



Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων  
Σχολή Επιστημών της Αγωγής  
Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών  
«Προσχολική Εκπαίδευση»  
Κατεύθυνση: Γλωσσικός Γραμματισμός και  
Πολυγραμματισμοί στην Προσχολική Εκπαίδευση

## Θέμα

*Ο παιδικός και νεανικός έρωτας σε κείμενα της  
νεοελληνικής λογοτεχνίας*

*Μεταπτυχιακή Διπλωματική εργασία*

**Κόρδα Άννα**

**Συμβουλευτική επιτροπή**

**Επιβλέπουσα:** Τριάντου Ιφιγένεια

**Μέλη:** Γιώτσα Άρτεμις

Τσιτσανούδη- Μαλλίδη Νικολέττα

Ιωάννινα,  
Ιούνιος 2017

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων  
Σχολή Επιστημών της Αγωγής  
Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών  
«Προσχολική Εκπαίδευση»  
Κατεύθυνση: Γλωσσικός Γραμματισμός και Πολυγραμματισμοί  
στην Προσχολική Εκπαίδευση

## Θέμα

*Ο παιδικός και νεανικός έρωτας σε κείμενα της νεοελληνικής  
λογοτεχνίας*

*( Γ. Θεοτοκάς, Η. Βενέζης, Μ. Καραγάτσης, Ι. Κονδυλάκης)*

Κόρδα Άννα

A.M. 17

Συμβουλευτική επιτροπή

Επιβλέπουσα: Τριάντου Ιφιγένεια

Μέλη: Γιώτσα Άρτεμις

Τσιτσανούδη- Μαλλίδη Νικολέττα

Ιωάννινα,  
Ιούνιος 2017

*Έλα τώρα χέρι μου δεξί*

*Κείνο που σε πονεί δαιμονικά ζωγράφισέ το...*

*Οδ. Ελύτης*

## Περίληψη

Η λογοτεχνία και τα έργα της, με το πέρασμα των χρόνων, έχει αποτελέσει αντικείμενο ερευνών ποικίλων επιστημών και διαφόρων μεθόδων προσέγγισης, όπως είναι η ιστορική, η κοινωνιολογική ή η παιδαγωγική προσέγγιση. Μια από τις επιστήμες που ασχολήθηκε εντατικά με τη Λογοτεχνία, είναι η Ψυχανάλυση. Από τις απαρχές της εμφάνισης των ψυχαναλυτικών θεωριών, υπήρξε έντονη η προσπάθεια των ερευνητών να προσεγγίσουν τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου μέσα από τα έργα τέχνης, όπως αυτά θεωρήθηκαν αποτύπωμα της ψυχής του δημιουργού.

Η παρούσα εργασία εξετάζει τον πρώτο παιδικό έρωτα σε τέσσερα κείμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, με εργαλείο τη θεωρία της ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης, όπως αυτή διατυπώθηκε από τον Freud.

Η εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος περικλείει το θεωρητικό πλαίσιο. Συγκεκριμένα τη σχέση της ψυχανάλυσης με τη λογοτεχνία και την υποδοχή της επιστήμης αυτής στον ελλαδικό χώρο. Η ολοκλήρωση του πρώτου μέρους γίνεται με την παρουσίαση της ψυχοσεξουαλικής θεωρίας του Freud.

Το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει τα λογοτεχνικά κείμενα που έχουν επιλεγεί: Λεωνής του Γιώργου Θεοτοκά, Αιολική Γη του Ηλία Βενέζη, Η κυρία- Νίτσα του Μ. Καραγάτση και Η πρώτη Αγάπη του Ιωάννη Κονδυλάκη. Το κάθε έργο παρουσιάζεται ξεχωριστά. Αρχικά γίνεται μια σύντομη αναφορά στον δημιουργό, παρουσιάζεται έπειτα το κείμενο και ακολουθεί η εξέταση και ανάλυση του παιδικού έρωτα, όπως αυτός περιγράφεται στο κείμενο.

Στο τέλος της παρούσας εργασίας συνοψίζονται τα συμπεράσματα.

Λέξεις- κλειδιά: πρώτος παιδικός έρωτας, νεανικός έρωτας, νεοελληνική λογοτεχνία, ψυχανάλυση, ψυχοσεξουαλική ανάπτυξη, παιδική σεξουαλικότητα

## **Abstract**

Literature and literary texts have been, through years, the subject of study for various sciences and have been approached by different methods, such as historical, sociological or pedagogical methods. One of the sciences that has been intensively involved with literature is Psychoanalysis. From the beginnings of the psychoanalytic theories appearance, there has been an intense effort from the researchers to approach the inner world of human being, through works of art, as they have been considered to be imprints of the artist's soul.

The present thesis examines the child's first love in four literary texts, with the contribution of the psychosexual development theory by Sigmund Freud.

It consist of two major parts. The first part contains the theoretical framework. At first it examines the relation between literature and psychoanalysis and how psychoanalysis was accepted, at first, in Greece. The first part is completed with the presentation and analysis of the Psychosexual Statement by Freud.

The second and main part, the four novels and short stories are presented. The novels are: Leonis by Giorgos Theotokas, Aeolian Land by Ilias Venezis, The first love by Ioannis Kondilakis and the short story Miss- Nitsa by M. Karagatsis. Every text is presented separately. First, there is a brier reference to the author of the novel about his work and life. Afterwards, there is the presentation of the novel, the plot of the text. The last part of each novel is the analysis of the child's first love, as it showed in the text.

Finally, the conclusions of the study are stated in last chapter.

Key- words: child's first love, young love, Modern Greek literature, psychoanalysis, psychosexual development, child sexuality

## Πίνακας περιεχομένων

Εισαγωγή .....	8
----------------	---

### Μέρος Πρώτο

#### Κεφάλαιο\_Πρώτο

1. Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση .....	13
1.1 Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση: μια σύντομη αναδρομή .....	13
1.2 Η ψυχανάλυση στην Ελλάδα και η Γενιά του Τριάντα .....	18

#### Κεφάλαιο\_Δεύτερο

2. Η σεξουαλική ζωή .....	27
2.1 Τα στάδια ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης του παιδιού .....	27

### Μέρος Δεύτερο

3. <i>Λεωνής</i> - Γιώργος Θεοτοκάς .....	34
3.1 Σύντομη βιογραφία .....	34
3.2 Παρουσίαση κειμένου .....	35
3.3 Ο έρωτας στο έργο <i>Λεωνής</i> .....	35
4. <i>Αιολική Γη</i> - Ηλίας Βενέζης .....	46
4.1 Σύντομη βιογραφία .....	46
4.2 Παρουσίαση κειμένου .....	48
4.3 Ο έρωτας στο έργο <i>Αιολική Γη</i> .....	50
5. <i>Η κυρία- Νίτσα</i> - Μ. Καραγάτσης .....	61
5.1 Σύντομη βιογραφία .....	61
5.2 Παρουσίαση κειμένου .....	63

5.3 Ο έρωτας στο έργο <i>Η κυρία- Νίτσα</i> .....	64
6. <i>Η πρώτη αγάπη</i> - Ιωάννης Κονδυλάκης .....	72
6.1 Σύντομη βιογραφία.....	72
6.2 Παρουσίαση κειμένου .....	73
6.3 Ο έρωτας στο έργο <i>Η πρώτη αγάπη</i> .....	75
7. Επίλογος .....	81
Βιβλιογραφία .....	82

## Εισαγωγή

Η εργασία πραγματεύεται το θέμα του παιδικού και νεανικού έρωτα, όπως αυτός εμφανίζεται σε κείμενα νεοελληνικής λογοτεχνίας. Συγκεκριμένα, περιγράφει και αναλύει την εμφάνιση του πρώτου παιδικού έρωτα που βιώνεται στο πρόσωπο μιας μεγαλύτερης γυναίκας. Το μέσο προσέγγισης και ερμηνείας του παιδικού σεξουαλικού ενστίκτου αποτελεί η θεωρία της ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης, η οποία διατυπώθηκε από τον Sigmund Freud. Σκοπός της εργασίας είναι να ερμηνεύσει τον παιδικό έρωτα μέσω ψυχαναλυτικών θεωριών.

Η εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη:

Στο πρώτο, και θεωρητικό μέρος, γίνεται αρχικά μια σύντομη αναδρομή στην ψυχανάλυση και τη λογοτεχνία ως συμπορευόμενες επιστήμες. Έναρξη της σχέσης αυτής, λαμβάνουμε την εντατική ενασχόληση του ψυχαναλυτή Freud με τη λογοτεχνία, με σκοπό να στηρίξει τις θεωρίες του. Συντόμως αναφέρονται και πιο σύγχρονες θεωρίες, όπως αυτές διατυπώθηκαν προς ενίσχυση των προηγούμενων. Στόχος του πρώτου τμήματος του πρώτου μέρους είναι να παρακολουθήσει ο αναγνώστης τον τρόπο και το βαθμό που η ψυχανάλυση χρησιμοποιήθηκε ως μέσο ερμηνείας της λογοτεχνίας. Από τις προσπάθειες του Freud μέχρι σύγχρονους μελετητές, το μέρος αυτό της εργασίας εκθέτει τις θεωρίες που αναπτύχθηκαν για την ψυχαναλυτική προσέγγιση της λογοτεχνίας.

Ακολουθεί αναφορά στην υποδοχή και ενσωμάτωση της ψυχανάλυσης στον ελλαδικό χώρο και στον τομέα της λογοτεχνίας. Δεδομένης της περιόδου εμφάνισης της νέας αυτής επιστήμης στην Ελλάδα, δηλαδή τις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά και των κειμένων που θα αναλυθούν στην εργασία, η μελέτη παρουσιάζει τη σχέση των λογοτεχνών της γενιάς του Τριάντα με την ψυχανάλυση. Συγκεκριμένα, η εργασία παρουσιάζει τις πρώτες προσπάθειες που έγιναν στην Ελλάδα, μεταφραστικές, ερμηνευτικές ή κριτικές στον τομέα της ψυχανάλυσης. Ξεκινώντας από επιστήμες όπως η Ιατρική ή η Παιδαγωγική η ψυχανάλυση εισέρχεται και στον τομέα της λογοτεχνίας. Με την Γενιά του Τριάντα και την τάση τους για αποδέσμευση από τα παλαιότερα λογοτεχνικά ρεύματα και την ανάγκη τους για υιοθέτηση πρωτοπόρων θεμάτων, η ψυχανάλυση θα βρει τον τρόπο να εισχωρήσει μέσα στη λογοτεχνία με το



ρεύμα του υπερρεαλισμού. Στην εργασία παρακολουθείτε η σχέση της Γενιάς του Τριάντα με τον υπερρεαλισμό και την ψυχανάλυση.

Ολοκληρώνοντας το πρώτο μέρος, παρουσιάζεται η ψυχαναλυτική θεωρία του Freud για τα στάδια σεξουαλικής ανάπτυξης των παιδιών, από την βρεφική ως την εφηβική ηλικία, αποσκοπώντας να κάνει κατανοητό στον αναγνώστη το πλαίσιο αναφοράς της εργασίας.

Το δεύτερο μέρος και ερευνητικό είναι η παρουσίαση και ανάλυση των επιλεγθέντων κειμένων. Τα λογοτεχνικά έργα που γίνεται ανάλυση είναι τα εξής: *Λεωνής* (1940) του Γιώργου Θεοτοκά, *Αιολική Γη* (1943) του Ηλία Βενέζη, *Η κυρία Νίτσα* (1927) του Μ. Καραγάτση και *Η πρώτη αγάπη* (1919) του Ιωάννη Κονδυλάκη. Η επιλογή των συγκεκριμένων έργων έγινε έπειτα από αναγνώρισή τους ως αντιπροσωπευτικά δείγματα της παρουσίασης του παιδικού έρωτα από τη γενιά του μεσοπολέμου. Χαρακτηριστικό και των τεσσάρων λογοτεχνημάτων είναι η μορφή του παιδικού έρωτα, καθώς εκδηλώνεται προς μεγαλύτερη γυναίκα. Μπορεί σε κάποια από αυτά, όπως ο *Λεωνής* και *Η πρώτη αγάπη* να υπάρχει αναφορά και για την ανάπτυξη ενός έρωτα μεταξύ του πρωταγωνιστή και συνομηλίκων ατόμων, η εργασία όμως θα σταθεί σε αυτές τις περιπτώσεις μόνο και εφόσον ενισχύουν ή ερμηνεύουν τον έρωτα προς τις ωριμότερες γυναίκες.<sup>1</sup>

Ξεχωρίζουμε σε όσα αναφέρθηκαν την περίπτωση του Κονδυλάκη, ως λογοτέχνη προηγούμενης γενιάς, του 1880. Το τελευταίο όμως έργο του, *Η πρώτη αγάπη*, ξεχωρίζει ως ένα από τα πρώιμα φροϋδικά κείμενα, που παρουσιάζουν την ιδιαίτερα περίπλοκη σχέση μητέρας- γιου σε μια περίοδο που στην Ελλάδα δεν είχαν ακόμη διαδοθεί οι θεωρίες της παιδικής σεξουαλικότητας και του οιδιπόδειου συμπλέγματος. Η επιλογή έγινε με σκοπό την ενίσχυση της εργασίας ως προς την

---

<sup>1</sup> Οι περιπτώσεις των έργων *Αιολική Γη* και *Λεωνής* αναφέρονται από τον Σαχίνη ως έργα που εντάσσονται σε ένα καινούριο είδος μυθιστορημάτων που ανέπτυξε η Γενιά του Τριάντα, το εφηβικό μυθιστόρημα. Σύμφωνα λοιπόν με την κριτική του Σαχίνη « όλες οι υποθέσεις που σχετίζονται με τα ενδιαφέροντα της σύγχρονης ψυχολογίας και με τις κατακτήσεις των χαμένων παραδείσων πρέπει, χωρίς να παραμεριστούν ολότελα, να τοποθετηθούν σε δεύτερη μοίρα» (σελ. 20). Ως βασικό γνώρισμα αυτής τη κατηγορίας μυθιστορημάτων αναφέρει την σταδιακή εξέλιξη των ηρώων- παιδιών μέσα από διάφορες εμπειρίες και το πέρασμά τους στον κόσμο των ενηλίκων. Μπορεί πράγματι με τις προϋποθέσεις που θέτει ο Σαχίνης τα δύο αυτά έργα να εντάσσονται στην κατηγορία του Bildungsroman (για τον όρο βλ. Abrams M. H. (2007). *Λεξικό λογοτεχνικών όρων: θεωρία, ιστορία, κριτική λογοτεχνίας*. Αθήνα: Πατάκης σελ. 291), ειδικά η περίπτωση του *Λεωνή*, στην παρούσα εργασία όμως δεν θα γίνει αναφορά στον έρωτα ως στάδιο ενηλικίωσης ή στο κατά πόσο ο αναλυόμενος έρωτας λειτούργησε ως μέσο ολοκλήρωσης της προσωπικότητας του ατόμου.

εμφάνιση των φροϋδικών θεωριών, σχετικά με την ψυχοσεξουαλική ανάπτυξη των παιδιών, σε κείμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας.

Στα λογοτεχνικά κείμενα που έχουν επιλεγεί η αφήγηση είναι πρωτοπρόσωπη, εκτός από τον *Λεωνή* του Γ. Θεοτοκά. Αν και θα μπορούσαμε να βρούμε προσωπικές εμπειρίες και βιώματα των λογοτεχνών στα κείμενα,<sup>2</sup> δεν γίνεται στην εργασία αναφορά στο πρόσωπο του λογοτέχνη, ως κομμάτι της ανάλυσης και ερμηνείας. Η εργασία αυτή διαχωρίζει τον συγγραφέα, από τον αφηγητή και πρωταγωνιστή. Οι αναλύσεις αφορούν τους χαρακτήρες των έργων και δεν ταυτίζεται ο πρωταγωνιστής με τον συγγραφέα. Όπως αναφέρει ο Freud (1994) σε μια ψυχαναλυτική προσέγγιση ενός λογοτεχνικού έργου ασυναίσθητα οδηγούμαστε στο εργαστήρι του καλλιτέχνη, αφού κάθε λογοτεχνικός ήρωας είναι μια προβολή του ασυνείδητου του καλλιτέχνη. Στην παρούσα μελέτη το έργο απομονώθηκε από κάθε είδους εξωτερικούς παράγοντες και οι χαρακτήρες αναλύθηκαν ως αυτούσιες οντότητες μέσα στα λογοτεχνικά πλαίσια. Αυτό σαφώς οδήγησε σε κάποιες ουσιαστικές δυσκολίες, όπως λόγω χάρη να μην μπορούμε να έχουμε πλήρη εικόνα κάποιων χαρακτήρων ή να απουσιάζουν παντελώς διάφορες, σημαντικές για την εργασία αυτή, οικογενειακές και διαπροσωπικές σχέσεις, όπως για παράδειγμα η σχέση μητέρας- γιου στα κείμενα *Λεωνής* και *Η κυρία Νίτσα*. Σε αυτές τις περιπτώσεις οι ήρωες αναλύθηκαν βάσει των στοιχείων που διαθέτει το κείμενο και των συμπεριφορών τους. Το κάθε έργο λαμβάνεται ως ένας εν δυνάμει πραγματικός κόσμος και τα πρόσωπα σε αυτό μπορούν να εξομοιωθούν με πραγματικά πρόσωπα. Όπως σημειώνει ο Θεοτοκάς: *«η μεγαλύτερη επιτυχία του μυθιστοριογράφου είναι να κατορθώσει να μας επιβάλει τα πρόσωπά του, να μας κάμει να τα βλέπουμε και να τα συλλογιζόμαστε. Η ζωντάνια των προσώπων του θα δώσει διάρκεια στο έργο του. Αν τα πρόσωπα δεν καταφέρουν να μας πείσουν ότι υπάρχουν -τουλάχιστον ένα πρόσωπο αν δεν μας πείσει- το μυθιστόρημα δεν θα ορθοποδήσει και γρήγορα θα ξεχαστεί. Κι ένα αντίστροφο συμπέρασμα, αν ένα μυθιστόρημα αντιστέκεται μ' επιτυχία στον καιρό και σταδιοδρομεί και συζητιέται πολλά χρόνια ύστερα από την πρώτη έκδοσή του, αυτό σημαίνει πως κάποια πρόσωπά του ζουν μέσα στο ανώνυμο πλήθος»*.<sup>3</sup> Επομένως,

---

<sup>2</sup> Παραδείγματος χάριν, στην *Αιολική Γη* του Βενέζη υπάρχει πληθώρα αυτοβιογραφικών στοιχείων όπως και στον *Λεωνή* του Θεοτοκά, κάτι που γίνεται αντιληπτό από την αναφορά πραγματικών ατόμων και προσωπικών καταστάσεων. Δεν θα σταθούμε στο κατά πόσο οι χαρακτήρες είναι λογοτεχνικά προσωπίδα των συγγραφέων ή στον εντοπισμό αυτοβιογραφικών στοιχείων.

<sup>3</sup> Βλ. Θεοτοκάς Γ. « Η τέχνη του μυθιστορήματος», περ. Εποχές, τχ. 20 (Δεκέμβριος 1964), σ. 6-12

μεθοδολογικά οι ψυχαναλυτικές αναλύσεις γίνονται στα λογοτεχνικά πρόσωπα ως υπαρκτές οντότητες σε ένα λογοτεχνικά πραγματικό κόσμο.

Η εργασία στοχεύει στο συνταίριασμα δυο επιστημών: της Λογοτεχνίας και της Παιδαγωγικής μέσω της επιστήμης της Ψυχανάλυσης. Αυτό γιατί η ερμηνευτική προσέγγιση των λογοτεχνικών χαρακτήρων μέσω της ψυχανάλυσης δίνει τη δυνατότητα να γνωρίσουμε τα πρόσωπα στην ολότητά τους, ως αυθύπαρκτες παρουσίες και να ερμηνεύσουμε τις συμπεριφορές και αντιδράσεις του. Μας δίνεται έτσι η δυνατότητα να παρακολουθήσουμε στα στάδια της ανάπτυξης του παιδιού και να κατανοήσουμε καλύτερα τον ψυχισμό του. Αν και η προσέγγιση της εργασία αφορά τον παιδικό έρωτα το θεωρικό πλαίσιο βασίζεται στα στάδια ανάπτυξης του παιδιού από την πρώτη παιδική ηλικία μέχρι την εφηβεία. Η ψυχοσεξουαλική ανάπτυξη του παιδιού βοηθάει τον παιδαγωγό να ερμηνεύσει την προσωπικότητα ενός παιδιού στο σύνολο, έτσι όπως αυτή πηγάζει από συνειδητές και ασυνείδητες διεργασίες. Ο παιδαγωγός μπορεί να αντιληφθεί πώς επηρεάζεται ο ψυχικός κόσμος του παιδιού από τις συμπεριφορές που πηγάζουν από το οικείο περιβάλλον του (οικογένεια, φίλοι) και να δράσει ανάλογα με τις εκάστοτε συνθήκες.

Τέλος, αφού ο παιδαγωγός αντιληφθεί σε βάθος το ψυχισμό του παιδιού και τον αναγκών του, αλλά και αποδεσμευθεί από πιθανές προκαταλήψεις περί παιδικής σεξουαλικότητας, θα είναι σε θέση να επιλέξει αναγνώσματα για τα παιδιά που να ανταποκρίνονται στα ιδιαίτερα ηλικιακά ενδιαφέροντά τους και σταδιακά να τα μυθήσει στον κόσμο της Λογοτεχνίας.

Μέρος

Πρώτο

## Κεφάλαιο Πρώτο

### 1. Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση

#### 1.1 Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση, μια σύντομη αναδρομή

Η Ψυχανάλυση, ο κλάδος της Ψυχολογίας και η επιστήμη που έχει σκοπό την μελέτη του ψυχικού κόσμου του ατόμου, έχει τις ρίζες της στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, με τις μελέτες του Ελβετού ψυχιάτρου Eugen Bleuler και του Γάλλου καθηγητή της φιλοσοφίας και της ψυχιατρικής, Pierre Janet. Η ρήξη, όμως, της παραδοσιακής με τη σύγχρονη ψυχιατρική θα συντελεστεί με την παρουσία του Freud, και του έργου του στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Ο Freud, ο πατέρας της ψυχανάλυσης όπως ονομάστηκε, ήταν αυτός που με τη θεωρία της ψυχικής αρρώστιας επαναπροσδιόρισε τις έννοιες του φυσιολογικού και του μη-φυσιολογικού, θεωρώντας πως μέσα σε κάθε ανθρώπινη ύπαρξη ενυπάρχουν και τα δύο αυτά στοιχεία αλληλένδετα και σε συσχέτιση. Οι θεωρίες του σχετικά με τα ένστικτα, τη σεξουαλικότητα, τα όνειρα, τους αμυντικούς μηχανισμούς και τη λειτουργία της ψυχής θα αποτελέσουν, λόγω της καινοτομίας τους, το λόγο αναθεώρησης της παραδοσιακής ψυχιατρικής. Παράλληλα, ο φροϋδισμός θα ασκήσει επίδραση σχεδόν σε όλους τους τομείς των ανθρώπινων δραστηριοτήτων, όπως η κοινωνιολογία, η ανθρωπολογία, η θρησκεία, η φιλοσοφία αλλά και η φιλολογία.

Αν και από τις λίγες πληροφορίες που έχουν διασωθεί από το αρχείο του<sup>4</sup>, φαίνεται πως ο Freud δεν είχε κάποια συγκροτημένη σχέση με τη λογοτεχνία στα νεανικά του χρόνια, εντούτοις η λογοτεχνία αποτέλεσε σημείο αναφοράς στη θεωρία του ή ενισχυτικά στην ερμηνεία της θεωρίας του τα μετέπειτα χρόνια. Ο ψυχαναλυτής σε σποραδικές αναφορές, κατά την αλληλογραφία του με το φίλο του W. Fliess<sup>5</sup> φαίνεται να εντοπίζει στοιχεία των θεωριών του σε λογοτεχνικά κείμενα αλλά η ουσιαστική συσχέτιση της λογοτεχνίας με την ψυχανάλυση θα γίνει στο έργο του «*Η ερμηνεία των ονείρων*» που κυκλοφόρησε το 1900.

---

<sup>4</sup> Υπάρχει γενικότερα έλλειψη πληροφοριών για τα νεανικά του χρόνια αφού ο ίδιος κατέστρεψε τα προσωπικά του έγγραφα δύο φορές, μία το 1885 και άλλη το 1907.

<sup>5</sup> Σχετικά με την νεανική λογοτεχνία του Freud με τον φίλο του Fliess, βλ. Masson Jeffrey Moussaieff. (1988). *The complete letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887- 04*

Στο βαρυσήμαντο αυτό έργο ο Freud χρησιμοποιεί τη λογοτεχνία για να δείξει την παντοδυναμία του οιδιπόδειου συμπλέγματος και την απώθησή του στο ασυνείδητο. Για αυτόν τον σκοπό επιστρατεύει δυο λογοτεχνικά έργα: το πρώτο είναι ο Οιδίποδας του Σοφοκλή, απ' όπου θα ονομάσει και τη σεξουαλική επιθυμία του παιδιού προς την μητέρα, το οιδιπόδειο σύμπλεγμα δηλαδή που θα αποτελέσει ένα από τα σημαντικότερα κομμάτια της θεωρίας του, και το δεύτερο έργο ο Άμλετ, του Ουίλιαμ Σαίξπηρ.

Με τα δυο αυτά κείμενα προσπάθησε να δείξει τη αποτύπωση του οιδιπόδειου συμπλέγματος στην τέχνη, στην πρώτη περίπτωση ως ένα προϋπάρχον παμπάλαιο ονειρικό θέμα και στη δεύτερη ως μια ασυνείδητη μεταφορά του ψυχισμού του δημιουργού στον ψυχισμό του ήρωα.

Από τη δεύτερη περίπτωση προκύπτει και η παρατήρηση του Freud (1995) πως « [...]όπως άλλωστε κάθε νευρωτικό σύμπτωμα, όπως ακόμη και το όνειρο επιδέχεται την υπερερμηνεία και την απαιτεί προκειμένου να κατανοηθεί πλήρως, έτσι και κάθε γνήσιο ποιητικό δημιούργημα<sup>6</sup> θα έχει προέλθει από πολλά κίνητρα και κεντρίσματα στην ψυχή του ποιητή και θα επιδέχεται περισσότερες από μία ερμηνείες. Εδώ (ενν. στον Άμλετ) προσπάθησα να δώσω μόνο την ερμηνεία του πιο βαθιού στρώματος των παρορμήσεων στην ψυχή του δημιουργού ποιητή» (σελ. 21)

Ουσιαστικά, αυτό που παρουσιάζει ο πατέρας της ψυχανάλυσης είναι πως ένα λογοτεχνικό κείμενο δημιουργείται από τις ασυνείδητες παρορμήσεις του καλλιτέχνη. Στον ήρωα, ή στους ήρωες προβάλλει το δικό του ψυχικό κόσμο.

Εκτός όμως από τον λογοτέχνη που φέρνει τον ασυνείδητο κόσμο του στο φως, και ο αναγνώστης μέσω της ανάγνωσης ( ή και της παρακολούθησης όταν πρόκειται για θεατρικό έργο) έρχεται σε επαφή με τον εσωτερικό του κόσμο, όπου καταπιεσμένες υπάρχουν ακόμα οι ερωτικές παρορμήσεις.

Όπως γράφει ο Σοφοκλής:

Σύ δ' εἰς τὰ μητρὸς μη φοβοῦ νυμφεύματα·

Πολλοὶ γάρ ἤδη κὰν ὄνειρασιν βροτῶν

---

<sup>6</sup> Με τον όρο «ποιητικό δημιούργημα» ο Freud αναφέρεται σε κάθε μορφή λογοτεχνικής δημιουργίας.

Μητρὶν ξυνηυνάσθησαν· ἀλλὰ ταῦθ' ὄτω

Παρ' οὐδέν ἐστι, ῥᾶστα τον βίον φέρει (980- 983) <sup>7</sup>

«Εἶναι κατανοητό, λέει ο Freud, ὅτι αὐτό ἀποτελεῖ το κλειδί της τραγωδίας και το συμπλήρωμα στο ὄνειρο για το θάνατο του πατέρα. Ο μύθος του Οιδίποδα εἶναι η ἀντίδραση της φαντασίας σε αὐτά τα δυο χαρακτηριστικά ὄνειρα, και ὅπως τα ὄνειρα των ενηλίκων βιώνονται με συναισθήματα ἀπόρριψης, ἔτσι και ο μύθος πρέπει να συμπεριλαμβάνει στο περιεχόμενό του τον τρόπο και την αὐτοτιμωρία» (σελ. 239)

Ὅπως, δηλαδή, μια σκέψη με ἀνάλογο περιεχόμενο προκαλεῖ τον τρόπο σε ἕνα ἐνήλικα, καθὼς και την ντροπή, και νιώθει πως πρέπει να αισχύνεται για παρόμοιες φαντασιώσεις, ἔτσι και ο μύθος μέσω της αὐτοτιμωρίας του Οιδίποδα ( ο ἥρωας αὐτοτυφλώνεται), εκφράζει τα βαθύτερα συναισθήματα του ἀκροατή.

Ανακεφαλαιώνοντας, δύο, λοιπόν, σημαντικές προσεγγίσεις πηγάζουν ἀπὸ τη μελέτη αὐτή του Freud:

1. Η λογοτεχνία ως ἀποτύπωση του υποσυνείδητου ψυχικού κόσμου του δημιουργού και
2. Ἐνα κοινό υποσυνείδητο, ονειρικό θέμα ἀποτυπωμένο σε λογοτεχνικό ἔργο.

Ἐπειτα, ἀπὸ την «Ἑρμηνεία των ονείρων» ἀνοίγει ο δρόμος, και ο Freud θα συνθέσει δύο μελέτες, οι οποίες καταπιάνονται κατὰ ἀποκλειστικότητα με τη λογοτεχνία και την ψυχανάλυση. Η πρώτη μελέτη τιτλοφορεῖται « Η φαντασίωση και τα ὄνειρα στην Gradiva του Βίλχελμ Γένσεν» ( 1907) ἐνὼ η δεύτερη « Ο ποιητής και το ονειροπόλημα» (1907).

Στο πρώτο βιβλίο ο ψυχαναλυτής εφαρμόζει μια ολοκληρωμένη ἀνάλυση, στηριζόμενη στις θεωρίες του, στον λογοτεχνικό ἥρωα με σκοπό να ἐρμηνεύσει τα βαθύτερα αἷτια συμπεριφοράς του. Στο δεύτερο ἔργο τον Freud τον προβληματίζουν δύο ἐρωτήματα: ἀπὸ πού ἀντλεί το υλικό του ο ποιητής και τι εἶναι αὐτό που κεντρίζει τον ἀναγνώστη ἐνὸς ἔργου.

---

<sup>7</sup> Μη σε φοβίζει ο γάμος με τη μάνα  
Πολλοί στο ὄνειρό τους ἔχουν σμίξει  
Με τη μητέρα τους. Μα ὅποιος δε σκοτίζει  
Μ' αὐτά το νου του, πιο εὐκόλη η ζωή του

(Σοφοκλής, μτφ Τάσος Ρούσσος, 1993)

Στη δεύτερη αυτή μελέτη εντοπίζει ομοιότητες μεταξύ του παιδικού παιχνιδιού και της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Όπως ένα παιδί μιμείται την πραγματικότητα μέσω του παιχνιδιού, διαμορφώνοντας παράλληλα τις δυσάρεστες όψεις της κατ' επιλογήν, έτσι και ένας καλλιτέχνης χρησιμοποιεί την αναπαραγωγή και τη μεταμόρφωση. Αναπαράγει, δηλαδή, την πραγματικότητα, αλλάζοντας τις καταστάσεις που προκαλούν δυσαρέσκεια, δημιουργώντας έτσι έναν ήρωα που να ανταποκρίνεται σε κάθε ανεκπλήρωτη επιθυμία του λογοτέχνη. Είναι, επομένως, ο λογοτεχνικός ήρωας ένα ηρωποιημένο Εγώ του συγγραφέα.

Βαθμιαία η μελέτη οδηγείται στον αναγνώστη-δέκτη και την ευχαρίστηση που αντλεί από το καλλιτεχνικό έργο. Σαν τον δημιουργό που προβάλλει τις ανεκπλήρωτες επιθυμίες του σε ένα ή περισσότερα πλαστικά πρόσωπα, έτσι και ο αναγνώστης απελευθερώνει τον εαυτό του από τις οποιεσδήποτε εσωτερικές και εξωτερικές επιβολές και βιώνει απαγορευμένες καταστάσεις χωρίς ντροπή και αιδώ. Στο πρόσωπο του λογοτεχνικού ήρωα, τόσο ο δημιουργός όσο και ο αναγνώστης προβάλλουν τον ψυχικό τους κόσμο.

Έκτοτε, η ψυχαναλυτική ερμηνεία της Λογοτεχνίας έλαβε μεγαλύτερη έκταση και απασχόλησε πληθώρα ερευνητών σε σύγχρονες μελέτες.

Ο Eagleton ( 1996) χωρίζει τέσσερις κατηγορίες κριτικής της ψυχανάλυσης στη λογοτεχνία, ανάλογα με τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος:

- α) αναφορικά με τον συγγραφέα του έργου
- β) αναφορικά με το περιεχόμενο
- γ) αναφορικά με τη μορφική κατασκευή και
- δ) αναφορικά με τον αναγνώστη

Το έργο του Freud, όπως το είδαμε ασχολήθηκε με τις δύο πρώτες κατηγορίες και ελάχιστα με την τελευταία, ενώ καθόλου με την τρίτη κατηγορία. Οι βασικότερες σύγχρονες θεωρίες στηρίχτηκαν κυρίως στην πρώτη και την τελευταία κατηγορία, προσπαθώντας να ερμηνεύσουν τη σχέση του λογοτέχνη με το έργο, αλλά και τη σχέση του αναγνώστη με αυτό.

Σε αυτή την κατεύθυνση αλλά γενικότερα και σε ένα διαφορετικό τρόπο σκέψης συνέβαλλε η θεωρία του Jacques Lacan. Σύμφωνα με τη θεωρία του Lacan,



που στρέφεται γύρω από τη γλωσσολογία, το ασυνείδητο είναι δομημένο σαν γλώσσα. Στηριζόμενος στις θεωρίες του Saussure, θα αντιστρέψει τους όρους. Σύμφωνα με τη θεωρία του η σχέση σημαίνοντος και σημαινομένου είναι εξαιρετικά ασταθείς, σε αντίθεση με τον γλωσσολόγο που αναφέρει ως συνεπακόλουθη τη σχέση τους. Ακόμα σύμφωνα με τον Lacan, κάποια σημαίνοντα προϋπάρχουν των σημαινομένων, καθώς αναφέρεται σε κάποια ως «καθαρά σημαίνοντα». Η γλώσσα επομένως που δομεί το ασυνείδητο δεν αποτελείται από σημεία αλλά από τα «καθαρά σημαίνοντα».

Σε πιο σύγχρονες μελέτες η πιο διαδεδομένη υπήρξε η θεωρία της ναρκισσιστικής γραφής αλλά και ανάγνωσης.

Η ναρκισσιστική φύση της γραφής, όπως διατυπώθηκε από τον Kohut ( 1985) και ενισχύθηκε από μελετητές όπως ο Alcorn (1994), πραγματεύεται το λόγο συγγραφής ενός λογοτεχνικού έργου και γενικότερα την παραγωγή έργου τέχνης. Σε γενικά πλαίσια, ο καλλιτέχνης επενδύει το έργο του με ναρκισσιστική λίμπιντο, έτσι αποτυπώνει στο έργο του, με εμμονή, τη δική του οντολογική δημιουργία, σε μία ή περισσότερες εκδοχές. Δεν υπάρχουν ξεκάθαρα όρια μεταξύ του εαυτού του και του περιβάλλοντος, όπως ακριβώς συμβαίνει και σε ένα παιδί στην πρώιμη παιδική ηλικία. Κυριαρχεί, δηλαδή, ένας απεριόριστος ναρκισσισμός, αφού ο δημιουργός επενδύει στον εαυτό του, με σκοπό να εκπληρώσει μια επιθυμία ή να αναβιώσει μια παρελθοντική κατάσταση. Παράλληλα, ενισχύεται η άποψη του Freud, πως διαμορφώνει την πραγματικότητα, ώστε αυτή να ανταποκρίνεται στις επιθυμίες του. Η διαφορά με τη θεωρία του Freud είναι πως ο καλλιτέχνης σκοπίμως αναπλάθει την πραγματικότητα, ενώ η αναβίωση γεγονότων πραγματοποιείται από τη ναρκισσιστική ανάγκη του δημιουργού, την ανάγκη να λάβει πίσω για την ενίσχυση του εαυτού του.

Η επένδυση της ναρκισσιστικής λίμπιντο στο έργο ώστε αυτό να αποκτήσει την καλύτερη δυνατή μορφή, εκτός από την προσπάθεια επαναδημιουργίας μια προσωπικής παρελθοντικής ιδιότητας, στοχεύει στο να προσελκύσει και τον αναγνώστη. Η προσεγμένη δουλειά γίνεται για δυο λόγους: αφενός λόγω της εμμονικής σχέσης που αναπτύσσει ο δημιουργός με το έργο, καθώς το αντικρύζει ως δικό του κομμάτι, και αφετέρου λόγω της προσπάθειάς του να προκαλέσει τον αναγνώστη.

Θα μπορούσε να συσχετιστεί με τη διαδικασία της ψυχανάλυσης, όπως αντικρίστηκε από τον Lacan. Σύμφωνα με τη θεωρία του, στη διαδικασία της ψυχανάλυσης η παρουσία του ψυχαναλυτή προκαλεί ένα εν δυνάμει διάλογο, δηλαδή

η αφήγηση του αναλυόμενου στοχεύει στο να παρουσιάσει αλλά και να προκαλέσει τον ακροατή. Αντίστοιχα, αυτό συνεπάγεται με την ανάγκη του λογοτέχνη για αναγνώστη.

Η θεωρία της ναρκισσιστικής γραφής ακολουθεί την πορεία της με το ναρκισσισμό του αναγνώστη. Δεν επενδύει σε ένα έργο μόνο ο λογοτέχνης ναρκισσιστική λίμπιντο αλλά και ο αναγνώστης. Κατά τον Holland (1993) ο αναγνώστης είναι αυτός που μεταμορφώνει ένα κείμενο, ανάλογα με την ταυτότητά του, και δεν είναι το κείμενο που ανασύρει μια προϋπάρχουσα μνήμη. Ο αναγνώστης αφού καταφέρει να ρίξει τις άμυνές του και να απολαύσει ένα έργο, αναπλάθει τις εμπειρίες βάσει των δικών του χαρακτηριστικών. Επομένως, αναφέρονται στην προβολική δραστηριότητα, στην προβολή των ατομικών συναισθημάτων και εμπειριών του αναγνώστη και τη διαμόρφωση ενός "μηνύματος" βάσει ναρκισσιστικών επενδύσεων. Η μεταφορά του εαυτού στο κείμενο, δίνει παράλληλα στον δέκτη την δυνατότητα να βιώσει φαντασιακές καταστάσεις, αλλά στέκει και κριτικός απέναντι σε αυτό που αντικρύζει. Η ανάγνωση είναι μια διαδικασία που ενισχύει το Εκείνο αλλά και το Υπερεγώ. Ταυτίζεται με τους χαρακτήρες, όπως και ο δημιουργός, αλλά ταυτόχρονα μπορεί να κρίνει αντικειμενικά τις συνέπειες των αξιών που ακολουθεί.

Παρατηρούμε, πως οι σύγχρονες ψυχαναλυτικές θεωρίες της λογοτεχνίας είναι αναπτυγμένες οι θεωρίες που εξέφρασε νωρίτερα ο Freud. Είναι στην κρίση του κριτικού της λογοτεχνίας πια θα επιλέξει στην μελέτη του. Ό,τι όμως και να επιλέξει, γεγονός είναι πως οι παραπάνω μελέτες βοήθησαν ώστε να μπορέσει ο άνθρωπος να ανακαλύψει μέσω της λογοτεχνίας την έκφραση του ψυχισμού ενός άλλου ατόμου, και πως αυτή αποτυπώνεται με τα μέσα που διαθέτει.

## 1.2 Η ψυχανάλυση στην Ελλάδα και η Γενιά του Τριάντα

Η ψυχανάλυση αν και άκμαζε ως επιστήμη στην Ευρώπη ήδη από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, γνωρίζοντας άθηση με τις μελέτες του Freud, στην Ελλάδα η πρώτη αναφορά στον όρο έγινε το 1915 από το γλωσσολόγο Μανώλη Τριανταφυλλίδη με την ομιλία του « Η αρχή της γλώσσας και η φροϋδική ψυχολογία» που δημοσιεύθηκε στο Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου. Στην ομιλία αυτή προσπάθησε να εισαγάγει τον ακροατή στους όρους της ψυχανάλυσης. Έκτοτε τόσο ο Τριανταφυλλίδης όσο και ο

Εκπαιδευτικός Όμιλος θα ασχοληθούν εντατικά με την ψυχανάλυση, δίνοντας τη δυνατότητα στο ευρύ κοινό να έρθει σε επαφή με ορολογία και γνώσεις ήδη εφαρμόσιμες στον δυτικό κόσμο, κυρίως τις δεκαετίες του 1920- 1940. Οι δεκαετίες αυτές ακολουθούν ταχείς ρυθμούς στη διάδοση της λογοτεχνίας. Στο βιβλίο *Ψυχανάλυση και Ελλάδα* (1984) καταγράφονται κάποιες βασικές προσπάθειες που πραγματοποιήθηκαν στον ελλαδικό χώρο:

Το 1924 δημοσιεύεται, στο Δελτίο Εκπαιδευτικού Ομίλου, μια έκθεση του Ιμβριώτη για την ψυχανάλυση, ενώ το 1927 ο Δ. Κουρέτας πραγματοποιεί διάλεξη στη Θεσσαλονίκη για την επιστήμη της ψυχανάλυσης. Ο ίδιος είναι που, το 1930, θα προσεγγίσει τη λογοτεχνία μέσω της ψυχανάλυσης, σε μια προσπάθεια ερμηνείας των ιδιαίτερων χαρακτήρων του αρχαίου δράματος στο άρθρο του « Αι ψυχώσεις εις την λογοτεχνία». Παράλληλα, από το 1926 έως το 1928 ο εκπαιδευτικός Σωτηρίου δημοσιεύει άρθρα σχετικά με την ψυχανάλυση στο περιοδικό «Αναγέννηση».

Η πνευματική αυτή προσπάθεια στο σύνολό της υπήρξε αποτελεσματική, κυρίως για τον τομέα της Παιδαγωγικής. Τόσο με τη συμβολή του Δελτίου του Εκπαιδευτικού Ομίλου, αλλά και διακεκριμένων παιδαγωγών, με την ίδρυση παιδικών σταθμών και σχολών που να ανταποκρίνονται στις ψυχαναλυτικές ιδέες, όσο και με τις μελέτες που δημοσιεύθηκαν με θέμα την διαπαιδαγώγηση. Μερικές από τις μελέτες, που δημοσιεύθηκαν ή παρουσιάστηκαν τις δεκαετίες από το 1920 έως το 195, και εμπλούτισαν την επιστήμη της Παιδαγωγικής είναι οι εξής: « Γενική Ψυχολογία» και « Ιστορία της Παιδαγωγικής» από τον Μωραΐτη αλλά και « Η ψυχανάλυσις και αι εφαρμογαί αυτής εις την αγωγή» του ίδιου, η μετάφραση του έργου « Η ψυχαναλυτική αγωγή εις την Σ. Ρωσίαν» της Vera Schmidt, το άρθρο « Η ωφελιμότης της ψυχοαναλυτικής μεθόδου κατά τας ψυχονευρωτικές εκδηλώσεις της παιδικής ηλικίας» του Γ. Ζαρβιτζιάνου και η μελέτη « Αι συναισθηματικά καθυστερήσεις της παιδικής ηλικίας και ο ρόλος της σεξουαλικότητας» ενώ τέλος το 1949 η ψυχολόγος Anna Freud, κόρη και μαθήτρια του Sigmund Freud, πραγματοποιεί διάλεξη στην Ελλάδα με τίτλο « Η σημασία της ψυχανάλυσεως δια την ψυχολογίαν του παιδιού»<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Ενδεικτικά αναφέρονται κάποιες μελέτες που ενίσχυσαν τον τομέα της Παιδαγωγικής. Για το σύνολο των προσπαθειών που έγιναν για την εισαγωγή της ψυχανάλυσης βλ. *Ψυχανάλυση και Ελλάδα*, επιμ. Τζαβάρας Θ. (1984). Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα: Σχολή Μωραΐτη και Ατζινά Λ. (2004). *Η μακρά εισαγωγή της ψυχανάλυσης στην Ελλάδα, ψυχαναλυτές, ιατρικοί θεσμοί και κοινωνικές προσλήψεις (1910-1990)* Αθήνα: Εξάντας

Η έντονη αυτή κινητικότητα είχε θετικά αλλά και αρνητικά αποτελέσματα. Προφανώς βοήθησε σε μεγάλο βαθμό την επιστήμη της Παιδαγωγικής και έδωσε τη δυνατότητα στους ενδιαφερόμενους να μάθουν και να ενστερνιστούν τα νέα ψυχιατρικά δεδομένα και μεθόδους διδασκαλίας και αντιμετώπισης. Παράλληλα όμως, η υπερβολική έκθεση των νέων γνώσεων σε περιοδικά και εφημερίδες που διαβάζονταν από ένα πλατύ κοινό, παραγνώρισε το ρόλο της ψυχιατρικής και της ψυχανάλυσης.

Μαζί με την Παιδαγωγική Επιστήμη και ο τομέας της Κλινικής Ψυχολογίας γνώρισε άνθηση στην Ελλάδα. Σε αυτό συνέβαλε η Μαρία Βοναπάρτη, που υπήρξε μια από τις μεγαλύτερες μαθήτριες του Freud. Η ίδια ίδρυσε το 1926 το Γαλλικό Ίδρυμα Ψυχανάλυσης ( Societe Psychoanalytque de Paris, SSP), ενώ είκοσι χρόνια αργότερα ιδρύεται και το αντίστοιχο στην Ελλάδα, την Ελληνική Ψυχαναλυτική Ομάδα, υπό την εποπτεία της. Σε αυτήν ιδρυτικά μέλη ήταν οι ψυχίατροι Γιώργος Ζαβιτζιάνος και ο Δημήτρης Κουρέτας αλλά και ο ποιητής Ανδρέας Εμπειρικός, ο οποίος κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Γαλλία πέρασε από τριετή ψυχανάλυση από τον Rene Laforgue.

Οι τρεις αυτοί πρωτεργάτες ασκούσαν το επάγγελμα του ψυχαναλυτή ενώ παράλληλα οργάνωναν διαλέξεις με σημαντικούς εγχώριους εκπροσώπους όπως ο Κανελλόπουλος, ο Καραντώνης αλλά και ξένους όπως η Anna Freud και ο Jacques Lacan. Εν τέλει, παρά τις προσπάθειες η ομάδα διαλύθηκε το 1952 ενώ ένα χρόνο νωρίτερα ο Εμπειρικός σταμάτησε την επαγγελματική του δραστηριότητα ως ψυχαναλυτής, μετά από καταγγελίες.

Η διάλυση της ομάδας εργασίας έγινε κυρίως λόγω ανωριμότητας της ελληνικής κοινωνίας να δεχτεί την ψυχανάλυση εκείνη την περίοδο, αλλά και λόγω έντονης κριτικής από τους πανεπιστημιακούς κύκλους, και κυρίως από τον ιατρικό τομέα, για τις ηθικές προεκτάσεις που λάμβανε η μέθοδος της ψυχανάλυσης χωρίς όμως να τίθεται θέμα εγκυρότητας. Ακόμα, τόσο η περίοδος του μεσοπολέμου με τις δυσκολίες της ( δικτατορία Μεταξά και εμφύλιος) δεν άφησαν περιθώρια για την καρποφορία νέων ιδεών. Αυτό δε σημαίνει σε καμία περίπτωση πως διακόπηκαν οι μελέτες πάνω στην ψυχανάλυση.

Αν ο τομέας της Κλινικής Ψυχολογίας και της Παιδαγωγικής ενισχύθηκαν από την πρώτη στιγμή σε σημαντικό βαθμό, η Λογοτεχνία και η κριτική της λογοτεχνίας ακολούθησε αργά αλλά σταθερά βήματα.

Το 1956 η Νέα Εστία εκδίδει το τεύχος 694 αφιερωμένο στο Freud και τα εκατό χρόνια από τη γέννησή του. Πέρα από την προσπάθεια προσέγγισης των θεωριών του από το πλατύ κοινό, ο Π. Χάρης αναγνωρίζει πως « *στάθηκε ο Freud τόσο πολύ και τόσο κοντά σε ό,τι αποτελεί τον κύριο στόχο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, στον μέσα άνθρωπο και στους τόσους άγνωστους και αινιγματικούς κόσμους του, ώστε και υπηρέτησε τη λογοτεχνία και την έφερε πλάι στις ανιχνεύσεις του και στα συμπεράσματά του*» (σελ. 50)

Πράγματι το τεύχος ξεκινάει με το άρθρο του Δ. Κουρέτα « Ο Φρόντ και η Λογοτεχνία» στο οποίο γίνεται αναφορά στον *Οιδίποδα* του Σοφοκλή, τους *Αδελφούς Καραμαζώφ* του Ντοστογιέφσκι και τον *Άμλετ* του Σαίξπηρ, τα τρία δηλαδή έργα που καταπιάστηκε ο Freud για να παρουσιάσει και να αναλύσει το οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Ακόμα, αναφορά γίνεται και στο έργο *Ρόσμερσκολ* του Ίψεν, για να περιγράψει το αντίστοιχο οιδιπόδειο όπως εμφανίζεται στο θηλυκό, το λεγόμενο στάδιο της Ηλέκτρας.

Ενδιαφέρον στο συγκεκριμένο τεύχος παρουσιάζει και το άρθρο του Γ. Θεοτοκά «Γνώθι Σαυτόν», που φανερώνει τη σχέση που είχαν οι λογοτέχνες της γενιάς του μεσοπολέμου με τον μεγάλο ψυχαναλύτη και τις θεωρίες του. Σημειώνει μεταξύ άλλων:

« ... ένα όνομα αντήχησε, θαρρείς πιο παράξενα, στα αυτιά μας ήδη από τα εφηβικά μας χρόνια: Φρόντ. Το συζητήσαμε, με δισταγμό, στους διαδρόμους των Πανεπιστημίων, απίθανα συζευγμένο με τα ονόματα του Λένιν, του Τρότσκι, του Γκάντι, του Μπερζόν, του Πικάσο...»

Η γενιά του μεσοπολέμου, όπως παρατηρεί ο Χαρτοκόλλης σε ένα άλλο τεύχος της Νέας Εστίας με παρόμοιο θέμα το 1984, ήταν ενημερωμένοι για τον Freud και τις θεωρίες του, όπως και ο Παλαμάς<sup>9</sup> από τους προγενέστερους λογοτέχνες. Εντούτοις, συνεχίζει πως δεν φαίνεται να επηρέασαν άμεσα το λογοτεχνικό έργο τους, ή έστω φανερά. Κάποια πιο έντονη επίδραση εντοπίζεται κυρίως στον Καραγάτση, ο οποίος πίστευε στην παντοδυναμία του ερωτικού ενστίκτου, με αυτό να επηρεάζει όλους τους

---

<sup>9</sup> Ο Θ. Τζούλης ( 1996) σημειώνει για τον Παλαμά ήταν από τους πρώτους που δέχτηκαν τις θεωρίες της ψυχανάλυσης και τη λήμπιντο ως ερμηνεία των λογοτεχνικών έργων, ενώ ο ίδιος θέλησε να μελετηθεί το έργο του από τη σκοπιά των φροϊδικών αναλύσεων, με σκοπό την ανίχνευση των « *ερωτικών και ηδονοκρατικών στοιχείων*» (σελ. 161)

τομείς της κοινωνικής ζωής<sup>10</sup>, στον Μυριβήλη που διακρίνεται για την ονειροπλασία των ηρώων του και τέλος στον Καζαντζάκη που θεωρείται πιο έντονα επηρεασμένος από τις ψυχαναλυτικές θεωρίες.

Η ανανεωτική τάση της γενιάς του Τριάντα έφερε στο προσκήνιο τον εσωτερικό μονόλογο και τη συνειρμική γραφή. Η πρώτη περίπτωση αφορά την πεζογραφία και συνδέθηκε ιδιαίτερα με τη σχολή της Θεσσαλονίκης ενώ η δεύτερη με την ποίηση και το ρεύμα του υπερρεαλισμού. Οι δυο αυτές περιπτώσεις εμφανίζουν την προσπάθεια απελευθέρωσης του ατομικού ανθρώπου. Η στροφή της γενιάς του Τριάντα προς ανανεωτικούς τρόπους γραφής σημείωσε τη σύμπτυξη της λογοτεχνίας και της ψυχανάλυσης.

Ο εσωτερικός μονόλογος είναι η αφηγηματική τεχνική που έχει ως σκοπό να φέρει στη επιφάνεια τον ψυχικό κόσμο και την εσωτερική ζωή του ήρωα., όπως αυτή πραγματοποιείται και ξεπηδά από το υποσυνείδητο. Ο λόγος γίνεται συνειρμικός, ο χρόνος μοιάζει να κατακερματίζεται και απουσιάζει η έντονη λογοτεχνική και συγγραφική παρέμβαση. Ο εσωτερικός μονόλογος έγινε αποδεκτός στον ελλαδικό χώρο χάρις στην καινοτομία και τα μοντερνιστικά του στοιχεία, όπως άλλωστε έγινε δεκτό κάθε νεωτερικό στοιχείο από τη γενιά του μεσοπολέμου. Όμως, ο εσωτερικός μονόλογος δεν απέδωσε έργα μεγάλης συγγραφικής εμβέλειας όπως έγινε στον ευρωπαϊκό χώρο με τους Joyce, Proust, Woolf. Μόνο το λογοτεχνικό κίνημα της Θεσσαλονίκης συνδέθηκε με τον εσωτερικό μονόλογο, αν και υπήρξε μια λανθάνουσα απόδοση και σε άλλους λογοτέχνες, όπως ο Γιώργος Θεοτοκάς. Όπως αναφέρει ο Mario Vitti (2006) ο εσωτερικός μονόλογος έφθασε στην Ελλάδα με καθυστέρηση, ενώ στο ενδιάμεσο διάστημα είχε διαδοθεί ο υπερρεαλισμός.

Ο υπερρεαλισμός είναι το ρεύμα που συνδέθηκε άμεσα με την ψυχανάλυση. Ο υπερρεαλισμός ή σουρεαλισμός ( από τις γαλλικές λέξεις sur= επάνω και réalisme= ρεαλισμός) είναι ένα κίνημα που ξεκίνησε από τη Γαλλία στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα στην επιστήμη της λογοτεχνίας και σταδιακά εδραιώθηκε στο ευρύτερο καλλιτεχνικό τοπίο. Σημαντικότεροι Γάλλοι εκπρόσωποι του υπερρεαλισμού υπήρξαν ο André Breton και ο Luis Aragon, αν και οι αρχές του κινήματος βρίσκονται ήδη στο 1903 και

---

<sup>10</sup> Πέρα από τις ψυχαναλυτικές αναλύσεις του έργου του, που δείχνουν τη σχέση του με τις καινούριες, τότε θεωρίες, ο Καραγάτσης τοποθετεί στο έργο *Ο Γιούγκερμαν και τα στερνά του* (1941) τον Freud ως χαρακτήρα του μυθιστορήματός του, με ένα από τους πρωταγωνιστές, τον Γεώργιο Μάζη, να είναι μαθητής του και έπειτα μεγάλος ψυχαναλυτής.

στο έργο *Οι μαστοί του Τειρεσία*, του Apollinaire. Το 1924 ο Breton γράφει το Μανιφέστο του Υπερρεαλισμού και ορίζει το ρεύμα ως εξής:

*«Υπερρεαλισμός, ονομ., Αρσ. Ψυχικός αυτοματισμός σε καθαρή μορφή, με τον οποίο προτίθεται κανείς να εκφράσει είτε προφορικά, είτε γραπτά, είτε με οποιονδήποτε άλλο τρόπο, την πραγματική λειτουργία της σκέψης. Υπαγορεύεται από τη σκέψη, με την απουσία κάθε ελέγχου από τη λογική, χωρίς καμία αισθητική ή ηθική προκατάληψη.»*<sup>11</sup>

Η αφαίρεση κάθε ηθικής προκατάληψης λειτούργησε στους υπερρεαλιστές και σε κοινωνικό επίπεδο, με την αναζήτηση της ελευθερίας και την απαλλαγή από τις προκαταλήψεις και τον κομπορμισμό της αστικής τάξης. Ο υπερρεαλισμός εκτός από τη ψυχανάλυση ως ψυχική απελευθέρωση αναφέρεται και στην κοινωνική επανάσταση, με το κίνημα του μαρξισμού. Ο Breton εισχωρεί, το 1927, στο Κομμουνιστικό Κόμμα της Γαλλίας ( ο Aragon ήταν ήδη μέλος), με απώτερο σκοπό τη σύνδεση του υπερρεαλιστικού κινήματος με την κοινωνική και πολιτική δράση. Το 1929 στο δεύτερο μανιφέστο του υπερρεαλισμού, ο Breton, δίνει μια πολιτική κατεύθυνση στο κίνημα.

Στον υπερρεαλισμό η αισθητική δεν κατείχε σημαντικό ρόλο. Σκοπός της τέχνης ήταν να εκφράσει τον ασυνείδητο κόσμο του καλλιτέχνη να τον διαχωρίσει από τον συνειδητό και να ευρύνει τη θέαση της πραγματικότητας, ώστε αυτή να περιλαμβάνει και τα άλογα στοιχεία. Βασικό μέσω επίτευξης της υπερρεαλιστικής λογοτεχνίας ήταν η αυτόματη γραφή, χωρίς εκλεπτυσμένη χρήση των λογοτεχνικών τεχνικών, μόνο με την ανάδειξη της σκέψης και των συναισθημάτων, όπως γεννούνται στο μυαλό και το ασυνείδητο του λογοτέχνη.

Το 1934 ξεκινάει η ρήξη του υπερρεαλισμού και των αντιπροσώπων του με το Κομμουνιστικό Κόμμα, θέτοντας παράλληλα διαχωριστική γραμμή μεταξύ των δύο υπερρεαλιστικών στόχων, της ψυχανάλυσης και του μαρξισμού. Αυτή τη χρονιά το Συνέδριο Σοβιετικών Συγγραφέων επιβάλλει ως επίσημη τέχνη το "σοσιαλιστικό ρεαλισμό" και μέσω της Τρίτης Διεθνούς καταδικάζει όσους υπερρεαλιστές εφαρμόζουν ανεξάρτητο μαρξισμό. Την επόμενη χρονιά, το 1935, επισημοποιείται και

---

<sup>11</sup> Βλ. André Breton (1972). *Μανιφέστα του Σουρεαλισμού*. Εισαγ.-μτφ.-σημ. Ελένης Μοσχονά, Βιβλιοπωλείο «Δωδώνη», Αθήνα 1972, σ. 29

η διάσπαση του υπερρεαλισμού με τον Κομμουνισμό, και κατά συνέπεια με τον μαρξισμό, στην Διεθνή Υπερρεαλιστική Έκθεση.

Στην Ελλάδα έφτασε διαιρεμένο και η ποιητική γενιά του μεσοπολέμου εξέφρασε με τον υπερρεαλισμό μόνο τις ψυχαναλυτικές θεωρίες. Εκτός από την προφανή διάσπαση που είχε επέλθει μέσα στο υπερρεαλιστικό κίνημα, λόγο της στάσης της Σοβιετικής Ένωσης, υπήρξε κι ένας ακόμα εσωτερικός λόγος. Η επιβολή της δικτατορίας της 4<sup>ης</sup> Αυγούστου, έτσι ώστε ακόμα κι : *« αν υποτεθεί πως οι πρώτοι αστοί οπαδοί του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα είχαν ποτέ βρεθεί μπρος στο δίλημμα να ασπαστούν ή όχι και την κοινωνική επανάσταση, βρίσκονταν πια, εκείνη τη στιγμή, απαλλαγμένοι από αυτή τη δυσάρεστη θέση, εφόσον οι νέες πολιτικές συνθήκες του τόπου τους δεν επιδέχονται παρόμοιες επαναστάσεις»* ( Vittì, 2012, σελ. 123). Επομένως, η μαρξιστική πλευρά του υπερρεαλισμού, της κοινωνικής επανάστασης, δεν αποδόθηκε στα ελληνικά γράμματα.

Βασικοί εκπρόσωποι υπήρξαν ο Κάλας, ο Εμπειρικό, ο Ελύτης και ο Εγγονόπουλος, όχι μόνο στην ποίηση αλλά και στη ζωγραφική την κριτική και την τέχνη γενικότερα. Σχετικά με τους Κάλας, Εμπειρικό και Εγγονόπουλο, υπήρξαν οι καλλιτέχνες που προσπάθησαν να αφομοιώσουν τον υπερρεαλισμό, ακέραιο στα ελληνικά δεδομένα.

*Στόχος τους είναι η διαμόρφωση μιας νέας πρότασης για την παράδοση και τη λογοτεχνική εξέλιξη. Οι τρεις αυτοί υπερρεαλιστές λειτουργούν, παράλληλα, σε διαφορετικά του υπερρεαλισμού συμφραζόμενα, τα οποία με την πάροδο του χρόνου καθίστανται εναργέστερα λόγω και της εκ των υστέρων γνώσης: γράφουν δοκίμια, ιστορία και κριτική της τέχνης, ψυχαναλυτικές μελέτες, ποίηση και πεζογραφία, και ζωγραφίζουν.* ( Χρυσανθόπουλος, 2012, σελ. 95)

Η περίπτωση του Ελύτη είναι πιο ιδιόμορφη, αφού δεν προσπάθησε απλώς να μεταφέρει το πνεύμα του υπερρεαλισμού στα ελληνικά δεδομένα. Όπως αναφέρει ο Σιαφλέκης ( 1995) για τον ποιητή:

*Η ρήξη με την προηγούμενη ποιητική παράδοση, που κηρύττει το Πρώτο Μανιφέστο [του André Breton], λειτουργεί ευεργετικά για τον ποιητή, που έρχεται στον υπερρεαλισμό αναζητώντας και επιλέγοντας τα στοιχεία εκείνα που ταιριάζουν στην ευαισθησία του, την καταγωγή και τις ικανότητές του, προκειμένου ν' αρθρώσει τον προσωπικό του λόγο. Η ρηζικέλευθη στάση των υπερρεαλιστών της πρώτης περιόδου*



*πέτυχε, χωρίς αμφιβολία, να ενθαρρύνει ποιητές, που έρχονται από διαφορετικούς ορίζοντες, να τολμήσουν την αλλαγή και την ανανέωση της ποιητικής γλώσσας τους.* (σελ. 51)

Το κίνημα του υπερρεαλισμού, δεν θα γίνει εύκολα δεκτό στην Ελλάδα, κάτι που δείχνουν οι πρώτες αντιδράσεις στο έργο *Υψικάμινος* του Ανδρέα Εμπειρικού, που αποτελεί και το κατεξοχήν υπερρεαλιστικό κείμενο της Γενιάς του Τριάντα. Στην *Υψικάμινο* ο ποιητής

« [...] χρησιμοποιούσε την «αυτόματη γραφή» και αποδέσμευε έτσι από τους χώρους του υποσυνείδητου ένα πλούτο από εικόνες, χωρίς βέβαια λογικό ειρμό, αλλά με τη γοητεία μιας καινούριας υπερ-πραγματικής (υπερρεαλιστικής) αίσθησης» (Πολίτης, 2010, σελ. 291)

Η ποιητική συλλογή εξαντλήθηκε αμέσως, αυτό έγινε κυρίως γιατί προκάλεσε τους αναγνώστες. Έτσι ο Εμπειρικός αν και είχε ολοκληρώσει τη δεύτερη ποιητική συλλογή του, την *Ενδοχώρα*, από το 1937 ( η *Υψικάμινος* εκδόθηκε το 1935), τελικά εκδόθηκε το 1945.

Οι λόγοι που δεν έγινε δεκτός με θέρμη ο ορθόδοξος υπερρεαλισμός στον ελληνικό χώρο μπορούν να αναζητηθούν σε διάφορα αίτια. Αρχικά, η περίοδος που πρωτοεμφανίστηκε συμπίπτει χρονικά με την περίοδο που το υπερρεαλιστικό κίνημα χάνει το δεσμό του με τον μαρξισμό. Στην Ελλάδα, η όποια επιθυμία ανταπόκρισης στο κίνημα με τους δυο πόλους, μαρξισμός- ψυχανάλυση, πέφτει στο κενό με τη δικτατορία της 4<sup>ης</sup> Αυγούστου, που βάζει όρια στις πολιτικές και κοινωνικές προσεγγίσεις των λογοτεχνών. Τέλος, εκτός από την *Υψικάμινο* που εισήγαγε τον καθαρόαιμο υπερρεαλισμό ( Πολίτης, 2010), οι υπόλοιπες ποιητικές δημιουργίες δεν ακολούθησαν πιστά τον υπερρεαλισμό, αλλά ενσωματώθηκαν και διαμορφώθηκαν σύμφωνα με τις ποιητικές αναζητήσεις των καλλιτεχνών. Όπως αναφέρθηκε νωρίτερα τέτοια είναι η περίπτωση του Οδυσσέα Ελύτη αλλά και του Εγγονόπουλου.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Σύμφωνα με την Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου (2008, σελ. κη'- κθ'): *Μπορούμε λοιπόν να υποθέσουμε ότι ο Εγγονόπουλος συνδέθηκε με τον υπερρεαλισμό επιλεκτικά, και ότι το κίνημα αυτό τον εξέφραζε σε πολλά σημεία και ανταποκρινόταν στην ανάγκη του για μια διαφορετική αντίληψη περί μοντέρνου και, κυρίως, για ένα διαφορετικό και πιο τολμηρό διάλογο με την ελληνική παράδοση, με εντελώς διαφορετικούς όρους από εκείνους των συγχρόνων του. Δεν γνωρίζουμε αν η ανάγκη αυτή οφειλόταν στην ιδιοσυγκρασία του, την παιδεία, τα βιώματα ή ό,τι άλλο, αλλά μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι διαμορφώθηκε σε απολύτως προσωπικό, πρωτότυπο και ιδιόμορφο ποιητικό ιδίωμα που δημιουργούσε τομή στην ποίηση, και εντυπωσιάζει με τον πλούτο και την πολυσημία του,*

Διαιρεμένος υπερρεαλισμός ή όχι, στην Ελλάδα η ποίηση ακολούθησε το δρόμο της ονειρικής επανάστασης. Η ποίηση συνδέθηκε με τον ασυνείδητο κόσμο του ποιητή, όπως αυτός διατυπώνεται με την αυτόματη γραφή.

Μπορεί, εν τέλει, η επόμενη γενιά, η πρώτη μεταπολεμική, να είναι αυτή που «θα υιοθετήσει πολλά από τα διδάγματα του υπερρεαλισμού και θ' αποκαταστήσει σταδιακά το χαμένο του κύρος» (Τριβιζάς, 2005, σελ. 31) εν τούτοις στη γενιά του τριάντα αναγνωρίζεται η εισαγωγή του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα και η προσέγγιση της λογοτεχνίας με νεωτερικές τάσεις, που συνδέονται συνειδητά με την ψυχανάλυση.

---

χρησιμοποιώντας όλα τα λογοτεχνικά μέσα, από την αφήγηση και τη λυρική ανάπτυξη μέχρι τη δραματοποίηση, και σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό την ειρωνεία και την παρωδία, ως μέσα που κατ'εξοχήν δραστηριοποιούν τη σκέψη και το συναίσθημα, κυρίως όταν συνδυάζονται με το λυρισμό, οπότε δρουν ακόμη πιο υπονομευτικά και εντείνουν την αίσθηση του αινιγματικού και του τραγικού.

## Κεφάλαιο Δεύτερο

### 2. Η σεξουαλική ζωή

#### 2.1 Τα στάδια ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης του παιδιού

*« Το μικρό παιδί υποτίθεται ότι είναι αγνό και αθώο. Κι όσοι το αμφισβητούν αυτό καταδικάζονται γιατί προσβάλλουν τα ιερότερα συναισθήματα του ανθρώπου.*

*Μόνο τα παιδιά δεν παραδέχονται αυτή τη σύμβαση. Δείχνουν με αφέλεια τη ζωώδη φύση τους, και αποδείχνουν πως πρέπει να διδαχτούν την «αγνότητά» τους»* γράφει ο Freud ( χ.χ., σελ 17) για τη σεξουαλική ζωή και το παιδί.

Στη μελέτη του *Σεξουαλική Ζωή, τρεις μελέτες* (1949) ο Freud καταπιάνεται με τρία θέματα. Το πρώτο αφορά τις σεξουαλικές παραπλανήσεις και διευρύνει τον ορισμό της σεξουαλικότητας, εσωκλείοντας μέσα σε αυτό και μορφές ευχαρίστησης που δεν συνδέονται με τη γεννητική σεξουαλικότητα. Η δεύτερη μελέτη διαπραγματεύεται την αναπτυξιακή θεωρία της παιδικής σεξουαλικότητας από τη γέννηση ως την εφηβεία. Το τρίτο και τελευταίο κομμάτι της μελέτης, των μεταβολών της εφηβικής λογοτεχνίας, θέτει τον εννοιολογικό δεσμό ανάμεσα στις νευρώσεις και τις διαστροφές.

Με τη δεύτερη μελέτη του, τη θεωρία της παιδικής σεξουαλικότητας, ο Freud έβαλε τα θεμέλια για την ανάπτυξη της ψυχαναλυτικής θεωρίας του. Η παιδική σεξουαλικότητα, τα στάδια καθώς και η καθήλωση ή αδυναμία επίλυσης κάποιων χαρακτηριστικών γνωρισμάτων εξ αυτών, εμφανίζονται ως νευρώσεις στην ενήλικη ζωή. Η μελέτη του αυτή υπήρξε και ο λόγος που η ψυχαναλυτική θεωρία και εφαρμόζουσα πρακτική βρήκαν στο πέρασμα του χρόνου τη χλιαρή έως και αρνητική στάση, εφόσον όπως χαρακτηριστικά ανέφερε και ο ίδιος αντιτίθεται στη πεποίθηση της αγνότητας και αθωότητας του μικρού παιδιού, που ίσχυε μέχρι τότε.

Πριν παρουσιάσουμε τη θεωρία αυτή, αξίζει να αναφέρουμε ότι αρχική ορμή για τον Freud είναι η λίμπιντο ( Libido). Είναι η ενέργεια που ωθεί το άτομο στη ζωή. Η λίμπιντο έχει ως αρχή την ηδονή, η ερωτική ενόρμηση του ανθρώπου που βρίσκεται στο ασυνείδητο και ωθεί το άτομο στη προσπάθεια ικανοποίησης της σεξουαλικής του ορμής. Η λιβιδική έκφραση περιλαμβάνει από τη σεξουαλικότητα μέχρι την ιδέα της

ευχαρίστησης, όπως αυτή εμφανίζεται είτε ως φυσιολογικό- σωματικό στήριγμα είτε ως ψυχική αναπαράσταση. Με λίγα λόγια, η λίμπιντο, που εμφανίζεται από τη βρεφική ηλικία, δεν προβάλλεται μόνο με σκοπό τη γενετήσια πράξη, αλλά ο άνθρωπος επενδύει λιβιδικά διάφορες πράξης της ζωής του, οι οποίες του προκαλούν ευχαρίστηση.

Η θεωρία της παιδικής σεξουαλικότητας αναφέρει τα παιδιά ως ικανά για ερωτικές δραστηριότητες από τη μέρα της γέννησής τους, αλλά στα πρώτα στάδια οι εκδηλώσεις αυτές είναι κατά βάση μη σεξουαλικές. Αυτό συμβαίνει καθώς οι πρώτες ερωτικές εκδηλώσεις του παιδιού συνδέονται με σωματικές λειτουργίες όπως η τροφή ή η κένωση. Τα αναπτυξιακά στάδια μετέρχονται το ένα το άλλο. Δηλαδή κάθε στάδιο οικοδομείται πάνω στα κεκτημένα του προηγούμενου σταδίου, τα οποία και ενσωματώνει. Σε περίπτωση που κάποιο παιδί προσκολληθεί σε ένα προγεννητικό σεξουαλικό στάδιο, υπάρχει η λεγόμενη καθήλωση που σε κάποιες περιπτώσεις μπορεί να αποτελέσει την αιτία ενήλικης νεύρωσης.

Τα ψυχοσεξουαλικά στάδια είναι τα εξής: στοματικό, πρωκτικό, φαλλικό, στάδιο της λανθάνουσας σεξουαλικότητας και τέλος, γεννητικό στάδιο. Στη συνέχεια παρουσιάζονται αναλυτικότερα.

Το πλέον πρώιμο στάδιο της ανάπτυξης είναι το στοματικό που καταλαμβάνει τους πρώτους 18 μήνες της ζωής ενός παιδιού. Κατά τη διάρκειά του οι αντιληπτικές εμπειρίες και τρόποι έκφρασης του βρέφους επικεντρώνονται στο στόμα, στα χείλη, στη γλώσσα και σε όσα όργανα σχετίζονται με τη στοματική ζώνη. Διακρίνεται σε δυο φάσεις: η πρώτη είναι η αρχική και λιβιδική όπου κυριαρχεί ο στοματικός ερωτισμός μέσω του πιπίλισματος μέχρι τους 6 μήνες ενώ η δεύτερη είναι η όψιμη και επιθετική, από τους 6 έως τους 18 μήνες, με χαρακτηριστικό το δάγκωμα (στοματικός σαδισμός). Τα ερωτικά γνωρίσματα είναι η επιθυμία για τροφή, για ύπνο και για χαλάρωση μετά την ολοκλήρωση του θηλασμού. Με το πέρας αυτού του σταδίου σκοπός είναι να δημιουργηθεί μια σχέση εμπιστοσύνης με τα αντικείμενα που παρέχουν τροφή, στις περισσότερες περιπτώσεις τη μητέρα. Να ικανοποιούνται οι λιβιδικές ανάγκες χωρίς την εμφάνιση σαδιστικών επιθυμιών, εξάρτησης και φθόνου. Η σωστή επίλυση του στοματικού σταδίου κάνει το άτομο ικανό να δίνει και να παίρνει από τους άλλους χωρίς εξάρτηση και να έχει αυτοπεποίθηση και αυτοεμπιστοσύνη.

Το πρωκτικό στάδιο χαρακτηρίζεται από τον νευρομυϊκό έλεγχο στους σφιγκτήρες και ιδιαίτερα στους πρωκτικούς. Η ηλικία εμφάνισης του σταδίου είναι ο πρώτος χρόνος ζωής του παιδιού και εκτείνεται μέχρι τον τρίτο χρόνο. Κατά την περίοδο αυτή το παιδί παρουσιάζει επιθετικές ενορμήσεις συνυφασμένες με λιβιδικές και σαδιστικές παρορμήσεις. Ο έλεγχος του πρωκτικού σφιγκτήρα οδηγεί το νήπιο από την παθητικότητα στην ενεργητικότητα, μέσω του απόλυτου ελέγχου του, και κατ' επέκταση των κοπράνων. Αυτή η κατάσταση οδηγεί σε συγκρούσεις μεταξύ του παιδιού και των γονιών, κατά τη διάρκεια της σχετικής με την τουαλέτα εκπαίδευσης, για την συγκράτηση ή την αποβολή τους. Αυτή η αμφιθυμία προκαλεί την πάλη για τον αποχωρισμό, την ατομικοποίηση και την ανεξαρτησία. Ο ερωτισμός σε αυτό το στάδιο αναγνωρίζεται από τη σεξουαλική ικανοποίηση που λαμβάνει το παιδί είτε από τη συγκράτησή τους είτε με την αποβολή τους και την "προσφορά" τους σαν πολύτιμο δώρο τους γονείς. Ο πρωκτικός σαδισμός σε αυτή τη φάση αφορά την επιθετική επιθυμία της αποβολής των κοπράνων ως πανίσχυρων και καταστροφικών όπλων, κάτι που συνδέεται με τις φαντασιώσεις των παιδιών με εκρήξεις και βομβαρδισμούς.

Η επίλυση του πρωκτικού σταδίου έχει ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη της προσωπικής αυτονομίας, την ανεξαρτησία και την ικανότητα λήψης πρωτοβουλιών, την έλλειψη αμφιθυμίας καθώς και την ικανότητα συνεργασίας χωρίς υπερβολικό πείσμα ή αίσθηση κατωτερότητας και φόβου.

Ανάμεσα στο πρωκτικό και το φαλλικό στάδιο θα μπορούσε να σημειωθεί ακόμη ένα μεταβατικό, που κρατάει στοιχεία τόσο από αυτό που προηγείται και από αυτό που έπεται, το ουρηθρικό στάδιο. Μπορεί κατά τον Freud να μην αναφέρεται ως ξεχωριστό στάδιο, όμως φαίνεται ουσιαστικά να μην είναι μέρος κάποιου από τα δύο αυτά στάδια. Αυτό γιατί αναφέρεται μαζί με το φαλλικό, αλλά ο ερωτισμός του παρουσιάζει ομοιότητες με το πρωκτικό. Δηλαδή, προκύπτει από ζητήματα επίδοσης και ελέγχου. Όπως και στο πρωκτικό έτσι και στο ουρηθρικό υπάρχει η ευχαρίστηση της ούρησης ή αντιστοίχως η ευχαρίστηση της συγκράτησης των ούρων. Η περίπτωση της ενούρησης, της απώλειας δηλαδή του ελέγχου, φανερώνει παλινδρόμηση, που ενεργοποιεί τις πρωκτικές συγκρούσεις.

Η ολοκλήρωση αυτού του σταδίου ενισχύει τα κερτημένα του πρωκτικού ενώ παράλληλα η επίδοση του μικρού αγοριού θα συγκριθεί με τις ενήλικες και πατρικές

επιδόσεις. Η επίλυση των συγκρούσεων θα αποτελέσουν το έναυσμα για τις πρώτες φυλετικές αναγνωρίσεις και αποδόσεις ταυτοτήτων.

Ο διαχωρισμός και η αναγνώριση των βασικών γνωρισμάτων των δύο φύλων θα οριστικοποιηθεί στο επόμενο στάδιο, το φαλλικό. Ξεκινάει από το 3<sup>ο</sup> έτος της ηλικίας και ολοκληρώνεται με το τέλος του 5<sup>ου</sup> έτους. Ο αυτοερωτισμός αυτής της φάσης εμφανίζεται πλέον στα γεννητικά όργανα. Το πέος γίνεται το όργανο του κύριου ενδιαφέροντος για τα παιδιά και των δύο φύλων, ενώ στα θηλυκά η έλλειψη πέους θεωρείται απόδειξη ευνουχισμού. Η έμφαση στο πέος συνεπάγεται τις αυνανιστικές τάσεις, με όργανο μόνο το γεννητικό, χωρίς την εμπλοκή άλλων εσωτερικών ή εξωτερικών παραγόντων, οι οποίες τάσεις συνδέονται ως επί το πλείστον με ασυνείδητες φαντασιώσεις εμπλοκής του παιδιού σε σεξουαλικές πράξεις με το γονέα του αντίθετου φύλου. Η σεξουαλική αυτή επιθυμία για το γονέα είναι το οιδιπόδειο σύμπλεγμα, που κατά τον Freud, η επίλυσή του ή μη καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την εξέλιξη του ανθρώπου. Η ερωτική επιθυμία για τον γονέα του αντίθετου φύλου ενυπάρχει ταυτόχρονα με την επιθυμία εξολόθρευσης του ομόφυλου γονέα, με σκοπό την αντικατάστασή του ως ερωτικού συντρόφου. Τόσο το οιδιπόδειο και οι ενοχές που δημιουργεί όσο και η απειλή του ευνουχισμού είναι υπεύθυνα για το άγχος που παρατηρείται στα παιδιά. Σύμφωνα με τη θεωρία το άγχος του ευνουχισμού, πηγάζει από την υποψία του αγοριού πως τα θηλυκό δεν διαθέτει πέος επειδή έχει ευνουχιστεί. Σε συνδυασμό με τα δικά του ενοχικά συναισθήματα και τις αιμομικτικές τάσεις που εμφανίζει, πιστεύει πως η τιμωρία του θα είναι η απώλεια του πέους. Το κορίτσι αντίθετα βιώνει την «απώλεια» του πέους. Πιστεύει πως η μητέρα την είναι υπεύθυνη για αυτό και προσκολλάται στον πατέρα, επιδιώκοντας την ερωτική σχέση μαζί του. Είναι το αντίστοιχο οιδιπόδειο σύμπλεγμα, που στα κορίτσια ονομάζεται σύμπλεγμα της Ηλέκτρας<sup>13</sup>

Η απαλλαγή από τις ενοχές θα γίνει με την επίλυση του οιδιπόδειου συμπλέγματος και την ταύτιση με το γονέα του ίδιου φύλου. Το παιδί συνειδητοποιεί ότι δεν μπορεί να αντικαταστήσει το γονιό του και επομένως προσπαθεί να του μοιάσει. Τόσο η υιοθέτηση συμπεριφορών όσο και η ενασχόληση με τα γεννητικά όργανα

---

<sup>13</sup> Ο Freud έχει κατηγορηθεί για τις φαλλοκρατικές του μελέτες, στις οποίες θεωρεί το θηλυκό κατώτερου του αρσενικού, με το ίδιο να το αναγνωρίζει. Στο οιδιπόδειο στάδιο ο φαλλός γίνεται αντικείμενο φθόνου από το κορίτσι, αφού πιστεύει πως υστερεί, ενώ το αγόρι στη θέα της μη ύπαρξης φαλλού στο κορίτσι νιώθει άγχος πως θα ευνουχιστεί και θα "ξεπέσει" στην κατάσταση της.

οδηγούν στη σταδιακή αίσθηση της σεξουαλικής ταυτότητας. Η εστίαση στα γεννητικά όργανα είναι που βάζει τα θεμέλια της φυλετικής ταυτότητας και ταυτόχρονα βοηθάει στην τελειοποίηση των προηγούμενων σταδίων, ή τουλάχιστον των υπολειμμάτων τους. Με την επίλυση, τέλος, της οιδιπόδειας σύγκρουσης αναπτύσσεται το Υπερεγώ, το οποίο ρυθμίζει τις ενδορμιακές παρορμήσεις και δίνει τη δυνατότητα της διοχέτευσής τους σε εποικοδομητικούς στόχους.

Ακολουθεί το προ-τελευταίο στάδιο, που ονομάζεται στάδιο της λανθάνουσας σεξουαλικότητας. Επεκτείνεται χρονικά από την επίλυση του οιδιπόδειου συμπλέγματος, από το 5<sup>ο</sup> – 6<sup>ο</sup> έτος, μέχρι την έναρξη της ήβης, 11<sup>ο</sup>- 13<sup>ο</sup> έτος. Χαρακτηριστικό του σταδίου είναι η αδράνεια της ερωτικής ενόρμησης. Παρασκηνακά, εδραιώνονται τα αποκτηθέντα του προηγούμενου σταδίου, όπου τόσο στα αγόρια όσο και στα κορίτσια σημαίνει ανάπτυξη των ομόφυλων δεσμών και παράλληλα μετουσίωση των λιβιδικών ενδορμήσεων σε ενεργητικές δραστηριότητες μάθησης και ανακάλυψης, γνωριμίας με το περιβάλλον και εισαγωγής στον κόσμο. Ο έλεγχος των λιβιδικών και επιθετικών αποθεμάτων γίνεται μέσω του νεοθεσπισμένου Υπερεγώ.

Κυρίως σε αυτό το στάδιο ολοκληρώνεται η αναγνώριση των σεξουαλικών ρόλων, τις οποίες το παιδί ενσωματώνει ενώ αναπτύσσει τη φυλετική του ταυτότητα. Παράλληλα, η επαφή του παιδιού με έξω- οικογενειακούς παράγοντες (δάσκαλοι, άλλοι ενήλικοι) το οδηγούν σε νέες ταυτισιακές συνιστώσες.

Η σεξουαλική ανάπτυξη του παιδιού ολοκληρώνεται με το γεννητικό στάδιο, το οποίο ξεκινάει με την έναρξη της ήβης, δηλαδή από το 11<sup>ο</sup> με 13<sup>ο</sup> έτος, και διαρκεί ως την πρώτη ενήλικη ζωή του ανθρώπου. Σε πιο σύγχρονες μελέτες το γεννητικό στάδιο ή εφηβικό στάδιο έχει διαχωριστεί σε : προεφηβικό, πρώιμο εφηβικό, μέσο εφηβικό, όψιμο εφηβικό και μετεφηβικό.

Στο εφηβικό στάδιο εντατικοποιείται η σεξουαλική ενόρμηση ενώ ιδιαίτερη αυξημένη παρατηρείται η λίμπιντο. Η εντατικοποίηση αυτή επιφέρει μια σύγχυση στην προσωπικότητα του ατόμου με αποτέλεσμα την επαναφορά συγκρούσεων των προηγούμενων σταδίων. Η επίλυση των συγκρούσεων γίνεται οριστική κρίνεται ουσιαστικής σημασία ώστε να μπορέσει το νεαρό άτομο να αναπτυχθεί ολοπλεύρως, δηλαδή και αναφορικά με την προσωπικότητά του αλλά και με τη σεξουαλικότητά του.

Βασική επιδίωξη του σταδίου είναι η οριστική απαλλαγή και αποκοπή από τους γονείς και η εδραίωση μη αιμομικτικών σχέσεων αντικειμένου. Ακόμα, εκτός από σεξουαλική ανάπτυξη, το άτομο ενστερνίζεται και ενήλικους ρόλους, διαμορφώνοντας την προσωπικότητά του με σκοπό την ομαλή ένταξη στον ενήλικο κόσμο.

Η επιτυχής επίλυση του γεννητικού σταδίου σε συνδυασμό με τη σωστή μετουσίωση και των άλλων ψυχοσεξουαλικών σταδίων θέτει τις βάσεις για τη δημιουργία μια πλήρως ώριμης προσωπικότητας. Το άτομο αποκτά την ικανότητα για μια πλήρη σεξουαλική δραστηριότητα, που προσφέρει ικανοποίηση ενώ παράλληλα αναγνωρίζει στον εαυτό του μια ολοκληρωμένη ταυτότητα.

Τα ψυχοσεξουαλικά στάδια ανάπτυξης του Freud αποτέλεσαν σημείο- κλειδί και την κατανόηση της ψυχοσύνθεσης του παιδιού και την ερμηνεία της συμπεριφοράς του. Μπορεί όταν δημοσιεύθηκε να προκάλεσε θύελλα αντιδράσεων, ή και στη μετέπειτα πορεία να βρήκε εμπόδια, όπως για παράδειγμα το φεμινιστικό κίνημα, παρόλα αυτά η θεωρία αυτή για τη σεξουαλική ανάπτυξη του ανθρώπου δεν έχει αμφισβητηθεί.

Το οιδιπόδειο σύμπλεγμα αποτελεί ένα σημαντικό κεφάλαιο, όχι μόνο για την κατανόηση του παιδιού αλλά και του ενήλικου ανθρώπου. Το έργο του πατέρα της ψυχανάλυσης έδωσε τις βάσεις για εμβάθυνση στα μύχια της ψυχής του ανθρώπου. Η επιστήμη της Παιδαγωγικής χάρη σε αυτή τη μελέτη ήρθε πολύ πιο κοντά στον κόσμο των παιδιών και κατανόησε πως βιώνουν αυτά το περιβάλλον γύρω του. Μπόρεσε να καταλάβει τις συμπεριφορές του παιδιού έτσι όπως αυτές πηγάζουν από το ασυνείδητο και εμφανίζονται στις συνειδητές συμπεριφορές.



Μέρος  
Δεύτερο

### Σύντομη βιογραφία

Ο Γιώργος Θεοτοκάς γεννήθηκε το 1905 στην Κωνσταντινούπολη, όπου κι έζησε μέχρι το 1922, οπότε μετέβη στην Αθήνα. Σπούδασε στη Νομική Σχολή, ενώ ολοκληρώνοντας, πραγματοποίησε ελεύθερες σπουδές στο Λονδίνο και στο Παρίσι. Επιστρέφοντας στην Αθήνα υπήρξε ένα από τα πιο δραστήρια μέλη της γενιάς του Τριάντα, όρο που πρώτο-χρησιμοποίησε ο ίδιος για να χαρακτηρίσει τους λογοτεχνικούς αντιπροσώπους την συγκεκριμένη περίοδο. Έγραψε πληθώρα και ποικιλία άρθρων, δοκίμια, μυθιστορήματα, διηγήματα, κριτικές, θεατρικά έργα <sup>2</sup>, ταξιδιωτικές εντυπώσεις και ποιήματα. Πέθανε στην Αθήνα, το 1966.

Πρωτοπόρος, ο Θεοτοκάς ήταν αυτός που ζήτησε την ανανέωση της λογοτεχνικής παράδοσης με το μανιφέστο του *Το Ελεύθερο Πνεύμα* που υπέγραψε ως Ορέστης Διγενής. Η εμφάνισή του στα λογοτεχνικά δρώμενα της χώρας έγινε με το έργο του *Αργώ*, δίτομο, του οποίου ο πρώτος τόμος κυκλοφόρησε το 1933 και ο δεύτερος το 1936. Ένα έργο ιδεών περισσότερο και λιγότερο χαρακτήρων, αναφέρεται στις κοινωνικό- πολιτικές αναζητήσεις των ανθρώπων του αστικού περιβάλλοντος την περίοδο του μεσοπολέμου, μια περίοδο που η ελληνική κοινωνία βρίσκεται στην αστάθεια. Ακολουθεί το μυθιστόρημα *Δαιμόνιο*, που στρέφεται γύρω από την οικογένεια Χριστοφή, μιας οικογένειας που οδηγείται στην πτώση, λόγω του δαιμονίου που έχουν ο καθένας μέσα του. Το 1940 εκδίδεται ο *Λεωνής* (ή αλλιώς *Σημαίες στον ήλιο*, όπως τιτλοφορήθηκε αρχικά), που περιγράφει τη ζωή ενός παιδιού, που ζει τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, και την πορεία του προς την ενηλικίωση. Από τα σημαντικότερα έργα του είναι το *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, που εκδόθηκε το 1964. «*Ογκώδες και καλοδουλεμένο*» περιγράφει τις δοκιμασίες του πολέμου, τη σκληρή πραγματικότητα την περίοδο της Κατοχής και το ελληνικό δράμα. Το 1970 εκδίδεται το κύκνειο άσμα του Θεοτοκά, *Οι Καμπάνες*. Έργο μεταφυσικού χαρακτήρα, παρακολουθεί την εξέλιξη και την εξαφάνιση του των πολιτισμών.

---

<sup>1</sup> Γιώργος Θεοτοκάς ( 2013). Λεωνής. Αθήνα: Εστία

<sup>2</sup> Χρημάτισε και ο ίδιος Γενικός Διευθυντής στο Εθνικό Θέατρο και έπειτα Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου στο Κρατικό Θέατρο Βόρειας Ελλάδας.

Η λογοτεχνική του δημιουργία χωρίζεται σύμφωνα με τον ίδιο σε τρεις περιόδους. Η πρώτη καλύπτει την περίοδο μέχρι το 1940, η δεύτερη την περίοδο της Κατοχής, ενώ για την τρίτη δεν μπορεί να κάμει καμιά πρόβλεψη (γράφει άλλωστε το 1946), μα νιώθει ότι θα είναι κάτι πολύ διαφορετικό. Αυτό το σημείωμα δείχνει ότι και ο ίδιος ο Θεοτοκάς έβλεπε διάφορα στάδια στη συγγραφική του πορεία και θεωρούσε την Κατοχή ως τομή στο έργο του. σημειώνει ο Τζιόβας ( 2005, σελ, 857) ενώ συνεχίζει πως με αυτό το σκεπτικό φαίνονται τρεις φάσεις στο έργο του, με ένα βασικό άξονα η κάθε μία: το άτομο, την ιστορία και τη μεταφυσική, και αντίστοιχα σύμβολα το δαιμόνιο, τις σημαίες στον ήλιο και τις καμπάνες. ( Τζιόβας, 2005, σελ. 858)

Σε γενικά πλαίσια, η ανανεωτική προσπάθειά του Θεοτοκά βρίσκεται στην μεταστροφή από την ηθογραφία και το διήγημα προς το ευρωπαϊκό μυθιστόρημα, και κυρίως το μυθιστόρημα του αστικού περιβάλλοντος.

Με έντονες κοινωνικές ανησυχίες ο Θεοτοκάς προσπάθησε στο έργο του να διοχετεύσει τις φιλελεύθερες ιδέες του, ενώ παράλληλα ασχολήθηκε με την ελληνικότητα των καλλιτεχνικών έργων μέσα σε ένα ευρωπαϊκό πλαίσιο, δημιουργώντας έτσι ένα σημαντικό θεωρητικό υπόβαθρο για τους εκπροσώπους της γενιάς του.

### **Παρουσίαση βιβλίου**

Το μυθιστόρημα *Λεωνής* του Γ. Θεοτοκά παρακολουθεί τα στάδια ενηλικίωσης ενός παιδιού, του Λεωνή, όπως προαναγγέλλει και ο τίτλος του έργου.

Ο Λεωνής είναι ένα παιδί που ζει στην Κωνσταντινούπολη, κατάγεται από μια εύπορη ελληνική οικογένεια, δείχνει αδυναμία στον παππού του, που έχει μεγάλη κοινωνική επιρροή, ενώ ακόμα αγαπάει τη ζωγραφική και το παιχνίδι με τους φίλους του στους κήπους του Ταξιμιού. Η παρέα του αποτελεί σημαντικό κομμάτι της ζωής του και οι φίλιες που συνάπτει είναι άτομα συνομήλικα αλλά και μεγαλύτερα. Ιδιαίτερη προτίμηση δείχνει σε έναν μαθητή, τον Παύλο Πρώιο, μεγαλύτερης ηλικίας, που λειτουργεί ως πρότυπο για τον νεαρό Λεωνή.

Η ζωή του αναστατώνεται από το ξέσπασμα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Παρά τις αναταραχές, η ζωή του Λεωνή συνεχίζει τον κανονικό ρυθμό της, αφού η οικογένειά του και ο περίγυρός του, δεν πλήττονται άμεσα από αυτόν. Ο

πρωταγωνιστής φαίνεται να συνεχίζει να απολαμβάνει τις φιλικές παρέες του και τις δραστηριότητες που ακολουθήσε και πριν την έναρξη του πολέμου. Όμως η ψυχική ισορροπία του ήρωα φαίνεται να έχει ταραχθεί. Παράλληλα, ο Λεωνής βιώνει για πρώτη φορά τον έρωτα στο πρόσωπο της Ιουλίας Ασημάκη, μια μεγαλύτερης κοπέλας που παρακολουθούν μαζί μαθήματα ζωγραφικής σε εργαστήρι. Η σχέση τους αποτελεί το κλειδί της εισόδου του ήρωα στην εφηβεία, ενώ η ζωή του συνεχίζει να κυλάει ομαλά.

Με την κήρυξη της ανακωχής, ο Λεωνής βρίσκει τον εαυτό του για πρώτη φορά να βιώνει την ειρήνη. Εντάσσεται στο σώμα Ελλήνων Προσκόπων, μαζί με την παρέα του ενώ παράλληλα τερματίζει τη σχέση του με την δίδα Ασημάκη, αφού η τελευταία αναχωρεί για την Αλεξάνδρεια με σκοπό να παντρευτεί. Λίγο επηρεάζεται ο Λεωνής, ο οποίος αποφασίζει να εξομολογηθεί τον έρωτά του για την Ελένη Φωκά, μια νεαρή κοπέλα που είχε ερωτικές σχέσης μαζί της ο Παύλος Πρώιος. Εφόσον δε συναντά εμπόδια από το φίλο του στην εξομολόγησή του, αποφασίζει να διεκδικήσει την αγάπη της νεαρής κοπέλας. Η Ελένη Φωκά όμως έχει μετοικήσει στην Αθήνα. Σε μια τυχαία συνάντησή τους σε μια εορταστική συνάθροιση, ο Λεωνής φανερώνει τον έρωτά του στην κοπέλα και η ίδια ανταποκρίνεται θετικά. Ο κόσμος του ήρωα πλημμυρίζει από ευτυχία και έρωτα για το πρόσωπο της Ελένης.

Ενώ λοιπόν φαίνεται πως η ειρήνη και η ηρεμία έχουν επέλθει οριστικά, η εκστρατεία στη Μικρά Ασία θα ταραξεί και πάλι τη ζωή του. Οι εξελίξεις είναι ραγδαίες: η οικειοθελής και μη κατάταξη των φίλων του στο μέτωπο, ο θάνατος του αγαπημένου του φίλου, Παύλου Πρώιου, ο οποίος κατατάχθηκε εθελοντικά, ο αρραβώνας της Ελένης με έναν μεσήλικα ανθυποπλοίαρχο και τέλος η αναγκαστική μετάβαση στην Αθήνα, με την ιστορική λήξη της Μικρασιατικής Καταστροφής, ταραξουν τη ζωή του Λεωνή.

Ο Λεωνής βρίσκει τον εαυτό του να νιώθει απόμακρο από κάθε ευτυχία ενώ έχει χάσει και την ψυχική ευχαρίστηση που του προσφέρει η ζωγραφική. Κάνοντας ένα νέο ξεκίνημα στη ζωή του, θα προσπαθήσει να ξαναβρεί την εσωτερική γαλήνη και ευτυχία.

Το μυθιστόρημα πρόκειται στην ουσία για μια προσωπική εξομολόγηση του Θεοτοκά, εμπνευσμένη από ατομικά βιώματά του στην Κωνσταντινούπολη<sup>3</sup> αποκρυσταλλωμένα σε πλαστικά πρόσωπα με αρχή τον ίδιο τον ήρωα αλλά και τις υπόλοιπες μορφές που τον πλαισιώνουν όπως ο παππούς, ο Παύλος Πρώιος και η Ελένη Φωκά.

Σκοπός του Θεοτοκά είναι, όπως παρατηρεί ο Σαχίνης (2000), αν και προσωπική ιστορία να προσπαθήσει με τη χρήση ενός μυθοπλαστικού προσώπου να παρουσιάσει την συναισθηματική ατμόσφαιρα και τις ανησυχίες κάθε εφήβου που έζησε και επηρεάστηκε από τα ιστορικά γεγονότα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου.

### **Ο έρωτας στο έργο Λεωνής**

Το μυθιστόρημα ξετυλίγει το δρόμο που ακολουθεί ο Λεωνής από τα παιδικά του χρόνια μέχρι την εφηβεία και τη μετάβαση στην ενήλικη ζωή.

Η παρουσία του έρωτα στο έργο λαμβάνει σημαντικές διαστάσεις, αφού η μορφή της Ελένης Φωκά, του μεγάλου έρωτα του πρωταγωνιστή, επανέρχεται διαρκώς, είτε με την ουσιαστική παρουσία της είτε στην έμμονη σκέψη του ήρωα. Από την αρχή ως το τέλος του μυθιστορήματος ο έρωτας για κάποια πρόσωπα είναι κινητήριος δύναμη, κυρίως για τον Λεωνή και τον Παύλο Πρώιο.<sup>4</sup>

Από τις πρώτες σελίδες του έργου εντοπίζουμε ένα κλίμα διάχυτου ερωτισμού. Ο μικρός Λεωνής που θέλει να μάθει τι είναι τα ερωτικά ποιήματα, ο κήπος του Ταξίμ και οι κρυφές ερωτικές συναντήσεις των μαθητών, η μικρή Νίτσα και το κόρτε. Εκδηλώνεται νωρίς μια ερωτική διάθεση που κυριαρχεί στη ζωή του μικρού παιδιού<sup>5</sup>,

---

<sup>3</sup> Σχετικά με την επιλογή των ηρώων του βλ. Θεοτοκάς Γ., *Ημερολόγιο της «Αργώς» και του «Δαιμονίου»*, φιλολ. Επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα 1989, σς. 58-59 και *Τετράδια Ημερολογίου (1939-1953)*, επιμ. Τζιόβας Δ., Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1987, σς 63- 65 και Κρίκου- Νταϊήβις Κατερίνα, « Εννέα ανέκδοτα νεανικά γράμματα του Γιώργου Θεοτοκά», περ. *Νέα Εστία*, τ.χ. 1784, Δεκέμβριος 2005, σς. 1076- 1097.

<sup>4</sup> Ο Παύλος Πρώιος είναι ένας ηρωικός χαρακτήρας που έλαβε οικειοθελώς μέρος στην ελληνική εκστρατεία. Στο τέλος του μυθιστορήματος, η ηρωική του αυτή πράξη φαίνεται να καθοδηγήθηκε από την αγάπη του για την Ελένη Φωκά, πέθανε δηλαδή από τον ανεκπλήρωτο έρωτα, όπως εξομολογείται στον Λεωνή το Λελέκι, κοινός φίλος που βρέθηκε στο μέτωπο. Αναφέρει όμως πως μπορεί απλά να έχει ξεχαρβαλωθεί η φαντασία του λόγω του Πολέμου και να μην πέθανε ο Πρώιος από την έλλειψη αγάπης, αλλά επειδή έτσι συμβαίνει σε κάθε πόλεμο.

<sup>5</sup> Ο μικρός Λεωνής θέλει με κάθε τρόπο να μάθει τι είναι τα ερωτικά ποιήματα, αλλά η προσπάθειές του πέφτουν στο κενό. Η αναζήτησή αυτή είναι συχνό γνώρισμα κατά την πρώτη βαθμίδα της εκκολάψεως της σεξουαλικότητας του παιδιού, κατά την οποία προκαλείται η επιθυμία της αναζητήσεως και γνώσεως πάνω σε ερωτικά ζητήματα. Συνήθως δεν δίνονται οι κατάλληλες απαντήσεις

αλλά και στο περιβάλλον γύρω του. Ο έρωτας είναι κομμάτι της καθημερινότητάς τους, κομμάτι της νεανικής ηλικίας: τα παιδιά έχουν απορίες, αποκτούν τις πρώτες ερωτικές τους εμπειρίες, ζηλεύουν. Χαρακτηριστικό είναι πως ο συγγραφέας έχει επιλέξει μόνο ειδυλλιακά τοπία για την εκδήλωση των ερωτικών ενστίκτων. Πρώτα είναι ο κήπος του Ταξίμ, που μάλλον σα θεατρικό σκηνικό παρουσιάζεται, έπειτα είναι ένα ατελιέ ζωγραφικής ενώ τέλος αναφέρεται και η Πρίγκιπος και μάλιστα σε θερινή περίοδο. Η επιλογή ανοιχτών χώρων για την περιγραφή των ερωτικών σκηνών, η περίπτωση του ατελιέ εξαιρείτε καθώς να αναφερθεί στη συνέχεια, δίνει την εντύπωση του καινούριου συναισθήματος, μιας νέας περιπέτειας.

Καθώς στη δική μας εργασία μάς απασχολεί η αποτύπωση του πρώτου νεανικού έρωτα προς μια μεγαλύτερη γυναίκα και πως αυτή σχετίζεται με τα στάδια σεξουαλικής ανάπτυξης βάσει της ψυχανάλυσης, η ανάλυση θα γίνει αναφορικά με την σχέση του με τη δίδα Ασημάκη. Παρόλα αυτά δεν μπορούμε να αγνοήσουμε πως ο πρώτος έρωτας του Λεωνή είναι προς την Ελένη Φωκά. Μπορεί να μην εκδηλώνεται από την αρχή, κι αυτό γιατί απλά δεν το ομολογεί ο Λεωνής. Η Ελένη είναι η κοπέλα που ο πρωταγωνιστής θα προσπαθήσει να κερδίσει την αγάπη της. Η ίδια παρουσιάζεται σαν ένα κορίτσι που αγαπά να αγαπιέται και να απολαμβάνει των θαυμασμό των ανδρών.

Με την είσοδο του στην εφηβεία ο Λεωνής αποκτά την πρώτη σεξουαλική του εμπειρία. Στα μαθήματα ζωγραφικής που παρακολουθεί εκτός σχολικού ωραρίου έρχεται σε επαφή με τη δίδα Ασημάκη, μια νεαρή κοπέλα, μεγαλύτερη, κοντά στην ηλικία των είκοσι ετών. Η σχέση τους μέχρι τότε παραμένει ανείπωτη αν και όπως σημειώνει αργότερα υπήρχαν σημεία άξια αναφοράς. Η Ασημάκη περιγράφεται ως μια αρκετά ερωτική κοπέλα, που απολαμβάνει τον θαυμασμό που προκαλεί ενώ φαίνεται να διαθέτει ερωτικές εμπειρίες.

Οι δύο νέοι βρίσκονται μαζί και μόνοι στην αίθουσα ζωγραφικής και ο Λεωνής φέρνει στην μνήμη του κάποιες στιγμές που μοιράστηκαν, διόλου ασήμαντες:

*Μια μέρα δουλεύανε σε απόσταση περίπου ένα μέτρο ο ένας από τον άλλον και αρκετά μακρύτερα από τους λοιπούς μαθητές. Η δ. Ασημάκη πολεμούσε με τις*

---

από την πλευρά των ενηλίκων, λόγω άγνοιας και αδυναμίας κατανόησης των βαθύτερων αιτιών αναζήτησης. Βλ. Smirnoff V. , (1987). *Η Ψυχανάλυση του παιδιού*. Αθήνα: Γκοβόστης. Η προσπάθεια για γνώση, του Λεωνή, και η μη ικανοποίηση της περιέργειάς του συμπίπτουν με αυτή την περίπτωση.

λαδομπογιές κι έμοιαζε εντελώς απορροφημένη από ην εργασία της. Είχε το ένα πόδι απάνω στο άλλο και την παλέτα ακουμπισμένη σ' ένα σκαμνί. Έσκυβε όλη την ώρα προς την παλέτα για να πάρει χρώμα. Σε μια ορισμένη στιγμή, ο Λεωνής παρατήρησε ότι, μ' ένα τέτοιο σκύψιμό της, τραβήχτηκε τόσο πολύ το φουστάνι της ώστε μπορούσε να δει όχι μόνο τις γάμπες της, αλλά και μια καλτσοδέτα κι ένα δάχτυλο σάρκα πάνω από την καλτσοδέτα. Κι όταν γύρισε το σώμα της στην κανονική του θέση, το φουστάνι της έμεινε τραβηγμένο απάνω και εξακολουθούσαν να φαίνονται όλα αυτά τα μυστικά πράγματα. Ο Λεωνής τα έχασε. Κοκκίνησε, η καρδιά του χτυπούσε δυνατά. Αισθανότανε σε πολύ δύσκολη θέση, μα δεν ήξερε τι του συνέβαινε και τι ακριβώς ήθελε. Από τη μια μεριά ήθελε να φύγει κι από την άλλη κάτι τον έσερνε με δύναμη προς το ανασηκωμένο ύφασμα. Τριγύρω, οι άλλοι μαθητές δούλευαν, ολοένα. Άκουες το κάρβουνο που έτριζε απάνω στο σκληρό χαρτί και μερικές σιγανές κουβέντες. Ο Λεωνής ύψωσε πάλι το κεφάλι, σε δύο-τρία λεπτά. Το φουστάνι είχε κατέβει, σκέπαζε τις γάμπες ως τα μισά. Ο Λεωνής ανάσανε, με δεν μπόρεσε πια να ησυχάσει, ο νους του ήταν εκεί. Ξαναστράφηκε σε λίγο, το φουστάνι είχε σηκωθεί ξανά, ψηλότερα από την προηγούμενη φορά. Έβλεπε τώρα μια πλατιά περιοχή της σάρκας που έσβηνε και χανότανε μες σε σκοτάδια και μυστήρια, μες σε κάτι βαθύ, υγρό και ζεστό, που σε τραβούσε και, θαρρείς, θα σ' έλυωνε. Η δ. Ασημάκη δούλευε σοβαρότατα, χωρίς να κοιτάζει τριγύρω της. Ο Λεωνής όμως δεν μπόρεσε ν' τραβήξει μια σωστή γραμμή εκείνο το πρωινό. Το κάρβουνο έτρεμε στα δάχτυλά του, το κορμί του έκαιε και ένιωθε πως, αν σηκωνότανε, τα πόδια του δε θα τον κρατούσανε καλά. Η σκηνή αυτή επαναλήφθηκε άλλα δύο πρωινά (σελ. 62-63).

Η παραπάνω σκηνή είναι το ζύπνημα της εφηβείας. Ο Λεωνής κυριεύεται από σεξουαλικές ορμές, άγνωστες μάλλον μέχρι ώρας, αφού αδυνατεί να κατανοήσει τι ακριβώς του συμβαίνει και πώς πρέπει να αντιδράσει. Βρίσκεται στην εφηβική φάση (αναφέρεται πως εκείνη την περίοδο πηγαίνει Λύκειο) αλλά φαίνεται σα να μην γνωρίζει το σώμα του και τις ανάγκες του. Σύμφωνα με τη φροϋδική θεωρία, ο πρωταγωνιστής όχι μόνο θα έπρεπε να αναγνωρίζει τις σεξουαλικές του ορμές αλλά και να προσπαθεί να τις υποτάξει μέσα στην καθημερινότητά του. Η ανάγκη αναπαραγωγής εμφανίζεται έντονα στα άτομα εφηβικής ηλικίας, και μας προκαλεί εντύπωση το γεγονός που ο Λεωνής δεν δείχνει να έχει νιώσει πάλι τα ένστικτα αναπαραγωγής. Ο Θεοτοκάς βάζει τον Λεωνή να προβληματίζεται με τον εαυτό του και τις σεξουαλικές ορμές του, ως να είναι πρώτη φορά βιωμένες από το νεαρό πρωταγωνιστή.

Η περιγραφή του ερωτικού ξυπνήματος του Λεωνή ολοκληρώνεται με τη θαμιστική φράση « η σκηνή αυτή επαναλήφθηκε άλλα δύο πρωινά» μια φράση που διατηρεί την ένταση των στιγμών , χωρίς να κουράζει με επαναληπτικές περιγραφές, για να έρθει στην τελευταία, την τρίτη και εντονότερη μεταξύ του στιγμής:

*Την τελευταία όμως φορά το ζήτημα είχε λάβει διαστάσεις γιατί, σε μια ορισμένη στιγμή, ο Λεωνής, που είχε ξεχαστεί αρκετή ώρα κοιτάζοντας εκεί, αισθάνθηκε τη ματιά της Ιουλίας Ασημάκη απάνω του. Σήκωσε κι αυτός το βλέμμα και την κοίταξε και τότε αυτή του χαμογέλασε μ' έναν πολύ παράξενο τρόπο που είτανε σαν χάδι, μα και σαν κοροϊδία (σελ. 64).*

Η ερωτική έλξη των δύο νεαρών ατόμων εκδηλώνεται.

Ακολουθεί η επικείμενη συνάντησή τους μέσα στο ατελιέ, την στιγμή που ο Λεωνής ζωγραφίζει την Αφροδίτη της Μήλου, ένα έργο που συνδυάζει αρμονικά τη γυναικεία ομορφιά και τη θηλυκότητα, ενώ το άρωμα της Ιουλίας ανακατεύεται με τη μυρωδιά της ζωγραφικής, το βαλς που σιγοτραγουδάει όλα μαζί δημιουργούν ένα ερωτικό κλίμα που θα κορυφωθεί με την πρώτη τους επαφή, με την πρώτη σεξουαλική εμπειρία του νεαρού αγοριού:

*Ξαφνικά ο Λεωνής παράλυσε. Ένιωσε τα μέλη της που ακουμπούσαν απάνω του, μαλακά, βαριά, ζεστά. Μια καυτερή γλύκα σ' όλο το σώμα του και μια απέραντη χαρά που τον πλημμύριζε και τον νάρκωνε. Είτανε κάτι εξάισιο, ποτέ δεν είχε αισθανθεί μια τόσο μεγάλη χαρά, μια τέτοια γοητεία, μια τέτοια εξουθένωση. Είταν έτοιμος να παραδοθεί, δεν ήξερε σε τι, σε ποιον- παραδινότανε. Στράφηκε και την κοίταξε στα μάτια ντροπαλά, ικετευτικά. Εκείνη παράτησε το κάρβουνο και το σφοντύλι και του χαμογέλασε. Του έκαμε ένα νεύμα με το κεφάλι, σαν να τον ρωτούσε τι ήθελε και σαν να τον ρωτούσε κάτι που ήξερε. Ο Λεωνής κατέβασε τα μάτια, αισθάνθηκε τα αυτιά του που έκαιαν. Ύστερα ένιωσε το χέρι της που περπατούσε απάνω του απαλά και σταθερά, σαν να γύρευε κάτι. (σελ. 65)*

Στα τελευταία αυτά αποσπάσματα που παρατέθηκαν εμφανίζεται για πρώτη φορά η σεξουαλική ζωή του πρωταγωνιστή, όπως αυτή απορρέει από τις ηλικιακές ανάγκες και ορμές. Φανερώθηκε, παράλληλα σε αυτά τα κομμάτια η αδυναμία του Λεωνή να αντιληφθεί τι είναι αυτό που αισθάνεται όταν αντικρύζει το ελαφρώς ξεγυμνωμένο σώμα της Ιουλίας Ασημάκη. Η πρώτη υπόθεση που μπορούμε να κάνουμε είναι πως ο πρωταγωνιστής ψυχοσεξουαλικά δεν ανταποκρίνεται στο στάδιο



της ηλικίας του, ίσως έχει παλινδρομήσει σε κάποιο προηγούμενο στάδιο, στις λανθάνουσες σεξουαλικότητας όπου απουσιάζουν, ή ορθότερα βρίσκονται σε λήθαργο, οι σεξουαλικές ορμές του ατόμου.

Εντούτοις, η άγνοια του Λεωνή, μπορεί να υπάρχει στο κείμενο για να δώσει ένταση στην είσοδο του αγοριού στο σεξουαλικό κόσμο, ειδικά ενός νεαρού σε ηλικία. Ο Λεωνής παρουσιάζεται ως ένα δειλό αγόρι, που ντρέπεται ακόμα και να κοιτάξει στα μάτια τη γυναίκα, ενώ η Ιουλία Ασημάκη, αν και μικρή σε ηλικία ( η διαφορά τους αν και δεν αναφέρεται δε πρέπει να ξεπερνά τη δεκαετία) μια ώριμη και έμπειρη γυναίκα. Δεν είναι ο πρωταγωνιστής που έχει αργήσει να εισέλθει στο στάδιο της εφηβείας, αλλά η σκηνή που διαδραματίζεται ξεπερνάει σε ερωτισμό κάθε προηγούμενη εμπειρία του νεαρού.

Αναλύοντας τη σκηνή και προσπαθώντας να δημιουργήσουμε το προφίλ της Ιουλίας Ασημάκη, στεκόμαστε πρώτα στην είσοδό της στο χώρο και στο σκοπό που σιγοτραγουδούσε, το βαλς της « Εύθυμης Χήρας» στα γερμανικά. Σε γενικά πλαίσια η μορφή της χήρας στη λογοτεχνία ξεχωρίζει από τη χαλαρότητα που τη διακρίνει. Δεν είναι λίγα τα διηγήματα και μυθιστορήματα όπου οι χήρες είναι γυναίκες που αγαπούν να απολαμβάνουν τη συντροφιά πολλών ανδρών. Μια ηθική χαλάρωση χαρακτηρίζει τις νεαρές ειδικά πενθούσες γυναίκες. Μια τέτοια χαλάρωση διακρίνει και την Ιουλία Ασημάκη.

Ο Σκοπός της εύθυμης χήρας μας βάζει σε ένα ερωτικό κλήμα:

*αυτό το ερωτικό ξεσήκωμα στη βάση ενός πρόσφατου ιδιαίτερα θανάτου είναι καταγεγραμμένο στη λαϊκή αντίληψη – μάλλον με τη χυδαία του μορφή – στο πρόσωπο της ευάλωτης χήρας, όπου ο παρηγορητής της θλίψης της μπορεί να μεταπέσει σε εραστή. Αλλά καταγράφεται και στη ψυχιατρική εμπειρία που το πιστοποιεί, το ερμηνεύει και κατανοεί με ποιον τρόπο το φυσιολογικό πένθιμο συναίσθημα μιας νέας γυναίκας που αιφνίδια έχασε τον αγαπημένο της, αλλά και τον έρωτα – για πόσον καιρό ... δεν ξέρει – μπορεί, όμως το μπορεί με την αναμόχλευση των συναισθημάτων κι η μουσική, να συμπαρασύρει στο ερωτικό ανέβασμα, όπως και τα νερά ενός φουσκωμένου ποταμού μπορούν να πάρουν οποιαδήποτε κατεύθυνση και να πλημμυρίσουν εγκεφαλικές περιοχές πολύ ευπαθείς. και τέτοιες στον εγκέφαλο είναι σήμερα αρκετά γνωστές, όπως αυτές «που διέπουν κάποιες συμπεριφορές, ανάμεσα στις οποίες είναι και το ζευγάρι» και που περιέχουν νευρωνικές «συνάψεις ηδονής», όπως τις χαρακτηρίζουν, γιατί «η διέγερσή*

τους δημιουργεί μια κατάσταση παρόρμησης που σπρώχνει αμετάκλητα στη συνουσία (Κρανιδιώτης, 1991. σς. 31-32)

Το βαλς της Εύθυμης Χήρας που τραγουδάει η Ιουλία Ασημάκη μας προϊδεάζει για τη σεξουαλικής της απελευθέρωση αφού η ίδια ευθυμία που διακρίνει τη χήρα προσδιορίζει και την ίδια. Η νεανική μορφή της κοπέλας, το άρωμα της, το κόκκινο τουλπάνι στο λαιμό της την κάνουν μια ποθητή γυναίκα. Άλλωστε, παρουσιάζεται έτσι ώστε να δέχεται τα χάδια των ανδρών χωρίς ντροπή (είταν ονομαστό το δέρμα της, ο καθηγητής όλη την ώρα το σχολίαζε και το θαύμαζε, είχε πολύ θάρρος ο καθηγητής, δεν έχανε καμία ευκαιρία να της πιάνει τα χέρια και τα μπράτσα. σελ. 62)

Σε δύο βασικούς λόγους μπορούμε να αποδώσουμε την παρουσίαση αυτή της Ιουλίας Ασημάκη:

A) Για να αφήσει να εννοηθεί μια ελευθερία στη σχέση του μαζί της. Η όποια σχέση συνάπτουν περιορίζεται στη σεξουαλική επαφή, κάτι που φανερώνεται και μετέπειτα στο κείμενο. Οι συναντήσεις τους γίνονται στο εργαστήριο ζωγραφικής, ως σκοπό έχουν να αποκτήσουν σεξουαλικές εμπειρίες και ικανοποιήσεις, ενώ η σκέψη της κοπέλας εξάπτει τη φαντασία του Λεωνή μόνο στον σεξουαλικό τομέα. Η Ιουλία Ασημάκη δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια κοπέλα που δίνει στο Λεωνή τις εμπειρίες που θα του έδινε μια επί πληρωμή γυναίκα<sup>6</sup>, χωρίς ο πρωταγωνιστής να πέφτει στα μάτια των αναγνωστών ως υπόδουλος των σεξουαλικών του ορμών και χωρίς να ευτελίζεται.

B) Κατά δεύτερο λόγο για να φανεί το κενό ανάμεσα στη σχέση Λεωνή – Ιουλία Ασημάκη και Λεωνή – Ελένη Φωκά. Η πρώτη με αυτά τα δεδομένα δείχνει άνευ σημασίας, σαρκική, ότι χρειάζεται ο Λεωνής για να καλύψει τις εφηβικές του ανάγκες. Η δεύτερη εμφανίζεται πιο συναισθηματική. Η κοπέλα ασκεί μεγάλη επίδραση στο πρωταγωνιστή κι όπως αφήνει ο αφηγητής να φανεί δεν του έχει γεννήσει σεξουαλικές ορμές, τουλάχιστον φανερές, παρά ερωτικά σκιρτήματα. Υπάρχει επομένως ένας διαχωρισμός που γίνεται μέσα στο μυθιστόρημα. Η Ασημάκη είναι η κοπέλα που υπάρχει για να εκπληρώνει τα σεξουαλικά ένστικτα του ήρωα χωρίς συναισθηματισμούς ή κάποια δέσμευση.

---

<sup>6</sup> Εν αντιθέσει με το Λεωνή, οι φίλοι του συχνάζουν σε πορνεία. Ο ίδιος προτιμά την ικανοποίηση από κοπέλες της ηλικίας του με τη δική τους θέληση.

Η Ελένη Φωκά από την άλλη ξυπνά τρυφερά συναισθήματα και μόνο στο Λεωνή (ενώ βρίσκεται στις αρχές της εφηβείας δεν έχει νιώσει τη σεξουαλική επιθυμία πριν από τη γνωριμία του με την Ιουλία Ασημάκη) και νιώθει απαρηγόρητος όταν πληροφορείται πως έχει ερωτικούς δεσμούς με άλλα αγόρια. Εν τούτοις, δεν τον ενοχλεί καθόλου το κόρτε του καθηγητή Μοντεφρεντίνι στην Ιουλία.

Τέλος, παραδέχεται κι ο ίδιος πως όταν αποχωρεί η νεαρά για την Αλεξάνδρεια με σκοπό τον γάμο που την αναγκάζουν τα αδέρφια της, αρχικώς ενοχλείται που δεν κρατάει επαφή μαζί του αλλά ξεπερνά τα όποια άσχημα συναισθήματα αφού με αυτή δεν ένιωθε ποτέ *«εκείνο το παράξενο σφίξιμο»*. Αντιθέτως το νιώθει με την Ελένη Φωκά και φτάνει στο σημείο να παραδεχτεί πως είναι ερωτευμένος μαζί της.

Αναφορικά με τον λόγο εκλογής της δίδας Ασημάκη, μιας μεγαλύτερης γυναίκας, σύμφωνα με το Freud (1974) *«στη φυσιολογική ερωτική ζωή υπάρχουν πάρα πολλά στοιχεία που προδίδουν καθαρά το μητρικό πρότυπο κατά την εκλογή του ερωτικού αντικειμένου όπως π.χ. η προτίμηση νεαρών ανδρών απέναντι σε ώριμες γυναίκες. Η αποκόλληση της libido από τη μητέρα έχει γίνει σε αυτή τη περίπτωση σχετικά νωρίς»* (σελ. 14). Με την παρουσίαση της νεαρής κοπέλας λίγο θα μπορούσαμε να συμβαδίσουμε με αυτή τη διατύπωση. Πράγματι, μπορεί το οιδιπόδειο σύμπλεγμα να αφήνει ανεξίτηλα σημάδια στη ζωή του ενήλικου ανθρώπου, όμως δεν αποπνέει μητρικό πρότυπο η Ιουλία Ασημάκη ίσως επειδή ηλικιακά δεν έχει μεγάλη διαφορά από το Λεωνή. Ούτε ένα ανεσταλμένο οιδιπόδειο θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε στο πρόσωπο της νεαρής καθώς θεωρούμε ότι κατά το φαλλικό στάδιο επήλθε η επίλυση του οιδιπόδειου αφού η συμπεριφορά του πρωταγωνιστή φανερώνει υγιή σεξουαλικά άνθρωπο. Η εκλογή της Ιουλίας μπορεί όντως να έχει απομεινάρια του μητρικού προτύπου, όμως δεν είναι κάποιο μητρικό υποκατάστατο.

Αν αναλογιστούμε το χρόνο εμφάνισης της Ιουλίας Ασημάκη στο μυθιστόρημα παρατηρούμε ότι τοποθετείται στο σημείο αυτό που ο Λεωνής χρειάζεται έναν άνθρωπο για να ανακαλύψει την εφηβική του libido. Δεδομένου ότι το μυθιστόρημα, όπως αναφέρθηκε στη παρουσίαση του βιβλίου, έχει ως σκοπό να δείξει τη ζωή του μέσου εφήβου στη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου είναι σαφές ότι θα πρέπει να υπάρξει η αναφορά στο ερωτικό ένστικτο. Η απουσία σεξουαλικής ενόρμησης στην προεφηβική και εφηβική ζωή θα θεωρείτο ανεδαφικό. Επομένως, η επισύναψη σχέσης με την Ιουλία φανερώνει μια φυσιολογική και υγιή εξέλιξη του

ήρωα μέσα σε βιολογικά πλαίσια, ενώ διατηρεί τη ρεαλιστικότητα της αφήγησης με το Λεωνή να μετέρχεται όλα τα στάδια προς την ενηλικίωση. Παράλληλα, μένει αμόλυπτη κι η μορφή της Ελένη Φωκάς του μεγάλου ανεκπλήρωτου έρωτα που μόνο ερωτικά και ρομαντικά συναισθήματα διακατέχουν τον ήρωα για το πρόσωπο της.

Τελειώνοντας θα γίνει μια σύντομη αναφορά στη ζωγραφική και πώς αυτή σχετίζεται με τον έρωτα. Αρχής αναφορά γίνεται στο πόσο αγαπάει ο Λεωνής τη ζωγραφική και πόσο τον γεμίζει ψυχικά να εκφράζει στον καμβά αυτά που σκέφτεται και νιώθει. Η ζωγραφική είναι για αυτόν ένα ξεχείλισμα της ψυχής και νιώθει δυσφορία όταν είναι αναγκασμένος να ζωγραφίσει βάση οδηγιών και υποδείξεων. Πραγματώνει την τέχνη του όταν το έχει ανάγκη κι αποτυπώνει στο χαρτί τα συναισθήματα και τις επιθυμίες του. Παραδείγματος χάρη όταν συνάπτει σχέσεις με την Ασημάκη ο καμβάς γίνεται ο χώρος όπου αποτυπώνει το σώμα της και τις εμπειρίες του:

*[...] το βράδυ, σπίτι του, ο Λεωνής σχεδίαζε κρυφά στο χαρτί ό,τι είχε κάμει και ό,τι είχε δει, πρόσθετε κι από το νου του, ανακάλυπτε με τη φαντασία καινούργιες προοπτικές, καινούργιους συνδυασμούς των πραγμάτων, έφτιανε σώματα γυμνά ή μισοντυμένα που μπλεκόντανε σε διάφορες στάσεις ή χόρευαν τρελούς χορούς, γινόντανε κι αυτές οι ζωγραφιές ολόκληρες ιστορίες. Υστερα έκαιε τα χαρτιά (σελ. 66).*

Κατά τον Freud (στο Θ. Τζούλης, 1996) η καλλιτεχνική δημιουργία, ένα έργο τέχνης, είτε πρόκειται για πίνακα είτε για ένα λογοτεχνικό κείμενο ένα σαν το ονειροπόλημα. Όπως το όνειρο είναι η βασιλική οδός να εκφραστεί το ασυνείδητο, έτσι και το καλλιτεχνικό δημιούρημα που έχει εν ορμητικό χαρακτήρα είναι ο τρόπος να εκφραστεί το Εκείνο μέσω του Εγώ<sup>7</sup>. Στις καλλιτεχνικές δημιουργίες όμως το τελικό έργο, η ολοκληρωμένη μορφή του, εμπεριέχει το Εκείνο με κάποια συγκαλυμμένη μορφή που χρειάζεται μια ιδιαίτερη ανάλυση για να φανερωθεί. Όμως στις δημιουργίες

---

<sup>7</sup> Ο Φρόυντ, στην προσπάθεια ερμηνείας της λειτουργίας του ασυνείδητου, πρότεινε πως διακρίνεται από μία δομή, σύμφωνα με την οποία διαιρείται σε τρία μέρη: το Εκείνο (ή Id λατ.), το Εγώ και το Υπερεγώ. Το Εκείνο αντιπροσωπεύει τα κίνητρα, τα ένστικτα και τις βιολογικές ανάγκες του ατόμου και κατά συνέπεια είναι έμφυτο, υπάρχει δηλαδή κατά τη γέννηση και δεν επηρεάζεται από την εμπειρία του ατόμου.

Η έννοια του Εγώ αποτελεί το λογικό μέρος που αν και δεν είναι έμφυτο, αναπτύσσεται και καλλιεργείται με την επίδραση της συσσωρευμένης εμπειρίας.

Το Υπερεγώ αντιπροσωπεύει όλες τις θετικές ηθικές και κοινωνικές αξίες του ατόμου, αποτελώντας κατά κάποιο τρόπο την ηθική συνείδηση. Ο Φρόυντ διατύπωσε περαιτέρω πως η αλληλοσυσχέτιση των τριών αυτών στοιχείων καθορίζουν την ψυχική κατάσταση του ατόμου, έτσι ώστε αν οι πιέσεις που εξασκούν το ένα πάνω στο άλλο είναι ετεροβαρείς, τότε δημιουργούνται συγκρούσεις ανάμεσα στο Εγώ και τις ενστικτώδεις ορμές ή τη συνείδηση, οι οποίες ωθούν το άτομο να καταφύγει σε συγκεκριμένους μηχανισμούς άμυνας.

του Λεωνή, βρίσκουμε μόνο το Εκείνο αφού υπάρχει η απόλυτη αντιστοιχία της επιθυμίας και του καλλιτεχνικού αποτελέσματος [ή ονειρικού περιεχομένου όπως αναφέρει ο Freud (1995)]. Σε αυτό το αποτέλεσμα ίσως οδηγεί κι καταστροφή των δημιουργιών του που δεν χρειάζεται να συγκαλυφθούν αφού θα μείνουν για πάντα κρυφές.

Η συσχέτιση καλλιτεχνικής δημιουργίας και ψυχικής κατάστασης είναι ιδιαίτερα φανερή στο τέλος του μυθιστορήματος. Έχοντας χάσει οριστικά τον μεγάλο του έρωτα, τον καλύτερο του φίλο, τη πατρίδα του, την οικονομική ευρωστία του και τα ανέμελα χρόνια της ζωής του, ο Λεωνής αποσύρεται από τη ζωγραφική. Ψυχικά κουρασμένος δε μπορεί να εκφραστεί και έκπληκτος αναλογίζεται πως έχασε τη τέχνη του. Την τέχνη, αυτόν τον τελευταίο κρίκο, που τον έδενε με την προηγούμενη ζωή του και τον μεγάλο του έρωτα.

### Σύντομη βιογραφία

Ο Ηλίας Βενέζης (ή Μέλλος, το αληθινό επώνυμό του), γεννήθηκε το 1904 στο Αϊβαλί, της Μικράς Ασίας. Το 1914, και με το ξέσπασμα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου κατέφυγαν στη Μυτιλήνη, χωρίς τον πατέρα και την αδελφή του που έμειναν αποκλεισμένοι στην Ανατολή. Επιστρέφουν το 1919 στην πατρίδα τους και η οικογένεια επανενώνεται. Το 1922 με τη μικρασιατική καταστροφή η οικογένεια καταφεύγει πάλι στην Μυτιλήνη χωρίς τον Ηλία Βενέζη αυτή τη φορά. Πιάνεται από τους Τούρκους και οδηγείται στα βάθια της Ανατολής, στα τάγματα εργασίας. Δεκατέσσερις (14) μήνες αργότερα, ελεύθερος πια, το 1923, ενώνεται με την οικογένειά του στη Μυτιλήνη.

Εργάστηκε στην Εθνική Τράπεζα και έπειτα στην Τράπεζα της Ελλάδος, όπου του δόθηκε μετάθεση για την Αθήνα, και συνέχισε εκεί μέχρι το 1957. Στη διάρκεια της γερμανικής κατοχής συνελήφθη από τα SS και κρατήθηκε στις φυλακές Αβέρωφ. Αφέθηκε ελεύθερος 23 ημέρες αργότερα, ύστερα από απαίτηση προσωπικοτήτων της εποχής. Πέθανε το 1973 στην Αθήνα, έπειτα από τρίχρονη μάχη με τον καρκίνο.

Η πολυτάραχη και συνταραχτική ζωή του Ηλία Βενέζη αποτέλεσε τη πηγή για το λογοτεχνικό έργο του. Κυρίως μυθιστοριογράφος, αλλά και διηγηματογράφος, θεατρικός συγγραφέας και δοκιμιογράφος, ο Βενέζης εμφανίστηκε στα γράμματα το 1921, στο περιοδικό «ο Λόγος». Η γνωριμία του έπειτα με τον Μυριβήλη, θα τον οδηγήσει να δώσει στην εφημερίδα του «Καμπάνα» σε συνέχειες το Νούμερο 31328, το 1924. Το 1931, θα το εκδώσει για πρώτη φορά σε τόμο. Εμπνευσμένο από τη ζωή του, κι από την περίοδο που υπηρέτησε στα τάγματα εργασίας, ο Βενέζης θα παρουσιάσει τα χαρακτηριστικά της λογοτεχνίας του που θα τον ακολουθήσουν σε όλο το λογοτεχνικό του έργο. Το προσωπικό βίωμα συνυφασμένο με το λυρισμό, η πραγματικότητα μαζί με το παραμύθι, λιτό ύφος και κοφτό είναι τα βασικά γνωρίσματα της πεζογραφίας του. Κι αν στο πρώτου μυθιστόρημα δεν είναι φανερά, σίγουρα μπορεί να τα εντοπίσει ο αναγνώστης στα επόμενα έργα του: τη *Γαλήνη* (1939) και την *Αιολική Γη* (1943) που μαζί με το *Νούμερο 31328* αποτελούν τριλογία. Η τριλογία αυτή

---

<sup>8</sup> Βενέζης Η. (2015). *Αιολική Γη*. Αθήνα: Εστία

στηρίζεται στην Μικρασιατική Καταστροφή και τις συνέπειές της. Στην *Αιολική Γη* βρίσκεται η αρμονική ζωή των ανθρώπων στα παράλια της Μικράς Ασίας πριν τους πρώτους διωγμούς των Ελλήνων. Ακολουθεί το *Νούμερο 31328*, που είναι τα προσωπικά βιώματα του Βενέζη, όταν υπηρέτησε στα τάγματα εργασίας μετά την μικρασιατική καταστροφή. Γράφει ο Vittì για το *Νούμερο 31328*:

*Τα επεισόδια σε αναστατώνουν, σε αφήνουν δίχως ανάσα και σου στερούν τη δυνατότητα να προσέξεις τις αδυναμίες ύφους. Η έκθεση είναι ωμή, κοφτή, κάποτε αδέξια. Στην επανέκδοση του βιβλίου ο Βενέζης φρόντισε περισσότερο το ύφος δίχως όμως να θίξει τα βασικά χαρακτηριστικά του. (Vittì, 2003, σελ. 384).*

Η τριλογία ολοκληρώνεται με τη *Γαλήνη*. Στο μυθιστόρημα αυτό παρουσιάζονται οι δυσκολίες προσαρμογής των προσφύγων στον ελλαδικό χώρο, μετά τις περιπέτειές του. Χωρίς πολιτικές αναφορές, ο Βενέζης ενδιαφέρεται να παρουσιάσει το θέμα της προσφυγιάς, από την ανθρωπιστική πλευρά. (Καφετζάκη, 2003)

Άλλα έργα του είναι οι συλλογές διηγημάτων *Μανώλης Λέκας* (1928) και *Αιγαίο* (1941) και στο θεατρικό έργο *Μπλοκ C* (1963), που αφορμή αποτέλεσε η κράτησή του από τα γερμανικά SS, στις φυλακές Αβέρωφ.

Αναφορικά με το έργο του:

*Ό,τι κυρίως προσδιορίζει το Βενέζη είναι ο βιοματικός χαρακτήρας, ο υποκειμενισμός, το κλίμα της υποβολής κι ένας επώδυνος τόνος συναισθηματισμού και τρυφερότητας, που μετά το τρίτο- τέταρτο βιβλίο του φτάνει κι ως τη γλυκερότητα. Η πεζογραφία του παραμένει κατά βάσει βιοματική, και η ιδιοτυπία του έγκειται στο ότι μέσα από τον υποκειμενισμό του και το αυτοβιογραφικό στοιχείο παρουσιάζει γενικές και ομαδικές, όποιες έζησε από τα μικρά του χρόνια και σφράγισαν τη ζωή του, διαμορφώνοντας ταυτόχρονα και την προσωπική του στάση. Κι όταν ακόμα η διήγηση εμφανίζεται σε τρίτο πρόσωπο, κι όταν θέλει θα δίνει την επίφαση της αντικειμενικότητας, η παρουσία του συγγραφέα εξακολουθεί να προβάλλει ευδιάκριτα πίσω από τις ιστορίες του, καθώς ολόκληρη αναδύεται και πάλι απ' την αμετακίνητη συνήθως οπτική του γωνία κι από την τεχνική, τα εκφραστικά μέσα και το ύφος, απ' όπου δημιουργείται το ιδιαίτερο κλίμα και ο τόνος του (Στεργιόπουλος, 2004, σελ. 81).*

Στο ίδιο συμφωνεί και ο Καραντώνης αναφέροντας πως ο Βενέζης είναι: « της βιωμένης ζωής του» ( Καραντώνης, 1977, σελ. 130), και ο συγγραφέας καταφέρνει να κερδίσει τους αναγνώστες με αυτό το ανάβλυσμα της ψυχής, της καλοσύνης, της ανθρωπιάς και της θέλησης της ζωής επάνω στο θάνατο.

Η πεζογραφία του Βενέζη ανήκει στο συναίσθημα.

*Ο Βενέζης είναι ο συναισθηματικότερος πεζογράφος μας και το θησαύρισμά του σε μνήμες, πείρες και κραδασμούς είναι τόσο άφθονο, που αυτόματα ο αναγνώστης του αισθάνεται ν' αναβρύζουν στα κατάβαθα της ψυχής του καθάριες πηγές καλοσύνης, ανθρωπιάς κι επιείκειας ( I.M. Παναγιωτόπουλος, 1978, σελ. 92<sup>9</sup>)*

### **Παρουσίαση βιβλίου**

Το μυθιστόρημα Αιολική Γη, αποτελεί κατ' ουσία την περιγραφή των παιδικών χρόνων που έζησε ο ήρωας στο υποτακτικό του παππού του, στη διάρκεια του καλοκαιριού μαζί με την οικογένειά του.

Κάποιο βασικό επεισόδιο, ένα κέντρο βάρους, δε διαθέτει το βιβλίο, παρά μας περιγράφονται οι παιδικές αναμνήσεις του αφηγητή, συνυφασμένες με την οικογένεια και τη φύση και κυρίως με τη γενέθλια γη. Ξεκινώντας από τα παιδικά του χρόνια ο πρωταγωνιστής, ο Πέτρος, παρουσιάζει το υποστατικό των παππούδων του στα Κιμιντένια. Μέσα από τις περιγραφές του ανακαλύπτουμε τον κόσμο που τον περιτριγυρίζει ενώ οι αναμνήσεις των γηραιότερων, που δίνονται με τη μορφή εγκιβωτισμένων αφηγήσεων, δημιουργούν το μωσαϊκό της οικογένειας και του υποστατικού.

Η ζωή του Πέτρου καθώς και των αδερφών του, και ιδιαίτερα της Άρτεμη που έχουν ένα ξεχωριστό δεσμό, κυλάει αρμονικά μέσα από την ανακάλυψη της φύσης και του παιχνιδιού.

Σταδιακά η αφήγηση του Πέτρου μετέρχεται τα χρόνια, αν και οι αναφορές και οι περιγραφές του αφορούν μόνο τους θερινούς μήνες στο υποστατικό του παππού του. Μέσα από τα διάφορα περιστατικά πληροφορούμαστε για τη ζωή των περισσότερων

---

<sup>9</sup> Βλ. Τετράδια Ευθύνης, Μνήμη του Ηλία Βενέζη, 1978



προσώπων: του παππού και της γιαγιάς, της οικογένειάς του, της θείας και του θείου του, Θεοδωρή, του επιστάτη Ιωσήφ.

Η χρονική αφήγηση των γεγονότων διακόπτεται και η ιστορία μεταφέρεται στην Σκωτία, αρκετά χρόνια πριν την εξιστόρηση του Πέτρου. Η παρεκτροπή αυτή από τη κυρίως αφήγηση έχει ως σκοπό να παρουσιάσει την οικογενειακή ιστορία της Ντόρις, της νεαρής κοπέλας που θα έρθει στα Κιμιντένια ως νύφη στο υποστατικό του Βηλαρά, που βρίσκεται δίπλα από αυτό του παππού, Γιαννακού Μπιμπέλα.

Η Ντόρις, μια κοπέλα νέα με δυναμική προσωπικότητα και αποφασιστικό χαρακτήρα, θα προκαλέσει το έντονο ενδιαφέρον των ατόμων. Ο κυνηγός, και άνθρωπος του υποστατικού του Βηλαρά, ερωτεύεται την Ντόρις, όπως και ο μικρός Πέτρος. Η Άρτεμις αντίθετα έρχεται σε σύγκρουση μαζί της, καθώς η μικρή κοπέλα είναι κρυφά ερωτευμένη με τον κυνηγό.

Η ανέλπιδη αγάπη και των δύο ανδρών για την κοπέλα θα εξωθήσει την κατάσταση στα άκρα. Ο Πέτρος θα βρεθεί τραυματισμένος έπειτα από μια παράτολμη προσπάθεια να φέρει ως δώρο στην Ντόρις το αυγό ενός αετού, σε μια μεγάλη κακοκαιρία. Ο κυνηγός θα βρεθεί νεκρός από τα πυρά Τούρκων καβαλάρηδων, σε μια κυνηγητική του εξόρμηση με σκοπό να φέρει μια μικρή αρκούδα στην Ντόρις.

Ο θάνατος του κυνηγού θα σημάνει την έναρξη του πολέμου, το 1914 αλλά και το πέραςμα της αθωότητας και των ανέμελων παιδικών χρόνων του Πέτρου στο υποστατικό. Ο κόσμος αναστατωμένος αφήνει πίσω το βίος του και κινείται για τα ελληνικά εδάφη, να βρει απάγκιο. Η αφήγηση του ήρωα ολοκληρώνεται με τον εκπατρισμό της οικογένειας και την καθοδόν μετάβασή τους στη Μυτιλήνη, πάντα με την ελπίδα της παλιννόστησης στην Αιολική Γη, τα Κιμιντένια.

Το μυθιστόρημα περιγράφει κυρίως την επαφή του παιδιού με τον κόσμο γύρω του, κατά κύριο λόγο με τους ανθρώπους, και ιδιαίτερα με την αδελφή του, Άρτεμις και με την ίδια τη φύση, η οποία προσωποποιείτε, έχει ανθρώπινη μορφή και λαλιά. Όπως αναφέρθηκε η αφήγηση του Πέτρου ξεκινάει από τα παιδικά και ξέγνοιαστα χρόνια της ζωής του για να καταλήξει στον απότομο διωγμό αλλά και ενηλικίωση του παιδιού- ήρωα μέσα από προσωπικές εμπειρίες και κοινωνικές συνθήκες.

## Ο έρωτας στο έργο Αιολική Γη

Η Αιολική Γη είναι ένα κυρίως αυτοβιογραφικό έργο, εν μέρει ιστορικό, που παρουσιάζει τα πρώτα χρόνια της ζωής του Πέτρου, στο υποστατικό του παππού του κατά τους θερινούς μήνες, μέχρι το ξέσπασμα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου και τους πρώτους διωγμούς των Ελλήνων. Η ανάλυσή μας στέκει στη μορφή του πρωταγωνιστή, του Πέτρου και στον έρωτα που αναπτύσσει, στο δεύτερο μισό του έργου, για μια μεγαλύτερη γυναίκα, την Ντόρις. Ο έρωτας αρχικά φαίνεται πως λίγο υπάρχει σε αυτό το μυθιστόρημα. Όπως προαναφέρθηκε η εμφάνιση του έρωτα έρχεται πολύ αργά μέσα στο κείμενο, μετά τα μισά του μυθιστορήματος. Ίσως εντάξουμε και τον έρωτα της αδερφής του Πέτρου, Άρτεμη, για τον κυνηγό στο συνολικό ερωτικό στοιχείο του κειμένου.

Με την πρώτη ματιά δείχνει το κείμενο πράγματι απομακρυσμένο από τα ερωτικά στοιχεία, όσο αυτά τουλάχιστον δε φαίνεται να διαδραματίζουν κάποιο σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του κειμένου. Όταν εμφανίζεται ο έρωτας του Πέτρου προς την Ντόρις είμαστε σε θέση απλά να υποθέσουμε αυτό που αναφέρει ο Freud πως η ερωτική ενόρμηση «*προδίδ[ει] καθαρά το μητρικό πρότυπο κατά την εκλογή ερωτικού αντικειμένου, όπως π.χ. η προτίμηση νεαρών ανδρών απέναντι σε ώριμες γυναίκες*» (Freud, 1974, σελ. 14). Η εκδήλωση αυτού του έρωτα μοιάζει να ανταποκρίνεται στη μορφή του μυθιστορήματος, ένας αθώος παιδικός έρωτας, όπως αθώα και ονειρικά φαίνονται όλα μέσα στο έργο.

Με μια δεύτερη ματιά είμαστε σε θέση να εντοπίσουμε περισσότερα ερωτικά στοιχεία μέσα στο μυθιστόρημα. Έχοντας ως άξονα τα ψυχοσεξουαλικά στάδια που αναφέραμε ως εργαλείο και παρακολουθώντας την ηλικιακή εξέλιξη του Πέτρου και πως αυτή παρουσιάζεται στο κείμενο μπορούμε να δούμε μια σταδιακή παρουσίαση των ερωτικών ορμών που πρωταγωνιστή που κορυφώνεται με τον έρωτά του για την Ντόρις. Επειδή αυτές οι εννομήσεις είναι μετουσιωμένες και άδηλες μέσα στο Εγώ του πρωταγωνιστή και στην αρχή της πραγματικότητας θα τις ανακαλύψουμε ως απλές εκδηλώσεις αδερφικής κυρίως αγάπης. Πράγματι μια ουσιαστική ανάγνωση του κειμένου μας φανερώνει την έντονη ερωτική επιθυμία του Πέτρου για την αδερφή του Άρτεμη, όπως εκδηλώνεται από την αιμομικτική του επιθυμία.

Μέσω αυτής της επιθυμίας, που φαίνεται να συμβαδίζει με τα στάδια της σεξουαλικής ανάπτυξης, θα μας οδηγήσει η ανάλυση και στην εκδήλωση του έρωτα προς την Ντόρις.

Ξεκινώντας, θα διαχωρίσουμε την αιμομικτική επιθυμία σε δύο κατηγορίες:

A) η πρώτη αφορά την έκδηλη ερωτική επιθυμία του Πέτρου προς την αδερφή του, Άρτεμη και

B) η δεύτερη που αφορά την έμμεση ερωτική επιθυμία του ίδιου προς τη μητέρα του

Στην πρώτη κατηγορία εντάσσουμε εκείνα τα επεισόδια του μυθιστορήματος που έχουν άμεσες αναφορές στη σχέση που έχει ο Πέτρος με την αδερφή του. Η ιδιαίτερη σχέση τους είναι φανερή από την αρχή, αφού τα δυο αδέρφια παρουσιάζονται να είναι πιο δεμένα μεταξύ τους, αφενός γιατί ηλικιακά είναι πιο κοντά και αφετέρου γιατί μαζί ανακαλύπτουν τον κόσμο, όντας πιο ζωντανά από τα άλλα παιδιά της οικογένειας. Αρχικά η σχέση τους αναπτύσσεται στα πλαίσια μιας κοινής αδερφικής σχέσης, με τα δυο παιδιά να έχουν αναλάβει και ένα ακόμη ρόλο, αυτό του φίλου και να μοιράζονται τις ανησυχίες, τις σκανδαλιές, τις απορίες ενώ δε λείπουν και οι μεταξύ τους κόντρες και ζήλιες (*Εγώ ήμουν α έξι χρονώ κ' εκείνη είχε κλείσει πια τα οχτώ. Αυτό δε με πείραζε τόσο. Αλλά μου ερχόταν να κλάψω απ' το κακό μου και απ' το παράπονο επειδή η Άρτεμη ήταν κορίτσι, κ' ένα κορίτσι δε θα 'πρεπε να ξέρει πιο πολλά από ένα αγόρι. Κι όμως, να που έτσι γινόταν — αδικία πολλή ήταν στον κόσμο.* σελ. 34)

Το πρώτο δείγμα της ερωτικής επιθυμίας όμως δεν αργεί να φανεί στο κείμενο. Συγκεκριμένα όταν φιλοξενείται στο υποστατικό ο Στέφανος, που ψάχνει να βρει το αεικίνητο και γεμίζει τη σιωπή του βραδιού με μια γλυκιά μελωδία. Τα παιδιά περνούν τη συγκεκριμένη νύχτα έξω από το δωμάτιο του φιλοξενούμενου και διαβάζουμε στο μυθιστόρημα:

*Ανοίγω με προσοχή την πόρτα, μπας και τρίζει, κοιτάζω να μην κάνω θόρυβο, και πάω προς την Άρτεμη. Το μισόγυμνο σώμα της δεν ξεχωρίζει καν, πιάνει ελάχιστο τόπο έξω απ' το δωμάτιο των σπαθιών. Είναι γονατισμένη κι ακούει.*

*— Εσύ 'σαι;.. ψιθυρίζει κ' η φωνή της είναι μακρινή, έτσι που ερχόταν απ' τον κόσμο της μαγείας. Μη μιλάς... Μη μιλάς...*

*Απλώνω τα χέρια μου για να τη βρω που είναι. Τα δάχτυλα πέφτουν στο μέρος του στήθους, εκεί που χτυπά γρήγορα - γρήγορα, πολύ, η καρδιά της. Είναι γονατισμένη εκεί και τρέμει. Γονατίζω κ' εγώ πλάι της, παίρνω το χέρι της στο χέρι μου. Κ' έτσι σφιχτά δεμένοι, η μικρή αδερφή μου κ' εγώ, ικέτες έξω απ' το δωμάτιο των σπαθιών που γέμισε ήχους, βυθιζόμαστε ολοένα στη γοητεία που δε σωπαίνει. Ο τρελός μέσα ξαγρυπνά, βάζει και ξαναβάζει να παίζει το ρολόι με τους χρυσούς σάτυρους. Το φεγγάρι πια στα φαράγγια δε φέγγει, επειδή η νύχτα γέμισε σκιές. Οι υπόγειες φλέβες του νερού ζύπνησαν στα Κιμιντένια, ζύπνησαν οι βαλανιδιές, ζύπνησε η Κοκκινোসκουφίτσα που έγινε ελάφι, ζύπνησε η Ροδοπαπούδα. Έρχονται καβαλικεύοντας γαλάζια φύλλα, ανοίγουν τη μεγάλη πόρτα του υποστατικού, μπαίνουν απ' τα παράθυρα, σκίζουν τις πέτρες των τοίχων και μπαίνουν. Είναι κει γύρω μας όλα, είναι από πάνω μας, ακούνε τους ήχους και μας συντροφεύουν. Τρέμουν, τρέμουν τόσο πολύ, ίσαμε που γίνονται όλα ένα, οι φλέβες το νερό κ' οι βαλανιδιές και τα ελάφια, γίνονται μια σκιά μόνη που βαραίνει πάνω στα ματόκλαδά μας και τα κλείνει σιγά, ενώ οι ήχοι ολοένα ξεμακραίνουν. (Σελ. 110- 111)*

Η περιγραφή της Άρτεμις από τον Πέτρο γίνεται με ερωτικούς όρους. Μια περιγραφή που μας δείχνει το σώμα του κοριτσιού, το μισόγυμνο. Ο Πέτρος την πλησιάζει, την ακουμπά στο στήθος και μένουν μαζί αγκαλιασμένοι μέχρι να αποκοιμηθούν. Σε μια αδερφική στιγμή θα περιμέναμε, ίσως, μια λιγότερο θερμή περιγραφή. Ένας ερωτισμός κυριαρχεί σε αυτό το απόσπασμα, που συμπληρώνεται από τη μουσική υπόκρουση που έρχεται από το δωμάτιο και με την έξαρση της φύσης, που με τον εναγκαλισμό των παιδιών ξυπνάει και αυτή για να γίνει ένα, ένα όπως γίνονται και τα παιδιά. Η περιγραφή της στιγμής των παιδιών σταματάει πριν αρχίσει η περιγραφή της φύσης. Η ερωτική επιθυμία, η προσπάθεια ερωτικής ένωσης του Πέτρου με την Άρτεμη, διακόπτεται, αλλά η περιγραφή της φύσης αφήνει να εννοηθεί αυτό που δεν μπορεί για προφανής λόγους να ειπωθεί για τα παιδιά. Η επιθυμία για ένωση. Γύρω τους όλα ενώνονται. Όλα ξυπνάνε και έχουν ως μοναδικό σκοπό τους την ένωση, που γίνεται κάτω από τους ήχους της μουσικής και το τρεμούλιασμα των σωμάτων. Ας μην προσπεράσουμε βέβαια την επεξήγηση που εισέρχεται στον άνωθεν απόσπασμα, « η αδερφή μου κ' εγώ». Θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως μια προσπάθεια αποφόρτισης του ερωτικού στοιχείου, και επαναφοράς των σχέσεων, όπως αυτές δηλώνονται εξ αρχής, ότι η σχέση μένει πάντα μέσα σε αδερφικά πλαίσια.

Η έντονη εκδήλωση της αιμομικτικής επιθυμίας του Πέτρου θα εκδηλωθεί αργότερα χωρίς να αφήνει περιθώρια παρερμηνείας. Διαβάζουμε στις σελίδες 132 και 133:

*ΠΕΣΑΜΕ να κοιμηθούμε. Σε λίγο τ' άλλα παιδιά τα πήρε ο ύπνος.. Μονάχα η Άρτεμη ξαγρυπνούσε κ' εγώ. Ήταν πλάι - πλάι τα κρεβάτια μας.*

*Ακούω τη φωνή της που ψιθυρίζει:*

— Πέτρο, κάθεςαι;

— Κάθουμαι.

— Κρυνώνω..., μουρμουρίζει. Νά 'ρθω κοντά σου;

— Έλα.

*Της έκαμα τόπο κ' ήρθε. Σφίχτηκε πολύ απάνω μου. Αυτό της έκαμε καλό. Σε λίγο είναι πιο ήσυχη.*

— Είδες τίποτα; Το είδες;.. με ρωτά σιγανά.

— Αχ όχι, Άρτεμη! Δεν είδα τίποτα! Εσύ;

— Τίποτα! λέει εκείνη απελπισμένα. Κι όμως... εκεί ήταν.

*Σε λίγο:*

— Είδα τα φύλλα της ντουλάπας που άνοιγαν μοναχά τους... Μα τίποτ' άλλο...

— Αλήθεια; Άνοιξαν μοναχά τους τα φύλλα;

— Μονάχα τους άνοιξαν...

*Η ανάμνηση της στιγμής την κάνει πάλι να τρέμει. Τα δόντια της χτυπούν δυνατά. Όμως το κορμί της τώρα είναι ζεστό. Ολοένα σφίγγεται απάνω στο δικό μου. Ανοίγω το χέρι μου να την αγκαλιάσω, να δει πως την αγαπώ, πως είμαι πλάι της και να μη φοβάται. Φορά ένα ψιλό νυχτικό που έχει ανεβεί πάνω απ' τα γόνατά της. Ασυναίσθητα το χέρι μου σέρνεται κάτω απ' το ρούχο να βρει τη σάρκα που τρέμει, να την ησυχάσει. Τι ζεστά που είναι κει! Τι ζεστά που είναι. Ένα περίεργο αίσθημα, άγνωστο, περνά απ' την αφή, απ' τις άκρες, τα δάχτυλα, πάει στις φλέβες και σιγά - σιγά χύνεται μέσα τους, τις γεμίζει απ' το πρώτο ζύπνημα, τις γεμίζει ρίγος.*

— Είσαι καλύτερα τώρα, Άρτεμη;

*Το κορμί της φαίνεται πως είναι πιο ήσυχο τώρα, δε σπαρταρά πια.*

— Ναι..., μουρμουρίζει.

— Θέλεις... θέλεις να πάρω το χέρι μου;

*Ο νέος, ο άγνωστος κόσμος που τρέμει εκεί στα δάχτυλά μου τα ακουμπισμένα στο λείο σώμα, κάτω απ' τις πτυχές, παρακολουθεί με αγωνία και περιμένει την απόκριση. Αχ, ας ήταν να πει όχι η Άρτεμη! Είναι τόσο γλυκά...*

— Όχι..., ψιθυρίζει η Άρτεμη! Κράτα με έτσι...

*Έτσι αγκαλιασμένους μας πήρε ο ύπνος κείνη τη μεγάλη νύχτα. Ο αγέρας έξω περνούσε τα έρημα φαράγγια στα Κιμιντένια και βούιζε φοβερά. Σ' ένα μακρινό τέλμα τα βατράχια, βγαλμένα έξω απ' το νερό, κοίταζαν με παγωμένα μάτια τη νύχτα και κόαζαν, γυρεύοντας έρωτα. Στο σώμα ενός φυτού, φερμένη απ' τον άνεμο, σάλεψε κ' έτρεμε η γύρη γυρεύοντας να δεθεί και να γονιμοποιηθεί. Η κλειστή ντουλάπα στο βορεινό δωμάτιο ανοίγει πάλι μονάχη της. Όμως τώρα η ώρα μου πια ήρθε, τώρα μπορώ να δω το φάντασμα. Ένα παπαδάκι, ίσαμε μισή πιθαμή ύψος, βγαίνει από κει μέσα. Έχει το γενάκι του, τα μαύρα ράσα του, το καλιμαύχι του, τα μποτίνια του, όλα. Τι αστείο που είναι! Με τα χεράκια του ανασηκώνει λίγο το ράσο του και πηδά έξω απ' τη ντουλάπα. Ύστερα σηκώνει, τα μάτια του, με κοιτάζει και χαμογελά. Κ' εγώ σπαρταρώ στα χάχανα, τρέμω από σπασμούς — σαν το θείο Θόδωρο — ενώ το παπαδάκι χαμογελά. Δε λέει μήτε μια λέξη, δεν κάνει μήτε ένα βήμα. Κ' εγώ δεν τολμώ να σαλέψω. Χώνω μονάχα τα χέρια μου στη ζεστή ύλη που κρατώ. Και τρέμω, φωνάζω απ' τα χάχανα.*

*Ένα δυνατό σπρώξιμο, και όλα χάνονται.*

— Γιατί με πονάς έτσι; Γιατί φωνάζεις; λέει η Άρτεμη, έτοιμη να κλάψει. Με μάτωσαν τα νύχια σου...

*Σαστισμένος, μούσκεμα στον ιδρο, δεν ξέρω τίποτα.*

— Δεν ήθελα να σε πονέσω, Άρτεμη.

*Αν αντικρύζαμε το απόσπασμα ξεκομμένο από το σύνολο του κειμένου θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως πράγματι μιλάει για την ερωτική στιγμή μεταξύ δυο νεαρών. Και πράγματι, το κείμενο που παρατέθηκε είναι άκρως ερωτικό, ενώ*

απουσιάζουν από αυτό οι οποιεσδήποτε αναφορές σε βαθμό συγγένειας, όπως έγινε στο προηγούμενο απόσπασμα.

Η στιγμή μεταξύ των παιδιών γίνεται η αφορμή για να ξυπνήσουν ερωτικοί πόθοι στον Πέτρο. Όπως ρητά αναφέρει ξυπνούν μέσα του άγνωστα μέχρι τότε συναισθήματα. Σαφώς, αναφέρεται σε ερωτικά αφού δεν θα μπορούσαν να του είναι αδερφικά και άγνωστα. Αυτό που επικρατεί είναι η αφή και η γνωριμίας της αδερφής και του σώματός της υπό ένα νέο πρίσμα, αυτό της σάρκας. Η ανταπόκριση της Άρτεμη στην ιδιαίτερη αγκαλιά του Πέτρου, μπορεί να οφείλεται στα ευάλωτα συναισθήματα που ένιωθε εκείνη τη στιγμή, καθώς και τον φόβο. Η ερωτική διάθεση είναι μόνο από τη μεριά του Πέτρου, δε βρίσκει ποτέ ανταπόκριση, έστω και έμμεση από την αδερφή του.

Αυτό που ολοκληρώνει και φαίνεται να επισφραγίζει την αιμομικτική έξαρση του Πέτρου είναι το απόσπασμα που ακολουθεί, η περιγραφή της φύσης, όπως και στο προηγούμενο απόσπασμα. Περιγράφονται τα βατράχια να αναζητούν τον έρωτα ενώ η γύρη προσπαθεί να γονιμοποιήσει ένα φυτό. Η ερωτική διάθεση της φύσης μπλέκει και συγχέεται με την ερωτική επιθυμία των παιδιών.

Πριν ολοκληρώσουμε την περιγραφή της φύσης να αναφέρουμε πως σύμφωνα με την ψυχανάλυση, όπως στα όνειρα μετέχουν η συμπύκνωση και η μετάθεση για να συγκαλύψουν το Εκείνο, το ασυνείδητο δηλαδή, και να το υποτάξουν στις προσταγές του Εγώ και στην αρχή της πραγματικότητας, έτσι και στο λογοτεχνικό κείμενο υπάρχει η μεταφορά και η μετωνυμία, που αντιστοιχούν στους δυο μηχανισμούς διαμόρφωσης του ασυνείδητου. Αυτό γίνεται καθώς η παρουσίαση των επιθυμιών όπως αυτές φανερώνονται στο ασυνείδητο είναι ιδιαίτερα τρομαχτικές για έναν άνθρωπο που έχει ενσωματωθεί στους κανόνες ενός πολιτισμού. Επομένως, λαμβάνουν μια άλλη μορφή, μια συγκαλυμμένη ώστε να εμφανίζονται με την κατάλληλη, για το Εγώ, μορφή. ( Τζούλης Θ., 1996)

Η περιγραφή της φύσης, λοιπόν, που ακολουθεί ερμηνεύεται ως μεταφορά. Μεταφορικά χρησιμοποιείται η γύρη που θέλει να γονιμοποιήσει το φυτό. Είναι η απαγόρευση του Εκείνου να εκφραστεί, καθώς προσκρούει στην αρχή της πραγματικότητας και μας δίνει την αντίστοιχη επιθυμία του πρωταγωνιστή μετατιθέμενη σε έναν άλλο οργανισμό, έστω και φυτικό. Η ερωτική ορμή του Πέτρου ψάχνει να βρει μια διέξοδο, ψάχνει να ολοκληρωθεί και να γονιμοποιήσει. Αυτό αφήνει

να εννοηθεί πως επιθυμεί τη στιγμή που έρχεται σε επαφή με την αδερφή του. Όμως μια σεξουαλική πράξη, ή έστω η υπόνοια μιας τέτοιας, μεταξύ αδερφών, όχι μόνο είναι απαγορευτική από την αρχή της πραγματικότητας, αλλά αντιτάσσεται στη λογική μιας πολιτισμένης κοινωνίας κι εφόσον αναφερόμαστε σε λογοτεχνικό κείμενο, κι ενός κοινού.

Συνεχίζοντας την ανάγνωση του αποσπάσματος οι θεωρίες επιβεβαιώνονται στην σκηνή με το παπαδάκι. Η φύση σπαρταρά και αναζητά διέξοδο, ο κόσμος γύρω από τον Πέτρο βρίσκεται σε ερωτική έξαρση. Ενώ λοιπόν είναι ο Πέτρος που ζητά την ερωτική ολοκλήρωση, έρχεται ασυναίσθητα η πρώτη γνωριμία του ήρωα με το σώμα του και τις ερωτικές του ανάγκες.

Παρατηρούμε πως έπειτα από το φυσικό τοπίο, που όπως αναφέρθηκε προσπαθεί να εκπληρώσει γενετήσιες ανάγκες, ο ήρωας βλέπει εμπρός του ένα παπαδάκι. Στην αφήγηση που ακολουθεί παρατηρούμε πως:

- *Ένα παπαδάκι, ίσαμε μισή πιθαμή ύψος βγαίνει από εκεί μέσα*
- *Πηδά έξω από την ντουλάπα*
- *Με κοιτάζει και χαμογελά*
- *Σπαρταρώ στα χάχανα, τρέμω από σπασμούς*
- *Δεν τολμώ να σαλέψω*
- *Χώνω μονάχα τα χέρια μου στη ζεστή ύλη που κρατώ*
- *Φωνάζω από τα χάχανα*

Το παπαδάκι είναι το σύμβολο του φαλλού. Η παραπάνω σκηνή μοιάζει ονειρική, φαίνεται σα να έχει βυθιστεί ο ήρωας σε ύπνο και μας μεταφέρει ένα ιδιαίτερο όνειρο. Έκδηλη είναι η σύγχυση πραγματικότητας και φαντασίας. Το κείμενο λειτουργεί όπως το όνειρο. Συγκαλύπτεται η πραγματικότητα και η ερωτική επιθυμία, με μια ιδιαίτερη περιγραφή. Ο αφηγητής- ήρωας ( ο οποίος βρίσκεται σε μεγαλύτερη ηλικία όταν αναδιηγείται τα παιδικά του χρόνια) μεταμορφώνει την πρώτη σεξουαλική αυτοϊκανοποίηση σε μια αθώα παιδική φαντασιακή έξαψη στα μάτια των αναγνωστών.

Η αντίδραση της Άρτεμης όταν- πιθανώς- αντιλαμβάνεται το γεγονός είναι άμεση, ταράζεται και σπρώχνει τον Πέτρο. Ο ίδιος δείχνει σατισμένος, μη μπορώντας να κατανοήσει την πράξη του αυτή, σα να βγαίνει από ζάλη, από βαθύ ύπνο. Το σώμα



του και το σεξουαλικό του ένστικτο, φαίνεται πως λειτούργησαν χωρίς κάποια αντίληψη από μεριάς του. Ο Πέτρος κυριεύτηκε από τις ερωτικές του ορμές.

Η συνέχεια του κειμένου ενισχύει την ερμηνεία που παραθέσαμε πιο πάνω, και την πεποίθηση πως παρακολούθησαμε μια ερωτική σκηνή:

*Όταν έρθει η νύχτα και τ' άλλα παιδιά αποκοιμηθούνε τη φωνάζω σιγανά:*

*— Άρτεμη... Κάθεσαι;*

*Αργεί λίγο ν' αποκριθεί, κ' ύστερα ψιθυρίζει:*

*— Κάθουμαι.*

*— Φοβάσαι;*

*Πάλι λίγο διάστημα, ώσπου ν' απαντήσει:*

*— Γιατί ρωτάς;*

*— Λέω, αν φοβάσαι... έλα κοντά μου...*

*— Όχι! κάνει απότομα. Δε φοβάμαι.*

*— Καλά.*

*Τι κρίμα να μη θέλει η Άρτεμη να ρθει κοντά μου. Θα την αγκάλιαζα πάλι και θα τη ζέσταινα αν κρύωνε. Όμως, γιατί να μη θέλει να ρθει; Γιατί;*

*Η Άρτεμη είναι πια δεκατριώ χρονώ. Κ' εγώ είμαι μικρότερός της. (σελ. 135)*

Ενώ ο Πέτρος επιθυμεί να ξαναέρθει σε επαφή με την Άρτεμη, η ίδια από τη μεριά της δείχνει εχθρικήτητα προς το πρόσωπό του. Κλειδί για την ερμηνεία της συμπεριφοράς των παιδιών είναι η ηλικιακή τους φάση. Ο Πέτρος είναι μικρότερος της αδερφής του και βρίσκεται στο στάδιο της λανθάνουσας σεξουαλικότητας. Κατά τον Freud (1949) τα παιδιά σε αυτή την ηλικίας στρέφονται προς το περιβάλλον τους. Αυτό σημαίνει πως εκφράζουν αρκετές φορές ερωτική επιθυμία προς οικεία άτομα. Φαίνεται επομένως φυσιολογικό να νιώθει ο Πέτρος έλξη για την αδερφή του, σε φυσιολογικά πλαίσια, και αφού εκείνη ανήκει στα άτομα του στενού του περιβάλλοντος που μοιράζονται μαζί όλο τους τον ελεύθερο χρόνο και τις εμπειρίες τους.

Από την άλλη η Άρτεμις βρίσκεται στο γεννητικό στάδιο, το οποίο χαρακτηρίζεται από έντονες σεξουαλικές εξάρσεις και αμφιθυμικές τάσεις. Επιπλέον είναι το στάδιο που εξαφανίζονται οι τελευταίες αιμομικτικές τάσεις. Δεν δηλώνεται αν πράγματι και η κοπέλα ένιωσε κάποια στιγμιαία έλξη προς τον Πέτρο, αφού και στις δυο ερωτικές σκηνές που επιγράφησαν βρισκόταν σε ψυχική αδυναμία και υπό το κράτος του φόβου. Η συμπεριφορά της απέναντι στον αδερφό της δεν αποδίδεται τόσο στην αμφιθυμία της ηλικίας, παρά στην αντίληψή της πως αυτό που προηγήθηκε ήταν μεμπτό.

Η σχέση των δυο παιδιών μας δίνει τη δυνατότητα να παρακολουθήσουμε την σεξουαλική ανάπτυξη του Πέτρου μέχρι το σημείο που εμφανίζεται η Ντόρις και να μπορέσουμε να ερμηνεύσουμε τους λόγους επιλογής μια γυναίκας μεγαλύτερης ηλικίας. Για να ολοκληρώσουμε το συλλογισμό μας θα αναφερθούμε και στη δεύτερη κατηγορία, αυτή της ερωτικής επιθυμίας προς τη μητέρα.

Η επιθυμία της μητέρας έμμεσα μας φανερώνεται στο κείμενο. Είναι κυρίως η περιγραφές της φύσης που κυριαρχούν μέσα στο κείμενο και η έντονη αγάπη που νιώθει ο πρωταγωνιστής για το φυσικό περιβάλλον που τον περικλείει.

Ξεκινώντας το μυθιστόρημα, βρίσκουμε τον Πέτρο λυπημένο, καθώς κατά την παραμονή του στα Κιμιντένια βρίσκεται μακριά από τη θάλασσα. Η λύση δίνεται από τη μητέρα του, που τον οδηγεί σε ένα ψηλό σημείο για να μπορεί να την αγναντεύει από εκεί. Ο πρωταγωνιστής κλείνει τα μάτια, βρίσκεται μόνος με τη θάλασσα και ενώνεται μαζί της δραπετεύοντας από την πραγματικότητα.

Σε ψυχαναλυτικούς όρους η θάλασσα, αλλά και το υγρό στοιχείο γενικότερα, είναι σύμβολο ερωτικό που συνδέεται με την αιδοιακή χώρα και με τον πλακούντα, ενώ « ανακαλεί τη σκιώδη απαλότητα των μητρικών ορμών» ( Τζούλης Θ, 1996, σελ. 276). Η ανάγκη του Πέτρου να έρθει κοντά στη θάλασσα και να χαθεί μέσα της ερμηνεύεται με την επιθυμία του ίδιου να επιστρέψει στα μητρικά νερά, στο κορμί της μητέρας.

Στο μυθιστόρημα εκτός από το υγρό στοιχείο, το κατεξοχήν σύμβολο της μητρικής γαστέρας μπορεί να ταυτιστεί με τη φύση. Η Μάνα- Γη συνδέεται με τη μορφή της μητέρας του. Ο Πέτρος αναζητά μανιωδώς να νιώσει, να ακούσει και να αισθανθεί τη φύση. Όλη του ζωή κρίνεται από την ικανότητα του να ακούσει την καρδιά ενός δέντρου, μιας καρυδιάς. Η καρυδιά συμβολικά συνδέεται με τη μορφή της

μάνας, αλλά αυτόν τον συμβολισμό τον αποδίδουμε σε όλη τη φύση που αναφέρεται στο μυθιστόρημα. Η φύση σύμφωνα με τον Freud (στο Τζούλης Θ, 1996) ερμηνεύει την παρουσία της μητέρας. Έτσι η καλή φύση αντικατοπτρίζει την καλή εικόνα της μητέρας, σε αντίθεση με την κακή φύση που συμβολίζει την κακιά μητρική φιγούρα. Η φύση στο μυθιστόρημα που εξετάζουμε είναι η καλή εκδοχή της και συνδέεται με την θετική εικόνα που έχει το παιδί για τη μητέρα. Η ανάγκη του να νιώσει τη φύση και να ενωθεί μαζί της είναι η αιμομικτική ανάγκη ενός παιδιού να συνάψει ερωτικές σχέσεις με τη μητέρα του.

Η αιμομικτική επιθυμία αυτή μεταβιβάζεται στην αδερφή. Η ηλικία του παιδιού και οι συμβολικές αναφορές στη μητέρα, οδηγούν στο οιδιπόδειο σύμπλεγμα τουλάχιστον στις αρχές του μυθιστορήματος που ο Πέτρος βρισκόταν στην ηλικία των πέντε ετών. Η ανάπτυξη του παιδιού όπως παρουσιάζεται στη συνέχεια φανερώνει όχι μια επίλυση του οιδιπόδειου αλλά μια μετατόπιση από το πρόσωπο της μητέρας σε αυτό της αδερφής. Η ερωτική επιθυμία για την αδερφή είναι ένα ανεσταλμένο οιδιπόδειο, προβαλλόμενο στο πρόσωπό της. Ενισχύεται από το επόμενο στάδιο που μετέρχεται, της λανθάνουσας σεξουαλικότητας, με την αδερφή του να είναι το πρόσωπο που είναι πιο στενά δεμένος μαζί της. Της δείχνει μια μητρική αγάπη, την προστατεύει και της παρέχει ασφάλεια, όπως ακριβώς επιθυμεί να πράξει ένα παιδί στη φάση του οιδιπόδειου συμπλέγματος προς τη μητέρα του.

Σε αυτά τα πλαίσια ερμηνεύουμε τελικώς και τη μορφή της Ντόρις. Η νεαρή κοπέλα δεν ανήκει στο στενό και οικείο περιβάλλον του πρωταγωνιστή. Εμπνέει όμως μια αίσθηση γνώριμη. Αυτό γιατί εντοπίζουμε ομοιότητες με την Άρτεμη. Κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ των δύο νεαρών κοριτσιών είναι τα ακόλουθα:

- Είναι άτομα ης φύσης, αγαπούν να βρίσκονται στο φυσικό περιβάλλον και να το ανακαλύπτουν
- Παρουσιάζονται ατρόμητες, έτοιμες για δράση και εξερεύνηση
- Βιώνουν τα ίδια συναισθήματα για τον ίδιο άντρα, τον κυνηγό, αλλά καμία από τις δύο δεν το φανερώνει.
- Διεκδικούν την κυριαρχία στο χώρο όπου βρίσκονται, κάτι που αποκαλύπτεται με τη σκηνή της σπηλιάς

Φυσικά η Ντόρις είναι αμείλικτη και δε διστάζει πουθενά, σε αντίθεση με την Άρτεμη που παρουσιάζεται πιο ρομαντική. Ο βασικός λόγος διαφορών τους είναι, πέρα

από την ηλικία, είναι η διαφορά κλίματος, με την Ντόρις να είναι πιο σκληρή, όπως σκληροί είναι οι άνθρωποι στη Σκωτία.

Ακόμα κι έτσι όμως, οι δυο κοπέλες εμφανίζουν περισσότερες ομοιότητες από ότι οι υπόλοιπες γυναικείες φιγούρες στο μυθιστόρημα. Οι γυναίκες φαίνονται συνετές, χωρίς ιδιαίτερες ανησυχίες και αναζητήσεις, μετρημένες, έτοιμες να αναλάβουν τους κοινωνικούς ρόλους που τους αρμόζουν, όπως για παράδειγμα η μικρή αδερφή του Πέτρου, η Αγάπη. Δεν είναι τυχαίο πως η συμπεριφορά της Άρτεμη προκαλεί εντάσεις στην οικογένειά της, αφού την αναζητούν μονίμως, ενώ η ίδια επιστρέφει στο υποστατικό αρκετές φορές σε άσχημη κατάσταση, δαρμένη και γδαρμένη. Το ίδιο και η συμπεριφορά της Ντόρις κρίνεται από την οικογένεια του συζύγου της αλλά και από τη μικρή κοινωνία ως ανάρμοστη ή μη ταιριαστή σε μια γυναίκα. Η Ντόρις είναι μια ζωηρότερη και δυναμικότερη εξέλιξη της Ντόρις.

Με αυτά τα χαρακτηριστικά η Ντόρις μπαίνει αυτομάτως στην σφαίρα των οικείων προσώπων, ή μάλλον σε εκείνα τα άτομα που αποπνέουν μια οικειότητα. Όπως η ερωτική επιθυμία προς την Άρτεμη έχει μέσα της κατάλοιπα του οιδιπόδειου συμπλέγματος, έτσι και ο έρωτας του πρωταγωνιστή για την Ντόρις ανήκει στην ίδια σφαίρα.

Η διαφορά σε αυτόν τον έρωτα είναι πως δεν αντιβαίνει στην αρχή της πραγματικότητας και για αυτό δηλώνεται ρητά μέσα στο μυθιστόρημα. Η άδοξη λήξη αυτών των συναισθημάτων από τη μεριά του Πέτρου, ενισχύει την παρατήρησή μας πως πρόκειται για μια συνέχιση των συναισθημάτων του από το πρόσωπο της αδερφής στο πρόσωπο της Ντόρις: ο νεαρός πρωταγωνιστής αποχαιρετά την αγαπημένη του με ένα «αντίο», βλέποντάς την να απομακρύνεται μέσα στο φως της Αιολικής Γης.

Καταλήγοντας, να αναφερθεί πως όπως η ερωτική επιθυμία προς την Άρτεμη είναι μια μορφική διαφοροποίηση της αγάπης προς τη μάνα, έτσι και ο έρωτας του μικρού Πέτρου προς την Ντόρις είναι προέκταση της αρχαϊκής μητρικής επιθυμίας, ενώ αυτή την επιθυμία μπορούμε να τη δούμε να μεταβάλλεται και να προεκτείνεται από τη μητέρα στην αδερφή, και από την αδερφή σε μια μεγαλύτερη γυναίκα, ίδιων χαρακτηριστικών γνωρισμάτων με την πρώτη.

Η κυρία Νίτσα- Μ. Καραγάτσης<sup>10</sup>

### Σύντομη βιογραφία

Ο Μ. Καραγάτσης γεννήθηκε στην Αθήνα το 1908. Τα παιδικά του χρόνια τα πέρασε σε διάφορες επαρχιακές πόλεις ( Πύργο, Αίγιο, Λάρισα, Χανιά) λόγω των συχνών μεταθέσεων του πατέρα του. Το 1924 ολοκληρώνει τις γυμνασιακές του σπουδές στη Θεσσαλονίκη και τον ίδιο χρόνο φεύγει για το Πανεπιστήμιο της Γκρενόμπλ, στη Γαλλία, με σκοπό να σπουδάσει νομικά. Το 1925 επιστρέφει στην Αθήνα για να συνεχίσει τις σπουδές του, τις οποίες ολοκληρώνει το 1930 με το πτυχίο της Νομικής, και το 1931 με το πτυχίο Πολιτικών και Οικονομικών Επιστημών, και τα δυο από το Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Στη συνέχεια εργάστηκε ως νομικός σύμβουλος σε ασφαλιστική εταιρία, ακολούθησε η διαφημιστική εταιρία ΑΔΕΛ, στην οποία διετέλεσε και διευθυντής, ενώ το 1956 και το 1958 συμμετείχε στις εκλογές με το κόμμα των Φιλελευθέρων. Παράλληλα, εργάστηκε και ως δημοσιογράφος και ανταποκριτής σε διάφορες εφημερίδες όπως Νέα Εστία, Πρωία, Βραδινή κ. ά.

Από το 1958 αντιμετώπιζε προβλήματα με την καρδιά του. Πέθανε το 1960 σε ηλικία 52 ετών,, στην Αθήνα.

Στα γράμματα εμφανίστηκε το 1927 συμμετέχοντας στο λογοτεχνικό διαγωνισμό της Νέας Εστίας, στον οποίο και βραβεύτηκε με τον Α΄ Έπαινο για το διήγημα « Η κυρία Νίτσα». Έκτοτε, η λογοτεχνική του παραγωγή ακολουθεί ταχείς ρυθμούς. Πολυγραφότατος πεζογράφος, ασχολήθηκε ακόμα και με το θέατρο, τη μετάφραση, την ταξιδιωτική λογοτεχνία, ενώ προσπάθησε με εντατική δουλειά να συνταιριάξει τη λογοτεχνία με την ιστορία. Στα έργα του συγκαταλέγονται μερικά από τα σημαντικότερα μυθιστορήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας όπως: *Ο Συνταγματάρχης Λιάπκιν*, *Η μεγάλη χίμαιρα*, *Γιούγκερμαν*, αλλά και η τριλογία «Ο κόσμος που πεθαίνει» που περιέχει τα μυθιστορήματα *Ο Κοτζάμπασης του Καστρόπυργου*, *Αίμα χαμένο και κερδισμένο* και *Τα στερνά του Μίχαλου*. Άλλα

---

<sup>10</sup> Καραγάτσης Μ. (1993). Η κυρία Νίτσα, στο *Νεανικά διηγήματα*. Αθήνα: Εστία

μυθιστορήματά του είναι *Ο κίτρινος Φάκελος, Σέργιος και Βάκχος* και το ημιτελές *Το 10*.

Τα έργα του *Συνταγματάρχης Λιάπκιν, Η μεγάλη Χίμαιρα* και *Ο Γιούγκερμαν*, αποτελούν τριλογία, που ο Καραγάτσης τιτλοφόρησε «Εγκλιματισμός κάτω από τον Φοίβο». Τα τρία αυτά μυθιστορήματα παρουσιάζουν τις προσπάθειες τριών ξένων ανθρώπων ( του Λιάπκιν στο πρώτο, της Μαρίνας στο δεύτερο, και του Γιούγκερμαν στο τρίτο) να εγκλιματιστούν στον ελλαδικό χώρο, με τραγικά αποτελέσματα για όλους τους χαρακτήρες.

Ακόμα τριλογία αποτελούν και τα μυθιστορήματα *Ο Κοτζάμπασης του Καστρόπουρου, Αίμα χαμένο και κερδισμένο* και *Τα στερνά του Μίχαλου*. Ο Καραγάτσης την ονόμασε «Ο κόσμος που πεθαίνει». Η τριλογία ξεδιπλώνει τη ζωή του Μίχαλου Ρούσση, ενός αντιήρωα που έδρασε την περίοδο της Απελευθέρωσης. Αναφέρει η Ιφιγένεια Τριάντου για την τριλογία του Καραγάτση:

*Είναι φανερή η διάθεση του Μ. Καραγάτση όχι μόνο να παρουσιάσει από τη δική του σκοπιά τα γεγονότα της Ελληνικής Επανάστασης του 1821, αλλά και να χρησιμοποιήσει τα διδάγματα που αποκομίζει ο ήρωάς του για να παροτρύνει τους Έλληνες της εποχής του- όταν συγγράφονται τα έργα- να συναγάγουν συμπεράσματα για τα πολιτικά πράγματα της εποχής και να ακολουθήσουν τις ανάλογες πολιτικές κατευθύνσεις ( Τριάντου, 2011, σελ. 142)*

Το σύνολο του λογοτεχνικού του έργου χαρακτηρίζεται από « (τ)η πληθωρική και εκρηκτική ιδιοσυγκρασία του συγγραφέα, (τ)η βαθιά γνώση των καλλιτεχνικών ρευμάτων της εποχής και το ενδιαφέρον του για τις ψυχαναλυτικές θεωρίες των αρχών του εικοστού αιώνα». (Πασχάλης, 1993, σελ. 10<sup>11</sup>). Επηρεασμένος από το ρεαλισμό αλλά και το γαλλικό νατουραλισμό, τις φροϋδικές θεωρίες και τη βιολογία, ο Καραγάτσης ήταν ο πρώτος της γενιάς του Τριάντα που « τόλμησε τόσο νωρίς το ξεκαθάρισμα της ελληνικής πραγματικότητας, φυσικής και κοινωνικής, από τις επιστρώσεις με τις οποίες ο αστικός ιδεαλισμός, είτε οι γραφικότητες του λαϊκισμού μέχρι και σήμερα την είχαν τόσο έντεχνα καλύψει» (Πασχάλης, 1993, σελ. 11)

---

<sup>11</sup> Στον πρόλογο του Καραγάτσης Μ. (1993). Νεανικά διηγήματα. Εισαγωγή & επιμ. Αθανασόπουλος Β. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας

Το έργο του Καραγάτσης ήταν αμφιλεγόμενο και στην εποχή του γνώρισε αρκετούς υποστηρικτές αλλά και επικριτές. Το σίγουρο είναι πως μέχρι και σήμερα ο λογοτέχνης ξεχωρίζει για τη μυθοπλαστική του ικανότητα, τον κυρίαρχο ηδονισμό στα έργα του και τη δυνατότητα να δημιουργεί ρεαλιστικούς χαρακτήρες (κυρίως αντιήρωες) με όλη τους τη ζωντάνια και τη λογοτεχνική αρτιότητα ( Πολίτης, 2010)

### **Παρουσίαση βιβλίου**

Το διήγημα του Καραγάτση , που εξετάζουμε, *Η κυρία Νίτσα* παρουσιάζει τον έρωτα ενός παιδιού σχολικής ηλικίας, για τη δασκάλα του, ως αναθυμάται τα γεγονότα ο πρωταγωνιστής, όντας ενήλικος πλέον.

Ο πρωταγωνιστής και αφηγητής, Γιάννης, κατά τη φοίτησή του στην τάξη της Τρίτης Δημοτικού, σε ένα επαρχιακό σχολείο της Λάρισας, ερωτεύεται τη δασκάλα του, που είναι μια δεκαετία μεγαλύτερή του, κοπέλα είκοσι χρονών.

Ονομάζεται Νίτσα, ή κυρία Νίτσα, όπως την αποκαλεί ο αφηγητής, και παρουσιάζεται ως μια νεαρά όμορφη. Η καταγωγή της φαίνεται να μην είναι από τα θεσσαλικά μέρη, με το τοπικό κλίμα να την ενοχλεί και να προσθέτει στο παρουσιαστικό της μια χλωμάδα και μια ασυνέπεια στις υποχρεώσεις της, λόγω δυσκολίας προσαρμογής. Εμφανίζεται όμως γλυκιά με τα παιδιά τα οποία βοηθάει, και πάντα χαμογελαστή στη σχολική αίθουσα. Η ίδια φαίνεται να μην έχει αντιληφθεί την ιδιαίτερη αγάπη που τρέφει για αυτήν ο ήρωας, ο Γιάννης. Ο μικρός πρωταγωνιστής θεωρεί πως για αυτή την άγνοια ευθύνεται το ερωτικό ειδύλλιο μεταξύ της κυρίας Νίτσας και του λοχαγού, που της στερεί τη δυνατότητα να δει πως μέσα του υπάρχει ψυχή ώριμου άνδρα, με τα ίδια συναισθήματα και ανάγκες όπως ο λοχαγός.

Το διήγημα περιλαμβάνει τις αναμνήσεις του αφηγητή γύρω από το πρόσωπο της νεαρής δασκάλας, σχετικά με τη μορφή της και τη συμπεριφορά της μέσα στην τάξη, αλλά και σύντομες αναμνήσεις από το σχολικό χώρο, συνυφασμένες με τις παρατηρήσεις και τα σχόλια του ενήλικου πλέον αφηγητή.

Η αγάπη του πρωταγωνιστή για τη δασκάλα του έχει άδοξο τέλος. Η κυρία Νίτσα τον προβίβασε στην επόμενη τάξη ενώ η ίδια παντρεύτηκε τον λοχαγό. Ο μικρός μαθητής βρέθηκε στον γάμο, απαλλαγμένος από κάθε συναίσθημα.

Ερχόμενοι στο τώρα, ο αφηγητής μας ενημερώνει πως η κυρία Νίτσα είναι μια απλή, παντρεμένη γυναίκα, ενώ έχει αποκτήσει μια κόρη, η οποία είναι δέκα χρόνια νεώτερη από τον ήρωα. Κι ενώ τα δέκα χρόνια που χωρίζουν τον Γιάννη από την παλιά του δασκάλα, δεν είναι πια πρόβλημα και θα μπορούσε να τη διεκδικήσει, ο ίδιος προτιμά την κόρη της

### **Ο έρωτας στο έργο *Η κυρία Νίτσα***

Το πρώτο αυτό διήγημα του Καραγάτση έχει το θέμα που θα αποτελέσει κατόπιν το βασικό μοτίβο της λογοτεχνίας του: τον έρωτα και την επικράτηση του ερωτικού ενστίκτου έναντι των κοινωνικών επιταγών. Εδώ είναι ο έρωτας του νεαρού μαθητή για τη δασκάλα του. Βαθιά επηρεασμένος από τις βιολογικές θεωρίες, ο Καραγάτσης οδηγείται αβίαστα στις απόψεις του Freud (Καραντώνης, 1977, σελ. 131) κάτι που παρατήρησε εξ αρχής και ο Ξενόπουλος, που άνηκε στην επιτροπή που βράβευσαν, για το μικρό αυτό διήγημα, χαρακτηρίζοντάς τον ως διαβασμένο πάνω στην ψυχολογία του πρώιμου παιδιού. (Χάρης, 1968)<sup>12</sup>

Ξεκινώντας να αναλύσουμε το έργο, μέσω των φροϋδικών θεωριών για την παιδική σεξουαλική ανάπτυξη, σκοντάφτουμε πάνω στην αυτο-ανάλυση και ψυχανάλυση του αφηγητή. Πράγματι, οι φροϋδικές θεωρίες βρίσκονται ήδη διατυπωμένες στο διήγημα, όχι σαφώς με άμεσες αναφορές στο έργο του Freud, και φαίνεται ο αφηγητής να μην επιθυμεί να εκθέσει απλώς τα γεγονότα και τα συναισθήματά του για τον πρώτο του παιδικό έρωτα αλλά παράλληλα να δώσει μια ερμηνεία μέσω της λογικής και των θεωριών της βιολογίας και της ψυχανάλυσης.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Ο Ξενόπουλος σημειώνει για την *Κυρία Νίτσα* : «*Η Κυρία Νίτσα, υπό Μ. Καραγάτση, είναι αληθινά ένα χαριτωμένο διηγηματάκι. Ο συγγραφέας φαίνεται διαβασμένος, έχει πολύ γούστο και προπάντων χιούμορ- το χιούμορ εκείνο που είναι μια ειρωνική φιλοσοφική διάθεση. Αρχίζει μ' ένα λόγο του Ανατόλ Φρανς: « Απόρησα πολύ με τους ανθρώπους που μου είπαν πως δεν θυμούνται τίποτ' από τα πρώτα τους χρόνια, από την παιδική τους ηλικία». Και διηγείται « την πρώτη αγάπη», όταν εκείνος ήταν επτά χρονών αγοράκι κι εκείνη δεκαεφτά- η δασκάλα του στο Νηπιαγωγείο, η « κυρία Νίτσα»! η ψυχολογία του πρώιμου παιδιού μπροστά στην πρώτη ομορφιά που το συγκινεί , είναι κάτι αληθινό και ωραίο. Το μυστικό ειδύλλιο, φυσικά, είναι σύντομο και την πρωτογνώριστη ευτυχία τη διαδέχεται μια μεγάλη απογοήτευση. Η ίδια η «κυρία Νίτσα» ανύποπτη, του την προετοιμάζει με τον προβιβασμό του. Και την άλλη χρονιά στη μεγαλύτερη τάξη, το παιδί παρακολουθεί το άχαρο μάθημα μιας άσκημης γεροντοκόρης... Ωστόσο τα χρόνια πέρασαν. Η « κυρία Νίτσα» παντρεύτηκε μ' έναν λοχαγό. Το παιδί έτυχε να παρενρεθί και στους γάμους της. Αλλά – λέγει- « καμιά δεν τάραζε την ψυχή μου. Ήμουν από τότε πολιτισμένος». Ε, λοιπόν, και το διήγημα όλο είναι ένα διήγημα «πολιτισμένο». Μεγάλο όχι, αλλά λεπτό, αβρό, στυλινό, κομψό, γελαστό, έξυπνο. Το διάβασμα του δίνει μια ζωηρή χαρά, που αφήνει ύστερα μια γλυκεία μελαγχολία». (στο Χάρης, 1968, σελ. 129- 130)*

<sup>13</sup> Δεν αναφέρει στο έργο την λέξη ψυχανάλυση, ούτε ότι σκοπεύει να κάνει βιολογική αναφορά ως μέσω ερμηνείας των συναισθημάτων του, αν και χρησιμοποιεί ψυχαναλυτικούς όρους, όπως libido.



Έτσι η παρουσίαση της πρώτης του αγάπης συχνά διακόπτεται από τις παρατηρήσεις του ενήλικα- αφηγητή.

Εξ αρχής διακρίνεται η επιθυμία του αφηγητή να ομολογήσει αυτόν τον έρωτα χωρίς λυρικές εξάρσεις και αίσθημα νοσταλγίας, παρά με αντικειμενικό τρόπο. Η πρώτη αγάπη του αφηγητή δεν είναι εξιδανικευμένη αλλά ακολουθεί τους βιολογικούς κανόνες και την σεξουαλική ανάπτυξη του παιδιού. Δεν είναι κάτι πρωτοφανέρωτο, αντιθέτως παρουσιάζεται σε όλους τους ανθρώπους κατά τη νεαρή τους ηλικίας:

*Πολλοὶ ἴσως νὰ βροῦν ὅτι εἶχα πρόωρο ἐρωτικὴν ἀνάπτυξη. Τί πλάνη! Αἰσθηματικὴ δὲν ἀρνοῦμαι, μὰ ἐρωτικὴν, ἀδύνατο. Καὶ ὅμως, ἂν ρίχναν μιὰ ματιὰ στὴν «Πρώτη ἀγάπη» τοῦ Κονδυλάκη, θὰ βλέπαν ὅτι δὲν ὑπάρχει τίποτα καινούργιο κάτω ἀπὸ τὸν ἥλιο. Καθένας ἀπὸ τὴν ἄχαρη ἀνατολὴ τῆς ζωῆς του κρύβει μέσα του σὲ ἐμβρυώδη κατάσταση τὴ libido. Αγαπάει εἴτε σὰν ἀσυνείδητος ἐραστής, εἴτε σὰν σύνθετος Οἰδίπους. Δὲν ἔχει ὅμως τὸ θάρρος στὴ δύση πιά τοῦ βίου του νὰ ἀπλώσει μπροστὰ στὸν κόσμον τὶς πρώτες χλιαρὲς ἀχτίνες τοῦ ἡλίου του.*

*Τίποτε καινούργιο κάτω ἀπὸ τὸν ἥλιο, μὰ πολλὰ κρυφά. ( σελ. 312)*

Όπως γνωρίζει και ο ίδιος ο αφηγητής, η αγάπη ενός παιδιού για μια γυναίκα, και ιδιαίτερα για μια μεγαλύτερη γυναίκα, κατά την παιδική ηλικία δεν είναι κάτι πρωτοφανέρωτο στου ανθρώπους. Από τα πρώτα χρόνια της ζωής ενός παιδιού, το άτομο ενεργεί με βάση τη libido, κάτι που προφανώς γνωρίζει και ο αφηγητής. Όπως αναφέρθηκε και στο πρώτο μέρος της εργασίας, ο άνθρωπος επενδύει τις πράξεις του λιβιδικά, από την παιδική του ηλικία, που είναι πιο έντονες αυτές οι επενδύσεις αφού το παιδί λειτουργεί ορμώμενο κυρίως από το Εκείνο, αλλά και σε όλη τη ζωή του ανθρώπου, όπου κάθε πράξη, αποσκοπεί στη λήψη ευχαρίστησης, είτε άμεσης είτε με τη μορφή ανταμοιβής.

Το σχόλιο του αφηγητή πως η ιστορία του δεν έχει να προσθέσει τίποτα καινούριο μας προϊδεάζει και για την αντίληψή του για τον έρωτά του. Είναι αρχής ξεκάθαρο πως αναφέρεται μόνο σε σεξουαλικές ορμές και λιβιδικές προβολές. Δεν αναζητά την αγνή αγάπη και τον ρομαντισμό από την κυρία Νίτσα. Μπορεί στην παιδική του ηλικία πράγματι να τα αντιμετώπιζε όλα αυτά υπό το πρίσμα της απλής αγάπης, αλλά ο λόγος της αφήγησης, ενωμένος με το τώρα, δεν μας αποκαλύπτει τα

---

Φαίνεται όμως πως προσπαθεί να δικαιολογήσει, και το καταφέρνει, με διάφορες διακειμενικές αναφορές, τον πρώτο του έρωτα.

παιδικά συναισθήματα, παρά μόνο την βιολογική και ψυχαναλυτική τους ερμηνεία. Μπορεί ως μαθητής να αναζητούσε από το πρόσωπό της κάτι πιο παιδικό, αλλά ως ενήλικας δεν είναι σε θέση να το εντοπίσει, αυτό το συναίσθημα.

Αναπτυξιακά, το στάδιο που εμφανίζεται η προτίμησή του για τη δασκάλα του, είναι της λανθάνουσας σεξουαλικότητας, σύμφωνα με το οποίο μειώνονται οι λιβιδικές ορμές ενώ παράλληλα το παιδί έρχεται σε επαφή με άλλους, έξω-οικογενειακούς παράγοντες. Ένας από αυτούς τους παράγοντες είναι οι δάσκαλοι και οι προπονητές. Σε θεωρίες σχετικά με τα ρόλο της αγωγής και τη σχέση του με τα παιδιά, βάσει ψυχαναλυτικών ερμηνειών, προκύπτει πως η αγωγή συνδέεται με τον μητρικό κόσμο και ο εκπαιδευτικός με τη μητέρα. Οι φαντασιώσεις<sup>14</sup> των μαθητών πηγάζουν από τη σχέση τους με τους γονείς τους, που είναι οι πρώτες σχέσεις που αποκτούν. Ο εκπαιδευτικός μπορεί σε φαντασιακό επίπεδο να έχει το ρόλο του πατέρα. Όπως ο πατέρας συμβολίζει τους νόμους και τους περιορισμούς, έτσι και ο δάσκαλος είναι η εξουσία στο σχολικό χώρο. Αυτό σημαίνει πως το παιδί θα προσπαθήσει να εναντιωθεί στο πρόσωπό του κι ό, τι αυτό συμβολίζει.

Από την άλλη η αγωγή φαντασιώνεται μέσα στον μητρικό κόσμο. Όπως η σχέση μητέρας- παιδιού οικοδομείται είτε θετικά μέσα της σχέσης « καλού στήθους» είτε αρνητικά μέσω της σχέσης « κακού στήθους», έτσι οικοδομείται και η σχέση μαθητή- δασκάλου, με την αντιστοιχία της τροφής που παρέχει η μητέρα με τη γνώση που μεταδίδει ο δάσκαλος. Όπως το παιδί επιθυμεί από τη μητέρα την τροφή, έτσι και ο μαθητής ζητάει από το δάσκαλο τη γνώση.

Από τη μεριά του δασκάλου, υπάρχει μια ταύτιση με το πρόσωπο της μητέρας. Η τάξη φαντασιακά ταυτίζεται με την μήτρα και η αγωγή με τον τοκετό. Όπως η μητέρα έχει «ενσωματωμένο» στο σώμα της το γάλα, που θρέφει το παιδί μετά τον τοκετό, έτσι και ο δάσκαλος έχει αφομοιώσει το αντικείμενο της γνώσης, το οποίο «αδειάζει» στα παιδιά προς όφελός τους. (Τσιάντης-Μανωλόπουλος 1989, Adler 1990, Μάνος 1990-1991, Freud A. 1991, Mauco 1997)

Οδηγούμαστε, επομένως, στο συμπέρασμα πως η παιδαγωγική πράξη βιώνεται από τους πρωταγωνιστές της ως μια πάλη για επιβίωση. Ο μαθητής εξαρτάται από τον δάσκαλο για την λήψη της τροφής- γνώσης που, στον σχολικό χώρο, θα αποτελέσουν

---

<sup>14</sup> Στη θεωρία του Freud, ο όρος φαντασίωση συνδέεται με τα ιδιότυπα σενάρια και φανταστικές κατασκευές που στοχεύουν στην εκπλήρωση ασυνείδητων επιθυμιών και ανικανοποίητων βιωμάτων.

και το αντικείμενο της επιβίωσής τους, ο οποίος θα αποφασίσει αν θα τη δώσει ή θα την στερήσει από τους μαθητές. Έτσι μπορούν δημιουργηθούν μεταξύ εκπαιδευτικού-παιδιού αντιφατικές σχέσεις: να έλκονται μεταξύ τους ή να υπάρχει απόρριψη και απομάκρυνση.

Στα πλαίσια της σχέσης μεταξύ μαθητή και δασκάλου που αναφερθήκαμε, ερμηνεύεται η σχέση του Γιάννη με την κυρία Νίτσα. Ο μαθητής στη μοναδική μεταξύ τους στιγμή που παρουσιάζεται στο διήγημα, δυσκολεύεται στην γραφή του γράμματος –ψ. Ζητώντας τη βοήθεια της δασκάλας του, εκείνη ανταποκρίνεται άμεσα:

*Ένα χαμόγελο γιομάτο καλοσύνη ζωγραφίζεται στο πρόσωπό της. Τα μεναξεδένια μάτια στάζουν μέλι. Κατεβαίνει από την έδρα. Κάθεται κοντά μου στην άκρη του θρανίου.[...] Τα μακριά κέρνα δάχτυλά της παίρνουν στη θερμή μυρωμένη λαβή τους το ανήξερο παιδικό μου χέρι. Και με όδηγοῦσε στο δαίδαλο τοῦ ψί, σωστή διανόηση αὐτή, ἐμένα ἀγράμματο παιδί, ὅπως μιὰ μεστή γυναίκα τὸν ανήξερο ἔφηβο στὸ λαβύρινθο τοῦ ἔρωτα. (σελ. 318)*

Η κυρία Νίτσα εμφανίζεται μια γλυκιά δασκάλα, πρόθυμη να βοηθήσει τα παιδιά σε κάθε δυσκολία τους. Μια δασκάλα που παρέχει με αγάπη στους μαθητές τη γνώση- τροφή. Στο μυαλό του μαθητή Γιάννη, η μορφή της συγχέεται με το θετικά διατυπωμένο μητρικό πρότυπο. Στην τρυφερή ηλικία που βρίσκεται ο μαθητής, στο στάδιο της λανθάνουσας σεξουαλικότητας, το παιδί νιώθει να ελκύεται από τα οικεία προς αυτό πρόσωπα, ειδικά αυτά που αρχίζουν να διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στη ζωή του παιδιού, όπως ο δάσκαλος ή άλλοι ενήλικες έξω από τον οικογενειακό κύκλο. Η μορφή της κυρίας Νίτσας συμπίπτει ακριβώς με αυτή την περίπτωση.

Η δασκάλα είναι επομένως ένα υποκατάστατο της μητρικής φιγούρας. Παρά τις γνώσεις που έχει ο αφηγητής πάνω στην ψυχανάλυση δεν φανερώνει τους λόγους επιλογής του μιας μεγαλύτερης γυναίκας, εντούτοις αναγνωρίζει πως ήταν κάτι άλλο αυτό που τον οδήγησε να ερωτευτεί τη δασκάλα του, κάτι βαθύτερο και βιολογικό, και καθόλου ρομαντικό.

Ενώ, λοιπόν, αρχικά παρουσιάζει την κυρία Νίτσα σα να έχει ξεπροβάλλει από έναν πίνακα ζωγραφικής και προδιαθέτει ρομαντικά των αναγνώστη [*Ήταν ένα λευκό διάφανο άσθενικό κορίτσι, ένα όμορφο κορίτσι. Μια δημιουργία της φαντασίας του Μυσσέ, και της ρομαντικής πλειάδας. Μια εικόνα του Γκρέζ, χωρίς αφέλεια όμως. Κάτι πιο σύγχρονο. Αὐτὴ τὴ μορφή ἴσως τὴν βρεῖτε καὶ στὸν Φραπιέ καὶ στὸν Μπαζέν. Ἡ Ρόζα*

της «*Maternelle*» ή η Νταβιντέ Μπιρό; Ήταν δασκάλα. Δασκάλα μου, για να ένοομάστε. (σελ. 312- 313) και πιο κάτω *Τò κέρινο ώραϊο πρόσωπό της, πού τò κόβουν κόκκινα χείλια, σκοτωμένα βλέφαρα με πελώρια μαύρα τσίνορα, πάνω από μενεξεδένια καθαρά μάτια, ήταν ένα μείγμα άθώου κοριτσιού και femme fatale. Είτε μέσα στο μισοσκόταδο ενός συννεφιασμένου πρωινού, είτε στο φως ενός καλοκαιριάτικου δειλινού, είχε μία πελώρια χάρη και μία άδολη, άθελη γοητεία* (σελ. 316) ] σύντομα αφαιρεί κάθε τάση για λυρική παρουσίαση του έρωτά του. Καταλήγει πως ο έρωτας της παιδικής του ηλικίας δεν ήταν τίποτα παραπάνω από τον κάθε έρωτα που γνώρισε αργότερα, ακόμα και τον αγοραίο:

*Συλλογιέμαι καμιά φορά εκείνη τη γυναίκα πού, έδω και χρόνια τώρα, για λίγες δραχμές, ανέλαβε να μου δείξει τò άσανσέρ πού ανεβαίνει στον έβδομο ούρανò της αγάπης. Κανένα καινούργιο συναίσθημα. Είμαι βέβαιος πώς τò ρόλο πού έπαιξε αυτή ρεαλιστικότερα, τòn ντεμπουτάρισε σè μένα ή κυρία Νίτσα, με έναν άσυναίσθητο ρομαντισμό, για να λέμε τήν αλήθεια.* (σελ. 318)

*Κανένα καινούργιο συναίσθημα!* Η ρομαντική εξιδανίκευση που δημιουργήσε ο αφηγητής λίγες γραμμές πιο πάνω στο διήγημα, ισοπεδώνονται με αυτή τη φράση. Στον ενήλικο πλέον αφηγητή η μορφή της δασκάλας του, του πρώτου έρωτά του, εξισώνεται με την ηδονή που γνώρισε στο πρόσωπο μιας επί πληρωμή γυναίκας. Χωρίς ανάγκη επιπλέον αναζήτησης, γίνεται κατανοητό πως οι βιολογικές και φροϋδικές θεωρίες είναι κτήμα του αφηγητή και αναγνωρίζει πως ο έρωτας της πρώτης ηλικίας δεν είναι τίποτα παραπάνω παρά η αναζήτηση της εκπλήρωσης των σεξουαλικών ενστίκτων, η αναζήτηση της ηδονής και της ολοκλήρωσης της σεξουαλικής επιθυμίας. Ο έρωτάς του δεν ήταν τίποτα παραπάνω από μια λιβιδική ορμή. Άλλωστε, όπως ο ίδιος ο αφηγητής αναφέρει, η σεξουαλική ορμή βρίσκεται έμφυτή στα παιδιά και ζητά την ίδια ικανοποίηση, όπως αυτή η ενστικτώδης ορμή ενός ενήλικου άνδρα:

*Τί είναι; Μά είναι τόσο πολλά πράματα μυστηριώδη για τή μικρή ψυχή μας, πού έπρεπε να τὰ είχε καταλάβει, άέρινη μικρή δασκάλα. Μέσα στο κάθε παιδί κρύβεται ένας άντρας, ένας άντρας όπως όλοι οι άλλοι...* (σελ. 317)

Είναι προφανές βέβαια πως αυτές οι ερμηνείες και η αντικειμενική θέαση του πρώτου του έρωτα γίνονται από τον αφηγητή- γνώστη, τόσο λόγο της μεσολάβησης του χρόνου όσο κυρίως των θεωρητικών του γνώσεων. Ένα παιδί φυσικά αισθάνεται το σεξουαλικό ένστικτο να εμφανίζεται, αλλά το Υπερεγώ που έχει ήδη δημιουργηθεί

με την επίλυση του οιδιπόδειο συμπλέγματος, δεν του επιτρέπει να εκφράσει άμεσα αυτά τα λιβιδικά αισθήματα.

Στα περισσότερα λογοτεχνικά έργα που θα προσπαθούσαμε να εφαρμόσουμε την ψυχαναλυτική θεωρία θα οδηγούμασταν σχεδόν με μαθηματική ακρίβεια στο ίδιο συμπέρασμα, αυτό στο συγκεκριμένο διήγημα το έχει πραγματοποιήσει από μόνος του ο αφηγητής. Η κυρία Νίτσα, η δασκάλα, ένα υποκατάστατο της μητρικής φιγούρας σε ένα οικείο και έξω-οικογενειακό περιβάλλον, επενδύεται λιβιδικά από τον ήρωα, τον μικρό Γιάννη, ο οποίος βιώνει τα σεξουαλικά ένστικτα της παιδικής ηλικίας. Η γνώση αυτή από μεριάς του αφηγητή αφαιρεί κάθε ρομαντικό στοιχείο από την αφήγηση ενό η μορφή της δασκάλας κάθε άλλο παρά ωραιοποιημένη παρουσιάζεται.

Πράγματι, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα έργα που εξετάζουμε, ο πρώτος έρωτας του Γιάννη, δεν μένει στη μνήμη του με νοσταλγική διάθεση. Στα υπόλοιπα, το αντικείμενο του ερωτικού πόθου χάνεται, είτε απομακρύνεται από τη ζωή του πρωταγωνιστή είτε φεύγει από τη ζωή. Στο ρεαλιστικό αυτό διήγημα του Καραγάτση, ο αφηγητής κάνει προσπάθειες να την ανακαλέσει στη μνήμη του:

*Μόνο εικόνες σώζονται μέσα μου, εικόνες που ξαναζωντανεύουν κάτω από την πίεση της νοσταλγίας. Και είτε τότε τις έζησα, είτε τώρα τις ζω είναι το ίδιο. (σελ. 316)*

Φυσικά η ξεθωριασμένη εικόνα της γυναίκας δεν αναιρεί το γεγονός πως αυτό που έχει αποτυπωθεί στη μνήμη του αφηγητή είναι το σώμα της:

*Κάθεται κοντά μου στην άκρη του θρανίου. Από το κλειστό γιακά της βγαίνει μία μυρουδιά γυναίκας, άπροσδιόριστη άκρομη για την αναισθητη όσφρησή μου, μὰ ἀρκετὰ μυστηριώδης καὶ εὐχάριστη ἀπὸ τότε. Τὸ μακρὸ κορμί της ἀκουμπάει ἀπάνω μου. Ἡ ἐλαστικὴ της σάρκα ἀποτυπώνεται καλὰ στὴ μνήμη μου, μ' ἓνα αἶσθημα περίεργο, συγγενὲς πρὸς τὴν ἡδονή. Ἔχω λόγους νὰ νομίζω ὅτι αὐτὴ εἶναι ἡ ἡδονὴ σὲ ἐμβρυώδη κατάσταση. (σελ. 318)*

Τέλος, μας δίνεται και το τώρα της γυναίκας αυτής. Η πραγματικότητα έχει κάνει τη νεαρή δασκάλα μια καθημερινή γυναίκα:

*Εἶναι ἀκόμα ὡραία, μολονότι ἔχει χάσει τὸ θέλητρο τῆς μισοσκότεινης τάξης. Εἶναι μία γυναίκα, καὶ ὄχι ὄπτασία. (σελ. 320)*

Η αναφορά του στην τάξη, και η σημείωση πως το ιδιαίτερο θέλημα της το λάμβανε από το πλαίσιο γύρω της, την μισοσκότεινη αίθουσα, ενισχύει τον συλλογισμό πως ο έρωτας ενός μαθητή προς τον εκπαιδευτικό, βρίσκεται σε αντιστοιχία με το οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Όπως στην οικογενειακή εστία, το παιδί νιώθει έλξη προς τον πάροχο τροφής, τη μητέρα, δημιουργώντας μαζί της σχέσης εξάρτησης και επιβίωσης, έτσι και στο σχολικό χώρο, το παιδί νιώθει να έλκεται από το άτομο που του παρέχει την γνώση, την εξαρτησιογόνο τροφή.

Το τέλος του διηγήματος, όπως αναφέρθηκε στην παρουσίαση του έργου είναι άδοξο. Η κυρία Νίτσα προβιβάζει τον μαθητή στην επόμενη τάξη ενώ η ίδια παντρεύεται, με τον μικρό μαθητή να δηλώνει παρών στον γάμο της. Η φράση, του ενήλικου αφηγητή, « *ήμουν από τότε πολιτισμένος*» μας παραπέμπει στη σημαντική μελέτη του Freud « *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*», που εκδόθηκε το 1930. Στη μελέτη αυτή ο ψυχαναλυτής αναφέρει πόσο σημαντική επίδραση ασκούν στον άνθρωπο και στον ψυχισμό του οι επιταγές μια κοινωνίας και ενός πολιτισμού. Οι έμφυτες ανάγκες και οι ενστικτώδεις αντιδράσεις ( όπως τα σεξουαλικά και βίαια ένστικτα) κατευνάζονται με σκοπό την ομαλή λειτουργία μιας κοινωνικής ομάδας. Ο πολιτισμός που φαίνεται να έχει ο πρωταγωνιστής είναι η καταπίεση των ερωτικών ενστίκτων του, αφού τόσο η ηλικία του όσο και ο κοινωνικός ρόλος που απέκτησε πλέον η δασκάλα του, δεν του επιτρέπουν να τη διεκδικήσει άλλο ερωτικά. Ακόμα, η φράση δείχνει μια καταπίεση που υπάρχει από την παιδική ηλικία και ακολουθεί τον άνθρωπο σε όλη του τη ζωή. Από παιδί ο άνθρωπος μαθαίνει να συμβιβάζεται με τις κοινωνικές νόρμες και επιταγές.

Ο αφηγητής πνίγει τα όποια συναισθήματά του- ίσως λύπης και ζήλιας-, κάτι που πράττει ο κάθε πολιτισμένος άνθρωπος, κάτι που εξακολουθεί να κάνει κι ως ενήλικος.

Συνεχίζοντας με την κυρία Νίτσα το πέρασμα του χρόνου την υποβιβάζει την ίδια σε μια απλή γυναίκα, παντρεμένη με οικογένεια. Κι ενώ η διαφορά ηλικίας δεν αποτελεί κανένα εμπόδιο για να προσεγγίσει ο αφηγητής την δασκάλα, αφού έχουν αλλάξει οι κοινωνικές συνθήκες, ο ίδιος δηλώνει πως προτιμάει την κόρη της δασκάλας, που είναι δέκα χρόνια μικρότερή του. Αυτό που τον κάνει να μην επιθυμεί πια τη δασκάλα του, είναι αυτό που έχει δηλώσει νωρίτερα, μπορεί να ικανοποιήσει τις

σεξουαλικές του ορμές σε άλλες γυναίκες. Η επιθυμία του για την κυρία Νίτσα ήταν, εν ολίγοις, μια παιδική σεξουαλική επιθυμία.

Σε πρώτο του διήγημα ο Καραγάτσης: « αναθεωρεί τον μύθο της πρώτης αγάπης καταφάσκοντας στην ηδονή του σεξ, προτιμώντας το παρόν από το εξιδανικευμένο παρελθόν, αναγνωρίζοντας την πολλαπλή θέαση/ερμηνεία της πραγματικότητας ανάλογα με τον τόπο, την ηλικία, τις εμπειρίες» ( Δασκαλά, σελ. 214)

Η εξέλιξη των πραγμάτων, η αντικειμενική ματιά στο παρελθόν και οι σύγχρονες γνώσεις του ήρωα τον οδηγούν να δηλώσει ρητά, στο τέλος της αφήγησης, πως πια δεν την αγαπά.

## Η πρώτη αγάπη- Ιωάννης Κονδυλάκης<sup>15</sup>

### Σύντομη βιογραφία

Ο Ιωάννης Κονδυλάκης γεννήθηκε το 1862 στην Άνω Βιάννο, της Κρήτης. Το 1866 με το ξέσπασμα της Επανάστασης κατέφυγε με την οικογένειά του στον Πειραιά και τρία χρόνια αργότερα, επιστρέφουν και πάλι στην Κρήτη, όπου ο Κονδυλάκης ξεκινάει το δημοτικό. Συνεχίζει τις γυμνασιακές σπουδές του στο Ηράκλειο και το 1884 αποφοιτά από το Βαρβάκειο Γυμνάσιο στην Αθήνα. Ενδιάμεσα υπήρξε μια περίοδος διακοπής των σπουδών του ( 1877- 1883) κατά την οποία πήρε μέρος στην κρητική επανάσταση, ενώ παράλληλα εργάστηκε στο Εφετείο, στο Ειρηνοδικείο Χανίων και στις λιμενικές αρχές της Σητείας. Γράφτηκε, έπειτα, στη Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών, αλλά οικονομικοί λόγοι τον ανάγκασαν να διακόψει. Επέστρεψε και πάλι στα Χανιά, όμως εκδιώχθηκε το 1889 από τις τουρκικές αρχές, εξαιτίας του πατριωτικού περιεχομένου των έργων του, και κατέφυγε στην Αθήνα. Το 1918 φεύγει για την Κρήτη ενώ επισκέφθηκε την Αλεξάνδρεια. Επέστρεψε στα Χανιά το 1919 σε άσχημη ψυχολογική κατάσταση, αφενός επηρεασμένος από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και αφετέρου λόγω της άσχημης οικονομικής του κατάστασης. Επροσβλήθη από ημιπληγία και κατέληξε στις 25 Ιουλίου 1919 στο Πανάνειο Νοσοκομείο του Ηρακλείου.

Στα γράμματα ο Κονδυλάκης διακρίθηκε ως δημοσιογράφος και ιδιαίτερα αναγνωρίστηκε ως ανανεωτής του χρονογραφήματος. Δημοσίευσε περίπου 6000 χρονογραφήματα, στα οποία προσέδωσε λογοτεχνική χροιά. Το 1865 γίνεται μόνιμος συνεργάτης του περιοδικού Εμπρός, και γίνεται γνωστός με το ψευδώνυμο Διαβάτης. Στην Αθήνα συνεργάστηκε και με άλλες εφημερίδες όπως Σκρίπ, Άστυ και Εφημερίς, ενώ το 1884 διακρίνεται από το περιοδικό Εστία για το διήγημα « Η Κρήσος Ορφανή», που θα εκδοθεί αργότερα σε συλλογή διηγημάτων με τίτλο « Διηγήματα».

Η δεκαετία του 1910 είναι γεμάτη λογοτεχνικές αξιώσεις για τον Κονδυλάκη. Ξεκινάει να κυκλοφορεί η μετάφραση του Λουκιανού, και το 1914 κυκλοφορεί η δεύτερη έκδοση των *Άθλιων των Αθηνών*. Το 1916 εκδίδεται αναθεωρημένος ο

---

<sup>15</sup> Κονδυλάκης Ι. (2014). *Η πρώτη αγάπη* & Κέλη Δασκαλά, Πρώτη αγάπη και παντοτινή: μεταμορφώσεις ενός λογοτεχνικού μύθου. Ηράκλειο: ΠΕΚ



Πατούχας, ο τόμος *Όταν ήμουν δάσκαλος και άλλα διηγήματα* και η ανθολογία χρονογραφημάτων *Ενώ διέβαινα*. Το 1919 εκδίδεται το τελευταίο του έργο, η *Πρώτη Αγάπη*.

Το έργο του Κονδυλάκη, τα διηγήματα και οι νουβέλες, κινούνται στο χώρο της ηθογραφικής πεζογραφίας, αλλά διακρίνονται για τα αξιόλογα ψυχολογικά και ψυχογραφικά στοιχεία, ενώ χαρακτηριστική είναι η αίσθηση του χιούμορ και το λιτό ύφος. Γλωσσικά τα έργα του αποτελούν ένα κράμα λόγιας έκφρασης και κρητικής διαλέκτου, ενώ με το κύκνειο άσμα του, την *Πρώτη Αγάπη*, φανερώνεται μια στροφή προς τη δημοτική. Τα έργα του έχουν κυρίως ως φόντο την κρητική ύπαιθρο<sup>16</sup>, και αποτελούν θησαύρισμα για την κατανόηση της ζωής της υπαίθρου. Ακόμα ο Κονδυλάκης είναι από τους πρώτους λογοτέχνες που εισάγουν στοιχεία φροϋδικά, ακόμα πριν γίνουν γνωστές οι θεωρίες του Freud στην Ελλάδα.

Ο Κονδυλάκης θεωρείται ως ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του νατουραλισμού αλλά και ως « ο πατέρας του αθηναϊκού χρονογραφήματος», σύμφωνα με τον Νιρβάνα (Καλιτσουνάκης, 1962)

### **Παρουσίαση βιβλίου**

Η νουβέλα περιγράφει τον έρωτα του Γιωργή για μια μεγαλύτερη γυναίκα, τη Βαγγελιώ. Η διήγηση ξεκινάει από τα παιδικά χρόνια του Γιωργή, όταν βρίσκεται στην ηλικία των πέντε ετών, και ήδη νιώθει μια έντονη προτίμηση προς το πρόσωπο της Βαγγελιώς, αν κι έχουν διαφορά δεκαπέντε χρόνια, αφού η κοπέλα είναι είκοσι ετών. Η αγάπη του μικρού παιδιού αρχικά προκαλεί την ευθυμία και τα κοροϊδευτικά σχόλια μεταξύ των μεγάλων, ενώ η κοπέλα δέχεται την αγάπη ως ένα παιδικό συναίσθημα. Με το πέρασμα του χρόνου ο παιδικός έρωτας του Γιωργή προς την κοπέλα δε φαίνεται να εξαφανίζεται, ενώ η Βαγγελιώ έπειτα από έναν διαλυμένο αρραβώνα δείχνει ανίκανη να παντρευτεί, λόγω ηλικίας.

---

<sup>16</sup> Για τον χώρο που κινούνται τα έργα του Κονδυλάκη βλ. Τριάντου Ιφιγένεια (2010). «Πεζογραφία και νεοελληνική κοινωνία. Αστικός και αγροτικός χώρος στο έργο του Κονδυλάκη: η διαλεκτική των αντιθέσεων» στο *Τα δάχτυλα στο φιλιατρό... Σταθμοί στην παλιότερη πεζογραφία μας*. Πάτρα: Εκδόσεις Διαπολιτισμός. Η μελέτη εξετάζει το περιεχόμενο των έργων του πεζογράφου στηριζόμενη στα διαχωρισμό αφηγήματα του αγροτικού χώρου- αφηγήματα του αστικού χώρου.

Ο Γιωργής φεύγει από το χωριό για να συνεχίσει την εκπαίδευσή του στα Χανιά. Κατά τους θερινούς μήνες επιστρέφει στο σπίτι του. Ο έρωτάς του παραμένει ο ίδιος, αλλά το ζύπνημα της εφηβείας κάνει δύσκολο στο νεαρό παιδί να προσεγγίσει τη Βαγγελιώ, αφού τα χρόνια του, κάνουν τον έρωτα αυτό να φαίνεται ανάρμοστος, ενώ ταυτόχρονα η συμπεριφορά του προκαλεί ανησυχία στη μητέρα και στην αδερφή του. Παράλληλα, η Βαγγελιώ εκδηλώνει και αυτή τον έρωτά της, αφού συνειδητοποιεί πως ο Γιωργής δεν είναι πια παιδί, αλλά αρχίζει να ωριμάζει. Αποτέλεσμα όλων των παραπάνω είναι η σύγκρουση της μητέρας του Γιωργή με το Βαγγελιώ, μετά την αποχώρισή του για την πόλη, κάτι που του προκαλεί αναστάτωση όταν το πληροφορείται.

Την τελευταία φορά που επιστρέφει ο νεαρός βρίσκει τη Βαγγελιώ σε άσχημη κατάσταση, εξουθενωμένη ψυχικά και σωματικά. Τα λόγια του κόσμου, κυρίως της μητέρας του, η απωθητική κατάσταση της κοπέλας αλλά και η ερωτική του επιθυμία για ένα συνομήλικο κορίτσι λειτουργούν κατασταλτικά για τον έρωτά του. Σε αυτό συμβάλλει και η απομάκρυνση του Γιωργή από το χωριό, και η συμμετοχή του σε βουκολικές δραστηριότητες, όπως το κυνήγι, ή επισκέψεις σε μακρινούς συγγενείς, αποδράσεις που προγραμματίζει κρυφά η μητέρα του, ώστε να μην συναντιέται με τη Βαγγελιώ.

Με την επιστροφή του στο χωριό μαθαίνει πως η κοπέλα είναι πλέον βαριά άρρωστη, και η αγάπη του για αυτήν αναζωπυρώνεται. Έρχεται σε έντονη αντιπαράθεση με τη μητέρα του και στρέφεται στη θρησκεία, προσπαθώντας μέσω της πίστης του, να σώσει τη Βαγγελιώ. Όμως, αρρωσταίνει και ο ίδιος και η μητέρα του πιστεύει πως για την ασθένειά του ευθύνεται η κοπέλα, κάτι που της επιβεβαιώνουν και οι αγύρτες γιατροί. Σε πράξη απελπισίας η μητέρα συναντά τη Βαγγελιώ και τις επιρρίπτει όλες τις ευθύνες για την κατάσταση του Γιωργή.

Η Βαγγελιώ μη μπορώντας να αντέξει το βάρος της ανάρμοστης αγάπης της και την κοινωνική κατακραυγή, αυτοκτονεί, ενώ η μητέρα, μετά την ίαση του Γιωργή, μετανοεί αλλά αναγνωρίζει στον εαυτό της το ελαφρυντικό της μητρικής αγάπης.

## Ο έρωτας στο έργο *Η Πρώτη Αγάπη*

Η νουβέλα του Κονδυλάκη που εξετάζουμε ήδη από τον τίτλο φανερώνει τη θεματολογία του, την πρώτη αγάπη ενός ατόμου. Η αγάπη αυτή φανερώνεται μέσα από τις προσπάθειες του ατόμου να φτάσει στην ενηλικίωση, τόσο μέσα από την ανταπόκριση που έχει, όσο και μέσα από τις δυσκολίες που συναντά στην πορεία ο παράξενος αυτός έρωτας.

Η αρχή της νουβέλας μας μυεί αμέσως στο θέμα του έργου. Ο αφηγητής αναφέρει πως από την ηλικία των πέντε τον διακατείχαν ερωτικές ενορμήσεις προς κάποιες συγκεκριμένες γυναίκες στο άνοιγμα του έργου:

*Ήμουν δεν ήμουν πέντε χρονών, αφ' ότου ορισμένοι τύποι γυναικών μου άρεσαν εξαιρετικά. Αλλά για μερικές απ' αυτές ήτο τόσο ξεχωριστή η προτίμησή μου και τέτοια συγκίνηση αισθανόμουν όταν τις έβλεπα, όταν με επλησίαζαν, μου μιλούσαν και μάλιστα με χάιδευαν, ώστε σήμερα να νιώθω πως η αγάπη μου γι' αυτές ήτο κάτι περισσότερο ή κάτι διαφορετικότερο από κοινή και απλή αγάπη. Στην αρχή αυτή η αγάπη ήτο στην αίσθηση, προ πάντων στην αφή· γιατί μ' άρεσαν κατά προτίμηση οι άσπρες και παχουλές. Το αίσθημα του αρμονικού συνόλου και της έκφρασης φαίνεται ότι δεν το είχα στην αρχή ή το είχα πολύ αδύνατο, ίσως και διαφορετικό.*

*Αλλά πάλι, μεταξύ των γυναικών που μ' άρεσαν, η προτίμησή μου έπεφτε στα κορίτσια κι αυτά μεγάλα, πάνω από δεκαπέντε και δεκάξι ετών, που 'σαν δηλαδή «κοπελιές», τέλεια διαμορφωμένες πια. Τα μικρά κορίτσια, μάλιστα τ' άνηβα, όχι μόνο δε μ' άρεσαν, αλλά θαρρώ μάλιστα πως μου 'σαν και λίγο αντιπαθητικά.*

Η προτίμηση μου μικρού αγοριού είναι κυρίως σε κοπέλες κυρίως μεγαλύτερης ηλικίας με ορισμένα σωματικά χαρίσματα, τα οποία του προκαλούσαν ευχαρίστηση στο άγγιγμα. Η αγάπη που ονομάζει ο αφηγητής δεν είναι τίποτα περισσότερο από σεξουαλική ικανοποίηση που αντλούσε από αυτές τις κοπέλες, με τον ίδιο να αντιλαμβάνεται πως αυτό που εισέπραττε από αυτές τις συναναστροφές δεν ήταν ακριβώς μια απλή αγάπη.

Ενώ είχε ιδιαίτερη αδυναμία στις παχουλές κοπέλες, η αγάπη του παίρνει μορφή στο πρόσωπο της Βαγγελιώς. Σε αντίθεση με τις άλλες κοπέλες αυτή είναι «ψηλόλιγνη και μελαχρινή». Αυτό που παραμένει ίδιο είναι η διαφορά ηλικίας με την

κοπέλα να είναι, αν όχι μεγαλύτερη, είκοσι χρονών. Η Βαγγελιώ θα αποτελέσει τον πρώτο και μεγάλο έρωτα του Γιωργή.

Αυτό που αλλάζει στον έρωτά του δεν είναι μόνο η προτίμηση σε γυναίκα διαφορετικών γνωρισμάτων. Είναι και η ίδια η μορφή του έρωτα. η αγάπη του έγινε αποκλειστική όταν γνώρισε τη Βαγγελιώ. Όπως επισημαίνει ο αφηγητής όχι μόνο άλλαξε κατεύθυνση και προσαρμόστηκε σε άλλα γνωρίσματα αλλά έγινε και ψυχικότερη, έγινε αποκλειστική. Ας παρακολουθήσουμε τι είναι αυτό που άλλαξε και οδήγησε τον πρωταγωνιστή να κατασταλάξει σε ένα και μόνο πρόσωπα, διαφορετικό από τα προηγούμενα της προτίμησής του.

Η Βαγγελιώ παρουσιάζεται να μην διαθέτει τα γνωρίσματα των κοριτσιών που προαναφέρθηκαν στον έργο. Είναι μια νεαρή που δεν φαίνεται να εκπέμπει ερωτισμό αλλά μια πραότητα, μια αγιοσύνη. Παρουσιάζεται περισσότερο σα μια στοργική μητέρα παρά σα μια ερωτική νεαρή κοπέλα. Ο Γιωργής από την άλλη στην ηλικία των πέντε ετών έχει αποκτήσει την αντίληψη των φύλων και των ιδιαίτερων γνωρισμάτων τους και τα εκδηλώνει με την εμφάνιση σεξουαλικών ορμών προς άτομα του αντίθετου φύλου, κάτι που φανερώνει πως ο πρωταγωνιστής αρχίζει να αφομοιώνει και να ανταποκρίνεται στο φυλετικό του ρόλο. Παράλληλα, την περίοδο του φαλλικού σταδίου εμφανίζεται το οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Η επιθυμία για σύναψη ερωτικής σχέσης με τη μητέρα και ταυτόχρονα εξαφάνισης του πατέρα είναι ένστικτα που εμφανίζονται σε όλα τα παιδιά σε αυτή την ηλικία.

Αν και η μητέρα του Γιωργή διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στην πλοκή της υπόθεσης, με την ίδια να μπαίνει εμπόδιο στη σχέση του παιδιού της, στα πρώτα κεφάλαια της νουβέλας είναι σημαντικά απύσχα. Όχι με πραγματικούς όρους, αφού αναφέρεται στο έργο, αλλά στις στιγμές του Γιωργή. Στις αρρώστιες του πρωταγωνιστή, στους τραυματισμούς αλλά και στα πειράγματα η Βαγγελιώ ήταν αυτή που ανταποκρινόταν προς βοήθειά του. Με δεδομένο τη μεγάλη διαφορά ηλικίας και ότι η νεαρή ήταν και μακρινή συγγενής του παιδιού, θα μπορούσε να παρομοιαστεί με μητρική σχέση η μεταξύ τους συναναστροφή. Από την πλευρά του Γιωργή αλλά και από τη πλευρά της Βαγγελιώς οι εκδηλώσεις αγάπης δεν φαίνεται να αντικρούουν σε κοινωνικές συμβάσεις, ακριβώς επειδή η σχέση τους φαντάζει σχέση μάνας- γιου.

Ως μητρική φιγούρα φαντάζει η Βαγγελιώ στα μάτια του αναγνώστη και στα μάτια του πρωταγωνιστή. Έχει πάρει τη θέση της μητέρας του, και πάνω στο πρόσωπό

της προβάλλει το οιδιπόδειο. Η ιδιότητά της, είναι απλώς οικείο πρόσωπο, δίνει τη δυνατότητα στο παιδί να μπορέσει να εκφράσει τον έρωτά του, και να την διεκδικήσει όπως συμβαίνει πράγματι, όταν διαλύεται ο αρραβώνας της με έναν νεαρό του χωριού. Να αναφερθεί πως στο κείμενο εμφανίζεται και η αδερφή του Γιωργή χωρίς όμως να έχει κάποια ουσιαστική δράση ή να διαφαίνεται να έχει ουσιαστική σχέση μαζί του.

Αυτό που φαίνεται να απουσιάζει από τη σχέση τους, τουλάχιστον από τη μεριά του Γιωργή είναι η σεξουαλική επιθυμία. Υπάρχει βέβαια η ερωτική επιθυμία, να συνάψει σχέση μαζί της, αλλά η απουσία σεξουαλικών ορμών φανερώνεται κατά τη διάρκεια παραμονής του στην πόλη των Χανίων, με τη γνωριμία με τη γειτόνισσά του. Η νεαρή κοπέλα που μένει απέναντι από το σπίτι του έχει όλες τις σωματικές χάρες που θαυμάζει ο Γιωργής: καμπύλες, λευκό δέρμα, ξανθά μαλλιά και γαλανά μάτια ενώ είναι μόλις δεκαέξι ετών. Γίνεται πάλι μέσα στον Γιωργή για ποια από τις δυο αγάπες θα επιλέξει και καταλήγει και πάλι στην Βαγγελιώ, ενώ τώρα η σχέση τους δοκιμάζεται με τη μητέρα του Γιωργή να προβάλλει αντιρρήσεις και να γίνεται πειστική προς το παιδί.

Επομένως, αν και στο Γιωργή δίνεται η δυνατότητα να αποκτήσει σχέσεις με νεαρά, συνομήλικα κορίτσια ο ίδιος επιλέγει τη Βαγγελιώ. Μια εσωτερική επιθυμία μέσα του αρνείται να εγκαταλείψει τη σχέση του με την κοπέλα, μια σχέση όπως φαίνεται αγνή, σχεδόν μητρική. Ακόμα, η εναντίωση της μητέρας του φαίνεται να λειτουργεί αντίθετα από τον σκοπό της, με τον νεαρό να έρχεται σε κόντρα με τη μητέρα του και να ενισχύει την αγάπη του. Δεδομένου πως ο αφηγητής εισέρχεται στο στάδιο της εφηβείας, η προσπάθεια ανεξάρτησης από την οικογένεια και οι αμφιθυμίες που κυριαρχούν σε αυτό το στάδιο, "σπρώχνουν" τον πρωταγωνιστή στη αγάπη της Βαγγελιώς.

Η σχέση τους αποκτάει σταδιακά ερωτικές εξάψεις με τα δύο άτομα να μοιράζονται μεταξύ τους ερωτικές στιγμές, όπως χάδια και φιλία. Αλλά ακόμα και έτσι δεν δίνεται η εντύπωση ενός σαρκικού έρωτα. Κάτι τέτοιο ενισχύεται κυρίως από τη μεριά της κοπέλας. Τα λόγια της είναι παραινετικά, σχεδόν μητρικά:

- *Να σου πω, Γιώργο· θαρρώ πως η μάνα σου 'χει δίκιο, αφού σου λέει να μη μου σιμώνεις. Και να κάμεις ό,τι σου λέει η μάνα σου. Δεν κάνει και να παρακούς σ' εκείνη που σ' εγέννησε, παιδί μου. Είναι μεγάλο κρίμα.*

Οι συμβουλές της δείχνουν την ανάγκη προστασίας, όπως ακριβώς κάνει η μητέρα του για το γιό της. Επιπλέον, οι προσφωνήσεις της Βαγγελιώς προς το Γιωργή κάθε άλλο παρά ερωτικές θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν: παιδί μου, πουλί μου, πουλάκι μου, ζαχαρένιε μου, χρυσέ μου, κανακάρη μου. Το Βαγγελιό προσφέρει στον Γιωργή μια μητρική αγάπη συγκεχυμένη με την ερωτική και ο Γιωργής δέχεται μια μητρική αγάπη, εναρμονισμένη με τα ερωτικά γνωρίσματα.

Καθώς ο Γιωργής μετέρχεται στην εφηβεία παρατηρούμε πως η αγάπη του για το Βαγγελιό μοιάζει να εξομαλύνεται. Σε αυτό συντελούν τα λόγια της μητέρας του, η ύπαρξη ενός νέου κοριτσιού αλλά και η συνειδητοποίηση της ηλικιακής διαφοράς, που μαζί δημιουργούν ένα χάσμα μεταξύ αυτού και της κοπέλας. Αυτό το χάσμα επιδεινώνεται και από την ασθένεια της γυναίκας που αρχίζει να ενοχλεί τον Γιωργή. Όταν αυτά γίνονται αντιληπτά από τη μητέρα του, αυτή αποφασίζει να τον στείλει στη φύση για να κυνηγήσει μαζί με τον ξάδερφό του, Βασίλη.

Κατά της πραγματοποίησης αυτής της εκδρομής ο Γιωργής νιώθει ικανοποιημένος ενώ ξεχνάει τελείως το Βαγγελιό. Η επαφή του με τη φύση και η αγάπη του για το κυνήγι τον κάνουν όχι μόνο να λησμονήσει τη γυναίκα αλλά και να μη νιώθει την ανάγκη να τη δει:

*Πρώτη φορά που γύρισα στο χωριό από απουσία χωρίς να δείξω ανυπομονησία να δω το Βαγγελιό· (σελ. 78)*

Η φύση έχει λειτουργήσει ως υποκατάστατο της μητρικής αγάπης που αναζητά ο Γιωργής. Σύμφωνα με τον Freud η φύση είναι η μάνα. Είναι η μορφή της μητέρας, με την καλή φύση να συνδέεται με θετική μητρική εικόνα, ενώ η κακή φύση με αρνητική μητρική εικόνα. Η αγάπη του για τη Βαγγελιώ λησμονείται αφού ο βρίσκει καινούριο μητρικό υποκατάστατο: τη Μητέρα- Φύση.

Ο νεαρός νιώθει ηδονικά στη φύση, απορροφάτε από το κυνήγι και τις επιτυχίες του.<sup>17</sup> Η φύση μπορεί να αντικαθιστά τη μητρική φιγούρα αλλά ταυτόχρονα του δίνει τη δυνατότητα να ωριμάσει, μέσα από το κυνήγι και τις ανδρικές συναναστροφές. Ο

---

<sup>17</sup> Η πρώτη του επιτυχία, η καλιακούδα, προμηνύει και το θάνατο του Βαγγελιό (Δασκαλά, 2014). Προηγουμένως στο κείμενο ο Γιωργής είχε χαρακτηρίσει την γυναίκα ως πληγωμένο πουλί. Θα μπορούσε ο θάνατος αυτός να αποδοθεί και συμβολικά. Με την παραμονή του στη φύση ο Γιωργής λησμονεί την Βαγγελιώ και ξεπερνάει τον έρωτά του για το πρόσωπό της. Ο θάνατος της καλιακούδας συμβολίζει την ενηλικίωση του Γιωργή. «Σκότωσε» τον έρωτά του για την κοπέλα και μπόρεσε να προχωρήσει απελευθερωμένος στην ενηλικίωση.

πατέρας του έχει πεθάνει και η επαφή του με το Βασίλη και το γέρο τυροκόμο λειτουργούν ως οι πρώτες σχέσεις που συνάπτει με άτομα του ίδιου φύλου, που παραπέμπουν σε μια πατρική φιγούρα. Τον μαθαίνουν να κυνηγά και να ζει στο φυσικό περιβάλλον.

Η εύρεση ενός ανδρικού προτύπου και η προσπάθεια ενηλικίωσης του Γιωργή τον κάνουν να αδιαφορεί για το Βαγγελιώ. Φαίνεται πως η φύση λειτούργησε ως ένα ευεργετικό μητρικό υποκατάστατο ενώ η ανδρική παρουσία και ανάπτυξη τρόπου συμπεριφοράς δείχνουν μια ουσιαστική επίλυση του οιδιπόδειου συμπλέγματος, του προβαλλόμενου προς τη Βαγγελιώ.

Παρατηρούμε, λοιπόν, πως ηλικιακά η σχέση διέρχεται δύο στάδια:

1. την προσκόλληση στο Βαγγελιώ, ως αναπλήρωση της μητρικής φιγούρας και η ανάπτυξη ενός ανεσταλμένου οιδιπόδειου προβαλλόμενο στο πρόσωπό της και
2. την αναζήτηση ανδρικού προτύπου, κατά το γεννητικό στάδιο, και την ενηλικίωση

Καθώς η νουβέλα εισέρχεται στο τελευταίο στάδιο, με την επιστροφή του Γιώργη στο χωριό, φαίνεται να αναζωπυρώνεται ο έρωτάς του για τη Βαγγελιώ, σε σημείο που πλέον ο πρωταγωνιστής να αδιαφορεί για τη μητέρα του και να βρίσκεται σε διαρκή αντιπαράθεση μαζί της.

Αυτή τη φορά όμως η αγάπη του πρωταγωνιστή έχει αλλάξει χαρακτήρα. Αν στην αρχή ήταν ένα ανεσταλμένο οιδιπόδειο και η αναζήτηση της μητρικής ερωτικής αγάπης, με την παραμονή του στη φύση ο Γιωργής κατάφερε να επιλύσει τις προηγούμενες εναπομείναντες ψυχικές συγκρούσεις. Η επιθυμία του να σταθεί δίπλα στην Βαγγελιώ δεν πηγάζει από έρωτα αλλά από τύψεις, όπως φανερώνει και ο πρωταγωνιστής:

*Το Βαγγελιώ ξαναγύριζε στην καρδιά μου· κι όπως ήτο άρρωστη κι ασχημισμένη, φρικτή μάλιστα, κατά την εικόνα που μου 'δωκαν κι είδα, την αγαπούσα πάλιν. Αλλά και πάλιν ήτο διαφορετική η αγάπη μου. Αγάπη από πόνο. Την αγαπούσα τώρα διότι έπασχε, διότι είχαν μαραθεί η νιότη κι η ομορφιά της και σε λίγον καιρό θα πέθαινε. Κι αυτά εξ αιτίας της μάνας μου, εξ αιτίας εμένα του ίδιου. Η μάνα μου την επρόσβαλε, την εσυκοφάντησε, την εμίσησε αγριότατα, όταν εκείνη δεν άνοιζε ποτέ το στόμα της να πει*

*κακό γι' αυτήν. Αλλά κι εγώ δεν την έφερα ολιγότερο στο θάνατο με την αδιαφορία μου. Για το κυνήγι απαρνήθηκα κείνην που τόσο μ' αγάπησε και τόσο μ' αγαπούσε. Για πρώτη φορά παρουσιαζόταν στην ψυχή μου ξεκαθαρισμένο το αίσθημα της ανδρικής τιμής και ντρεπόμουν ως άνανδρος και τιποτένιος για μια γυναίκα. Τι εγωιστής, τι δειλός και σκληρός φάνηκα σε κείνην που θυσιάστηκε για μένα και χανότανε εξ αιτίας μου!* (σελ. 91) Εκτός από τύψεις ο λόγος του Γιωργή δείχνει και μια ωριμότητα σκέψης. Έχει αναπτύξει την προσωπικότητά του, έχει ολοκληρωθεί ως άνδρας και είναι έτοιμος να αναλάβει το ρόλο του και να λειτουργήσει σύμφωνα με την ανδρική τιμή.

Μέχρι και το θάνατο της Βαγγελιώς η αγάπη του παραμένει σε αυτό το στάδιο, μια στωική αγάπη και καθόλου έρωτας. Με θρησκευτική πίστη προσπαθεί ως ύστατη προσπάθεια να σώσει ο Γιωργής τη γυναίκα, που πιστεύει ότι ευθύνεται ο ίδιος για την επιδείνωση της υγείας της.

Οι προσπάθειες όμως του Γιώργη μένουν άκαρπες και το Βαγγελιό μη μπορώντας να αντέξει την κοινωνική κατακραυγή και την αρρώστια του, αυτοκτονεί. Η θυσία της Βαγγελιώς είναι και το τελευταίο σκαλοπάτι της ενηλικίωσης του Γιωργή:

*(...) ήτο τόσο μεγάλο και σοβαρό πράμα ο θάνατος κείνος, που δεν του πήγαιναν τα δάκρυα μου, δάκρυα έως τότε παιδιάτικα, που μόνον για μικρά κι ασήμαντα είχαν κλάψει.* (σελ. 135)

Η νουβέλα ολοκληρώνεται με την ψυχική γαλήνη που επέρχεται. Η μάνα κατανοεί το λάθος της, ο Γιωργής τη συγχωράει και αναγνωρίζει πως το Βαγγελιό θα παραμείνει η πρώτη του αγάπη και ψυχικότερη.



## Επίλογος

Η παρούσα εργασία, μέσω της ψυχαναλυτικής προσέγγισης των τεσσάρων λογοτεχνικών κειμένων της Νεοελληνικής λογοτεχνίας, ενίσχυσε τη φροϋδική θεωρία της ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης των παιδιών και ειδικότερα του Οιδιπόδειου Συμπλέγματος.

Η εφαρμογή των θεωριών του Freud στα λογοτεχνικά έργα, έδωσε τη δυνατότητα να παρακολουθήσουμε την σεξουαλική ανάπτυξη των παιδιών, όπως αυτή εμφανίζεται σε μυθοπλαστικούς ήρωες, που ακολουθούν ρεαλιστικά πρότυπα. Πράγματι ως είδαμε τα παιδιά των κειμένων, ανταποκρίνονται στις θεωρίες ως τα αληθινά υποκείμενα, ενώ οι αντιδράσεις και οι συμπεριφορές τους είναι εύκολο να ερμηνευθούν από το εκάστοτε ψυχοσεξουαλικό στάδιο που βρίσκονται.

Ο έρωτας και των τεσσάρων λογοτεχνικών ηρώων για μεγαλύτερες γυναίκες γίνεται κατανοητός μέσα από τη μέθοδο προσέγγισης που εφαρμόστηκε, ως απόρροια του οιδιπόδειου συμπλέγματος. Παρακολουθήσαμε την πορεία και τον εντοπισμό των στοιχείων και συμβόλων, μέσα στα κείμενα, που συσχετίζονται με την οιδιπόδεια επιθυμία του παιδιού και την αναζήτηση ενός μητρικού προτύπου.

Εκτός από την παρουσίαση τριών κειμένων της Γενιάς του Τριάντα, μιας γενιάς που είχε ήδη έρθει σε επαφή με τις φροϋδικές θεωρίες, η περίπτωση του Κονδυλάκη, που αγνοούσε τις θεωρίες της ψυχανάλυσης, αφήνει να εννοηθεί πως δεν είναι μόνο η ικανότητα των λογοτεχνών να δημιουργούν ήρωες κατ' εικόνα ρεαλιστικών προτύπων, αλλά η ύπαρξη κοινών ασυνείδητων ορμών που πηγάζουν σε όλους τους ανθρώπους.

Όποιος κι αν είναι ο λόγος που οι λογοτέχνες της παρούσας εργασίας δημιούργησαν ρεαλιστικούς και ολοκληρωμένους ήρωες που μπορούν να προσεγγισθούν ψυχαναλυτικά, το βασικό θέμα είναι πως η εργασία παρουσίασε πώς με τη σύζευξη τριών επιστημών ( Ψυχανάλυσης, Λογοτεχνίας και Παιδαγωγικής) γίνεται ευκολότερα "προσβάσιμος" ο κόσμος τους παιδιού, με τις ιδιαιτερότητές και τις απαιτήσεις του, ειδικά το θέμα της παιδικής σεξουαλικότητας και των συμπεριφορών που πηγάζουν από αυτή,

## Βιβλιογραφία

- Adler A. (1990). *Η ατομική ψυχολογία στο σχολείο*. Αθήνα: Επίκουρος
- Alcorn M. (1994). *Narcissism and the Literary Libido, Rhetoric, Text and Subjectivity*. York University Press
- Breton A. (1972). *Τα μανιφέστα του σουρρεαλισμού*. Αθήνα: Δωδώνη
- Dethy M. (1998). *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση του Φρόυντ*. Αθήνα: Καστανιώτης
- Eagleton T. (1996). *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας
- Freud A. (1990). *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση του παιδιού*. Αθήνα: Επίκουρος
- Freud A. (1991). *Παιδαγωγική και ψυχανάλυση*. Αθήνα: Επίκουρος
- Freud S. (1949). *Σεξουαλική ζωή, τρεις μελέτες: σεξουαλικές παραπλανήσεις, παιδική σεξουαλική ζωή, μεταβολές της εφηβικής ηλικίας*. Αθήνα: Μαρής
- Freud S. (1974). *Ψυχολογία της ερωτικής ζωής*. Αθήνα: Επίκουρος
- Freud S. (1994). *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία: μελέτες*. Αθήνα: Οδυσσέας
- Freud S. (1995). *Η ερμηνεία των ονείρων*. Αθήνα: Επίκουρος
- Freud S. (2005). *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας: η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό: το μέλλον μιας αυταπάτης*. Αθήνα: Επίκουρος
- Freud S. (2011). *Ο ποιητής και η φαντασίωση*. Αθήνα: Πλέθρον
- Freud S. (χ.χ.). *Η σεξουαλική ζωή του ανθρώπου, τέσσερις μελέτες*. Αθήνα: Δαμιανός
- Holland N (1993). Unity identity text self, in Berman Emanuel (ed.), *Essential papers on literature and psychoanalysis*. NY: New York University Press
- Kohut H. (1985). *Self-Psychology and the humanities, reflection on a new psychoanalytic*. NY: Norton
- Masson Jeffrey Moussaieff (1988). *The complete letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887-04*. USA: Belkan Press

- Mauco G. (1977). *Ψυχανάλυση και εκπαίδευση*. Αθήνα: Καστανιώτης
- Smirnoff V. (1987). *Η ψυχανάλυση του παιδιού*. Αθήνα: Γκοβόστης
- Vitti M. (2003). *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας
- Vitti M. (2012). *Η γενιά του τριάντα, ιδεολογία και μορφή*. Αθήνα: Ερμής
- Αμπατζοπούλου Φρ. (2000). *Η γραφή και η βάσανος, ζητήματα λογοτεχνικής αναπαράστασης*. Αθήνα: Πατάκης
- Αργυρίου Αλ. (1985). *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*. Αθήνα: Γνώση
- Ατζινά Λ. (2004). *Η μακρά εισαγωγή της ψυχανάλυσης στην Ελλάδα*. Αθήνα: Εξάντας
- Δημητρακόπουλος Φ. (1985). *Ο νεοελληνισμός στη λογοτεχνία: 19<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup> αιώνας*. Αθήνα: Επικαιρότητα
- Δημητρακόπουλος Φ. (1991). *Η πρωτοποριακή κίνηση του '30 και το μυθιστόρημα*. Αθήνα: Καστανιώτης
- Θεοτοκάς Γ. (1987). *Τετράδια Ημερολογίου (1939-1953)*, επιμ. Δ. Τζιόβας. Αθήνα: Εστία
- Θεοτοκάς Γ. (1989). *Ημερολόγιο της «Αργώς» και του «Δαιμονίου»*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης. Αθήνα: Εστία
- Θεοτοκάς Γ. (2002). *Ελεύθερο πνεύμα*. Επιμ. Κ. Θ. Δημαράς. Αθήνα: Εστία
- Καραντώνης Α. (1977). *Νεοελληνική λογοτεχνία, φυσιογνωμίες Β*. Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμας
- Καραντώνης Α. (1977). *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*. Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμας
- Καφετζάκη Τ. (2003). *Προσφυγιά και λογοτεχνία, εικόνες του Μικρασιάτη πρόσφυγα στη μεσοπολεμική πεζογραφία*. Αθήνα: Πορεία
- Μάνου Κ. (1990). *Παιδαγωγική ψυχολογία*. Αθήνα: Γρηγόρη
- Μητσάκης Κ. (1977). *Νεοελληνική πεζογραφία, η γενιά του '30*. Αθήνα: Ελληνική Παιδεία

- Μουλλάς Π (1992- 1993). *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία: από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914- 1939), τόμος Α*. Αθήνα: Σοκόλης
- Μουλλάς Π (1992- 1993). *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία: από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914- 1939), τόμος Δ*. Αθήνα: Σοκόλης
- Μουλλάς Π (1992- 1993). *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία: από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914- 1939), τόμος ΣΤ*. Αθήνα: Σοκόλης
- Παναγιωτόπουλος Ι. Μ. (1980). *Τα πρόσωπα και τα κείμενα, β', ανήσυχα χρόνια*. Αθήνα: Εκδόσεις των φίλων.
- Παπαχριστόπουλος Ν. (2005). *Ψυχανάλυση και γραφή: η μετουσίωση στον Φρόντι και τον Λακάν*. Αθήνα: Βιβλιόραμα
- Πολίτης Λ. (2010). *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: ΜΙΕΤ
- Σαχίνης Α. (1967). *Πεζογράφοι του καιρού μας*. Αθήνα: Εστία
- Σαχίνης Α. (1979). *Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι*. Θεσσαλονίκη: Κωνσταντινίδη
- Σαχίνης Α. (2000). *Η σύγχρονη πεζογραφία μας: το μυθιστόρημα της εφηβικής ηλικίας, οι ταξιδιωτικές εντυπώσεις, το πολεμικό μυθιστόρημα*. Αθήνα: Εστία
- Στεργιόπουλος Κ. (1994). *Περιδιαβάζοντας, τόμος Γ': από τη μεσοπολεμική στη μεταπολεμική πεζογραφία*. Αθήνα: Κέδρος
- Τετράδια ευθύνης (1978). *Μνήμη του Ηλία Βενέζη, πέντε χρόνια από το θάνατό του*. Αθήνα
- Τζιόβας Δ. (2002). *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης: από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*. Αθήνα: Πόλις
- Τζιόβας Δ. (2011). *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα: νεωτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*. Αθήνα: Πόλις
- Τζούλης Θ. (1996). *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία*. Αθήνα: Οδυσσέας
- Τριάντου Ι. (2010). *Τα δάχτυλα στο φιλιατρό... σταθμοί στην παλιότερη πεζογραφία μας*. Πάτρα: Διαπολιτισμός

- Τριάντου Ι. (2011). *Παράδοση και πρωτοπορία: μελέτες για τη νεοελληνική λογοτεχνία του 20<sup>ου</sup> αιώνα: η γενιά του μεσοπολέμου, μεταπολεμική λογοτεχνία*. Πάτρα: Διαπολιτισμός
- Τριβιζιάς Σ (2005). *Το Σουρρεαλιστικό σκάνδαλο, χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*. Αθήνα: Καστανιώτης
- Τσιάντη Γ. & Μανωλοπούλου Σ. (1989). *Σύγχρονα θέματα παιδοψυχιατρικής*. Αθήνα: Καστανιώτης
- Φιλολογική Ομάδα Κάκτου (1993). *Σοφοκλέους, Οιδίπους Τύραννος*. Μτφ. Τάσος Ρούσσος. Αθήνα: Κάκτος
- Φρόντ, Ράιχ, Γιουνγκ κ.α. (1991). *Η σεξουαλική διαφώτιση του μικρού παιδιού*. Αθήνα: Επίκουρος
- Χάρης Π. (1968). *Έλληνες πεζογράφοι, τόμος Γ'*. Αθήνα: Εστία
- Χαρτοκόλλης Π. (1984). *Ψυχανάλυση και Ελλάδα*, επιμ. Τζαβάρας Θ. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού
- Χρυσανθόπουλος Μ. (2012). *Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι: ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης*. Αθήνα: Άγρα

#### Άρθρα

- Κρίκου- Νταϊήβις Κατερίνα (2005). Εννέα ανέκδοτα νεανικά γράμματα του Γιώργου Θεοτοκά. *Νέα Εστία*, τ.χ. 1784, σς. 1076- 1097
- Θεοτοκά Γ. (1964). Η τέχνη του μυθιστορήματος. *Εποχές*, τ.χ. 20, σς 6-12
- Σιαφλέκης (1995). Η ιδιομορφία της υπερρεαλιστικής γλώσσας του Ελύτη: διακειμενικές σχέσεις και μορφικές διαπλοκές. *Σύγκριση*, τ.χ. 6, σς 41-41 & 51
- Τζιόβας Δ. (2005). Η μυθιστορηματική πορεία του Γιώργου Θεοτοκά: άτομο, ιστορία, μεταφυσική. *Νέα Εστία*, τ.χ. 1784, σς. 857- 858
- Κρανιδιώτης Π (1991). Το ερωτικό στοιχείο στο έργο του Καραγάτση. *Διαβάζω*, τ.χ. 258, σς. 31-32
- Καλιτσουνάκης Ι. (1962). Κονδυλάκης και χρονογράφημα. *Νέα Εστία*, τ.χ. 851, σ. 3