

Ο ΚΙΤΡΙΝΟΣ ΦΑΚΕΛΟΣ Ή Η ΠΑΡΑΓΡΑΦΗ ΤΗΣ (ΜΥΘ)ΙΣΤΟΡΙΑΣ

Τζίνα Πολίτη

Προλογικά

Στη θεωρία του για το μυθιστορηματικό είδος, ο Μ. Μπαχτίν έδειξε πως σ' αντίθεση με την ποίηση, η οποία είναι μονολογική, το μυθιστόρημα χαρακτηρίζεται από την *πολυφωνία* και την *ετερογλωσσία*. Το μυθιστόρημα είναι προϊόν της διαπλοκής ποικίλων αφηγηματικών ειδών και διαφορετικών τάξεων Λόγου, και παρόλον ότι ο συγγραφέας απουσιάζει από όλα αυτά τα γλωσσικά επίπεδα μπορεί, ωστόσο, να εντοπιστεί «στο κέντρο της οργάνωσης όπου τα επίπεδα αυτά διασταυρώνονται»¹. Ο συγγραφέας δεν εξουδετερώνει «τις προθέσεις των άλλων που σημαδεύουν τους ετερογλωσσικούς Λόγους οι οποίοι διαπερνούν το έργο του», ούτε παραβιάζει «τους κοινωνιο-ιδεολογικούς και πολιτισμικούς εκείνους ορίζοντες που ανοίγονται πίσω τους». Τους υποχρεώνει, ωστόσο, «να υπηρετήσουν τις δικές του, νέες προθέσεις, να υπηρετήσουν ένα δεύτερο αφέντη»².

Ο ορισμός του μυθιστορήματος από τον Μπαχτίν ως ενός γλωσσικού, διακειμενικού πλέγματος έθεσε σε αμφισβήτηση τις συμβάσεις της Μίμησης αφού το «κάτοπτρο» δεν αντανακλούσε πλέον την «πραγματικότητα» αλλά τις γλώσσες που την κατασκεύαζαν. Έτσι, το μυθιστόρημα πρόβαλλε *εικόνας* Λόγων και οι Λόγοι αυτοί ταυτόχρονα αναπαρασταίνονταν και αναπαραστούσαν. Όπως παρατήρησε ο Μπαχτίν, στο μυθιστόρημα ακόμα και ο ίδιος ο Λόγος της μυθιστορίας μετατρέπεται σε εικόνα, αφού το είδος «ανέκαθεν σχολίαζε και εξασκούσε κριτική στον εαυτό του»³.

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. Ωστόσο, είναι, πιστεύω, σ' ένα από τα τελευταία μυθιστορήματά του και συγκεκριμένα στο *Ο Κίτρινος Φάκελλος* που η εικονοποίηση, η διαλεκτική σχέση και η ενορχήστρωση ποικίλων Λόγων είναι τόσο καθολική και συνειδητή ώστε να μας υποχρεώνει να σκεφτούμε αν τελικά δεν θα πρέπει να κατατάξουμε το συγγραφικό του έργο στον Μοντερνισμό.

Πρόσφατες μελέτες έχουν επισημάνει την επίμονη προβολή του αυτο-αναφορικού, *μετα-μυθιστορηματικού* Λόγου στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα, καθώς και το διακειμενικό λογοτεχνικό ιστό ο οποίος διατρέχει όλο το έργο του Καραγάτση. Ο Άρης Μπερλής έχει χαρακτηρίσει τον *Κίτρινο Φάκελλο* ως «μετα-μυθιστόρημα»⁴ και η Μαίρη Μικέ, στην ενδιαφέρουσα μελέτη της «Ο Μ. Καραγάτσης και η τέχνη της συγγραφής», έχει υποστηρίξει πως στο μετα-αφηγηματικό, διακειμενικό αυτό μυθιστόρημα συντάσσεται η Ποιητική του Καραγάτση⁵.

Στη μελέτη μου αυτή, θα επιχειρήσω μια ανάλυση της πολυφωνικής δομής και του *μετα-μυθιστορηματικού* Λόγου που οργανώνουν το αφηγηματικό κοσμοείδωλο του *Κίτρινου Φάκελλου* σε μια προσπάθεια να διερευνήσω τη διαπλοκή τους με τις κοινωνικές και ιδεολογικές αντιφάσεις της εποχής και, συνακόλουθα, με την «απούσα» από το μύθο Ιστορία, η οποία σε τελευταία ανάλυση και τον καθορίζει. Εδώ, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι στο μυθιστόρημα η απεικόνιση ενός Λόγου ξένου προς τον αφηγηματικό Λόγο δεν παρουσιάζεται ποτέ με τη μορφή που εκφέρεται εντός του ειδικού του πλαισίου. Είναι πάντα «διαμεσολαβημένος» από τις συμβάσεις του μυθιστορηματικού είδους και έτσι απεικονίζεται, παραδείγματος χάριν, είτε με τον εσωτερικό μονόλογο του υποκειμενικού στοχασμού ενός χαρακτήρα, είτε με τη διαλογική μορφή θέματος συζήτησης σε κοινωνικές συναναστροφές, είτε ως παρωδία, κ.τ.λ.

Στο σημείο αυτό, ίσως θα πρέπει να δώσω μερικές διευκρινίσεις σχετικές με τον «αινιγματικό» τίτλο μου. Θα θυμηθούμε ότι στο μυθιστόρημα συντελείται κάποιο έγκλημα το οποίο, σύμφωνα με τις επιθυμίες και τις εντολές του θύματος, *παραγράφεται*. Στη νομική γλώσσα, «παραγραφή», «παραγράφω», σημαίνει «η μετά πάροδον νενομισμένου χρόνου κατάργησις των συνεπειών του αδικήματος». Επίσης, ο όρος σημαίνει: «σημείωσις εν τω περιθώριω», «γράφω παραπλεύρως», όπως και «επί πλαστογραφήσεως εγγράφω ψευδώς», μεταφορικά δε, «λησμονούμαι»⁶. Αν εξαιρέσουμε το «έγκλημα», τι άλλο τυχόν «παραγράφεται στον *Κίτρινο Φάκελλο*; Τι γράφεται στο «περιθώριο» και τι εγγράφεται «ψευδώς»; Τι καταχωρίζεται στα κενά της μνήμης και πώς συνδέονται όλα αυτά –αν συνδέονται– με την Μυθιστορία και την Ιστορία;

Ο Μετα-μυθιστορηματικός Λόγος

Στον *Κίτρινο Φάκελλο*, ο μετα-μυθιστορηματικός Λόγος δεν περιορίζεται στο σχολιασμό και στην κριτική των αφηγηματικών πρακτικών του είδους ή, ακόμα, στο σχολιασμό και στην κριτική του ίδιου του θεσμού της Λογοτεχνίας και των συναφών Λόγων ή κοινωνικών πρακτικών που τον συνοδεύουν. Ακολουθεί και μια ιδιαίτερη στρατηγική την οποία ο Α. Ζιντ πρώτος ονόμασε *mise en abyme* (εγκυβωτισμός) και την οποία εφάρμοσε στα μυθιστορήματά του *Les Faux Monnayeurs* (Οι Παραχαράκτες) και *Paludes* (Τέλματα).

Συγκεκριμένα, μέσα στα δύο αυτά μυθιστορήματα ένας από τους φανταστικούς χαρακτήρες είναι κάποιος συγγραφέας ο οποίος γράφει το ίδιο ακριβώς μυθιστόρημα μέσα στο οποίο εμφανίζεται και το οποίο εμείς διαβάζουμε. Με άλλα λόγια, το μυθιστόρημα *εγκυβωτίζει* τον εαυτό του καταλύοντας τα όρια ανάμεσα στις αντιθέσεις *εντός/εκτός, περιέχον/περιεχόμενο, πραγματικό/φανταστικό*. Έτσι, «σκηνοθετεί» μια παράδοξη σειρά αντικατοπτρισμών.

Ο Καραγάτσης χρησιμοποιεί εδώ αυτή τη στρατηγική, εισάγει, ωστόσο, και μια νέα διάσταση. Θα θυμηθούμε ότι στο μυθιστόρημα ο συγγραφέας Μάνος Τασάκος όχι μόνο συλλαμβάνει την ιδέα ενός μυθιστορήματος και αρχίζει να μαζεύει στοιχεία, αλλά κατασκευάζει και επιβάλλει στην «πραγματικότητα» του μύθου την πλοκή του μυθιστορήματος *Θέσεις και Αντιθέσεις*, το οποίο προτίθεται να γράψει και μέσα στο οποίο εμφανίζεται και ο ίδιος ως ένας από τους χαρακτήρες, δηλαδή, ως ο συγγραφέας. Η διαδικασία της συγγραφής διακόπτεται λόγω θανάτου, ωστόσο, ο Τασάκος κληροδοτεί τη συγγραφή του μυθιστορήματός του στο νεότερο συγγραφέα και φίλο του Καραγάτση. Έτσι, ο φανταστικός συγγραφέας παρασύρει μέσα στο μύθο του και τον «πραγματικό» συγγραφέα ο οποίος και τον έχει συλλάβει. Θα επανέλθουμε αργότερα στο σημαντικό αυτό θέμα των «γεννητόρων» και «κληρονόμων».

Στα χέρια του Καραγάτση περιέρχεται, ύστερα από χρόνια, ο κίτρινος φάκελλος με τα στοιχεία που μάζευε ο Τασάκος και με την εντολή γραμμένη, τη στιγμή του θανάτου του, επάνω στο φάκελλο: «Να το γράψει ο Καραγάτσης». Προκειμένου να σηματοδοτήσει τη δική του συμβολή στη συγγραφή του μυθιστορήματος *Θέσεις και Αντιθέσεις*, ο Καραγάτσης επινοεί τον δικό του τίτλο που δεν είναι άλλος από τη μετατροπή του κίτρινου φακέλλου που περιέχει το εν δυνάμει μυθιστόρημα σε τίτλο: *Ο Κίτρινος Φάκελλος*. Έτσι, δημιουργείται και στο χώρο του περικείμενου μια περίπτωση εγκυβωτισμού, η οποία μετωνυμικά αντικατοπτρίζει τη δομή του μυθιστορήματος που ονομάζει.

Συνεπώς, το αντικείμενο αναπαράστασης του μυθιστο-

ρήματος *Ο Κίτρινος Φάκελλος* δεν είναι κάποια «πραγματικότητα» αλλά κάποιο εν δυνάμει μυθιστορηματικό κείμενο. Θα μπορούσαμε εδώ να ισχυριστούμε πως η στρατηγική του εγκυβωτισμού, καταλύοντας τα όρια ανάμεσα στο είδωλο και στο πραγματικό, οδηγεί στην «παραγραφή» της οντολογικής διάκρισης ανάμεσα στην πραγματικότητα και στη μυθιστορία.

Η στρατηγική του «εγκυβωτισμού» και οι διάφορες μορφές υλοποίησής της όχι μόνο στη Λογοτεχνία αλλά και στις άλλες τέχνες και ιδιαίτερα στη ζωγραφική, εφαρμόζονταν από παλιά. Αυτό που έχει ενδιαφέρον, ωστόσο, είναι η επίμονη χρήση και προβολή της αποδομητικής αυτής στρατηγικής από τους μοντερνιστές. Επειδή καμιά σύμβαση, αφηγηματολογική ή άλλη, δεν είναι απλά και μόνο ένας κανόνας παιχνιδιού μέσα σε ένα αυτόνομο σύστημα, αλλά η χρήση της φορτίζεται ιδεολογικά σε κάθε εποχή, στη συνέχεια θα μας απασχολήσει, η δομική σχέση της μετα-αφηγηματικής αυτής στρατηγικής, ανάμεσα σε άλλα, με τον Λόγο για την παθολογία της καλλιτεχνικής δημιουργίας καθώς και με το Λόγο για την παθολογία του σύγχρονου πολιτισμού. Χώροι προβληματισμού οι οποίοι απασχολούν βασανιστικά τόσο τον «φανταστικό» όσο και τον «πραγματικό» συγγραφέα του μυθιστορήματος και διαμορφώνουν σε μεγάλο βαθμό την κοσμοαντίληψη του κειμένου.

Ο αυτο-αναφορικός περι μυθιστορίας Λόγος δεν περιορίζεται, όπως συνήθως, στο πρόσωπο του ενός αφηγητή-συγγραφέα αφού στον *Κίτρινο Φάκελλο* εμφανίζονται τέσσερις μυθιστοριογράφοι. Όταν αρχίζει η ιστορία, μόνον ο Κωστής Ρούσης είναι καταξιωμένος και διάσημος – έχει μάλιστα τιμηθεί με το βραβείο Νόμπελ. Οι άλλοι τρεις, ο δικηγόρος Μάνος Τασάκος, ο γιατρός Χρίστος Νεζερίτης και ο «φανταστικός» Καραγάτσης, παρουσιάζονται ως νέοι «επίδοξοι» συγγραφείς οι οποίοι, κατά τη διάρκεια του μύθου, με το έργο που παράγουν, κατακτούν την εκτίμηση του «Δασκάλου» Ρούση και μια θέση στο λογοτεχνικό στερέωμα.

Αυτό που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον εδώ είναι ότι η λειτουργία του μετα-μυθιστορηματικού κώδικα δεν περιορίζεται στο επίπεδο του Λόγου και μόνο, αλλά παρεισφύει και στο επίπεδο της δράσης. Με άλλα λόγια, ο *μεταμυθιστορηματικός Λόγος* μετασχηματίζεται και σε στοιχείο της πλοκής και των διαπροσωπικών σχέσεων των τεσσάρων συγγραφέων. Σε ένα βαθύτερο επίπεδο, ο μετασχηματισμός αυτός μπορεί να ιδωθεί ως αλληγορία της «αγωνίας της επίδρασης», της διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στην παράδοση και στη νεωτερικότητα, τέλος, ως αλληγορία της ίδιας της ιστορικής εξέλιξης και πορείας. Στην περίπτωση αυτή, όπως θα δούμε, δημιουργείται εντός του κειμένου μια δομική αντίφαση αφού η στρατηγική του εγκυβωτισμού, δηλαδή, της επανάληψης και του

ιδίου, έρχεται αντιμέτωπη με την προοπτική του ιστορικού χρόνου, δηλαδή της διαφοράς και του *έτερου*.

Ο Κωστής Ρούσης, Πατριάρχης της μυθιστορηματικής δημιουργίας, λειτουργεί μέσα στο μύθο ως η κεντρομόλος δύναμη η οποία έλκει και σαγηνεύει όλες τις νέες δημιουργικές δυνάμεις. Είναι ο Δάσκαλος. Η κρίση του είναι καθοριστική. Ακόμα και οι φυγόκεντρες τάσεις των νεοτέρων ελέγχονται σε σχέση με αυτόν. Θα θυμηθούμε ότι ο Ρούσης είναι αυτός που καθορίζει τη μορφή της τριλογίας που προτίθεται να γράψει ο Τασάκος και αυτός είναι που επινοεί τον τίτλο: «Κάνε το τριλογία, αφού σου μπήκε αυτή η ιδέα αλλά μη βάζεις τους “Κατόχους” πρώτο έργο... Γράψε δύο μυθιστορήματα αλληλένδετα. Στο πρώτο



να τοποθετής ορισμένες θέσεις, και στο δεύτερο τις αντίστοιχες αντιθέσεις. Ανάμεσά τους, για συνδετικό κρίκο, βάλε τους “Κατόχους”»⁷. Στο θέμα αυτό, της «ημιτελούς» τριλογίας του Τασάκου, θα επανέλθουμε.

Δεν είναι τυχαίο, ότι το πρώτο μυθιστόρημα του Κωστή Ρούση είχε για τίτλο: *Άρειος. Η εποποιία της λογικής*. Όπως ξέρουμε, ο αιρετικός Άρειος πρόσβευε πως ο Υιός, οσοδήποτε και αν υπερέχει των άλλων δημιουργημένων όντων, παραμένει και Αυτός ένα δημιουργημένο ον στο οποίο ο Θεός έδωσε ύπαρξη «εξ ουκ όντων». Ο Υιός είναι «αγεννητογενής». Αν και το Θεϊκό Είναι ενυπάρχει σε όλα τα δημιουργήματά Του, ότι έχει ύπαρξη εκτός Αυτού δεν μπορεί να θεωρηθεί ποτέ όμοιο του. Με άλλα λόγια, ο Υιός δεν είναι «ομοούσιος» του Ενός και Αιωνίου Πατρός. Εκ του Πατρός Ρούση, λοιπόν, εκπορεύονται οι Υιοί και, όπως η υλική περιουσία του κληρονομείται τελικά από τον νόμιμο γιο του Μίλτο, έτσι και ο Λόγος του κληρονομείται αρχικά από τον «πρωτογενή» Τασάκο, ο οποίος στη συνέχεια τον κληροδοτεί στον νεότερο Καραγάτση. Ο «άσωτος» επαναστάτης Νεζερίτης, ο οποίος οραματίζεται μια Ουτοπία όπου «το αφύσικο αίσθημα της πατρότη-

τας θα εκλείψει, αντίθετα από το φυσικό ένστιχτο της μητρότητας» και η κοινωνία θα ξαναγυρίσει «σ’ ένα μικτό σύστημα μητριαρχίας και κοινωνιαρχίας» (I, 260), παρόλο που θεωρείται από τον Τασάκο «Κωστής Ρούσης νούμερο δύο. Η ίδια ιδιοσυγκρασία, η ίδια νευροπάθεια... με ταλέντο μεγάλο και ρωμαλέο» (I, 87), μετά το πρώτο του μυθιστόρημα, *Ο Αδέκαστος Εωσφόρος*, «εκπίπτει» του Θεϊκού Δώρου του Λόγου και δεν ξαναγράφει ποτέ.

Ο Κωστής Ρούσης είναι λοιπόν, μεταφορικά και κυριολεκτικά, το ακίνητο κέντρο του μύθου και της δημιουργίας. Όταν αρχίζει το μυθιστόρημα, ζει «εγκυβωτισμένος» μέσα στο σκοτεινό, αισθητικό του σύμπαν, που αποπνέει την ακινησία και την παρακμή, και δεν έχει καμιά επαφή

με τα «εγκόσμια». Ζει από τα εισοδήματα του υλικού και πνευματικού του κεφαλαίου. Είναι μορφομανής, «κοσμοφοβικός» και «μισογύνης» και απόλυτα εξαρτημένος από μια δαιμόνια, γεροντοκόρη οικονόμα – σύμβολο μιας τερατικής φαλλικής μητέρας, στην οποία και θα επανέλθουμε.

Μαζί με το δημιουργικό Λόγο, ο μεγαλοφυής Πατήρ κληροδοτεί στους επιγόνους του και την «καταραμένη νευρασθένειά του». Ο Λόγος *περί τρέλλας*, καθώς και το φάσμα της, πλανιέται μέσα στο κείμενο ως μοίρα και ως απειλή: Όπως είδαμε, ο Τασάκος κρίνει πως ο Νεζερίτης έχει την ίδια «νευρασθένεια» με το Δάσκαλο. Ο Νεζερίτης κρίνει πως ο Ρούσης «είναι ημιπαράφρων» (I, 83) και δεν αποκαλύπτει ποτέ το μυστικό σχετικά με το αν ο Τασάκος ήταν συφιλιδικός και αν η ασθένεια είχε θίξει τον εγκέφαλό του. Ο ίδιος ο Τασάκος υποψιάζεται πως ίσως είναι παράφρων και το πειραματικό του μυθιστόρημα αποκύημα φρενοπάθειας (II, 131). Ο πλασματικός Καραγάτσης, φοβάται πως η φαντασία του είναι «ανησυχαστικά υπερτροφική» και αναρωτιέται αν είναι «σχιζοφρενής ή παρανοϊκός...» (II, 23-4). Θα θυμηθούμε ότι στο *Γιούγκερμαν* ο

Μιχάλης Καραμάνος, συγγραφέας του μυθιστορήματος *Θέσεις και Αντιθέσεις* καταλήγει έγκλειστος στο Δρομοκαϊτείο, βυθισμένος μέσα σ' ένα συμβιωτικό με τη μητέρα, εμβρυακό ύπνο. Ο Γιούγκερμαν, ο οποίος επανεμφανίζεται στον *Κίτρινο Φακελλο*, σε ερώτηση του Δασκάλου απαντά πως εξακολουθεί να επισκέπτεται τον άτυχο συγγραφέα στο ψυχιατρείο: «Ναι, τον επισκέπτομαι συχνά, στο Δρομοκαϊτείο. Πότε με γνωρίζει, πότε με μεπερδεύει με άλλα πρόσωπα...» (II, 32).

Το ίδιο το μυθιστόρημα αρχίζει με τον *Λόγο περί τρέλλας*. Στο πρώτο Κεφάλαιο, η συζήτηση ανάμεσα στον «πλασματικό» Καραγάτση και τον αστυνόμο περιστρέφεται γύρω από την «ψυχονευρωτική» σύσταση του Τασάκου, ώστε να διευκρινιστεί αν η εκδοχή της αυτοκτονίας αποτελεί και το αίτιο του θανάτου του. Κατά τον αστυνόμο, «οι συνηθισμένες νευρώσεις των ιδιοφυών λογοτεχνών δεν παρετηρούντο σ' αυτόν...» (I, 9). Η φράση αυτή παραπέμπει στη δόξα της εποχής εκείνης σύμφωνα με την οποία ο λογοτέχνης αποτελεί βιολογική παρέκκλιση από τον κανόνα της κοινής λογικής, ισορροπεί, δηλαδή, από τη «φύση» του στο επικίνδυνο όριο ανάμεσα στην άεγκτη λογική και την τρέλα. Ο «πλασματικός» Καραγάτσης εισάγει στο κείμενο το *Λόγο της ψυχανάλυσης* και τη δυνατότητα ερμηνείας της ψυχοσύνθεσης του δημιουργού μέσα από το έργο του. Δηλώνει πως η κριτική αναζήτηση των ψυχαναλυτικών στοιχείων στο πεζογραφικό έργο του Τασάκου τον οδήγησε στο συμπέρασμα πως αποκαλύπτεται εκεί «μια καλοκρυμμένη διάθεση σαδισμού, που ίσως ήταν η παραμορφωμένη αναστροφή ενός μαζοχισμού. Κάτι σαν κακότητα και σκληρότητα, που πήγαζε από μια μορφή ηθικής αδιαφορίας» (I, 90).

Καλλιτεχνική ιδιοφυΐα, τρέλα, διαστροφή και αμοραλισμός φαίνεται πως πάνε μαζί αφού η επιθυμία του μυθιστοριογράφου είναι η υποταγή της πραγματικότητας στη βούλησή του και ο «εγκυβωτισμός» της στο μεγαλομανή μύθο του. «Το τίμημα της μεγαλοφυΐας είναι, καμιά φορά, υπέρογκο...» (I, 46).

Ωστόσο, ο περί ψυχονευρωτικού ντετερμινισμού και βιολογικού εκφυλισμού επιστημονικός Λόγος που εικονίζεται μέσα στο κείμενο, δεν «συνδιαλέγεται» μόνο με τον μετα-μυθιστορηματικό *Λόγο* τον οποίο απασχολούν τα βαθύτερα αίτια και η ψυχοπαθολογία της συγγραφικής δημιουργίας. Συνδιαλέγεται και με το ιστορικο-κοινωνικό σύμπαν του μύθου το οποίο εμφανίζει και αυτό έντονα τα σημάδια της παράνοιας, της παρακμής και του εκφυλισμού. Ο ουτοπιστής Χρίστος Νεζερίτης παρατηρεί: «Όσο καιρό η Ανθρωπότητα θα παραπαίη στον ωκεανό της παράνοιας και της ψύχωσης, ο Κωστής Ρούσης θα θεωρηθεί μεγαλοφυΐα. Μα κάποτε θα 'ρθη η μέρα...» (I, 84).

Ο Νεζερίτης θεωρεί πως «τα νοήματα του έθνους, του κράτους και των κοινωνικών τάξεων πηγάζουν από ψυχώ-

σεις ομαδικές και δυσφορικές» (I, 254) και οραματίζεται μια ανθρωπότητα «όπου ο κάθε ανταγωνισμός θα εξαφανισθή» (I, 255), μια ανθρωπότητα «με ψυχονευρικό σύστημα συνολικά ισορροπημένο... έναν κόσμο χτισμένο στη Λογική {που} είναι ταυτόσημη με την Αγάπη» (I, 252-3). Με άλλα λόγια, ο Νεζερίτης οραματίζεται έναν κόσμο όπου καταργούνται «η αστυνομία, το δικαστήριο, η φυλακή, το εκτελεστικό απόσπασμα και το φρενοκομείο» (I, 257). Καταργείται, δηλαδή, στον ουτοπικό του κόσμο ο Νόμος και η Εξουσία του Πατρός, που καλύπτουν πίσω από το παραπέτασμα της αντικειμενικότητας και του ορθολογισμού έναν κόσμο προκατάληψης, βίας, μίσους, παραλογισμού και «τις παρανοϊκές διαστροφές της υποκειμενικότητας» (I, 253).

Στο σημείο αυτό, είναι απαραίτητο να δούμε πολύ συνοπτικά πώς αρθρώνονται μέσα στο διπλό κείμενο τα χρονολογικά πλαίσια και προς ποιους κοινωνικο-ιδεολογικούς ορίζοντες ανοίγεται ο περί ψυχοπαθολογίας Λόγος. Εφόσον, μέσα στο κείμενο εμφανίζεται όχι μόνο ως αντιπροσωπευτικός της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά και μιας συγκεκριμένης ιστορικής εποχής.

Η σκηνή με την οποία αρχίζει ο *Κίτρινος Φάκελλος* διαδραματίζεται στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών, στις 5 Μαΐου του 1954⁸. Ο πλασματικός Καραγάτσης αφηγείται πως, κάθε χρόνο, τη μέρα αυτή, επισκέπτεται τους πλασματικούς τάφους των φίλων του Μάνου Τασάκου και Κωστή Ρούση και, με την ευκαιρία, τους υπαρκτούς τάφους άλλων διάσημων νεκρών λογοτεχνών, αφού η μέρα αυτή είναι αφιερωμένη στη μνήμη της μεγάλης οικογένειας των πνευματικών προγόνων. Έτσι, η σημειολογία του Α΄ Νεκροταφείου Αθηνών υπηρετεί και τον μεγάλο λογοτεχνικό Κανόνα του Έθνους. Η σκηνή με την οποία τελειώνει το μυθιστόρημα, ακριβώς ένα χρόνο αργότερα, μας μεταφέρει από την νεκρική ακινησία του Νεκροταφείου στην ιλλιγγιώδη κίνηση ενός πολυτελούς αυτοκινήτου που κατευθύνεται προς «το πρώτο σωστό ναυπηγείο της Ελλάδας», το οποίο ορθώνεται στον ορίζοντα «επιβλητικό», σηματοδοτώντας «την εποποιία της τιθασσευμένης ύλης» (II, 143-5).

Αυτό είναι το χρονικό, αφηγηματικό πλαίσιο μέσα στο οποίο η πρωτοπρόσωπη αφήγηση της Μαρίας και τα θεωρητικά συμπεράσματα των Καραγάτση-Νεζερίτη συμπληρώνουν –υποτίθεται– τα κενά που άφησε το ημιτελές πειραματικό μυθιστόρημα του Μάνου Τασάκου *Θέσεις και Αντιθέσεις*, το οποίο και περικλείεται μέσα στο μεταγενέστερο χρονικό αυτό πλαίσιο, και του οποίου ο χρόνος εκτείνεται από το 1927 έως το 1938.

Στο «εγκυβωτισμένο» κείμενο του Τασάκου, η πρώτη σκηνή διαδραματίζεται στο σπίτι του Κωστή Ρούση και η τελευταία στο σπίτι του Τασάκου την ημέρα του θανάτου του. Ανάμεσα στο πρώτο και στο δεύτερο χρονικό πλαι-

σιο μεσολαβεί ένα μεγάλο χρονικό και αφηγηματικό κενό – η πάροδος και πλέον, σύμφωνα με τις επιθυμίες του Τασάκου, του «νενομισμένου χρόνου», προκειμένου να επέλθει η «παραγραφή» και να μην υποστεί τις συνέπειες της απόπειρας φόνου η Μαρία Ρούση.

Εδώ, έχει ενδιαφέρον να σημειώσουμε ότι το κενό χρόνου που μεσολαβεί ανάμεσα στα δύο αφηγήματα *παραγράφει* όχι μόνο το ιδιωτικό αδίκημα της Μαρίας, αλλά και δύο «αδικήματα» της ιστορίας: Τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τον εμφύλιο πόλεμο στην Ελλάδα. Ο πόλεμος, σημειώνεται απλά στο «περιθώριο», όταν η Μαρία πληροφορεί τον πλασματικό Καραγάτση πως ο Νίκος Ρούσης «έφυγε πριν απ' τον πόλεμο, για το Εξωτερικό» (II, 124) κι



εκεί χάθηκαν τα ίχνη του. Μαζί με τον Ρούση, ωστόσο, χάνονται και τα ίχνη ενός μεγάλου μέρους της Ιστορίας, το οποίο έχει παίξει καθοριστικό ρόλο τόσο στη δομική όσο και στην ιδεολογική διάρθρωση του μύθου και του λόγου του αφηγητή. Αλλά σ' αυτό θα επανέλθουμε.

Σχηματικά, λοιπόν, θα μπορούσαμε να πούμε πως ο χρόνος του κειμένου θεμελιώνεται πάνω στο αντιθετικό ζεύγος *ακινήσια/κίνηση* και στο μετασχηματισμό του αρνητικού πόλου σε θετικό. Η εικόνα της κοινωνικής ακινήσιας και παρακμής, της οικονομικής και πολιτιστικής ηγεσίας των εκφυλισμένων εστέτ και των ραντιέριδων, δίνει τη θέση της στην πυρετώδη κίνηση, στην ακμή και στη «σκληρή ποίηση» ενός εύρωστου βιομηχανικού καπιταλισμού. Σ' ό,τι αφορά το χώρο, η δράση περνά από τους σκοτεινούς, κλειστούς εσωτερικούς χώρους, στους φωτεινούς, ανοιχτούς ορίζοντες του «έξω» κόσμου. Με άλλα λόγια, η αφήγηση διεργάζεται τη διαλεκτική εκείνη σχέση που οδηγεί από την κατάσταση ενός ενδοστρεφούς, στείρου «εγκυβωτισμού», στην ανοιχτή προοπτική της Ιστορίας.

Ωστόσο, το «κενό» της ιστορικής μνήμης παραμένει, όπως «κενό» παραμένει και το κέντρο της τριλογίας του

Τασάκου, το οποίο επρόκειτο να καταλάβει το ήδη ολοκληρωμένο μυθιστόρημά του *Οι Κάτοχοι*. Και αυτό «παραγράφεται» και καταχωρίζεται στη λήθη. Όμως, ο τίτλος του παραπέμπει σε ορισμένες κεντρικές σημασίες. «Κάτοχος», σύμφωνα με το Λεξικό, είναι «ο κρατών υπό την εξουσίαν του, ο ιδιοκτήτης». Στη νομική ορολογία σημαίνει την «απλή πραγματική εξουσία επί ενσώματου τινός αντικειμένου, ασχέτως προς το δικαίωμα κυριότητας». Σημαίνει επίσης «την διά πολεμικών επιχειρήσεων κατάληψιν ξένης χώρας» και στη νοσολογία ο όρος «κατοχής παραλήρημα», σηματοδοτεί «ένα είδος ψυχοπάθειας»⁹. Όλες αυτές οι «σημασίες» οι οποίες πλανώνται μέσα στο κείμενο *παραγράφονται*. Αλλά, ως ποιο βαθμό

αυτά που η πονηρία του Νόμου παραγράφει και καταχωρεί στα αρχεία της λήθης λησμονούνται; Ή μήπως το φάσμα τους κάποτε επιστρέφει για να στοιχειώσει τη σκηνή της Γραφής;

Η σκηνή της παρακμής και ο πολιτικός Λόγος

Στο διάλογο ανάμεσα στον πλασματικό Καραγάτση και στο Χρίστο Νεζερίτη, σχετικά με το αν η σύλληψη της πειραματικής οργάνωσης των «Θέσεων» και «Αντιθέσεων» από τον Τασάκο ήταν «αποκύημα ταραγμένου νούς» (II, 135), ένα νέο στοιχείο έρχεται να προστεθεί στα σημεία εκείνα του μετα-μυθιστορηματικού Λόγου που αφορούσαν στα βαθύτερα ψυχοβιολογικά αίτια της ποιητικής δημιουργίας και στη σχέση ιδιοφυΐας και τρέλας. Ο Νεζερίτης, επικαλούμενος τον «Ζίγκμουντ Φρόυντ», δηλώνει πως το πειραματικό αυτό μυθιστόρημα κατά βάση αντανακλούσε την προβληματική προσωπικότητα του Τασάκου «ο οποίος έπασχε από υπερτροφικότητα πλέγματος κυριαρχίας, που προήλθε, κατά πάσα πιθανότητα, από απώθηση της έφεσής του προς δυναμική δραστηριότητα» (II, 136). Με άλλα λόγια, το πειραματικό μυθιστόρημα *Θέσεις και Αντιθέσεις* ήταν βασικά προϊόν μετάθεσης της

επιθυμίας για κυριαρχία από το χώρο της πραγματικότητας στο χώρο της φαντασίας.

Ο αφηγητής-Καραγάτσης φαίνεται πως συμφωνεί μ' αυτή την ερμηνεία, γιατί στο ψυχοβιογραφικό πορτραίτο του Μάνου Τασάκου που συντάσσει στην αρχή του μυθιστορήματος, μας πληροφορεί πως ο Τασάκος «είχε πολύ ανεπτυγμένο το ένστικτο της κυριαρχίας» και ότι «από μία άποψη, θα μπορούσαμε να τον κατατάξουμε στους 'hommes d'état manqués', δηλαδή, στους από ιδιοσυγκρασία γεννημένους δημιουργικούς πολιτικούς» (I, 17). Συνεπώς, ο Τασάκος ήταν ένας «εν δυνάμει» χαρισματικός, πολιτικός ηγέτης. Έτσι, η έφεση για λογοτεχνική δημιουργία συνδέεται τώρα και με το πολιτικό κίνητρο της κυριαρχίας και η πεζογραφία μετασχηματίζεται σε χώρο άσκησης εξουσίας.

Η ιστορική στιγμή η οποία κατασκευάζει την υποκειμενικότητα του δημιουργού με βάση τη νόσο της τρέλας, είναι αυτή που διαδραματίζεται πάνω στη σκηνή της παρακμής. Ενώ εκείνη που *ανασκευάζει* την υποκειμενικότητα του δημιουργού προβάλλοντας ως κυριότερο συστατικό το πολιτικό ένστικτο της κυριαρχίας, είναι η ιστορική στιγμή που διαδραματίζεται πάνω στη σκηνή της ακμής¹⁰.

Επιστρέφω στο «ψυχοβιογραφικό» πορτραίτο για να παρατηρήσω πως ο αφηγητής-Καραγάτσης θεωρεί απαραίτητο να πληροφορήσει τον αναγνώστη του σχετικά με τις κοινωνικές και πολιτικές πεποιθήσεις του Τασάκου. Διαβάζουμε, λοιπόν, πως ο Μάνος Τασάκος: «Δεν είχε οργανικό δεσμό με κανένα από τα κόμματα εκείνου του καιρού. Η επίμονη ανωμαλία που χαρακτήριζε τότε την πολιτική μας ζωή, του είχε διαλύσει μερικές πλάνες σχετικές με την επιτυχία του κοινοβουλευτισμού στη χώρα μας. Οπαδός όμως των δικτατοριών δεν ήταν, κι εξέφραζε ειλικρινά την αντίθεσή του στα καθεστώτα του Χίτλερ, του Μουσολίνι, του Μεταξά και, ιδίως, του Στάλιν» (I, 24).

Ωστόσο, στο επίπεδο της θεωρίας, ο «πεπεισμένος ρασιοναλιστής» Τασάκος έκρινε «πως μόνον κοντόφθαλμος φανατισμός μπορεί να μας ωθήσει στην ολοκληρωτική άρνηση του Ιστορικού Υλισμού, επειδή ένα ανελεύθερο καθεστώς επικαλείται... αυτή τη θεωρία για να δικαιολογήσει την ύπαρξή του, εξαπατώντας χονδροειδώς τους ημιμαθείς, τους αφελείς, τους μειονεκτικά πλεγματικούς της ύλης και της δύναμης» (I, 124-5). Ο αφηγητής-Καραγάτσης δηλώνει πως συμμερίζεται αυτή την άποψη, συμπληρώνει όμως, «σύμφωνα με τα τελευταία διδάγματα της Βιολογίας... το κίνητρο του Υλισμού με τα παράλληλα κίνητρα της Αναπαραγωγής και της Κυριαρχίας» (I, 125). Βλέπουμε, λοιπόν, εδώ τον *πολιτικό Λόγο* να διαλέγεται με έναν θεωρητικό Λόγο που είναι αμάλγαμα Νιτσεισμού και Δαρβινισμού. Γενικότερα, οι Λόγοι μέσα από τους οποίους απεικονίζεται η σκηνή της παρακμής απηχούν τις ευρύτατα διαδεδομένες την εποχή εκείνη θεωρίες περί ψυχοπα-

θολογίας και «εκφυλισμού» του σύγχρονου πολιτισμού, όπως εκφράστηκαν κυρίως μέσα από τα έργα του γιατρού, μυθιστοριογράφου και στοχαστή Μαξ Νορντό, *Εκφυλισμός και Τα Συμβατικά Ψεύδη της Ανθρώπινης Κουλτούρας*, όπου γινόταν η «διάγνωση» πως η διανοητική πλευρά του πολιτισμένου ανθρώπου έδειχνε έντονα στοιχεία βιολογικής παρακμής, και πως η εξέλιξη της κοινωνίας, της τέχνης και της λογοτεχνίας, ιδιαίτερα με την εμφάνιση της σχολής του Ρεαλισμού, έφερε τα συμπτώματα της στειρότητας, του εκφυλισμού και της παθολογικής υστερίας. Η εικόνα αυτή συμπληρώθηκε με το πολύκροτο έργο του Όσβαλντ Σπένγκλερ, *Η Παρακμή της Δύσης*.

Η εποχή, λοιπόν, κατά την οποία διαδραματίζεται ο μύθος χαρακτηρίζεται από «επίμονη ανωμαλία» και η ανωμαλία αυτή εμφανίζεται κυρίως στο πολιτικό επίπεδο. Είναι η εποχή όπου ο *πολιτικός Λόγος* διαβλέπει «εγγενείς» αδυναμίες στο δημοκρατικό πολίτευμα, αδυναμίες οι οποίες το οδηγούν στον εκφυλισμό και στην παρακμή. Αντίθετα, διαβλέπει υγιείς και αναζωογονές για την κοινωνία και τον πολιτισμό δυνάμεις στο δικτατορικό πολίτευμα, δυνάμεις οι οποίες οδηγούν στην αναγκαία επικράτησή του. Δεν είναι τυχαίο ότι στην τοπογραφία του κειμένου το Παρίσι εμφανίζεται, σύμφωνα με το στερεότυπο που επεκράτησε στη συντηρητική Ευρώπη μετά τη Γαλλική Επανάσταση, ως ο κατεξοχήν τόπος του εκφυλισμού και της ηθικής απώλειας. Στο Παρίσι είναι που ο Κωστής Ρούσης έχασε την ηθική του υπόσταση, αφέθηκε στα όργια και εθίστηκε στο όπιο, για να ακολουθήσει αργότερα το παράδειγμά του ο αδύναμος και χαϊδεμένος ανιψιός του Νίκος.

Έτσι, οι πολιτικές πεποιθήσεις προβάλλονται ως καθοριστικές της υποκειμενικότητας των χαρακτήρων. Την πρώτη φορά που ο Τασάκος πηγαίνει στη φιλική συγκέντρωση της Τετάρτης στο σπίτι του Δασκάλου, η συζήτηση επικεντρώνεται γύρω από τα «υπέρ» και τα «κατά» των δύο πολιτικών συστημάτων. Οι θέσεις και οι συλλογισμοί του Κωστή Ρούσης παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφού αντανακλούν τα αδιέξοδα και την κατάντια ενός πολιτισμού δέσμιου στις παρορμήσεις της «αγέλης».

Ο «Δάσκαλος» αντιστρέφει τους όρους και ορίζει τη δημοκρατία ως «το πιο αυταρχικό πολίτευμα, γιατί επιβάλλει στους πάντας, τις ανεξέλεγκτες κι άτοπες παρορμήσεις του όχλου». Η λέξη «όχλος» αντί «λαός», που χρησιμοποιεί ο Ρούσης, σηματοδοτεί τις αριστοκρατικές περί πολιτεύματος αντιλήψεις, ενώ ο ψυχολογικός όρος «παρορμήσεις» εισάγει ως γνωσιολογικό και αξιακό κριτήριο στον *πολιτικό Λόγο* το αντιθετικό ζεύγος *λογικό/παράλογο*. Θα θυμηθούμε ότι το αντιθετικό αυτό ζεύγος είναι κεντρικό στη διάρθρωση του *μετα-μυθιστορηματικού Λόγου* σχετικά με τα βαθύτερα ψυχολογικά αίτια της ποιητικής δημιουργίας.

Σε αντίθεση με τη δημοκρατία, η δικτατορία βασίζεται όχι

στο χυδαίο, παράλογο πάθος των πολλών, αλλά στη λογική του ενός. Κατά τον Ρούση, «μ' έναν δικτάτορα, κατά κάποιον τρόπο συζητείς λογικά, γιατί έχει πάντοτε μια δόση λογικής... Ένας δικτάτωρ, αν βέβαια δεν είναι κτήνος, έχει κάποια γνώση και κάποιαν εκτίμηση προς τις προσωπικότητες της χώρας». Ενώ η δημοκρατία, «διαποτισμένη από αβυσσαλέο και φαρμακερό πλέγμα κατωτερότητας, κάνει το παν για να τους εξουθενώσει» (I, 79). Εδώ, ο *πολιτικός Λόγος* συναντάται και με το *Λόγο της ψυχάνάλυσης*.

Όταν του τίθεται το ερώτημα αν είναι «δικτατορικός», ο «Δάσκαλος» απαντά πως σίγουρα θα ήταν «αν υπήρχε τρόπος να διορισθής δικτάτωρ ο καταλληλότερος». Στην πραγματικότητα, η επιλογή του δικτάτορα είναι και αυτή υποχείρια στις «υποβόσκουσες δυνάμεις της δημοκρατίας, δηλαδή της ηλιθιοκρατίας. Όσο πιο ηλίθιος είναι ο δικτάτωρ, τόσο πιο λαοφιλής» (I, 80). Κατά τον Ρούση, η αριστοκρατία του πνεύματος θα αποτελούσε το ιδεώδες πολίτευμα. Ωστόσο, καθώς οι άριστοι του πνεύματος είναι οι μόνοι που διαθέτουν *ατομικότητα*, είναι αδύνατον να συστήσουν *συλλογικό υποκείμενο*. Έτσι, καταλήγει ο Ρούσης, «δια της εις άτοπον απαγωγής, ξαναπέφτουμε στη διακυβέρνηση των ηλιθίων. Φαύλος κύκλος ασφυκτικός...» (I, 81).

Είναι στην αμέσως επόμενη σκηνή, που ο Νεζερίτης ανακοινώνει στον Τασάκο τη «διάγνωση» του σχετικά με την ψυχική κατάσταση του «Δασκάλου» και της «ανθρωπότητάς». Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι πίσω από τη «διάγνωση» του Νεζερίτη ελλοχεύει ο πολιτικός συλλογισμός του Ρούση σχετικά με τον «ηλίθιο» δικτάτορα και τη σαγήνη που εξασκεί στον παρορμητικό «όχλο». Εδώ, σε γλωσσικό επίπεδο, ο βιολογικός εκφυλισμός και η «παραφροσύνη» παίρνουν τη θέση της «ηλιθιότητας» και οι «αδαιείς» τη θέση του «όχλου»:

Είναι ημιπαράφρων. Τα μισοχαλασμένα κύτταρα του εγκεφάλου του, του δίνουν διαίσθηση δαιμονική, που οι αδαιείς την παρεξηγούν για γνώση. Οι αδαιείς και ψυχονευρωτικοί. Όσο καιρό η Ανθρωπότητα θα παραπαί στον ωκεανό της παράνοιας και της ψύχωσης, ο Κωστής Ρούσης θα θεωρήται μεγαλοφυΐα. Μα κάποτε θα 'ρθη η μέρα... (I, 84).

Όπως είδαμε πιο πάνω, ο *μετα-μυθιστορηματικός Λόγος* υπονόμεισε και κατέλυσε το όριο ανάμεσα στ' αντίθετα *πραγματικότητα/μυθιστορία*. Όμοια, και ο *πολιτικός Λόγος* υπονομεί και καταλύει το όριο ανάμεσα στα αντίθετα *δημοκρατία/δικτατορία*. Έτσι, «εγκυβωτίζεται» και αυτός στο παράδοξο, στην επανάληψη και στο «ίδιο». Ο πολιτικός πόθος του Κωστή Ρούση για την έλευση του πολιτικού Υπερανθρώπου, ανήκει στη σφαίρα της ουτοπίας. Όμως, τον μεσοσιανικό, πολιτικό αυτό ρόλο του «φωτισμένου» δικτάτορα, θα αναλάβει να υποδυθεί ο μυθι-

στοριογράφος Μάνος Τασάκος με σκοπό να «αλλάξει» την εκφυλισμένη, *ακινητοποιημένη* πραγματικότητα, να την υποτάξει σε μια προ-αποφασισμένη, δυναμική, μυθιστορηματική πλοκή και έτσι να κατευθύνει, με τη δύναμη της βούλησής του και με τις στρατηγικές της λογικής, τη ροή της Ιστορίας προς τους ορίζοντες μιας «ανώτερης» σύνθεσης.

Θέσεις και Αντιθέσεις: Μια τολμηρή Θεωρία

Ίσως δεν είναι τυχαίο το ότι η σύλληψη της «τολμηρής θεωρίας», πάνω στην οποία βασίζει το μυθιστόρημά του ο Μάνος Τασάκος, συμπίπτει χρονικά με την επιβολή της Μεταξικής δικτατορίας στην Ελλάδα, δηλαδή, το 1936. Έτσι, στο επίπεδο του *μετα-μυθιστορηματικού Λόγου*, η θεωρία αυτή κατασκευάζει για τον πεζογράφο μια θέση αντίστοιχη μ' αυτή που κατέχει ο δικτάτορας στον *πολιτικό Λόγο*. Πράγματι, όπως η στρατηγική της δικτατορικής εξουσίας στόχο έχει να μεταμορφώσει τους ελεύθερους πολίτες σε άβουλα «πιόνια» υποταγμένα στη μεγαλομανή φαντασίωσή της, μοιράζοντας για το σκοπό αυτό αυθαίρετα εξουσίες και καταργώντας τις κατά βούληση, έτσι και η θεωρία του Τασάκου επιχειρεί να υποτάξει την πραγματικότητα σε μια μεγαλομανη, μυθιστορηματική πλοκή όπου ο δικτάτωρ-συγγραφέας θα μπορεί, σύμφωνα με την αυταρχική και αυθαίρετη βούλησή του, να μεταβάλλει τις υποκειμενικότητες των «πραγματικών» ατόμων και να τα κινεί, όπως ο πεζογράφος τους φανταστικούς χαρακτήρες του, σαν πιόνια σε προκαθορισμένες θέσεις που εξυπηρετούν την προαποφασισμένη δράση τους¹¹.

Ωστόσο, η *ειρωνεία* ελλοχεύει μέσα στην ίδια τη θεωρητική του σκευή, οδηγεί στην αυτο-παγίδευση και τελικά, όπως θα δούμε, στην κατάρρευση του μεγαλομανούς οικοδομήματός του. Στο επίπεδο του μύθου, η «αυτοκτονία» του Τασάκου ίσως λειτουργεί αλληγορικά και ως προληψη της κατάρρευσης του παρανοϊκού οικοδομήματος που τόλμησε να ορθώσει απέναντι στην Ιστορία ο άλλοτε θεωρούμενος «μεγαλοφυής» παράφρων και αυτόχειρ, ο Αδόλφος Χίτλερ.

Η «τολμηρή θεωρία» του Τασάκου φέρνει σε διάλογο τον *μετα-μυθιστορηματικό* με τον *φιλοσοφικό Λόγο* και στρέφεται προς δύο στόχους. Ο ένας αφορά στη διαλεκτική σχέση παρόντος-παρελθόντος και εστιάζεται στην ιστορική «κίνηση» της πεζογραφίας. Ο πρόγονος τον οποίο προσπαθεί να «υπερβεί» ο Τασάκος είναι ο Εμίλ Ζολά, συνακόλουθα, η θεωρία του θα αποτελέσει την «αντίθεση» στη «θέση» του Νατουραλισμού. Ο δεύτερος στόχος αφορά στη διαλεκτική σχέση παρόντος-μέλλοντος και τη μετατροπή της θεωρίας του για το μυθιστόρημα σε κοινωνική *πράξη* προκειμένου να ενεργοποιηθεί η ιστορική κίνηση προς μια «ποιοτικά» ανώτερη σύνθεση, η οποία θα

υπερβαίνει τις συνθήκες της κοινωνικής, οικονομικής και πολιτισμικής παρακμής.

Όπως είναι γνωστό, ο Ζολά εμπνεύστηκε τη θεωρία του για το Μυθιστόρημα από το επιστημονικό έργο του φυσιολόγου και γιατρού Κλωντ Μπερνάρ, *Εισαγωγή στη Μελέτη της Πειραματικής Ιατρικής*. Έτσι, στο θεωρητικό του έργο *Το Πειραματικό Μυθιστόρημα*, ο Ζολά υποστήριξε πως η πεζογραφία, προκειμένου να δώσει μια αντικειμενική αναπαράσταση ενός μέρους της κοινωνικής πραγματικότητας, έπρεπε να βασίζεται, όπως και η Ιατρική, στους νόμους που διέπουν την ανθρώπινη φύση και τους οποίους ανακάλυψαν οι επιστήμες της βιολογίας, της φυσιολογίας, της κοινωνιολογίας και της ψυχολογίας. Με δεδομένες αυτές τις προϋποθέσεις, η αφήγηση θα πρέπει να περιορίζεται σε μια απλή καταγραφή *πραγματικών* και όχι *φανταστικών* γεγονότων, προκειμένου να καταδείξει τον εσωτερικό μηχανισμό των γενικών νόμων που κατευθύνουν τόσο τα γεγονότα, όσο και τους ανθρώπινους συντελεστές.

Το αντικείμενο του «εργαστηριακού» πειράματος του νατουραλιστή, είναι ο κοινωνικός «οργανισμός» και –όπως στην ιατρική– η «διάγνωση» αποβλέπει στην «ίαση» του νοσούντος οργανισμού. Μεταξύ άλλων ανθρωπιστικών στόχων, μακροπρόθεσμος πολιτικός στόχος του πειραματικού πεζογράφου είναι να συμβάλλει στην υπόθεση του Σοσιαλισμού.

Σχολιάζοντας τον Νατουραλισμό, ο Νίτσε παρατήρησε πως «το άκρον άωτον της παρακμής είναι να προσκυνάς τα γεγονότα. Γιατί, η ανθρώπινη αξιοπρέπεια συνίσταται στο να κυριαρχεί επ' αυτών». Για τον Νίτσε, η λογοτεχνική σχολή του *ανθρώπινου ντοκουμέντου* εγκαταλείπεται και υποτάσσεται στα γεγονότα με τρόπο αναξιοπρεπή και αυτό που εικονίζει είναι «μια κοινωνία που βαίνει προς το 'τέλος' της»¹².

Κατηγορηματικότερος του Νίτσε, ωστόσο, υπήρξε ο Όσκαρ Ουάιλντ, ο οποίος υποστήριξε πως η λατρεία της εποχής του για την «αντικειμενικότητα» και το «γεγονός» οδηγούσε στην πλήρη καταστροφή της τέχνης. Σύμφωνα με τον Ουάιλντ, η τέχνη έχει τη δύναμη να μετατρέπει την άμορφη πραγματικότητα και να δίνει ύπαρξη σε πράγματα τα οποία δεν είχαν υπόσταση πριν το κάλεσμά της. Γιατί, η τέχνη είναι αυτή που διαπαιδαγωγεί το βλέμμα έτσι ώστε να διακρίνει στα φαινόμενα ιδιότητες στις οποίες η όραση παραμένει τυφλή¹³. «Αντιμετώπισα την τέχνη σαν την υπέρτατη πραγματικότητα, και τη ζωή σαν μια απλή μορφή μυθοπλασίας», γράφει στο *De Profundis*¹⁴. Σε ό,τι αφορά τον ηθικό σκοπό του έργου τέχνης, ο Ουάιλντ δήλωσε: «Όλη η τέχνη είναι ανήθικη»¹⁵. Όπως θα δούμε, η «τολμηρή θεωρία» του Μάνου Τασάκου δεν μένει ανεπηρέαστη από τις παραπάνω απόψεις του Αισθητισμού.

Στη θεωρία του, ο Μάνος Τασάκος συνδέει τη μυθιστορηματική γραφή με λογικές υποθέσεις και με συλλογιστικές διαδικασίες επαλήθευσης ή διάψευσης μιας «προκαθορισμένης» θέσης. Ο πεζογράφος μπορεί να επιλέξει μια από τις δύο αποδεικτικές μεθόδους: την επαγωγική ή την παραγωγική. Ο Ζολά ακολουθεί την πρώτη, ωστόσο η επαγωγική μέθοδος καθιστά τον πεζογράφο παθητικό παρατηρητή της ζωής. Η παραγωγική μέθοδος βασίζεται στη φαντασία του πεζογράφου να συλλάβει τους χαρακτηρισμούς και την πλοκή που θα αποδείξουν τη θέση του, ωστόσο, και αυτή μετατρέπει τον πεζογράφο σε παθητικό όργανο. Και στις δύο περιπτώσεις, η απόδειξη της θέσης «είναι ανεύθυνη» (I, 140). Στόχος του Τασάκου, λοιπόν, είναι να επινοήσει μια *τρίτη* μέθοδο και αυτή είναι η *διαλεκτική*.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Τασάκο, ο πραγματικά «πειραματικός» πεζογράφος είναι αυτός που, με βάση την προκαθορισμένη θέση του, *παρεμβαίνει* στην πραγματικότητα και στη ζωή *υπαρκτών* και όχι *φανταστικών* ανθρώπων, τους χρησιμοποιεί σαν «πειραματόζωα» και τους εμπλέκει στις διαδικασίες μιας επινοημένης πλοκής, η οποία εξελίσσεται στον πραγματικό χρόνο και τόπο σε συμφωνία με τις κατευθύνσεις του. Με άλλα λόγια, από «παθητικός» και «ανεύθυνος», ο πεζογράφος γίνεται ενεργητικός, κυρίαρχος και παντοδύναμος, αφού αναλαμβάνει να ανασκευάσει υποκειμενικότητες, να αναδιοργανώσει τη δομή των σχέσεών τους, να κατευθύνει τη δράση τους, να *συγγράψει*, τέλος, αυτή την ίδια τη ζωή τους έτσι ώστε η ζωή να καθρεφτίζει την τέχνη και όχι η τέχνη τη ζωή.

Η «θεωρητική θέση» πάνω στην οποία βασίζει την οργάνωση του πειραματικού του μυθιστορήματος είναι η εξής: «Το πάθος της υλικής κατοχής είναι το πρώτιστο στην ανθρώπινη φύση, και παραμερίζει κάθε άλλο αίσθημα στοργής, αγάπης, έρωτα, ευσπλαχνίας, φιλανθρωπίας, τιμότητας κ.λπ.» (I, 141). Τα «πειραματόζωα» έχουν απωθήσει αυτό το πάθος ή το έχουν καλύψει με ιδεολογικές μάσκες. Ωστόσο, με την επέμβαση, τους χειρισμούς και τις ραδιουργίες του πειραματικού πεζογράφου, το απωθημένο πάθος θα αναδυθεί και οι διαπροσωπικές σχέσεις θα μετασηματιστούν με βάση το εγωτικό, οικονομικό αυτό κίνητρο. Σε περίπτωση που η «θέση» μεταβληθεί στο αντίθετό της σε κάποια δεδομένη χρονική στιγμή, αυτό, σύμφωνα με τη διαλεκτική μέθοδο, απλά θα σημαίνει πως η «θέση» πέρασε στην «αντίθεση».

Ο πειραματικός πεζογράφος, λοιπόν, γίνεται ο ενεργός παραγωγός μιας πραγματικότητας και της ιδεολογίας που τη στηρίζει. Τα μέσα «παραγωγής» των οποίων είναι κάτοχος δεν είναι άλλα απ' αυτά που του προμηθεύει η τεχνολογία του *μυθιστορηματικού Λόγου*. Όπως είναι πρόδηλο, ο πειραματικός πεζογράφος δεν δεσμεύεται από κανένα ηθικό κριτήριο. Η μυθιστορία, αν όχι ανήθικη,

είναι σε τελευταία ανάλυση, όπως ο φασισμός και ο καπιταλισμός, «πέραν του καλού και του κακού». Πριν αρχίσει να γράφει την «τολμηρή θεωρία» του, ο Τασάκος κάνει τις παρακάτω σκέψεις:

Ο διαχωρισμός της ανθρωπότητας σε δυνατούς δυνάστες κι αδύνατους δυναστευόμενους αποτελεί πραγματικότητα, απόρροια φυσικής επιταγής αδέκαστης κι η αντικειμενική ηθική είναι φενάκη επιβεβλημένη στους ηλίθιους αδύνατους από τους νοήμονες δυνατούς... Ο ντισεικός υπεράνθρωπος έχει το πρόνομο να χαιρέται τη ζωή ανεξέλεγκτα, και να μεταχειρίζεται το κοπάδι των υπανθρώπων χωρίς οίκτο... Κατάντησα οπαδός του ροζενμπέργειου Φύρεμπρι-



ντσιπ; γιατί όχι αν πιστεύω στην αλήθεια του; Η φύση μ' έπλασε αρχηγό και στους αρχηγούς τα πάντα επιτρέπονται... Πρέπει να παραδεχτώ πως σαν δυνατός αρχηγός, οφείλω να είμαι και amoral... Αν για να πετύχω το σκοπό μου, θ' αναγκασθώ να πατήσω σε μερικά πτώματα δεν θα διστάσω (I, 174).

Πιστεύω, πως σε κανένα άλλο νεωτερικό μυθιστόρημα δεν έχει καταδειχθεί, σε επίπεδο δομής, η *άμεση* *αντιστοιχία* που μπορεί να έχουν οι συμβάσεις του Είδους με την εξάσκηση μορφών πολιτικής εξουσίας. Στον *Κίτρινο Φάκελλο*, ο Καραγάσης αποδεικνύει πως ο *πολιτικός Λόγος* και η ιδεολογία του φασισμού, βρίσκονται *εν δυνάμει* μέσα στη δομή του ίδιου του *μυθιστορηματικού Λόγου*. Εξαρτάται, λοιπόν, από τις επιλογές του κάθε συγγραφέα τι μορφής *πολιτική εξουσία* θα εξασκήσει και, συνολούθα, θα προβάλλει στο πεζογράφημά του.

Ιστορικός Υλισμός, Λόγος περί Οικονομίας και Μύθος
Όπως είδαμε, ο Μάνος Τασάκος έχει μια ιδιότυπη σχέση με τον Ιστορικό Υλισμό. Έτσι, από το μύθο απουσιάζει το όποιο συλλογικό, ταξικό υποκείμενο καθώς και η πάλη

των τάξεων ως καθοριστική κινητήρια δύναμη του ιστορικού γίγνεσθαι. Η ιστορική κίνηση του κειμένου είναι η μετάβαση από την *κατάσταση της κοινωνικής παρακμής* και της οικονομικής στασιμότητας, στην κατάσταση της *κοινωνικής ακμής* και της παραγωγικής, οικονομικής δραστηριότητας. Ωστόσο, η «αλλαγή» αυτή συντελείται χωρίς καμιά επαναστατική ρωγμή – αντίθετα, παρουσιάζεται ως μια βαθμιαία, «οργανική» αναγκαιότητα η οποία σε μεγάλο βαθμό επέρχεται χάρη στη δραστητική επέμβαση και τους σχεδιασμούς του μεγαλοφυούς, χαρισματικού Ηγέτη.

Σχηματικά, *Ο Λόγος περί Οικονομίας* στρέφεται προς τα στοιχεία εκείνα που σηματοδοτούν την κατάσταση της

στασιμότητας και της παρακμής και τα οποία είναι τα εξής: ο οικονομικός μαρasmus της άλλοτε ισχυρής τάξης των γαιοκτημόνων, η ιδεολογία του *dolce far niente* και της περιφρόνησης της εργασίας, καθώς και η αντι-παραγωγική επένδυση του Κεφαλαίου αφού αντιμετωπίζεται απλά ως πηγή εισοδήματος. Ο πατέρας της Μαρίας, Θανασούλης Πετρόπουλος, είναι ο χαρακτηριστικός εκπρόσωπος του «κοσμικού» παράσιτου: «από το 1918, που η απαλλοτρίωση του τσιφλικιού του στη Θεσσαλία εμείωσε σημαντικά την περιουσία του... δίνει κρατερό αγώνα να διατηρήσει τουλάχιστο τη βιτρίνα της παλιάς κοσμικής υπόστασης» (I, 74). Την ευθύνη γι' αυτή την οριστική καταστροφή του φέρει «η άτιμη κυβέρνηση Βενιζέλου» (I, 75), και ως εκ τούτου δηλώνει «δικτατορικός». Καθώς του είναι αδιανόητο να δουλέψει, ο μόνος τρόπος βελτίωσης των άθλιων οικονομικών του είναι να βγάλει την κόρη του στο νυφοπάζαρο.

Ο επιδοξος «αγοραστής», είναι ο κοσμικός νέος Νίκος Ρούσης, χαϊδεμένος ανιψιός και κληρονόμος του Κωστή Ρούση. Καθώς ο «Δάσκαλος» είναι πολέμιος της αστικής ηθικής της εργασίας, πρεσβεύει πως αν ο Νίκος «μπορή

να βρη τη χαρά της ζωής έξω απ' την εργασία», δεν έχει λόγο να εργαστεί, αφού είναι κληρονόμος μιας τεράστιας περιουσίας. «Όποιος μπορεί να μη δουλεύει και δουλεύει, είναι δυστυχέστατος» (I, 72). Όσο για την τεράστια περιουσία του Νομπελίστα, αυτή επενδύεται αντιπαραγωγικά σε έργα τέχνης, σε ακίνητα, μετοχές, κ.λπ. Η στασιμότητα της άρχουσας τάξης αντανakλάται και στη στασιμότητα της ερωτικής σχέσης της Μαρίας και του Νίκου, η οποία διαιωνίζεται και εκφυλίζεται σε καθαρά συμπεροντολογική διαπραγμάτευση.

Τη μετάβαση στην κατάσταση της ακμής *Ο Λόγος της Οικονομίας* σηματοδοτεί με τη σταδιακή περιθωριοποίηση και τον τελικό αποκλεισμό του «αδύναμου» Νίκου τόσο από το χρηματικό όσο κι από το ερωτικό παιχνίδι, καθώς και με τη σταδιακή προέλαση και τελική κυριαρχία του μικροαστού, νόθου γιου του Κωστή Ρούση, Μίλτου, όχι μόνο στο οικογενειακό, ανταγωνιστικό παιχνίδι γύρω από την κληρονομιά, αλλά και στο ευρύτερο, ανταγωνιστικό οικονομικό παιχνίδι της ανατέλουςας βιομηχανίας στην Ελλάδα. Χάρη στην πυρετώδη εργατικότητα του, τη μεγαλοφυή και παραγωγική επένδυση των κεφαλαίων του στη βιομηχανία και την πολύτιμη συνδρομή του γνωστού από τα παλιά τραπέζιτη Γιούγκερμαν, ο Μίλτος Ρούσης κυριολεκτικά αλλάζει το *χρονότοπο* του μύθου: Οι κλειστοί, πνιγροί χώροι του εξεζητημένου Αισθητισμού, που εικονογραφούσαν την σκηνή της παρακμής, δίνουν τώρα τη θέση τους σε ένα μεγαλειώδες, φουτουριστικό, δυναμικό, βιομηχανικό τοπίο:

Στο βάθος, στον όρμο της Αναβύσου, ορθώνεται ένα παράξενο τέρας, ασαφές κι επιβλητικό μεσ' στην καταχνιά. Σκελετοί τεράστιοι από ατσάλι. Γερανοί γιγάντιοι από ατσάλι... Καμινάδες που αναδίνουν καπνούς, ατμούς. Και μια βουή που έρχεται από μακριά: άνθρωποι –χιλιάδες άνθρωποι– που χτυπούν το ατσάλι, που δουλεύουν το ατσάλι, που κινούν το ατσάλι, που χειραγωγούν την ατσαλένια δύναμη του ηλεκτρισμού» (II, 145).

Όταν ο Κωστής Ρούσης πρωτοαντικρίζει το εργοστάσιο του γιου του και βλέπει τον «καφερό κρουνό... που έχυνε αναλυτό μαντέμι σ' ένα καλούπι», τον «χειμαρρο της λάβας» (II, 37) και το φαντασμαγορικό θέαμα ενός φούρνου όπου «μέσα στην έντονα πυρωμένη κοιλότητα, τα σμαλτωμένα αντικείμενα ήσαν σαν σχηματοποιημένη διάφανη φλόγα» (II, 43), λέει πως «Όλ' αυτά έχουν μια σκληρή ποίηση», και αποκαλεί το γιο του «ποιητή», που έδωσε στην ποιητική του δημιουργία «υπόσταση υλικά ωφελμιστική» (I, 46).

Όπως είναι γνωστό, η «σκληρή ποίηση» της ύλης αποτελούσε κεντρικό σημείο στο *Μανιφέστο του Φουτουρισμού*, αισθητικό κίνημα το οποίο συνδέθηκε στενά με την ιδεολογία του Φασισμού. Εκεί, αναγγέλονταν το τέλος

της παρηκμασμένης τέχνης του παρελθόντος και η έλευση της ακμαίας τέχνης του μέλλοντος. Η Φουτουριστική τέχνη, έπρεπε να εκφράζει τον ίλιγγο της σύγχρονης ζωής, την «πυρετώδη» δραστηριότητα και ξέφρενη «ταχύτητα» της, και έπρεπε να είναι «σκληρή» όπως το «ατσάλι» από το οποίο κατασκευάζεται ο σύγχρονος άνθρωπος. Ο Φουτουρισμός, επαναπροσδιόρισε την έννοια της «τρέλας», θεωρώντας πως είχε υστερόβουλα οριστεί ως εκφυλιστική «νόσος» από τις συντηρητικές δυνάμεις του παρακμασμένου παρελθόντος, προκειμένου να φимώσει τους νεωτεριστές. Η «τρέλα» αυτή καθαυτή ήταν τιμητικός τίτλος γιατί διαχώριζε τον καλλιτέχνη από την αγέλη των αστών.

Έτσι, η σκηνή της ακμής και ο *Λόγος περί Οικονομίας* βρίσκουν την φαντασιακή τους έκφραση στον «ανατρεπτικό» κώδικα του Φουτουρισμού. Η «τρέλα» του λογοτέχνη, που τόσο απασχόλησε τον *μετα-μυθιστορηματικό Λόγο*, εμφανίζεται τώρα όχι ως σύμπτωμα εκφυλιστικής «νόσου», αλλά ως δύναμη πρωτοτυπίας και ορμής για κυριαρχία.

Με βάση τα παραπάνω, είναι πρόδηλο πως η αντίληψη του Τασάκου για τον Ιστορικό Υλισμό δεν έχει καμιά ουσιαστική σχέση με τη μαρξιστική σκέψη. Το ιστορικό μοντέλο που προβάλλεται στο κείμενο φαίνεται να αντανakλά τις θέσεις του φιλελεύθερου Ουμανισμού, αφού απεικονίζει την ιστορική πρόοδο ως αποτέλεσμα των πράξεων χαρισματικών υποκειμένων. Δεν είναι τυχαίο, ότι στο κείμενο όλες οι ιστορικές αναφορές και ερμηνείες –είτε αφορούν στην πολιτική ιστορία είτε στην ιστορία της λογοτεχνίας– εστιάζονται στη δράση και στο έργο «χαρισματικών» ηγετών και δημιουργών. Ίσως, η λειτουργία ενός τέτοιου ιστορικού μοντέλου να προσφέρει και μια εξήγηση για το ιστορικό «κενό» χρόνου και μνήμης που εμφανίζεται ανάμεσα στα δύο κείμενα. Γιατί, ο Φασισμός, οι «χαρισματικοί» ηγέτες του, και η πολιτική του αίματος που ακολούθησαν ανέτρεψαν εκ θεμελίων τις αστικές, ορθολογικές, ουμανιστικές ψευδαισθήσεις και επιβεβαίωσαν τη «διάγνωση» πως ο δυτικός πολιτισμός βυθιζόταν «στον ωκεανό της παράνοιας και της ψύχωσης».

Εδώ, ίσως θα πρέπει να θυμηθούμε πως ο «χαρισματικός» κεφαλοκράτης Μίλτος Ρούσης, ο οποίος οδήγησε την Ελλάδα στην οικονομική αναγέννηση και στον βιομηχανικό εκσυγχρονισμό, άρχισε την ταπεινή του καριέρα ως «όργανο της τάξεως», δηλαδή, ως ενεργό μέλος ενός καταπιεστικού, κρατικού μηχανισμού με ιδιαίτερη «δράση» στα χρόνια της μεταξικής δικτατορίας! Οι δεσμοί αυτοί αποδεικνύονται ακατάλυτοι. Όπως ο ίδιος αποκαλύπτει στον πατέρα του: «Σαν παλιός αστυνομικός, μπορώ να ρίχνω μια ματιά στους φακέλους της Ασφάλειας... Όλος ο κόσμος έχει φάκελλο... Η θητεία μου στη χωρο-

φυλακή μου γέννησε μόνιμη επαγγελματική διαστροφή. Σας αποκαλύπτω πως η αστυνομία άμα θέλη ξέρει τι γίνεται στο σπίτι του καθενός κι εγώ, μολονότι παραιτήθηκα, άνθρωπος της αστυνομίας θα είμαι πάντα» (II, 27-8).

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε πως ο «διήλογος» ανάμεσα στον *Ιστορικό Υλισμό*, στον *Λόγο της Οικονομίας* και τον *Μύθο*, μάλλον συσκοτίζει τα πράγματα. Κι αυτό, γιατί και ο Τασάκος και ο αφηγητής-Καραγάτσης τον «διαβάζουν» μέσα από τις προδιαγραφές της αστικής, καπιταλιστικής φιλοσοφίας της Ιστορίας.

Διαλεκτικός Υλισμός, Μεταμυθιστορηματικός Λόγος και Μύθος

Όπως είναι γνωστό, σύμφωνα με τον *Διαλεκτικό Υλισμό*, κάθε εποχή κινείται προς το μέλλον της. Η εξέλιξη της ιστορίας και της σκέψης συνεπάγεται μια συνεχή αναθεώρηση και εγκατάλειψη του παλιού, το οποίο ανασυντίθεται σε νέες μορφές. Κάθε μηχανισμός που κρατάει τα πράγματα σε ακινησία, σηματοδοτεί το θάνατο. Η «πραγματικότητα», βρίσκεται σε μια συνεχή διαδικασία αυτομεταμόρφωσης, η οποία οφείλεται στο γεγονός ότι το περιεχόμενο κάθε οντότητας που ενέχει του «πραγματικού» αποτελείται από αντιθετικούς παράγοντες. Η εσωτερική κίνηση αυτών των αντιθέτων αλλάζει συνεχώς το κάθε τι, σε κάτι άλλο.

Ο *μετα-μυθιστορηματικός Λόγος* που αρθρώνει την «τολμηρή θεωρία» του Μάνου Τασάκου, φαίνεται να εμπνέεται άμεσα από τις θέσεις αυτές του *Διαλεκτικού Υλισμού*. Άλλωστε, ο τίτλος που δίνει στο «πειραματικό» του μυθιστόρημα είναι *Θέσεις και Αντιθέσεις*. Όπως είδαμε, το ιστορικό μοντέλο πάνω στο οποίο βασίζεται ο μύθος, αντανakλά την ιστορική κίνηση όπως περιγράφεται στο διαλεκτικό υλισμό. Δομικό στοιχείο της πλοκής, είναι η σύγκρουση των αντιθέτων και η μετάβαση από το παλιό στο νέο.

Σε αντίθεση με τη Λογική, η οποία δίνει έμφαση στην ακίνητη μορφή και στους τυπικούς νόμους, η διαλεκτική μέθοδος συνδέει τη Λογική με την Οντολογία. Έτσι, αφού τα όντα συνεχώς μεταβάλλονται σε κάτι άλλο, ο νόμος της ταυτότητας στη διαλεκτική, σε αντίθεση με το νόμο της ταυτότητας στη Λογική, υποστηρίζει πως κάτι μπορεί ταυτόχρονα να είναι και θέση και άρνηση. Οι παραγωγές της τυπικής Λογικής στερούνται πραγματικού περιεχομένου και ως εκ τούτου δεν μπορούν ποτέ να λύσουν τις αντινομίες. Στον κόσμο της πραγματικότητας, ωστόσο, δεν υπάρχει στιγμή κατά την οποία να μην συμβαίνει τίποτα. Έτσι, η διαλεκτική μέθοδος προϋποθέτει πως κάθε τι πρέπει να εξετάζεται σε σχέση με την ιστορία του, δηλαδή, με το συνεχώς μεταβαλλόμενο περιεχόμενό του.

Σε σχέση με τα παραπάνω, θα παρατηρήσουμε πως ο Μάνος Τασάκος επεμβαίνει στην πραγματικότητα και καθοδηγεί την πλοκή με βάση τις αντινομίες που ενυπάρχουν,

στη δεδομένη στιγμή, στις πραγματικές καταστάσεις και στις υποκειμενικότητες των χαρακτήρων. Επίσης, το συνεχώς «μεταβαλλόμενο περιεχόμενο» της προσωπικής τους ιστορίας μας δίνεται λεπτομερειακά είτε από τον αφηγητή, με εξωτερικές αναλήψεις, είτε με αυτοδιηγητικές αφηγήσεις, όπως η προφορική αφήγηση της Μαρίας Ρούση στον πλασματικό Καραγάτση, είτε με την ενσωμάτωση μέσα στο κείμενο αυτοδιηγητικών κειμένων, όπως είναι το νεανικό ημερολόγιο του Κωστή Ρούση.

Στο επίπεδο του μύθου, η «τολμηρή θεωρία» του Τασάκου ακολουθεί πιστά τους νόμους του *Διαλεκτικού Υλισμού*. Έτσι, ο *νόμος της αλληλοεξιδύσης*, δηλαδή, της ταυτόχρονης ενότητας και πάλης των αντιθέτων, που συνεπάγεται πως η ενότητα είναι προσωρινή ενώ η διαδικασία της αλλαγής συνεχής, καθορίζει μέσα στο κείμενο τόσο την υποκειμενικότητα των χαρακτήρων όσο και τις διαπροσωπικές τους σχέσεις οι οποίες μεταβάλλονται στο αντίθετό τους συνεχώς. Έτσι, σε μια δεδομένη στιγμή, κίνητρα όπως το εγωιστικό και το αλτρουιστικό, το ηθικό και το ανήθικο ενυπάρχουν και λειτουργούν ταυτόχρονα μέσα στο ίδιο υποκείμενο. Όσο για τις διαπροσωπικές σχέσεις, η νοσηρή αγάπη μεταβάλλεται σε απόρριψη και αδιαφορία, όπως του Ρούση για τον ανιψιό του, η αδιαφορία σε αγάπη και θαυμασμό, όπως για το γιο του, η αγάπη σε περιφρόνηση, όπως της Μαρίας για το Νίκο, κ.λπ. Καμιά σχέση, ωστόσο, δεν καθρεφτίζει τόσο πειστικά το νόμο της αλληλοεξιδύσης, όσο αυτή του ερωτικού πάθους. Εκεί, *φιλότης* και *νείκιος* δεν παύουν να εναλλάσσονται, όπως στην τυραννική, έως θανάτου σχέση του Μάνου Τασάκου με τη Μαρία.

Ο *νόμος της μετάλλαξης της ποσότητας σε ποιότητα* και το αντίθετο, είναι καθοριστικός στη διαμόρφωση του χρονότοπου του κειμένου αφού διέπει την αργή συσσώρευση των ποσοτικών αλλαγών που συντελούνται στη σκηνή της παρακμής, καθώς και την ενεργοποίηση των νέων «ποιότητων» που οδηγούν στην ξαφνική, ποιοτική μετάβαση στη δυναμική σκηνή της ακμής.

Τέλος, ο *νόμος της άρνησης της άρνησης*, σύμφωνα με τον οποίο κάθε φάση της εξέλιξης θεωρείται ως μια σύνθεση που λύνει τις αντινομίες που περιέχονταν στην προηγούμενη σύνθεση, για να γεννήσει με τη σειρά της τις δικές τις αντινομίες – πάντοτε, όμως, σε ένα διαφορετικό, ποιοτικό επίπεδο, εξηγεί τόσο τα εξελικτικά στάδια στην πορεία της πλοκής, όσο και το τέλος του μυθιστορήματος. Θα θυμηθούμε ότι ο Μάνος Τασάκος, μηχανεύεται τα πάντα προκειμένου να βρει «λύση» σε κάθε νέα περιπλοκή που προκύπτει. Όμως, με την κάθε «λύση» που επινοεί, εμφανίζεται και ένα νέο πρόβλημα προς «λύση». Είναι, λοιπόν, αναπόφευκτο, σύμφωνα με την «τολμηρή θεωρία» του, το μυθιστόρημά του *Θέσεις και Αντιθέσεις* να μείνει *ημιτελές* και *ανοιχτό*, γιατί, νομοτελειακά, τελική

λύση δεν πρόκειται ποτέ να υπάρξει.

Η φράση με την οποία τελειώνει ο *Κίτρινος Φάκελλος* εκφέρεται από τη Μαρία και αφορά στο Μίλτο Ρούση. Η φράση είναι: «Αυτός βρήκε τη λύση...». Όμως, τα αποσιωπητικά που ακολουθούν το λόγο, αναιρούν την όποια βεβαιότητα. Ήδη, το κείμενο έχει εκπέμψει στον αναγνώστη «αδιόρατα» αλλά υπαρκτά αντιφατικά σήματα που ελλοχεύουν στη σκηνή της ακμής. Η πυρετώδης δραστηριότητα που χαρακτηρίζει το *δημόσιο χώρο*, ο οικονομικός και παραγωγικός οργασμός στον οποίο συμμετέχει και τον οποίο σε μεγάλο βαθμό διαμορφώνει ο «χαρισματικός» κεφαλαιοκράτης Μίλτος Ρούσης, συνοδεύεται από την παγερή μοναξιά του *ιδιωτικού χώρου* και βίου και από τον ερωτικό μαρασμό. Στην τελευταία σκηνή του βιβλίου, η γραφή αναφέρεται επίμονα στην ιλλιγγιώδη ταχύτητα με την οποία οδηγεί ο Μίλτος την πολυτελή του κούρσα προς το «παράξενο τέρας, το επιβλητικό μέσ' στην καταχνιά» (II, 145) ναυπηγείο του. Μια αδιόρατη ανησυχία αρχίζει να πλανιέται, η οποία εντείνεται από τα αποσιωπητικά, πως ίσως η Μαρία, ο Μίλτος και ο πλασματικός Καραγάτσης βρίσκονται σε απόσταση αναπνοής από το βίαιο και ξαφνικό θάνατό τους. Αυτό, βέβαια, δεν θα το μάθουμε ποτέ. Γιατί, όπως και στις *Θέσεις και Αντιθέσεις*, έτσι και στον *Κίτρινο Φάκελλο* το τέλος μένει ανοιχτό και ο χρόνος «εν κινήσει».

Η πονηρία του Λόγου

Η «πονηρία του Λόγου», στο διαλεκτικό σύστημα του Χέγγελ, συνίσταται στο ότι ενώ τα υποκείμενα ακολουθούν τους ιδιαίτερους στόχους τους, «εν αγνοία» τους είναι ταυτόχρονα όργανα της πραγματοποίησης κάποιου ανώτερου σχεδίου είτε αυτό είναι της Θείας Πρόνοιας, του Πνεύματος ή της Ιστορίας. Έτσι, ο χειριστής είναι ταυτόχρονα και χειριζόμενος, ο εκμεταλλευτής, εκμεταλλεζόμενος. Εδώ είναι που υπεισέρχεται μέσα στο κείμενο το στοιχείο της *ειρωνείας*, αφού ο μεγαλομανής «πειραματιστής» Μάνος Τασάκος μετατρέπεται τελικά σε «πειραματόζωο» της ίδιας του της πλοκής. Πέρα από το γεγονός ότι στο ίδιο το πείραμά του εμφανίζονται αστάθμητοι παράγοντες που τον αφορούν, και μόνο το γεγονός ότι *κληροδοτεί* τη συγγραφή του ημιτελούς μυθιστορηματός του σε έναν άλλο συγγραφέα, τον καθιστά αυτόματα από παντογνώστη αφηγητή, σε ανίδεο χαρακτήρα, από υποκείμενο, σε αντικείμενο του λόγου. Τελικά, το «εγώ» του παντογνώστη συγγραφέα υπονομεύεται από έναν άλλο, ισχυρότερο παράγοντα: από την ίδια τη σκηνή της γραφής.

Έτσι, η αντινομία ανάμεσα στον εξελικτικό ιστορικό χρόνο του μύθου και τη δομή του εγκυβωτισμού που επέβαλε ο *μετα-μυθιστορηματικός Λόγος*, μένει μετέωρη και η οντολογική διάκριση ανάμεσα στην πραγματικότητα και

τη μυθοπλασία συνεχίζει να ανακυκλώνει αέναα το διαλεκτικό νόμο της αλληλοεξιδύσης. Υπάρχει, ωστόσο, και ένας άλλος, ισχυρότερος παράγοντας που καθορίζει, ερήμην του εξουσιαστή Τασάκου, τόσο την πορεία του «πειραματικού» του έργου, όσο και τη δική του «μοίρα». Γιατί, πέρα από την «*πονηρία του Λόγου*» υπάρχει πάντοτε και η «*πονηρία του Πάθους*» η οποία κινεί τα νήματα του δράματος που παίζεται πάνω στην ερωτική σκηνή.

Η Σημαινούσα Απουσία και η Ερωτική Σκηνή

Από το χρόνο του μύθου, δεν «παραγράφονται» μόνο το έγκλημα και η Ιστορία. Στο κενό κέντρο του ελλοχεύει και μια άλλη σημαίνουσα απουσία – αυτή της *Μητρότητας*. Ο κόσμος του μύθου δεν περιέχει καμιά μητέρα. Όλοι οι χαρακτήρες είναι ορφανοί. Η Μαρία, σκοτώνει τη μοναδική υπόσχεση, το παιδί του Τασάκου που φέρνει στην κοιλιά της. Όμοια, και τα δύο αφηγήματα –του Τασάκου και του πλασματικού Καραγάτση– μένουν «ορφανά» από μητέρα, δηλαδή, από την παρουσία εκείνη που πράγματι γεννά τον μέλλοντα χρόνο. Αντίθετα, καταγράφουν με νοσηρή επιμονή την καταγωγική, δυναστική αλληλουχία της κίνησης από Πατέρα σε γιο. Τόσο το κείμενο της παρακμής, όσο και το κείμενο της ακμής, κυριαρχούνται από τη φαντασίωση της *Πατρογένεσης*. Αυτό που γεννά ο μύθος είναι η αέναη ανακύκλωση του χρήματος και της γραφής. Η «στεριρότητα» της γυναίκας αντανakλάται και στη θηλυκή Ελλάδα. «Η μεγάλη αντίπαλος» του Μίλτου Ρούση είναι «η ελληνική παραγωγή»:

Τη φαντάζεται σαν μια γυναίκα νωθρή κι ακαμάτα, που σέρνει βαριεστημένα τα πασούμια της στους σκονισμένους δρόμους, τρώγοντας ψωμί κι ελιές. Έτσι του 'ρχεται να την αρπάξει από τον κότσο, να της αστράψει δύο ανάξερβες και να της πη: «Γιατί δεν γεννάς μωρή; Δεν έχεις αγαπητικούς, να σε γκαστρώσουν; στάσου να σε τακτοποιήσω εγώ. Και γέννα μωρή! Γέννα διπλάρια, τριπλάρια, δεκαπλάρια! Βαστάει η μήτρα σου, τεμπέλα! Βαστάει! (II, 145).

Η ειρωνεία, βέβαια, είναι ότι ο φαλλοκρατικός αυτός λόγος που αντανakλά τη φαντασίωση της ανδρικής κυριαρχίας, περιορίζεται στο ρητορικό επίπεδο της μεταφοράς και μόνο. Πράγματι, στο μεταφορικό επίπεδο, ο Μίλτος Ρούσης, «βιάζει» και γκαστρώνει απανωτά την φτωχή εκείνη «πόρνη» που λέγεται ελληνική, βιομηχανική παραγωγή. Όμως, στο επίπεδο της γενετήσιας πράξης, είναι στείρος αφού δεν έχει σχέση με καμιά γυναίκα. Το πρώτο μυθιστόρημα του Κωστή Ρούση για τον Άρειο αντικαθρεφτίζει ακριβώς τη σημαίνουσα μητρική απουσία και την αγωνία που περιβάλλει το «αίνιγμα» της καταγωγής, για τη λύση του οποίου επιστρατεύεται όλη η περίπλοκη τεχνολογία της «λογικής». Το θεολογικό «αίνιγμα» που πραγματεύεται το πρώτο μυθιστόρημα του Ρού-

ση, αντανakλάται και στον *Κίτρινο Φάκελλο* αφού η «καταγωγή» τόσο του ανιψιού Νίκου, όσο και του γιου Μίλτου παραμένει «αίνιγμα» που ζητάει «λύση». Γεγονός είναι πως και οι δύο είναι νόθα τέκνα νεκρών μητέρων τα οποία απέκτησαν νομική υπόσταση χάρη στον Πατριάρχη Κωστή Ρούση. Όπως παρατηρεί ο εξώγαμος Μίλτος Ρούσης: «Αφού η αρρενοκρατία βασιλεύει στην κοινωνία μας, γιατί η έλλειψη ενός τύπου να μου στερη το δικαίωμα να είμαι και τυπικά γόνος ενός άνδρα;» (I, 196). Όμως, όταν το «αίνιγμα» της μητρικής καταγωγής λύνεται, το συμπέρασμα είναι πως η λύση δεν κάνει καμιά διαφορά αφού, έτσι κι αλλιώς, το τέκνο ουδεμία ομοιότητα έχει με τη μητέρα. Πράγματι, ενώ ο Νίκος είναι παιδί της



αγνής «μαντόνας» Λευκής, η οποία βιάστηκε άνανδρα από τον άσπιο αδελφό του Ρούση, ο Νίκος δεν κληρονομεί κανένα από τα ηθικά και πνευματικά χαρίσματα της μητέρας του. Αντίθετα, βγαίνει πιστό αντίγραφο του παρτίτου, ακαμάτη Πατρός του. Ο Μίλτος, ενώ προήλθε από τη μήτρα πορνικού δουλικού που ικανοποιούσε τις ορέξεις του Πατριάρχη, και αυτός δεν κληρονομεί τίποτα το ποταπό και φτηνό από τη μητέρα, αντίθετα, βγαίνει πιστό αντίγραφο του μεγαλοφυούς Πατρός του.

Συνακόλουθα, όλες οι λογικές σοφιστείες και δικανικές ραδιουργίες του Τασάκου γύρω από την περιουσία του Ρούση, στόχο έχουν να ταυτίσουν τη βιολογική με τη νομική πατρική κληρονομιά και να «παραγράφουν» ως *άναξια λόγου* τη μητέρα.

Είναι γνωστό, ότι στο φανταστικό του δυτικού πολιτισμού ο *Λόγος* ταυτίζεται με το άρρεν και το *Πάθος* με το θήλυ. Στον *Κίτρινο Φάκελλο*, ο *περί λογικής Λόγος* και η έμφαση που δίνεται σε λογικά σχήματα και αποδεικτικούς συλλογισμούς στοιχειώνουν με τέτοια επαναληπτική επιμονή το κείμενο, ώστε ο *Λόγος της λογικής* να φαίνεται πως αγγίζει τα όρια της *τρέλας*. Η υποψία που αυτό

γεννά είναι κατά πόσο η θέση του Πατρός είναι, τελικά, τόσο ακλόνητη όσο παρουσιάζεται, και κατά πόσο στη ρίζα της καταγωγικής αρχής δεν ελλοχεύει πάντα η αγωνία της αβεβαιότητας η οποία πρέπει με κάθε θυσία και μέσο να καλυφθεί.

Δεν είναι τυχαίο, πως προκειμένου να νομιμοποιήσει τον εξώγαμο ανιψιό του, προς τον οποίο τρέφει μια αγάπη τόσο νοσηρή ώστε να εγείρει υποψίες ομοφυλοφιλίας, ο Κωστής Ρούσης *πλαστογραφεί* την υπογραφή του αδελφού του, ακυρώνοντας έτσι τον κατεξοχήν πατρικό θεσμό, το Νόμο. Όμοια, και ο εξουσιαστής Τασάκος, σ' ένα από τα όνειρα που βλέπει¹⁶, ενώ βρίσκεται κάτω από μετεχειρητική νάρκη, επιστρέφει στην παιδική ηλικία όπου,

προκειμένου να γλυτώσει από την οργή του πατέρα για τους κακούς βαθμούς που έχει πάρει, *πλαστογραφεί* την υπογραφή του στον έλεγχο, έχοντας πάρει, ωστόσο, την απόφαση στο μέλλον να γίνει επιμελής. Στη συνέχεια προβαίνει σε μια σειρά περίπλοκων συλλογισμών προκειμένου να αποδείξει στον εαυτό του πως η παράβαση του Νόμου είναι θεμιτή, εφόσον το αποτέλεσμα της παράβασης είναι ηθικό. Μέσα στο κείμενο, ο *Λόγος της ηθικής* και ο *Λόγος του δικαίου* περιστρέφονται ακατάπαυστα γύρω από τις έννοιες της πατρότητας και της απόλυτης εξουσίας, φτάνοντας πάντα στο ίδιο συμπέρασμα: ότι, ανάλογα με τις περιστάσεις, η ανηθικότητα μπορεί να ισούται με την ηθική και η παράβαση με το καθήκον.

Τώρα, «πλαστογραφώ» σημαίνει πως εμφανίζονται «ψευδώς» ως ο έτερος, παίρνω με δόλο τη θέση και την ταυτότητά του. Τίθεται, λοιπόν, το ερώτημα: τι άλλο είναι η φαντασίωση της Πατρογέννησης από μια δόλια *πλαστογραφία*; Αναφέραμε προηγουμένως πως όταν αρχίζει το μυθιστόρημα ο Κωστής Ρούσης εμφανίζεται ως απόλυτα εξαρτημένος από τη δαιμόνια, οικονόμα του Κατερίνα, σύμβολο μιας φανταστικής, τερατικής, φαλλικής μητέρας. Διαβά-

ζουμε πως η οικονόμα έχει «κατανομή Ερινύας. (I, 43), πως είναι «θηλυκός κέρβερος» (I, 57) και πως ο οποιομάνης πεζογράφος την περιβάλλει «με νοσηρό φετιχισμό» (I, 50). Όπως ο ίδιος ομολογεί, η φοβία του μήπως την χάσει είναι παράλογη, ωστόσο, η λογική δεν μπορεί να τον απαλλάξει από την εξάρτηση. Στην ίδια δηλώνει: «Μου είσαι απαραίτητη, και, φυσικά, σε μισώ» (I, 50).

Η Κατερίνα, όπως και ο Τασάκος, κατέχεται από ένα ανικανοποίητο πλέγμα κυριαρχίας. Προκειμένου να το ικανοποιήσει, καταφεύγει και αυτή σε ένα σωρό ραδιουργίες οι οποίες φέρνουν τελικά το επιθυμητό αποτέλεσμα: ο αφέντης μπαίνει κάτω «απ' τη δικτατορική κηδεμονία» της δούλας του (I, 56). Στη σχέση αυτή εμπλέκεται και ο Τασάκος, ο οποίος χρησιμοποιεί την Κατερίνα προκειμένου να πλησιάσει τον Δάσκαλο. Η ερωτική έλξη που αισθάνεται η γεροντοκόρη για τον Τασάκο, έχει πάρει «ύπουλα τη μορφή του ανικανοποίητου μητρικού φίλτρου». Πράγματι, η όψη της μαρτυρά τα «απωθημένα» στην ψυχή της «ερωτικά δηλητήρια» (I, 40):

Τα νερούλιασμένα, τα πεθαμένα, τ' άχρωμα γαλανά μάτια της πήραν, για μια στιγμή, την έκφραση μιας ζωής άγριας, πρωτόγονης, φρικιαστικής, καθώς τύλιγαν τον Τασάκο με ακτινοβολία ερωτικής κατοχής. Έτσι θα κοίταζε μια λυσσασμένη θηλυκιά γριά τρίγρη, το νεαρό σερνικό που λιμπίζεται, πριν χιμήξει να το κατασπαράξει, μην μπορώντας να το χαρή με άλλο τρόπο (I, 56-7). Έτσι, το αίσθημα της κυριαρχίας και του ερωτικού πόθου στο θήλυ ταυτίζονται αρχικά με το πρόσωπο της θεραπευτικής, φαλλικής μητέρας η οποία «κατασπαράζει» τον καρπό της κοιλίας της. Δεν είναι τυχαίο, ότι το αγαλμάτι που αφήνει στο σπίτι του Τασάκου η Μαρία και το οποίο βρίσκεται μαζί με το πιστόλι και τον κίτρινο φάκελλο στο συρτάρι του γραφείου του, απεικονίζει έναν λέοντα που βατεύει μια τίγρη. Το ερωτικό πάθος εμφανίζεται άγριο, αιμομικτικό και σκοτεινό, αφού οι μη συμβολοποιημένες, γενετήσιες ορμές επιστρέφουν τον άνθρωπο πίσω στην πρωτόγονη, ζωική καταγωγή του, στο «γενετήσιο κτήνος» (I, 268).

Στο *Πέραν του Καλού και του Κακού*, ο Νίτσε παρατήρησε πως στο θεμελιακό πρόβλημα των δύο φύλων δεν πρέπει να παραβλέπουμε «τον αβυσσαλέο ανταγωνισμό και την αναγκαιότητα μιας παντοτεινά εχθρικής έντασης μεταξύ τους»¹⁷. Ο *Λόγος των φύλων*, ο οποίος ανάγει τη μεταξύ τους σχέση σε αρχέτυπα συμπαντικών, αντιθετικών δυνάμεων, σημαδεύει όλο το πεζογραφικό έργο του Καραγάτση, όπως και πολλών άλλων μοντερνιστών¹⁸. Το μεγάλο ερωτικό πάθος, παίζεται πάντα πάνω σε μια αρχέγονη, διονυσιακή σκηνή, μια σκηνή λυσσαλέας πάλης που μοιραία οδηγεί σε θάνατο το ερωτικό αντικείμενο του πόθου, αλλά *ποτέ τον τυραννικό πόθο*. Αυτή είναι, άλλωστε, και η μοίρα της επιθυμίας: Να σκοτώνει το αντικείμενό

της προκειμένου να εξασφαλίζει τη διαιώνισή της. Σε τελευταία ανάλυση, η τραγωδία του καταδικασμένου έρωτα είναι και μια αλληγορία της επιθυμίας.

Ωστόσο, ο Καραγάτσης, όπως και άλλοι συγγραφείς οι οποίοι ενστερνίζονται το αντιθετικό στερεότυπο της *πόρνης/μαντόνας*, δεν περιορίζει την ερωτική σκηνή στο διονυσιακό πάθος που ορίζεται από τις χθόνιες μητρικές δυνάμεις. Προκειμένου να τονίσει την τραγικότητά του, διχάζει τον ήρωα ή την ηρωίδα του με το να φέρει πάνω στην ερωτική σκηνή την υπόσχεση μιας απολλώνιας αγάπης που τελεί κάτω από τη σκέπη του πατρικού Νόμου. Στον *Κίτρινο Φάκελλο*, η Νίνα Νικολάου ενσαρκώνει την υπόσχεση. Δεν είναι τυχαίο, ότι εκτός από την ομορφιά και την πνευματική καλλιέργειά της, η Νίνα είναι και ανερχόμενη μουσικός. Για τον Τασάκο, η γυναίκα αυτή «ήταν η επιβεβαίωση της αρχαίας απολλώνιας θεικής υφής του έρωτα, σ' έναν αιώνα οργής, πάθους, νοσηρών απωθήσεων - αιώνα του Σατανά» (I, 76).

Αν στη σκηνή της παρακμής, ο Κωστής Ρούσης ήταν η κεντρομόλος δύναμη της ποιητικής δημιουργίας, η οποία σηματοδοτούσε το θανατερό κίνδυνο που διέτρεχε ο κάθε επίδοξος συγγραφέας καθώς περνούσε το όριο από την πραγματικότητα στη φαντασία, η Μαρία Πετροπούλου ήταν και παρέμεινε και στη σκηνή της ακμής η κεντρομόλος δύναμη του ερωτικού πάθους, το οποίο σηματοδοτούσε το ανεκπλήρωτο του πόθου και το θανατερό κίνδυνο που διέτρεχε ο κάθε επίδοξος εραστής της καθώς περνούσε το όριο από το Λόγο στο Πάθος.

Η Μαρία, είναι η ενσάρκωση της σαγήνης. Μόλις το βλέμμα του την αντικρίζει μπροστά στον τάφο, ο πλασματικός Καραγάτσης αισθάνεται πως «ο ακοίμητος κι αδέκατος σερνικός παράγοντας έδωσε το παρόν», παραβλέποντας το άτοπο του τόπου και του χρόνου, για να του πει πόσο επιθυμητό πρέπει να ήταν το αγκάλισμα μαζί της... Ήταν πολύ γυναίκα αυτή η γυναίκα (I, 31, 33). Εδώ, το υποκείμενο εμφανίζεται εντελώς παθητικό αφού αυτό που το ορίζει και το μιλά είναι κάτι πολύ βαθύ, πολύ πέρα από τη βούλησή του: Είναι το ίδιο το βιολογικό φύλο, «ο σερνικός παράγοντας». Η ταυτολογία που ορίζει τη γυναίκα ταραίζει και αυτή την τάξη της γλώσσας και δείχνει πως ο *Λόγος* δεν έχει θέση στη σκηνή του *Πάθους*.

Σε αντίθεση με την απολλώνια Νίνα, η Μαρία είναι καθηλωμένη στο πεδίο της ανδρικής όρασης. Είναι το ερωτικό αντικείμενο πάνω στο οποίο το ανδρικό βλέμμα καθρεφτίζει τις φοβικές φαντασιώσεις του και την ορμή του για κατάκτηση και κυριαρχία. Κάτω από το ανδρικό βλέμμα, η Μαρία δεν έχει άλλη επιλογή από το να υποδύεται το *σαγηνευτικό αντικείμενο*, του οποίου η ακαταμάχητη γοητεία κάνει επιτακτική την απόκτησή του. Άλλωστε, ο πρώτος ο οποίος βλέπει και περιφέρει τη Μαρία ως αντικείμενο σαγήνης στα ανδρικά βλέμματα, είναι ο ίδιος ο πατέρας της.

Το δίχτυ του βλέμματος μέσα στο οποίο αιχμαλωτίζεται η Μαρία, στήνεται από την πρώτη φορά που πάει ο Τασάκος στη φιλική συγκέντρωση της Τετάρτης στου Ρούση. Η τριτοπρόσωπη αφήγηση εστιάζεται στο βλέμμα του Τασάκου το οποίο προβαίνει σε μια «φυσιογνωμική μελέτη» της Μαρίας. Εκεί, διακρίνει «ένα έντονο κάλεσμα θηλυότητας», συμπεραίνει πως «οι σαρκικές απολαύσεις πρέπει να παίξουν πρωτεύοντα ρόλο στη ζωή της», πως «οι ορμές της θα κινηθούν προς τις πιο απροσδόκητες κατευθύνσεις», καταλήγοντας πως «αυτή η μικρούλα πρέπει να 'ναι πολύ τρυφερή στο κρεβάτι ενός αισθησιακού άνδρα». Το βλέμμα του, σημειώνει και τα κρυφά βλέμματα που ανταλλάσσουν η Μαρία με το Νίκο αλλά και τον περιεργό τρόπο με τον οποίο ο Δάσκαλος κοιτάζει το νεαρό ζευγάρι, όχι «με τρυφερή επιείκεια... αλλά με τη δυσανεμμένη έκφραση μιας ζηλότυπης αντίδρασης» (I, 72-3). Από το σημείο αυτό και πέρα, στόχος του Τασάκου θα είναι να εκμηδενήσει τους ανταγωνιστές-αρσενικούς και να κυριαρχήσει στο παιχνίδι της κατάκτησης του σαγηνευτικού αντικείμενου. Παρά το γεγονός ότι οι κινήσεις του μοιάζουν να επιδιώκουν το αντίθετο, ο ίδιος «είναι εντελώς σίγουρος πως αν έβαζε τα δυνατά του, του την έπαιρνε του Νίκου» (I, 90).

Όπως σημειώνει ο Σαρτρ, «αρκεί ένα τρίτο πρόσωπο που θα κοιτάξει το ζεύγος των ερωτευμένων, ώστε ο καθένας να νοιώσει όχι μόνο τη δική του πραγματοποίηση αλλά και εκείνη του άλλου». Η αγάπη μετατρέπεται τότε σε αγάπη –ως– αντικείμενο, τελειώς αλλοτριωμένη ως προς τον τρίτο. Για το λόγο αυτό, «οι ερωτευμένοι αναζητούν τη μοναχικότητα. Είναι γιατί η παρουσία του τρίτου προσώπου, οποιοδήποτε κι αν είναι, σημαίνει την καταστροφή της αγάπης τους»¹⁹. Η σχέση του Νίκου και της Μαρίας καταστρέφεται στη σκηνή εκείνη όπου, διασχίζοντας μια νύχτα το Ζάππειο, το βλέμμα του Τασάκου πέφτει πάνω στο ζευγάρι:

Έξαφνα, η ματιά του έπεσε σ' ένα ζευγάρι που συμπεριφερόταν άτοπα... Γύρισε το κεφάλι αλλού και συνέχισε το δρόμο του. Έξαφνα, κοντοστάθηκε, κυριευμένος από το παράξενο αίσθημα πως δύο μάτια τον κύτταξαν πεισματικά. Γύρισε το κεφάλι... «Σπουδαία πουτάνα αυτή!», συλλογίστηκε, κι έκανε να φύγει. Εκείνη τη στιγμή, με μια κίνηση, η γυναίκα λευτέρωσε τα χείλη της απ' το στόμα του άντρα. Το 'κανε ίσως γιατί ντράπηκε να την κοιτάει ο άγνωστος περαστικός να φιλιέται. Το κεφάλι της καθώς ξεμάκρυνε, φωτίστηκε από το αμυδρό αντιφέγγισμα ενός μακρινού φαναριού. Ήταν η Μαρία Πετροπούλου» (I, 128).

Από τη στιγμή αυτή, στη σκηνή του Πάθους θα παιχτεί η έως θανάτου πάλη των δύο θεμελιακών, ανταγωνιστικών ετεροφυλικών δυνάμεων. Ο Καραγάτσης, σε όλα του τα μυθιστορήματα, προβάλλει, μέσω των ανδρικών χαρα-

κτήρων του, με νοσηρή επιμονή τον *σεξιστικό Λόγο* ο οποίος υποβιβάζει τη γυναίκα στο κατώτατο σημείο πραγματοποίησης, συνοψίζοντας την ύπαρξή της σε απλό «σκεύος ηδονής». Ωστόσο, μέσα από τον τόνο της περιφρόνησης του μίσους και της οργής, αφήνει να διαφανεί η ανδρική ανασφάλεια και η αγωνία της πιθανής ήττας στον αγώνα για επικράτηση. Η αδύνατη πλευρά του αρσενικού τονίζεται και από το γεγονός ότι ο Καραγάτσης δεν αφήνει την ανταγωνίστρια-γυναίκα χωρίς *αντίλογο*. Η Μαρία, έχει πλήρη επίγνωση της κατασκευασμένης από το κυρίαρχο φύλο υποκειμενικότητάς της και των φυλικών σχέσεων που αυτή επιβάλλει. Αποδομεί, έτσι τον *σεξιστικό Λόγο* και τον παρουσιάζει γι' αυτό που είναι: ένα ιδεολόγημα, μια ανδρική φαντασίωση: «Θέλεις το καμουφλάρισμα», λέει στον Τασάκο, «κι εγώ έχω ξεμασκαρευτεί» (I, 156).

Στο φιλόδοξο, «πειραματικό» παιχνίδι που έστησε, ο Τασάκος βγήκε αναμφίβολα νικητής. Απέδειξε πως η επιθυμία για τη δύναμη που δίνει το χρήμα, είναι ικανή να μεταβάλλει στο αντίθετό τους τις ανθρώπινες υποκειμενικότητες. Σ' αυτό συνέβαλλε και το γεγονός ότι ο ίδιος ήταν πέρα και πάνω από μια τέτοια επιθυμία. Όπως τονίζεται στο κείμενο, η συσσώρευση του πλούτου τον άφηγε εντελώς αδιάφορο. Έτσι, μπορούσε να στέκει αμέτοχος, έξω από την πλοκή που είχε στήσει για τους άλλους, ως παντοδύναμος και παντογνώστης συγγραφέας.

Στο ερωτικό παιχνίδι, ωστόσο, τα πράγματα αντιστρέφονται. Γιατί, η σκηνή του Πάθους δεν περι-ορίζεται ώστε να επιλέξει κάποιος να σταθεί αμέτοχος, εκτός ορίων. Έτσι, «στο σοφά οργανωμένο παιχνίδι, το πιόνι Μαρία κινείται εντελώς αντίθετα απ' τις προβλέψεις του» (II, 15) και ο πειραματιστής, γίνεται το κυριότερο πειραματόζωο» (II, 137).

Στη σκηνή του Πάθους, δεν έχει σχέση η Διαλεκτική. «Θέση» και «Αντίθεση» παραμένουν εσαεί θεμελιακές, αντιθετικές δυνάμεις και η «Σύνθεση» μένει χωρίς προοπτική. Σε αντίθεση με το μύθο και την οργανωμένη πλοκή, το δράμα που παίζεται πάνω σ' αυτή τη σκηνή είναι πάντα το ίδιο, πάντα εκτός τόπου και χρόνου. Αν οδηγεί κάπου, αυτό είναι στην επιθυμία της επιστροφής στην πρωταρχή, δηλαδή, στο θάνατο. «Μην εύχεσαι να 'ρθω', λέει με μίσος η Μαρία στον Τασάκο 'γιατί αν έρθω θα 'ρθω να σε...' – 'Τι να με; Τι να με;,' ρώτησε ο Μάνος προκλητικά» (I, 217). Αυτός είναι και ένας από τους βαθύτερους λόγους που το μυθιστόρημα «αποβάλλει» από μόνο του τη σχέση του με το «αστυνομικό» μυθιστόρημα. Στη σκηνή του Πάθους, δεν υπάρχουν θύματα και θύτες. Η τραγωδία του διονυσιακού έρωτα παίζεται πάντα *εκτός του Λόγου και του Νόμου του Πατρός*. Έτσι, η *πονηρία του Πάθους* εξουδετερώνει την *πονηρία του Λόγου*.

Στον *Κίτρινο Φάκελλο*, το παιχνίδι του έρωτα στιγματίζε-

ται από την απωθημένη, αιμομικτική επιθυμία. Έτσι, οι δύο κεντρομόλες δυνάμεις –της λογοτεχνικής δημιουργίας και του σαρκικού πόθου, έρχονται εις γάμου κοινω- νίαν. Ο Πατριάρχης Ρούσης, εξουδετερώνει τους επίδο- ξους γιους και κρατάει για λογαριασμό του– ακόμα και μετά το θάνατό του – την κόρη Μαρία. Στη σκηνή της ακ- μής, η Μαρία Ρούση είναι τώρα αυτή που δέχεται στο σπί- τι της κάθε Τετάρτη. Ωστόσο, ο κύκλος της περιορίζεται σε ένα και μοναδικό επισκέπτη: το Μίλτο Ρούση. Απεπι- σμένα ερωτευμένος με τη μηριά του, ο παντοδύναμος καπιταλιστής δεν εκδηλώνει ποτέ το αίσθημά του γιατί το θεωρεί «αιρετικό απέναντι στο ηθικό νόημα της οικογέ- νειας» και «αμαρτωλό απέναντι στη μνήμη του πατέρα του». Επιστρέφει, λοιπόν, κάθε βράδυ, «από το γραφείο στο σπίτι του το έρημο και κατάκλειστο» (II, 125). Έτσι, εγκυβωτίζεται και ο έρωτας μέσα σε στείρους, ενδο-οικο- γενειακούς αντικατοπτρισμούς.

Το κείμενο, όπως και ο κόσμος που εικονίζει, παραμένει άτεκνο. Ο αυτο-αναφορικός, μετα-μυθιστορηματικός Λό- γος, όπως και ο Λόγος της απόλυτης Εξουσίας και του Πά- θους, μένουν ατενίζοντας ναρκισσιστικά όχι κάποιο κό- σμο αλλά το είδωλό τους. Στον *Κίτρινο Φάκελλο*, η ενορ- χήστρωση όλων αυτών των Λόγων δείχνει, θελημένα ή άθελα, προς το είδωλο μιας απύσχα Ιστορίας, μιας Ιστο- ρίας που άφησε την Ανθρωπότητα να αιωρείται πάνω από την άβυσσο της τρέλας και που τελικά «παραγράφτηκε».

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination* (University of Texas, Austin: 1985), σ. 49. Οι μεταφράσεις παραθεμάτων από ξένη βι- βλιογραφία είναι όλες δικές μου.
2. Ibid., σσ. 299-300.
3. Ibid., σ. 49.
4. *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία από τον Πρώτο ως τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (1914-1939)* Σοκόλης, Αθήνα: 1992. «Μ. Κα- ραγάτση», Τόμος Δ', σσ. 287-289.
5. *η άλως*, Τεύχος 3-4, φθινόπωρο 1996, σσ. 107-127.
6. Βλέπε Δ. Δημητράκου, *Νέον Ορθογραφικόν Ερμηνευτικόν Λε- ξικόν* (Γιοβάνης, Αθήνα: 1970).
7. *Ο Κίτρινος Φάκελλος* (Εστία, Αθήνα: 1995), Τόμος Ι, σσ. 136-7. Στη συνέχεια, ο τόμος και η σελίδα θα δίνονται στο τέλος του πα- ραθέματος.
8. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι τη μέρα αυτή εορτάζεται η Αγία Ει- ρήνη.
9. *op cit.*, *Λεξικό Δημητράκου*.
10. Εδώ, ίσως μας προσφέρεται, πέρα από την αφηγηματολογι- κή ανάλυση, ένα εννοιολογικό στοιχείο που θα μας βοηθούσε να διακρίνουμε μέσα στο κείμενο των «Θέσεων» και «Αντιθέσεων» τις δύο χρονικά απομακρυσμένες αφηγηματικές φωνές, δηλα- δή, του Τασάκου και του πλασματικού Καραγάτση και τις «επεμ- βάσεις» του νεότερου αφηγητή στο παλαιότερο κείμενο.
11. Έχει ενδιαφέρον εδώ να θυμηθούμε τη μετα-μυθιστορηματι- κή συζήτηση που διαδραματίζεται στη φαντασίωση που έχει ο Γιούγκερμαν στο *Ο Γιούγκερμαν και τα Στερνά του* ανάμεσα στον

ίδιο, στο Λιάπκιν και στον νεκρό πια Καραμάνο και που αφορά στην απόλυτη εξουσία του συγγραφέα, στην «ελεύθερη» βούλη- ση των χαρακτήρων του, τελικά στο «δισυπόστατο» του προσώ- που του:

– Δεν ξέρω αν εγώ είμαι ο Λιάπκιν, όπως εσείς δεν ξέρετε τι ακρι- βώς είσατε, Ίσως ο Καραμάνος.

– Είμαι συνταγματάρχης... μουρμούρισε ο άλλος σασιτισμένος.

– Αν θέλω, σας ξηλώνω τα γαλόνια, όπως σας τα 'δωσα. Αν θέλω, σας ξαναπεθαίνω όπως σας ανάστησα. Αν θέλω, σας εξαφανίζω, όπως σας δημιούργησα.

– Δεν είναι στο χέρι σας, είτε. Δεν είναι πια... Είμαι ο συνταγμα- τάρχης Λιάπκιν.

– Η αλήθεια είναι, είτε ο Καραμάνος, πως κι αυτός και συ μου γί- νατε πολύ ενοχλητικοί, τώρα τελευταία. Εγώ φταίω, βέβαια, που σας έφτιασα ό,τι είσατε. (Εστία, Αθήνα 1994), σσ. 373-4.

Ο διάλογος αυτός, αν λάβουμε υπόψη μας και το πρόσωπο του αφηγητή, δημιουργεί συνθήκες «εγκυβωτισμού» και κατάλυσης των συμβατικών ορίων.

12. C. Andler, *La Dernière Philosophie de Nietzsche* (Bossard, Paris: 1931), σ. 263.

13. «The Decay of Lying», *The Works of Oscar Wilde 1856-1900* (Collins, London: 1948), σ. 923.

14. Ibid., σ. 857.

15. «The Critic as Artist», σ. 978.

16. Και τα τρία όνειρα παρουσιάζουν ιδιαίτερο ψυχαναλυτικό εν- διαφέρον. Το πρώτο, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως συμβολικό του φόνου του πατέρα. Το δεύτερο, ως συμβολικό απωθημένης ομοφυλοφιλίας, η οποία εκφράζεται ως επιθυμία κατάκτησης και ιδιοποίησης της ταυτότητας του ισχυρού άλλου, του Τούρ- κού. Το τρίτο, ως συμβολικό του μίσους για τη φαλλική μητέρα- Μαρία: «Πόρνη! Πόρνη!» Όταν ξυπνά από τη νάρκη και τους εφιάλτες, ο Τασάκος «χώνει το πρόσωπό του στα γόνατα “της καλής, μητρικής Νίνας” και κλαίει σαν παιδί» (σσ. 248-250).

17. Βλέπε, 238.

18. Βλέπε, π.χ., τον D. H. Lawrence, τον Καζαντζάκη και άλλους.

19. *Being and Nothingness* (Methuen, London: 1972), σ. 376-7.