

**Γιώργος Φρέρης**  
**Καθηγητής Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.**

**«Το αρχέτυπο της Μεγάλης Χίμαιρας. Η Μήδεια του Ευρυπίδη ή η Μαντάμ Μποβαρό του Φλωμπέρ;»**

Κυρίες και Κύριοι,

Θα ήθελα πριν αναπτύξω το θέμα μου, να ευχαριστήσω τη Νομαρχία Λάρισας, για τη διοργάνωση αυτού του Συμποσίου και να τη συγχαρώ που αναλαμβάνει πρωτοβουλίες υψηλού πνευματικού επιπέδου, τα οφέλη των οποίων θα είναι και μακροπρόθεσμα ορατά με τη δημοσίευση των *Πρακτικών* αυτής της συνάντησης. Και μια πρωτοβουλία σαν τη σημερινή, όταν προέρχεται μάλιστα από την «καρδιά» της ελληνικής υπαίθρου, παίρνει άλλη διάσταση και αποκτά ιδιαίτερο κύρος, σε μια εποχή όπου η σύγκυση μεταξύ ψυχαγωγίας και πνευματικής παραγωγής, έχει ως αποτέλεσμα πολλές φορές την ισοπέδωση ή την απαξίωση της πνευματικής ανάτασης.

Με χαρά λοιπόν αποδέχθηκα την πρόσκληση να συμμετάσχω σ' αυτό το Συμπόσιο, που αποβλέπει στη μελέτη του έργου ενός από τους πιο σημαντικούς, κατά τη γνώμη μου συγγραφείς της γενιάς του '30, μιας γενιάς που ελάχιστα ξεπεράστηκε, αφού ακόμη και σήμερα στη χώρα μας, η πεζογραφική παραγωγή, κινείται γύρω από θέσεις που διατύπωσαν ή εξέφρασαν οι πεζογράφοι της. Θέλοντας να συμβάλω κι εγώ από την πλευρά μου στην όλη προσπάθεια, σκέφτηκα να μελετήσω ένα από τα πιο σημαντικά έργα του Καραγάτση, τη *Μεγάλη Χίμαιρα*, που πρωτοδημοσίευσε με τον τίτλο *Χίμαιρα*, το 1936, τρία χρόνια μετά το μυθιστόρημα *Ο Συνταγματάρχης Λιάπκιν* που τον έκανε ευρύτερα γνωστό. 23 χρόνια αργότερα, το 1953, δημοσίευσε αναθεωρημένο το έργο με τον τίτλο : *Η Μεγάλη Χίμαιρα* που αποτελεί το δεύτερο μυθιστόρημα της τριλογίας του *Εγκλιματισμός κάτω από τον Φοίβο*, με θέμα την αποτυχημένη προσπάθεια προσαρμογής τριών ξένων που βρέθηκαν στην Ελλάδα<sup>1</sup>, και που παραμένει ένα αίνιγμα ως προς την πρόσληψή του. Αν τα δύο άλλα μυθιστορήματα της τριλογίας του, *Ο Συνταγματάρχης Λιάπκιν* και *Γιούγκερμαν* θεωρούνται, σε γενικές γραμμές, ότι προέρχονται από το μυθιστορηματικό είδος που άνθιζε στη Δυτική Ευρώπη και ιδιαίτερα στη Γαλλία, την εποχή του μεσοπολέμου, το περιπετειώδες μυθιστόρημα, το «roman d'aventure»<sup>2</sup>, η *Μεγάλη Χίμαιρα*, αν και εντάσσεται σ' αυτήν την μυθιστορηματική υποκατηγορία, ξεφεύγει ωστόσο για δύο λόγους. Πρώτον, γιατί το συγκεκριμένο μυθιστόρημα, από τις πρώτες του σελίδες εμφανίζεται επηρεασμένο από την φροϋδική αντίληψη για τη libido στη διάρκεια του μεσοπολέμου και δεύτερον, γιατί από την αρχή κιόλας της αφήγησης, έχουμε την εμφάνιση της φεμινιστικής τάσης για ανεξαρτησία και αυτοδιάθεση της γυναίκας. Και οι δύο αυτοί λόγοι οφείλονται στη συνέπεια που υπέδειξε ο Καραγάτσης προς τους δύο θεωρητικούς της γενιάς του, τον Θεοτοκά, που ανέμενε από τον

---

<sup>1</sup> Τα τρία πρώτα μυθιστορήματά του, *Συνταγματάρχης Λιάπκιν*, *Χίμαιρα*, *Γιούγκερμαν*, αποτελούν την τριλογία, *Εγκλιματισμός κάτω από τον Φοίβο*. Κοινό τους θέμα είναι η αποτυχημένη προσπάθεια προσαρμογής τριών ξένων που βρέθηκαν στην Ελλάδα: του συνταγματάρχη Λιάπκιν, πρόσωπο υπαρκτό, που βρέθηκε στη Λάρισα, μετά την Ρωσική Επανάσταση· ο κεντρικός ήρωας του *Γιούγκερμαν* που ήταν επίσης Ρώσος στρατιωτικός και εξελίχθηκε σε μεγάλο οικονομικό παράγοντα της Αθήνας και η ηρωίδα της *Χίμαιρας*, η Μαρίνα, Γαλλίδα, παντρεμένη με Έλληνα ναυτικό, που ζούσε στη Σύρο. Και οι τρεις αυτοί ήρωες απέτυχαν να «εγκλιματιστούν» και τελικά οδηγήθηκαν στην ψυχική και βιολογική καταστροφή.

<sup>2</sup> Η έννοια της περιπέτειας εκλαμβάνεται εδώ σαν μια αντίδραση στην υλιστική αντίληψη που εμφανίστηκε έντονα την εποχή εκείνη, ιδίως μετά τον Α' παγκόσμιο πόλεμο. Ο Thibaudet που ο Τερζάκης θαυμάζει, υπερθεματίζει τις θέσεις της N.R.F., και επιδιώκει η γραφή να μετατραπεί σε μέσο αναζήτησης της ανθρώπινης ευτυχίας, προτρέπει τους νέους να ανακαλύψουν τον κόσμο μέσα από την περιπέτεια της ζωής και υπερτονίζει την αδυναμία της οριστικής κατάκτησής της.

μυθιστοριογράφο μια «καθαρά δημιουργική διάθεση» κι όχι μια κριτική αντίληψη για την κοινωνία, και τον Άγγελο Τερζάκη, που επισήμαινε ότι το μυθιστόρημα «αποτελεί σήμερα τον πιο ολοκληρωμένο τρόπον έκφρασης της εποχής μας»<sup>3</sup>. Ωστόσο όταν υποστηρίζουμε ότι με τη *Μεγάλη Χίμαιρα*, ο Καραγάτσης, πήρε κάποιες αποστάσεις από την τάση της εποχής του, που επεδίωκε μέσω της «περιπετειώδους αναζήτησης», μια απάντηση στα καυτά κοινωνικά προβλήματα, δε σημαίνει ότι στράφηκε και προς τον «εσωτερικό μονόλογο»<sup>4</sup>, τάση που ακολούθησαν στην Ελλάδα ορισμένοι μόνο μυθιστοριογράφοι της Θεσσαλονίκης. Αντίθετα περιορίστηκε να σκιαγραφήσει τον εσωτερικό κόσμο των ηρώων του μέσω της εξωτερικής δράσης τους, όπως λίγα χρόνια νωρίτερα είχε κάνει κι ο Κ.Θεοτόκης με την «δημιουργική ψυχολογία»<sup>5</sup>.

Όμως το ερώτημα που τίθεται είναι πως ο Καραγάτσης συνέλαβε τη σύνταξη του δεύτερου έργου της τριλογίας του. Αν και η απάντηση είναι αδύνατον να δοθεί διεξοδικά, θα προσπαθήσουμε ωστόσο επιγραμματικά να δούμε πως χρησιμοποίησε αναγνώσεις και εμπειρίες ο θεσσαλός πεζογράφος. Είναι γνωστό ότι στην τέχνη και ιδίως στη λογοτεχνία δεν υπάρχει «παρθενόγενεση» στα κείμενα κι ότι όλα διαθέτουν και μεταφέρουν στοιχεία ξένα, που ο συγκριτολόγος οφείλει να διακρίνει για να αναδείξει που έγκειται η πρωτοτυπία ενός έργου. Η διακειμενικότητα δεν περιορίζεται μόνο στον τομέα της έκφρασης ή του ύφους, αλλά και στη σύλληψη της θεματικής, και κατά συνέπεια και των χαρακτήρων του έργου. Μ' αυτόν τον τρόπο η πρόσληψη λαμβάνει διαστάσεις διακειμενικές, διαπολιτιστικές και διαχρονικές<sup>6</sup>. Επομένως ο όρος «αρχέτυπο» πρέπει να εκληφθεί εδώ, σαν το πρώτο στάδιο, την πρώτη σκέψη ή καλύτερα σαν το πρώτο μοντέλο που συλλαμβάνει ο συγγραφέας και κατόπιν το επεξεργάζεται ανάλογα με τον ταλέντο που διαθέτει και τις απαιτήσεις του αναγνωστικού κοινού της εποχής του, χωρίς ωστόσο να αποκλείουμε εντελώς και την ψυχολογική διάσταση του όρου. Ο όρος «αρχέτυπο» παρουσιάζει πολλές εκφάνσεις. Στη λογοτεχνία, εννοούμε το πρώτο έργο που διαπραγματεύεται ένα θέμα, έναν χαρακτήρα, μια κατάσταση· στη φιλοσοφία, σηματοδοτεί μια ιδέα-εικόνα αντιπροσωπευτική που διαθέτει αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά, ενώ στην ψυχολογία, υποδηλώνει, κυρίως την άποψη του Καρλ Γιούνγκ, που οργανώνει και δομεί το σύνολο των ψυχικών διαδικασιών του ανθρώπου, κάτι ανάλογο με το «ένστικτο» των ζώων το οποίο κληρονομείται<sup>7</sup>. Στην ουσία έχουμε τρεις βασικές εκφάνσεις που αλληλοσυμπληρώνουν τον όρο, τρεις αποχρώσεις που ο λογοτεχνικός λόγος χρησιμοποιεί κατάλληλα προκειμένου να πετύχει το στόχο του, δηλαδή

<sup>3</sup> Ο Θεοτοκάς αναφερόμενος στους Ψυχάρη και Ροϊδή γράφει, το 1929 : «Θέλω να πω ότι σ' αυτούς η κριτική διάθεση ιδίως υπό τη μορφή της αναθεώρησης των ελληνικών πνευματικών αξιών) είναι δυνατότερη από την καθαρά δημιουργική διάθεση, την οικοδομική», ενώ ο Άγγελος Τερζάκης, τονίζει το 1939: «Το ευρύ και το πολύμορφο της σύγχρονης ζωής, το πολυσύθετο της προσωπικότητας, η συνεχής της ροή, με το αντιφατικό των εκδηλώσεων και της ψυχολογίας, η κίνηση των ομάδων, που της δημιουργεί μια ξεχωριστή ατομικότητα, μόνο στο μυθιστόρημα κατορθώνουν να εμφανιστούν σ' όλο τους το βάθος». Βλ. Μ. Vitti, *Η Γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*. Αθήνα, Ερμής, 1979, σ. 228-229.

<sup>4</sup> Ο εσωτερικός μονόλογος ήταν η αντίδραση στην απόλυτη κυριαρχία της ρεαλιστικής γραφής στην πεζογραφία, με την λογικοκρατούμενη διάταξη των γεγονότων. Οι πρώτοι που τον εφήρμοσαν ήταν ο Τζ. Τζόνς με τον *Οδυσσέα*, ο Προυστ με την *Αναζήτηση του χαμένου χρόνου* κλπ. Το έργο του Ε. Dujardin, *Le Monologue intérieur*, το 1931, στάθηκε αφορμή ώστε η «Σχολή της Θεσσαλονίκης» να αναδειχθεί ο ανάδοχός της, εξαιτίας της δημοσίευσης του έργου του Στ. Ξεφλούδα, *Τα τετράδια του Παύλου Φωτεινού* (1930) και *Εσωτερική συμφωνία* (1932), καθώς και άλλων έργων θεσσαλονικιών πεζογράφων, όπως του Γ. Δέλιου, του Αλ. Γιαννόπουλου, του Ν.-Γ. Πεντζίκη, κ.ά.

<sup>5</sup> Μ. Vitti, *Ο.π.*, σ. 239.

<sup>6</sup> Earl Miner, «Études comparées interculturelles», *Théorie littéraire*, publiée sous la direction de Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema et Eva Kushner, Paris, P.U.F., coll: «Fondamental», 1989, p. 161-179.

<sup>7</sup> Ο όρος «αρχέτυπο» χρησιμοποιήθηκε αρχικά στη φιλοσοφία, κυρίως από τους Malebranche, Berkeley, Locke και Condillac, και στον 20όν αιώνα από τον Ελβετό ψυχολόγο, οπαδό του Φρόντ, τον C.G. Jung. Στη λογοτεχνία ο όρος εμφανίζεται με τον M. Riffaterre, στην προσπάθειά του να διατυπώσει τη θεωρία της διακειμενικότητας. Βλ., σχετικά : C.G. Jung, «Réflexions théoriques sur la nature du psychisme» (1946), in *Les Racines de la conscience*, Paris, Buchet-Chastel, 1971.

την επιβεβαίωση της ρήσης του Κόρτσιους ότι «η λογοτεχνία παράγει λογοτεχνία»<sup>8</sup>, γεγονός που όλοι παραδεχόμαστε· ο Έλλιοτ στάθηκε ένας από τους πρώτους που παραδέχθηκε τη σημασία της πρόσληψης στη γραφή, υποστηρίζοντας ότι κάθε συγγραφέας αισθάνεται «ένα αίσθημα βαθειάς συγγένειας, ή καλύτερα μια ειδική προσωπική οικειότητα, μ' έναν άλλον συγγραφέα» προσθέτοντας ότι στη διαδικασία της πρόσληψης: «δεν μιμούμαστε, γιατί αλλάζουμε· και το έργο μας είναι το έργο ενός μεταμορφωμένου ανθρώπου· δεν δανειζόμαστε τίποτα, απλά αποκαλύπτουμε τη ζωή και γινόμαστε φορείς μιας παράδοσης»<sup>9</sup>.

Επομένως η μελέτη της πρόσληψης των λογοτεχνικών φαινομένων, ιδίως μέσω της αισθητικής που επεξεργάστηκε ο Χανς-Ρόμπερτ Γιάους (Hans-Robert Jauss), επέτρεψε την ανανέωση της «παλαιάς λογοτεχνικής διαμάχης» για την μίμηση. Όροι όπως «ορίζοντας πρόσληψης» (Erwartungshorizont) ή «λειτουργία επικοινωνίας» (fonction de communication) καθώς και η αντίληψη ότι το λογοτεχνικό έργο είναι «αποτέλεσμα της σύγκλισης του κειμένου και της πρόσληψής του», και η άποψη ότι κάθε έργο ανταποκρίνεται σ' ένα πρόβλημα (Geistgeschichte), διεύρυναν τη διάσταση της «λογοτεχνικής επιρροής», αντιπαραθέτοντας στην αιτιολογική ερμηνεία της ιστορίας, την αισθητική δημιουργία σαν ένα φαινόμενο λογικό και κυρίως προσλαμβάνοντας τη συνοχή του ποιητικού σύμπαντος σαν ένα ασταμάτητο πηγαινε-έλα διαχρονικών ιδεών και μοτίβων<sup>10</sup>.

Η μελέτη κάθε λογοτεχνικής επίδρασης αν και εντάσσεται στη σχέση μεταξύ πομπού και αποδέκτη, ακολουθεί δύο ξεκάθαρες κατευθυντήριες πορείες: η πρώτη από το νέο κείμενο προς το αρχέτυπο και η δεύτερη, από το αρχέτυπο προς το κείμενο του αποδέκτη. Κι αν η αναζήτηση των πηγών ενός κειμένου θεωρείται σαν μια περίεργη περιπέτεια και η πρόσληψη εντοπίζεται συνήθως εύκολα, οφείλουμε, τονίζει ο Πιέρ Μπρυνέλ (P. Brunel), να αξιολογήσουμε το ποσοστό επίδρασης στην πρόσληψη, γιατί τίθεται θέμα στο σύνολον των μηχανισμών της λογοτεχνικής δημιουργίας και στην προοπτική της σκοπιμότητας της κριτικής<sup>11</sup>.

Με βάση αυτές τις θεωρητικές αρχές, είναι ολοφάνερο ότι ο Μ.Καραγάτσης στο μυθιστόρημα του, *Η Μεγάλη Χίμαιρα*, θέλοντας να περιγράψει την μη προσαρμογή μιας ξένης γυναίκας στην ελληνική κοινωνία –ωθούμενος πάντα από το κεντρικό θέμα της τριλογίας του, *Εγκλιματισμός κάτω απ' τον Φοίβο* - κατέφυγε σε δύο γνωστά «αρχέτυπα»: της Μήδειας και της Μαντάμ Μποβαρύ<sup>12</sup>. Δύο γυναίκες παιδοκτόνες· η πρώτη άμεσα, για να εκδικηθεί το σύζυγό της που την εγκατέλειψε· η δεύτερη έμμεσα, για να απολαύσει τη ζωή της. Πρόκειται για δύο γυναικεία αρχέτυπα, για δύο διαχρονικά πρόσωπα, που αλληλοκαλύπτονται και αλληλοσυμπληρώνονται, με επίκεντρο πάντοτε την γυναικεία υπόσταση σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία. Το ερώτημα που τίθεται λοιπόν, είναι γιατί η Μήδεια του Ευρυπίδη και η Έμμα Μποβαρύ του Φλωμπέρ επηρέασαν τον Καραγάτση και πως τα δύο αυτά μυθιστορηματικά πρόσωπα συνετέλεσαν ώστε να δώσουν πνοή σε μια νέα ηρωίδα, στη Μαρίνα Μπαρέ-Ρείζη της *Μεγάλης Χίμαιρας* του Καραγάτση.

Πρόκειται, για να θυμηθούμε λίγο την υπόθεση, για μια νεαρή γαλλίδα που μεγαλώνει μόνη, αφού ο πατέρας της πεθαίνει σε κάποια αποικία στην Αφρική, μη

<sup>8</sup> Jan Brandt Corstius, *Introductio to the Comparative Study of Literature*, New York, Random House, 1968, p. 163-164.

<sup>9</sup> P. Brunel, Cl. Pichois, A.-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la Littérature comparée?*, Paris, Armand Colin, Coll: Ū, 19983, p. 53-54.

<sup>10</sup> Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>11</sup> P. Brunel, Cl. Pichois, A.-M. Rousseau, *op. cit.*, p. 56.

<sup>12</sup> Πολλοί είναι οι μελετητές που διέκριναν αυτήν την πρόσληψη. Μάλιστα στην τελευταία έκδοση του έργου (Μάρτιος 2007, έκδοση 39η), η επιμελήτρια της έκδοσης, Μ.Μικέ, αναφέρει στην εισαγωγή της : «Η Μήδεια συνοδεύει τη Μαρίνα σε όλες τις στιγμές, τόσο τις ανοδικές όσο και τις καθοδικές» [...] και προσθέτει «Με την Έμμα Μποβαρύ η Μαρίνα αναπτύσσει σχέσεις έλξης και απόθησης». Βλ., Μαίρη Μικέ, «Η Χίμαιρα του πόθου», εισαγωγή στο Μ.Καραγάτσης, *Η Μεγάλη Χίμαιρα*, Αθήνα, Βιβλ. της «Εστίας» - Ι.Δ.Κολλάρου & Σιας, 2007, σ. 12-14.

μπορώντας να πείσει την ελκυστική σύζυγό του και μητέρα της Μαρίνας να τον ακολουθήσει. Μετά το θάνατο του πατέρα η μητέρα της ξεπέφτει ηθικά, γεγονός που πλήγώνει την έφηβο Μαρίνα, η οποία παρά τις λαμπρές σπουδές κλασικής φιλολογίας και την προσωπική της αντίληψη για τη Μήδεια του Ευρυπίδη, επιχειρεί μέσω της φυγής, να λησμονήσει το θλιβερό της παρελθόν, να αλλάξει ζωή, να ξεφύγει από το ριζικό της. Η γνωριμία και ο γάμος στη συνέχεια με το νεαρό καπετάνιο του ελληνικού πλοίου «Χίμαιρα», του Γιάννη Ρεΐζη, που ζει στη Σύρο μαζί με τη χήρα μητέρα του και τον μορφωμένο αδελφό του, που είναι υφηγητής στη Νομική Σχολή, τον Μηνά Ρεΐζη, στέκεται αφορμή για να αλλάξει παραστάσεις, αλλά όχι και να αποβάλει εντελώς την ψύχωση της πορνείας που την κατατρέχει. Σε μια στιγμή αδυναμίας και απόλυτης πλήξης, μακριά από το σύζυγό της, που σαν άλλος Ιάσων διασχίζει τους Ωκεανούς αναζητώντας το «χρυσόμαλλον δέρας», ύστερα από μια περίοδο οικονομικής καταστροφής, ενδίδει στις πιέσεις της σάρκας και η τραγωδία επιταχύνεται. Το βράδυ της εφήμερης απόλαυσης η μοναχοκόρη της που ήταν φιλάσθενη, αρρωσταίνει βαριά και πεθαίνει. Κι όταν αντιλαμβάνεται τη νέα παράνομη εγκυμοσύνη της, την ώρα που ο άντρας της με το καινούργιο του πλοίο, που φέρει κι αυτό το όνομα «Χίμαιρα», εισέρχεται θριαμβευτικά στο λιμάνι της Ερμούπολης, η Μαρίνα Μπαρέ-Ρεΐζη δίνει τέλος στη ζωή της και σ' αυτήν του παιδιού που κυοφορεί.

Η ηρωίδα του Μ.Καραγάτση, είναι σαν τη Μήδεια του Ευρυπίδη. Είναι η ξένη που γοητεύεται από τον νέο Ιάσωνα, που τον χρησιμοποιεί προκειμένου να ξεγύγει από την καθημερινή της πλήξη, που ονειρεύεται μια Ελλάδα ιδανική και ιδεαλιστική, σαν αυτή που ο δυτικός φιλολογικός κόσμος την ενέπνευσε. Όμως δεν είναι μάγισσα, αλλά, όπως ομολογεί ή ίδια η Μαρίνα την ημέρα της υποστήριξης της διατριβής της, η Μήδεια δεν είναι ψυχοπαθής επειδή σκοτώνει τα παιδιά της από ερωτική ζήλεια, υποστηρίζοντας :

Όχι, δεν είναι ψυχοπαθής. Αν ήταν, δεν θα ενέπνεε τη μεγαλοφουία του Ευρυπίδη, που δεν αναζητάει ποτέ τα θέματα των τραγωδιών του στον κύκλο της νοσηρότητας. Η Μήδεια είναι ο φυσιολογικός άνθρωπος, που το ερωτικό πάθος του συσκοτίζει το λογικό, όπως στον κάθε φυσιολογικό άνθρωπο. Κατ' αντιδιαστολήν συμπέρασμα : ο άνθρωπος που δεν μπορεί να νιώσει ένα τέτοιο πάθος, δεν είναι φυσιολογικός<sup>13</sup>.

Άρα ο φυσιολογικός άνθρωπος, οφείλει να νιώσει και να ζήσει το πάθος, την παντοδυναμία αυτού του ερωτικού ενστίκτου, όπως η ωραία Ελένη για τα κάλλη της οποίας οι γέροντες της Τροίας ενθάρρυναν το λαό της να συνεχίσει τον πόλεμο, ή σαν τη Μήδεια που υπέκυψε στην θέληση της μοίρας, τώρα και η Μαρίνα Μπαρέ-Ρεΐζη, που ενσαρκώνει τον «λευκό Εωσφόρο, τον αποστάτη Άγγελο, τον δαίμονα του Κακού και της Νοημοσύνης» που στην ερώτηση των αστεριών, το γλυκοχάραμα, τον ρωτούν «*Πώς γίνεται, (...) μια γυναίκα να σκοτώσει τα παιδιά της από έρωτα;*» και αυτός τους απαντά:

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<sup>14</sup>.

Η Μαρίνα είναι μια Μήδεια της εποχής μας, που σκοτώνει έμμεσα, ύπουλα, κι αυτός ο τρόπος την καθιστά αποτρόπαια, πιο αποκρουστική κι απ' τη γνωστή μυθική Μήδεια γιατί, μας απαντά ο Εωσφόρος

τον καιρό που έσπρωξα τη Μήδεια να σκοτώσει τα παιδιά της, ήμουν Θεός! Ποιός τολμάει να κρίνει το θέλημα ενός Θεού; Μα τώρα δεν είμαι πια Θεός. Ηρθε ο Ναζωραίος και με γκρέμισε απ' τον ουρανό· με γύμνωσε απ' τη θεϊκή μου δύναμη και μ' έκανε δαίμονα του κακού. Το Καλό το κάνει πάντοτε ο Θεός· το Κακό το κάνω μονάχα εγώ, ο Εωσφόρος. Καταλάβετε;

«Καταλάβουμε» απαντούν τ'αστέρια,

<sup>13</sup> Μ.Καραγάτση, *Η Μεγάλη Χίμαιρα*, ό.π., σ. 43.

<sup>14</sup> *Ο.π.*, σ. 402.

Ο κόσμος είναι παράξενος. Ο κόσμος μεταμορφώνεται με ρυθμό γοργό κι αδέκαστο. Οι άνθρωποι αλλάζουν συνεχώς τους θεούς τους. Πως μπορούν να ορθοποδήσουν πηγαίνοντας από Θεό σε Θεό; Θα έπρεπε να κατασταλάξουν σ'ένα Θεό. Έτσι, τούτη η δύστυχη γυναίκα θα ήξερε πόσο μεγάλο ή μικρό θα ήταν το κρίμα της.<sup>15</sup>

Με το διάλογο αυτό προς το τέλος της μυθιστορηματικής αφήγησης, διευκρινίζεται πλήρως το δάνειο του Καραγάτση από τον Ευρυπίδη. Πήρε μόνο ό,τι του χρειαζόταν, δηλαδή, το αποτρόπαιο μυθικό πρόσωπο και τη μυθική αφήγηση του.

Στη *Μεγάλη Χίμαιρα*, αν και διακρίνει κανείς πολλά παραλλαγμένα στοιχεία του μυθιστορήματος του Γκυστάβ Φλωμπέρ *Μαντάμ Μποβαρύ*, δεν μπορούμε να μην αποτιμήσουμε το μύθο της Μήδειας σε δύο επίπεδα: πρώτα σαν θέμα, με την εμφάνιση του μυθικού προσώπου μέσα στο χώρο του λογοτεχνήματος, και δεύτερο σαν μυθική αφήγηση που ο συγγραφέας μετασηματίζει ελεύθερα προσθέτοντας νέες σημασίες. Ούτε μπορούμε να αγνοήσουμε το ρόλο της Μαρίνας-Μήδειας σαν αναβίωση της συγκεκριμένης μυθικής μορφής και τη συνοχή των εκφραστικών στοιχείων που την εκφράζουν και τη χαρακτηρίζουν, ούτε μπορούμε να παραμελήσουμε το κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπαράγεται ο μύθος: ο Γιάννης-Ιάσων αναζητεί τον έρωτα-χρυσόμαλλο δέρας, γνωρίζει τη Μαρίνα-Μήδεια στη Γαλλία-Κολχίδα, έρχονται να ζήσουν στη Σύρο-Ιωλκό, καταδυναστευμένοι από την οικογένεια του Γιάννη-Ιάσωνα. Η φυγή-περιπέτεια είναι αναπόφευκτη. Του Γιάννη-Ιάσωνα στη θάλασσα, της Μαρίνας-Μήδειας στον παράνομο έρωτα. Ούτε επίσης μπορούμε να μη λάβουμε υπόψη την ψυχολογική επεξεργασία του «αρχέτυπου», δηλαδή τη συνειδητή ή ασυνείδητη συμπεριφορά των μυθικών μορφών και καταστάσεων στα νέα πρόσωπα: π.χ. την αδυναμία της νεαρής φοιτήτριας να συλλάβει ή μάλλον να δικαιολογήσει την παιδοκτόνο δράση την Μήδειας, η οποία κατανοείται απόλυτα και διαφαίνεται τόσο απλή στο τέλος της μυθιστορηματικής διήγησης της *Μεγάλης Χίμαιρας*, αφού η σύγχρονη Μήδεια, κατά τον Καραγάτση σκοτώνει τα παιδιά της ορμώμενη από τη βασανιστική ερωτική της ζωή.

Η ηδονή, όταν προ παντός είναι παράνομη - και δεν μπορεί παρά να είναι και θρησκευτικά και από τους ίδιους τους στενούς νόμους της κοινωνίας, παράνομη - πληρώνεται με τον πόνο και το βασανιστήριο του πάντα ανικανοποίητου πάθους, η αμαρτία και η παρανομία με τον σκληρό εξιλασμό που συνήθως είναι ο θάνατος, η αυτοκτονία και η αυτοκαστροφή, σημειώνει ο Αντρέας Καραντώνης<sup>16</sup>.

Και πράγματι, η ηρωίδα της *Μεγάλης Χίμαιρας* έχει όλα τα στοιχεία της αντίστοιχης μυθιστορηματικής πρωταγωνίστριας του Φλωμπέρ, της *Μαντάμ Μποβαρύ*. Γεννήθηκε, μεγάλωσε και έζησε στην επαρχία (Ρουάν και Σύρο), αφομίωσε τη χριστιανική ηθική με το σκληρό της πρόσωπο προς τον έρωτα και τη σάρκα, με αποτέλεσμα από την πιο νεαρή της ηλικία να αισθάνεται άβολα με την ομορφιά της που την καθιστούσε «λεία» των επιθυμιών του άλλου φύλου, να αγωνίζεται συνεχώς να καταλαγιάσει τις φυσικές επιθυμίες της σάρκας, να επιχειρεί να συμμορφωθεί προς τον καθωσπρεπισμό της μικροαστικής συνείδησης επιχειρώντας να νεκρώσει τη γυναίκα και να προβάλει μόνο την καλή μητέρα, να καταβάλει προσπάθειες να ζει παρά τους απάνθρωπους όρους που θέτει η κοινωνική καταδυναστευση της χριστιανο-ηθικής παράδοσης που δεν ανταποκρινόταν πια στο αίτημα της εποχής της. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του καθολικού ιερέα, που απευθύνει στη Μαρίνα, λίγο πριν δώσει τέλος στη ζωή της. Αναγνωρίζει το μαρτύριο που βιώνει, θέλει να τη βοηθήσει μέσω της γνωστής συνταγής της συγνώμης, αλλά διακρίνοντας τη «σατανική» της άρνηση, την προδικάζει, θέτοντας την εκτός της «θείας χάρητος», «Φαίνεται πως ο θεός, που άλλοτε είχε τη δύναμη να σας βοηθήσει και να σας σώσει, τώρα δεν την έχει πια» της λέει, εννοώντας το

<sup>15</sup> Ο.π., σ. 403.

<sup>16</sup> Αντρέας Καραντώνης, «Ένας πεζογράφος. Μια γόνιμη εικοσαετία: 1935-1955», στον τόμο, *Επανεκτίμηση του Μ.Καραγάτση, είκοσι χρόνια από τον θάνατό του*, Αθήνα, Τετράδια «Ευθύνης», αρ. 14, σ. 128-129.

λυτρωμό που η Μαρίνα είχε βρει όταν σύχναζε στις εκκλησίες της Ρουάν, αισθανόμενη τύψεις για την άδικη συμπεριφορά της προς τη νεκρή πλέον μητέρα της και συμπληρώνει, θεωρώντας την γνήσια απόγονο της Εύας, που κυοφορεί και μεταδίδει το πρωπατορικό αμάρτημα: «Η Εκκλησία ήξερε, πριν από σένα, πως το σπέρμα της ανομίας βλαστάνει μέσα στη γαστέρα σου»<sup>17</sup>.

Ανάλογη θα είναι και η συμβουλή του γέροντα, μπρος στα φοβερά ορθολογιστικά διλήμματα της γυναίκας που δεν πίστευε σε Θεό και Δαίμονα. Την αποθαρρύνει από την ιδέα της άμβλωσης και της φυγής και την προτρέπει να υπομένει την όποια κατάσταση: «Θ' ανέβεις το Γολγοθά σου ως την κορφή (...) περίμενε το θέλημα του Θεού»<sup>18</sup>. Αυτή η λύση, εφάμιλλη της αρχαίας μοίρας, αν και σκληρή, την ικανοποιεί, γιατί της παρέχει χρόνο, όπως συμβαίνει και στους βαρυποινίτες που είναι καταδικασμένοι σε θάνατο. Τη βοηθά να προετοιμαστεί, να συνειδητοποιήσει τη λύση του λυτρωμού, να σκεφτεί και να αντιδράσει, την οπλίζει με δύναμη να υπομείνει την ταπείνωση, να μετανιώσει, να αποδεχτεί με ικανοποίηση τη λύση που της υπαγορεύει ο φύλακας άγγελος της παράδοσης και της θρησκευτικό-κοινωνικής νομιμότητας, η πεθερά της, η γριά Ρεϊζη που της λέει: «Μπορείς να φύγεις ήσυχη. Κι ύστερα, που ξέρεις; Κάποτε ίσως ξανασιμίζεις με τον άντρα σου. Αρκεί ο Θεός να μου δώσει λίγη ζωή (...) Πήγαινε, κόρη μου. Κι ο Θεός μαζί σου»<sup>19</sup>.

Όμως και πάλι η Μαρίνα παραβιάζει το θέλημα του Θεού, που φανερώνεται μέσω της γριάς Ρεϊζη, που είναι ο εκφραστής της παράδοσης, της θείας δικαιοσύνης και της λογικής αντίληψης της κοινωνικής συνείδησης της εποχής της. Αντί να περιοριστεί μόνο στην επίσκεψη, για τελευταία φορά, στο κοιμητήριο και να περιμένει καρτερικά, μέσα σε σπίτι δικών της ανθρώπων την αναχώρηση του πλοίου, προτιμάει να δει, έστω κι από μακριά, τον άντρα της, τον Γιάννη, αυτόν που μόνον πραγματικά αγάπησε. Και πηγαίνοντας προς τον κάβο, ξαναθυμάται ότι κάπου εκεί «έβγαλε η θάλασσα το κουφάρι του Μηνά», που δεν τον αγάπησε, ούτε την αγάπησε, αλλά απλά «οι σατανάδες φώλιασαν στα σωθικά (τους) και μηχανεύτηκαν να τα σμίχουν σε ηδονή θανατερή. Έλιωσαν από επιθυμία τα κορμιά (τους), φλογίστηκαν από εγωισμό οι ψυχές (τους), σπάραξαν από γλύκα οι σάρκες (τους)· κι έσπειραν το Χάρο παντού, παντού, παντού ...»<sup>20</sup>. Κι αυτή η συνειδητοποιημένη απαισιόδοξη στάση έρχεται σε αντίθεση καθώς η Μαρίνα ξαναζεί την αλλοτινή της λύτρωση, όταν εγκατέλειπε την αποπνυκτική της πατρίδα ταξιδεύοντας πάνω στη «Χίμαιρα», το μαγικό καράβι, πλάι στον άντρα της, κι αντίκρυσε μια μέρα ηλιόλουστη, το νησί-σωτηρία, το νησί που θα της προσέφερε έναν κόσμο άγνωστο και ονειρεμένο, την ευτυχία και τη χαρά της ζωής. Τώρα, που όλα τελείωσαν, τώρα που πρέπει να φύγει ως μοιχαλίδα μάνα και να αποχωριστεί για πάντα τον σύζυγό της, δεν της απομένει παρά να ζητήσει τη συνδρομή του. Γι αυτό και η τελευταία της επίκληση προς τον Γιάννη, τον οποίο αντικρύζει «στην τιμονιέρα (...) γερμένος στο παραπέτο, ακίνητος (να) κοιτάει μian άλλη σκιά: μια μαυροφορημένη γυναίκα, με μαύρα φλογερά μάτια, που όρθια στο μουράγιο του λιμανιού (...) σήκωνε τα χέρια της προς το καράβι» κραυγάζοντας, χωρίς όμως αυτός να την ακούει, είναι αυτή που τον καλεί: «Γιάννη! Γιάννη! Σώσε με! Γλίτωσέ με!»<sup>21</sup>, ευελπιστώντας σε μια δεύτερη σωτηρία και σε μια καινούργια ζωή.

Είναι ολοφάνερο πως ο Καραγάτσης περιγράφοντας τη Μαρίνα Μπαρέ-Ρεϊζη είχε ως πρότυπο την ηρωίδα του Φλωμπέρ. Όπως και η Έμμα Μποβαρύ, η Μαρίνα της *Μεγάλης Χίμαιρας* βρίσκει λύτρωση στην καθημερινή της απόγνωση, στον έρωτα, ωθούμενη από τη φύση. Κάθε αντίσταση είναι μάταιη, αφού το ένστικτο υπερισχύει της λογικής, αφού η ανθρώπινη φύση παρακάμτει την ηθική, με αποτέλεσμα να υποστεί όλες τις συνέπειες των

<sup>17</sup> Μ.Καραγάτσης, *Η Μεγάλη Χίμαιρα*, ό. π., σ. 416-417.

<sup>18</sup> *Ο.π.*, σ. 420.

<sup>19</sup> *Ο.π.*, σ. 427 και 429.

<sup>20</sup> *Ο.π.*, σ. 435.

<sup>21</sup> *Ο.π.*, σ. 438.

πράξεών της. Όπως και η Έμμα Μποβαρύ, έτσι και η Μαρίνα Ρεϊζη, θέτει τραγικό τέλος στη ζωή της, μετανιώνει, ομολογεί το σφάλμα της, λυτρώνεται, αλλά δεν κερδίζει τη θεία χάρη, παρά μόνο την πικρή συμπάθεια του αναγνώστη.

Ο ρεαλισμός του Φλωμπέρ, απέβλεπε να καυτηριάσει την μικροαστική τάξη που πανηγύριζε, μετά την κατάληψη της πολιτικής εξουσίας, μέσω της Γαλλικής επανάστασης και ήλπιζε ότι ο αχαλίνευτος υλισμός και ηδονισμός αποτελούσαν τη σανίδα σωτηρίας στην άνευ αντικρύσματος ηθικοθησκευτική κοινωνική διδασχή, έτσι και ο Μ.Καραγάτσης, σε μια εποχή όπου ο Φρόντ κυριαρχούσε, θέλησε να αναταράξει τα ήρεμα νερά της ηθικοθησκευόμενης πατρίδας μας, που οι ταγοί της επέμεναν, παρά την Μικρασιατική καταστροφή, να μένουν ακόμη πιστοί σε ιδανικά που δεν συγκινούσαν τους πολίτες<sup>22</sup>. Γι αυτό και ο ερωτισμός τους, από απλή φυσική ανθρώπινη διεργασία, εμφανίζεται στα έργα τους, σαν το αποτέλεσμα μιας κορυφαίας έντασης, μιας εσωτερικής διεργασίας, πάντοτε μεγιστοποιημένης, που η κριτική αντιμετώπισε θετικά, όταν προβλήθηκε σαν επέκταση της αγάπης, του έρωτα, του πάθους, και αρνητικά, όταν έθιξε τα κεκτημένα της ηθικής υστερίας μιας εποχής, μιας θρησκευτικο-κοινωνικής αντίληψης. Στην πρώτη περίπτωση κυριαρχεί η ανοχή ή κι ο θαυμασμός, που με την πάροδο του χρόνου γίνεται στοιχείο αποδεκτό και συντελεί στη διαμόρφωση των κωδίκων του έρωτα και του ερωτισμού. Στη δεύτερη περίπτωση γίνεται λόγος για πορνογραφία, οπότε ο ερωτισμός σκανδαλίζει, θεωρείται εκτροπή από την ευπρέπεια, χαρακτηρίζεται ασχήμια, κάκωση του έρωτα κλπ. Κι αυτό γιατί συχνά η μανία του ερωτισμού με τους ποικίλους παροξυσμούς του οδηγεί σε αδιέξοδα, σε περίεργες διαπλοκές που ξεφεύγουν από τον γενετικό κώδικα που προσφέρει ευεξία και ισορροπία στο άτομο και κατ' επέκταση στην κοινωνία.<sup>23</sup>

Αποτέλεσμα αυτής της τακτικής του Μ.Καραγάτσης, δηλαδή να ελληνοποιήσει την Έμμα Μποβαρύ και να της προσδώσει στοιχεία της κλασσικής μυθικής Μήδειας, με κίνητρα καθαρά θα λέγαμε σήμερα σεξουαλικά, ήταν να αναδυθεί μια νέα άρτια μυθιστορηματική ηρωίδα, η Μαρίνα Μπαρέ-Ρεϊζη, με προγόνους τη μακρινή πριγκίπισσα του Εύξεινου Πόντου και την μικροαστική νεότερή της νορμανδή, την Έμμα Μποβαρύ. Μόνο που ο Καραγάτσης, ορμώμενος από την «πλούσια μυθοπλαστική του φαντασία»<sup>24</sup>, προσαρμόζει τα χαρακτηριστικά των δύο φιλολογικών «αρχέτυπων» στις απαιτήσεις της εποχής του και κυρίως σ' αυτές που ο ίδιος τους προσδίδει, παρουσιάζοντάς την ηρωίδα του σαν ένα άτομο ζωντανό, με διαστάσεις ενός άρτιου βιολογικού ερωτισμού, κινούμενου από μια μυστηριώδη ψυχολογική δύναμη που χάνεται στις πρώτες της αναμνήσεις, που καταδυναστεύουν τη ζωή της και την οδηγούν σ' ένα τραγικό αδιέξοδο.

Στην ουσία, η τραγικότητα της Μαρίνας Μπαρέ-Ρεϊζη στηρίζεται σε δύο άξονες: τον προσωπικό και τον κοινωνικό. Ο προσωπικός εστιάζεται στην προσπάθεια της ηρωίδας να ζήσει μόνη της το δράμα, το αξεδίψαστο πάθος της, χωρίς να το εκμυστηρεύεται σε κανένα. Πρόκειται για ένα πάθος ανομολόγητο, υπαρκτό μόνο στη φαντασία και στη συνείδησή της, ένα πάθος που ενοχλεί και διαταράσσει, ένα πάθος που μέρα με τη μέρα φουντώνει και καταγράφεται σαν ηθική κατάπτωση, ένα πάθος που ικανοποιεί μόνο το σώμα κι όχι τον ψυχισμό της, που παραμένει αγνός. Ο κοινωνικός άξονας σηματοδοτείται από τη στιγμή που αυτός ο παράφορος ηδονισμός αποκαλύπτεται. Τότε η Μαρίνα αντιλαμβάνεται την τραγική

<sup>22</sup> «Στόχος του Καραγάτση ήταν μια εντυπωσιακή θεαματικότητα του ήρωα, σ' έναν καιρό που οι πρωταγωνιστές των μυθιστορημάτων ήταν αναμικτές και άχρωμες υπάρξεις. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο εργασίας, έδωσε ένα αφήγημα δίχως κοινωνικό προβληματισμό, δίχως ψυχολογικές έγνοιες, θεαματικό, με άξονα έναν ήρωα απλώς γραφικό, που μας θέλγει όσο τον έχουμε μπροστά μας (ακριβώς όπως σ' ένα συναρπαστικό και πρόσκαιρο θέαμα), και που δεν αφήνει κανένα ίχνος από το πέρασμά του μετά την ανάγνωση» θα γράψει ο Μ. Vitti, το 1979, σχολιάζοντας το μυθιστόρημα του Καραγάτση *Ο Συνταγματάρχης Λιάκπιν*, με αφορμή παλαιότερες κριτικές του Β. Βαρίκα (1937) και του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου (1943), για τη *Χίμαιρα*. Βλ. Μ. Vitti, *όπ.π.* σ. 350.

<sup>23</sup> Βλ. Denis Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon et Club France Loisirs, 2000, p. 214-216.

<sup>24</sup> Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1991, 6η έκδοσή, σ. 311-313

αντίληψη του πεπρωμένου της, συνειδητοποιεί πως η συμπεριφορά της αποτελεί την ύστατη «ύβρι» προς το κοινωνικό της περιβάλλον, πως ο αισθησιασμός της αντιβαίνει τις κοινωνικές ανοχές κι επομένως η αποκάλυψή του θα έχει τραγικές εξελίξεις. Γι αυτό και η δυναμική του πάθους της δεν εξαρτάται από τη λογική, όπως και στην περίπτωση της Φαίδρας, με συνέπεια όμως να μην εξαρτάται μόνο από την απροσδόκητη επιστροφή του Γιάννη-Θησέα, του συζύγου-πατέρα, αλλά από τον θεματοφύλακα της κοινωνικής ηθικής, που είναι η δυναμική μητέρα Ρεΐζη.

Ο εκφερόμενος και διηγηματικός λόγος της αφήγησης καταγράφει ακριβώς αυτές τις αλυσιδωτές κοινωνικές αντιδράσεις, απόρροια του έντονου προσωπικού της πάθους<sup>25</sup>. Η κοινωνική μομφή, που ο λόγος αποτυπώνει, περιορίζεται στο γεγονός ότι η Μαρίνα έγινε υποχείριο του πάθους της το οποίο στοχεύει στην υπόθαλψη μιας σειράς κοινωνικών αξιών και προσβάλλει σημαντικά ορισμένες βασικές λειτουργικές ιδιότητες της κοινωνίας, δηλαδή της συζύγου, που η κοινωνία την θέλει νάναι πιστή· της μητέρας, που τη θέλει γυναίκα υποδειγματική· τέλος του ατόμου που αντιστρέφει τους καθιερωμένους κοινωνικούς ρόλους στον έρωτα· στην περίπτωσή της, έχουμε την ανατροπή των παραδοσιακών ρόλων, μια συνειδητή αντιστροφή τους, που ενισχύεται κι από το βαθμό συγγένειας των δύο εμπλεκόμενων: του Μηνά και της Μαρίνας. Κατά συνέπεια, είναι επόμενο ο λόγος να καυτηριάζει αυτήν την αμετριοπρέπεια, αυτήν την πέρα των άγραφων νόμων ανυπακοή της γυναίκας-συζύγου, της μητέρας-ερωμένης. Κι αν πρέπει να συγκρίνουμε τους δύο άξονες, που αλληλοσυνδέονται και γύρω από τους οποίους εξελίσσονται τα δρώμενα, διαφαίνεται σαφώς πως ο λόγος προβάλλει και καταγράφει πιο έντονα τις συνέπειες του ομολογημένου πάθους, του κοινωνικού μέρους, παρά τη γέννηση κι εξέλιξή του, δηλαδή του προσωπικού στοιχείου. Κι αυτό γιατί το κοινωνικό μέρος είναι πιο προσιτό, γίνεται πιο κατανοητό από τον αποδέκτη αναγνώστη, σε αντίθεση με το προσωπικό, το οποίο, παρά τις όποιες επεξηγήσεις, παραμένει θολό, απόμακρο, δυσκολονόητο<sup>26</sup>.

Αν η κοινωνική όψη του προβλήματος φαίνεται πιο διάφανη, αυτό οφείλεται και στο γεγονός ότι η προσωπική πλευρά ενός ζητήματος είναι αθέατη, ανεξερεύνητη, δηλαδή παραμένει, παρά τις όποιες προσπάθειες ακατανόητη, παραμένει ένα μυστήριο. Γι αυτό και στην προκείμενη περίπτωση, η συμπεριφορά των δύο πρωταγωνιστών, του Μηνά και της Μαρίνας, όπως και στην περίπτωση του Ιππόλυτου και της Φαίδρας, υπαγορεύεται από τη μοίρα-πεπρωμένο-θείο, αποδίδεται σε θέλημα θεϊκό κι όχι ανθρώπινο. Άρα ο λόγος περιορίζεται να καταγράψει τις συνέπειες της συμπεριφοράς όχι κοινών ανθρώπων, αλλά ατόμων εγκλωβισμένων από τη μοίρα. Η Μαρίνα-Φαίδρα δρα όπως δρα, παρά τη θέλησή της· το αυτό ισχύει και για τον Μηνά-Ιππόλυτο. Κι ο λόγος όπως και η δράση τους περιορίζεται στο να αποκρυπτογραφεί μηνύματα άλλων βουλήσεων, να ανάγεται σε διακήρυξη απεγκλωβισμού από τις κοινωνικές δεσμεύσεις, σε μήθευμα της προσπάθειας μιας κοινωνικής απελευθέρωσης του ατόμου, σε λόγο περιγραφικό των ανθρώπινων αντιξοοτήτων<sup>27</sup>.

Γι αυτό κι ο λόγος της αφήγησης στη *Μεγάλη Χίμαιρα* είναι διπλός, διφωνικός θα τολμήσουμε να ισχυριστούμε· από τη μια, έχουμε τον λόγο και τη δράση της παράδοσης, με

---

<sup>25</sup> Pierre Sansot, *Les Formes sensibles de la vie sociale*, Paris, P.U.F., 1986. Βλ. επίσης το άρθρο του ίδιου, «La Parole habitante et la pensée mythique», στο Colloque de Cerisy, *Le Mythe et le mythique*, op. cit., σ. 105-109, όπου μεταξύ άλλων υποστηρίζει πως «η πόλη είναι ένας μύθος, και ταυτόχρονα, έχει τη φανταστική δυνατότητα να διεγείρει τους μύθους».

<sup>26</sup> Ερατοσθένης Καψωμένος, «Ζητήματα θεωρίας του πολιτισμού: Λογοτεχνικοί μύθοι και πολιτισμικά μοντέλα, *Δωδώνη*, Επιστημονική επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, τ. 19, σ. 267-286.

<sup>27</sup> Η Τζίνα Πολίτη, στο κεφάλαιο «Ο Κίτρινος φάκελλος ή η παραγραφή της (μυθ)ιστορίας», στο έργο της *Η ανεξακρίβωτη σκηνή*, Αθήνα, Άγρα, 2001, σ. 111-167, παρατηρεί «προλογικά», ότι «μια έστω και πρόχειρη ματιά στα μυθιστορήματα του Καραγάτση, θα έδειχνε πόσο συνειδητά ο συγγραφέας φέρνει στο προσκήνιο του μυθιστορηματικού του σύμπαντος την αναπαράσταση καίριων Λόγων πίσω από τους οποίους “ανοίγονται” ή “καλύπτονται” οι κοινωνικοί ιδεολογικοί και πολιτισμικοί ορίζοντες μιας δεδομένης ιστορικής εποχής», σ. 112.



ό,τι αυτό συνεπάγεται (θρησκευτικό και κοινωνικό συναίσθημα) κι από την άλλη, το λόγο και τη δράση του εγώ, που δρα μόνο του, αποπροσανατολισμένο, χαμένο και ξεπερασμένο από τα γεγονότα που προκαλεί και βιώνει, ανίκανο να προβλέψει τους αστάθμητους παράγοντες, ανύμφορο να συλλάβει το μέγεθος της καταστροφής που προκαλεί, ανίσχυρο να ανταπεξέλθει από το λαβύρινθο των διλημάτων που δημιουργήσει. Γι αυτό και η αφήγηση στη *Μεγάλη Χίμαιρα* κινείται σε δύο επίπεδα: σ' αυτό της αυστηρής κοινωνικής ηθικής από τη μια και του αχαλίνωτου πάθους από την άλλη, που υποδηλώνουν τον αντίλογο του έρωτα και του θανάτου, δύο καταστάσεις που ωθούν το άτομο στο μηδέν και στη χρεωκοπία όλων των προσπαθειών<sup>28</sup>.

Μ' αυτόν τον τρόπο, ο Έλληνας γαλλοθρεμένος μυθιστοριογράφος, που θαύμασε και εφήρμοσε όλες τις τάσεις του γαλλικού ρεαλισμού, από την περιγραφική διατύπωση του Μπαλζάκ μέχρι τον άκρατο νατουραλισμό του Ζολά<sup>29</sup>, διαμόρφωσε μια νέα ηρωίδα, που αν και κατανοεί, το έγκλημα της Μήδειας προσπάθησε με το δικό της τρόπο να μας περιγράψει ότι η απαράδεκτη συμπεριφορά της, όμοια μ' αυτήν της Μποβαρύ, δεν οφείλεται στην άρνησή της να παλαίψει, αλλά στο «προαποφασισμένο» ριζικό της, σαν αυτό της Φαίδρας, με αποτέλεσμα να αναδυθεί γυμνή, έστω εξεζητημένα, η σαρκική αλήθεια του ανθρώπου. Γι αυτό δίκαια παρατηρεί ο κριτικός της γενιάς του, ο Αντρέας Καραντώνης, πως η Μεγάλη Χίμαιρα, «το πιο τέλειο ίσως πεζογράφημά» του «είναι το αντίστοιχο της Κυρίας Μποβαρύ στη λογοτεχνία μας. (...) Μπορεί να θεωρηθεί σαν η τελευταία, ως τώρα λέξη της ρωμαλέας τέχνης και της τόσο γόνιμης συγγραφικής δράσης του Καραγάτση»<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> «Ο έρωτας στον Καραγάτση δεν είναι πράξη χαράς, είναι μόνο η σανίδα σωτηρίας στην οποία καταφεύγει ο άνθρωπος για να ξεφύγει από την απόγνωση η οποία θα τον καταλάμβανε αν δεν υπήρχε η ηδονή». Δημήτρης Τσάκωνας, *Η Γενιά του 30. Τα πριν και τα μετά*. Αθήνα, Κάκτος, 1989, σ. 61.

<sup>29</sup> «Είχανε πει τον Κ. Θεοτόκη μαθητή του Ζολά και πρώτον Έλληνα νατουραλιστή, αλλά ο ρεαλισμός του Κερκυραίου πεζογράφου γλωμιάζει, δείχνεται εγκεφαλικός και γραφειακός μπροστά στον αυθόρμητο, ενστικτώδη και ορμητικό ρεαλισμό του Καραγάτση» θα γράψει ο Αντρέας Καραντώνης, *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του 30*, Αθήνα, 1977, σ. 146.

<sup>30</sup> *Ο. π.*, σ. 153.