

# **Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**

**Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών**

*Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία*

## **Μεταπτυχιακή Διατριβή**



**Μήδεια: Από τον Ευριπίδη στον Μ. Καραγάτση.  
Η αναπαράσταση της γυναικείας μορφής**

**Βασιλική Κατσαούνου**

**Επιβλέπων Καθηγητής  
Αικατερίνη Τσολακίδου**

**Ιούνιος 2017**

# **Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**

**Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών**

***Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία***

## **Μεταπτυχιακή Διατριβή**

**Μήδεια: Από τον Ευριπίδη στον Μ. Καραγάτση.  
Η αναπαράσταση της γυναικείας μορφής**

**Βασιλική Κατσαούνου**

**Επιβλέπων Καθηγητής  
Αικατερίνη Τσολακίδου**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία* από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

**Ιούνιος 2017**



## Περίληψη

Η παρούσα εργασία μελετά δύο γυναικείες μορφές: τη Μήδεια, πρωταγωνίστρια του ομώνυμου αρχαίου δράματος του Ευριπίδη και τη Μαρίνα, κεντρική ηρωίδα του σύγχρονου μυθιστορήματος του Καραγάτση *Μεγάλη Χίμαιρα*. Οι δύο γυναίκες συνδέονται συστηματικά μέσα από τις διακειμενικές αναφορές που συναντάμε στο έργο του Καραγάτση, αλλά και μέσω της παράλληλης πορείας τους, με επιστέγασμα την κοινή, τραγική κατάληξη. Ταυτόχρονα όμως, παρατηρούνται και αρκετές διαφοροποιήσεις. Η διερεύνηση του ζητουμένου προσεγγίζεται υπό το πρίσμα της Φεμινιστικής Κριτικής και της Θεωρίας της Πρόσληψης. Η παρούσα εργασία βασίστηκε στη χρήση πρωτογενών και δευτερογενών πηγών, δηλαδή στην ανάλυση και ερμηνεία του σώματος της τραγωδίας από το πρωτότυπο και του μυθιστορήματος, αλλά και τη μελέτη σχετικής βιβλιογραφίας και αρθρογραφίας Ελλήνων και ξένων συγγραφέων, που πραγματεύονται ζητήματα σχετικά με την αναπαράσταση της γυναικείας μορφής στη κλασική τραγωδία και την ανάλυση της γραφής του Μ. Καραγάτση.

## Summary

This dissertation studies two female figures: Medea, the protagonist of the namesake play of Euripides and Marina, the central figure of M. Karagatsis' novel *The Great Chimaira*. The two women are systematically connected through the intertextual references in Karagatsis' work and also through the parallel course which end in a share tragic conclusion. At the same time, we also note the divergences in the representation.. The present study was based on the use of primary and secondary sources, namely the analysis and interpretation of the tragedy and the novel, as well as the study of bibliography by Greek and foreign authors, dealing with issues related to the representation of women in ancient greek tragedy, as well as to M. Karagatsis's writing.

# Περιεχόμενα

<b>1</b>	<b>Εισαγωγή</b> .....	<b>1</b>
1.1	Κοινωνικό Φύλο & Φεμινιστική Κριτική.....	3
1.2	Θεωρία της Πρόσληψης.....	6
<b>2</b>	<b>Η μορφή της Μήδειας στον Ευριπίδη</b> .....	<b>10</b>
2.1	<i>Μήδεια</i> .....	10
2.1.1	Τα κίνητρα και η δράση της Μήδειας.....	11
2.1.2	Το ζήτημα της ετερότητας .....	25
<b>3</b>	<b>Η μορφή της Μήδειας στον Μ. Καραγάτση</b> .....	<b>34</b>
3.1	Μ. Καραγάτση .....	34
3.1.1	Βιολογικός Ντετερμινισμός.....	39
3.1.2	Οι γυναίκες ηρωίδες στο έργο του Καραγάτση.....	41
3.2	<i>Μεγάλη Χίμαιρα</i> .....	45
3.2.1	Στοιχεία Διακειμενικότητας.....	47
3.2.2	Μαρίνα – Μήδεια.....	49
3.2.3	Ετερότητα και Εγκληματισμός.....	51
3.2.4	Το πάθος ως κινητήριο δύναμη.....	58
	<b>Συμπεράσματα</b> .....	<b>65</b>
	<b>Βιβλιογραφία</b> .....	<b>71</b>

Φεῦ φεῦ, βροτοῖς ἔρωτες ὡς κακὸν μέγα.  
Ευριπίδης, *Μήδεια*

# Κεφάλαιο 1

## Εισαγωγή

Η παρούσα διατριβή εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος «Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία» του Ανοιχτού Πανεπιστημίου Κύπρου. Αποτελεί συνέχεια, προσπάθεια εξέλιξης και επιστέγασμα μιας πορείας που ξεκίνησε από την επαφή με τη θεματική ενότητα των θεωρητικών προσεγγίσεων στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία. Σκοπός της διατριβής υπήρξε η περαιτέρω εμβάθυνση στη Φεμινιστική Κριτική και στη Θεωρία της Πρόσληψης, καθώς και η συνδυασμένη εφαρμογή των ποικίλων γνώσεων που αποκτήθηκαν, σε ένα κείμενο της αρχαίας ελληνικής δραματικής παραγωγής και σε ένα σύγχρονο μυθιστόρημα. Αντικείμενο της αποτελεί ο τραγικός χαρακτήρας της Μήδειας, όπως παρουσιάζεται στο ομώνυμο έργο του Ευριπίδη και στη *Μεγάλη Χίμαιρα* του Μ. Καραγάτση. Οι δύο ηρωίδες παρουσιάζονται και συνδέονται μέσα από μία συγκριτική μελέτη.

Στο πρώτο μέρος της διατριβής εξετάζεται η αναπαράσταση της Μήδειας στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη. Η μελέτη μας εστιάζει στη δράση και τα κίνητρα της ηρωίδας. Επίσης, ερευνάται η έμφυλη και φυλετική ετερότητα της.

Η *Μήδεια* είναι μια τραγωδία που έχει ασκήσει μεγάλη επιρροή στην ελληνική, αλλά και στην διεθνή δραματουργική και λογοτεχνική παραγωγή. Στο δεύτερο μέρος της παρούσας διατριβής εξετάζεται η πρόσληψη της τραγωδίας και ιδιαίτερα της ηρωίδας από τον Μ. Καραγάτση στη *Μεγάλη Χίμαιρα*. Ο πεζογράφος επιχειρεί μια επανεγγραφή του μύθου της Μήδειας μέσω της σύγκρισης και της σχεδόν επιβεβλημένης ταύτισης της με την κεντρική ηρωίδα του, Μαρίνα Μπαρέ. Στο εν λόγω μυθιστόρημα συναντάμε πολλές αναφορές στην τραγωδία του Ευριπίδη, καθώς η κεντρική ηρωίδα την έχει μελετήσει και έχει επηρεαστεί σε μεγάλο βαθμό από τη Μήδεια. Εμφανίζεται αρχικά ανίκανη να κατανοήσει το πάθος της τραγικής ηρωίδας, όμως στη συνέχεια, όλο και περισσότερο πλησιάζει προς αυτή, φτάνοντας, τέλος, στο σημείο να ταυτιστεί μαζί της,



σε συνειδητό και υποσυνείδητο επίπεδο, διαγράφοντας παράλληλη πορεία προς αυτή και ακολουθώντας την τραγική της μοίρα. Παράλληλα, βέβαια, παρατηρούνται και αρκετές διαφοροποιήσεις αναφορικά με το ήθος και τη δράση των δύο ηρωίδων.

## 1.1 Κοινωνικό Φύλο & Φεμινιστική Κριτική

Ο Φεμινισμός προωθεί τα ίσα δικαιώματα μεταξύ των δύο φύλων, σε πολιτικό, κοινωνικό, οικονομικό, και ψυχολογικό επίπεδο. Όσον αφορά στη λογοτεχνία, το ενδιαφέρον της φεμινιστικής κριτικής στρέφεται στην παρουσίαση των ηρώων θηλυκού γένους και στο πώς σχετίζεται η αναγνώστρια μαζί τους. Το κεντρικό ζήτημα είναι η κριτική απέναντι στις φαλλοκεντρικές παραδοχές, καθώς και η ανάλυση των πατριαρχικών αντιλήψεων και ιδεολογιών που ενσωματώνονται στη λογοτεχνία, η οποία επικεντρώνεται στην κυριαρχία του αρσενικού. Έτσι λοιπόν, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται τη ανισότητα στη γραφή ορισμένων συγγραφέων και τις φαλλοκεντρικές τους όψεις. Η φεμινιστική κριτική είναι μια πράξη πρωτίστως πολιτική και ως τέτοια δεν στοχεύει μόνο στην ερμηνεία του κόσμου, αλλά και στην αλλαγή του μέσω της μεταβολής της κοινωνικής συνείδησης των αναγνωστών. Ο αναγνώστης, σύμφωνα με τη φεμινιστική κριτική, πρέπει να εκπαιδευτεί στο να εξοβελίζει τα έμφυλα στερεότυπα, τα οποία παρουσιάζουν τη γυναίκα ως αντικείμενο κι ως δευτερεύουσα ύπαρξη έναντι του άνδρα. Σε ιδεολογικό επίπεδο, ο αναγνώστης επιδιώκει να μην αποδέχεται την ηγεμονική οπτική του αρσενικού και αρνείται να αποδώσει ταυτότητες με βάση το φύλο. Είναι αδιαπραγμάτευτης σημασίας η συνειδητοποίηση από όλους ότι το φύλο είναι μια πολιτισμική κατασκευή, όπως ακριβώς και τα στερεότυπα που το πλαισιώνουν: ότι το αρσενικό είναι δραστήριο κι ενεργό, κατέχει την ηγεσία και τη λογική, ενώ το θηλυκό είναι παθητικό, συναισθηματικό, και υποτακτικό. Η φεμινιστική κριτική επιθυμεί να εντάξει κι άλλες υπο-ομάδες διαφορετικών σεξουαλικών προσανατολισμών στους κόλπους της, εκθέτοντας τα έργα τους ως έργα που δύνανται να υποσκάψουν τα θεμέλια της πατριαρχίας. Η Elaine Showalter (1981) θεωρεί πρωταρχικό μέλημα της φεμινιστικής κριτικής την ενασχόληση με τη γυναίκα συγγραφέα και τις επιρροές ως προς το είδος, τη δομή και τη θεματική, που προέρχονται από άλλες γυναίκες, προκειμένου να μειωθούν στο ελάχιστο οι πατριαρχικές αναφορές (Barry, 2013: 151-152).

Άλλα ζητήματα που θίγει η φεμινιστική κριτική είναι η ψυχοδυναμική της θηλυκής δημιουργικότητας, η γλώσσα και οι δομές της, η ατομική ή η συλλογική πορεία των γυναικών δημιουργών, η ιστορική οπτική, και φυσικά, οι μελέτες όσον αφορά τα έργα καθαυτά. Ο χαρακτήρας της φεμινιστικής κριτικής είναι χαρακτήρας αποδόμησης: αποδόμησης του λόγου ο οποίος είναι διαρθρωμένος έτσι ώστε να πριμοδοτεί το αρσενικό έναντι του θηλυκού. Στους κύκλους των Γαλλίδων φεμινιστριών «θηλυκό» είναι όποιο ριζοσπαστικό στοιχείο αμφισβητεί τις κυρίαρχες παραδοχές και δομές, μαχόμενο έναντι των παραδοσιακά αρσενικών αξιών: ρεαλισμός, λογική, επιβολή, κ.α. Αντίθετα, οι φεμινιστές και φεμινίστριες σε Βρετανία και Αμερική περιορίζονται στη χρήση εμπειρικών μελετών και δοκιμιών από και για γυναίκες (Plain & Sellers 2007: 52).

Η φεμινιστική κριτική ξεκίνησε ως αποτέλεσμα του δεύτερου κύματος του φεμινισμού, το οποίο αναπτύχθηκε σε Αμερική και Ευρώπη στα πλαίσια των κινημάτων για τα ανθρώπινα δικαιώματα του 1960. Ανά τους αιώνες, η γυναίκα έχει γίνει στόχος περιοριστικών αντιλήψεων κάθε είδους και κάθε προελεύσεως, πράγμα που καθιστά δύσκολη την καταγραφή τους. Οι πρόοδοι σε κοινωνιολογικό και ακαδημαϊκό επίπεδο την δεκαετία του '60 δεν ήταν η αρχή του φεμινισμού, αλλά μια ανανέωση μιας παλαιότερης παράδοσης σκέψης, η οποία μέσα από την επεξεργασία κειμένων είχε προ πολλού συνειδητοποιήσει την ανισότητα των φύλων. Φυσικά, τα γραπτά της κάθε ιστορικής περιόδου μαρτυρούν και διαφορετικά προβλήματα στην καθημερινή ζωή των γυναικών, καθώς και διαφορετικές πολιτικές διεκδικήσεις, από το δικαίωμα στην εκπαίδευση, μέχρι το δικαίωμα για ψήφο, και τέλος το δικαίωμα για άμβλωση το 1960. Κάθε γενιά γυναικών είχε να αντιμετωπίσει και διαφορετικούς περιορισμούς, η αίσθηση όμως της ανισότητας και της αδικίας είναι διαχρονική και στη ζωή και στη λογοτεχνία. Έργα που την αναδεικνύουν είναι το *Room of One's Own* (1929) της Virginia Woolf, και, φυσικά, η βίβλος του φεμινισμού *The Second Sex* (1949) της Simone de Beauvoir. Πολύτιμη είναι επίσης η συνεισφορά ανδρών συγγραφέων, όπως του Friedrich Engels με το βιβλίο του *The Origin of Family* (1884). Ως απόρροια των κοινωνικών διεκδικήσεων και θεωρητικών υπερβάσεων του φεμινισμού του 1960, η φεμινιστική κριτική έχει ζωτική σημασία στην θεωρητική τεκμηρίωση των γυναικείων αιτημάτων, επιτελώντας διττό ρόλο. Κατ' αρχάς χρησιμεύει ως καταγραφή του πολυδιάστατου τρόπου με τον οποίο η χρόνια καταπίεση της πατριαρχίας έχει επηρεάσει τη γυναικεία ψυχосύνθεση. Με αυτό ως αφετηρία, στοιχειοθετεί την

ανισότητα και καθορίζει αποφασιστικά την άρθρωση των επιμέρους επιχειρημάτων των γυναικείων οργανώσεων (Plain & Sellers 2007: 85 - 95).

Ένα από τα φιλοσοφικά ζητήματα που απασχολούν τους συγγραφείς της φεμινιστικής οπτικής είναι το ζήτημα του καθορισμού της έμφυλης ταυτότητας: με ποια κριτήρια καθορίζεται κι αν είναι διακριτή ή ρευστή, αν προσδιορίζεται βιολογικά ή κοινωνικά, και ποιος είναι ο ρόλος της προσωπικής επιλογής. Σε αυτό το σημείο εισέρχεται ο διαχωρισμός sex και gender, με το πρώτο να δηλώνει τα βιολογικά χαρακτηριστικά και το δεύτερο την κοινωνικά κατασκευασμένη έμφυλη ταυτότητα. Σε ό,τι αφορά το γυναικείο φύλο, αξίζει να σταθούμε στη διάκριση «female -feminine». Ο όρος «female» αφορά στη βιολογία του σώματος, ενώ ο όρος «feminine» περιγράφει ένα σύνολο χαρακτηριστικών που βάσει κοινωνικών νορμών αντιστοιχούν στις γυναίκες. Στη σχέση μεταξύ τους και σε ό,τι μεσολαβεί έγκειται η δύναμη του φεμινισμού. Σύμφωνα με τη φεμινιστική θεωρία, άλλωστε, τα βιολογικά χαρακτηριστικά που διαχωρίζουν τα φύλλα δεν έχουν καμία σχέση με τη συμπεριφορά και την ψυχοσύνθεσή τους. Γι' αυτό και παραδοσιακά, στην ατζέντα του φεμινισμού βρίσκεται η κατάρριψη των στερεοτύπων σχετικά με το τι είναι αποδεκτό και αναμενόμενο από το κάθε φύλο, καθώς και τη διανομή ρόλων βάση φύλου.

Η φεμινιστική κριτική του '60 αλλά και του '70 ανέδειξε τους μηχανισμούς της πατριαρχίας, δηλαδή το σύνολο των πολιτισμικών πεποιθήσεων γυναικών και ανδρών με κεντρικό άξονα τη σεξουαλική ανισότητα μεταξύ των φύλων. Σημειώθηκε ενεργή κινητοποίηση εναντίον κάποιων ανδρών συγγραφέων που παρουσίαζαν στα έργα τους στερεοτυπικές γυναικείες φιγούρες, δηλαδή ηρωίδες με πιο ασήμαντο ρόλο, περιορισμένους ορίζοντες και χαμηλές ικανότητες σε σχέση με τους άνδρες ήρωες. Η κινητοποίηση αυτή είχε λάβει τη μορφή της πολεμικής, όμως, η νοοτροπία άλλαξε κατά τη δεκαετία του 1980, όταν η φεμινιστική κριτική πήρε τη μορφή της ανάλυσης κι εξερεύνησης των παραμέτρων της γυναικείας λογοτεχνίας. Επιπλέον, στο επίκεντρο της προσοχής ήρθε η διερεύνηση της γυναικείας φύσης μέσα από τα κείμενα, καθώς και η αποκατάσταση ορισμένων γυναικείων μορφών της λογοτεχνίας στα μάτια του κοινού. Στο πλαίσιο αυτό σημειώθηκε μια τάση για έρευνα κι ανάδειξη γυναικών δημιουργών από το παρελθόν μέχρι και εκείνη την εποχή, οι οποίες δεν έτυχαν αναγνώρισης λόγω του φύλου τους. Είναι, λοιπόν, φανερό ότι η περιοχή της φεμινιστικής κριτικής της λογοτεχνίας είναι μέρος του φεμινιστικού «γίγνεσθαι» και βρίσκεται σε μια σχέση

συνεχούς συνδιαλλαγής και με τις υπόλοιπες περιοχές του. Άλλωστε, ο φεμινισμός είναι ένα κίνημα πολυδιάστατο με πολλές περιοχές ενδιαφέροντος και πολλαπλούς ρόλους (Barry, 2002: 121 - 127).

Ολοκληρώνοντας, η Φεμινιστική Κριτική από τη δεκαετία του 1980 και μετά ασχολήθηκε με την ανάδειξη της έμφυλης ταυτότητας στο αρχαίο δράμα. Μείζον ζήτημα της έρευνας αποτέλεσε ο τρόπος παρουσίασης των γυναικείων χαρακτήρων της κλασικής τραγωδίας, ενώ αναδείχθηκε το πώς οι γυναίκες ηρωίδες παρουσιάζονταν στο αθηναϊκό κοινό υπό το πρίσμα της ανδρικής οπτικής γωνίας, καθώς υπήρχαν μόνο άνδρες δημιουργοί. Έτσι, οι γυναικείοι ρόλοι λειτουργούν κυρίως ως ο «άλλος», αλλά και ως ένας τρόπος να διερευνηθούν με έμμεσο τρόπο κάποια ζητήματα που απασχολούσαν την κοινωνία της Αθήνας του 4<sup>ου</sup> – 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. (Foley 2001: 4,12). Έτσι, οι σύγχρονοι κριτικοί συμφωνούν ότι οι γυναικείες μορφές στην ελληνική τραγωδία έχουν κατά μία έννοια μια διπλή λειτουργία: από τη μια ενσαρκώνουν ένα συγκεκριμένο ρόλο μέσα στην πλοκή του δράματος, ταυτόχρονα όμως λειτουργούν ως αφετηρία για τη διερεύνηση μιας σειράς ζητημάτων που σχετίζονται με την ανδρική ταυτότητα και τα οποία οι άνδρες επιλέγουν και προτιμούν να διερευνήσουν με έμμεσο τρόπο και σίγουρα όχι μέσα από τον ίδιο τους τον εαυτό. Με αυτή την έννοια η γυναικεία δράση πάνω στην τραγική σκηνή σχεδιάζεται από άνδρες και απευθύνεται σε άνδρες. Στην τραγωδία λοιπόν η γυναίκα λειτουργεί ως όχημα για την διερεύνηση ενός ευρέος φάσματος ζητημάτων, που είναι κεντρικά στον προσδιορισμό της ανδρικής ταυτότητας και προωθεί τη διεύρυνση της ανδρικής εμπειρίας. (Zeitlin, 2002)

## 1.2. Θεωρία πρόσληψης

Η θεωρία της πρόσληψης, που αναπτύχθηκε στις δεκαετίες 1960 και 1970 με κύριους εκπροσώπους τους Hans Robert Jauss και Wolfgang Iser, σημαίνει τη στροφή του ενδιαφέροντος από τον δημιουργό ενός καλλιτεχνικού ή λογοτεχνικού προϊόντος στον αποδέκτη αυτού και στις διαδικασίες ερμηνείας. Εξετάζονται οι τρόποι με τους οποίους το κοινό εξάγει νόημα από τα κείμενα που διαβάζει, κάτι το οποίο έχει στη βάση του την παραδοχή ότι δεν υπάρχει ένα και μόνο νόημα, αλλά πολλές πιθανές ερμηνείες των ίδιων αναπαραστάσεων (Sloane, 2006: 30 - 38). Η καινοτομία του νέου αυτού παραδείγματος κριτικής της λογοτεχνίας έγκειται στο γεγονός ότι στρέφει το βλέμμα στις διεργασίες που συντελούνται εντός του αναγνώστη. Ακόμη, αντιμετωπίζει τις ερμηνείες ως ένα προϊόν αλληλεπίδρασης, αποδίδοντας ενεργό ρόλο στον αναγνώστη, που για πρώτη φορά, δεν έχει τον ρόλο του παθητικού αποδέκτη. Ουσιαστικά, τα κείμενα αντιμετωπίζονται όχι ως φορείς σαφών μηνυμάτων, αλλά ως διαχρονικοί παράγοντες έκλυσης διαφορετικών αντιδράσεων.

Όπως παρατηρεί και ο Holub, η λογοτεχνία δεν είναι πλήρης όταν δεν υπάρχουν αναγνώστες, ακριβώς όπως δεν μπορούμε να μιλάμε για επικοινωνία αν δεν υπάρχει αποδέκτης. Όμως, χρειάζεται προσοχή, καθώς πρέπει να καταστεί σαφές πως η θεωρία της πρόσληψης δεν πρεσβεύει την πρωτοκαθεδρία του αναγνώστη μέσα σε αυτή τη διαδικασία, αλλά του αναγνωρίζει ένα μεγάλο μέρος συμμετοχής. Υπό το φως αυτής της θεώρησης, τα επαναστατικά γραπτά με την τεράστια επιρροή στην ανθρωπότητα αποκτούν άλλο νόημα. Δεν ήταν μόνο η διαύγεια πνεύματος των συγγραφέων τους, αλλά και η ετοιμότητα των αναγνωστών που διαμόρφωσαν την επίδρασή τους (Holub, 1984: 249-254).

Ο Jauss, επεκτείνοντας την έννοια του «ορίζοντα των προσδοκιών» και της ερμηνευτικής του Hans-Georg Gadamer συνέθεσε μια θεωρία η οποία επιχειρεί την προσέγγιση της λογοτεχνικής ιστορικότητας από την πλευρά του αναγνώστη. Ο «ορίζοντας προσδοκιών» ορίζεται ως ένα «διυποκειμενικό σύστημα ή δομή αποτελούμενη από προσδοκίες, ένα σύστημα αναφορών, ή ένα σύνολο πεποιθήσεων

ενός υποθετικού προσώπου, τα οποία έρχονται σε επαφή με το κείμενο» (Holub, 1984:251). Δεδομένου ότι η λογοτεχνία δεν προκύπτει ούτε καταναλώνεται σε ένα «κενό αέρος», αλλά προέρχεται και στοχεύει σε ένα κοινωνικο-πολιτισμικό περιβάλλον σε μια δεδομένη χρονική στιγμή, ό,τι διαβάζουμε συνδέεται με παρελθούσες εμπειρίες (Sloane, 2006: 30 -38). Ο Jauss βλέπει τη λογοτεχνία και την ιστορία ως αλληλένδετες και διατείνεται ότι η λογοτεχνία θα πρέπει να διδάσκεται και να παρουσιάζεται στην ιστορική της διάσταση, σε συνάρτηση με την εκάστοτε ιστορική περίοδο. Δεδομένου ότι ο ορίζοντας των προσδοκιών είναι κεντρικής σημασίας στη θεωρία της πρόσληψης, αντιλαμβανόμαστε τη σημασία της ιστορικότητας. Ουσιαστικά, μέσα σε αυτό το πλάνο, το κείμενο γίνεται κοινωνιολογικό προϊόν (Kinoshita, 2004). Η συνεισφορά της ερμηνευτικής είναι ένα σημείο - κλειδί για την ανάπτυξη της θεωρίας της πρόσληψης, καθώς μετατρέπει τις ερμηνείες του αναγνώστη σε μέρος της λογοτεχνίας (Chandler & Munday, 2016: 190 - 210).

Η συνεισφορά του Wolfgang Iser κινείται στο ίδιο πνεύμα, καθώς και ο ίδιος βλέπει την ανάγνωση σαν μια δυναμική διεργασία παραγωγής νοήματος, στην οποία συμβάλλουν από κοινού το κείμενο και ο αναγνώστης, εισάγοντας μια φαινομενολογική διάσταση. Προτείνει ότι, κάθε φορά που ένα κείμενο εκτίθεται σε έναν αναγνώστη, παράγεται κάτι νέο, το οποίο δεν ταυτίζεται ούτε με τον αναγνώστη ούτε με το κείμενο, αλλά πρόκειται για κάτι το ενδιάμεσο. Το κείμενο είναι ζωντανό μόνο όταν διαβάζεται και κάθε φορά η επίδρασή του είναι διαφορετική, δεν μπορεί να «βιωθεί» ποτέ με τον ίδιο τρόπο, όπως ακριβώς και οι εμπειρίες μας, σύμφωνα με τη φαινομενολογία. Θεωρεί ότι η λογοτεχνία είναι ένας συνδυασμός του κειμένου και της υποκειμενικότητας του αναγνώστη.

Ingarden, ο

Iser

. Η

Για τον αναγνώστη, το κείμενο είναι μια σειρά νύξεων, προσκλήσεων για τη μετουσίωση ενός γλωσσικού αποσπάσματος σε νόημα.

. Έτσι, σύμφωνα με τον Iser, η «πραγμάτωση» του κειμένου σε μια δεδομένη στιγμή οφείλεται στην φαντασία του αναγνώστη ο οποίος συμπληρώνει τις απροσδιοριστίες και τα χάσματα. Το αποτέλεσμα που προκύπτει από αυτή την διαδικασία δεν είναι απλώς μια εντελώς υποκειμενική σύνδεση αλλά και μερική αποκάλυψη των προθέσεων του λογοτεχνικού έργου που υπάρχουν έστω και σε εμβρυακή κατάσταση μέσα του και αναμένουν την ενεργοποίησή τους από τον αναγνώστη. Αν και η ενεργοποίηση όλων των προθέσεων του κειμένου είναι αδύνατη, καθώς αυτές είναι πολυσχιδείς ή άπειρες, αυτή η διαδικασία δείχνει αφενός ότι το κείμενο είναι απείρως πιο πλούσιο από τις ατομικές του πραγματώσεις και αφετέρου ότι η αυτενέργεια του αναγνώστη περιορίζεται πάντα από λανθάνοντα στοιχεία του κειμένου.

. Η επιβίωση τη

α

Jauss, Iser, Gadamer  
(Martindale, 2006: 4).

κειμένων αντιλαμβάνονταν το πρωτ



. Η θεωρία της πρόσληψης μας έχει οδηγήσει πλέον στην συνειδητοποίηση ότι δεν είμαστε άμεσοι κληρονόμοι της αρχαιότητας, ότι δηλαδή τα λογοτεχνικά έργα της αρχαιότητας δεν φτάνουν σε εμάς αδιαμεσολάβητα. Μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή δεν περιορίζει το νόημα ή την σημασία ενός κειμένου. Τα κείμενα αποκτούν διαφορετικά νοήματα σε διαφορετικές περιστάσεις. Τα κείμενα σφραγίζονται λοιπόν με νέα και διαφορετικά νοήματα μέσα στην ιστορία της πρόσληψής τους και έτσι όταν φτάνουν σε εμάς φτάνουν ριζικά και αμετάκλητα αλλαγμένα από αυτήν την εμπειρία: Όπως παρατηρεί και ο Martindale, «η αρχαιότητα και η σύγχρονη εποχή, το παρελθόν και το παρόν πάντα διαπλέκονται και βρίσκονται σε διαλογική σχέση – για να καταλάβεις το ένα πρέπει να το σκεφτείς με τους όρους του άλλου» (Martindale, 2006: 5).

# Κεφάλαιο 2

## Η μορφή της Μήδειας στον Ευριπίδη

### 2.1 Μήδεια

Η *Μήδεια* είναι η τραγωδία που αποκαλύπτει όλη τη δραματουργική δεινότητα του Ευριπίδη και τον καθιερώνει ως άριστο γνώστη της ανθρώπινης ψυχής και των παθών που τη συγκλονίζουν. Είναι το πρώτο θεατρικό έργο στο οποίο η δραματική ένταση εντοπίζεται περισσότερο στους χαρακτήρες παρά στις πράξεις τους (Page, 2013: 24). Ο τραγικός ποιητής διασκευάζει τον μύθο της Μήδειας, έχοντας ως αφορμή τη λατρεία των παιδιών της Μήδειας που υπήρχε στην αρχαία Κόρινθο. Η τραγωδία διδάχτηκε στα Μεγάλα Διονύσια του 431 π. Χ. στο θέατρο του Διονύσου και έλαβε το τρίτο βραβείο (Hall, 2007: 153).

Η Μήδεια είναι η γυναίκα που, παρασυρμένη από τον έρωτά της, εγκατέλειψε την πατρίδα και την οικογένειά της και έφυγε σε ξένη χώρα, έχοντας απόλυτη εμπιστοσύνη στον άντρα της και τους γαμήλιους όρκους που αντάλλαξαν μεταξύ τους. Η προδοσία του Ιάσονα την αφήνει εκτεθειμένη κοινωνικά και συναισθηματικά. Μέσα από αυτόν τον προδομένο έρωτα χαλυβδώνεται η επιθυμία για εκδίκηση. Δεν θα δεχτεί αδιαμαρτύρητα τον δεύτερο γάμο του Ιάσονα. Θα αντιδράσει με τον τρόπο που υπαγορεύουν η ψυχή της και η γεμάτη πάθη ιδιοσυγκρασία της. Με όπλα τον δόλο και τη μαγική τέχνη, πρώτα σκοτώνει τη νέα σύζυγο του Ιάσονα και μετά τα παιδιά της. Για τον D. L. Page, ο έρωτας του Ιάσονα και της Μήδειας «είναι μια ωραία και ευγενική

ιστορία, το πρότυπο της περιπέτειας και του ρομάντσου – αρκεί, βέβαια, να ξεχάσουμε την αρχή και να αποσιωπήσουμε το τέλος της» (Page, 2013: 28).

Ο χαρακτήρας της Μήδειας είναι ένας από τους πιο αμφιλεγόμενους της αρχαίας ελληνικής γραμματείας. Η ηρωίδα σκιαγραφείται από τον Ευριπίδη ως εμφορούμενη από ερωτική έλξη προς τον Ιάσονα και από μητρική αγάπη. Στην τραγωδία διερευνώνται ζητήματα όπως το πάθος, η λογική, ο βαρβαρισμός και η ετερότητα. Δεν θα πρέπει άλλωστε, να ξεχνάμε πως «ο Ευριπίδης είναι ο πρώτος που παρουσίασε τον άνθρωπο ως έρμαιο των παθών του και ο πρώτος που ανέβασε τον έρωτα στο θέατρο» (J. d. Romilly, 1997: 125-126). Η *Μήδεια* του Ευριπίδη δημιουργήθηκε σε μια εποχή κατά την οποία βρισκόταν σε εξέλιξη ο Πελοποννησιακός πόλεμος, ο οποίος, παρά τα δεινά που προκάλεσε, τις υλικές και ανθρώπινες απώλειες και την ρήξη της κοινωνικής συνοχής στην κλασική Αθήνα, έδωσε την αφορμή για επανεξέταση ορισμένων -έως τότε παγιωμένων- αντιλήψεων πάνω σε μείζονα κοινωνικά ζητήματα. Άλλωστε, όπως επισημαίνει η Foley, στόχος του Ευριπίδη δεν είναι μόνο η αφήγηση του δράματος μιας απατημένης γυναίκας, ούτε η ανάδειξη της δεινής θέσης της γυναίκας στην αθηναϊκή κοινωνία αλλά η διερεύνηση της σχέσης ηθικής και κοινωνίας (Foley, 2001:268).

### **2.1.1.Τα κίνητρα και η δράση της Μήδειας**

Η Μήδεια, πράγματι, είναι μια εγκληματική φιγούρα και ο Ευριπίδης δεν επιχειρεί ουδεμία έκπτωση στα ανομήματά της. Όμως, πραγματεύεται τα κίνητρά της μέσα από τις διαφορετικές οπτικές γωνίες των ηρώων και τους λόγους τους (Mastronarde, 2015: 35). Έτσι, διαφορετική νοηματοδότηση δίνει στις πράξεις της ο Ιάσοντας, διαφορετική ο Χορός και διαφορετική η ίδια.

Ο Ιάσοντας την αντιμετωπίζει ως μια χαλαρών ηθών ξένη, στην οποία δεν οφείλει καμία πίστη και εντιμότητα, καθώς ούτε μετέχει της ίδιας καταγωγής και κουλτούρας, ούτε και του είναι πια χρήσιμη. Στα μάτια της ηρωίδας, αυτή η στάση είναι μια ύψιστης σημασίας προσβολή προς την ίδια, τους όρκους που αντάλλαξαν, τη χώρα της, την οικογένειά της. Αδυνατεί να κατανοήσει πώς θα μπορούσε να γίνει αποδεκτή εκ μέρους της μια τέτοια υποτίμηση αξιών, όπως η ευγνωμοσύνη, η συντροφικότητα, η υπόσχεση

και η αφοσίωση. Η προφανής γι' αυτήν αντίδραση δεν είναι παρά η οργή και η εκδίκηση, υπονοώντας ότι κάθε γυναίκα στη θέση της θα έπρεπε να αντιδράσει παρομοίως κι ότι, αντίθετα με την ισχύουσα νοοτροπία, η σιγή και η υποταγή συνιστούν ανωμαλία και παραβίαση του φυσιολογικού.

Ο ήρωας αποδίδει την συνολική στάση της Μήδειας σε ζήλεια, αξιοποιώντας το ελληνικό ανδρικό στερεότυπο, σύμφωνα με το οποίο οι γυναίκες υποτάσσονται στα ερωτικά τους ένστικτα (Mastronarde, 2015: 24). Παραβλέπει τα ζητήματα θέσης και status στα οποία η ίδια η Μήδεια αναφέρεται συχνά. Πιστεύει ότι κατά την Αργοναυτική εκστρατεία τον βοήθησε μόνο και μόνο επειδή ήταν τυφλωμένη από τον έρωτα, από αγάπη για το κορμί του (στ. 530-531): «ὡς Ἔρωσ σ' ἠνάγκασε τόξοις ἀφύκτοις τοῦμὸν ἐκσῶσαι δέμας» («ο Ἔρωτας με τα αλάθευτα βέλη του/σε ανάγκασε το κορμί μου να σώσεις»).<sup>1</sup> Η φράση αυτή είναι ενδεικτική της απαξίωσης της προσωπικότητας της Μήδειας, καθώς υποβιβάζει τα κίνητρά της και περιορίζει τα συναισθήματα που τρέφει γι' αυτόν σε σαρκικό πόθο, ακυρώνοντας κάθε λογική. Επίσης, παρουσιάζοντάς την ως έρμαιο των επιθυμιών της, αρνείται κάθε της επιλογή, άρα μειώνει την αξία της μέχρι στιγμής προσφοράς της. Στη συνέχεια του λόγου του (στ. 568 – 575) ο Ιάσοντας επαναλαμβάνει την υποτιμητική του άποψη για τις γυναίκες, όταν παρουσιάζει τη διαμαρτυρία της Μήδειας ως σεξουαλική ζήλεια και εκφράζει την επιθυμία του να ζει σε έναν κόσμο στον οποίο η γυναίκα δεν θα ήταν απαραίτητη για τη δημιουργία απογόνων:

«οὐδ' ἂν σὺ φαίης, εἴ σε μὴ κνίζοι λέχος.  
ἀλλ' ἐς τοσοῦτον ἤκεθ' ὥστ' ὀρθομένης  
εὐνῆς γυναῖκες πάντ' ἔχειν νομίζετε,  
ἦν δ' αὖ γένηται ξυμφορὰ τις ἐς λέχος,  
τὰ λῶστα καὶ κάλλιστα πολεμιώτατα  
τίθεσθε. χρῆν γὰρ ἄλλοθέν ποθεν βροτοῦς  
παῖδας τεκνοῦσθαι, θῆλυ δ' οὐκ εἶναι γένος·  
χοῦτως ἂν οὐκ ἦν οὐδὲν ἀνθρώποις κακόν.»

---

<sup>1</sup> Η μετάφραση που χρησιμοποιείται είναι αυτή του Γ. Γιατρομανωλάκη (εκδ. Καρδαμίτσα).

«Όμως εσείς οι γυναίκες σ' αυτό το σημείο έχετε φτάσει:

Εφόσον θάλλει στο κρεβάτι ο έρωτας

πιστεύετε πως τα έχετε όλα δικά σας.

Αν όμως βρει συμφορά το κρεβάτι σας κηρύχνετε άγριο πόλεμο

στα πιο πολύτιμα και στα πιο ωραία.

Άμποτες οι θνητοί να αποκτούσαν παιδιά

με κάποιο αλλιώτικο να μην υπήρχε το γυναικείο φύλο.

Έτσι κανένα κακό δεν θα 'χαν οι άνθρωποι.»

Έτσι, είναι απόλυτα λογικό και μετά την αποκάλυψη της παιδοκτονίας να αποδίδει την ειδεχθή αυτή πράξη της Μήδειας στη συσκότιση της λογικής της από το ερωτικό πάθος: «λέχους σφε κήξιώσας ούνεκα κτανειν» (στ. 1367) («κι έκρινες άξιο τα παιδιά να σκοτώσεις/ για ένα κρεβάτι»).

Οι πράξεις της Μήδειας περιγράφονται από τον Χορό ως αποτελέσματα του υπέρμετρου έρωτα, ο οποίος συνεπάγεται θάνατο της φιλοπατρίας και της αγάπης για την οικογένεια, όπως απεδείχθη περίτρανα στην περίπτωση τη συγκεκριμένης ηρωίδας. Χαρακτηριστικοί είναι οι πρώτοι στίχοι του τρίτου χορικού (στ. 627-642):

«ἔρωτες ὑπὲρ μὲν ἄγαν

ἐλθόντες οὐκ εὐδοξίαν

οὐδ' ἀρετὰν παρέδωκαν

ἀνδράσιν· εἰ δ' ἄλις ἔλθοι

Κύπρις, οὐκ ἄλλα θεὸς εὐχαρις οὕτως.

μήποτ', ὦ δέσποιν', ἐπ' ἐμοὶ χρυσέων τόξων ἐφείης

ἰμέρω χρίσασ' ἄφυκτον οἰστόν.

στέργοι δέ με σωφροσύνα,

δώρημα κάλλιστον θεῶν·

μηδέ ποτ' ἀμφιλόγους ὄο  
γὰς ἀκόρεστά τε νεΐκη

θυμὸν ἐκπλήξασ' ἑτέροις ἐπὶ λέκτροις

προσβάλοι δεινὰ Κύπρις,  
ἀπτολέμους δ' εὐνάς σεβίζουσ'  
ὀξύφρων κρίνοι λέχη γυναικῶν.»

«Ἐρωτες κινημένοι

με ορμή και με βία περίσσια

οὔτε υπόληψη οὔτε αρετή

στους ανθρώπους δωρίζουν.

Αν ὅμως η Κύπρις κατέβει ἀνάλαφρη

ἄλλη θεά τόση χάρη δεν ἔχει.

Ποτέ, δέσποινά μου, ποτέ

μη ρίξεις ἐπάνω μου

ἀπ' τα χρυσά σου τα τόξα

ἀλάθευτο βέλος βουτημένο στον πόθο.

Ας με σκέπει η σωφροσύνη

των θεῶν το κάλλιστο δῶρημα.

Ας μη στείλει σε μένα ποτέ την οργή, την ἀμάχη

τις ἀκόρεστες φιλονεικίες η δεινή Αφροδίτη

και προσβάλλει και με η μανία

για το ξένο κρεβάτι.

Θεά μου, σεβάσου ἐσύ

τα ειρηνικά τα ζευγάρια  
δίκασε με σοφία και κρίση  
τους γυναικείους πόθους.»

Το ανεξέλεγκτο ερωτικό πάθος, όπως και η κάθε είδους υπέρβαση στην αττική τραγωδία συνιστά ύβρη και μόνο δεινά μπορεί να φέρει. Σύμφωνα με τη θεώρηση αυτή, η ηρωίδα είναι μια γυναίκα που δρα εκτός των ορίων και αφήνεται να βιώσει τα συναισθήματά της στο έπακρο. Προσωποποιεί αυτό που οι αρχαίοι θεωρούσαν συνυφασμένο με τη «διεφθαρμένη» γυναικεία φύση: τη σαρκική επιθυμία πέρα από κοινωνικές νόρμες· και τώρα έχει στρέψει όλη της την υπερφυσική δυναμική στην εκδίκηση του ανέντιμου συντρόφου, προκαλώντας τον κοινωνικό του θάνατο μέσω της καταστροφής των απογόνων του και συνεκδοχικά μέσω του δικαιώματός του στην υστεροφημία.

Η αγάπη της Μήδειας για τον Ιάσονα είναι αδιαμφισβήτητη και έχει αποδειχτεί στο παρελθόν μέσω της βοήθειας που του έχει προσφέρει, των θυσιών που έχει κάνει για αυτόν και των εγκλημάτων που έχει διαπράξει για χάρη του. Η προδοσία του, όμως, έρχεται να γκρεμίσει αυτό το οικοδόμημα και οι ενοχές της ηρωίδας για το κακό που έχει προκαλέσει είναι δυσβάσταχτες. Θυμάται με νοσταλγία την πατρίδα της και την οικογένειά της, που την έχει διαγράψει, σε αρκετά σημεία της τραγωδίας (στ. 166 – 168 & 328):

«ὦ πάτερ, ὦ πόλις, ὦν ἀπενάσθην  
αἰσχροῶς τὸν ἐμὸν κτείνασα κάσιν.»

«Ω πατέρα! Ω πόλη!

Πώς εξορίσθηκα τόσο μακριά σας  
αισchrός φονιάς του δικού μου αδελφού.»

«ὦ πατρίς, ὡς σου κάρτα νῦν μνεΐαν ἔχω.»

«ὦ φιλότατη πατρίδα!

Πόσο δυνατά σε θυμούμαι ετούτη την ώρα.»

Αναφέρεται στον Πελία και τις κόρες του, αναλογιζόμενη το κακό που τους έχει προκαλέσει (στ. 486 -487 και 502 -505):

«Πελίαν τ' ἀπέκτειν', ὥσπερ ἄλγιστον θανεῖν,  
παίδων ὑπ' αὐτοῦ, πάντα τ' ἐξεῖλον δόμον.»

«Τον Πελία εσκότωσα

αισχρότατο θάνατο βρήκε από τις ίδιες τις κόρες του»

«νῦν ποῖ τράπωμαι; πότερα πρὸς πατρὸς δόμους,  
οὗς σοὶ προδοῦσα καὶ πάτραν ἀφικόμην;  
ἢ πρὸς ταλαίνας Πελιάδας; καλῶς γ' ἂν οὖν  
δέξαιντό μ' οἴκοις ὧν πατέρα κατέκτανον.»

«Πού λοιπόν να στραφώ τώρα; Στου πατέρα το σπίτι;

Για σένα πρόδωσα σπίτι, πατρίδα και είμαι εδώ.

Στου Πελία τις δύστυχες κόρες;

Θα με καλωσορίσουν βεβαίως στο σπίτι τους

αφού τον πατέρα τους σκότωσα!»



Φαίνεται ότι τελούσε υπό την επήρεια ερωτικής μέθης μέχρι που η προδοσία την προσγείωσε στην πραγματικότητα. Μετανοεί για τις πράξεις της, νοσταλγεί την πατρίδα, και αναζητά εναλλακτικές λύσεις, ενώ απορρίπτει με υπερηφάνεια τα χρήματα και κάθε είδους βοήθεια από τον Ιάσονα, καθώς το μόνο που ζητούσε από αυτόν ήταν να παραμείνει ο σύζυγός της. Προδομένη και απομονωμένη, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι δε μένει άλλος δρόμος, παρά μόνο η εκδίκηση. Έφτασε εκεί παρακινούμενη από το ερωτικό της πάθος, την οργή, αλλά και τη λογική της, η οποία της υπαγορεύει ότι όποιος διαπράττει αδικία, θα πρέπει να τιμωρείται σκληρά. Επομένως, ποιά θα ήταν πιο κατάλληλη τιμωρία για τον αχάριστο και κενό συναισθημάτων Ιάσονα, από το να του ακυρώσει τόσο το παρελθόν όσο και το μέλλον του;

Η παιδοκτονία σε αυτό το πλαίσιο φαντάζει ιδανική τιμωρία και φαίνεται να εξυπηρετεί όλους τους σκοπούς της. Θα μπορούσε κάποιος να υποθέσει ότι έτσι αποτελείώνει την καταστροφή του οίκου τους, που ξεκίνησε ο πρώην άνδρας της. Δηλωτικός της αίσθησης «αφανισμού» που βιώνει ο Ιάσωνας όταν μαθαίνει για τον θάνατο των δύο γιών του είναι ο στίχος 1310:

«ὥς μ' ἀπώλεσας, γύναι»

«Με αφάνισες, γυναίκα!»

Ο Ιάσωνας, λοιπόν, ακύρωσε τον γάμο και η Μήδεια εξαφάνισε όλα του τα αποδεικτικά, εξασφαλίζοντας την απόλυτη ελευθερία και για τους δύο. Η παιδοκτονία, επίσης, μπορεί να λάβει και τη σημασία της κάθαρσης. Με αυτό το διπλό φονικό είναι σα να ακυρώνει τη σημασία του φόνου του αδελφού της και κατά κάποιο τρόπο τον αποκαθιστά και κλείνει τον κύκλο. Ο μεν φόνος του αδελφού, μαζί με τη φυγή από την Κολχίδα, ακύρωσε την ιδιότητα της κόρης χάριν της ιδιότητας της ερωμένης και στη συνέχεια η διπλή παιδοκτονία, σε συνδυασμό με το διαζύγιο και τη φυγή στην Αθήνα, ακυρώνουν την ιδιότητα της συζύγου και μητέρας, καθιστώντας την ξανά «παρθένα» κι ελεύθερη να διεκδικήσει τη ζωή που επιθυμεί, αλλά με τους δικούς της πλέον όρους. Η ανάληψη της ευθύνης δείχνει ότι δεν ακολουθούσε άβουλα τον Ιάσονα, αλλά συνειδητά είχε επιλέξει να του είναι μια αφοσιωμένη σύντροφος. Επίσης αποδεικνύει ότι ποτέ δεν έγινε η Αθηναία σύζυγος που θα υποτασσόταν στη ανδρική επιταγή (Gabriel 1992: 4-7).

Μέσα στην παράνοιά της είναι συνεπής: η αγάπη της για τον Ιάσονα ήταν λόγος ικανός για απώλεια ανθρώπινων ζωών και ποτέ δεν παρεξέκλινε από αυτό. Το γεγονός ότι σκόρπισε τον θάνατο τόσο στην αρχή, όσο και στο τέλος της σχέσης δείχνει πόσο πολύτιμος της ήταν ο σύζυγός της. Το ότι διάλεξε να τον εκδικηθεί με τον πιο καταστροφικό για εκείνη τρόπο είναι μια διαστροφική ύστατη απόδειξη λατρείας. Η αποτρόπαια πράξη της θα μπορούσε να θεωρηθεί ακόμη και ερωτική, κατά έναν ιδιαίτερα ακραίο τρόπο, αφού εκτόνωσε την ερωτική της ζήλεια σε κάτι που δημιούργησαν μαζί, ως ζεύγος. Ο αφανισμός των παιδιών, με αυτά τα δεδομένα, σηματοδοτούσε την επιθυμία της να απελευθερωθεί από μια τελειωμένη σχέση εντός της οποίας έτυχε υποτίμησης και προδοσίας (Cowherd, 1983: 132-133). Και η ίδια κάνει αναφορές στον έρωτα, μέσω γενικόλογων ρήσεων (στ. 265 – 266 & 330):

«ὅταν δ' ἐς εὐνήν ἠδίκημένη κυρῆ,

οὐκ ἔστιν ἄλλη φροῆν μαιφονωτέρα»

«αν όμως βρεθεί στην κλίνη της αδικημένη

Πνεύμα πιο αιμοβόρο από αυτή δεν υπάρχει.»

«φεῦ φεῦ, βροτοῖς ἔρωτες ὡς κακὸν μέγα»

«ω έρωτες, έρωτες! Των ανθρώπων μέγα κακό»

Όμως η Μήδεια δεν σκιαγραφείται απλώς ως μια ερωτευμένη γυναίκα που καταλαμβάνεται από το πάθος για εκδίκηση. Καθώς παραβιάζεται και απορρίπτεται ο ηθικός κώδικας αξιών της ηρωίδας από τον Ιάσονα, διασαλεύεται η εσωτερική της ισορροπία και η Μήδεια μεταλλάσσεται σε εκδικητικό τιμωρό, που υπερασπίζεται με κάθε τρόπο τις αρχές της. Η εκδίκηση, επομένως, δεν αποτελεί απλώς μια έκρηξη πάθους, αλλά και προϊόν λογικής διεργασίας (Αλεξοπούλου, 2013:84).

Η ηρωίδα επιλέγει να σταθεί απέναντι στον Ιάσονα ως ίση προς ίσο, ανεξάρτητα από την ψυχική οδύνη που η ίδια υφίσταται. Η στάση της αυτή δεν είναι όψιμη, αλλά ανάγεται εκτός του δραματικού πλαισίου της τραγωδίας. Από την αρχή της γνωριμίας της με τον Ιάσονα λειτουργεί ως βοηθός και συμπαραστάτης του, επιλέγοντας τους ίδιους εχθρούς και φίλους μαζί του. Εκτός από σύζυγός της είναι και σύντροφος, με τον ίδιο τρόπο που ο Πάτροκλος ήταν σύντροφος του Αχιλλέα (Mastrorarde: 2015, 25). Η προδοσία και η ρήξη αυτής της πλευράς της σχέσης τους είναι που ενοχλεί την ηρωίδα περισσότερο από την συζυγική απάτη. Το ζήτημα της τιμής και της απώλειάς της καθίσταται μείζον στο έργο: η Μήδεια χαρακτηρίζεται από την τροφό ως *ἡτιμασμένη* (στ. 20), ενώ αυτή η αίσθηση απώλειας της τιμής επιτείνεται και από την αίσθηση παραβίασης του δικαίου: «ἐπεὶ πρὸς ἄνδρὸς ἦσθετ' ἡδικημένη» (στ. 26) («αφού ησθάνθη του ανδρός») την αδικία (Αλεξοπούλου, 2013:85). Στο στίχο 33 αναφέρεται πως ο Ιάσονας «ἀτιμάσας ἔχει» τη Μήδεια και πως εκείνη δικαίως αντιδρά για τον τρόπο που ο σύζυγός της, της ξεπληρώνει όσα του είχε προσφέρει (στ. 23: «μαρτύρεται οἷας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ»). Μέσω της αναφοράς στις ευεργεσίες της Μήδειας προς τον Ιάσονα διαγράφεται ακόμη πιο ανάγλυφα η αδικία και τονίζεται η αντίθεση της πρακτικής των δύο συζύγων (Page, 2013: 67).

Η Μήδεια υπηρετεί τη δικαιοσύνη ως ύψιστο αγαθό και ως απαιτούμενη βάση επί της οποίας πρέπει να δομείται κάθε σχέση. Ας σημειωθεί ότι στον στίχο 160, εκτός από τον Δία επικαλείται και την θεά της δικαιοσύνης, την Θέμιδα: «ὦ μέγᾳλε Ζεῦ καὶ πότνια Θέμι». Την υπηρετεί πληρώνοντας, εντέλει, και η ίδια ένα ασύλληπτα υψηλό τίμημα, τον θάνατο των παιδιών της.

Το ότι αυτό που την ενδιαφέρει είναι η αποκατάσταση της δικαιοσύνης δίνεται ακόμη πιο ανάγλυφα από το 1<sup>ο</sup> επεισόδιο και έπειτα. Εδώ, απαριθμώντας τα δεινά που βιώνει, κάνει λόγο για την προσβολή που υφίσταται από τον Ιάσονα: «ὕβριζομαι πρὸς ἄνδρὸς» (στ. 255 – 256). Ο όρος «ὕβριζομαι» είναι ιδιαίτερα ισχυρός νοηματικά καθώς δηλώνει την προσβολή, αλλά και την περιφρόνηση που συνοδεύεται από την αλαζονική συμπεριφορά του υβρίζοντος και συνεπάγεται απόρριψη και στέρηση της τιμής του υβριζόμενου (Hofmann, 1974: 455). Σε όλο το δράμα γίνονται αναφορές στην αδικία και την ταπείνωση που έχει υποστεί η ηρωίδα. Μόνη εξαίρεση αποτελούν οι στίχοι 866-975 του 4<sup>ου</sup> επεισοδίου, όπου η Μήδεια υποκρίνεται ότι συμφωνεί με τις απόψεις του

Ιάσονα, οπότε απουσιάζουν ολοκληρωτικά αναφορές στους όρους του δικαίου – αδίκου, τιμής – ατιμίας, ευεργεσίας – προδοσίας (Αλεξοπούλου, 2013: 92).

Έτσι, για την ηρώίδα, το να εκδικηθεί τον Ιάσονα είναι μονόδρομος και υπαγορεύεται από τον ηθικό κώδικα αντιμετώπισης εχθρών και φίλων, στον οποίον υπάκουαν οι ήρωες του Ομήρου και του Σοφοκλή (Foley, 2001: 248). Εξάλλου, όπως παρατηρεί και ο Κνοx η μορφή της Μήδειας είναι βασισμένη στον *Αίαντα* του Σοφοκλή. Και στα δύο έργα ακούμε στην αρχή τις οργισμένες και τρομακτικές κραυγές των ηρώων από το εσωτερικό όπου βρίσκονται. Και οι δύο ήρωες αρνούνται την τροφή, ενώ άλλοι χαρακτήρες της τραγωδίας φοβούνται για τη ζωή των παιδιών των πρωταγωνιστών και τα απομακρύνουν για να τα προστατεύσουν. Όπως ο Αίας, η Μήδεια φοβάται πάνω από όλα ότι θα γίνει αντικείμενο χλευασμού των εχθρών της. (στ. 797: «οὐ γὰρ γελαῖσθαι τλητὸν ἐξ ἐχθρῶν φίλαι») Τελικά, και ο Αίας και η Μήδεια διερευνούν σε έναν λόγο τις εναλλακτικές τους: ο Αίας επιλέγει να αυτοκτονήσει, ενώ η Μήδεια να εκδικηθεί (Κνοx, 1977: 211). Επιπλέον, ας σημειωθεί πως η Μήδεια δεν κατευθύνεται μόνο από την επιθυμία της για εκδίκηση, αλλά και από την ανάγκη της να επιβληθεί και να κυριαρχήσει στους εχθρούς της (Pohlenz, 1930: 261). Καθώς αισθάνεται μειωμένη και ταπεινωμένη δεν αρκείται στο να σκοτώσει αυτούς που της έκαναν κακό, αλλά επιθυμεί να γευτεί τον θρίαμβό της και η επιθυμία της αυτή συνδέεται άμεσα με τον ηρωισμό που φαίνεται να την διέπει.

Είναι αξιοσημείωτο ότι η Μήδεια υιοθετεί έναν κώδικα τιμής που, παραδοσιακά, απαντάται σε έναν άλλο πολιτισμό και στο αντίθετο φύλο. Θα μπορούσε κανείς να πει πως οι ρόλοι Μήδειας και Ιάσονα αντιστρέφονται, με την πρώτη να υιοθετεί «ανδρικές» αξίες όπως η τιμή, το θάρρος και η επικράτηση εναντίον των εχθρών και να προβάλλει τον ανδρικό, αρχαϊκό κώδικα τιμής. Ο Ιάσοντας πρέπει να καταδικαστεί ως κακός, εξαιτίας της συμπεριφοράς του προς την οικογένειά του, δηλαδή της ανάρμοστης συμπεριφοράς προς τους φίλους (Mastrorarde, 2015:31). Άλλωστε, δεν μπορεί να παραβλεφτεί ο χαρακτηρισμός της συμπεριφοράς του Ιάσονα από τη Μήδεια με τους όρους «άνανδρία» (στ. 466) και «ανάιδεια» (στ. 472).

Στη δεύτερη ρήση της Μήδειας (στ.1019 – 1080), η ισχυρή μητρική αγάπη αντιμάχεται την απόφαση για εκδίκηση. Εκτός από τη συναισθηματική σύνδεση, οι δύο γιοι της Μήδειας ήταν οι μοναδικοί άνθρωποι με τους οποίους πλέον είχε δεσμούς αίματος. Έχει

ήδη διακόψει με τον πιο βίαιο τρόπο τη σχέση με τη πατρική της οικογένεια, ζει σε έναν μακρινό τόπο κοινωνικά απομονωμένη και πρόκειται σύντομα να την εγκαταλείψει ο σύζυγός της. Εκτός αυτού, ο Ιάσοντας έχει προσφερθεί να παράσχει χρήματα και οποιαδήποτε άλλη συνδρομή χάριν των παιδιών. Η Μήδεια όμως αρνείται να ακολουθήσει την προδιαγεγραμμένη γι' αυτήν πορεία, αρνείται να περιοριστεί στο λίγο που της προσφέρεται και να προσελκύσει τον οίκτο του περίγυρου. Αντ' αυτού, επιλέγει να σταθεί στο ύψος της και να διατρανώσει τη δύναμή της, αποφασίζοντας να φονεύσει η ίδια τις πολυτιμότερες υπάρξεις στη ζωή της: τα παιδιά της (Durham, 1980: 58). Έχοντας πλήρη συναίσθηση της πράξης της, διστάζει πριν σκοτώσει τους γιους της (στ. 1040-1053), καθώς η μητρική - θηλυκή της πλευρά συγκρούεται με την ηρωική - ανδρική (Foley, 2001:266):

«φεῦ φεῦ· τί προσδέρκεσθέ μ' ὄμμασιν, τέκνα;  
τί προσγελάτε τὸν πανύστατον γέλων;  
αἰαῖ· τί δράσω; καρδία γὰρ οἴχεται,  
γυναῖκες, ὄμμα φαιδρὸν ὡς εἶδον τέκνων.  
οὐκ ἂν δυναίμην· χαιρέτω βουλευματα  
τὰ πρόσθεν· ἄξω παῖδας ἐκ γαίας ἐμούς.  
τί δεῖ με πατέρα τῶνδε τοῖς τούτων κακοῖς  
λυποῦσαν αὐτὴν δις τόσα κτᾶσθαι κακά;  
οὐ δῆτ' ἔγωγε. χαιρέτω βουλευματα.  
καίτοι τί πάσχω; βούλομαι γέλωτ' ὀφλεῖν  
ἐχθροὺς μεθεῖσα τοὺς ἐμούς ἀζημίους;  
τολμητέον τάδ'· ἀλλὰ τῆς ἐμῆς κάκης,  
τὸ καὶ προσέσθαι μαλθακοὺς λόγους φρενί.  
χωρεῖτε, παῖδες, ἐς δόμους.»

«Γιατί στα μάτια βαθιά με κοιτάτε;

Γιατί γλυκά μου γελάτε το ύστατο γέλιο;

Αλίμονο! Τι κάνω; Λύθηκε η καρδιά μου, γυναίκες,  
αντικρίζοντας το φαιδρό πρόσωπο των αγοριών μου.

Δεν θα μπορέσω. Χαίρετε σχέδιά μου παλαιά.

Τα παιδιά μου έξω από τούτη τη χώρα θα οδηγήσω.

Τον πατέρα τους γιατί να λυπήσω με τον χαμό τους

κι εγώ δυο φορές τόσα να αποκτήσω κακά;

Καθόλου δεν πρέπει. Στο καλό πηγαίνετε, σχέδια.

Κι όμως τι μου συμβαίνει;

Θέλω λοιπόν ατιμώρητους τους εχθρούς μου να αφήσω

να γελούνε εις βάρος μου;

Οφείλω τόλμη να δείξω. Ω πόση δειλία

να επιτρέψω στην καρδιά μου γλυκόλογα!

Εμπρός παιδιά. Μέσα! Στο σπίτι!»

Πρόκειται για έναν αγώνα μεταξύ του αρσενικού εαυτού, που απαιτεί αποκατάσταση της τιμής του και του θηλυκού, που επιθυμεί να διατηρήσει τα παιδιά στη ζωή. Το γεγονός ότι δεν δέχεται να αλλοιώσει τον ηθικό της κώδικα είναι ενδεικτικό της ανωτερότητάς της, του ατομισμού και της έλλειψης ευελιξίας που χαρακτηρίζει τους ήρωες αυτού του βεληνεκούς. Ως ήρωας επιθυμεί να ωφελήσει τους φίλους, να βλάψει τους εχθρούς, να τιμωρήσει την αδικία, να κερδίσει φήμη και να προστατεύσει την υστεροφημία της (Foley, 2001: 260). Είναι τόσο γενναία, που το ξίφος είναι το όπλο που θα επέλεγε αν το επέτρεπαν οι συνθήκες, αλλά τελικά χρησιμοποίησε δηλητήριο- το αρχετυπικά θηλυκό όπλο- καθώς έτσι θα πετύχαινε πιο εύκολα τον σκοπό της (Hosse, 2011:89).

Καμιά άλλη γυναίκα ηρωίδα στην αρχαία ελληνική γραμματεία δεν μπορεί να ομοιάσει περισσότερο με άνδρα ήρωα, αφού προσανατολίζεται σε ένα αρχαϊκό και δη ανδρικό

αίσθημα τιμής. Οι αρσενικές πλευρές της Μήδειας ξεδιπλώνονται με την πάροδο του χρόνου, μπροστά στα μάτια του θεατή, διότι ως σύζυγος και μητέρα αρχικά φαίνεται ότι έχει εγκολπωθεί τον ρόλο της συνηθισμένης γυναίκας. Καθώς, όμως, απομακρύνεται σταδιακά το θηλυκό προσωπείο, αποκαλύπτεται ένας αρχαϊκός ήρωας και τελικά μια σχεδόν θεϊκή υπόσταση, αφού η παροιμιώδης εκδίκησή της ακολουθεί περισσότερο το μοτίβο της θεϊκής παρά της ανθρώπινης εκδίκησης. Επιλέγει να προκαλέσει πόνο στον εαυτό της για να επιτύχει τον στόχο της, αλλά στην προσπάθειά της, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε, ότι καταλήγει σαν τον Ιάσονα: να πληγώνει τους κοντινούς κι αγαπημένους ανθρώπους. Όμως, παρά το γεγονός πως το ηρωικό ιδεώδες είναι αυτό που υποκινεί την δράση της, η Μήδεια δεν καταφέρνει να αναδειχθεί σε ηρωική φιγούρα. Κύρια αιτία αποτελεί το ότι η εκδικητική της μανία δεν στρέφεται μόνο εναντίον των εχθρών, αλλά και των φίλων. Σαφώς, η παιδοκτονία αποτελεί κατάφορη παραβίαση του ηρωικού ηθικού κώδικα -αφού πλήττει τα πιο οικεία της πρόσωπα, τα παιδιά της- αλλά και οποιασδήποτε ανθρώπινης ηθικής (Foley, 2001: 266).

Αυτή η ειδικής πράξη την φέρνει στο επίπεδο των τραγικών ηρώων, καθώς, μέσα από μια έντονη εσωτερική διαμάχη επιλέγει το σωστό κι όχι το βολικό. Όμως, την επέλεξε για να προκαλέσει αντίστοιχης έντασης οδύνη στον Ιάσονα: «σέ γε πημαίνουσα» (στ. 1398). Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο, που στις κατηγορίες και τους χαρακτηρισμούς που της αποδίδει ο ήρωας (στ. 1294, 1323, 1327, 1331, 1340-46) επανέρχεται στις αξίες που ο ίδιος παραβίασε, υπενθυμίζει την αχαριστία του ως ανταπόδοση στην προσφορά της (στ. 1353), την ατίμωση του λέχους (στ. 1354, 1367) και την «ύβριν» (στ. 1366) που συνιστούσε ο νέος γάμος για την ίδια.

Βλέπουμε, λοιπόν, πως η απόφαση της παιδοκτονίας ήταν αποτέλεσμα λογικής διεργασίας και όχι παρόρμησης. Υιοθετήθηκε από τη Μήδεια ως εκδίκηση αντάξια της προσβολής και της υποτίμησης που δέχθηκε σε όλα τα επίπεδα της ύπαρξής της (Κανουρας, 1988: 125-127). Έχοντας πλήρη συνείδηση ότι ο σύντροφός της προκαλεί μια σειρά από καταστροφικές αλλαγές στη ζωή της για να αποκτήσει ο ίδιος πολιτική δύναμη- βασιζόμενος, όπως ισχυρίζεται στη λογική- αντιπαραθέτει κι εκείνη τη λογική της και τον εκδικείται στερώντας του αυτό που επιθυμεί. Τον καθιστά άτεκνο για να τον τραυματίσει ψυχικά άμεσα, για να του ανακόψει τις πολιτικές φιλοδοξίες μεσοπρόθεσμα και για να του «εξασφαλίσει» μοναχικό γήρας και να τον καταδικάσει στην λήθη -ελλείψει απογόνων- μακροπρόθεσμα. Επιλέγει να επηρεάσει ολόκληρη την μετέπειτα ζωή του, όπως κι εκείνος θέλησε να της επιβάλει νέο τρόπο και νέες

συνθήκες ζωής. Είναι μία ίση ανταπόδοση στις πράξεις του. Ο Ιάσοντας προτίθετο να επιφέρει την καταστροφή της κι εκείνη του το ανταπέδωσε προκαλώντας τον κοινωνικό του θάνατο, το τέλος των φιλοδοξιών του, τον οίκτο και την υποτίμηση. Τώρα εκείνος θα είναι αναγκασμένος να ζήσει σε καθεστώς κατωτερότητας και μοναξιάς, ενώ εκείνη θα γίνει δεκτή στην Αθήνα ως προστατευόμενη του βασιλιά. Εκείνος δεν δίστασε να της αφαιρέσει βάνουσα ό,τι θεωρούσε πολυτιμότερο κι εκείνη του το ανταπέδωσε προκαλώντας του τα μεγαλύτερα δυνατά πλήγματα για έναν νέο άνδρα της εποχής: του προκάλεσε τον κοινωνικό του θάνατο, όπως προκάλεσε κι εκείνος τον δικό της μέσα από την απόρριψη και τον εξαναγκασμό της σε εξορία.

Ο Ευριπίδης με τον πιο τραγικό τρόπο αναδεικνύει τη δύναμη της γυναίκας στο οικογενειακό και κοινωνικό σύστημα, τόσο άμεσα, με τη ρητή παράθεση επιχειρημάτων εκ μέρους της Μήδειας, όσο και έμμεσα: στρέφοντας την προσοχή του θεατή στην πολυεπίπεδη φύση της και στη δυνατότητά της να επιτελέσει πολλαπλούς ρόλους (Mills, 1980: 289-290). Τέλος, όπως επισημαίνει η Foley, ο τραγικός ποιητής εύστοχα επιλέγει μια γυναίκα ηρώίδα για να επισημάνει ότι η ηρωική συμπεριφορά δεν συμβαδίζει πάντα με τον ηθικό κοινωνικό κώδικα της εποχής. Καταφέρνει, έτσι, να δώσει έμφαση στην προβληματική φύση του αρχαϊκού ηρωισμού, κάτι που δύσκολα θα μπορούσε να συμβεί με έναν άνδρα και Έλληνα πρωταγωνιστή. Θεωρούμε ότι η Μήδεια υιοθετεί τόσο το αρχαϊκό μοντέλο, όσο και το πρότυπο του ευρηματικού ήρωα, όπως ο Οδυσσέας. Όμως, καταστρέφει την υστεροφημία της μην πληρώνοντας με αυτοκτονία τις ζοφερές της πράξεις, άρα υποβιβάζει την ακεραιότητά της ως ήρωας και, συνεκδοχικά, αποδομεί το ηρωικό ιδεώδες (Foley, 1989: 68-82). Έτσι, στην *Μήδεια* πραγματοποιείται μια γόνιμη αντιπαράθεση αρχών και αξιών, ιδιαίτερα ανάμεσα στις ηρωικές - αριστοκρατικές αξίες, κληροδοτημένες από τα ομηρικά έπη που λειτουργούν ως πρότυπα και στα επικεντρωμένα στην πόλη και στη δημοκρατία ιδανικά της σύγχρονης του Ευριπίδη κοινωνίας, η οποία εν μέρει υιοθετεί και διευρύνει τις ηρωικές αξίες, προσαρμόζοντάς τις στις νέες συνθήκες και εν μέρει τις αντιπαλεύει (Mastrorarde, 2015: 39).



## 2.1.2. Η φύση της Μήδειας & η ετερότητα

Η παιδοκτονία είναι μια πράξη που θα μπορούσε να θεωρηθεί ζωώδης κι απολίτιστη και έχει προταθεί από αρκετούς μελετητές ως ενδεικτική της κυριαρχίας της ζωώδους πλευράς της προσωπικότητας της Μήδειας, μιας πλευράς που δεν γνώριζε ούτε η ίδια ότι διέθετε (Cowherd, 1983: 130-131). Απεμπολώντας τον ιερότερο δεσμό, αυτόν μεταξύ μητέρας και παιδιού, μετατρέπει τον κόσμο της σε χάος, ως απάντηση στην αδικία και την απώλεια αγάπης. Άλλωστε, ο Ιάσωνας, όταν μαθαίνει ότι σκότωσε τους γιους τους την αποκαλεί «λέαινα» (στ. 1342). Επιπλέον, υποστηρίζει ότι μόνο μια βάρβαρη μάνα θα μπορούσε να αφαιρέσει τη ζωή των ίδιων της των παιδιών (στ.1339-1343):

«οὐκ ἔστιν ἦτις τοῦτ' ἂν Ἑλληνίς γυνή  
ἔτλη ποθ', ὧν γε πρόσθεν ἠξίουν ἐγὼ  
γῆμαι σέ, κῆδος ἐχθρὸν ὀλέθριόν τ' ἐμοί,  
λέαιναν, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος  
Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν.»

«Έργο τέτοιο δεν θα τολμούσε ποτέ καμιά Ελληνίδα  
από εκείνες που άφησα και προτίμησα εσένα να πάρω  
ταίρι εχθρικό και ολέθριο, λέαινα όχι γυναίκα!  
Σκύλλα Τυρρηνική κι ακόμη στη φύση πιο άγρια.»

Η αλήθεια είναι ότι η ρήση του αυτή έρχεται σε συμφωνία με την αναπαράσταση των Ελλήνων για τους ξένους και δη τις ξένες γυναίκες, αφού υιοθετώντας την επικρατούσα άποψη, κρίνει τη Μήδεια με όρους πολιτισμικής και έμφυλης ετερότητας, αδυνατώντας να διανοηθεί την άρνησή της να ακολουθήσει οποιαδήποτε από τις νόρμες που καθορίζουν τη γυναικεία συμπεριφορά.

Όντως, η Μήδεια είναι ξένη. Στο πλαίσιο της θέασης του κόσμου ως αποτελούμενου από δύο μέρη: τους Έλληνες, που χαρακτηρίζονται από έναν πολιτισμό υψηλού επιπέδου, και τους βάρβαρους, η Μήδεια αντιπροσωπεύει αδιαμφισβήτητα την ετερότητα, όχι μόνο τη γεωγραφική αλλά και την πολιτισμική. Άλλωστε και η ίδια η Μήδεια ως ηρωίδα, φαίνεται να εμφορείται από αντιφάσεις και να βρίσκεται μεταξύ Δύσης και Ανατολής, μεταξύ Ελλάδας και Περσίας (Durham, 1980: 56-57). Αυτό θα μπορούσε να είναι απλώς μία έκφανση της γεωγραφικά κατανεμημένης καταγωγής της, όμως ο Ευριπίδης το χρησιμοποιεί ως εφελθτήριο για να αναδείξει τις αλληλοσυγκρουόμενες όψεις της ταυτότητάς της.

Η λέξη *βάρβαρος* απαντά τέσσερις μόνο φορές σε ολόκληρο το έργο και λέγεται μόνο από τη Μήδεια (στ. 256, 591) ή από τον Ιάσονα (στ. 536, 1330), ποτέ όμως από τον Χορό ή τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου. Το θέμα των εθνικών διαφορών αναφέρεται σε ιδιαίτερα έντονες λογομαχίες, τόσο από τη Μήδεια στους στ. 509, 591, 801-2, όσο και από τον Ιάσονα στους στ. 536-41, 1330-1, 1339-41 (Mastronarde, 2015: 45-46). Σε ποικίλα σημεία μέσα στο έργο γίνονται υπαινιγμοί για τη διάβαση των συνόρων (Συμπληγάδες Πέτρες ή Βόσπορος), που χωρίζουν τον κόσμο της Μήδειας από την Ελλάδα (στ. 2, 210-12, 431-5, 1262-4). Ακόμη, ο Χορός κατά την είσοδό του στην ορχήστρα αναφέρεται για πρώτη φορά στη Μήδεια με την περίφραση «δυστυχισμένη γυναίκα από την Κολχίδα» (στ. 133) και επαναλαμβάνει συχνά τον αποχωρισμό της από τη πατρίδα της (στ. 432, 442 και στ. 645-53). Το ίδιο κάνουν και η τροφός (στ. 35), ο Ιάσωνας (στ. 1332), αλλά και η ίδια η Μήδεια (στ. 253-5, 328, 502-3, 800-1).

Αφού έχει πληροφορηθεί τον επικείμενο γάμο του άνδρα της με την πριγκίπισσα, η ηρωίδα δηλώνει ότι στην Κόρινθο αισθάνεται μόνη. Αυτό φυσικά οφείλεται πρωτίστως στο γεγονός ότι η Κόρινθος αποτελεί τόπο εξορίας για εκείνη από την πατρίδα της, αλλά και στο ότι δεν απέκτησε ουσιαστικές κοινωνικές και συγγενικές σχέσεις με την τοπική κοινωνία. Δηλώνει μόνη στις γυναίκες του Χορού, καθώς εκείνες έχουν ιδιοκτησία, συγγενείς και φίλους, κάτι που δεν ισχύει για την ίδια (στ. 253 – 258):

«σοὶ μὲν πόλις θ' ἦδ' ἐστὶ καὶ πατρὸς δόμοι  
βίου τ' ὄνησις καὶ φίλων συνουσία,  
ἐγὼ δ' ἔρημος ἄπολις οὓς ὑβρίζομαι  
πρὸς ἀνδρός, ἐκ γῆς βαρβάρου λελησμένη,

οὐ μητέρ', οὐκ ἀδελφόν, οὐχὶ συγγενῆ  
μεθορμίσασθαι τῆσδ' ἔχουσα συμφορᾶς.»

«Εσύ έχεις πόλη, σπίτι πατρικό,  
του βίου την απόλαυση, τη συντροφιά των φίλων.

Εγώ είμαι έρημη. Χωρίς πατρίδα  
από τον άντρα μου ταπεινωμένη,  
λάφυρο από γη βαρβαρική.

Ούτε μητέρα, ούτε αδελφό, συγγενή κανένα  
δεν έχω λιμάνι στη συμφορά αυτή.»

Ο Ιάσοντας ήταν η μοναδική της σύνδεση με την Κόρινθο, ο ερωτικός, ο κοινωνικός κι ο πολιτισμικός εταίρος της, ο οποίος κάνει χρήση της προνομιακής του θέσης και χωρίς αιδώ τη χωρίζει και της ζητά να απομακρυνθεί (Hormann, 1974: 172-174).

Ας σημειωθεί πως το γεγονός ότι γίνονται αναφορές στην βαρβαρική της καταγωγή και στην πατρίδα της, δεν σημαίνει ότι η Μήδεια δεν καταβάλλει προσπάθειες να εγκλιματιστεί στον νέο τόπο. Η τροφός, στους πρώτους κίολας στίχους της τραγωδίας, αναφέρει ότι η Μήδεια προσπαθεί «αρεστή να 'ναι στους ντόπιους που πρόσφυγα στη γη τους έχει αράξει» («ἀνδάνουσα μὲν φυγῆ πολιτῶν ὧν ἀφίκετο χθόνα», στ. 11). Η έξοδος της Μήδειας συνοδεύεται από την αντιστροφή της τυπικής απολογίας που συχνά συνοδεύει την εμφάνιση της γυναίκας στην τραγική σκηνή. Η Μήδεια δηλώνει ότι δε θέλει να προσβάλει τις γυναίκες συμπεριφερόμενη με τρόπο που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί αλαζονικός, μένοντας μέσα και αποκλείοντας κάθε επαφή: «Κορίνθιαι γυναῖκες, ἐξῆλθον δόμων, μή μοί τι μέμψησθ'» (στ. 214-215). Έτσι, παρουσιάζει από την αρχή τον εαυτό της ως μια δημόσια μορφή που διαθέτει ευαισθησία απέναντι στους κανόνες της κοινωνικής διάδρασης. Ακόμη, η ηρωίδα, στους στίχους 222-224, μέσω μίας γενικής ρήσης, τονίζει την προσπάθεια που και η ίδια έκανε να εγκλιματιστεί

στη νέα της πατρίδα: «χρὴ δὲ ξένον μὲν κάρτα προσχωρεῖν πόλει («Ο ξένος κιάλας πρέπει με την πόλη να γίνεται ένα σώμα»).

Παρατηρούμε, λοιπόν, πως η Μήδεια επιδιώκει και εντέλει καταφέρνει να έλθει σε πολύ στενή επαφή με την ελληνική κουλτούρα και υιοθετεί -σε κάποιο τουλάχιστον βαθμό- τις αξίες και τους θεσμούς της. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγεται η πράξη της ικεσίας (η ηρωίδα παρουσιάζεται να ικετεύει τον Κρέοντα στους στίχους 324-351 και τον Αιγέα στους στίχους 709-713). Επίσης, όπως ήδη σχολιάστηκε, αν και είναι γυναίκα και ξένη, παραδόξως ενστερνίζεται τον αρχαϊκό ηρωικό κώδικα τιμής, γεγονός που οδηγεί το κοινό και τον αναγνώστη του δράματος στο να την παραλληλίσει με αρχαϊκούς – επικούς ήρωες, όπως τον Αίαντα ή τον Αχιλλέα.

Η προσπάθειά της αυτή να πολιτογραφηθεί ως Ελληνίδα δεν αφορά μόνο στην υιοθέτηση του θεσμικού πλαισίου της νέας της πατρίδας. Η Μήδεια προτάσσει την γυναικεία της ταυτότητα ως ένα σημείο σύνδεσης με τον, αποτελούμενο από Κορίνθιες γυναίκες, Χορό. Συζητάει μαζί τους για τη μοίρα και τα προβλήματα της γυναίκας (στ. 231):

«γυναϊκές ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν»

«εμείς, γυναίκες, είμαστε το πιο άθλιο πλάσμα»

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιλογή του α' πληθυντικού προσώπου, μέσω του οποίου η ηρωίδα επιτυγχάνει την απόλυτη ταύτισή της με τις Κορίνθιες γυναίκες. Είναι, ακόμη, αξιοπρόσεκτο ότι προβάλλει τη σημασία και τη δυσκολία της γυναικείας προσφοράς, της τεκνογονίας, αμφισβητώντας παράλληλα τη δυσκολία της πολεμικής τέχνης των ανδρών (στ. 250 – 251):

«...ὡς τρίς ἂν παρ' ἀσπίδα

στῆναι θέλοιμ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ.»

«τρεις φορές θα προτιμούσα σε ώρα μάχης

δίπλα στην ασπίδα να σταθώ από το να γεννήσω μια φορά»

Έτσι, η Μήδεια προβάλλει με τόλμη διαφορετικές αξίες από τις ήδη αποδεκτές, κοινοποιώντας την προσφορά του φύλου της (Elliott, 1969: 77).

Η Μήδεια επιθυμεί να κερδίσει την ευνοϊκή κρίση του Χορού, να εξασφαλίσει τη συμπάθεια, αλλά και τη σιωπή του σε δεύτερη φάση. Αξίζει να σημειώσουμε πως ο Χορός, αν και στους στίχους 998-999 υποστηρίζει ότι ο έρωτας είναι αυτός που υποκινεί τις πράξεις της Μήδειας «ἄ φονεύσεις τέκνα νυμφιδίων ἔνεκεν λεχέων» («φτωχή μάνα σκοτώνεις τα τέκνα σου για του γάμου σου το κρεβάτι»), δεν φαίνεται να παραγνωρίζει την αδικία και την ατίμωση που έχει υποστεί η ηρωίδα. Ήδη από τους πρώτους στίχους (στ. 20 & 26), η Τροφός την χαρακτηρίζει ως «δύστηνον», «ἠτιμασμένη» και «ἠδικημένη». Τέλος, ακριβώς επειδή αναγνωρίζουν το μέγεθος της αδικίας, οι γυναίκες της Κορίνθου τάσσονται στο πλευρό της Μήδειας όταν αποφασίζει να εκδικηθεί τον Ιάσονα και μάλιστα, αντιμετωπίζουν την εκδίκηση της ως απονομή δικαιοσύνης για όλες τις γυναίκες, όπως φαίνεται στο δεύτερο χορικό (στ. 410 -420). Ακόμη και αφότου έχει συντελεστεί η παιδοκτονία, ο Χορός προσπαθεί να βρει εξήγηση και φτάνει να αναζητεί την ευθύνη στο «λέχος» (στ.1290- 1292): «ᾧ / γυναικῶν λέχος/ πολύπονον, ὅσα βροτοῖς ἔρεξας ἤδη κακά». Η υπαγωγή της ατομικής ευθύνης σε ευρύτερο επίπεδο φαίνεται να στοχεύει στη μείωση της ενοχής της Μήδειας.

Ο ρόλος και η λειτουργία της πρώτης ρήσης της Μήδειας μέσα στο δράμα είναι ιδιαίτερα σημαντικά, όμως τα λόγια της δεν είναι απλώς ρητορική. Σύμφωνα με τον Knox (1977), είναι πιθανό το ζήτημα του ρόλου της γυναίκας στην κοινωνία και στην οικογένεια να βρισκόταν ανάμεσα στα θέματα προς συζήτηση και επανεκτίμηση στα πλαίσια της πνευματικής ζύμωσης της Αθήνας του τέλους του 5ου π.Χ. αι. Έτσι, η πρώτη ρήση της Μήδειας ίσως αντανακλά σε κάποιο βαθμό την πραγματικότητα και κάποιες συζητήσεις της εποχής. Η ηρωίδα, ως γυναίκα, μπορεί να μιλήσει για τα προβλήματα και την καταπίεση των γυναικών. Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως η γυναίκα της αρχαιότητας δεν είχε καμία εξουσία, ούτε παρουσία, ούτε φωνή στη δημόσια ζωή. Η φωνή της Μήδειας, όμως, όχι μόνο τόλμησε να μιλήσει δημόσια, αλλά και να ασκήσει πειθώ. Η ρητορική της αγγίζει τα συναισθήματα των ανθρώπων, και προκαλεί πάθη ως απάντηση στα δικά της (Wiersma, 1990: 116-117).

Άλλωστε, η τραγωδία έχει την τάση να διερευνά ορισμένα ζητήματα που είναι κεντρικά στην αθηναϊκή κοινωνία και την ανδρική ταυτότητα με έμμεσο τρόπο. Ένας άνδρας θεατής του 5<sup>ου</sup> αιώνα θα αντιμετώπιζε τη Μήδεια με φόβο και απόρριψη, ερμηνεύοντας τις πράξεις της ως επιβεβαίωση της ανάγκης του να μην εμπιστεύεται και να ελέγχει τις γυναίκες στην καθημερινότητά του (Mastrorarde, 2015:50). Το εύρημα, όμως, της

φυλετικής ετερότητας της ηρωίδας ελαχιστοποιεί αυτή την αντίδραση, καθώς οι Αθηναίοι της εποχής εκείνης είχαν την τάση να αποδίδουν στους ξένους στερεοτυπικά χαρακτηριστικά, ένα από τα οποία ήταν και πως οι βάρβαρες γυναίκες ήταν ιδιόρρυθμες και ενεργούσαν κατά τρόπο ανάρμοστο προς το φύλο τους (Page, 2013: 29).

Η Μήδεια λοιπόν, αρθρώνει λόγο που αγγίζει κεντρικά ζητήματα της κοινωνίας της κλασικής Αθήνας. Ταυτόχρονα, εμφανίζεται στα μάτια του μέσου Αθηναίου θεατή της εποχής ως ένα ξενικό θηλυκό πλάσμα. Είναι η ετερότητα προσωποποιημένη σε αντιδιαστολή προς την κουλτούρα της λογικής και της κανονικότητας. Είναι ο αρνητικός πόλος, το αντίθετο του φυσιολογικού. Με αφορμή αυτή την πολικότητα προκύπτουν κι άλλα ζεύγη αντιθέσεων. Πολιτισμός εναντίον φύσης, λογική εναντίον πάθους, σωφροσύνη εναντίον παρεκτροπής. Η Μήδεια απεικονίζεται μεταφορικά ως μια διαταραγμένη παρουσία που αντιστρέφει τους ρόλους φύλου, που απειλεί την ανδρική εξουσία. Πρόκειται για την αντίθεσή της σε όλο το φάσμα της γυναικείας αναπαράστασης, καθώς διαλύει μέσω φόνων όλες τις στενές οικογενειακές σχέσεις, ενώ παραδοσιακά η γυναίκα προορίζεται στο να τις οικοδομεί και να τις συντηρεί. Είναι φανερό ότι επιτίθεται στην πατριαρχία και την πολιτική τάξη πραγμάτων και μόνο ως ξένη θα μπορούσε να το επιχειρήσει, ως ένα πλάσμα που προερχόμενο από έναν πολύ διαφορετικό τόπο δεν έχει βιώσει τη συνθήκη της θεσμοθετημένης γυναικείας υποτέλειας. Μπορεί να παρουσιαστεί κι ως ένα ζωντανό πείραμα, που αποδεικνύει ότι η ελληνική κουλτούρα δεν θα πρέπει να θεωρείται δεδομένη, διότι διαμορφώθηκε μέσα σε συγκεκριμένες συνθήκες για να εξυπηρετήσει συγκεκριμένους σκοπούς, γι' αυτό και είναι πολύ πιθανό, αλλά και επιθυμητό, να αντιμετωπίσει προκλήσεις. Η ετερότητα, που προέρχεται από ένα πολιτισμικό πλαίσιο με χαμηλότερη πολυπλοκότητα, και που επομένως είναι πιο κοντά στη φυσική ανθρώπινη κατάσταση, έρχεται να απορρίψει πανηγυρικά την καθεστηκυία τάξη πραγμάτων.

Αρχικά, ο Ιάσοντας μοιάζει να θεωρεί ότι η βαρβαρική της υπόσταση ανήκει πια στο παρελθόν και κατά την πρώτη τους συνάντηση τον βλέπουμε να περιμένει από αυτή την υποταγή που θα άρμοζε σε κάθε Ελληνίδα σύζυγο. Αυτό συμβαίνει αφού θεωρεί πως η απομάκρυνσή της από την Κολχίδα και η εγκατάσταση στην Κόρινθο, συνεπάγεται την ένταξή της στο πολιτισμικό και θεσμικό πλαίσιο της Ελλάδας (στ. 536 – 538)

«πρωτον μὲν Ἑλλάδ' ἀντὶ βαρβάρου χθονὸς  
γαῖαν κατοικεῖς καὶ δίκην ἐπίστασαι  
νόμοις τε χρῆσθαι μὴ πρὸς ἰσχύος χάριν»

«πρωτον ζεις στην Ελλάδα και όχι σε βάρβαρη χώρα.

Τι είναι δίκαιο έμαθες, σύμφωνα ζεις με τους νόμους,

Ἄχι όπως αρέσει στους ισχυρούς.»

Στο πλαίσιο της τραγωδίας, ο Ιάσωνας έρχεται να αποτελέσει το αντίπαλο δέος της Μήδειας. Δεν αποτελεί τον αρνητικό πόλο μόνο στο δίπολο «άρρεν – θήλυ», αλλά και στο δίπολο «πολιτισμένος – βάρβαρος». Το ποιος, όμως από τους δύο ήρωες είναι, εντέλει φορέας του ελληνικού πολιτισμού μένει να διερευνηθεί. Παρακολουθούμε, λοιπόν, το πρωτόγονο πάθος της Μήδειας να στρέφεται εναντίον των «πολιτισμένων» απαιτήσεων του Ιάσωνα, ο οποίος εμφανίζεται κενός συναισθημάτων, δεν έχει πάθος, αλλά μόνο τη φιλοδοξία να σταθεροποιήσει την πολιτική του θέση. Χρησιμοποίησε τη Μήδεια για να επιζήσει σε μια δύσκολη περίοδο, και τώρα επιθυμεί να διακόψει κάθε σχέση, κάτι το οποίο μπορεί να είναι ανήθικο, όχι όμως και παράνομο στο πολιτισμικό του πλαίσιο, μιας και ο γάμος τους δεν θεωρείται έγκυρος στην Κόρινθο. Η Μήδεια, ως εκπρόσωπος της ετερότητας εντοπίζει και θίγει χωρίς περιστροφές την εξόφθαλμη αδικία εις βάρος των γυναικών, που αντιμετωπίζονται ως όντα χωρίς άλλη χρησιμότητα, πέρα από τη γέννηση παιδιών. Καθίσταται, επομένως, σαφές πως το πρώην ζεύγος αντιπροσωπεύει δύο διαφορετικά συστήματα σκέψης, δύο διαφορετικούς κόσμους, που δεν συναντώνται πουθενά, απορρίπτονται και περιφρονούν ο ένας τον άλλο (Shaw, 1975: 261).

Στις πρώτες σκηνές του έργου, η Μήδεια παρουσιάζεται ως μια κακοποιημένη, αδικημένη γυναίκα που υιοθετεί γυναικεία όπλα για την άμυνά της. Είδαμε ότι σταδιακά μεταλλάσσεται σε μια φιγούρα με αρσενικά χαρακτηριστικά, σε έναν αρχαϊκό ήρωα που αποζητά την επικράτησή του και απαιτεί την τιμωρία των εχθρών του. Στο τέλος του δράματος, η ηρωίδα μοιάζει με τον επικό ήρωα, ο οποίος έχοντας πληρώσει το

βαρύ τίμημα που του αναλογούσε, εξυψώνεται σε ένα ανώτερο επίπεδο, γίνεται ευγενής και φτάνει κοντά στους θεούς. Έτσι παρουσιάζεται και η Μήδεια: να οδηγείται στον ουρανό με το φτερωτό άρμα του Ήλιου, εγκαταλείποντας όχι μόνο τη θηλυκή αλλά και την ανθρώπινη φύση της. Η ιδιότητά της μάγισσας διευκολύνει αυτή την απέκδυση των ανθρωπίνων χαρακτηριστικών της. Οι επανειλημμένες αναφορές που έχουν γίνει στην συγκεκριμένη ιδιότητά της, παράλληλα με την βαρβαρική, αλλά και την θεική της καταγωγή διευκολύνουν την αποστασιοποίηση του θεατή από αυτήν, που δεν εκπλήσσεται όταν τη βλέπει να αιωρείται πάνω από το επίπεδο της γης. Αξίζει, μάλιστα, να σημειώσουμε ότι πρόκειται για την μοναδική στιγμή του αρχαίου δράματος, που αντί η λύση να δοθεί από έναν «από μηχανής θεό», ο κεντρικός ήρωας μετατρέπεται σε τέτοιο. Η Μήδεια από πρωταγωνίστρια γίνεται «από μηχανής θεός» και λέει ότι θα ιδρύσει μια θρησκεία προς τιμήν των νεκρών παιδιών της. (Whitman, 1996:148)

Κυριολεκτικά και μεταφορικά, η ηρωίδα ξεπερνά το ανθρώπινο επίπεδο κι είναι έτοιμη να αναγεννηθεί σε μια άλλη διάσταση. Βέβαια, μπορεί κανείς να παρατηρήσει πως πάντα κινείτο σε ένα ανώτερο επίπεδο, γεγονός που φαίνεται εντονότερα στη σύγκριση με τον Ιάσονα: εκείνος είχε οδηγό τις γήινες, πρακτικές, υλιστικές του ανάγκες, συμπεριφερόταν σαν ζώο που κυνηγά την τροφή του και δεν έδειξε ποτέ λύπη ή μετάνοια για τις πράξεις του, παρόλο που γνώριζε ότι προκαλούν πόνο. Αντίθετα, η Μήδεια διέπραξε εγκλήματα, εντούτοις τον μεγαλύτερο πόνο τον προκάλεσε στον εαυτό της ως μια αυθεντικά τραγική ύπαρξη. Έδρασε, έτσι, εν ονόματι όλων των γυναικών που έχουν υποστεί παρόμοιες αδικίες, διέλυσε ταυτόχρονα το πατριαρχικό και το ηγεμονικό σύστημα, αναλαμβάνοντας την ευθύνη και το κόστος της υπεράσπισής τους. Οι πράξεις της είναι αποτέλεσμα εσωτερικής διαπάλης μεταξύ ψυχολογικών χαρακτηριστικών της. Το ότι γνωρίζει από την αρχή έως το τέλος τις συνθήκες κάτω από τις οποίες ενεργεί και τα αποτελέσματα που θα επιφέρουν, την καθιστά ένα σπάνιο τραγικό πρόσωπο (Κέκκου, 2001:81).

Συνοψίζοντας, η Μήδεια σκιαγραφείται ως μια πολυσχιδής προσωπικότητα, που διέπεται από αντιφατικά χαρακτηριστικά και υιοθετεί αντικρουόμενους ρόλους. Είναι μία βάρβαρη, που όμως επιδιώκει να ενσωματωθεί στην ελληνική κοινωνία και μιλά για τα κακώς κείμενα και τις παθογένειές της. Είναι μια προδομένη γυναίκα, που όμως εμφορείται από παραδοσιακά ανδρικές αξίες και μια μητέρα που απεμπολεί την μητρική της ιδιότητα σκοτώνοντας τα παιδιά της. Είναι μία ύπαρξη σκοτεινή και



κτηνώδης, που όμως στο τέλος μεταμορφώνεται σε θεότητα και ίπταται στον ουρανό, πάνω από τα ανθρώπινα.

# Κεφάλαιο 3

## Η μορφή της Μήδειας στον Μ. Καραγάτση

### 3.1 Μ. Καραγάτσης

Ο Μ. Καραγάτσης γεννήθηκε στην Αθήνα το 1908, ως Δημήτριος Ροδόπουλος και ήταν γόνος μεγαλοαστικής οικογένειας της Πελοποννήσου, που διακρίθηκε στον πολιτικό στίβο. Τελειώνοντας το Γυμνάσιο στην Θεσσαλονίκη το 1924, έφυγε για να σπουδάσει στην Γκρενόμπλ όπου, όμως, έμεινε μόνο έναν χρόνο και επέστρεψε στην Αθήνα για να ολοκληρώσει τις σπουδές του στη Νομική (Κρανιδιώτης, 1991: 34 -35). Ασχολήθηκε με την συγγραφή από μικρή ηλικία και έκανε την πρώτη του εμφάνιση στα ελληνικά γράμματα το 1927. Συμμετείχε στον Α' Λογοτεχνικό Διαγωνισμό της *Νέας Εστίας* με το διήγημα *Η κυρία Νίτσα*, που απέσπασε τον Α' έπαινο και τις ευμενείς κρίσεις του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Μέχρι το 1933, οπότε και δημοσιεύτηκε η πρώτη του νουβέλα *Συνταγματάρχης Λιάπκιν*, ο Καραγάτσης έχει δημοσιεύσει στη Νέα Εστία άλλα δύο διηγήματα (Μπερλής, 1992: 265). Το 1936 κυκλοφορεί η νουβέλα *Χίμαιρα*, ενώ δύο χρόνια αργότερα ο *Γιούγκερμαν* - που πρόκειται να αποτελέσει το *opus magnum* του συγγραφέα. Τα τρία αυτά έργα, ο Καραγάτσης θα τα εντάξει στην τριλογία *Εγκλιματισμός κάτω από τον Φοίβο*, ενώ αναθεωρημένες εκδόσεις τους θα παρουσιαστούν κάποια χρόνια αργότερα. Ο συγγραφέας δεν έμεινε πιστός σε ένα μόνο λογοτεχνικό είδος, όπως φανερώνει η έκδοση του φανταστικού μυθιστορήματος *Το χαμένο νησί* (1943), των νουβελών *Το μπουρίνι* και *Νυχτερινή ιστορία*, της μελέτης *Ο Έρωτας στο νεοελληνικό μυθιστόρημα* (1943), των ποιημάτων *Μοίρα*, *Εις εαυτόν*,

Όρθρος και Εσπερινός (1945, 1947 και 1948 αντίστοιχα). Στα μέσα της δεκαετίας του '40, εξαγγέλλει τη δημιουργία μίας σειράς δέκα ιστορικών μυθιστορημάτων, που θα καλύπτουν την ελληνική ιστορία από την κήρυξη της επανάστασης του 1821 μέχρι και τη σύγχρονή του εποχή. Τελικά, κυκλοφορούν *Ο κοτζάμπασης του Καστρόπυργου* (1944), *Αίμα χαμένο και κερδισμένο* (1947) και *Τα στερνά του Μιχαλιού* (1949), υπό τον κοινό τίτλο *Ο κόσμος που πεθαίνει*. Από τις τριλογίες *Εγκληματισμός κάτω από τον Φοίβο* και *Ο κόσμος που πεθαίνει* καθίσταται σαφές πως ο Καραγάτσης αγαπούσε την μεγάλη σύνθεση και σχεδόν ολόκληρη η συγγραφική του παραγωγή συντελεί στη δημιουργία ενός μυθιστορηματικού ποταμού, ενός Roman – Fleuve. Σε αυτό το πλαίσιο, επιλέγει πλοκές και μυθιστορηματικούς χαρακτήρες που δεν είναι παρά διαδοχικές παραλλαγές των ίδιων ανθρώπινων τύπων. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Κοκκινάκη: «μέσα από τα μυθιστορηματικά προσώπια που διαπλάθει, δημιουργεί άλλους εαυτούς μοιράζοντας στο ίδιο πρόσωπο διαφορετικούς ρόλους» (Κοκκινάκη, 1997: 46 - 47). Το 1956, ο Καραγάτσης γράφει τον *Κίτρινο φάκελο*, ένα έργο – σταθμό, που επανεφευρίσκει τη γοητεία της ίντριγκας και εισάγει το αστυνομικό μυστήριο στη σοβαρή λογοτεχνία (Κρανιδιώτης, 1991: 34-35). Το δεύτερο μισό της δεκαετίας του '50 βρίσκει τον συγγραφέα στην πιο ώριμη και δημιουργική του φάση καθώς, πέρα από τον *Κίτρινο φάκελο*, εκδίδει το μυθιστόρημα *Σέργιος και Βάκχος* και το, από κοινού γραμμένο με τους Βενέζη, Τερζάκη και Μυριβήλη: *Το μυθιστόρημα των τεσσάρων*. Ξεκινάει, τέλος, τη συγγραφή του μυθιστορήματος *Το Δέκα*, το οποίο όμως δεν καταφέρνει να ολοκληρώσει, λόγω του αιφνίδιου θανάτου του. Όπως γίνεται αντιληπτό, έχουμε να κάνουμε με έναν πολυγραφότατο συγγραφέα, του οποίου η πληθωρικότητα πηγάζει από την πλούσια μυθοπλαστική του φαντασία (Πολίτης, 1998: 311). Η ευκολία του στη συγγραφή, σε συνδυασμό με την άμεση, φυσική, «ενίοτε δημοσιογραφική, με ξαφνικές εξάρσεις, εικονικές ή ιλιγγιώδεις διεισδύσεις σε βάθος» (Ραυτόπουλος, 2002: 29) αφήγηση, το πηγαίο αλλά και ατημέλητο ύφος έχει κάνει πολλούς κριτικούς να υποτιμήσουν το έργο του. Πρόκειται, άλλωστε, για έναν συγγραφέα που στάθηκε σημείο αμφιλεγόμενο στον καιρό του, έχοντας πολλούς θαυμαστές, αλλά και πολλούς επικριτές. Όμως, όπως αναφέρει ο Μουρσελάς σε αφιέρωμα τηλεοπτικής εκπομπής στον Καραγάτση: «η караγατσική γραφή είναι περισσότερο παραλήρημα, παρά προχειρογραφία» (Εποχές & Συγγραφείς). Έτσι, κανένας δεν αμφισβήτησε την γνήσια λογοτεχνική φλέβα του και την ικανότητά του να στήνει ένα μυθιστόρημα (Πολίτης, 1998: 311). Ο Μ. Καραγάτσης δεν γράφει λογοτεχνία

καλλιέπειας, αλλά έχει οξύμενο αυτί που του επιτρέπει να συλλαμβάνει τον ρυθμό της καθημερινής ζωής.

Αυτή, άλλωστε, η απόδοση της καθημερινότητας και της ανθρώπινης φύσης σε όλες της τις εκφάνσεις, αποτελεί τον ύψιστο στόχο του εν λόγω μυθιστοριογράφου. Σε όλα του τα έργα υπηρετεί το ρεύμα του ρεαλισμού ή, καλύτερα, του νατουραλισμού και καθίσταται ένας οξύτατος παρατηρητής της πραγματικότητας που μπορεί, παράλληλα, να την παραστήσει με ακρίβεια και λεπτομέρεια (Πολίτης, 1998: 312). Σύμφωνα με τον Καραντώνη: «Αυτή η ροπή προς αλήθειες, δυσάρεστες ίσως, αλλά ανέκκλητες, είναι μια από τις βασικές ιδιότητες του Καραγάτση. Τις αλήθειες αυτές τις αισθάνεται μέσα του ο συγγραφέας, συνυπάρχουν με τα ένστικτα του, κατευθύνουν τη σκέψη του, τροφοδοτούν τη φαντασία του, αναταράζουν την ψυχή του» (Καραντώνης, 1977: 144 - 149). Για την επιμονή του στην ρεαλιστική αναπαράσταση της ζωής, έχει και ο ίδιος αναφερθεί σε ραδιοφωνική του συνέντευξη: «Σας πληροφορώ ότι τα βιβλία μου θεωρούνται ακατάλληλα για τις καθώς πρέπει βιβλιοθήκες- και πολύ δικαίως! Γιατί επιμένω σε αυτά να περιγράψω τη ζωή όπως είναι στην πραγματικότητα και όχι όπως θα ήθελαν να είναι οι κάτοχοι των καθωσπρέπει βιβλιοθηκών. Αυτή η επιμονή μου, μου στοίχισε μεγάλες αντιπάθειες και με δυσφήμισε στο έπακρο στους κύκλους των καθωσπρέπει ανθρώπων» (Εποχές & Συγγραφείς).

Ωστόσο, θα ήταν λάθος να αναγάγει κανείς την εμμονή του με την απόδοση της πραγματικότητας σε υιοθέτηση της ηθογραφικής τεχνοτροπίας και θεματικής. Ως ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της Γενιάς του '30 στην πεζογραφία, θεωρείται -μαζί με τον Θράσο Καστανάκη- εισηγητής του αστικού - νεορεαλιστικού μυθιστορήματος. Ο Δ. Κούρτοβικ επισημαίνει πως ο Καραγάτσης είναι ο πιο αστικός συγγραφέας της εποχής του, καθώς: «κοίταξε κατάματα τις δυνάμεις του αστικού μετασχηματισμού της ελληνικής κοινωνίας, τις αποδέχτηκε, με όλα τα θετικά και αρνητικά τους, και τις έκανε το κατεξοχήν υλικό της μυθιστορηματικής έμπνευσής του» (Κούρτοβικ, 2010: 335). Στα μυθιστορήματά του συναντά κανείς την ελπίδα των Ελλήνων για εκσυγχρονισμό και το όραμά τους για βιομηχανική ανάπτυξη. Το στοιχείο αυτό, σε συνδυασμό με την έκφραση αντισυμβατικών αντιλήψεων και την - κατά πολλούς υπερβολική - έμφαση στον βιολογικό παράγοντα και την - κατά ψυχαναλυτική θεωρία, προσδίδουν στον Μ. Καραγάτση τον χαρακτηρισμό του μοντέρνου (Τζιόβας, 2010: 313).

Κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί πως πρόκειται για έναν συγγραφέα πρωτοποριακό. «Στο έργο του Καραγάτση βρίσκει κανείς, ανάμεσα σε άλλα, εν σπέρματι διαπιστώσεις, σημεία, αισθήσεις, ατμόσφαιρες, στα οποία η μεταπολεμική γενιά των Ελλήνων πεζογράφων έδωσε πρωτεύουσα σημασία: ο μικροαστισμός ως τοπίο, οι περιθωριακοί λαϊκοί τύποι, ο προχωρημένος, ως προς την απογύμνωση του ερωτισμού ή την έμμεση ανάλυση των κοινωνικών συνθηκών, ρεαλισμός είναι πράγματα που τα βρίσκει κανείς λιγότερο ή περισσότερο σε διαφορετικές, ανάλογα με την ευαισθησία του πεζογράφου, αισθητικές εκφάνσεις, στους μεταπολεμικούς συγγραφείς μας, παλιότερους ή και τους πρόσφατους.»(Πασχάλης, 1985).

Ο Καραγάτσης είναι ένα πρόσωπο που έζησε στον καιρό του και στον τόπο του. Ο κόσμος του ήταν ένας ανήθικος κόσμος, αλλά κατά βάθος, ένας ταλαιπωρημένος από τα πάθη του κόσμος. Ο κόσμος του είναι σκλάβος, ανελεύθερος, κυβερνώμενος από τα μεγάλα πάθη. Είναι επιρρεπής προς το έγκλημα και προς κάθε βρωμιά. Τα περιβάλλοντα που χρησιμοποιεί είναι τα φυσικά πλαίσια της ασέβειας, της πονηριάς, της λαιμαργίας και της ηθικής ασυδοσίας (Παναγιωτόπουλος, 1980: 14). Αυτό δεν μπορεί παρά να απηχείται και στους ήρωες του. Πρόκειται για χαρακτήρες δοσμένους με τρόπο ρεαλιστικό, σχεδόν νατουραλιστικό. Είναι περισσότερο αντιήρωες που καταδυναστεύονται από τα πάθη τους και κατατρύχονται από τα φαντάσματα του παρελθόντος. Το αξιοσημείωτο, όμως, είναι ότι στην πορεία του μυθιστορήματος δεν μένουν στατικοί, αλλά εξελίσσονται παράλληλα με την εξέλιξη της πλοκής. Δεν είναι χάρτινοι, αλλά έχουν σάρκα και οστά (Παναγιωτόπουλος, 1980: 13) και, συνεπώς, διέπονται από όλες τις αντινομίες της ανθρωπινής φύσης. Σύμφωνα, μάλιστα, με την Κοτζιά αποτελούν ένα κράμα από «ανομοιογενή, εντελώς ασύμβατα μεταξύ τους στοιχεία, τα οποία ανήκουν σε διαφορετικές, άσχετες φιγούρες» (Κοτζιά, 2010: 161). Αυτή η αντιφατική και συνάμα περίπλοκη φύση τους είναι που τους έχει κάνει συμπαθείς και ελκυστικούς –πρώτα στα μάτια του Μ. Καραγάτση και κατόπιν του αναγνωστικού κοινού- και τους έχει διατηρήσει ζωντανούς στη συνείδηση των αναγνωστών (Κοκκινάκη, 1997: 71). Οι τελευταίοι, είτε το παραδέχονται είτε όχι, μπορούν να βρουν στους καραγατσικούς ήρωες στοιχεία της προσωπικότητάς τους, μύχιες σκέψεις και ανομολόγητες, ίσως, επιθυμίες και να ταυτιστούν μαζί τους.

Σχεδόν όλοι –με προεξάρχοντες τους πρωταγωνιστές της τριλογίας *Εγκλιματισμός κάτω από τον Φοίβο*: Λιάπκιν, Γιούγκερμαν και Μαρίνα- καταδυναστεύονται από ένα αίσθημα

ανικανοποίητου, αλλά και από το ερωτικό πάθος. Ο έρωτας είναι πανταχού παρών, όχι στην ρομαντική, εξιδανικευμένη του μορφή, αλλά ως έκφραση του γενετήσιου ενστίκτου. Μετατρέπεται σε μοίρα, σε ανάγκη και καθοδηγεί τα βήματα των χαρακτήρων, για να τους οδηγήσει τις περισσότερες φορές μέχρι την απόγνωση και τον όλεθρο. Το ανθρώπινο σώμα έρχεται στο επίκεντρο ως μέσο εύρεσης της ηδονής, αλλά και ως κέντρο όλης της ανθρώπινης ύπαρξης. Η σάρκα και όχι η ψυχή είναι αυτή που κρατάει τα ηνία και καθορίζει την έκβαση των καταστάσεων και την ψυχική και βιολογική συγκρότηση των ηρώων (Ντουνιά, 2010: 170). Έτσι, οι ήρωες είτε βρίσκονται σε διαρκή οργασμό –που δεν αφορά μόνο στο ερωτικό τομέα, αλλά επεκτείνεται και στις άλλες εκφάνσεις του βίου- είτε «μαραίνονται» από την ερωτική στέρηση και την απώθηση του σεξουαλικού τους ενστίκτου (Παναγιωτόπουλος, 1980: 13). Όλα αυτά, όμως, συντελούνται υπόγεια, σχεδόν χωρίς να τα αντιληφθεί ο ήρωας, αφού τα ηθικά διλήμματα που καλείται να αντιμετωπίσει δεν υπαγορεύονται από την ψυχή ή την συνείδησή του, αλλά από τις ορμόνες του. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Τσιροπούλου: «ο άνθρωπος του κόσμου του Καραγάτση είναι ένα ηθικό ναυάγιο του 20<sup>ου</sup> αιώνα» (Τσιροπούλου, 1980: 117).

Επί της ουσίας, ο Καραγάτσης πραγματεύεται το αρχαιότερο θέμα της λογοτεχνίας, τον έρωτα, απεκδύοντας το, όμως, από κάθε ηθικολογικό και συναισθηματικό μανδύα. Παράλληλα, εισάγει το αρχαιοελληνικό τραγικό στοιχείο, ανανεωμένο υπό το πρίσμα της νατουραλιστικής θεωρίας και των βασικών αρχών της ψυχανάλυσης (Tonnet, 1999). Απορρίπτοντας κάθε συμβατική έννοια ηθικής, μοιάζει να αδιαφορεί για την ηθική ποιότητα των ηρώων του, ενώ παράλληλα αποστασιοποιείται από αυτούς και τους αντιμετωπίζει με θυμόσοφη, στωική και ειρωνική διάθεση (Κοκκινάκη, 1997: 76).

### 3.1.1 Βιολογικός Ντετερμινισμός

Ο Καραγάτσης, ακολουθώντας τα βήματα του μεγάλου του δασκάλου Φ. Ντοστογιέφσκι, στοχεύει στην διερεύνηση και ανάδειξη της αλήθειας. Την αλήθεια αυτή την βρίσκει στα ανθρώπινα ζώδια ένστικτα (Κοκκινάκη, 1997: 47). Σε κείμενό του στην εφημερίδα *Η Πρωία* το 1943, αναφέρει πως είναι «ο πρώτος Έλληνας λογοτέχνης που μελέτησε και εφάρμοσε στη δημιουργία του τα διδάγματα της άγνωστης ακόμα στους φιλολογικούς κύκλους βιολογικής φιλοσοφίας» (Μικέ, 2007). Η βιολογία είναι μια επιστήμη που αναδεικνύει την ατομική και κληρονομική προδιάθεση, και εστιάζει στο άτομο ως αυθύπαρκτη οντότητα και όχι ως μέλος μιας κοινωνίας (Τζιόβας, 2010: 324). Σώζεται, ακόμη, επιστολή του ιδίου προς τον Ηλία Βενέζη, όπου εκφράζει την εμπιστοσύνη του στην επιστήμη της Βιολογίας: «Λέω δικαιοσύνη κι όχι ισότητα, επειδή η βιολογία αποκλείει ένα τέτοιο ενδεχόμενο στα στάδια της ψυχοφυσιολογικής εξέλιξης που βρίσκεται σήμερα ο άνθρωπος. Η φοβερή βιολογία, η Επιστήμη - Μήτηρ που βασίζει το ατράνταχτο φρούριό της στο πείραμα και την παρατήρηση. Αντίθετα με τον προγενέστερό της Μαρξισμό που έριξε τα θέματά του στο σαθρό έδαφος, όχι του φυσικού πειράματος αλλά του λογικού συμπεράσματος, προεξοφλώντας με τη φαντασία μια ανθρώπινη φύση ολότελα αλλιώτικη από εκείνη που το κατοπινό πείραμα απόδειξε τι είναι. Και ό,τι δεν βασίζεται στη γνώση που γεννάει το πείραμα και η παρατήρηση, δεν είναι αλήθεια αλλά όνειρο και χίμαιρα.» (Μικέ, 2007). Αξίζει να σημειώσουμε πως οι κριτικοί της εποχής δεν είχαν δώσει την δέουσα προσοχή στον βιολογικό λόγο του Καραγάτση και πρόκειται για μία παράμετρο που πρόσφατα ανέδειξε η Μ. Μικέ. Όμως, ακόμα και όσοι τον είχαν αντιληφθεί, τον αντιμετώπιζαν αρνητικά, μιλώντας για «αδιάκοπο ανακάτεμα δήθεν βιολογικών και δήθεν φιλοσοφικών θεωριών» και «αδιάκοπο αυτοσχολιασμό». Συγκεκριμένα, ο Λαούρδας καταδικάζει την θεώρηση της βιολογικής πραγματικότητας «από τη σκοπιά του Άντλερ και του Φρόντ» και τον ψέγει που δεν ενδιαφέρεται για τα ιστορικοκοινωνικά φαινόμενα και δεν τα ερμηνεύει βάσει των οικονομικών και κοινωνικών συνθηκών. Στην βιολογική θεωρία του Καραγάτση αντιτάσσει ότι το άτομο είναι δημιούργημα του καιρού του και στρεφόμενος προς τον συγγραφέα, αντιτείνει, όπως και ο ίδιος «γράφει, όπως γράφει όχι γιατί έχει την α' βιολογική ιδιοσυγκρασία, αλλ' επειδή μεγάλωσε και ανατράφηκε σε συνειδητός αστός» (Πεχλιβάνος, 2010: 68).

Στα έργα του Καραγάτση, η κληρονομικότητα σε συνδυασμό με τις επιρροές και τις προσλαμβάνουσες που δέχεται ένας ήρωας κατά την παιδική του ηλικία στο

περιβάλλον όπου ανατρέφεται, επηρεάζει καταλυτικά τη μοίρα του. Η θεώρηση αυτή είναι αρκετά συνηθισμένη στο λογοτεχνικό ρεύμα του νατουραλισμού, αφού: «για τους νατουραλιστές, ο άνθρωπος είναι ένα ζώο που η πορεία του καθορίζεται από την κληρονομικότητα, την επίδραση του περιβάλλοντος και τις πιέσεις της στιγμής» (Ντούνια, 2010: 181). Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, το άτομο να αντιμετωπίζεται ως ένα πλάσμα που διαμορφώνεται υπό την επίδραση εσωτερικών (κληρονομικότητα) και εξωτερικών (περιβάλλον, ιστορική συγκυρία, πιέσεις της στιγμής) παραγόντων. Η νατουραλιστική αυτή αντίληψη καθιστά το άτομο έρμαιο των συνθηκών και των γονιδίων του και του αφαιρεί κάθε ευθύνη, αλλά, συνακόλουθα, και ελευθερία (Ντούνια, 2010: 181 - 182). Παράλληλα, αυτός φαίνεται να είναι και ο λόγος που οι ήρωες παρουσιάζουν τόσες πολλές και τόσο έντονες διαφορές. Κοινωνικές ομάδες εμφανίζουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που οφείλονται μόνο στις βιολογικές και γονιδιακές τους ιδιαιτερότητες. Οι γυναίκες, παραδείγματος χάριν, βάσει της φύσης τους είναι καταδικασμένες να ρυθμίζουν «τη βιοθεωρία τους ανάλογα με τις εκκρίσεις των ωοθηκών τους, που είναι παθητικά υποταγμένες στην κυριαρχία της συγκεκριμένης τεστοστερόνης που τις ερεθίζει. Παθητικά υποταγμένες...» (Μεγάλη Χίμαιρα, 2004: 128)<sup>2</sup>.

Ο Βιολογισμός διατρέχει και οργανώνει την πλοκή όλων των μυθιστορημάτων του Καραγάτση. Δεν αφορά μόνο στην διάπλαση των χαρακτήρων, όπως είδαμε παραπάνω, αλλά τη σύλληψη και τη δόμηση ολόκληρου του λογοτεχνικού κόσμου του συγγραφέα. Πρόκειται για ένα σύμπαν που δομείται πάνω σε διαρκείς αντινομίες και συγκρούσεις. Ο Καραγάτσης οργανώνει τις αφηγήσεις του με βάση έναν βιολογικό κύκλο, όπου τα ένστικτα είναι παντοδύναμα, την ακμή διαδέχεται η φθορά και η παρακμή, ο έρωτας διαπλέκεται με τον θάνατο (Τζιόβας, 2010: 324). Παρόλα αυτά, η σάρκα μοιάζει να μη δρα αυτόνομα, αλλά να διαφεντεύεται από κάτι ανώτερο, μυστικιστικό και άφατο: τη Μοίρα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Τζιόβας: «τα ένστικτα και το ριζικό, που τόσο συχνά συναντούμε στα μυθιστορήματά του, αφορούν πρόσωπα και όχι κοινωνίες και, έτσι, βιταλισμός και φαταλισμός συνυπάρχουν ανταγωνιστικά. Ο βιολογικός παράγοντας στον Καραγάτση παραπέμπει και στην εμπειρία με την έμφαση στις ανάγκες και τις επιθυμίες του σώματος, αλλά και σε μια μυστικιστική, ανεξέλεγκτη, αταβιστική δύναμη με τη μορφή του ριζικού» (Τζιόβας, 2010: 325). Έτσι, παρότι ο

---

<sup>2</sup> Στο εξής θα χρησιμοποιείται η σύντμηση Μ.Χ.



έρωτας πρυτανεύει στα μυθιστορήματα του Καραγάτση - συμπεριλαμβανομένης και της Μεγάλης Χίμαιρας - στο τέλος, το συναίσθημα ηττάται από το ένστικτο. Η λίμπιντο στέκεται έξω και πάνω από τους νόμους της ηθικής, πέρα από το μητρικό ένστικτο και το ένστικτο της επιβίωσης. Ενδεικτικό παράδειγμα για όλα τα παραπάνω αποτελεί η Μαρίνα, που στο τέλος υποτάσσεται στο παντοδύναμο σεξουαλικό της ένστικτο, καταπατά κοινωνικούς νόμους και σπάει δεσμούς αίματος. Στον δρόμο αυτό προς την καταστροφή δεν υπάρχουν περιθώρια για συναισθηματισμούς και το πάθος δεν βρίσκει ούτε ψυχική ούτε συναισθηματική δικαίωση. Στόχος του Καραγάτση είναι να αναδείξει τη διάσταση μεταξύ ενστίκτου και συναισθήματος, φύσης και πολιτισμού. Το αν τελικά καταφέρνει να εκπληρώσει τον στόχο του και να ανάγει την Μεγάλη Χίμαιρα από μία εξιστόρηση εξωσυζυγικού ερωτικού πάθους σε σύμβολο της αντίθεσης μεταξύ φύσης και κοινωνίας βρίσκεται υπό αίρεση (Ντούνια, 2010: 185 -187).

### **3.1.2 Οι γυναίκες ηρώιδες στο έργο του Καραγάτση**

Εξαιτίας του Βιολογισμού που διέπει την κοσμοθεωρία του Καραγάτση, συχνά δημιουργούνται στο έργο του αντιθέσεις και δίπολα, με κυριότερα αυτά του «Έλληνα – Ξένου» και «Άνδρα – Γυναίκας». Η φυλετική και η έμφυλη πολιτισμική ταυτότητα των ηρώων προτάσσεται από τον συγγραφέα και λειτουργεί ως ειμαρμένη, προεξοφλώντας την έκβαση της πλοκής. Δεν λείπει, βέβαια, και η αξιολόγηση –ρητή ή άρρητη- βάσει των παραπάνω χαρακτηριστικών, με την ανδρική φύση και την ελληνική ταυτότητα να υπερτερούν της γυναικείας φύσης και της «βαρβαρικής» καταγωγής.

Ο άνδρας, για τον Καραγάτση, «τοποθετείται στην πρώτη θέση, καθώς συντάσσεται με τη λογική της δημόσιας ευταξίας, την οικονομική κυριαρχία, και στη δεύτερη θέση τοποθετείται η γυναίκα, που συνδηλώνει το πάθος, το μυστηριακό, το ανεξέλεγκτο και τη σαγήνη της καταστροφής» (Μικέ, 2007). Αξίζει να σημειώσουμε πως στην *Μεγάλη Χίμαιρα* η παρουσίαση των ηρώων είναι πιο ολόπλευρη και ρεαλιστική απ' ό,τι σε προηγούμενα έργα του (συμπεριλαμβανομένης και της *Χίμαιρας* του 1936), χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι ο μυθιστοριογράφος δεν καταφεύγει σε τετριμμένες αναπαραστάσεις και γενικεύσεις. Τουλάχιστον όσον αφορά στην παρουσίαση των ανδρών, καταφέρνει να ξεφύγει από το μοντέλο του «χαρισματικού αλήτη» (Καστρινάκη, 2010: 153) που ο ίδιος είχε εισαγάγει, να εξοβελίσει όλα σχεδόν τα

ανήθικα χαρακτηριστικά τους και να αποφύγει την αναπαράστασή τους ως καρικατούρες.

Δυστυχώς, δεν θα μπορούσαμε να πούμε πως συμβαίνει το ίδιο και για τις γυναίκες ηρωίδες. Οι γυναικείοι χαρακτήρες, στο σύνολο της λογοτεχνικής του παραγωγής, όχι μόνο δεν είναι ολοκληρωμένοι, αλλά έχουν δομηθεί ως «καθρέπτης της αρρενωπότητας». Αποτελούν ενσάρκωση των ανδρικών φαντασιώσεων και όταν δεν μπορούν να ενταχθούν σε κάποιο από τα πρότυπα που έχει ορίσει η πατριαρχία, αντιμετωπίζονται ως «το ανεξήγητο που αντίκειται στους νόμους και τη διαδικασία νοηματοδότησης και κατανόησης του κόσμου» (Μικέ, 2007). Ο Καραγάτσης μοιάζει να εγκλωβίζεται μέσα στα στενά όρια του Βιολογισμού και της φροϋδικής θεωρίας που καθιέρωσε στην προσπάθειά του να απελευθερωθεί από την Ηθογραφία, η οποία δέσποζε στην πεζογραφία της εποχής του. Έτσι, ακολουθεί πιστά το δίπολο «μητέρας – πόρνης», εντάσσοντας κάθε γυναικείο χαρακτήρα, πρωταγωνιστικό ή μη, σε αυτό. Στην κατηγορία της πόρνης μπορούν να ενταχθούν οι περισσότερες ηρωίδες του, οι οποίες παρουσιάζουν συμπεριφορές που προσομοιάζουν περισσότερο προς το ανδρικό μοντέλο συμπεριφοράς. Είναι πονηρές και κακόβουλες, αλλά το κυριότερο χαρακτηριστικό τους είναι πως έχουν μια ακόρεστη, ζώδη σεξουαλικότητα. Εξαιτίας της έντονης σεξουαλικής δραστηριότητάς τους, οι γυναίκες αυτές σπέρνουν την καταστροφή στο οικείο τους περιβάλλον, αλλά κυρίως στα παιδιά τους, αν τύχει να είναι μητέρες. Σε αυτή την κατηγορία εντάσσεται και η μητέρα της Μαρίνας, αλλά και η ίδια. Και οι δύο χαρακτηρίζονται πολλές φορές «πόρνες», η πρώτη διότι όντως ασκεί την πορνεία ως επάγγελμα, ενώ η δεύτερη επειδή απλώς έχει υποκύψει στο κυρίαρχο σεξουαλικό της ένστικτο. Η ερωτικά παραβατική συμπεριφορά τους και ο ηθικός εκτροχιασμός οδηγεί αναπόδραστα σε μία καταστροφική κάθοδο. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι η ντετερμινιστική αυτή θεώρηση της σεξουαλικής επιθυμίας δεν εφαρμόζεται στους άνδρες ήρωες, των οποίων κάθε ερωτική παρέκκλιση «αντιμετωπίζεται χαριτωμένα ως ζαβολιά – καθώς αποτελεί ίδιον της φύσης του – και δεν φαίνεται να έχει μακροπρόθεσμες και καταγιστικές συνέπειες» (Γιαννακάκη, 2010: 331).

Στον αντίποδα της γυναίκας - πόρνης συναντάμε το πρότυπο της «παρθένου Μαρίας». Οι ηρωίδες αυτές είναι αμόλυντες και αγνές, ερωτεύονται ρομαντικά και όχι σωματικά και αποτελούν το ιδανικό ταίρι των ανδρών πρωταγωνιστών. Μια άλλη εκδοχή του μοντέλου αυτού απαντάται στη σκιαγράφηση γυναικών μεγαλύτερης ηλικίας – ιδίως

μητέρων των πρωταγωνιστικών ανδρικών χαρακτήρων. Σε αυτό το πρότυπο ανάγεται και η πεθερά της Μαρίνας, η Ρεΐζαινα, που αποτελεί παράδειγμα ηπιότητας, εγκαρτέρησης, σωφροσύνης και ηθικότητας (Γιαννακάκη, 2010: 330-331). Οι παραπάνω ιδιότητες, βέβαια, αποτελούν απόρροια της ελληνικής της καταγωγής, καθώς δεν παρουσιάζεται ως μία ιδιότυπη περίπτωση ενάρετης γυναίκας, αλλά ως η μέση Ελληνίδα μάνα. Η όποια ανωτερότητα της συγκριτικά με άλλες Ελληνίδες δεν οφείλεται στον χαρακτήρα της, αλλά επιβάλλεται από την κοινωνική της θέση. Παρατηρούμε, λοιπόν, πως ο Μ. Καραγάτσης στο πλαίσιο της προσκόλλησης του στο επιστημονικό – βιολογικό θεωρητικό μοντέλο δημιουργεί ακόμα μία μικρή αντινομία μεταξύ των χαρακτήρων που μοιράζονται την ίδια έμφυλη και φυλετική ταυτότητα.

Από τα παραπάνω γίνεται εύκολα αντιληπτή η σημασία που ενέχει στο έργο του Καραγάτση – αλλά και των εκπροσώπων της Γενιάς του '30 συλλήβδην – η αναπαράσταση της μητρικής φιγούρας. Σύμφωνα με την Αναγνωστοπούλου: «η εγγραφή του αποτυπώματος της μητέρας πάνω στη γυναίκα δημιουργεί την εικόνα ενός ανεκπλήρωτου, απραγματοποίητου ή ματαιωμένου έρωτα και συνήθως καταλήγει στο θάνατο, μεταστρέφοντας έτσι την ερωτική ενόρμηση σε ενόρμηση θανάτου» (Αναγνωστοπούλου, 2006). Ο συγγραφέας, αλλά μέσω αυτού και οι ήρωες, άνδρες και γυναίκες, έχοντας επηρεαστεί βαθιά από τη μητρική φιγούρα, άλλοτε την εξιδανικεύουν και άλλοτε συνθλίβονται κάτω από το βάρος είτε της έντονα σεξουαλικής γυναικείας της φύσης είτε της στέρησης και της απουσίας της. Έτσι, το δίπολο έρωτας – θάνατος φτάνει στον υπέρτατο βαθμό με την αναπαράσταση της μητέρας.

Η διαρκής, αν και υποβόσκουσα παρουσία του οιδιπόδειου συμπλέγματος και η απαγορευμένη ερωτική αναπαράσταση της μητρικής φιγούρας, αποτελούν την φροϋδική εξήγηση για την εμμονή στο χαρακτηριστικό πρότυπο της μητέρας – πόρνης. Και στους δύο ρόλους ενέχεται το στοιχείο της προδοσίας, αφού η μάνα δεν είναι δυνατόν να ανταποκριθεί στην φαντασιακή ερωτική επιθυμία του γιου, όπως και μια πόρνη «προδίδει» τους εραστές της. Στη «Μεγάλη Χίμαιρα» η προδοσία από τη μητέρα – πόρνη δεν έχει αντίκτυπο μόνο στον ψυχολογικό και ηθικό τομέα (όπως συνέβη στην περίπτωση της Μαρίνας, που παρά τις επισταμένες της προσπάθειες δεν μπόρεσε να απεμπλακεί από την μητέρα της και να χαράξει τον δικό της δρόμο), αλλά και στον βιολογικό (η Αννούλα πλήρωσε με τη ζωή της την «εκπόρνευση» της Μαρίνας). Η περίπτωση της Μαρίνας φανερώνει πως, αντίθετα με ό,τι θα περίμενε κανείς, «ο υποβιβασμός της γυναίκας σε πόρνη, αντί να διευκολύνει την ερωτική πράξη, πνίγει

στην πραγματικότητα κάθε ουσιαστική προσέγγιση, αφού καθιστά τη γυναίκα απρόσιτη, μια μάνα γοητευτική, επιθυμητή αλλά και επίφοβη, απαγορευμένη και προδοτική. Η σεξουαλικότητα γίνεται τόπος υπερβολής και παράλογου, έκστασης αλλά και σκοτεινού θανάτου» (Αναγνωστοπούλου, 2006).

Ο ελευθέριος τρόπος παρουσίασης των γυναικών δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί σε καμία περίπτωση ένδειξη φεμινισμού από την πλευρά του Καραγάτση. Πώς θα μπορούσε, άλλωστε, να χαρακτηριστεί φεμινιστής κάποιος που εξυψώνει μια γυναίκα διαχωρίζοντας την από τις άλλες, τις οποίες παράλληλα μειώνει με τις περιγραφές του, όπως κάνει ο Καραγάτσης; Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η αφήγηση για το πώς ο Γιάννης ερωτεύτηκε τη Μαρίνα: «Εγνώρισε για πρώτη φορά τη γυναίκα που ξεχωρίζει από το άχρωμο και παρδαλό κοπάδι των γυναικών. Τη γυναίκα που μέσα στο υπέροχο, το δροσερό κορμό της έκλεινε μια ψυχή με δυναμικότητες κι ευαισθησίες, μιαν αντίληψη λεπτή, μια σκέψη, μια καλλιέργεια, μια ράτσα, έναν ανθρωπισμό. Τη γυναίκα που είχε κάτι το πρωτόγνωρο: προσωπικότητα» (Μ.Χ. σ. 103). Υπηρετώντας τον νατουραλισμό, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τη γυναίκα για να αναδείξει την κρίση που διέρχεται η κοινωνία της εποχής του. Σύμφωνα με την Ντουνιά: «Ο νατουραλισμός ανέδειξε με ποικίλους τρόπους τη μειονεκτική θέση της γυναίκας σε σχέση με τον άντρα, τις επιπτώσεις από τις ποικίλες εκδοχές της εκμετάλλευσής της, καθώς και τη διαμόρφωση μιας υποκριτικής ηθικής στο γυναικείο ψυχισμό και στη θηλυκή συμπεριφορά» (Ντουνιά, 2010: 184). Συνήθως οι γυναίκες με έντονη σεξουαλικότητα δεν είναι πρωταγωνίστριες του καραγατσικού έργου, καθώς κάτι τέτοιο θα έγειρε αντιδράσεις από το σύγχρονό του αναγνωστικό κοινό αλλά και τους κριτικούς. Η Μαρίνα, ως Γαλλίδα, είναι η μόνη ηρωίδα που «δικαιούται» να διέπεται από ζώδεις σεξουαλικές ορμές. Άλλωστε, ξένες τυγχάνουν οι περισσότερες γυναίκες με παρόμοια χαρακτηριστικά στη ελληνική λογοτεχνία της εποχής (Καστρινάκη, 2010: 148). Όμως, ούτε καν η Μαρίνα δεν είναι παραδομένη στο σεξουαλικό της ένστικτο. Προσπαθεί να ξεφύγει από την κληρονομιά της μητέρας της, όμως τελικά δεν τα καταφέρνει και παραδίνεται ολοκληρωτικά στη μοίρα ή καλύτερα, στην φύση της (Ντουνιά, 2010: σ. 82-184).

## 3.2 *Μεγάλη Χίμαιρα*

Τον Ιανουάριο του 1936 αρχίζει να δημοσιεύεται σε συνέχειες στο περιοδικό *Νέα Εστία* η νουβέλα *Χίμαιρα*. Αν και πρόκειται για το πρώτο άρτιο μυθιστόρημα του Καραγάτση, δεν παύει να είναι μια τυπική εξιστόρηση μιας εξωσυζυγικής σχέσης: του παράνομου έρωτα της Γαλλίδας Μαρίνας και του αδερφού του άνδρα της, Μηνά. Ο αναγνώστης παρακολουθεί την δημιουργία και την εξέλιξη του εξωσυζυγικού δεσμού δύο ανθρώπων που, αν και παραδίδονται στο πάθος, δεν μπορούν να είναι μαζί λόγω των κοινωνικών συμβάσεων. Ωστόσο, η εν λόγω νουβέλα αποτελεί μια καλλιτεχνική και ιδεολογική νησίδα όσον αφορά το φλέγον θέμα της αντιμετώπισης του γυναικείου φύλου, καθώς ο Καραγάτσης «επιχειρεί να εισχωρήσει σε έναν γυναικείο ψυχισμό, υπερβαίνοντας τα εύκολα σκίτσα των πορνικών θηλυκών που είχε συσσωρεύσει και θα συνεχίσει να συσσωρεύει στις σελίδες του», όπως τονίζει η Καστρινάκη (Καστρινάκη, 2010: 47). Σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό, βέβαια, ο συγγραφέας κατορθώνει να εντρυφήσει στην γυναικεία ψυχολογία στη «Μεγάλη Χίμαιρα», την αναθεωρημένη και συμπληρωμένη έκδοση της «Χίμαιρας», που εκδίδεται αρκετά χρόνια αργότερα, το 1953 (Καραντώνης, 1977: 144). Και η *Μεγάλη Χίμαιρα* είναι μια ιστορία πάθους, όπου στην κάθε σελίδα πάλλεται παντοδύναμος ο πόθος και διαπλέκεται με τον θάνατο. Η γενετήσια πράξη που φέρνει τη ζωή, που είναι η μόνη εκδίκηση για τον θάνατο, εδώ φέρνοντας την ζωή, φέρνει και τον θάνατο (Ιατρίδη, 1980: 35 -36).

Ο Μ. Καραγάτσης εντάσσει τη *Μεγάλη Χίμαιρα* στην τριλογία *Εγκλιματισμός κάτω από τον Φοίβο*: μια τριλογία που δεν διέπεται από εσωτερική ενότητα, αλλά έχει ως συνδετικό στοιχείο το ότι οι κεντρικοί ήρωες των μυθιστορημάτων που την αποτελούν (*Συνταγματάρχης Λιάπκιν*, *Τα στερνά του Γιούγκερμαν*, *Μεγάλη Χίμαιρα*) είναι ξένοι που προσπαθούν να εγκλιματιστούν στην Ελλάδα – χωρίς αποτέλεσμα, όπως θα δούμε στην συνέχεια.

Η Γαλλίδα Μαρίνα Μπαρέ ερωτεύεται και παντρεύεται τον Έλληνα καπετάνιο Γιάννη Ρεΐζη. Τον ακολουθεί στην Σύρο, αναζητώντας την ταυτότητα του τόπου, αλλά και τη δική της και ζει μια πολυτάραχη εσωτερική ζωή. Προσπαθεί να ενσωματωθεί στον νέο τόπο και να συμβιβαστεί με την μετατροπή της σχέσης της με τον Γιάννη από αμιγώς σεξουαλική σε συζυγική, με τον νέο της ρόλο ως μητέρας και με την συμβίωση με την αυστηρή και συντηρητική πεθερά της. Ενώ αρχικά η ηρωίδα πολιτογραφείται Ελληνίδα και η ενσωμάτωσή της μοιάζει να ευοδώνεται, η οικονομική καταστροφή του συζύγου

της και η αναχώρησή του για ένα πολύχρονο ταξίδι με το καράβι ανοίγει τους ασκούς του Αιόλου. Η πτώση του οικονομικού και κοινωνικού επιπέδου της οικογένειας, η απομόνωση από τον κοινωνικό περίγυρο και η σεξουαλική στέρηση δρουν ως καταλύτες στην εξέλιξη της πλοκής. Η Μαρίνα δεν κατορθώνει να αντισταθεί στον ερωτικό πειρασμό και ενδίδει αρχικά σε έναν άγνωστο Ιταλό ναυτικό που γνωρίζει στο λιμάνι και κατόπιν στον κουνιάδο της, ο οποίος την ελκύει ερωτικά εδώ και αρκετά χρόνια. Μέσα από μια αλυσίδα συμπτώσεων, η συνεύρεση της με τον Μηνά οδηγεί στον θάνατο της κόρης της Αννούλας και, συνακόλουθα, στην ατίμωση και την ολοκληρωτική καταστροφή τη δική της, αλλά και όσων την περιβάλλουν (Beaton, 1996: 193 - 194). Ο Μηνάς αυτοκτονεί, μην αντέχοντας το βάρος των τύψεων και η ίδια – ούσα έγκυος- κατακρημνίζεται στη θάλασσα και πεθαίνει, λίγο πριν την έλευση του Γιάννη στο νησί.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιλογή της «Χίμαιρας» ως τίτλου και ως επαναλαμβανόμενου μοτίβου στο μυθιστόρημα. Σύμφωνα με την αρχαία ελληνική μυθολογία, η Χίμαιρα ήταν ένα τέρας με κεφάλι λιονταριού, σώμα κατσίκας και ουρά φιδιού. Άλλες περιγραφές, όπως αυτή του Ησίοδου, θέλουν την Χίμαιρα να έχει τρία κεφάλια (λιονταριού, κατσίκας και δράκοντα)(Νεώτερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν Ηλίου, τ.18<sup>ος</sup>: 637-638). Το μυθικό αυτό τέρας έχει επιβιώσει στους αιώνες ως σύμβολο του συνδυασμού ετερόκλητων στοιχείων και, συνεκδοχικά, ως σύμβολο του ανέφικτου και του ουτοπικού. Στο μυθιστόρημα συναντάμε το μυθικό τέρας δύο φορές, ελαφρά παραλλαγμένο από την παραδοσιακή μορφή του, καθώς μοιάζει περισσότερο σε Γρύπα: η πρώτη είναι σε ένα όνειρο της Μαρίνας: «Τη νύχτα είδε όνειρο. Ήταν, λέει, ένας Γρύπας, όπως οι Έλληνες τον εικόνιζαν στα αγγεία και τα νομίσματα: κορμί λιονταριού, με κεφάλι και φτερά αετού. Μέσα όμως στο συμβολικό παραλογισμό του ονείρου είχε την πεποίθηση πως ο Γρύπας ήταν Χίμαιρα[...]η Χίμαιρα πέταξε απ' τ' ανοιχτό παράθυρο και τράβηξε προς το λιμάνι, τον ποταμό, τη θάλασσα. Δεν πιάνεται μια Χίμαιρα» (Μ.Χ. σ. 55). Ξανασυναντάμε τη Χίμαιρα στην αποκριάτικη στολή της μικρής Αννούλας: «Θα την έντυνε Χίμαιρα... Γι' αυτήν έτσι ήταν η Χίμαιρα: κορμί λιονταριού φτερωτό, με κεφάλι αετού» (Μ.Χ. σ. 273). Πολλαπλές είναι, βέβαια, οι φορές που ο αναγνώστης συναντά τη Χίμαιρα ως συμβολισμό στο έργο. «Χίμαιρα» ονομάζεται το καράβι του Γιάννη Ρεΐζη που γίνεται αφορμή για την γνωριμία του με την Μαρίνα, «Μικρή Χίμαιρα» αποκαλεί χαϊδευτικά ο ναυτικός την Αννούλα, και έτσι, στο τέλος χιμαιρική αποδεικνύεται και η προσπάθεια των ηρώων να ζήσουν ευτυχισμένοι.

### 3.2.1 Στοιχεία Διακειμενικότητας

Η «Μεγάλη Χίμαιρα» είναι ένα λογοτεχνικό έργο που βρίθει αναφορών σε άλλα λογοτεχνικά κείμενα. Η φιλολογική ιδιότητα της Μαρίνας λειτουργεί ως πρόσχημα για την μελέτη και την αναφορά σε έργα και ηρωίδες του αρχαίου ελληνικού δράματος, της σύγχρονης ευρωπαϊκής, αλλά και νεοελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής. Η Μαρίνα, ως φοιτήτρια στο Παρίσι, εκδηλώνει έντονο ενδιαφέρον για την αρχαία ελληνική γραμματεία, ενώ η μορφή της Μήδειας την έλκει σε βαθμό που αποφασίζει να αφιερώσει την διατριβή της στο εν λόγω έργο. Χαρακτηριστική είναι η φράση της ηρωίδας: «Άλλοι θεοί κυβερνούν τώρα το ριζικό μου. Οι θεοί που δοκίμασαν τη Μήδεια» (Μ.Χ. σ. 72). Αυτή η σύνδεση της Μαρίνας με τη Μήδεια, εκτός του ότι επιβεβαιώνει την αναγωγή του μοτίβου της Μοίρας στην αρχαιοελληνική τραγωδία, λειτουργεί και ως προοικονομία της επερχόμενης καταστροφής. Όπως επισημαίνει και η Μικέ, ο συγγραφέας τοποθετεί έντεχνα στον ιστό του κειμένου μια σειρά από «αφηγηματικές σφήνες» που προμηνύουν την καταστροφική κάθοδο των ηρώων (Μικέ, 2002: 12).

Τα πρώτα χρόνια μετά τον γάμο του Γιάννη και της Μαρίνας και την εγκατάστασή τους στη Σύρο, καθώς η Μαρίνα βιώνει προσωπική και ερωτική πληρότητα, ξεχνάει την αγάπη της για τους αρχαίους Έλληνες. Στόχος της είναι να συνδεθεί με τους Νεοέλληνες του νησιού – τους οποίους, βέβαια, δεν παύει να θεωρεί συνέχεια των αρχαίων Ελλήνων – και, έτσι, αφήνει στην άκρη τα αναγνώσματά της. Η αγάπη της για την αρχαία ελληνική γραμματεία θα υποχωρήσει και την θέση της θα πάρει το ενδιαφέρον της για την σύγχρονη ελληνική λογοτεχνική ζωή, όπως θα της συστηθεί από τον δάσκαλο που της διδάσκει την ελληνική γλώσσα. Έτσι, στις σελίδες της «Μεγάλης Χίμαιρας» συναντά κανείς – εκτός από τον Ευριπίδη – τον Σοφοκλή, τον Πλάτωνα, τον Αισχύλο, τον Θεόκριτο, τον Λόγγο και τον Αριστοφάνη, τον Βασιλειάδη, τον Παπαρρηγόπουλο, τον Ξενόπουλο, τον Γρυπάρη, τον Μαλακάση, τον Σικελιανό, τους ρομαντικούς ποιητές του 19<sup>ου</sup> αιώνα και τον Νιρβάνα. Τα αναγνώσματα αυτά πλαισιώνουν και προσπαθούν να κορέσουν τον διανοητικό πυρετό της Μαρίνας, την εποχή κυρίως του αναζωογονητικού φωτός, όταν τίποτα ακόμα δεν προμηνύει την επερχόμενη καταστροφή (Μικέ, 2002: 14). Με τους Κλασικούς η Μαρίνα καταπιάνεται ξανά χρόνια αργότερα, όταν η οικονομική και κοινωνική παρακμή της οικογένειας έχει ήδη συντελεστεί. Τότε η Μαρίνα «ξαναπεθύμησε τους τραγικούς με το πάθος και τη λυρική έξαρση. Διάβασε πάλι όλο το Σοφοκλή και τον Ευριπίδη και πάλι συγκλονίστηκε ως το

βάθος της ψυχής της. Αλλά και το μυαλό της, αρκετά ώριμο πια κριτικώς, αντιμετώπισε κάτω από άλλο πρίσμα μερικά προβλήματα που πηγάζουν από την ελληνική φιλολογία» (Μ.Χ. σ. 258).

Το αρχαίο ελληνικό δράμα έλκει τον Καραγάτση, καθώς η υπόθεση των μύθων και ο τρόπος με τον οποίο γίνεται η πραγμάτευσή τους παραπέμπει στην ψυχανάλυση και τις νατουραλιστικές θεωρίες. Το στοιχείο του αναπόδραστου από τη βούληση της μοίρας και της μοιραίας σαρκικής έλξης βρίσκεται στο προσκήνιο και, συνοδευόμενο από άμεσες και έμμεσες αναφορές στο αρχαίο ελληνικό δράμα, αποκτά νέο βάθος. Ο καραγατσικός ήρωας, άλλωστε, είναι ένα πλάσμα που προχωρά ως το τέρμα του πάθους και κατευθύνεται απότομα προς το θάνατό του. Το στοιχείο του αχαλίνωτου αυτού πάθους και της αδυναμίας ανατροπής της ειμαρμένης, σε ορισμένες περιπτώσεις, αρκούν για να χαρακτηριστεί ένας ήρωας τραγικός (Tonnet, 1999).

Ισχυρή είναι και η παρουσία της δυτικής λογοτεχνίας στη *Μεγάλη Χίμαιρα*, καθώς η *Μαντάμ Μποβαρύ* αποτελεί για την Μαρίνα ένα από τα πιο καθοριστικά αναγνώσματα. Στον αντίποδα της Μήδειας, η Έμμα Μποβαρύ, βυθισμένη στην ανία της γαλλικής επαρχίας βρίσκει διέξοδο σε περιστασιακούς εραστές. Την περίοδο κατά την οποία η Μαρίνα ελπίζει ότι θα καταφέρει να «εγκλιματιστεί κάτω από τον Φοίβο», τότε που βαυκαλίζεται ότι έχει μετατραπεί σε Ελληνίδα, η ηρωίδα του Φλωμπέρ της δημιουργεί αντιφατικά συναισθήματα. Αναγνωρίζει σε αυτή χαρακτηριστικά του λαού της και, συνεκδοχικά, δικά της τα οποία αποποιείται. Όταν όμως πια το όνειρό της έχει διαψευστεί, η Έμμα λειτουργεί για αυτή ως καταφύγιο. Είναι η ευκαιρία της, έστω και μέσω ενός λογοτεχνικού αναγνώσματος, να επιστρέψει στην πατρίδα της: «Σήμερα όμως βλέπει το αριστούργημα αυτό με μάτι εντελώς διαφορετικό. Το κρίνει αλλιώς, μα και το αισθάνεται αλλιώς. Μες απ' τις σελίδες του ξεχειλίζει όλο εκείνο το πλάκωμα του νορμανδικού κάμπου που έπλασε την άχαρη νιότη της. Κάθε τόσο, σταματώντας το διάβασμα, άφηγε το στοχασμό της να βυθίζεται στην προέκταση των γεγονότων και των λόγων, καταλαβαίνοντας τώρα το δράμα της επιπόλαιης Νορμανδής, που η δίψα του έρωτα την οδήγησε στον τάφο» (Μ.Χ. σ. 271-272). Η «Μήδεια» και η «Μαντάμ Μποβαρύ» αποτελούν τα δύο βασικά αναγνώσματα που συνοδεύουν την Μαρίνα σε όλες τις κομβικές στιγμές της ζωής της· στην άνοδο και την κάθοδο και τη βοηθούν να κατασιγάσει τον διανοητικό πυρετό της (Μικέ, 2002: 13 - 14).



### 3.2.2. Μαρίνα - Μήδεια

Όπως προαναφέρθηκε, η Μαρίνα «γνώρισε» την Μήδεια κατά τη διάρκεια των σπουδών της και μαγεύτηκε. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: «δεν υπάρχει διεισδυτικότερη και οριστικότερη ανάλυση του γυναικείου ερωτικού προβλήματος» (Μ.Χ. σ. 42). Το στοιχείο του άλογου πάθους είναι που την εντυπωσιάζει σε αυτή, αφού ο παράφορος έρωτας και η σεξουαλική πλήρωση είναι κάτι που και η ίδια αναζητά στην ζωή της, αλλά δεν έχει καταφέρει ακόμη να νιώσει, λόγω της αναφρόδιτης φύσης της. Καταλήγει, έτσι, στο συμπέρασμα πως για τους αρχαίους Έλληνες το σαρωτικό και –δυνάμει- καταστρεπτικό πάθος ήταν η φυσιολογική κατάσταση στην οποία περιέρχονταν όλοι οι ερωτευμένοι: «Η Μήδεια είναι ο φυσιολογικός άνθρωπος, που το ερωτικό πάθος τού συσκοτίζει το λογικό, όπως στον κάθε φυσιολογικό άνθρωπο. Κατ’ αντιδιαστολήν συμπέρασμα: ο άνθρωπος που δεν μπορεί να νιώσει ένα τέτοιο πάθος, δεν είναι φυσιολογικός» (Μ.Χ. σ. 43). Η θεώρηση αυτή του έρωτα και η ψυχική σύνδεση που νιώθει με την ηρωίδα αποτελεί την αρχή της σχέσης τους, που θα καταλήξει στην απόλυτη –κατά τη Μαρίνα- ταύτιση τους, μέσω της κοινής ιδιότητας της παιδοκτόνου. Ο συγγραφέας, βέβαια, υποβάλλει τρόπον τινά τον συσχετισμό, καθώς οι συχνές αναφορές στην τραγική ηρωίδα υποδεικνύουν στον αναγνώστη τη σύνδεση των δύο γυναικών και λειτουργούν ως προείκασμα για την συμπεριφορά και την τύχη της Μαρίνας (Μικέ, 2002: 13). Χαρακτηριστικό είναι πως μετά τον θάνατο της Αννούλας το μόνο βιβλίο που πιάνει στα χέρια της η Μαρίνα είναι η *Μήδεια*: «Τα μάτια της έμεναν στυλωμένα, ώρες ολόκληρες, στην ίδια σελίδα. Κάποτε, το χέρι της κουραζόταν να μένει μετέωρο κι έπεφτε άτονο, αφήνοντας το βιβλίο να κυλήσει στα πλακάκια της βεράντας. Τα μάτια της όμως δεν σάλευαν από το σημείο που κοίταζαν κι απόμεναν εκεί που ήταν πρωτύτερα η σελίδα του βιβλίου. [...] «Ποιο βιβλίο διαβάζει;» απορούσαν τα’ αστέρια. Όσο και να κοίταζαν δεν μπορούσαν να ιδούν γιατί το φως τους ήταν πολύ αδύνατο. [...] «Είναι η Μήδεια του Ευριπίδη.» «Η Μήδεια; Ποιά ήταν αυτή; Ήταν μια γυναίκα που σκότωσε τα παιδιά της από έρωτα. Τα σκότωσε για να εκδικηθεί τον πατέρα τους, τον άνδρα που αγαπούσε, επειδή εκείνος αγάπησε άλλη γυναίκα.» «Πώς γίνεται; Μπορεί μια γυναίκα να σκοτώσει τα παιδιά της από έρωτα;» «Μπορεί. Όταν εγώ, ο Εωσφόρος, αρπάζω με τα σιδερένια μου δάχτυλα τη μήτρα μιας γυναίκας, όταν χώσω τα νύχια μου στη σάρκα της ηδονής και του παραλογισμού, τα πάντα μπορεί να κάνει η γυναίκα.» «Και τούτη η γυναίκα γιατί διαβάζει την ιστορία της γυναίκας που σκότωσε τα παιδιά της;» «Γιατί και τούτη σκότωσε το παιδί της από έρωτα. Δεν το ‘θελε όμως η δύστυχη. Δεν το ‘θελε. Ενώ η Μήδεια το ‘θελε.» (Μ.Χ. σ. 401 – 402). Όμως, αν ο θάνατος του

πρώτου παιδιού της Μαρίνας ήταν ακούσιος, ο δεύτερος –αυτός του αγέννητου παιδιού της, καρπού του έρωτά της με τον Μηνά, του οποίου η σύλληψή συμπίπτει χρονικά με την στιγμή θανάτου της Αννούλας- που επήλθε με την αυτοχειρία της, ήταν εκούσιος. Πρόκειται για την δεύτερη φορά που η ηρωίδα επιτρέπει στα πάθη της να κυριαρχήσουν και να σταθούν πάνω από το μητρικό της ένστικτο. Συνεπώς, η αφήγηση κλείνει επισημαίνοντας για ακόμη μία φορά την ταύτιση των δύο ηρωίδων.

Ο Καραγάτσης στηρίχτηκε στο κοινό σημείο της παιδοκτονίας για να δομήσει τον συσχετισμό Μήδειας και Μαρίνας, που εξυφάνεται σταδιακά σε όλο το έργο. Πέραν της προφανούς αυτής σύνδεσης των δύο ηρωίδων, η Μαρίνα και η Μήδεια εμφανίζουν και άλλα κοινά στοιχεία. Τα περισσότερα από αυτά προκύπτουν από το στοιχείο της φυλετικής ετερότητας των δύο γυναικών και της συνακόλουθης επιθυμίας τους να εγκλιματιστούν στον νέο τόπο. Επιπλέον, η Μαρίνα, που όπως είδαμε, εκλαμβάνει τη Μήδεια και την ιστορία της ως την ύψιστη έκφραση του πάθους, βιώνει την δική ης παράδοσή στις ζωώδεις σεξουαλικές ορμές της ως έναν ακόμη τρόπο σύνδεσής της με την τραγική ηρωίδα. Όμως, αν στη νουβέλα του Καραγάτση η λίμπιντο και η ικανοποίηση του σεξουαλικού ενστίκτου ενέχει πρωτεύοντα ρόλο, δεν συμβαίνει το ίδιο και στη «Μήδεια», όπως αναδείχθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Η Μήδεια έχει ένα ψυχολογικό και χαρακτηρολογικό βάθος, του οποίου η Μαρίνα στερείται. Η πρώτη είναι μια πολυδιάστατη προσωπικότητα, με έντονο το αίσθημα του δικαίου. Ο Ευριπίδης την έχει πλάσει κατά το πρότυπο ενός επικού ήρωα και συνεπώς δρα και φέρεται περισσότερο ως άνδρας, παρά ως γυναίκα. Η θεώρησή της ως μιας γυναίκας τυφλωμένης από το ερωτικό πάθος που φτάνει στο σημείο να σκοτώσει τα παιδιά της τυφλωμένη από την ζήλεια, έχει πλέον καταρριφθεί. Ήταν όμως ακόμη δεσπόζουσα κατά τον προηγούμενο αιώνα, όταν ο Καραγάτσης συνέλαβε την «Μεγάλη Χίμαιρα». Πάνω σε αυτή την αντίληψη δομείται ο λογοτεχνικός χαρακτήρας της Μαρίνας.

### 3.2.3 Ετερότητα και Εγκλιματισμός

Ο Καραγάτσης παρουσίασε τα μυθιστορήματα «Συνταγματάρχης Λιάπκιν», «Μεγάλη Χίμαιρα» και «Γιούγκερμαν» ως τριλογία, υπό τον κοινό τίτλο «Εγκλιματισμός κάτω από τον Φοίβο». Οι πρωταγωνιστές τους προσπαθούν να εγκλιματιστούν στο περιβάλλον της Ελλάδας και να πολιτογραφηθούν Έλληνες. Ο Συνταγματάρχης Λιάπκιν είναι Λευκορώσος, ο Γιούγκερμαν είναι Γερμανός και Φιλανδός, ενώ η Μαρίνα κατάγεται από την πόλη Ρουέν της Γαλλίας (Beaton, 1996: 193). Αξίζει να σημειωθεί πως η τριλογία δεν έχει εξωτερική σύνδεση, αλλά οι ήρωες συνδέονται μεταξύ τους αυτόνομα, μοναδικά και υπόρρητα, από την κοινή επιθυμία για ενσωμάτωση στη νέα πατρίδα. Όμως και οι τρεις είναι δεμένοι με τις ρίζες τους, με το παρελθόν τους και την φυλή τους, τόσο από πλευράς Βιολογίας όσο και συναισθηματικά. Τα ξενόφερτα ιδανικά τους δεν βρήκαν καθόλου πρόσφορο έδαφος και οι ήρωες απέτυχαν παταγωδώς να τα πραγματώσουν στις ελληνικές συνθήκες. Παρά τις επισταμένες προσπάθειες και των τριών, δεν καταφέρνουν να εγκλιματιστούν στη νέα τους ζωή και να ξεφύγουν από το παρελθόν τους, που φαίνεται ότι είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με το παρόν. Δεν μπορούν να ξεφύγουν από μια προδιαγεγραμμένη πορεία, από τη μοίρα που τους κατευθύνει και εν τέλει τους συντριβεί (Ντουσιά, 2010: 181).

Σε κεντρικό αντικείμενο και σε πυρήνα της τριλογίας ανάγεται η εκρηκτική αλληλεπίδραση της παραδοσιακής ελληνικής νοοτροπίας με τις καινούριες αντιλήψεις που ήρθαν από το εξωτερικό τη δεκαετία του 1930 (Beaton, 1996: σ. 194). Ο Καραγάτσης αναφέρει χαρακτηριστικά: «Με τον Γιούγκερμαν κλείνω τον κύκλο που άνοιξε ο Λιάπκιν και συνέχισε η Μαρίνα Μπαρέ της Χίμαιρας. Μελέτησα και εξήγησα με το μέτρο της δύναμής μου, τις ψυχολογικές και κοινωνικές δυσχέρειες που παρουσιάζει ο εγκλιματισμός των ξένων στα δύσκολα μεσογειακά κλίματά μας» (Χατζίνης, 1980: 148). Η εμμονή του με το ζήτημα του εγκλιματισμού και της αδυναμίας ευόδωσής του έχει ως αφορμή την θεωρία του βιολογικού ντετερμινισμού, που, όπως είδαμε και νωρίτερα, διατρέχει όλο το καραγατσικό corpus. Ο Βαρίκας, κριτικός σύγχρονος του συγγραφέα που δεν διάκειτο ευνοϊκά προς αυτόν, θεωρεί πως η εμμονή του στις βιολογικές θεωρίες και η προσπάθειά του «να εμφανίσει το έργο του υποταγμένο σε κάποιες αρχές, να του δώσει μία εξωτερική ενότητα είναι ασύγγνωστη ανευθυνότητα» (Πεχλίβανος, 2010: 69). Σύμφωνα με μια άλλη θεώρηση, η ενασχόληση με το ζήτημα της ετερότητας και της μετανάστευσης έχει να κάνει με το ότι ο ίδιος ο συγγραφέας

αισθανόταν ένας ξένος στον τόπο του - όπως και ο Μηνάς της «Μεγάλης Χίμαιρας», ο Συνταγματάρχης Λιάπκιν και ο Γιούγκερμαν. Χρησιμοποιώντας αυτούς ως προσωπείο, μπορεί να μιλά για την αγωνία, για τις ενοχές και για τα πάθη του, εξόριστος σε έναν τόπο που τον διώχνει και τον ελκύει συγχρόνως, έναν τόπο στον οποίο απεχθάνεται και ταυτόχρονα ποθεί με την ίδια ορμή και την ίδια ένταση (Παράσχης, 2010: 342).

Οι ήρωες της τριλογίας εμφανίζονται ταυτόχρονα δυνατοί και αδύναμοι, ικανοί να κυριαρχήσουν οικονομικά και να εγκλιματιστούν -τουλάχιστον σε κοινωνικό επίπεδο - αλλά εν τέλει ανήμποροι να ενσωματωθούν στο νέο περιβάλλον. Προσπαθούν να ξεφύγουν από τη μοίρα τους και να αντισταθούν στους κοινωνικούς ιδεολογικούς και περιβαλλοντικούς επικαθορισμούς. Θέλουν να επιβάλλουν την δική τους βούληση και να αφήσουν να εκδηλωθούν τα ένστικτά τους, όμως στο τέλος η επικράτηση αυτή των ενστίκτων είναι που θα ακυρώσει οποιαδήποτε προηγούμενη προσπάθεια για ενσωμάτωση και θα αποδείξει ότι οι φυλετικές και πολιτισμικές ορίζουσες καθιστούν ανέφικτο τον εγκλιματισμό των ηρώων και ακυρώνουν τον εκρηκτικό δυναμισμό τους. Αξίζει να σημειωθεί ότι όλη η παραπάνω πορεία σημειώνει έναν κύκλο: προσαρμογή/ εγκλιματισμός, παρακμή και όλεθρος (Τζιόβας, 2010: 318 & 325).

Στη Μεγάλη Χίμαιρα παρακολουθούμε την άνοδο και την πτώση της Μαρίνας και μαζί της οικογένειας Ρεϊζή, καθώς η παρουσία της αλλοεθνούς και αλλόθρησκης πρωταγωνίστριας γίνεται η λυδία λίθος για τη μοίρα της οικογένειας (Μικέ, 2002: 9). Το στοιχείο της ετερότητας της Μαρίνας είναι κομβικό για τη δόμηση του συνόλου του έργου, αφού έχει μια σειρά ιδιοτήτων που την διαχωρίζουν από τους υπόλοιπους ήρωες. Μέσω της πρωταγωνίστριας αναδεικνύονται οι αντιθέσεις ανάμεσα στο αρσενικό και στο θηλυκό, το χριστιανικό και το καθολικό, το οικείο και το αλλότριο, το ελληνικό και το ξένο, το ανατολικό και το δυτικό, το αρχαίο και το σύγχρονο.

Η Μαρίνα -όπως και η Μήδεια- κατάγεται από έναν τόπο μακρινό και πολύ διαφορετικό από την Ελλάδα, σε επίπεδο πολιτισμού και αξιών. Όμως, έλκεται από αυτή ακριβώς λόγω της μεγάλης απόστασης από την πατρίδα της. Μην μπορώντας να συνδεθεί με τους δικούς της και τους συμπατριώτες της, τους οποίους θεωρεί ψυχρούς, απρόσιτους και άνευρους, έλκεται από το έντονο ταμπεραμέντο των Ελλήνων, αρχαίων και νέων. Και ενώ η πρώτη επαφή γίνεται με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό και την αρχαία ελληνική γραμματεία, η επαφή της με την σύγχρονη Ελλάδα, που γνωρίζει στο πρόσωπο του Γιάννη είναι αυτή που την συγκλονίζει και την πείθει να εγκαταλείψει την πατρίδα

της και να πολιτογραφηθεί Ελληνίδα. Η Μαρίνα είναι πρόθυμη να αφήσει πίσω το παρελθόν της και να αφοσιωθεί ολοκληρωτικά στον σύζυγο της και την νέα της ζωή. Θέλει να ενσωματωθεί στο νέο περιβάλλον, να απορροφηθεί από αυτό.

Η ελληνική καταγωγή του Γιάννη ήταν σχεδόν από μόνη της αρκετή για να εμπνεύσει στην Μαρίνα ένα μεγάλο πάθος, αφού τον ταυτίζει με τον έρωτα και προβάλλει σε αυτόν την λύση του προβλήματος της ψυχρότητας που την κάνει να υποφέρει. Ο Έλληνας καπετάνιος είναι εντελώς διαφορετικός από αυτή και από ό,τι της είναι οικείο. Δεν θυμίζει σε τίποτα τους Γάλλους και τις υπολογιστικές, μετριοπαθείς σχέσεις τους, την βίαιη μεταστροφή και απόρριψη του πατέρα της, το σκοτεινό της σπίτι, όπου η μητέρα της δεχόταν τους εραστές της. Χαρακτηριστικό είναι πως, αναφερόμενη στις διαφορές με τον σύζυγό της τόσο στην ψυχοσύνθεση όσο και τη σκέψη, αναφέρει: «Είσαι Έλληνας, καταλαβαίνω, Είμαι Φραντσέζα, καταλαβαίνω». Μαζί του, όμως, είναι ελεύθερη να αναζητήσει και να ανακαλύψει την σεξουαλικότητά της, κάτω από τον ελληνικό Ήλιο, τον οποίο διαρκώς εξαίρει. Το ελληνικό φως, άλλωστε, είναι το πρώτο πράγμα που θαυμάζει η Μαρίνα, καθώς η «Χίμαιρα» εισέρχεται στα ελληνικά χωρικά ύδατα. Άλλωστε, από την εποχή που βρισκόταν στη Γαλλία φαντασιωνόταν το αττικό φως πάνω από τον Ιλισό (Μ.Χ. σ. 24).

Ο εγκλιματισμός της ηρωίδας μοιάζει όντως να συντελείται κατά τα πρώτα χρόνια του γάμου της. Η περίοδος που ο Φοίβος Απόλλωνας συντροφεύει τη Μαρίνα στη διανοητική της αναζήτηση συμπίπτει, όπως παραπάνω δηλώθηκε υπαινικτικά, με την «ανακάλυψη» της ελληνικής φύσης. Και εκείνη, με τη σειρά της, προσφέρεται με γενναιοδωρία απαστράπτουσα, φιλόξενη και ειδυλλιακή. Ο κόσμος της, όπως και ο κόσμος της Μαρίνας, λαμπρός, αρραγής και συμπαγής, πορεύεται σε αगाστή αρμονία με τον ψυχισμό της πρωταγωνίστριας (Μικέ, 2002: 15). Μετά την έλευσή τους στη Σύρο και τον γάμο τους, η Μαρίνα παραχωρεί στον σύζυγό της το σύνολο της περιουσίας της για να ξεχρεώσει τη «Χίμαιρα», αλλά και για να αγοράσει ένα δεύτερο καράβι: το «Μαρίνα», που θα σταθεί η αφορμή για την καταστροφή –όπως άλλωστε και η ομώνυμη ηρωίδα. Αξίζει να σταθούμε στο ότι η Μαρίνα μπορεί να δίνει στον άνδρα της την πατρική – ή καλύτερα μητρική- της περιουσία, αλλά δεν του την παραχωρεί ως «προίκα», όπως θα συνέβαινε αν ήταν Ελληνίδα, αλλά ως δώρο, αναφερόμενη, μάλιστα στον εαυτό της ως «συνέταιρο»: «Η περιουσία μου ξεπέρνα τις τριάντα χιλιάδες λίρες. Αν με θέλεις συνέταιρο στις ναυτιλιακές σου επιχειρήσεις δεν έχω αντίρρηση...» (Μ.Χ. σ. 80). Είναι χαρακτηριστικό και ενδεικτικό της ισορροπίας που δημιουργείται μεταξύ του

ζεύγους, πως ο Γιάννης συζητάει με την γυναίκα του τις επικείμενες επιχειρηματικές κινήσεις του. Δεν θα μπορούσε κανείς να μην διακρίνει στο σημείο αυτό την ομοιότητα με τη Μήδεια. Ακριβώς όπως και η τραγική ηρωίδα, η Μαρίνα εισέρχεται στον γάμο της ως σύντροφος και συνέταιρος, δημιουργώντας με τον σύζυγό της μία ισότιμη σχέση. Και οι δύο κάνουν ό,τι περνάει από το χέρι τους για να βοηθήσουν τον σύντροφό τους και στην προσπάθειά τους αυτή απαρνούνται το παρελθόν τους και αποκόπτονται από αυτό. Η συνένωση των περιουσιών της Μαρίνας και του Γιάννη του δίνει τη δυνατότητα να μην ταξιδεύει ο ίδιος, αλλά να παραμείνει στη Σύρο, δουλεύοντας «με πολύ καλές απολαβές» στη ναυτιλιακή εταιρεία ενός φίλου του εφοπλιστή, που διατηρούσε γραφεία στο νησί. Η ζωή του ζευγαριού προοιωνίζεται ευτυχισμένη. Η Μαρίνα μέσα σε οκτώ μήνες μαθαίνει νέα ελληνικά και αρχίζει να ενδιαφέρεται, πέρα από τους αρχαίους Έλληνες και για τη «σύγχρονη πνευματική παραγωγή» του τόπου. Έτσι, «περνούσε το μεγαλύτερο μέρος της ημέρας της διαβάζοντας», ενώ στη σχέση της με τον Γιάννη «η κυρίαρχη αγάπη τους γέμιζε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής τους με τρυφερότητα και ηδονή». Κοινωνικές εκδηλώσεις, εκδρομές, μπάνια στη θάλασσα, νυχτερινό ψάρεμα, ταξίδια «συμπλήρωναν τη γενικότερη ευτυχία της και την έφερναν στα σύνορα του απόλυτου», ενώ ο ερχομός του παιδιού, τρία χρόνια μετά τον γάμο τους, δημιουργεί την «τρισπόστατη θεότητα της ευτυχίας» της: το παιδί, τον εαυτό της, τον άνδρα της» (Μ.Χ. Σ. 179). Την περίοδο αυτή η σύνδεση της ηρωίδας με τη Μήδεια ατονεί. Το μόνο κοινό των δύο γυναικών, που παραμένει πάντα στο προσκήνιο είναι το ζήτημα της ετερότητας, παράλληλα, βέβαια με την αγωνιώδη τους προσπάθεια να ενσωματωθούν. Οι δύο γυναίκες είναι ξένες, προερχόμενες από χώρες που διαφέρουν άρδην από την Ελλάδα, με διαφορετικά πολιτισμικά στοιχεία. Έχουν ακολουθήσει τον άνδρα που ερωτεύτηκαν στην πατρίδα του και, προσπαθώντας να ενσωματωθούν στον νέο τόπο, συνάπτουν σχέσεις με τους ντόπιους και επιλέγουν να δίνουν έμφαση στα στοιχεία που τους ενώνουν με αυτούς. Η προσπάθεια ελληνοποίησης της Μαρίνας είναι εμφανής. Για όσο διαρκεί η προσπάθεια αναρρίχησης στα ανώτερα κοινωνικά και οικονομικά στρώματα με την κατοχή υψηλών επαγγελματικών θέσεων, όσο διαρκεί η νεότητα και η επιβεβαίωση της θηλυκότητας, η Μαρίνα (νομίζει ότι) αφομοιώνεται από το ελληνικό περιβάλλον. Η ελληνοποίηση της ψυχής ως του ανώτατου και εσώτατου οντολογικού επιπέδου σημαίνει γι' αυτήν και την απόλυτη επιτυχία του εγκλιματισμού (Μικέ, 2007).

Προς το παρόν, το μόνο εμπόδιο στην πλήρη ενσωμάτωση της Μαρίνας στον νέο τόπο μοιάζει να είναι η πεθερά της. Οι δύο γυναίκες δεν έχουν τίποτα κοινό πέραν της αγάπης

τους για τον Γιάννη. «Τις χώριζε ένα απέραντο διάστημα από χώρες, φυλές και κλίματα», χωρίς να υπάρχει «το ίδιο αίμα», η «ίδια ψυχή», η «ίδια σκέψη». Είναι η ετερότητα που σημαδεύει τον Άλλον, τον ξένο, τον διαφορετικό: «σε τούτο τον λαό, ο δεσμός του αίματος εξακολουθεί πάντοτε να είναι τρομακτικά ιερός, όπως άλλοτε. Ο οίκος και το γένος δένουν τους ανθρώπους με αλυσίδες βαρύτατες, άλλοτε χρυσές κι άλλοτε μολυβένιες. Ένας Οιδίπους, που γεννιέται αθέλητος εραστής της μητέρας του. Ένας Ορέστης, που σκοτώνει τη μάνα του για να εκδικηθεί τον φόνο του πατέρα του. Μια Φαίδρα, που ερωτεύεται τον πρόγονό της. Μια Μήδεια, που σκοτώνει τα παιδιά της από έρωτα, είναι άνθρωποι που δεν μπορεί να τους κατανοήσει εύκολα το γερμανικό μυαλό μας. Είναι μαγεμένοι, ως τα τρίςβαθα της ψυχής τους από το φίλτρο των ορμονών που τους γέννησαν. Είναι Έλληνες. Τους καταλαβαίνω. Αλλά δεν μπορώ να νιώσω αυτό που νιώθουν. Τους φοβάμαι...» (Μ.Χ., σ. 102), σκέφτεται η Μαρίνα. Και συνεχίζει: «Εδώ, η οικογένεια εξαπλώνει την παντοδύναμη ψυχική τυραννία της. Εκείνο που λογαριάζει είναι ο σύζυγος, η σύζυγος, ο γονιός, τ' αγρόνι, τ' ανίψι, το ξαδέρφι. Και ο πιο πανίσχυρος ερωτικός δεσμός έρχεται από πίσω». (Μ.Χ., σ. 102)

Μόνο που εκείνη αγνοεί το νόημα της οικογένειας. «Αυτό που λέγεται οικογένεια δεν το γνώρισα ποτέ. Ένας πατέρας που έλειπε έντεκα μήνες τον χρόνο, πριν εξαφανισθεί ολότελα με τον θάνατό του. Μια μητέρα πόρνη... Τώρα πρέπει ν' ανασυγκροτήσω την λαχτάρα μου για οικογένεια. Ν' αντικρίσω τον Γιάννη σαν σύζυγο κι όχι σαν εραστή. Να παραδεχτώ την μητέρα του για μητέρα μου και τον αδερφό του για αδερφό μου. Να περιπλεχτούν τα τέσσερα αίματα μαζί με τους συμβολικούς τέσσερις τοίχους του σπιτιού. Ν' αφομοιώσω τη νοητική κι αισθηματική παράδοση που συγκροτεί τον άνθρωπο της ελληνικής φυλής. Πρέπει.» (Μ.Χ., σ. 108-109).

Η προσπάθεια της όμως απέτυχε και αυτό έγινε ορατό πια με τη γέννηση της κόρης της: «η γριά αγαπούσε την εγγονή της με πάθος. Έβλεπε σ' αυτή την ιερή συνέχεια της οικογένειας, με τους ακατάλυτους δεσμούς του αίματος και της ψυχής. Και την κρατούσε όσο το δυνατό περισσότερο κοντά της, αφήνοντας να φανερωθεί η υποσυνείδητη δυσπιστία της για την ξένη γυναίκα, που ανακάτεψε το άγνωστο αίμα με το αίμα της δικής της φυλής. “ Όχι, ποτέ δεν μ' ένιωσε για άνθρωπο δικό της. Πάντα με αντίκριζε σαν ξένο και παρείσακτο μέσα στην οικογένεια. Έκανα ό,τι μπόρεσα για να την πείσω πως τα πάντα με δένουν πια αδιάρρηχτα μ' εκείνα που τη δένουν κι εκείνη.

Ότι η ψυχή μου ξέκοψε από το γερμανικέλτικο αίμα μου κι έγινε ελληνική. Άδικος κόπος... Οπωσδήποτε, δεν γινόταν να παρατήσω το παιδί μου στην αναχρονιστική επιρροή της. Έτσι, άρχισε ο αγώνας.” Μια αντιμαχία ανεπαίσθητη, αδιόρατη, απόλυτα συγκρατημένη μέσα στη συμβατικότητα των εγκάρδιων σχέσεων, μα που φαρμάκωνε σιγανά και σταθερά την ατμόσφαιρα του σπιτιού» (Μ.Χ., σ. 182).

Η αντιπαλότητα με την πεθερά της αποτελεί την πρώτη και προς το παρόν μοναδική ένδειξη για την Μαρίνα πως ίσως δεν καταφέρει εντέλει ποτέ να προσαρμοστεί στην νέα πατρίδα. Σταδιακά, η ζωή του ζευγαριού αρχίζει να κινείται σε πιο ήπιους και καθημερινούς ρυθμούς και τότε οι μέρες της μοναξιάς για τη Μαρίνα μεγαλώνουν, αρχίζουν να γίνονται αισθητές οι πρώτες αδιόρατες ρωγμές, μαζί εμφανίζονται και περιγράφονται οι δυσφορίες από την άπνοια του καλοκαιριού ή από το εκτυφλωτικό και αποχαυνωτικό πλέον φως. Σύμφωνα με τη Μικέ: «η αφύπνιση του παρελθόντος με όλα τα δεινά που το ξύπνημα αυτό συνδηλώνει έχει ήδη αρχίσει να συντελείται, η ακλόνητη πεποίθηση του εγκλιματισμού κλονίζεται, το φως αρχίζει να γίνεται ανυπόφορο και να επιβάλλει τον εγκλεισμό στους κλειστούς θαλάμους του οίκου των Ρεϊζηδων και η αντίπαλη πλέον φύση λειτουργεί ως μεταφορά της ανολοκλήρωτης αλλά και καταδικασμένης επιθυμίας» (Μικέ, 2002: 15).

Μετά από έξι χρόνια έγγαμου βίου, ένα τηλεγράφημα για το ναυάγιο του «Μαρίνα» σηματοδοτεί την καταστροφική κάθοδο της οικογένειας. Ο Γιάννης αναγκάζεται να ξαναμπαρκάρει με το «Χίμαιρα» για την Άπω Ανατολή για να μπορέσει να ξεχρεώσει, να εξισορροπήσει την οικονομική ζημιά και να ορθοποδήσει πάλι οικονομικά: «Μας απομένει το «Χίμαιρα». Θα δουλέψω μ’ αυτό. Θα μπαρκάρω πάλι καπετάνιος. [...] Αλλιώς κυβερνάει το καράβι ο νοικοκύρης... Κι εσείς εδώ, θα περάσετε οικονομικότερα. Μια μικρή υπομονή.» (Μ.Χ. σ. 219). Με την αναχώρηση του Γιάννη, το σπίτι μετατρέπεται σε φυλακή, στην οποία η Μαρίνα είναι υποχρεωμένη να κλειστεί, αφού η οικτρή οικονομική τους κατάσταση δεν επέτρεπε καμία σπατάλη. Και «όσο περνούν οι μέρες –οι μέρες της μοναξιάς- τόσο το λαμπρό οικοδόμημα της ψυχικής της ισορροπίας ραγίζεται με αμέτρητες αδιόρατες ρωγμές. Καμία πέτρα δεν έπεσε ακόμα. Τίποτα δεν μαρτυρά πως τα θεμέλια κλονίστηκαν. Μα κάτι σα δυσφορία, αγωνία και χαύνωμα μαζί, προμήνυαν πως η κρίση κάποτε θα ξεσπάσει». Έτσι πέρασε ένας χρόνος, «ένas χρόνος φτώχειας, πίκρας, μοναξιάς, ανίας, απογοήτευσης» (Μ.Χ., σ. 289).

«Ένωθε τα νεύρα της ευαίσθητα, τεντωμένα στο έπακρο, ικανά με το παραμικρό να ξεσπάσουν. Περνούσε τις ώρες της όπως πάντα. Ακούγοντας μουσική και διαβάζοντας.



Οι αρχαίοι Έλληνες την κούρασαν. Το ενδιαφέρον που της είχαν προκαλέσει οι νέοι, εξαντλήθηκε. Ήταν καιρός τώρα που νοσταλγούσε το πνεύμα και την ατμόσφαιρα της φυλής και της χώρας της» (Μ.Χ., σ. 271).

Προς το τέλος του μυθιστορήματος και ιδίως μετά τον θάνατο της Αννούλας, η Μαρίνα ανακαλύπτει πως παραμένει μία ξένη στην Ελλάδα και αντιμετωπίζεται ως τέτοια. Έτσι, αποδομεί μέσα της την Ελλάδα και τους Έλληνες και επιδιώκει να ξανασυνδεθεί με την πατρίδα της. Γι' αυτό, λίγο πριν την αυτοκτονία της προσφεύγει στην καθολική εκκλησία, στις ρίζες της, που λίγα χρόνια πριν είχε απαρνηθεί. Ένας καθολικός ιερέας που συναντά κατά την περιπλάνησή της στην πόλη της υπενθυμίζει ότι «βρίσκεται πάντα μέσα στους κόλπους της Εκκλησίας» (Μ.Χ. σ. 416). Σύμφωνα με την Μ. Μικέ, η ξενότητα a priori εγγυάται την αποτυχία του εγκλιματισμού: «Η ιδεολογική λειτουργία της αφήγησης, καθώς αντιμετωπίζει τον άλλο ως εγγενώς διαφορετικό παρά τα επιχρίσματα πολιτισμού που δέχεται, ενισχύει από τη μια τον κώδικα της ομοιότητας, τον οποίο και θεωρεί ανώτερο και, από την άλλη, τον κώδικα της διαφοράς, τον οποίο και θεωρεί εμφανώς κατώτερο. Η αφορμή για την αποτίναξη των εξωτερικών χιτώνων και την αποκάλυψη της εσώτατης ουσίας, η αφορμή δηλαδή για να αποδειχθεί η φαντασιακή και όχι η συμβολική σχέση με την ετερότητα είναι η ερωτική επιθυμία προς ένα αισθησιακό θηλυκό» (Μικέ, 2007).

### **3.2.4 Το πάθος ως κινητήριο δύναμη**

Το ενδιαφέρον του Καραγάτση για την σεξουαλικότητα και για τη λίμπιντο φαίνεται ήδη από τα νεανικά του διηγήματα. Σύμφωνα με τον Τζιόβα: «αν παλιότερα ο σεξουαλισμός του προκαλούσε και μαγνήτιζε συνάμα, σήμερα η πεζογραφία του εξακολουθεί να δεσπόζει, ακριβώς διότι φαίνεται να συνδυάζει την πλοκή με την αυτοαναφορικότητα, το ρεαλιστικό με το φανταστικό, το ιστορικό με το περιπαικτικό και εντέλει το λαϊκό με το μοντέρνο στοιχείο» (Τζιόβας, 2010: 313). Οι μελετητές υποστηρίζουν ότι είναι ένας συγγραφέας σεξουαλικός, όμως υπάρχουν διαφορές θεωρήσεις για την πηγή προέλευσης του σεξουαλισμού του. Άλλοι αποδίδουν την εμμονή του στην πρόθεσή του να αναδείξει τη σημασία της φροϋδικής λίμπιντο, άλλοι μιλούν για διονυσιακό-νιτσεϊκό υπόβαθρο και κάποιοι συνδέουν την ερωτική συμπεριφορά των ηρώων του με την παράδοση του νατουραλισμού (Ντούνια, 2010: 179). Για τον Ραυτόπουλο: «ο ρεαλισμός του διατηρεί κάτι το βαρύ, το αποκρουστικό,

το αμετουσίωτο, σα μια βίαιη επιδρομή της αηδιαστικότερης καθημερινότητας στην περιοχή του έντεχνου λόγου· το «κακό γούστο» της σεξουαλικής του περιγραφής, αυτή η αδιάκοπη παρέλαση των «ενδοκρινών αδένων», που πρέπει οριστικά να ονομασθεί «αδενοπάθεια του Καραγάτση», «εκείνο που κυβερνά τις πράξεις των ανθρώπων πάνω στη γη είναι το *sexus*», ως διέξοδος θανάτου» (Ραυτόπουλος, 2010: 119).

Το αξιοσημείωτο είναι πως ο έρωτας στα μυθιστορήματα του Καραγάτση έχει διπολικό χαρακτήρα: ρομαντικό και πλατωνικό. Επιπλέον, στον αισθησιασμό συμμετέχουν τόσο οι άνδρες ήρωες όσο και οι γυναίκες. Ο συγγραφέας παρότι εντάσσει, όπως είδαμε, τις γυναίκες στο δίπολο «Πόρνη –Παναγιά», δεν το κάνει υιοθετώντας την αστική ηθική που προσφέρει τίτλους ιδιοκτησίας στους άνδρες πάνω στις γυναίκες, ούτε όμως και την απορρίπτει. Αντιμετωπίζει το ανθρώπινο σεξουαλικό πάθος ως κάτι απολύτως φυσικό και συνεπώς νόμιμο. Για την έντονη και ανεξέλεγκτη σεξουαλικότητα ενοχοποιείται η τραγική ουσία του ανθρώπου καθεαυτή. Παρατηρούμε ότι ο Καραγάτσης προασπίζεται τη γενετήσια ηδονή και την έκφρασή της και στις γυναίκες και δεν τις αντιμετωπίζει σε καμία περίπτωση ηθικοπλαστικά (Μερακλή, 1980: 54). Στα κείμενά του δεν συναντάμε κανένα ίχνος φεμινιστικής ορθότητας, καθώς στόχος του είναι η ανάδειξη της αλήθειας και η λεπτομερής αναπαράσταση της πραγματικότητας χωρίς ντροπή και ταμπού. Μοιάζει σαν όλοι οι ήρωες να βρίσκονται μέσα σε έναν σεξουαλικό βούρκο, ενώ «ο επακόλουθος ηθικός τους εκτροχιασμός παραπέμπει περισσότερο σε μέσο ερεθισμού των ποικίλων σεξουαλικών φαντασιώσεων τους παρά σε εργαλείο αποκάλυψης κάποιας αποτρόπαιης ανθρώπινης κατάστασης» (Κοτζιά, 2010: 165).

Η δύναμη της ηδονής διαδραματίζει σημαντικό ρόλο τόσο για την πλοκή και την εξέλιξή της όσο και για τη σκιαγράφηση του χαρακτήρα των ηρώων (Κοκκινάκη, 1997: 52). Πάντα το σαρκικό πάθος είναι πιο έντονο από το ερωτικό συναίσθημα και, επί της ουσίας, αυτό είναι που κατευθύνει τη συμπεριφορά τους. Ο Βαρίκας, το 1939 επισημαίνει πως το πάθος παίρνει μία εξαιρετική ένταση στο έργο του Καραγάτση και έτσι αποτελεί την εξαίρεση στην «αναιμική πεζογραφία της δεκαετίας του 1930». Λίγα χρόνια αργότερα, ο Βενέζης διαπιστώνει ότι ο Καραγάτσης επιχειρεί να εξηγήσει τους ανθρώπους όχι από τις ιδέες που μπορεί να έχουν, αλλά από το πάθος που μαστίζει το κορμί τους (Ντουνιά, 2010: 169). Τέλος, στο έργο του συγγραφέα το σεξουαλικό στοιχείο δεν είναι μονοδιάστατο: ο Καραγάτσης καταφέρνει να ισορροπήσει μεταξύ

σώματος και αισθήματος, ενώ αξιοποιεί το σαρκικό στοιχείο με ορισμένα εφόδια φροϋδισμού, έχοντας παράλληλα επίγνωση του φροϋδικού κώδικα.

Οι αναφορές στον Φρόντ είναι ένα κλείσιμο ματιού, ένα κλειδί για την ερμηνεία των παραγαυσικών κειμένων. Ο συγγραφέας έμμεσα προτείνει μία μέθοδο για την ερμηνεία του έργου του (Ντουνιά, 2010: 173). Έτσι, επιδιώκει να θεμελιώσει τον νατουραλισμό και τον υλισμό στο παντοδύναμο ερωτικό ένστικτο (Ραυτόπουλος, 2010: 118). Συσχετίζοντας τα πάντα με τη λίμπιντο και την υγιή ή μη διαχείριση του ερωτικού ενστίκτου, κατευθύνεται σε μια ορθολογιστική αντιμετώπιση της ανθρώπινης ψυχής (Καστρινάκη, 2010: 146). Στην φροϋδική θεωρία έλκει την καταγωγή του και το δίπολο έρωτα και θανάτου που συναντάμε πολύ συχνά στο έργο του Καραγάτση και ιδιαίτερα στην «Μεγάλη Χίμαιρα». Πρόκειται για δύο ενορμήσεις που είναι σχεδόν ομόρριζες και ομόπλευρες και συμπορεύονται καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης. Ας μην ξεχνάμε ότι ο θάνατος της Αννούλας στη «Μεγάλη Χίμαιρα» συμπίπτει χρονικά με την ερωτική συνεύρεση της μητέρας της και του θείου της.

Παράλληλα, με την έμφαση στη λίμπιντο αποτυπώνεται και μία αίσθηση αμαρτίας (Τσιροπούλου, 1980: 118). Αυτό έλκει την καταγωγή του στο ότι, εκτός από το ερωτικό ένστικτο, και η Μοίρα διαφεντεύει την έκβαση της πλοκής στο έργο του Καραγάτση. Ο συγγραφέας γοητεύεται από την ρομαντική ιδέα ότι η μοίρα κυριαρχεί ολοκληρωτικά πάνω στο άτομο, ενώ οι ήρωες είναι ανίκανοι να αντιδράσουν και να καθορίσουν τις εξελίξεις, καθώς, μάλιστα, φαίνεται να έχουν επίγνωση της αδυναμίας τους αυτής και εντέλει παραδίνονται στο ριζικό τους. Χαρακτηριστικό είναι πως η Μοίρα είναι τρισυπόστατη, όπως ήταν άλλωστε και στην αρχαία ελληνική γραμματεία. Η Κλωθώ, η Λάχεσις και η Άτροπος παρουσιάζονται από τον Μ. Καραγάτση να μηχανορραφούν και να κατασκευάζουν το μέλλον (Μερακλής, 1981: 55-56). Άλλη μια ομοιότητα με την αρχαία ελληνική τραγωδία αποτελεί το ότι η μοίρα είναι ζηλόφθονη και караδοκεί για να καταστρέψει τους ήρωες. Το ριζικό παραμονεύει για να καταστρέψει την ανθρώπινη ευτυχία και καμία επιδίωξή της –εκτός της επιχειρηματικής και της οικονομικής - δεν ευοδώνεται (Καστρινάκη, 2010: σ. 125).

Σύμφωνα με τον Πολίτη, ο ηδονισμός του Καραγάτση δεν ευφρόσυνος αλλά τραγικός γιατί οι ήρωες τυραννιούνται από ένα ακόρεστο πάθος και οδηγούνται στην καταστροφή (Πολίτης, 1998: σ. 311). Έτσι, παρά την αρχική εντύπωση που δίνεται στους αναγνώστες ότι το ερωτικό συναίσθημα βασίζεται στην λατρεία για τη γυναίκα

και την ανάγκη για ικανοποίηση, στην πραγματικότητα ο έρωτας σχετίζεται με την κατάκτηση των άλλων ανθρώπων, αλλά και με την προσωπική κατάκτηση της επιτυχίας. Ο Καραγάτσης βλέπει τον έρωτα ως την ζωοποιό δύναμη από την οποία εξαρτάται η επιτυχία και αυτό ισχύει και για τους ήρωες του αλλά και για τον ίδιο τον καλλιτέχνη, ο οποίος οφείλει να παραμένει ερωτευμένος με τη ζωή ώστε να μπορεί να δημιουργεί (Κοκκινάκη, 1997: 52 -58). Έτσι, ο συγγραφέας κατορθώνει, παρά τον έντονο σεξουαλισμό να μην δημιουργεί την αίσθηση της πορνογραφίας ούτε βέβαια χρησιμοποιεί το ερωτικό στοιχείο για σκανδαλοθηρία: για να κερδίσει, δηλαδή, με εύκολο και φθινό τρόπο το αναγνωστικό κοινό. Το μοτίβο της σχέσης των φύλων στα μυθιστορήματά του δεν μεταδίδει ηδυπάθεια αλλά, αντίθετα, μέσω της ωμότητας και της τραχύτητας των περιγραφών γίνεται σχεδόν αποτρόπαιο. Ο Καραγάτσης δεν αποβλέπει στη διέγερση των αισθήσεων αλλά προσπαθεί να εκδηλώσει την φιλοσοφική του στάση απέναντι στη ζωή (Χατζίνης, 1980: 154). Ο έρωτας δεν είναι πράξη χαράς αλλά η σανίδα σωτηρίας στην οποία καταφεύγουν οι ήρωες στην προσπάθειά τους να ξεφύγουν από την απόγνωση. Αυτή η θεώρηση μας επιτρέπει να κατανοήσουμε καλύτερα γιατί σε πολλά σημεία του καραγατσικού έργου ο έρωτας ταυτίζεται με τον θάνατο. Και οι δύο οδηγούν αναπόδραστα στον ίδιον προορισμό: στο μηδέν και στη χρεοκοπία όλων των προσπαθειών. Οι ήρωες είναι καταδικασμένοι σε ένα μάταιο κυνήγι ευτυχίας και εύρεσης του απόλυτου έρωτα. Καθώς ο έρωτας δεν ακολουθεί τους κοινωνικούς κανόνες και τις νόρμες, ξεπερνάει τα όρια και είναι καταστροφικός για όσους τον βιώνουν. Συνεπώς, οι χαρακτήρες «μη αντέχοντας τον έλεγχο της συνείδησης, όπως εκπορεύεται από τον κοινωνικό περίγυρο και την αντίβουη δύναμη που ακατάπαυστα συνακούγεται μέσα στο αδιέξοδα παγιδευμένο άτομο» οδηγούνται με μαθηματική ακρίβεια προς την καταστροφή και τον θάνατο (Κωσταβάρα, 2002: 47).

Στη «Μεγάλη Χίμαιρα», ο έρωτας, σχεδόν αποκλειστικά, ταυτίζεται με τη σαρκική έλξη και τη γενετήσια επιθυμία. Το σεξουαλικό στοιχείο αναμφισβήτητα είναι παρόν και παντοδύναμο, όμως δεν στέκεται αυθύπαρκτο, αλλά εντάσσεται μέσα σε ένα υπαρξιακό δράμα, το οποίο και στοιχειοθετεί. Άλλωστε στο βιβλίο αυτό «γίνεται λόγος για τη χαρά της γενετήσιας ηδονής, το θεμέλιο της ανθρώπινης ευτυχίας» (Μερακλής, 1980: 54). Ο ερωτισμός είναι διάχυτος στην «Μεγάλη Χίμαιρα» με ελάχιστες, ωστόσο, ερωτογραφικές σκηνές. Η σεξουαλικότητα και ο αισθησιασμός είναι πανταχού παρόντες, όμως μετουσιώνονται σε έρωτα και στη συνέχεια σε αγάπη, πάντα στο

πλαίσιο της συζυγικής ζωής. Σύμφωνα με την Κοτζιά, στη Μεγάλη Χίμαιρα «η ικανοποίηση της γενετήσιας ορμής χαρακτηρίζεται ως θεμέλιο της ανθρώπινης ευτυχίας υπό την προϋπόθεση όμως της συζυγικής πίστης» (Κοτζιά, 2010: 164). Σε καμία, πάντως, περίπτωση το συναίσθημα δεν καταφέρνει να υπερνικήσει το γενετήσιο ένστικτο. Το ερωτικό πάθος είναι τόσο δυνατό που υπερνικά τους συναισθηματισμούς, την συζυγική αγάπη, τις ηθικές αρχές, ακόμα και το μητρικό ένστικτο. Με την απουσία του Γιάννη για το πολύμηνο ταξίδι στην Άπω Ανατολή, μετά το ναυάγιο του «Μαρίνα», η Μαρίνα μην μπορώντας να βρει διέξοδο στην ερεθισμένη σεξουαλικότητά της αποτινάσσει τη μητρική της ιδιότητα και μετατρέπεται σε πόρνη (Ντουινιά, 2010: 185), όπως χαρακτηριστικά σχολιάζει ο Μηνάς: «Έχει εντελώς αποκτηνωθεί. Δεν είναι πια παρά μια μήτρα διψασμένη για συνουσία, με πείη υποταγμένα στην ηδονική της έκρηξη. Δεν είναι παρά ένα κτήνος πορνικό. [...] Έγινε πια πόρνη. Προκαλεί τους πάντες χωρίς να το θέλει, χωρίς να καταλαβαίνει πως το θέλει. Την κυβερνάει η υπερέκκριση των ωοθηκών της, ένα σφουγγάρι ποτισμένο στην πιο χυδαία εστραδιόλη, κυνικά προκλητικό, πρόθυμο να σμιχτεί με την κάθε τεστοστερόνη που θα συναπαντήσει μπροστά του.» (Μ.Χ. σ. 367).

Η σχέση του ζευγαριού ήταν εξαρχής σωματική και βασιζόταν στο έντονο πάθος. Λίγο πριν φτάσουν στη Σύρο με τη «Χίμαιρα», ο Γιάννης λέει στη Μαρίνα: «Αγαπηθήκαμε μέσα στο φως της αστραπής που γέννησε το σμίξιμο των κορμιών μας. Κι ήταν η χαρά μας τόσο άγρια και πρωτόγνωρη, που μονάχα το μουγγό κι έξαλλο τραγούδι της αγάπης βρήκαμε καιρό να μιλήσουμε. Τι ξέρεις για μένα;», για να λάβει την απάντηση: «Ξέρω το κορμί σου, που δυναστεύει το κορμί μου. Ξέρω την ψυχή σου, που λάμπει στα καστανά διαμάντια των ματιών σου.» (Μ.Χ. σ. 66).

Ο Γιάννης, βέβαια, δεν ήταν ο πρώτος άνδρας με τον οποίο η Μαρίνα είχε ερωτικές σχέσεις. Η πρώτη σεξουαλική επαφή της, γύρω στα 17, έγινε επί πληρωμή με έναν μεθυσμένο άνδρα που την πέρασε για πόρνη. Όπως παραδέχεται η ίδια «κι εγώ δεν ξέρω γιατί δόθηκα σ' εκείνον τον άγνωστο. Δόθηκα χωρίς επιθυμία και δίχως ηδονή. Κι ούτε μου γεννήθηκε η επιθυμία, δύο ολόκληρα χρόνια.» (Μ.Χ. σ. 40). Ούτε η επόμενη ερωτική της εμπειρία, δύο χρόνια αργότερα, θα την οδηγήσει στην ολοκλήρωση, γεγονός που θα την κάνει να πιστέψει ότι είναι ψυχρή. Για την αναστολή της επιθυμίας και της απόλαυσής της ψέγει την μητέρα της και την ελευθεριάζουσα ερωτική συμπεριφορά της: «Είναι αυτό το φοβερά σιχαμερό που γινόταν μέσα στο σπίτι μου, πλάι στην κοριτσίστικη κάμαρά μου. Αυτό που άκουσα ανάμεσ' απ' τους τοίχους, που το

αναπαράστησα με τη διαίσθηση και την φαντασία. Η μητέρα κι ένας άντρας. Η μητέρα κι άλλος άνδρας. Η μητέρα και τρίτος άνδρας. Η μητέρα που κάνει τη σαρκική πράξη μ' ένα σωρό άνδρες. Την εξευτελιστική για τη γυναίκα σαρκική πράξη, όταν δεν γίνεται μονάχα μ' έναν άνδρα και μ' έναν έρωτα. Αυτό ήταν, αυτό» (Μ.Χ. σ. 41).

Αυτό το πεπρωμένο μεταστράφηκε όταν συνάντησε τον καπετάνιο Γιάννη Ρεΐζη, που «μπόρεσε να της δώσει τη χαρά της γενετήσιας ηδονής, το θεμέλιο τούτο της ανθρώπινης ευτυχίας» (Μ.Χ. σ. 123). Αξίζει να σημειωθεί πως η σεξουαλική της ικανοποίηση συνδέεται με την εύρεση και την ανάδειξη της γυναικείας της φύσης: «Στη μικρή κάμαρα με το σκληρό κρεβάτι άγγισε το απόγειο της θηλότητας της και κατάλαβε πως δεν είχε πια λόγο να φθονήσει οποιαδήποτε άλλη γυναίκα επί της γης» (Μ.Χ. σ. 137). Η Μαρίνα θεωρεί πως η γενετήσια λειτουργία της είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον σύζυγό της και πως μόνο αυτός είναι σε θέση να την διεγείρει ερωτικά. Η πίστη της αυτή, όμως, κλονίζεται, όταν, την στιγμή της ερωτικής πράξης φέρνει στον νου της τον αδερφό του Μηνά και αντί να χάσει το ενδιαφέρον της, έρχεται σε οργασμό: «Μια νύχτα όμως, στερνός στην αλληλουχία των αποτυχημένων εραστών της φαντασίας της, ήρθε και κάποιος που –οπωσδήποτε- δεν έπρεπε να έρθει. [...] Κι αυτός δεν γέννησε την απέχθεια των άλλων. Γι' αυτόν η Μαρίνα άπλωσε τα χέρια, όχι όπως για τους άλλους, μα με λαχτάρα να αγκαλιάσει το περιπόθητο κι ανύπαρκτο κορμί» (Μ.Χ. σ. 139). Η στιγμή αυτή λειτουργεί ως προσήμανση για τον έρωτα της Μαρίνας προς τον Μηνά, που όμως θα εκδηλωθεί χρόνια αργότερα.

Όμως, η Μαρίνα, ακόμα και μέσα στο πλαίσιο του γάμου, λειτουργεί φαντασιακά ως ερωμένη/πόρνη που δεν συναντά τον σύζυγο, αλλά τον εραστή, ο οποίος αφενός προσέφερε σεξουαλική απόλαυση και αφετέρου αυτή η απόλαυση την προστάτευε από οποιαδήποτε μορφή πιθανής πολυγαμίας-πορνείας, την οποία συνειδητά απεχθανόταν: «και τότε μέσα στην ακόρεστη βουλιμία της ηδονής, η φαντασία της, παρακινημένη από τα κατάλοιπα του παλιού της πλέγματος, ξεστράτισε προς το ενδεχόμενο της πολυγαμικής πιθανότητας» (Μ.Χ. σ. 138). Η μητρότητα έρχεται να υπονομεύσει την φαντασίωση της ερωμένης/ πόρνης, αφού ο Γιάννης «τώρα είναι πιότερο σύζυγος κι οικογενειάρχης, παρά εραστής» (Μ.Χ. σ. 244) και έτσι υπονομεύονται ταυτόχρονα και η επιθυμία και η απόλαυση: «το κορμί κι η ψυχή της, χορτασμένα ηδονική αγάπη, αποζητούν τώρα τη γαλήνη, την στοργή... Ακόμα κι οι ορμές της υποχώρησαν σε ύφεση φυσιολογική για την ηλικία της» (Μ.Χ. σ. 184).

Την υποχώρηση των παθών ακολουθεί το ναυάγιο του «Μαρίνα», που αποτελεί την αφετηρία της αντίστροφης μέτρησης, αφού στο μοιραίο χρονικό διάστημα που θα ακολουθήσει «μέσα στην μοναξιά και την αντίληψη». Τότε η Μαρίνα θα έρθει αντιμέτωπη με αυτό που φοβόταν: τον ίδιο της τον εαυτό. Έτσι, με την αναγκαστική απουσία του Γιάννη, το προστατευτικό πλέγμα της μονογαμίας αρχίζει να υφίσταται ρωγμές, αφού ήδη στους έξι μήνες νιώθει ότι «η στέρηση της ηδονής αρχίζει να της γίνεται ανυπόφορη» (Μ.Χ. σ. 238).

Ένα βράδυ, υπό το βάρος της ερωτικής στέρησης, υποκύπτει στην ζωώδη σεξουαλικότητά της και, υποταγμένη στη μοίρα της, κατεβαίνει στη Σύρο. Εκεί συναντάει έναν ηλικιωμένο Ιταλό ναυτικό και κάνει έρωτα μαζί του μόνο και μόνο για να ικανοποιήσει την σεξουαλική της επιθυμία. Ενδεικτική της καθαρά σαρκικής διάστασης της συνεύρεσης, αποστερημένης από κάθε συναισθηματισμό είναι η φράση της Μαρίνας: «Δεν κατάλαβε πως δεν θέλω έρωτα, μα κάτι άλλο. Προσφέροντάς μου έρωτα, μου κάνει απεχθές και το άλλο» (Μ.Χ. σ. 336). Πρόκειται για την ίδια νύχτα που η κόρη της, γυρνώντας από τον αποκριατικό χορό, επειδή δεν βρίσκει την μητέρα της, θα αποκοιμηθεί περιμένοντάς τη «στη μεγάλη πολυθρόνα, πλάι στο ανοιχτό παράθυρο» (Μ.Χ. σ. 343) και θα πάθει πνευμονία.

Θα ακολουθήσει η μοιραία νύχτα, αφού ο Μηνάς, μετά την ειδοποίηση της μητέρας του ότι η Αννούλα είναι βαριά άρρωστη, θα έρθει αμέσως στη Σύρο, αφού έχει μεγάλη αδυναμία στην ανιψιά του. Δεν αγαπάει το κορίτσι μόνο γιατί είναι ανιψιά του, αλλά κυρίως γιατί είναι κόρη – και, συνεκδοχικά, προέκταση -της Μαρίνας: «Ήταν που το παιδί αυτό το αγαπούσε, γιατί ήταν «σάρκα από τη σάρκα.. Ποτισμένη από τη θηλυότητα της σάρκας που τη γέννησε. Γεννημένη από τον σπασμό που στάθηκε αβάσταχτος βραχνάς της ζωής του» (Μ.Χ. σ. 353). Η ένωση Μηνά και Μαρίνας, που προετοιμάζεται από πολύ νωρίς, είναι σκοτεινή και ζωώδης. Το πάθος πρυτανεύει, ο πόθος κινεί τα νήματα και οδηγεί τους ήρωες σε αυτό το παράνομο σμίξιμο, σχεδόν ενάντια στη θέλησή τους. Ο Μηνάς «ένιωσε τη ναρκωμένη δύναμή του να ξυπνάει, να τον πλημμυράει, να τον κάνει πρωτόγονο σερνικό...» (Μ.Χ. σ. 372). Η ερωτική πράξη ξεκινά βίαια, με ένταση, βρισιές («-Πουτάνα!») μίσος και βιαιοπραγίες («...άρχισε να τη χτυπάει στ κεφάλι, στο πρόσωπο, στο στήθος, στη ράχη.») για να καταλήξει σε παραδοχή του έρωτα και της αγάπης («-Τώρα ξέρω πως μ' αγαπάς, μουρμούρισε.»)(Μ.Χ. σ. 372 -373). Η ερωτική αυτή πράξη αποτελεί την κορύφωση του μυθιστορήματος και λειτουργεί ως καταλύτης για την εξέλιξη της πλοκής. Σε αυτή

συνυπάρχουν τα σημαντικότερα στοιχεία της κοσμοθεωρίας του Καραγάτση, όπως η κυριαρχία του ερωτικού πάθους και το αναπόδραστο της μοίρας.



# Κεφάλαιο 4

## Επίλογος

Η παρούσα εργασία μελέτησε δύο γυναικείες μορφές: τη Μήδεια, πρωταγωνίστρια του ομώνυμου αρχαίου δράματος και τη Μαρίνα, κεντρική ηρωίδα του σύγχρονου μυθιστορήματος *Μεγάλη Χίμαιρα*. Οι δύο γυναίκες συνδέονται συστηματικά μέσα από τις διακειμενικές αναφορές που συναντάμε στο έργο του Καραγάτση, αλλά και μέσω της παράλληλης πορείας τους, με επιστέγασμα την κοινή, τραγική κατάληξη. Ταυτόχρονα όμως, παρατηρούνται και αρκετές διαφοροποιήσεις, που οφείλονται στην μεγάλη χρονική απόσταση που χωρίζει τα δύο κείμενα, στο διαφορετικό κοινωνικό και πολιτιστικό γίνεσθαι και στη διαφορετική οπτική των δημιουργών.

Το πρώτο κοινό στοιχείο των δύο ηρωίδων είναι η φυλετική τους ετερότητα. Και οι δύο κατάγονται από ξένες χώρες και έρχονται στην Ελλάδα ακολουθώντας έναν άνδρα. Χώρα καταγωγής της Μήδειας είναι η Κολχίδα, ενώ της Μαρίνας η Γαλλία. Και οι δύο χώρες διαφέρουν από την Ελλάδα ως προς τον πολιτισμό, τις αξίες και το θεσμικό πλαίσιο. Ακόμη, τόσο η Μήδεια, όσο και η Μαρίνα, φεύγοντας από την πατρίδα τους διακόπτουν κάθε δεσμό με αυτή, με τους συμπατριώτες και με την οικογένειά τους. Σαφώς, η απομάκρυνση αυτή στην περίπτωση της Μήδειας καθίσταται πιο έντονα αισθητή, λόγω του βίαιου τρόπου με τον οποίο η ηρωίδα διακόπτει τους δεσμούς με την οικογένειά της. Όμως και η Μαρίνα νιώθει πως δεν υπάρχει τίποτα που να την δένει με την Γαλλία. Συναισθηματικά και ψυχολογικά βρίσκεται πιο κοντά στους Έλληνες παρά στους Γάλλους. Την απώθηση για την πατρίδα της και την άρνησή της να επιστρέψει εκεί την δηλώνει σε αρκετά σημεία του μυθιστορήματος.

Παράλληλα, και οι δύο προσπαθούν να εγκλιματιστούν στη νέα τους πατρίδα και να πολιτογραφηθούν Ελληνίδες. Η Μήδεια προσπαθεί να ενσωματώσει το νέο πολιτισμικό πλαίσιο και εγκολπώνεται τις ελληνικές αξίες. Το δηλώνει, άλλωστε ρητά πως καθήκον

κάθε ξένου είναι η υιοθέτηση των αρχών και των κανόνων του νέου τόπου στον οποίο εγκαθίσταται. Αντίστοιχα και η Μαρίνα εκδηλώνει την επιθυμία να πολιτογραφηθεί Ελληνίδα. Εκείνη όμως δεν εστιάζει τόσο στο θεσμικό και αξιακό πλαίσιο. Θέλει να καταφέρει να βιώσει τα έντονα συναισθήματα και το πάθος που ένιωθαν οι Έλληνες, τουλάχιστον όπως της είχε αποκαλυφθεί μέσα από τα κείμενα της αρχαιοελληνικής γραμματείας. Το καταφέρνει στο τέλος, με ολέθριες όμως συνέπειες, για την ίδια και την οικογένειά της.

Ως ξένες, οι δύο γυναίκες παρουσιάζονται διαφορετικές από τις Ελληνίδες. Δεν είναι υποχρεωμένες να ακολουθούν τους ίδιους κανόνες με τις ντόπιες γυναίκες και η σχέση τους με τους συντρόφους τους βασίζεται στην ισότητα και την αμοιβαία κατανόηση. Και οι δύο εισήχθησαν στον γάμο επί ίσοις όροις με τους συζύγους τους. Την απόφαση για τον γάμο την έλαβαν οι ίδιες και όχι ο πατέρας ή κάποιος άλλος συγγενής. Παράλληλα και οι δύο στάθηκαν δίπλα στους συζύγους τους ως ισότιμοι σύντροφοι και όχι ως υποταγμένες γυναίκες. Η Μήδεια είναι αυτή που βοήθησε τον Ιάσονα να πάρει το χρυσόμαλλο δέρας, ενώ η Μαρίνα με την περιουσία της συνέβαλε στην οικονομική ανάπτυξη της νέας της οικογένειας.

Η Μήδεια συνομιλεί με τον Χορό που αποτελείται από Κορίνθιες γυναίκες και συζητάει μαζί τους για τα προβλήματα της γυναικείας φύσης. Μάλιστα, οι γυναίκες του Χορού συμπάσχουν μαζί της και προθυμοποιούνται να τη βοηθήσουν να εκδικηθεί τον Ιάσονα. Παρόλα αυτά η ξενική της καταγωγή επισημαίνεται από τις γυναίκες, όχι τόσο ως σημείο διαφοροποίησης της Μήδειας προς αυτές, όσο ως ένα ακόμα δεινό που πρέπει να αντιμετωπίσει η ηρωίδα. Στην Μεγάλη Χίμαιρα η αντίθεση μεταξύ Ελληνίδων και ξένων προβάλλεται μέσω της σύγκρισης της Μαρίνας με την πεθερά της. Οι δύο ηρωίδες εντάσσονται οργανικά στο δίπολο «Πόρνης / Παναγίας» που ακολουθεί πιστά ο Καραγάτσης. Η Μαρίνα είναι μια νέα, θελκτική γυναίκα, που όμως είναι υποταγμένη στις σεξουαλικές της ορμές. Σε αυτό συνηγορεί και το ότι είναι ξένη, επομένως ελευθερίων ηθών, σύμφωνα με την πεθερά της. Εκείνη, ως μάνα και ως γυναίκα προχωρημένης ηλικίας και δη Ελληνίδα είναι ηθική, με αυστηρό αξιακό σύστημα, αλλά παράλληλα φιλεύσπλαχνη και δοτική. Δεν μπορεί να αποδεχτεί τη νύφη της και επιρρίπτει ευθύνες για την καταστροφή της οικογένειας σε αυτή και, κυρίως, στην εθνική της ετερότητα.

Αξίζει να σημειωθεί πως οι δύο ηρωίδες, όταν η μοίρα τους μεταστρέφεται και οδεύουν προς την καταστροφή εκφράζουν την νοσταλγία τους για την πατρίδα τους και τη βούληση τους να επιστρέψουν εκεί. Συνειδητοποιούν τους δεσμούς που τους ενώνουν με την πατρίδα και τους συμπατριώτες τους και μετανιώνουν για τις επιλογές και την απόφασή τους να διακόψουν κάθε επαφή με τα πάτρια εδάφη.

Το βασικό μοτίβο στο οποίο βασίστηκε ο Μ. Καραγάτσης για να δομήσει την ταύτιση των δύο ηρωίδων είναι αυτό της παιδοκτονίας. Μια προσεκτικότερη, όμως, ανάγνωση φανερώνει ότι οι δύο παιδοκτονίες δεν συγκλίνουν σε κανένα σημείο τους. Το πρώτο και σημαντικότερο στοιχείο διαφοροποίησης είναι ότι από την περίπτωση της Μαρίνας απουσιάζει παντελώς το στοιχείο της προθετικότητας. Η Μήδεια συνειδητά αποφασίζει να δολοφονήσει τα παιδιά της, εκθέτει τα κίνητρα και τους λόγους για τους οποίους προτίθεται να το κάνει, παραθέτει αναλυτικά τα επιχειρήματά της, φαίνεται να έχει πλήρη επίγνωση των επιπτώσεων που θα έχει ο διπλός αυτός φόνος στον Ιάσονα αλλά και στην ίδια. Σε κανένα, όμως, σημείο της *Μεγάλης Χίμαιρας* δεν υπονοείται η βούληση ή ακόμη κάποια υποσυνείδητη παρόρμηση της Μαρίνας να σκοτώσει την κόρη της. Αν μπορεί να κατηγορηθεί για κάτι, είναι μόνο για την αμέλεια που έδειξε και κυρίως διότι ιεράρχησε την κάλυψη των σεξουαλικών της αναγκών και το πάθος της για τον Μηνά ως ανώτερα από την αγωνία και τη φροντίδα για την κόρη της. Η θηλυκή της πλευρά υπερκάλυψε την μητρική, γεγονός που οδήγησε στην ολοκληρωτική άρση της ιδιότητάς της αυτής.

Επιπλέον, η Μαρίνα εμφανίζεται συντετριμμένη μετά τον θάνατο της κόρης της. Κλείνεται στο σπίτι και επισκέπτεται καθημερινά το μνήμα της Αννούλας. Η ανακάλυψη πως είναι έγκυος ξανά, αυτή τη φορά από τον κουνιάδο της, δεν την γαληνεύει, αλλά αντίθετα νιώθει ακόμη μεγαλύτερες τύψεις για τον θάνατο του πρώτου της παιδιού. Από τη στιγμή του θανάτου της Αννούλας, η μοίρα της Μαρίνας προδιαγράφεται σκληρή: έχει ξεκινήσει η καταστροφική της κάθοδος, την οποία τίποτα δεν μπορεί να ανατρέψει. Έτσι, η ηρωίδα, αναπόφευκτα, οδηγείται στην αυτοκτονία, οπότε και θα μπορούσε κανείς να πει ότι διαπράττει τη δεύτερη παιδοκτονία, αφού μαζί της πεθαίνει και το αγέννητο παιδί της.

Ακόμη, η πορεία των δύο ηρωίδων μετά τον θάνατο των παιδιών τους είναι σχεδόν αντίστροφη. Η Μήδεια εμφανίζεται να ίπταται στον ουρανό, πάνω στο φτερωτό άρμα του Ήλιου. Η ανάληψη της αυτή υποδηλώνει την νέα, θεϊκή υπόσταση που έχει λάβει η ηρωίδα: την απομάκρυνση της από τα ανθρώπινα προβλήματα και την απεμπόληση της

ανθρώπινης ιδιότητάς της. Αν και πονάει για τον θάνατο των παιδιών της, στέκεται πάνω από αυτόν και έχει ήδη λάβει αποφάσεις για το πώς θα συνεχίσει τη ζωή της. Αξίζει, τέλος, να σημειωθεί ότι η πορεία των δύο ηρωίδων είναι αντίστροφη και σε σημειωτικό επίπεδο, αφού η μία ανυψώνεται στον ουρανό, ενώ η άλλη καταλήγει στον βυθό της θάλασσας.

Άλλο ένα ζήτημα που πραγματεύονται τα δύο κείμενα είναι αυτό του πάθους. Στη *Μήδεια* το πάθος έχει αναχθεί σε ένα αμφίσημο ζήτημα που απασχολεί τους μελετητές διαχρονικά. Σαφώς, πρόκειται για ένα στοιχείο που είναι παρόν στο κείμενο τόσο υπό την έννοια του σφοδρού έρωτα, όσο και των ανεξέλεγκτων συναισθημάτων. Η ομώνυμη ηρωίδα παρουσιάζεται εμφορούμενη από αυτό, ενώ κατηγορείται από τον Ιάσονα ότι οι αποφάσεις της και ο τρόπος δράσης της δεν εδράζονται στη λογική, αλλά στο θυμικό της. Είδαμε όμως, τελικά, ότι η *Μήδεια* δεν παρουσιάζεται ως έρμαιο των παθών της να δρα παρορμητικά, αλλά όλες οι πράξεις της λαμβάνουν χώρα κατόπιν σκέψης και εντάσσονται σε ένα ευρύτερο πλάνο δράσης. Επιπλέον, όπως προαναφέρθηκε, η προδοσία και η ατιμία που νιώθει πως έχει υποστεί από τον Ιάσονα αφορά κυρίως το συντροφικό πλαίσιο, ενώ η τρομερή εκδίκησή της αποτελεί ακραία έκφραση της υιοθέτησης του ηρωικού ηθικού προτύπου. Συνεπώς, παρατηρούμε πως το ερωτικό πάθος είναι ένα στοιχείο που είναι παρόν στο έργο του Ευριπίδη, όμως ο ρόλος του είναι περιορισμένος.

Αντίθετα, στον Μ. Καραγάτση, το ερωτικό πάθος πρυτανεύει και είναι αυτό που κινεί τα νήματα για την εξέλιξη της πλοκής. Ολόκληρη η ύπαρξη της πρωταγωνίστριας μοιάζει να περιστρέφεται γύρω από αυτό: αρχικά την απασχολεί σε θεωρητικό επίπεδο, κατά τη μελέτη των Ελλήνων τραγικών, αλλά και σε προσωπικό, λόγω της αναφρόδιτης φύσης της. Κατόπιν, όταν βιώνει την ερωτική πλήρωση δίπλα στον Γιάννη, πάλι ο έρωτας και το σεξουαλικό ένστικτο είναι αυτό που την καθοδηγεί. Η Μαρίνα καταδυναστεύεται από το πάθος, βιώνει στον υπερθετικό βαθμό την ηδονή, αλλά και την έλλειψή της και η υπερβολή αυτή την κάνει να ξεχνά τους υπόλοιπους ρόλους της ως συζύγου – συντρόφου, νύφης και –ιδίως– μητέρας. Στον Καραγάτση ο έρωτας εμφανίζεται σχεδόν απογυμνωμένος από συναισθηματισμούς και αυτό που κυριαρχεί είναι ο σαρκικός πόθος. Οι ήρωες είναι υποταγμένοι στο πάθος και στις ορμόνες τους, που τους ορίζει ως μοίρα.

Ολοκληρώνοντας, αξίζει να σταθούμε στην σκέψη που εκφράζει η Μαρίνα ότι «η *Μήδεια* είναι ο φυσιολογικός άνθρωπος, που το ερωτικό πάθος του σκοτίζει το λογικό,

όπως στον κάθε φυσιολογικό άνθρωπο» (Μ.Χ. 43). Ο Καραγάτσης φαίνεται ότι αντιμετωπίζει τη Μήδεια ως μια γυναίκα, που τυφλωμένη από το ερωτικό πάθος σκοτώνει τα παιδιά της. Η θεώρησή του αυτή, σύμφωνη με την δεσπόζουσα κατά την εποχή του ερμηνευτική τάση για τη *Μήδεια*, είναι ενδεικτική του τρόπου με τον οποίο ο συγγραφέας προσλαμβάνει το δραματικό κείμενο και την ηρωίδα.

Έτσι, για αυτόν, οι δύο γυναίκες ακολουθούν, όντως, παράλληλη πορεία που συγκλίνει σε αρκετά σημεία, για να φτάσει στην πλήρη ταύτιση μέσω της παιδοκτονίας. Βέβαια, η Μαρίνα δεν έχει την τραγικότητα της Μήδειας, ούτε μπορεί να θεωρηθεί ένα νεωτερικό έκτυπό της, καθώς και μόνο η εξ αμελείας δολοφονία της Αννούλας δεν θα επέτρεπε μια τέτοια θεώρηση. Ακόμη, δεδομένου ότι στη νουβέλα *Χίμαιρα* του 1936 δεν συναντάμε τις διακειμενικές αναφορές στη Μήδεια, αλλά αυτές εντάσσονται στην κατοπινή έκδοση του μυθιστορήματος (1953), δημιουργείται η εντύπωση ότι ο Καραγάτσης επιχείρησε μέσω του παραλληλισμού της Μαρίνας με την τραγική ηρωίδα, να της προσδώσει ένα βάθος του οποίου στερείται. Η Μαρίνα είναι μια από τις πιο ολοκληρωμένες ηρωίδες του Καραγάτση, ξεφεύγει από τον στερεοτυπικό τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας σκιαγραφεί τους χαρακτήρες των έργων του και η αναπαράστασή της είναι αρκετά νεωτερική για τα δεδομένα της λογοτεχνίας της Γενιάς του '30. Δεν παύει, όμως, να είναι μια ηρωίδα που υποτάσσεται στο αναπόδραστο σεξουαλικό της ένστικτο και βιώνει έναν ηθικό εκτροχιασμό. Δεν θα μπορούσε συνεπώς, να αναχθεί στο ύψος μιας τόσο εμβληματικής τραγικής ηρωίδας, όπως είναι η Μήδεια.

# Βιβλιογραφία

- Barry, P. (2013). *Γνωριμία με τη θεωρία. Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, μετάφραση Αναστασία Νάτσινα, Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Beaton, R. (1996). *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και Πεζογραφία, 1821-1992*. μτφ. Ευαγγελία Ζουργού-Μαριάννα Σπανάκη. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Belsey, C. & Moore, J. (1989). *The feminist reader*. Basil Blackwell, New York.
- Chandler, D. & Munday, R. (2016). *A dictionary of media and communication*. Oxford University Press.
- Cowherd, C. (1983). "The ending of Medea". *The classical world*.
- Durham, C. (1984). "Medea, hero or heroine?" *Frontiers: a journal of women studies*.
- Foley, H. P. (1989). "Medeas' Divided Self", *Classical Antiquity*, Vol. 8, No.1, p. 61-85, University of California Press.
- Foley, H. P. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Gabriel, A. (1992). *Living with Medea and thinking after Freud: greek drama, gender, and concealments*. Cultural Anthropology.
- Hall, J. (1993). *Encoding/Decoding*. Routledge.
- Henderson, G. & Brown C. (2009). *Glossary of Literary Theory*. Cambridge University Press.

- Holub, R. (1984). *Reception theory: a critical introduction*. Methuen.
- Hopmann, M. (1974). *Revenge and myrhopoiesis in Euripides "Medea"*. Transactions of the American Philological Association.
- Hosse, M. (2011). *Ευριπίδης. Ο ποιητής των παθών*. Μτφρ. Τσαντίλη. Μ. Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου -Α. Καρδαμίτσα.
- Iser, W. (1974). *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. The Johns Hopkins University Press.
- Kavouras, P. (1988). *The Medea of Euripides: an anthropological perspective*. Dialectical anthropology.
- Kinoshita, Y. (2004). *Reception theory*. Cambridge University Press.
- Knox, B. M. W. (1977). *The Medea of Euripides*. YCLS (25).
- Mastronarde, D. (2015). *Ευριπίδου Μήδεια*, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Martindale, C. (2006). *Classics and the Uses of Reception*. Blackwell.
- Mills, P. (1980). "The sorrows of Medea". *Classical philology*. University of California Press.
- Page, D. L. (2009). «Εισαγωγή» στο *Ευριπίδου Μήδεια*, μτφρ. Γιατρομανωλάκης, Γ. Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.
- Plain, G. & Sellers, S. (2007). *A history of feminist literary criticism*. Cambridge University Press.
- Polhenz, M. (1930). *Die griechische Tragodie*, Leipzig – Berlin.

- d. Romilly, J. (1997). *Η νεοτερικότητα του Ευριπίδη*. μτφρ. Στασινοπούλου, Α. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.
- Show M. (1975), "The female intruder: women in fifth-century Drama ", in *Classical Psychology*, vol.70,No 4 (Oct.1975).
- Showalter, E. (1981). *Feminist criticism in the wilderness*. Chicago Journals.
- Sloane, T. (2006). *Encyclopedia of Rhetoric*. Oxford University Press.
- Tonnet, H. (1999). *Ιστορία του ελληνικού μυθιστορήματος*. Μτφρ. Καραμάνου, Μ. Αθήνα: Πατάκης.
- Wiersma, S. (1990). *The ancient greek novel and its heroins: a female paradox*. Mnemosyne, fourth series.
- Zeitlin, F. I. (2002). "Playing the other: Theater, Theatricality and the Feminine in Greek Drama" στο *Sexuality and Gender in the Classical World, Readings and Sources*, edited by Laura K. McClure, Blackwell Publishers Ltd.
- Αλεξοπούλου, Χ. (2013). *Ευριπίδης. Η δράση της γυναίκας: εκδίκηση και επιβολή (Μήδεια, Ιππόλυτος, Εκάβη)*, Αθήνα: Έννοια.
- Αναγνωστοπούλου, Δ. (2010). *Ανάδυση της έμφυλης γυναικείας ταυτότητας σε αφηγηματικά έργα γυναικών συγγραφέων της λογοτεχνικής γενιάς του Τριάντα*. Στον ιστότοπο: [http://www.eens-congress.eu/?main\\_page=1&main\\_lang=de&eensCongress cmd=showPaper&eensCongress id=376](http://www.eens-congress.eu/?main_page=1&main_lang=de&eensCongress cmd=showPaper&eensCongress id=376).
- Γιαννακάκη, Ε. (2010). «Διαβάζοντας τον Καραγάτση» *Μ. Καραγάτσης. Ιδεολογία και ποιητική*. Πρακτικά Συνεδρίου Παρασκευή 4 & Σάββατο 5 Απριλίου 2008 Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.



- Γιατρομανωλάκης, Γ. (2009). *Ευριπίδου Μήδεια*, Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.
- Ιατρίδη, Ι. (1980). «Ο Καραγάτσης και οι ήρωες του» στο *Επανεκτίμηση του Μ. Καραγάτση*. Τετράδια Ευθύνης.
- Καστρινάκη, Α. (2010). «Ο Καραγάτσης και οι θεολογικές του χίμαιρες» *Μ. Καραγάτσης. Ιδεολογία και ποιητική*. Πρακτικά Συνεδρίου Παρασκευή 4 & Σάββατο 5 Απριλίου 2008 Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Κοκκινάκη, Ν. (1997). «Ο Μ. Καραγάτσης». *Οδός Πανός*. τευχ. 93-94.
- Κοκκινάκη, Ν. (2004). *Μ. Καραγάτσης: ο συγγραφέας και τα λογοτεχνικά προσώπεία*. Αθήνα: Σαββάλας.
- Κοτζιά, Ε. (2010). «Το πεζογραφικό έργο του Μ. Καραγάτση ως προάγγελος του σημερινού λογοτεχνικού λαϊκισμού» *Μ. Καραγάτσης. Ιδεολογία και ποιητική*. Πρακτικά Συνεδρίου Παρασκευή 4 & Σάββατο 5 Απριλίου 2008 Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Κούρτοβικ, Δ. (2010). «Άβολος και εμπρηστικός ως το ιωβηλαίο του» *Μ. Καραγάτσης. Ιδεολογία και ποιητική*. Πρακτικά Συνεδρίου Παρασκευή 4 & Σάββατο 5 Απριλίου 2008 Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Κρανιδιώτης, Π. (1991). «Το ερωτικό στοιχείο στο έργο του Καραγάτση», *Διαβάζω*, τχ. 258.
- Μερακλής, Μ. Γ. (1980). «Τρεις παράγραφοι της Καραγατσικής πεζογραφίας» στο *Επανεκτίμηση του Μ. Καραγάτση*. Τετράδια Ευθύνης.
- Μικέ, Μ. (2002). «Η από-κοσμη συντροφικότητα: Σχόλια σε διηγήματα του Καραγάτση». *Αντί*, 768-769.
- Μικέ, Μ. (2004). «Η χίμαιρα του πόθου», εισαγωγή στο *Μ. Καραγάτσης, Η Μεγάλη Χίμαιρα*. Αθήνα: Εστία.

- Μπερλής, Α. (1992). «Μ. Καραγάτσης (παρουσίαση-ανθολόγηση)» στο *Η μεσοπολεμική πεζογραφία από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, τόμ. Δ'. Αθήνα: Σοκόλης.
- Ντουνιά, Χ. (2010). «Όψεις του έρωτα στον Μ. Καραγάτση: Δοκίμιο και μυθιστόρημα (1933-1943)». *Μ. Καραγάτσης. Ιδεολογία και ποιητική*. Πρακτικά Συνεδρίου Παρασκευή 4 & Σάββατο 5 Απριλίου 2008 Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Παναγιωτόπουλος, Ι. Μ. (1980). «Επιστροφή στον Καραγάτση» στο *Επανεκτίμηση του Μ. Καραγάτση*. Τετράδια Ευθύνης.
- Πασχάλης, Σ. (1985). *Μ. Καραγάτση, Νεανικά Κείμενα*, Αθήνα: Εκδόσεις Εστία.
- Πασχάλης, Σ. (2010). «Μ. Καραγάτσης. Ένας sui generis» *Μ. Καραγάτσης. Ιδεολογία και ποιητική*. Πρακτικά Συνεδρίου Παρασκευή 4 & Σάββατο 5 Απριλίου 2008 Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Πεχλιβάνος, Μ. (2010). «Ο κόσμος που πεθαίνει. Σκέψεις για μια βιολογική και κοινωνική ιστορία» *Μ. Καραγάτσης. Ιδεολογία και ποιητική*. Πρακτικά Συνεδρίου Παρασκευή 4 & Σάββατο 5 Απριλίου 2008 Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Πολίτης, Λ. (1998). *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης: Αθήνα .
- Ραυτόπουλος, Δ. (2010). «Ο φιλελευθερισμός του Καραγάτση» *Μ. Καραγάτσης. Ιδεολογία και ποιητική*. Πρακτικά Συνεδρίου Παρασκευή 4 & Σάββατο 5 Απριλίου 2008 Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Ραυτόπουλος, Δ. (2012). «Το λογοτεχνικό θεώρημα του Μ. Καραγάτση. Το μεγάλο “μαύρο δέντρο” της ελληνικής πεζογραφίας». *Εμφύλιος και λογοτεχνία*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

- Τζιόβας, Δ. (2010). «Λαϊκός και μοντέρνος: η διάρκεια του Καραγάτση» *Μ. Καραγάτσης. Ιδεολογία και ποιητική*. Πρακτικά Συνεδρίου Παρασκευή 4 & Σάββατο 5 Απριλίου 2008 Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Χατζίνης, Γ. (1980). «Ο Καραγάτσης μέσα από το έργο του» στο *Επανεκτίμηση του Μ. Καραγάτση*. Τετράδια Ευθύνης.