταν τα πρόσωπα καταφεύγουν σε ονειρικές

²⁹³ Στο ίδιο πλαίσιο συνδυασμού ρεαλιστικών και εξπρεσιονιστικών στοιχείων εντάσσεται και ο «νέος πραγματισμός» της Γερμανίας που καλλιεργείται μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο: ριζοσπάστες συγγραφείς και ζωγράφοι (Kollwitz και Grosz) φιλοξενούνται σε ελληνικά αριστερά περιοδικά στο τέλος της δεκαετίας του '20. Από το 1921, στη Ρωσία μεσουρανεί ο Τζίγκα Βερτόφ με την ομάδα του (Kinoki) που «υποστηρίζει τη θεωρία του για τον κινηματογράφο - αλήθεια και την κάμερα - μάτι που θα επηρεάσει την ευρωπαϊκή avant - garde» (Ντουνιά, 2009, 16).

αποδράσεις, λυτρωτικές του ζόφου του περιθωρίου. Σ' αυτήν την περίπτωση, ακούμε τη φωνή του δημιουργού που γνώρισε την ποίηση του συμβολισμού²⁹⁴ και την παράδοση του αισθητισμού. Το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη» και η λατρεία της ομορφιάς σε κάποια διηγήματα μοιάζει να εξοβελίζει για λίγο την κοινωνική κριτική. Κι όταν επανέρχεται «η αισθητική της φρίκης», η γκροτέσκα διάσταση της καθημερινότητας, αναδύεται ένας «παρακμιακός αισθητισμός» (Ντουνιά, 2009, 21).

Ξεχωριστό ενδιαφέρον έχει η προσπάθεια του Πικρού να εντρυφήσει στους αφηγηματικούς ήρωες, ώστε να «λύσει, να ξεβιδώσει ίσαμε τα λεπτότερα γρανάζια του τον περίπλοκο μηχανισμό της ανθρώπινης ψυχής», επιδίωξη που μας παραπέμπει στη φροϋδική θεωρία.²⁹⁵ Εξίσου σημαντική είναι η ιδεολογική επικοινωνία που διαπιστώνει η Ντουνιά (2006, 53 - 54) ανάμεσα στο *Τουμπεκί* και στην *Όπερα της πεντάρας* του Brecht.²⁹⁶ Η θεματική είναι παρόμοια, όπως και η ειρωνική αποστασιοποίηση με τον αφηγητή να παρεμβάλλεται ανάμεσα στις σκηνές, διατυπώνοντας σχόλια και μαρξιστικές αναλύσεις και μετατοπίζοντας μ' αυτόν τον τρόπο την οπτική γωνία από τους ήρωες στο πρόσωπό του. Η «δομική συνάφεια του *Τουμπεκί* με την *Όπερα της πεντάρας*» δείχνει πόσο ο συγγραφέας ήταν «σκευός ευεπίφορον» στα κελεύσματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας –δεν είναι τυχαίο που το 1929 γράφει το πειραματικό μυθιστόρημα επιστημονικής φαντασίας *Ο άνθρωπος που έχασε τον εαυτό του* (συνέχεια της ταινίας του Φριτς Λαγκ, *Μια γυναίκα στο φεγγάρι*).

Ο αναγνώστης υποχρεώνεται να πάρει κριτική θέση απέναντι στα κοινωνικά προβλήματα που γίνονται αντικείμενο αφηγηματικής επεξεργασίας. Τα μπρεχτικά θεατρικά τεχνάσματα «τραβούν την προσοχή του κοινού στο γεγονός πως ό,τι βλέπει στη σκηνή είναι μια κατασκευασμένη λογοτεχνική εικόνα, όχι μια φυσική πραγματικότητα» (Barry, 2013, 196). Η πρωτόλεια *αποστασιοποίηση* που καλλιεργεί ο Πικρός και εργαλειοποιείται από τον Μπρεχτ συγγενεύει –σύμφωνα με την Ντουνιά – με την *ανοικείωση* (το *παραζένισμα*) που συζητούν στη δεκαετία του '20 οι Ρώσοι φορμαλιστές. Για παράδειγμα, ο Σκλόφσκυ στο δοκίμιό του *Η τέχνη ως τεχνική* ισχυρίζεται ότι «ένα από τα κύρια αποτελέσματα της

²⁹⁴ Η Ντουνιά (2006, 18 - 19) τοποθετεί τις δικές του ποιητικές απόπειρες στο κλίμα του «νεοσυμβολισμού και του νεορομαντισμού».

²⁹⁵ Ο Πικρός, επηρεασμένος από τον Φρόιντ, σκιαγραφεί τις ψυχικές διαταραχές, την αποκλίνουσα ερωτική συμπεριφορά, τον ομόφυλο έρωτα και την παντοδυναμία του γενετήσιου ενστίκτου που συχνά καταλήγει στη διαστροφή (Ντουνιά, 2009, 18 - 19).

²⁹⁶ Η Ντουνιά (2006, 70 - 71) θεωρεί παρακινδυνευμένο να υποθέσουμε ότι ο Πικρός γνωρίζει το έργο του Brecht. Ωστόσο παρακολουθεί τα γερμανικά θεατρικά δράματα, ενώ οι γκροτέσκες μορφές των ηρώων ή η παράθεση στίχων τραγουδιών σε κάποιες σελίδες της μαζί με τις αφηγηματικές, εμβόλιμες παρεμβάσεις παραπέμπουν στον κονφερανσιέ του βερολινέζικου καμπαρέ.

λογοτεχνικής γλώσσας είναι ότι κάνει τον οικείο κόσμο να μοιάζει νέος σ' εμάς, σαν να τον βλέπαμε για πρώτη φορά, και ως εκ τούτου μας επιτρέπει να τον επανεκτιμήσουμε» (Barry, 2013, 195). Η παρεμβολή των συγγραφικών σχολίων θα αναπτυχθεί οργανικά και θα θεωρητικοποιηθεί από δημιουργούς, όπως ο Έρβιν Πισκάτορ με το θέατρο - ντοκουμέντο.

Συνοψίζοντας, ο Πέτρος Πικρός είναι ένας λογοτέχνης που δε σταματά να πειραματίζεται, να δοκιμάζει διαφορετικές αφηγηματικές τεχνικές και να αναζητά καινούργιες φόρμες, ανοιχτόμυαλος και δεκτικός στα ευρωπαϊκά λογοτεχνικά προτάγματα, χωρίς να απαρνιέται όμως τις κατακτήσεις των συνοδοιπόρων του στις ατραπούς της ελληνικής πνευματικής ζωής. Ας ακούσουμε τη συγγραφική φωνή στον «Πρόλογο» του *Σα θα γίνουμε άνθρωποι* (2009, 33): «Συγγραφείς και κοινό ζούμε απάνου σ' αναμμένα κάρβουνα. Το έδαφος τρίζει, φεύγει κάτ' απ' τα πόδια μας [...] τον νιώθουμε να σιμώνει το μεγάλο σεισμό. Το σήμερα είναι μια αβεβαιότητα, το αύριο είν' ένα πρόβλημα [...] Κάτου από τέτοιες συνθήκες πώς θα είναι δυνατό να έχουμε κατασταλάξει σε μian ήρεμη, γαλήνια και νοικοκυρεμένη φόρμα;»

2. Η υποδοχή των Χαμένων Κορμιών από την κριτική

Τα κριτικά κείμενα που γράφονται αναφορικά με την τριλογία του Πέτρου Πικρού αντανακλούν το εύρος των ιδεολογικών ζυμώσεων και των πολιτικών αντιπαραθέσεων της εποχής του μεσοπολέμου.²⁹⁷ Πρόκειται για αντικρουόμενες οπτικές γωνίες που αντιμετωπίζουν τον συγγραφέα είτε ως ακραιφνή μαρξιστή που εξυπηρετεί υποκινούμενες –προπαγανδιστικές– σκοπιμότητες²⁹⁸ είτε ως καινοτόμο δημιουργό που δε διστάζει να διαχειριστεί την καυτή ύλη της ζωής των απόκληρων και να σταθεί πλάι τους με μια θαρραλέα, ακάματη ανθρωπιστική ματιά. Παρατίθενται ενδεικτικά κάποιες κριτικές, αντιπροσωπευτικές της ιδεολογικής σύγκρουσης:

²⁹⁷ Ο Γ. Μπάρτζης (2006), παρουσιάζει αναλυτικά τα κριτικά κείμενα για την τριλογία των *Χαμένων κορμιών*. Εξίσου διαφωτιστικά είναι η: *Επιθεώρηση παιδικής λογοτεχνίας* (1986), το βιβλίο της Χ. Ντουνιά (1996) και η παρουσίαση των κριτικών από τον Α. Αργυρίου (1996, 223 - 232). Σχετική ανθολόγηση παραθέτει η Χ. Ντουνιά στο «Επίμετρο» των δύο τελευταίων βιβλίων της τριλογίας (2009, 227 - 268 και 2010, 376 - 415).

²⁹⁸ *Το Παλτό* και οι *Νεκρές ψυχές* του Γκόγκολ «στραβοδιαβάστηκαν, ακόμη και από ευφυείς κριτικούς. Και όμως η άποψη ότι αποτελούν προπαγάνδα είναι ασυμβίβαστη με την πολύπλοκη καλολογική διοργάνωση, τα πολυσχιδή ευρήματα ειρωνείας, παρωδίας, λογοπαιγνίων, μιμητισμού και διακωμωδήσεως» (Wellek & Warren, 1965, 307). Ανάλογη τύχη περίμενε, κατά τραγική ειρωνεία, τον μεταφραστή του Γκόγκολ, τον Πέτρο Πικό.

Πολλοί κριτικοί στηλίτευσαν τον Πικρό για μίαν «κοινωνιστική οπτική» που επιχειρεί να αναπλάσει με την πεζογραφία «χρονίζουσες ενδημικές διαμαρτίες ενός κόσμου που παραπαίει από το μικροαστισμό στο περιθώριο» (Μπαλούμης, 1996, 261). Η νατουραλιστική θεματολογία του και η εκφραστική τραχύτητα των ηρώων ξενίζει τους ταγούς του «λογοτεχνικού κανόνα» που θεωρείται συχνά «παγιωμένος και αναλλοίωτος» (Eagleton, 1989, 295 - 296). Παρά την προσχώρησή του στον σοσιαλισμό, επικρίθηκε για το ότι «δεν εγκατέλειψε (όπως και ο Βάρναλης) τη φιλοσοφική διάθεση της παρακμής, τον πεσιμισμό και την ιδεολογία της ντεκαντένσιας, ότι έβλεπε το σοσιαλισμό [...] όχι δυναμικά, μα με την ψυχολογία της *μποέμικης επιπολαιότητας*» (Τσάκωνας, 1987, 107 - 108).²⁹⁹ Ο Μ. Παπαϊωάννου (1986, 30) τον κατηγορεί για την προσήλωσή του στο μοτίβο της πόρνης, γιατί «παρομοιάζει την αστική κοινωνία με οίκο ανοχής με τις γυναίκες εργάτριες να τις εκμεταλλεύεται ο πάτρωνας ή η πατρόνα». Αυτή η παρομοίωση «δεν ικανοποιεί το εργατικό κίνημα».³⁰⁰ Πιο μετριοπαθής ο Ασημάκης Πανσέληνος κάνει λόγο για βιβλία «γεμάτα ρομαντικό σπαραγμό που βοηθούσαν [...] το ξέφτισμα των αστικών αξιών. Οι νέοι [χάρη σ' αυτόν] πλησίασαν ρομαντικά το μπορντέλλο» (Πανσέληνος, 1975, 199).

Ο Ταγκόπουλος (Μπάρτζης, 2006, 170) αναφέρει ότι «φράσεις του προξενούν [...] θαλασσοζάλη, ναυτίαση», προσθέτοντας ότι «Αν [...] ζητάει ο συγγραφέας και νοσταλγεί αλήθεια να γίνει ο δημιουργός της σιχαμάρας, [...] τον βεβαιώνω ειλικρινώς [...] πως το πέτυχε». Στο ίδιο μήκος κύματος, ο/η Άλκης Θρύλος (Αργυρίου, 1993, 215) καταδικάζει το συγγραφικό ύφος: «... δεν είναι μόνο οι σκηνές που ζωγραφίζει ο κ. Πικρός αποκρουστικές, είναι αποκρουστικό και ολόκληρο το ύφος του [...] Από την αρχή ίσαμε το τέλος, η γλώσσα του λεχτικά και συνταχτικά δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένα δυσκολοδιάβαστο και χυδαιότατο argot, όπου οι βρομερές εκφράσεις αφθονούν». Ο Παπαϊωάννου μιλά για «λεξιλογική φτώχεια και φράσεις κλισέ» που εκφωνούνται από τυποποιημένους, επαναλαμβανόμενους ανθρώπινους τύπους, πανομοιότυπα «κομμένους και ραμμένους» –όχι ξεχωριστές ατομικότητες. Απαξιώνει τον γλωσσικό νατουραλισμό της τριλογίας, κυρίως τη συνθηματική γλώσσα του εγκλήματος, της κάστας της τάραφας που

²⁹⁹ Ο Ρένος Αποστολίδης ισχυρίζεται ότι «στις παρυφές των αστικών κέντρων υπάρχουν τα κοινωνικά λύματα, τα απόβλητα που δεν είναι το προλεταριάτο, η εργατική τάξη» (Τσάκωνας, 1987, 301), διαπίστωση που συμμερίζεται και ο Ηλίας Πετρόπουλος (1980, 98).

³⁰⁰ Ο στόχος του Πικρού δεν ήταν να γράψει στρατευμένα διηγήματα σ' ένα πλαίσιο διδακτισμού. Τα κοινωνικά ήθη των απόκληρων γυναικών «συναντούν το ανήλεο μαστίγωμά του, χωρίς να τον μεταφέρουν στην αντιλογοτεχνική σφαίρα του κηρύγματος» (Σαχίνης, 1945, 46). Η λάσπη και η σαπίλα δε δίνεται με την ξύλινη γλώσσα της κομμουνιστικής προπαγάνδας, αλλά με «λυρικά, ζεστά κυματίσματα» που κάνουν τον αναγνώστη να συμπονά αυτές τις *στιγματισμένες* υπάρξεις (Παναγιωτόπουλος, 1980, 169).

χρησιμοποιεί ο Πικρός στο *Τουμπεκί*, χαρακτηρίζοντάς την «γλώσσα συντεχνιακή, όπως των Ηπειρωτών χτιστάδων» που μπορεί να είναι σημαντική για «τη λαογραφία και τη γλωσσολογία, αλλά όχι για τη λογοτεχνία». Αμφισβητεί την αποκάλυψη του αληθινού από τον Πικρό: «Το αληθινό τού ξέφυγε, όχι γιατί δεν το αναπαράστησε με ακρίβεια, μα γιατί το αναζήτησε στο περιθώριο της καπιταλιστικής κοινωνίας. Εξαρτάται από το πώς θα το δώσει το αληθινό. Αλλά κι αυτό το αληθινό ν' αξίζει τον κόπο, να μην είναι ολόκληρο στο περιθώριο» (Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας, 1986, 31 - 32).

Και ο Θεοτοκάς στο *Ελεύθερο Πνεύμα* στηλιτεύει την «εκζητημένη χυδαιότητα πολλών αφελών ανθρώπων που νομίζουν ότι γράφουν πιο αληθινά και δυνατά, επειδή γράφουν βρώμικα». Θεωρεί πως «το αφρόντιστο γράψιμο και οι εκφράσεις μιας λαϊκής παραφθαρμένης ιδιολέκτου πρέπει να συσχετιστεί με μιαν αδέξια απόπειρα ανανέωσης της λογοτεχνίας» (Ντουνιά, 1996, 41, υποσ. 21).

Από την πλευρά της παράταξής του, εκφράζεται έντονος σκεπτικισμός από τον Θέμο Κορνάρο που οραματίζεται ένα εύρωστο προλεταριάτο (1932, 439 - 440): «Θα δούμε πόρνες, καταγώγια, χασισοποτεία, χαμένα κορμιά, μορφίνη και αιθέρα και σεξουαλικές διαστροφές να παρασταίνουν το προλεταριάτο! Πού ακούγεται [...] το γκουχ, γκουχ του σιδερένιου τροχού, [...] το βούισμα του μοτέρ [...] κι ανάμεσα σ' αυτά όλα η σκληρή, τραχιά, νευρώδικη κραυγή του βιομηχανικού εργάτη;».³⁰¹ Δυσφορεί για την απουσία γνήσιας προλεταριακής τέχνης: «Από τους λίγους επαναστάτες λογοτέχνες που παρουσιάστηκε ως τα τώρα, δεν ξεχωρίζουμε κανέναν που να τον πέταξε ο θόρυβος της φάμπρικας, η σκόνη του δρόμου, η Δραπετσώνα ή η Γούβα... όλοι τους σπουδάσανε σαν αντικείμενο την ψυχολογία του προλεταριάτου [...] Καλά τα έργα αυτά στο ξεσκεπάσμα και στο γκρέμισμα της αστικής κοινωνίας. Μα εμείς μιλούμε για Προλεταριακή Τέχνη, Προλεταριακή Ψυχολογία μέσα στη σιδερένια εποχή [...] Αυτό δεν είναι το προλεταριάτο. Είναι θύματα και μόνο θύματα αμαρτωλού καθεστώτος». Και για τους *στιγματισμένους* ήρωες του Πικρού προσθέτει: «Μπορεί ν' αναστενάζει, να παραπονιέται, να λέει λόγια που τον παρουσιάζουνε γι' άνθρωπο τσακισμένο, π' αφήνει τις ελπίδες του στη Μοίρα – φραστικές αδυναμίες αταίριαστες για έναν προλετάριο». Ο Κατηφόρης πάλι του καταλογίζει ότι «από ψυχολογική δική του αδυναμία έπεφτε στο λάθος να μπερδεύει τον

³⁰¹ Ο Θέμος Κορνάρος συμμετέχει ενεργά στη συζήτηση περί «προλεταριακής τέχνης» που διεξάγεται στους *Νέους Πρωτοπόρους* για τον Πικρό και τον Βάρναλη. Υποστηρίζει με διάπτυρη πένα ότι «ο προλετάριος είναι θύμα, μα και τρομερός πολεμιστής, γρανίτης κεραυνός, νικητής τροπαιοφόρος, στρατιώτης. Δεν τον βρίσκουμε μόνο στην ταβέρνα για να πίνει να πάνε κάτω τα φαρμάκια» (Ντουνιά, 2006, 80 - 82).

υλισμό με τον αγοραίο ρεαλισμό, το ρεαλισμό με την προστυχιά, το προλεταριάτο και τη νοοτροπία του με το λούμπεν προλεταριάτο» (Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας, 1986, 20 - 21).

Πιο συγκρατημένος στην κριτική του είναι ο Κορδάτος, διατηρώντας ωστόσο επιφυλάξεις: «Από κοινωνική άποψη [...] το λογοτεχνικό έργο του Πικρού είναι βέβαια επαναστατικό. Η θέση του όμως είναι μονοκόμματη. Χτυπάει τη σημερινή σαπίλα της κοινωνίας, γκρεμίζει, κουρελιάζει, σωριάζει. Δεν οικοδομεί [...] Ύστερα θα έρθει η δημιουργία [...] ελπίζουμε να διαβάσουμε και συνθετικό έργο και ξέρουμε πως ο Πικρός [...] δεν θα πέσει στο λάθος [...] να μας παρουσιάσει στο μελλοντικό λογοτεχνικό του έργο το λαό μουνούχο. Γιατί αυτό είναι αντιμαρξιστικό. Είναι μικροαστισμός...» (Ντουνιά, 2009, 267 - 268). Οι εξομολογήσεις με άφθονα αποσιωπητικά γεννούν ερωτηματικά στον Αργυρίου (1993, 216) για το αν παραπέμπουν σε μια υπαινικτική, πρωτοποριακή γραφή, προσανατολισμένη στην αμφίσημη αναγνωστική πρόσληψη ή σε ένα ανεπεξέργαστο ύφος, απότοκο δημοσιογραφικής προχειρότητας.

Αντίθετα, ένθερμη είναι η κριτική του Τροπαιάτη (*Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, 1986, 45 - 46): «Πήγε κοντά στα χαμένα κορμιά, τους απόκληρους της ζωής που δεν είχανε στον ήλιο μοίρα [...] ένιωσε κατάβαθα το μεγάλο τους πόνο [...] και είδε πως η συνείδησή του δεν τον συγχωρούσε να τους αγνοεί [...], κάνοντας λόγο μόνο για τους χορτάτους αστούς, πως έπρεπε να γίνει ένα μαζί τους και ν' αγωνιστεί [...] μήπως και ξυπνήσει τη ναρκωμένη κοινωνική συνείδηση [...] Έκαμε δική του υπόθεση την πίκρα τους από την κοινωνική αδικία. Έγινε ο ίδιος Πικρός ». Εξίσου ένθερμος είναι και ο Μπαστιάς : «Και οσονδήποτε και αν φωνάζουν οι ηρακλείς της ηθικής ότι το έργο του κ. Πικρού είναι ανήθικον ας πληροφορηθούν ότι πλανώνται. Το έργο είναι ηθικόν πρώτον διότι είναι έργο αληθινής τέχνης και δεύτερον διότι στηρίζεται ολόκληρον εις μίαν αγάπην, εις ένα βαθύ πόνον, διότι είναι μια κραυγή οδύνης» (Αργυρίου, 1996, 215). Και ο Χουρμούζιος, σχολιάζοντας το *Τουμπεκί*, το χαρακτηρίζει ως δείγμα «ωριμασμένης προλεταριακής αντίληψης, τεχνικής αρτιότητας και βαθιά ισορροπημένης παρατηρητικότητας» (Αργυρίου, 1996, 225), ενώ ο Σαχίνης (1945, 49) επισημαίνει την αίσθηση της αμεσότητας που δημιουργεί η ιδιοματική γλώσσα του: «φράσεις παρατακτικές, σε ύφος βιαστικό, ασθματικό, σαν αγκομαχητό απ' τα ταλαιπωρημένα στήθια. Μιλούν πληθωρικά, ακατάστατα και σε τόνο κουβεντιαστό που πάει να γίνει οικείος προς τον αναγνώστη».

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.