



Πανεπιστήμιο
Ιωαννίνων

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΑΓΩΓΗΣ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Ι. ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗΣ

**«Μύηση και ταυτότητα στο ελληνικό μυθιστόρημα
μαθητείας (1935-1949)»**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2020

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ**ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΑΓΩΓΗΣ****ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ****ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Ι. ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗΣ**

**«Μύηση και ταυτότητα στο ελληνικό μυθιστόρημα μαθητείας
(1935-1949)»**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ**Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή:**

1. **Καψάλης Γεώργιος, Καθηγητής Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (Επιβλέπων)**
2. **Πάτσιου Βασιλική, Καθηγήτρια Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (Μέλος)**
3. **Αναγνωστοπούλου Διαμάντη, Καθηγήτρια Τμήματος Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού Πανεπιστημίου Αιγαίου (Μέλος)**

Εξεταστική Επιτροπή:

4. **Παπαδοπούλου Σμαράγδα, Καθηγήτρια Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης Πανεπιστημίου Ιωαννίνων**
5. **Γιαννικοπούλου Αγγελική, Καθηγήτρια Τ.Ε.Α.Π.Η Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών**
6. **Τσιτσανούδη - Μαλλίδη Νικολέττα, Αναπληρώτρια καθηγήτρια Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων**
7. **Σπανάκη Μαριάννα, Επίκουρη καθηγήτρια Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων**

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ - ABSTRACT.....	7
ΠΡΟΛΟΓΟΣ-ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	9
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	12

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΜΑΘΗΤΕΙΑΣ (BILDUNGSROMAN) ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ.....	21
1.1.1 Ορισμός και χαρακτηριστικά του είδους.....	21
1.1.2 Επιρροές στην ελληνική πεζογραφία – Η γενιά του '30.....	30
1.1.3 Η επίδραση της ψυχανάλυσης.....	43
1.1.4 Το αυτοβιογραφικό στοιχείο στο μυθιστόρημα μαθητείας.....	51
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΣΤΗΝ ΕΦΗΒΕΙΑ.....	61
1.2.1 Από την εφηβεία στην ενήλικη ζωή.....	61
1.2.2 Οι σχέσεις με τους γονείς και την κοινωνία των ενηλίκων.....	65
1.2.3 Το <i>Αυτό</i> και το <i>Έτερον</i>	68
1.2.4 Ο ρόλος των ταυτίσεων.....	71
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Η ΜΥΗΣΗ ΣΤΟΝ ΜΥΘΟ ΚΑΙ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ.....	75
1.3.1 Η μύηση ως τελετουργία	75
1.3.2 Η έννοια της μύησης στην ελληνική μυθολογία.....	77

1.3.3 Η έννοια της μύησης στο μυθιστόρημα.....	79
--	----

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΜΥΗΣΗ-ΜΑΘΗΤΕΙΑ-ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ:

Το μυθιστόρημα μαθητείας στην ελληνική πεζογραφία της περιόδου 1935-1949

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΠΡΟΣΩΠΑ -ΜΥΗΤΕΣ.....	83
---	-----------

2.1.1 Ο πατέρας.....	83
----------------------	----

2.1.2 Η μητέρα.....	102
---------------------	-----

2.1.3 Η γιαγιά.....	117
---------------------	-----

2.1.4 Ο παππούς.....	124
----------------------	-----

2.1.5 Ο θείος -Η θεία	126
-----------------------------	-----

2.1.6 Οι φίλοι.....	136
---------------------	-----

2.1.7 Ο μέντορας.....	153
-----------------------	-----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΜΟΡΦΕΣ ΜΥΗΣΗΣ.....	169
---	------------

2.2.1 Ο έρωτας.....	169
---------------------	-----

2.2.2 Ο θάνατος.....	216
----------------------	-----

2.2.3 Η φύση.....	238
-------------------	-----

2.2.4 Η τέχνη.....	264
--------------------	-----

2.2.5 Η λογοτεχνική ανάγνωση.....	276
-----------------------------------	-----

2.2.6 Η ιστορική πραγματικότητα.....	283
--------------------------------------	-----

Γενικά Συμπεράσματα.....	305
--------------------------	-----

Παράρτημα – Περιλήψεις των έργων.....	319
---------------------------------------	-----

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	343
-------------------	-----

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διατριβή αποτελεί μία μελέτη του ελληνικού μυθιστορήματος μαθητείας (Bildungsroman) της περιόδου 1935-1949. Ειδικότερα, η έρευνα επικεντρώνεται αφενός στα πρόσωπα, τα οποία, συνειδητά ή ασυνείδητα, ασκούν μνητική επίδραση στους κεντρικούς έφηβους ήρωες ή ηρωίδες των μυθιστορημάτων, αφετέρου στις μορφές μύησης, όπως ο έρωτας, ο θάνατος, η φύση, η τέχνη, η λογοτεχνική ανάγνωση και η ιστορική πραγματικότητα, με βασικό σκοπό να αναλυθούν οι τρόποι με τους οποίους επηρεάζουν την εξελικτική πορεία των μυθοπλαστικών νεαρών ηρώων/ηρωίδων προς την ενηλικίωση και τη διαμόρφωση της ατομικής τους ταυτότητας. Συνολικά, αναλύονται έντεκα μυθιστορήματα ανδρών και γυναικών συγγραφέων, με βάση επιστημονικές θεωρίες από τα πεδία κυρίως της ψυχολογίας, της ψυχανάλυσης, της φιλοσοφίας, της κοινωνικής ανθρωπολογίας, της θεωρίας της λογοτεχνίας.

Λέξεις – κλειδιά: μυθιστόρημα μαθητείας, μύηση, μαθητεία, ταυτότητα, εφηβεία, εφηβικό μυθιστόρημα

ABSTRACT

The present dissertation is a study of the Greek apprenticeship novel (Bildungsroman) of the period 1935-1949. In particular, the research focuses on the characters that, consciously or unconsciously, have an initiating effect on the central adolescent heroes or heroines of novels, as well as on the forms of initiation, such as love, death, nature, art, literature and historical reality, aiming at analyzing the ways in which they influence the evolutionary course of the fictional young heroes / heroines towards adulthood and the formation of their individual identity. In total, eleven novels by male and female authors are analyzed, based on scientific theories from the fields of psychology, psychoanalysis, philosophy, social anthropology, and the theory of literature.

Keywords: Bildungsroman, initiation, apprenticeship, identity, adolescence, adolescent novel

ΠΡΟΛΟΓΟΣ - ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η επιθυμία μου να ασχοληθώ με τη μελέτη του ελληνικού μυθιστορήματος μαθητείας γεννήθηκε κατά τη διάρκεια των σπουδών μου στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Παιδικό Βιβλίο και Παιδαγωγικό Υλικό», του Τμήματος Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού (ΤΕΠΑΕΣ) του Πανεπιστημίου Αιγαίου στη Ρόδο, όπου είχα την τύχη να γνωρίσω ανθρώπους που με ενέπνευσαν και με παρότρυναν να δω μέσα από ποικίλες οπτικές γωνίες και από επιστημονική πλέον σκοπιά τον μαγευτικό κόσμο του παιδικού βιβλίου και της λογοτεχνίας γενικότερα. Η ευκαιρία για το ξεκίνημα αυτής της διατριβής, μου δόθηκε από το Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και συγκεκριμένα από την καθηγήτρια παιδικής λογοτεχνίας κ. Μάρθα Καρπόζηλου, η οποία εκτίμησε θετικά την ερευνητική μου πρόταση και ανέλαβε την επίβλεψη της εργασίας μου.

Οφείλω να επισημάνω ότι η συλλογή και μελέτη του ερευνητικού υλικού ήταν μία διαδικασία ιδιαίτερα δύσκολη και επίπονη, καθώς σε αυτό συγκαταλέγονται έντεκα διαφορετικοί συγγραφείς με ισάριθμα μυθιστορήματα, κάτι που απαιτούσε μία εκτεταμένη βιβλιογραφική έρευνα. Για τον εντοπισμό της σχετικής βιβλιογραφίας πραγματοποιήθηκε αυτοψία και έρευνα στις βιβλιοθήκες των Πανεπιστημίων Ιωαννίνων και Αιγαίου (Ρόδος), στις βιβλιοθήκες των τμημάτων Π.Τ.Δ.Ε, Τ.Ε.Α.Π.Η, Φιλοσοφικής Σχολής, του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, στην Εθνική βιβλιοθήκη της Ελλάδος, στη βιβλιοθήκη του Ε.ΚΕ.ΒΙ, στη Δημοτική Βιβλιοθήκη Δήμου Αθηναίων, στη Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Χαλκίδας, στη Βιβλιοθήκη του Ιδρύματος Αικατερίνη Λασκαρίδη, το προσωπικό των οποίων ευχαριστώ θερμά για την πολύτιμη βοήθεια και εξυπηρέτηση που μου προσέφερε. Ακόμη, πραγματοποιήθηκε διαδικτυακή έρευνα στα αποθετήρια των ελληνικών περιοδικών, καθώς και σε ηλεκτρονικές βιβλιοθήκες στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Στο σημείο αυτό, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την αρχική επιβλέπουσα της διδακτορικής μου διατριβής, καθηγήτρια του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, κ. Μάρθα Καρπόζηλου, για την εμπιστοσύνη της, την επιστημονική καθοδήγηση και την εν γένει πολύτιμη στήριξή της, καθ' όλη τη διάρκεια της επιστημονικής μου έρευνας. Παρόμοιες ευχαριστίες οφείλω και στον καθηγητή του Παιδαγωγικού Τμήματος και τ. Πρύτανη του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, κ. Γεώργιο Δ. Καψάλη, ο οποίος δέχτηκε να αναλάβει σε μία καθοριστική για μένα περίοδο την επίβλεψη της εργασίας μου, μετά την αφυπηρέτηση της κ. Καρπόζηλου.

Ιδιαίτερη ευγνωμοσύνη οφείλω και στα υπόλοιπα δύο μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής, στην καθηγήτρια και πρόεδρο του ΠΤΔΕ του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, κ. Βίκυ Πάτσιου, καθώς και στην καθηγήτρια του ΤΕΠΑΕΣ Πανεπιστημίου Αιγαίου, κ. Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, για την πρόθυμη και γόνιμη συνεργασία, την επιστημονική τους υποστήριξη και τις χρήσιμες συμβουλές τους. Θερμές ευχαριστίες επιθυμώ να εκφράσω και προς τα υπόλοιπα μέλη της επταμελούς εξεταστικής επιτροπής, την κ. Παπαδοπούλου Σμαράγδα, Καθηγήτρια Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, την κ. Γιαννικοπούλου Αγγελική, Καθηγήτρια Τ.Ε.Α.Π.Η Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, την κ. Τσιτσανούδη-Μαλλίδη Νικολέττα, Αναπληρώτρια καθηγήτρια Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και την κ. Σπανάκη Μαριάννα, Επίκουρη καθηγήτρια Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, για την ξεχωριστή τιμή που μου έκαναν να συμμετέχουν στην αξιολόγηση και κρίση αυτής της διατριβής και για τις πολύτιμες επισημάνσεις τους.

Κλείνοντας, θα ήθελα να ομολογήσω εκ βαθέων ότι η μακρόχρονη περίοδος μελέτης και συγγραφής της διδακτορικής μου διατριβής αποτέλεσε για μένα ένα συναρπαστικό ταξίδι μαθητείας στον κόσμο της λογοτεχνίας, ένα ταξίδι με εμπόδια, δυσκολίες και περιόδους έντασης, αλλά συνάμα και με εμπειρίες μοναδικές, πλούσιες σε γνώσεις και συναισθήματα. Ωστόσο, το ταξίδι αυτό δεν θα είχε καταστεί δυνατό, χωρίς την αμέριστη συμπαράσταση της συζύγου μου, Σοφίας Στέργου. Η υπομονή, η συναισθηματική και ηθική της στήριξη στις όχι

λίγες στιγμές απογοητεύσεων, μου έδιναν την απαραίτητη δύναμη για τη συνέχιση και την ολοκλήρωση αυτής της προσπάθειας. Γι' αυτό και την ευχαριστώ από καρδιάς. Τέλος, δεν θα μπορούσα να μην ευχαριστήσω την αγαπημένη μου κόρη, Φαίη, ζητώντας της συγγνώμη για τον χρόνο που της στέρησα. Σε αυτήν αφιερώνω την παρούσα διατριβή.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Είναι γεγονός ότι η εφηβική ηλικία, η οποία ταυτίζεται με την ανάπτυξη του νέου ανθρώπου σε σωματικό, συναισθηματικό και ψυχικό επίπεδο, αποτέλεσε και αποτελεί αντικείμενο του ενδιαφέροντος των λογοτεχνών συγγραφέων σε όλο τον κόσμο. Ένας σημαντικός κριτικός λογοτεχνίας, ο Leslie A. Fiedler (1917-2003), σημειώνει ότι όλοι οι μεγάλοι μυθιστοριογράφοι στήριξαν τη συγγραφική τους φήμη σε έργα που σχετίζονται με την εφηβεία και τη νεότητα¹, πολλά εκ των οποίων, θα προσθέταμε, επικεντρώνονται στην πορεία και στη μετάβαση των νεαρών πρωταγωνιστών τους από την παιδική αθωότητα στη συνειδητοποίηση του κόσμου, από την άγνοια στη γνώση και στην ένταξή τους στον κόσμο των ενηλίκων, μέσα από διαδικασίες μύησης και μαθητείας.

Στον ευρωπαϊκό λογοτεχνικό χώρο, ιδίως από την περίοδο του Διαφωτισμού και μετέπειτα, το εφηβικό μυθιστόρημα γνώρισε αρκετές παραλλαγές, με πιο διαδεδομένες αυτές του Bildungsroman (μυθιστόρημα μαθητείας ή διαμόρφωσης ή εξελικτικό μυθιστόρημα) και του Entwicklungsroman (μυθιστόρημα ανάπτυξης). Και οι δύο εκδοχές αναφέρονται ουσιαστικά στην ανάπτυξη του έφηβου ήρωα ή της ηρωίδας, με τη διαφορά ότι το Entwicklungsroman αφηγείται την ιστορία ενός πρωταγωνιστή που δεν φτάνει απαραίτητα στην ενηλικίωση, αντίθετα, στο Bildungsroman η ανάπτυξη του ήρωα οδηγεί ή τουλάχιστον οφείλει να οδηγεί στην ενηλικίωση². Σημαντικό υπο-είδος του Bildungsroman, θεωρείται το Künstlerroman (μυθιστόρημα «διάπλασης του καλλιτέχνη»), στο οποίο περιγράφεται η «πορεία ενός συγγραφέα ή κάποιου άλλου καλλιτέχνη από την παιδική ηλικία ως το στάδιο της ωριμότητας, όπου πλέον αναγνωρίζεται το καλλιτεχνικό πεπρωμένο και ταλέντο του πρωταγωνιστή σε μια συγκεκριμένη τέχνη»³.

Στην Ελλάδα, οι δεκαετίες του 1930 και του 1940 σηματοδότησαν τη μεταμόρφωση της νεοελληνικής πεζογραφίας με το πέρασμα από την

¹ Leslie A. Fiedler, *An End to innocence*, Boston, M.A.: Beacon Press, 1987, σ. 33.

² Roberta Seelinger Trites, *Disturbing the Universe- Power and Repression in Adolescent Literature*, University of Iowa Press, Iowa City, 2000, σ. 10.

³ M.H. Abrams, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, μτφρ. Γιάννα Δεληβοριά - Σοφία Χατζηιωαννίδου, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2005, σ. 291.

εσωστρέφεια της ηθογραφίας στο άνοιγμα της μυθιστοριογραφίας προς ευρύτερα κοινωνικά ζητήματα, που απευθύνονταν σε πλατύτερο αναγνωστικό κοινό, καθώς και στην αναζήτηση από την πλευρά των συγγραφέων συνθετότερων αφηγηματικών δομών, στη βάση ενός διαλόγου με την αντίστοιχη ευρωπαϊκή πραγματικότητα. Οι «νέοι πεζογράφοι», όπως τους ονόμασε η κριτική, γεννημένοι οι περισσότεροι την πρώτη δεκαετία του εικοστού αιώνα και προερχόμενοι από αστικές οικογένειες, πίστευαν ότι η λογοτεχνία τους θα έπρεπε να είναι η ζωντανή απόδειξη μιας Ελλάδας σύγχρονης και πολιτισμένης, όπως ακριβώς την οραματίζονταν.

Κατά την περίοδο αυτή κάνουν την εμφάνισή τους εκτεταμένα και πολυπρόσωπα αφηγήματα, που μέσω των ιδεών που προέβαλλαν και των νέων αφηγηματικών τρόπων που προήγαγαν, έτειναν να κάνουν τους δημιουργούς τους «πολίτες του κόσμου»⁴. Στη σειρά των μυθιστορημάτων που εκδίδονται την εποχή αυτή ανήκουν και τα μυθιστορήματα της εφηβικής ηλικίας, των οποίων η δομή και το περιεχόμενο έχει πολλά κοινά στοιχεία με το αντίστοιχο ευρωπαϊκό Bildungsroman. Πρωταγωνιστές στα μυθιστορήματα αυτά είναι νέα παιδιά, αγόρια και κορίτσια, ενώ τα θέματά τους αναφέρονται στην πορεία της εξέλιξής τους από την παιδική ηλικία μέχρι την ενηλικίωση και στον αγώνα τους για την κατάκτηση της προσωπικής τους ταυτότητας. Τα περισσότερα από αυτά τα μυθιστορήματα αντλούν το υλικό τους από προσωπικά βιώματα των δημιουργών τους, σύμφωνα με δικές τους μαρτυρίες, θα μπορούσαν, επομένως, να χαρακτηριστούν ως έναν βαθμό αυτοβιογραφικά.

Παρά το γεγονός ότι η λογοτεχνική παραγωγή των χρόνων αυτών συνέπεσε με γεγονότα που σημάδεψαν τη σύγχρονη ιστορία της Ελλάδας, θα πρέπει να σημειωθεί ότι η σύγχρονη ιστορική πραγματικότητα εισχωρεί στην αφήγηση μερικών μόνο από τα μυθιστορήματα που γράφονται την εποχή αυτή, με την πλοκή να εκτυλίσσεται κυρίως γύρω από τους πρώτους έρωτες των νεαρών ηρώων και ηρωίδων. Σύμφωνα με τον Απόστολο Σαχίνη, η απουσία της ιστορίας από το μυθιστόρημα εφηβείας της συγκεκριμένης περιόδου, οφείλεται σε κάποιο βαθμό στην ανάγκη των συγγραφέων να ξεφύγουν από βιώματα του παρόντος, που τους προκαλούσαν θλίψη και απογοήτευση, καταφεύγοντας

⁴ Αλέξης Ζήρας, «Οι μεταμορφώσεις της νεοελληνικής πεζογραφίας», περ. *Η Λέξη*, τ. 99-100, 1990, σ. 755.

νοσταλγικά στο παρελθόν, στον «αντίρροπο παράδεισο» της παιδικής τους ηλικίας⁵, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η μυθοπλασία παρουσιάζει έναν κόσμο εξιδανικευμένο, αντίθετα, πρόθεση των συγγραφέων ήταν να αναπαραστήσουν μυθοπλαστικά τις εσωτερικές ψυχικές συγκρούσεις των εφήβων και την αγωνιώδη και επίπονη προσπάθειά τους να ανεξαρτητοποιηθούν από πρόσωπα και καταστάσεις που τους καταπίεζαν, ώστε να αρθρώσουν τον δικό τους αυτόνομο λόγο και να διαμορφώσουν τη δική τους ταυτότητα.

Τέτοιου είδους μυθιστορήματα θα αποτελέσουν το *corpus* της εργασίας αυτής, και είναι με τη σειρά της πρώτης έκδοσής τους τα ακόλουθα:

Λιλίκα Νάκου, *Παραστρατημένοι* (1935)

Θανάσης Πετσάλης Διομήδης, *Ο Απόγονος* (1935)

Κοσμάς Πολίτης, *Eroica* (1937)

Μέλπω Αξιώτη, *Δύσκολες Νύχτες* (1938)

Γιώργος Θεοδοκάς, *Λεωνής* (1940)

Αντώνης Βουσβούνης, *Προμήνευμα* (1943)

I. M. Παναγιωτόπουλος, *Αστροφεγγιά* (1945)

Μαργαρίτα Λυμπεράκη, *Τα ψάθινα καπέλα* (1946)

Άγγελος Τερζάκης, *Ταξίδι με τον Έσπερο* (1946)

Μιμίκια Κρανάκη, *Contre – temps* (1947)

Γαλάτεια Σαράντη, *Πασχαλιές* (1949)

Σκοπός της παρούσας διατριβής είναι η διερεύνηση και η ανάλυση των τρόπων με τους οποίους οι πρωταγωνιστές των παραπάνω μυθιστορημάτων μιλούν στη ζωή και στον θάνατο, και μέσα από ποικίλες δοκιμασίες και εμπειρίες οδηγούνται σε μία κατανόηση του εαυτού τους και της θέσης του μέσα στον κόσμο των ενηλίκων, ωριμάζουν και διαμορφώνουν την ατομική τους ταυτότητα. Στην πορεία τους αυτή σημαντικό ρόλο κατέχουν τα πρόσωπα που

⁵ Απόστολος Σαχίνης, *Η σύγχρονη πεζογραφία μας*, Εστία, Αθήνα 2000, σ. 16-17.

κινούνται εντός και εκτός του οικογενειακού τους περιβάλλοντος, τα οποία εκούσια ή ακούσια, διά της παρουσίας ή ακόμη και της απουσίας τους, δρουν μυητικά για τους ήρωες, τόσο με το λόγο τους όσο και με το παράδειγμά τους, προσφέροντάς τους ένα ευρύ φάσμα από διδάγματα. Ιδιαίτερα σημαντική επίδραση στην εξελικτική πορεία των νεαρών ηρώων ασκούν, επίσης, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο οι διάφορες μορφές μύησης, όπως ο έρωτας, ο θάνατος, η φύση, η τέχνη, η λογοτεχνική ανάγνωση και η ιστορική πραγματικότητα.

Με βάση τα παραπάνω τέθηκαν οι επιμέρους στόχοι της μελέτης, οι οποίοι περιγράφονται ακολούθως:

- Να εντοπιστούν τα πρόσωπα που δρουν μυητικά για τους/τις κεντρικούς ήρωες/ίδες.
- Να αναδειχτούν οι τρόποι με τους οποίους τα πρόσωπα – μυητές «διδάσκουν» τους νεαρούς ήρωες και τις νεαρές ηρωίδες.
- Να μελετηθεί η επιρροή που ασκούν τα πρόσωπα – μυητές στην εξελικτική πορεία των ηρώων/ίδων και στη διαμόρφωση της προσωπικής τους ταυτότητας.
- Να εντοπιστούν οι μορφές μύησης που επηρεάζουν την ψυχική και πνευματική εξέλιξη των κεντρικών ηρώων/ίδων.
- Να αναδειχθούν οι τρόποι με τους οποίους οι μορφές μύησης λειτουργούν μυητικά για τους/τις ήρωες/ίδες.
- Να μελετηθούν τα «αποτυπώματα» των μορφών μύησης στην προσωπικότητα των κεντρικών μυθιστορηματικών ηρώων/ίδων.
- Να διερευνηθεί το πώς αντιλαμβάνεται ο/η κάθε συγγραφέας την έννοια της ωρίμασης του ήρωα ή της ηρωίδας του.

Θα πρέπει, στο σημείο αυτό, να σημειωθεί ότι αρκετά συχνά τα όρια μεταξύ προσώπων – μυητών και μορφών μύησης, όπως είναι φυσικό, δεν είναι απόλυτα διακριτά, αντίθετα εισχωρούν το ένα μέσα στο άλλο, δημιουργώντας γύρω από τα πρόσωπα ένα πολύμορφο μυητικό περιβάλλον μαθητείας. Ωστόσο, κρίθηκε σκόπιμο να εξετάσουμε ξεχωριστά τα πρόσωπα από τις μορφές μύησης, προκειμένου με αυτόν τον τρόπο να δώσουμε κάθε φορά την απαραίτητη έμφαση, ανάλογα με τα σημεία στα οποία θέλουμε να επικεντρωθεί η ανάλυση.

Όσον αφορά στα κριτήρια επιλογής των συγκεκριμένων έργων, μπορούν να αναφερθούν τα παρακάτω:

α) Επιδίωξή μας ήταν να ενσωματωθούν στο corpus της εργασίας έργα με λογοτεχνική αξία και αφηγηματικό ενδιαφέρον, τα οποία προκάλεσαν μετά την πρώτη έκδοσή τους ποικίλες συζητήσεις, και έγιναν αντικείμενο κριτικής από τους φιλολογικούς κύκλους της εποχής. Παράλληλα, έγινε προσπάθεια να συμπεριληφθούν συγγραφείς τόσο με κοινά αφηγηματικά και ιδεολογικά χαρακτηριστικά, όσο και με διαφορές στην ιδεολογία, στον τρόπο έκφρασης και στον χειρισμό του αφηγηματικού υλικού, στόχος που δύναται να συμβάλει σε μία σφαιρικότερη άποψη γύρω από το μυθιστόρημα μαθητείας κατά τη δεδομένη περίοδο.

β) Το χρονικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται τα υπό μελέτη μυθιστορήματα ορίζεται από τον χρόνο έκδοσής τους, που κυμαίνεται από τα μέσα της δεκαετίας του τριάντα μέχρι και το τέλος του εμφυλίου, και συγκεκριμένα κατά το διάστημα 1935-1949, δεδομένου ότι αυτή τη χρονική περίοδο καθιερώνεται στην Ελλάδα το νέο είδος του πολυπρόσωπου μυθιστορήματος, ενώ παράλληλα παρατηρείται μία πλούσια μυθιστορηματική παραγωγή, τόσο από τους λογοτέχνες της «γενιάς του τριάντα», όσο και από άλλους, που αν και δεν ανήκαν επίσημα σ' αυτήν, φαίνεται πως επηρεάστηκαν σε σημαντικό βαθμό από το πνεύμα ελευθερίας που εκπροσωπούσε και τις ανανεωτικές μορφές έκφρασης που υιοθέτησε η συγκεκριμένη γενιά λογοτεχνών.

γ) Η πλοκή στα εν λόγω μυθιστορήματα θα έπρεπε, ακολουθώντας το μοτίβο του τυπικού Bildungsroman, να κινείται κυρίως γύρω από ένα πρωταγωνιστικό πρόσωπο, που μπορεί να είναι παιδί ή έφηβος, του οποίου να παρακολουθούμε την εξέλιξη από τα παιδικά ή εφηβικά του χρόνια μέχρι την ενηλικίωση. Ωστόσο, θεωρήθηκε χρήσιμο η παρούσα εργασία να συμπεριλάβει και έργα στα οποία ο πρωταγωνιστικός ρόλος μοιράζεται σε περισσότερα από ένα πρόσωπα, όπως για παράδειγμα στην *Eroica* και στα *Ψάθινα καπέλα*⁶. Θα πρέπει στο σημείο

⁶ Στην *Eroica* ο πρωταγωνιστής μέχρι τη μέση περίπου της ιστορίας, Λοΐζος, δίνει τη σκυτάλη στον Αλέκο, ο οποίος εξελίσσεται στη συνέχεια και μέχρι το τέλος του βιβλίου σε κεντρικό και συνάμα τραγικό πρόσωπο του έργου. Παρόμοια περίπτωση παρατηρείται και στα *Ψάθινα καπέλα*, με την αφήγηση να εστιάζει άλλοτε στη μία και άλλοτε στην άλλη από τις τρεις αδελφές, αν και οφείλουμε να πούμε ότι στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα της Λυμπεράκη, η μικρότερη

αυτό να σημειωθεί ότι στα δύο παραπάνω μυθιστορήματα, όπως και στο *Ταξίδι με τον Έσπερο* του Άγγελου Τερζάκη, ο χρόνος της ιστορίας παρεκκλίνει από αυτόν του τυπικού μυθιστορήματος μαθητείας, ο οποίος ξεκινά συνήθως από τα πρώτα παιδικά χρόνια του κεντρικού ήρωα ή ηρωίδας και φτάνει μέχρι το τέλος της εφηβείας του ή και τα πρώτα χρόνια της νεότητας. Στην *Eroica* ο χρόνος της μυθιστορηματικής δράσης καλύπτει μία περίοδο μόλις σαράντα πέντε ημερών, στα *Ψάθινα καπέλα* τριών διαδοχικών καλοκαιριών, ενώ στο *Ταξίδι με τον Έσπερο* την περίοδο ενός καλοκαιριού. Το στοιχείο αυτό, ωστόσο, δεν μας εμποδίζει να εντάξουμε τα εν λόγω έργα στο υλικό της εργασίας μας, καθώς οι συγγραφείς επιλέγουν μεν να παρουσιάσουν ένα πολύ σύντομο διάστημα της ζωής των ηρώων - ιδίως στην *Eroica* και στο *Ταξίδι με τον Έσπερο* - όμως η δύναμη των γεγονότων και η επίδραση που αυτά ασκούν στις ψυχές των εφήβων είναι ιδιαίτερα έντονες και καθοριστικές για τη μετέπειτα ζωή τους. Στις συγκεκριμένες περιπτώσεις θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η ωρίμαση των πρωταγωνιστών και η είσοδός τους στον κόσμο των ενηλίκων επέρχεται βίαια και αιφνίδια, όπως ακριβώς βίαια και αιφνίδια εισβάλλουν στη ζωή τους ο έρωτας και ο θάνατος.

δ) Το φύλο του συγγραφέα υπήρξε ένα από τα κριτήρια επιλογής, καθώς θα είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον να διαφανούν οι ενδεχόμενες διαφοροποιήσεις ανάμεσα στην ανδρική και στην γυναικεία αφηγηματική φωνή, σε μια εποχή που οι γυναίκες αρχίζουν να αρθρώνουν έναν φεμινιστικό λόγο και να διεκδικούν τη δική τους, ισότιμη με τους άνδρες θέση στην λογοτεχνική σκηνή. Έτσι, από τα έντεκα μυθιστορήματα που ερευνώνται, τα πέντε ανήκουν σε γυναίκες συγγραφείς και έχουν ως κεντρικά πρόσωπα κορίτσια. Πρέπει να επισημάνουμε ότι δεν ανήκει στις βασικές μας επιδιώξεις η εστίαση της έρευνας στην ανάλυση των έμφυλων ρόλων και αναπαραστάσεων στα εν λόγω μυθιστορήματα. Κάτι τέτοιο θα αποτελούσε, ενδεχομένως, αντικείμενο μίας άλλης έρευνας. Ωστόσο, όπου τα ίδια τα έργα οδηγούν σε τέτοιου είδους συνάψεις, θα έχει ενδιαφέρον να αναφερθούν.

Η προσέγγιση των κειμένων έγινε με βάση τη θεωρία και κριτική του *Bildungsroman* και τον διαλεκτικό συνδυασμό θεωριών και απόψεων από τον

αδελφή, η Κατερίνα, που είναι και η αφηγήτρια, δεν παύει να αποτελεί σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας το βασικό υπό διαμόρφωση πρόσωπο.

χώρο των επιστημών της ψυχολογίας και της ψυχανάλυσης, της κοινωνικής ανθρωπολογίας και της φιλοσοφίας. Κυρίως η ψυχαναλυτική θεωρία του Sigmund Freud (1856-1939), καθώς και η θεωρία του συλλογικού ασυνείδητου του Carl Jung (1875-1961), ως ερμηνευτικές θεωρίες που ασχολούνται με το νόημα του ψυχικού κόσμου, τις συνειδητές και ασύνειδες προθέσεις του ατόμου, λειτουργούν βοηθητικά στην αποκωδικοποίηση της σκέψης και δράσης των μυθοπλαστικών προσώπων, μέσα από την κατανόηση των σημαντικών αλλαγών που συμβαίνουν κατά την εξελικτική πορεία του ατόμου από την παιδική του ηλικία μέχρι την ενηλικίωση. Θεωρίες και απόψεις από τον τομέα της κοινωνικής ανθρωπολογίας συμβάλλουν στην αποσαφήνιση της έννοιας της μύησης, ενώ φιλοσοφικές απόψεις των G. Bachelard, M. Blanchot, P. Ricoeur, J. P. Vernant, R. Barthes, των υπαρξιστών J. P. Sartre, S. Kierkegaard, M. Heidegger, κ.ά., βοηθούν να διερευνήσουμε έννοιες όπως ο έρωτας, ο θάνατος, η φύση και η τέχνη, η παρουσία των οποίων στα υπό μελέτη μυθιστορήματα αλλά και γενικότερα στο μυθιστόρημα μαθητείας κατέχει καθοριστική θέση. Αφηγηματολογικά, η ανάλυση θα αντλήσει στοιχεία κυρίως από τη θεωρία του αφηγηματικού λόγου του Gérard Genette⁷.

Είναι χρήσιμο να αναφερθεί ότι το μυθιστορηματικό είδος του Bildungsroman, όπως εμφανίστηκε κατά τη μεσοπολεμική και μεταπολεμική περίοδο, υπήρξε αντικείμενο έρευνας ιδιαίτερα αξιόλογων διατριβών στο πλαίσιο προγραμμάτων μεταπτυχιακών σπουδών των ελληνικών πανεπιστημίων, οι οποίες εστιάζουν κυρίως στις έμφυλες διαστάσεις διαμόρφωσης της ταυτότητας των μυθοπλαστικών ηρώων και ηρωίδων συγκεκριμένων έργων. Ενδεικτικά αναφέρονται: Ιωάννης Πάγκαλος, (2005, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης) *Αρρενωπότητα και Bildungsroman: ένα παράδειγμα συγκριτικής ανάλυσης* (Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* και Στρατής Τσίρκας, *Ακυβέρνητες Πολιτείες*), Σπυρίδων Κιοσσές (2008, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας), *Το γυναικείο bildungsroman στη νέα ελληνική λογοτεχνία: παραδειγματικές αφηγηματικές δομές διαμόρφωσης της μυθοπλαστικής ηρωίδας κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο*, Αικατερίνη Σαββίδου (2014, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης) *Η έφηβη στο ευρωπαϊκό και νεοελληνικό μυθιστόρημα εφηβικής ηλικίας (1911-1947)*.

⁷ Gerard Genette, *Σχήματα III*, μτφρ. Μπάμπης Λυκούδης, Πατάκης, Αθήνα 2006.

Η πρωτοτυπία της παρούσας διατριβής έγκειται, πρώτον, στο γεγονός ότι περιλαμβάνει έργα και συγγραφείς που καλύπτουν το μεγαλύτερο μέρος του φάσματος του ελληνικού μυθιστορήματος μαθητείας της περιόδου 1935-1949, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα διαμόρφωσης μιας συνολικότερης εικόνας, όσον αφορά στους στόχους της έρευνας. Δεύτερον, το ζήτημα της διαμόρφωσης της ταυτότητας, ως αποτέλεσμα της μύησης που υφίσταται ο εκάστοτε ήρωας ή ηρωίδα κατά την αλληλεπίδρασή του με το περιβάλλον, διερευνάται μέσα από τον συνδυασμό ψυχαναλυτικών και φιλοσοφικών θεωριών και απόψεων, εγχείρημα που ευελπιστεί να συμβάλλει στο άνοιγμα νέων οπτικών στη μελέτη του ελληνικού μυθιστορήματος μαθητείας.

Η δομή της εργασίας απαρτίζεται από δύο μέρη. Στο πρώτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους παρατίθενται οι βασικές θεωρίες και απόψεις σε σχέση με τη διασαφήνιση του όρου μυθιστόρημα μαθητείας ή διαμόρφωσης (*Bildungsroman*), τα τυπικά χαρακτηριστικά του γνωρίσματα, την εξέλιξη του συγκεκριμένου μυθιστορηματικού είδους στην Ευρώπη, καθώς και τις συνθήκες που επέτρεψαν την εμφάνισή του στον ελληνικό χώρο. Στο ίδιο κεφάλαιο θα εξετάσουμε τις επιρροές που δέχτηκε η ελληνική πεζογραφία της εποχής από τα ευρωπαϊκά λογοτεχνικά ρεύματα αλλά και τη νέα επιστήμη της ψυχανάλυσης, που άνοιξαν νέες προοπτικές στην ανάλυση των λογοτεχνικών έργων. Το πρώτο κεφάλαιο κλείνει με την εξέταση της σχέσης ανάμεσα στα μυθιστορήματα μαθητείας και στη βιογραφία των δημιουργών τους.

Το δεύτερο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στο ζήτημα της διαμόρφωσης της ταυτότητας κατά την περίοδο της εφηβείας, στους παράγοντες που συντελούν στη συγκρότηση της ταυτότητας του νέου ανθρώπου, όπως οι σχέσεις με τους γονείς, τους συνομηλίκους και γενικότερα τους σημαντικούς «άλλους», με τους οποίους ο έφηβος δημιουργεί σχέσεις, στην ανάδειξη της ατομικής ταυτότητας μέσω της ετερότητας και, τέλος, στη σημασία των ταυτίσεων για τη διαμόρφωση της συμπεριφοράς του ατόμου και την ωρίμαση της προσωπικότητας.

Το τρίτο κεφάλαιο πραγματεύεται την έννοια της μύησης, ως ανθρωπολογικός και κοινωνιολογικός όρος, και της σημασίας της για το πέρασμα από την παιδική στην εφηβική ηλικία και από εκεί στην ενήλικη ζωή και στη συγκρότηση της προσωπικής ταυτότητας. Επιπλέον, γίνεται αναφορά

στην έννοια της μύησης, τόσο στην ελληνική μυθολογία όσο και στους τρόπους με τους οποίους χρησιμοποιείται στο μυθιστόρημα.

Το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει την ανάλυση των έντεκα έργων του corpus, με βάση το αντικείμενο της έρευνας. Συγκεκριμένα, το πρώτο κεφάλαιο εστιάζει στη μύηση που ασκούν, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, διάφορα αφηγηματικά πρόσωπα στους πρωταγωνιστικούς ήρωες, και στο πώς η μύηση αυτή επιδρά στη διαμόρφωση της ταυτότητάς τους, ενώ στο δεύτερο κεφάλαιο διερευνώνται ο έρωτας, ο θάνατος, η φύση, η τέχνη, η λογοτεχνική ανάγνωση και η ιστορική πραγματικότητα, ως μορφές μύησης που επηρεάζουν καθοριστικά την εξέλιξη και το σχηματισμό της προσωπικότητας των νεαρών ηρώων/ηρωίδων.

Στη συνέχεια διατυπώνονται τα γενικά συμπεράσματα, όπως προκύπτουν από την ανάλυση των έργων, ενώ στο Παράρτημα που ακολουθεί παρατίθενται οι περιλήψεις των μυθιστορημάτων, σύμφωνα με τη χρονολογία της πρώτης έκδοσής τους.

Τέλος, η εργασία ολοκληρώνεται με την παράθεση της ελληνικής και ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας, στην οποία βασίστηκε η παρούσα διδακτορική διατριβή.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΜΑΘΗΤΕΙΑΣ (BILDUNGSROMAN) ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

1.1.1 Ορισμός και χαρακτηριστικά του είδους

Το μυθιστόρημα μαθητείας ή Bildungsroman, όπως είναι ευρέως γνωστό, κυριάρχησε στην πνευματική κίνηση κυρίως της Γερμανίας, της Αγγλίας και της Γαλλίας κατά τον 18^ο και τον 19^ο αιώνα, και αναφέρεται ουσιαστικά στη «μαθητεία» που οφείλει να υποστεί ένας ήρωας (είτε αγόρι είτε κορίτσι) προκειμένου να κατανοήσει τον εαυτό του και να δομήσει την προσωπική του ταυτότητα⁸. Στο κέντρο της δράσης τοποθετείται ένας μαθητευόμενος στη ζωή έφηβος, ένας ήρωας «εν τω γίγνεσθαι», ενώ το νήμα της αφήγησης ξετυλίγεται με την πορεία του ήρωα προς την ωριμότητα και τη βαθύτερη γνώση του εαυτού του μέσα από διάφορες δοκιμασίες.

Η πορεία ενηλικίωσης του κεντρικού ήρωα σε ένα τυπικό μυθιστόρημα μαθητείας χωρίζεται συνήθως σε τρία στάδια: Το πρώτο αναπαριστάνει τα παιδικά χρόνια του συχνά ορφανού ήρωα σε ένα κλειστό οικογενειακό περιβάλλον. Το δεύτερο περιλαμβάνει την περίοδο της περιπλάνησης έξω από την οικογένεια, σε ένα περιβάλλον που στις περισσότερες περιπτώσεις είναι μία μεγάλη πόλη. Η θέληση του ήρωα για αυτονομία τον φέρνει συνήθως σε αντιπαράθεση ή ακόμη και σε σύγκρουση με την κοινωνία και τα ισχυρά όριά της, καταστάσεις οι οποίες θεωρούνται απαραίτητες, και είναι αυτές που ωθούν τελικά το άτομο στην εξέλιξή του. Το ταξίδι της μαθητείας ολοκληρώνεται με το τρίτο και τελευταίο στάδιο, όπου ο ήρωας μετά από μια πορεία εξωτερικής και

⁸ Βλ. το κεφ. «Το Bildungsroman», στο: A. Benoit – Dusausoy, G. Fontaine, (επιμ.), *Ευρωπαϊκά Γράμματα - Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας, τ. Β΄*, Σοκόλης, Αθήνα 1999, σ. 399.

εσωτερικής αναζήτησης επιστρέφει στο σπίτι του πιο ώριμος, έτοιμος να διαπραγματευτεί τα λάθη του και να ενταχθεί δραστήρια στην ανθρώπινη κοινότητα⁹.

Πρόκειται, λοιπόν, για μία πορεία προς την ενηλικίωση, μία πορεία από την άγνοια στη γνώση. Για τον Freud, η γνώση είναι αυτή που δίνει στον άνθρωπο, παρά την υποταγή του στα ορμέμφυτα, τη δυνατότητα να κατακτήσει μία εσωτερική ελευθερία, η οποία είναι η μόνη που μπορεί να του δώσει την αξιοπρέπειά του. Όπως αναφέρει, «η φωνή του νου είναι σιγανή αλλά δεν ησυχάζει ώσπου ν' ακουστεί. Τελικά, ύστερα από αμέτρητες επανειλημμένες αποκρούσεις, το κατορθώνει»¹⁰. Ο αγώνας του ήρωα δεν είναι τόσο ένας αγώνας ενάντια στους εξωτερικούς κινδύνους, όσο ένας εσωτερικός αγώνας διερεύνησης του εαυτού του, μία πάλη ενάντια στις δυνάμεις που προσπαθούν να διακόψουν ή να επιβραδύνουν την ουσιαστική ανάγκη για εξέλιξη. Ο G. Lukács πίστευε ότι το πρόσωπο του μυθιστορήματος είναι «το προβληματικό άτομο», δηλαδή ο άνθρωπος που έρχεται αντιμέτωπος με το πρόβλημα της ύπαρξής του, ενώ «η εσωτερική μορφή του μυθιστορήματος είναι η πορεία του προβληματικού ατόμου προς τον εαυτό του, ο δρόμος που το οδηγεί σε μια διαρκή αυτογνωσία»¹¹.

Ο Γερμανός καθηγητής Karl von Morgenstern (1770-1852), θεωρούσε ότι η ιδέα της πολύπλευρης καλλιέργειας του ατόμου (bildung), σχετίζεται άμεσα με τις αρχές του Διαφωτισμού και την ιδέα ότι στόχος της παιδείας πρέπει να είναι η δημιουργία ενός αρμονικά καλλιεργημένου και ολοκληρωμένου ανθρώπου. Αναλύοντας μυθιστορήματα των Wieland, Goethe, Klinger, κ.ά., επικεντρώνεται στην ηθικοδιδασκτική επίδραση των έργων στον αναγνώστη, στην πνευματική και ηθική στιβαρότητα του χαρακτήρα που καλλιεργούσαν. Σε αρκετά από τα έργα αυτά αναγνωρίζει αυτοβιογραφικές αναφορές των συγγραφέων τους, αν

⁹ A. Benoit – Dusausoy, G. Fontaine, ό.π., σ. 401. Βλ. σχετικά και το άρθρο της Βίκυς Πάτσιου, «Από το Bildungsroman στο μυθιστόρημα Crossover. Το παράδειγμα της *Αμαρτωλής πόλης* του Μάνου Κοντολέων», στο: Τ. Τσιλιμένη, Ελ. Κονταξή, Ευγ. Σηφάκη (επιμ.), *Θεωρήσεις της Παιδικής-Εφηβικής Λογοτεχνίας, Τιμητικός τόμος για τον Καθηγητή Β.Δ. Αναγνωστόπουλο*, εκδ. Τζιόλα, Θεσσαλονίκη 2018, σ. 430-442.

¹⁰ Sigmund Freud, *Die Zukunft einer Illusion* in: Freud, Studienausgabe, Bd. 9. Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion, Frankfurt/M: Fischer 1974, σ. 186.

¹¹ G. Lukács, *Η θεωρία του μυθιστορήματος*, Πολύτροπον, Αθήνα 2004, σ. 103.

και στη συνέχεια παραδέχεται ότι μπορεί να πρόκειται για φανταστικές ιστορίες που παρουσιάζονται ως αληθινές¹².

Κατά τον Martin Swales (1940-), το bildung είναι μια διαδικασία «ολικού γίνεσθαι» κατά την οποία το άτομο αποκτά εμπειρίες και οικειοποιείται πράγματα, χάρη στα οποία διαμορφώνει μία ταυτότητα, που είναι κάτι περισσότερο από το συνολικό αποτέλεσμα των εμπειριών της ζωής¹³. Ένας από τους γνωστότερους μελετητές του Bildungsroman, ο J. H. Buckley (1917-2003), επισημαίνει ότι η λέξη bildung μπορεί να υποδηλώνει τόσο «εικόνα» ή «πορτραίτο», όσο και «σχήμα» ή «διαμόρφωση» με την έννοια που δίνει ο Ιρλανδός συγγραφέας James Joyce στο *Πορτραίτο του καλλιτέχνη σε νεαρή ηλικία* (1914), στο οποίο βρίσκουμε μια μελέτη της εσωτερικής ζωής, της ουσιώδους ψυχικής κατάστασης του καλλιτέχνη κατά τη διάρκεια της εξέλιξής του από την παιδική ηλικία έως την ενηλικίωσή του. Σ' αυτό το είδος μυθιστορημάτων, όπως στο Joyce, το οποίο όπως προαναφέρθηκε είναι γνωστό ως Künstlerroman, η έννοια του καλλιτέχνη, η οποία τίθεται σε συνεχή επερώτηση, συχνά βρίσκεται όχι πολύ μακριά απ' αυτήν του ίδιου του συγγραφέα, ή τουλάχιστον του συγγραφέα, όπως αυτός θυμάται τον εαυτό του να ήταν κατά τη διάρκεια της νεότητάς του¹⁴.

Ο Mikhail Bakhtin (1895-1975), επιχειρώντας να συνθέσει μία ιστορική τυπολογία του ρεαλιστικού μυθιστορήματος¹⁵, το διαχωρίζει σε τέσσερις τύπους, ανάλογα με την αρχή κατασκευής της εικόνας του βασικού ήρωα: το ταξιδιωτικό μυθιστόρημα, το μυθιστόρημα δοκιμασίας του ήρωα, το βιογραφικό

¹² F. Martini, «Bildungsroman – Term and Theory», στο: J. Hardin., (ed.), *Reflection and action*, τ. Α', University of South Carolina Press, U.S.A., 1991, σ. 1-25. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο Morgenstern ήταν αυτός που επινόησε τον όρο «Bildungsroman», ωστόσο εκείνος που τον εδραίωσε ήταν ο επίσης Γερμανός θεωρητικός Wilhelm Dilthey (1833-1911), στα 1870, επισημαίνοντας τον παιδευτικό χαρακτήρα του συγκεκριμένου είδους.

¹³ Martin Swales, *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*, Princeton University Press, 1978, σ. 4, 14.

¹⁴ J. H. Buckley, *Season of Youth-The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Harvard University Press, 1974, σ. 13-14. Η Αμπατζοπούλου επισημαίνει ότι ο Goethe ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε τη λέξη bildung με τη σημασία της διάπλασης. Ο όρος προέρχεται από τη λέξη bild, που σημαίνει εικόνα «με τη σημασία που αποκτά η λέξη στα εκκλησιαστικά κείμενα, σε σχέση δηλαδή με το πλάσιμο του ανθρώπου κατ' εικόνα και ομοίωση του Θεού». (Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *Η γραφή και η βάσανος – Ζητήματα λογοτεχνικής αναπαράστασης*, Πατάκης, Αθήνα 2000, σ. 60).

¹⁵ Μιχαήλ Μπαχτίν, «Το μυθιστόρημα μαθητείας και η σημασία του στην ιστορία του ρεαλισμού», στο: *Δοκίμια Ποιητικής*, μτφρ. Γιώργος Πινακούλας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 7-75.

(αυτοβιογραφικό) μυθιστόρημα και το μυθιστόρημα μαθητείας, το οποίο εμφανίστηκε στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα και αποτελεί εξέλιξη των τριών προηγούμενων τύπων. Ωστόσο, ανάμεσα στο μυθιστόρημα μαθητείας και στους υπόλοιπους τρεις τύπους, επισημαίνει ο Μπαχτίν, υπάρχει μία ουσιαστική διαφορά: στο ταξιδιωτικό, το μυθιστόρημα δοκιμασίας και το βιογραφικό μυθιστόρημα τα γεγονότα και οι περιπέτειες του ήρωα, που αποτελούν και την πλοκή του μυθιστορήματος, μπορεί να αλλάζουν τη μοίρα του και τη θέση του στη ζωή και στην κοινωνία (π.χ. από φτωχός γίνεται πλούσιος, από αλήτης ευγενής κ.λπ.), όμως ο ίδιος ο ήρωας παραμένει αμετάβλητος και εσωτερικά ακίνητος. Αντίθετα, στο μυθιστόρημα μαθητείας οι αλλαγές του ήρωα αποτελούν την ίδια την πλοκή του μυθιστορήματος, η οποία συνεχώς επανεμφανίζεται και επαναδομείται. Ο χρόνος εισχωρεί μέσα στον εξελισσόμενο άνθρωπο, είναι συνυφασμένος με την ύπαρξή του και καθορίζει την εικόνα του, αλλάζοντας με θεμελιώδη τρόπο τη σημασία όλων των όψεων της μοίρας του και της ζωής του. Αυτός ο τύπος μυθιστορήματος μπορεί να ορισθεί σε γενικές γραμμές ως «το μυθιστόρημα του ανθρώπινου γίγνεσθαι»¹⁶.

Ο Μπαχτίν προχωρά ακόμη περισσότερο, διακρίνοντας εντός του μυθιστορήματος μαθητείας με την ευρεία του έννοια, πέντε παραλλαγές, ανάλογα με το χαρακτήρα του ανθρώπινου γίγνεσθαι σε σχέση με τον πραγματικό ιστορικό χρόνο. Στον πρώτο τύπο ανήκουν τα μυθιστορήματα, όπου παρουσιάζεται σε «κυκλικό χρόνο», δηλαδή καθαρά ηλικιακά, η πορεία του ανθρώπου από την παιδική ηλικία ως την ωριμότητα, περιλαμβάνοντας όλες τις εσωτερικές μεταβολές στο χαρακτήρα του και στις αντιλήψεις του¹⁷. Ο δεύτερος τύπος έχει κι αυτός κυκλικό χαρακτήρα, αλλά διαφοροποιείται ως προς τον πρώτο τύπο, καθώς εδώ ο κόσμος απεικονίζεται ως «σχολείο», μέσα από το οποίο ο άνθρωπος αποκτά εμπειρίες που τον βοηθούν να ανανήψει από

¹⁶Μιχαήλ Μπαχτίν, *Δοκίμια Ποιητικής*, ό.π., σ. 23-25.

¹⁷ Ο Μπαχτίν επισημαίνει ότι «ο καθαρός τύπος ενός τέτοιου κυκλικού (καθαρά ηλικιακού) μυθιστορήματος του γίγνεσθαι δεν υπήρξε ποτέ, αλλά στοιχεία του διασκορπίστηκαν στα ειδύλλια του 18^{ου} αιώνα και στους εκπροσώπους του τοπικισμού και της Heimatkunst [πάτριας τέχνης] κατά τον 19^ο αιώνα. Επιπλέον, στον χιουμοριστικό κλάδο του μυθιστορήματος μαθητείας (με τη στενή έννοια), βασικοί εκπρόσωποι του οποίου είναι ο Χίππελ και ο Ζαν Πωλ (εν μέρει και ο Στερν), το ειδυλλιακό-κυκλικό στοιχείο έχει τεράστια σημασία». Αυτό το στοιχείο υπάρχει επίσης και στον Τολστόι. (Μ. Μπαχτίν, ό.π., σ. 25).

διάφορους βαθμούς σκεπτικισμού και παραίτησης¹⁸. Στον τρίτο τύπο ανήκουν τα βιογραφικά και αυτοβιογραφικά έργα, όπου το γίνεσθαι ξεφεύγει από την κυκλική τυπικότητα και παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα τόσο των προσωπικών όσο και των κοινωνικών συνθηκών της ζωής¹⁹. Ο τέταρτος τύπος είναι το διδακτικό-παιδαγωγικό μυθιστόρημα, το οποίο απεικονίζει τη μαθητεία του ήρωα σε σχέση με μία συγκεκριμένη παιδαγωγική ιδέα²⁰. Ωστόσο, ο πιο σημαντικός τύπος, σύμφωνα πάντα με τον Μπαχτίν, είναι ο πέμπτος τύπος μυθιστορήματος «του γίνεσθαι». Ενώ στους τέσσερις προηγούμενους τύπους, το γίνεσθαι του ανθρώπου εξελίσσεται πάνω σ' έναν κόσμο ακίνητο, ολοκληρωμένο και απόλυτα σταθερό, ο οποίος αξιώνει την προσαρμογή του ανθρώπου σ' αυτόν, εδώ το γίνεσθαι του ανθρώπου παύει να είναι ιδιωτική υπόθεση και «εξελίσσεται μαζί με τον κόσμο, αντανακλά εντός του το ιστορικό γίνεσθαι του ίδιου του κόσμου. Δεν είναι πια εντός μιας εποχής, αλλά στο μεταξύμιο δύο εποχών, στο σημείο μετάβασης από τη μία στην άλλη»²¹. Στην περίπτωση αυτή, η πορεία ωρίμασης του ατόμου και κατάκτησης της ταυτότητάς του είναι αποτέλεσμα μιας αλληλεπίδρασης, κατά την οποία η μεταβολή που επέρχεται δεν αφορά μόνο το ίδιο το εξελισσόμενο άτομο, αλλά και τον κόσμο, ο οποίος παύει να είναι ένα ακίνητο σύνολο, αλλά εξελίσσεται και αυτός εντός του ατόμου και μέσω του ατόμου. Σ' αυτή την αμφίδρομη διαδικασία ο άνθρωπος είναι παθητικό και ταυτόχρονα ενεργητικό μέλος του κόσμου· δέχεται τις μεταβολές, αλλά είναι και ο ίδιος φορέας των αλλαγών. Ο συγκεκριμένος τύπος μυθιστορήματος είναι σύμφωνα με τον Μπαχτίν χαρακτηριστικό φαινόμενο του γερμανικού Διαφωτισμού²². Ο ίδιος, βέβαια, υπογραμμίζει ότι απόλυτες κατηγοριοποιήσεις δεν υπάρχουν, γι' αυτό και ο πέμπτος τύπος του μυθιστορήματος του γίνεσθαι δεν μπορεί να κατανοηθεί και να μελετηθεί ξέχωρα από τους υπόλοιπους τύπους.

¹⁸ Αυτός ο τύπος εκπροσωπείται κυρίως από τον Βίλαντ, τον Βέτσελ, τον Κέλλερ (*Πράσινος Χάινριχ*), τον Χίππελ, τον Ζαν Πωλ και τον Γκράιτε. (Μ. Μπαχτίν, ό.π., σ. 26).

¹⁹ Στα μυθιστορήματα αυτού του τύπου συγκαταλέγονται ο *Τομ Τζόουνς* του Φίλντινγκ και ο *Ντέιβιντ Κόπερφιλντ* του Ντίκενς. (Μ. Μπαχτίν, ό.π., σ. 26).

²⁰ Αντιπροσωπευτικά έργα εδώ θεωρούνται η *Κύρου Παιδεία* του Ξενοφώντα, ο *Τηλέμαχος* του Φενελόν, ο *Αιμίλιος* του Ρουσσώ. (ό.π., σ. 27).

²¹ Μιχαήλ Μπαχτίν, ό.π., σ. 27-28.

²² Μιχαήλ Μπαχτίν, ό.π., σ. 29. Ο Μπαχτίν εντάσσει σε αυτήν την κατηγορία τα μυθιστορήματα *Γαργαντούας* (1535) και *Πανταγκρυέλ* (1532) του Ραμπελαί, *Σιμπλιτισίμους* (1668) του Γκρίμελσαουζεν και *Βίλχελμ Μάιστερ* (1796) του Γκράιτε. (ό.π., σ. 28).

Το σημαντικότερο και πιο αντιπροσωπευτικό έργο του γερμανικού Bildungsroman θεωρείται το *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796), (*Τα χρόνια της μαθητείας του Wilhelm Meister*), του Johann Wolfgang Goethe (1749-1832). Μεταγενέστερα αλλά εξίσου αντιπροσωπευτικά έργα του είδους κατά τον 19^ο και στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα στην ευρωπαϊκή και αμερικανική λογοτεχνία είναι *Το μαγικό βουνό* (1924) του Thomas Mann, *Ο Μεγάλος Μωλν* (1913) του Alain Fournier, *Ο Δαβίδ Κόππερφιλντ* (1849-50) και οι *Μεγάλες προσδοκίες* (1860-61) του Charles Dickens's, το *Jr's Ragged Dick; or, Street Life in New York with the Boot-blacks* (1868) του Horatio Alger, οι *Μικρές Κυρίες* (1869) της Louisa May Alcott, οι *Περιπέτειες του Χάκλμπερυ Φινν* (1884) του Mark Twain, το *Πορτραίτο του καλλιτέχνη σε νεαρή ηλικία* (1916) του James Joyce, *ο Φύλακας στη σίκαλη* (1951) του J. D. Salinger, κ.ά.

Σχετικά με τον *Wilhelm Meister*, ο κεντρικός ήρωας μέσα από μία πορεία που περιλαμβάνει λάθη και αποτυχίες, βρίσκει την ολοκλήρωσή του όχι σε μια ατομική κατάκτηση, αλλά αναπτύσσοντας αρμονικά την προσωπικότητά του, αποδεχόμενος τους κανόνες της κοινωνίας²³. Ως έμβλημα του έργου μπορεί να θεωρηθεί η ιδέα ότι η περιπλάνηση βοηθά να αντιληφθούμε την πλάνη μας, και επομένως, οδηγεί στη σταθερότητα²⁴. Ο F. Schiller (1759-1805), σχολιάζοντας σε μία επιστολή του προς τον Goethe, τη φύση του κεντρικού ήρωα Wilhelm και τη λειτουργία του στην εξέλιξη της πλοκής, έλαβε υπόψη του τις παρατηρήσεις τόσο του C. G. Körner (1756-1831) όσο και του W. Humboldt (1767-1835). Ο Körner επέμεινε στην πρωτοκαθεδρία του Wilhelm, ως ένας αρμονικά αναπτυσσόμενος ατομικός ήρωας, ενώ ο Humboldt πρότεινε την άποψη ότι το μυθιστόρημα αυτό λειτουργεί εντελώς ανεξάρτητα από κάθε συγκεκριμένη ατομικότητα. Λαμβάνοντας υπόψη αυτές τις δύο αντίθετες απόψεις, οι οποίες αποκαλύπτουν μία σημαντική διαλεκτική του κειμένου, ο Schiller προχώρησε στη συνύφανση των δύο απόψεων, λέγοντας ότι ο κεντρικός ήρωας του Goethe είναι ένας εξατομικευμένος χαρακτήρας με συγκεκριμένη ιστορία ζωής, ενώ ταυτόχρονα συγκεντρώνει ένα απόθεμα ανθρωπίνων δυνατοτήτων. Συνδυάζει την ατομικότητα με την καθολικότητα. Ο Swales αναφέρει ότι αυτές οι απόψεις των Körner, Humboldt, Schiller, αγγίζουν ένα από τα ουσιώδη ζητήματα που

²³ A. Benoit – Dusausoy, G. Fontaine, (επιμ.), ό.π., σ. 402.

²⁴Φ. Αμπατζοπούλου, ό.π., σ. 61.

αφορούν στους χαρακτήρες του Bildungsroman ως είδος, και εξακολουθούν να ισχύουν μέχρι σήμερα, καθώς δεν έχουν ξεπεραστεί από τη σύγχρονη κριτική του Bildungsroman.²⁵

Ο Georg Lukács (1885-1971), από την άλλη μεριά, υποστηρίζει ότι ο *Wilhelm Meister* είναι ένα μυθιστόρημα αφιερωμένο στην ολότητα του ανθρώπου, που όμως αδυνατεί να δείξει αυτήν την ολότητα ως μία εφικτή πραγματικότητα, επειδή ακριβώς η καθημερινή ζωή περιλαμβάνει περιορισμούς, όσον αφορά στις πρακτικές επιλογές του ατόμου. Το αποτέλεσμα είναι η ειρωνεία, αυτή η σταθερή θέση που μεσολαβεί ανάμεσα στο πραγματικό από τη μια πλευρά και το πιθανό από την άλλη. Η ειρωνεία αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική, αν λάβουμε υπόψη την κριτική του έργου, που τείνει να δικαιώνει, είτε την πλήρη διαμόρφωση του ήρωα, είτε το ότι το ταξίδι του είναι προνομιούχο από την άποψη ότι είναι «αναίμακτο». Όμως ο Goethe αφήνει το ερώτημα αυτό ανοικτό.²⁶

Αν όμως στον *Wilhelm* ο ρόλος της αγωγής έγκειται στο χρέος του ανθρώπου να απαρνηθεί ως έναν βαθμό την ίδια την ατομικότητά του, ώστε να κάνει τον εαυτό του οργανικό στοιχείο μέσα στον οργανισμό του κόσμου, που η υφή του είναι πνευματική, σε ένα άλλο εμβληματικό έργο του είδους του Bildungsroman, στο *Μαγικό βουνό* του Thomas Mann, η αγωγή επικεντρώνεται όχι στην εισαγωγή σε κάποια σταθερή κοσμική τάξη, αλλά αντίθετα, στις εμπειρίες της αρρώστιας και του θανάτου. Αυτή η «μύηση», εκθέτει τον άνθρωπο σε μεγάλους κινδύνους που μπορούν ακόμη και να τον εκμηδενίσουν, όμως κρύβει και τη δυνατότητα για το αντίθετο, δηλαδή να τον ανεβάσει ως τον τέλειο εξευγενισμό, επιφέροντας την κάθαρση. Η αρρώστια και ο θάνατος είναι τα «παιδαγωγικά μέσα» με τα οποία ο άνθρωπος εξυψώνεται και ωριμάζει²⁷. Η γνώση που αποκαλύπτεται στον ήρωα του μυθιστορήματος είναι να μην αφήσει πια τον θάνατο να κυριαρχεί στη σκέψη του. Έτσι ολοκληρώνεται η μορφωτική του

²⁵ M. Swales, *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*, Princeton, University Press, United Kingdom, 1998, σ. 26-27.

²⁶ G. Lukács, "Goethe und seine Zeit", in G. Lukács, *Werke*, VII, Neuwied and Berlin, 1964, σ. 69-88. Η παραπομπή από το: M. Swales, ό.π., σ. 71-72.

²⁷ Klaus Betzen, *Ο Τόμας Μαν και το πρόβλημα του ανθρωπισμού*, Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1977, σ. 33-34.

ανέλιξη και μνημένος πια στη ζωή αφήνεται από τον συγγραφέα σ' έναν αμφίβολο εξωτερικό κόσμο, στον κόσμο του πολέμου²⁸.

Παρά τη μεγάλη παραγωγή μυθιστορημάτων μαθητείας στη Γερμανία, που ακολούθησε τον *Wilhelm Meister*²⁹, το είδος αυτό άρχισε σιγά σιγά να φθίνει. Αντίθετα, στη λογοτεχνία των σκανδιναβικών χωρών, εμφανίζεται μια σειρά από αντιπροσωπευτικά έργα με κοινό χαρακτηριστικό το γεγονός ότι η διαδικασία της μαθητείας δεν κατευθύνεται προς ένα καθορισμένο σκοπό, αλλά στρέφεται στα στοιχεία που καθιστούν τον ήρωα μια απομονωμένη ατομικότητα. Η μοντέρνα αυτή εκδοχή «του επικεντρωμένου στο εγώ» μυθιστορήματος μαθητείας, αντικαθιστά σταδιακά την κλασική μορφή του είδους.³⁰

Από την άλλη μεριά, τόσο στην Αγγλία όσο και στη Γαλλία, εμφανίζονται μυθιστορήματα, τα οποία χαρακτηρίζονται από μία πιο άμεση και αυστηρή κοινωνική κριτική. Η περιγραφή της κοινωνίας σπάνια αποτελεί στοιχείο θετικής αλληλεπίδρασης με το άτομο, κάτι που χαρακτηρίζει το *Bildungsroman*.³¹ Όπως επισημαίνει η Marianne Hirsch, «ενώ τα γερμανικά μυθιστορήματα διαμόρφωσης εστιάζουν κυρίως στο άτομο και την ανάπτυξή του, τα γαλλικά και τα αγγλικά μυθιστορήματα εξετάζουν άμεσα τα κοινωνικά προβλήματα που παρεμποδίζουν την ανάπτυξη αυτή παραμορφώνοντας και αλλοιώνοντάς την».³²

Όσον αφορά στο «γυναικείο μυθιστόρημα», όπου τα κεντρικά πρόσωπα είναι γυναίκες ή κορίτσια, η Annis Pratt (1937-)³³ το διαχωρίζει σε μυθιστορήματα μαθητείας ή διαμόρφωσης, όπου παρουσιάζεται η πορεία ενηλικίωσης της νεαρής ηρωίδας και η αναζήτηση της ατομικής της ταυτότητας, και σε μυθιστορήματα που πρωταγωνιστούν μεγαλύτερης ηλικίας ηρωίδες, οι οποίες ώριμες πια, στρέφονται προς τον εαυτό τους αναζητώντας την εσωτερική τους ολοκλήρωση. Τα γυναικεία μυθιστορηματικά πρόσωπα της δεύτερης

²⁸ Klaus Betzen, ό.π., σ. 36-37.

²⁹ Τυπικά γερμανικά μυθιστορήματα μαθητείας θεωρούνται τα: *Οι περιπλανήσεις του Franz Sternbald*, του Ludwig Tieck (1798) και το *Heinrich von Ofterdingen* του Novalis (1802). Βλ. στο: A. Benoit – Dusausoy, G. Fontaine, ό.π., σ. 402.

³⁰ A. Benoit – Dusausoy, G. Fontaine, ό.π., σ. 404.

³¹ A. Benoit – Dusausoy, G. Fontaine, ό.π.

³² M. Hirsch, «The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illussions», *Genre* 12, 1979, σ. 309.

³³ Annis Pratt, «Novels of Rebirth and Transformation» στο: *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, The Harvester Press Limited, Brighton, Sussex, 1981, σ. 135-167.

περίπτωσης, έχοντας βιώσει ποικίλους γυναικείους ρόλους, εμφανίζονται να απορρίπτουν αρκετές από τις κοινωνικές προσδοκίες όσον αφορά στον ρόλο του φύλου τους, και διεκδικούν τις επιθυμίες τους φτάνοντας σε μία κατάσταση πνευματικής αναγέννησης και επαναπροσδιορισμού της θέσης τους μέσα στον κόσμο³⁴. Πραγματοποιώντας ένα εσωτερικό ταξίδι πνευματικής αναζήτησης, δηλαδή μια στροφή προς τον ίδιο τους τον εαυτό, τοποθετούν σε δεύτερη μοίρα την κοινωνία, την οποία θεωρούν επιζήμια για την ικανοποίηση των δικών τους αναγκών. Αντίθετα, στην περίπτωση του μυθιστορήματος μαθητείας ή διαμόρφωσης (*Bildungsroman*)³⁵ βλέπουμε την «κοινωνική αναζήτηση» (περιπέτεια – εξερεύνηση) της ηρωίδας, κατά την οποία, από μία κατάσταση απομόνωσης – αποξένωσης οδηγείται τελικά στην ένταξη μέσα στην ανθρώπινη κοινότητα, ώστε να μπορέσει να ολοκληρωθεί. Αυτή η διαφοροποίηση ανάμεσα στις δύο διαφορετικές μορφές αναζήτησης - της νεαρής ηρωίδας για κοινωνική ένταξη, και της ώριμης ηρωίδας για αυτοπραγμάτωση- μπορεί να απεικονιστεί στα πολυφωνικά μυθιστορήματα, όπου περιέχονται και οι δύο τύποι³⁶.

Το γεγονός ότι πολλά από τα μυθιστορήματα μαθητείας είχαν μεγάλη απήχηση στο αναγνωστικό κοινό, οφείλεται ακριβώς στο ότι η εξέλιξη των ηρώων πραγματοποιείται μέσα από μία διαδικασία εσωτερικής αναζήτησης, κάτι που επιτρέπει στον αναγνώστη να παρεμβάλλει τις δικές του προσωπικές εμπειρίες. Αν οι συγγραφείς δημιουργούσαν ήρωες, οι οποίοι θα φάνταζαν ολοκληρωμένοι και με ξεκάθαρες προθέσεις, πιθανότατα τα έργα να είχαν ξεπεραστεί ιστορικά. Όπως λέει ο Σοπενχάουερ: «όσο περισσότερο εσωτερική

³⁴ Βλ. το σχετικό άρθρο της Μ. Αναστασοπούλου «Η αναζήτηση ταυτότητας στο *Η Αφύπνιση* της Kate Chopin και το *Η μεγάλη πράσινη* της Ευγενίας Φακίνου», περ. Σύγκριση/Comparaison, τχ. 2-3, Νοέμβρης 1991, σ. 2-19. Για τα μυθιστορήματα αυτά έχει επικρατήσει ο όρος «Μυθιστόρημα αφύπνισης», με αντιπροσωπευτικά έργα τα: *The Awakening*, της K. Chopin, *Mrs. Dalloway*, της V. Woolf, *The Summer Before Dark*, της D. Lessing, *Madame Bovary*, του G. Flaubert και *Effie Briest*, του T. Fontane (Σπ. Κιοσσές, *Το γυναικείο bildungsroman στη νέα ελληνική λογοτεχνία: παραδειγματικές αφηγηματικές δομές διαμόρφωσης της μυθοπλαστικής ηρωίδας κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο*, δ.δ. στο Παν. Θεσσαλίας, 2008, σ. 60. (<http://thesis.ekt.gr>).

³⁵ Ως αντιπροσωπευτικά παραδείγματα θεωρούνται τα έργα: *Jane Eyre* και *Villette*, της S. Brontë, *The Mill on the Floss*, της G. Elliot, *Children of Violence*, της D. Lessing, και *Sula*, της T. Morrison. (Σπύρος Κιοσσές, ό.π.). Στη δ.δ. του Σπ. Κιοσσέ βρίσκουμε μία λεπτομερή καταγραφή της λογοτεχνικής κριτικής γύρω από το γυναικείο Bildungsroman (ό.π., σ. 57-72).

³⁶ Βλ. Katherine Dalsimer, «Early Adolescence: *The Prime of Miss Jean Brodie*», στο: K. Dalsimer, *Female Adolescence*, Yale University Press, New Haven and London, 1986, σ. 27-43. Ως παράδειγμα, εδώ, θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε το μυθιστόρημα *Παραστρατημένοι* της Λιλίκας Νάκου, όπου η νεαρή ηρωίδα ξεκινά από τη φάση της κοινωνικής αναζήτησης και μέσα από μία περιπέτεια πνευματικής αναγέννησης επαναπροσδιορίζει την προσωπικότητα και τον ρόλο της μέσα στον κόσμο, καταφέροντας στο τέλος να γίνει κυρίαρχη του εαυτού της.

και λιγότερο εξωτερική ζωή παρουσιάζει ένα μυθιστόρημα, τόσο υψηλότερος και ευγενέστερος θα είναι ο σκοπός του. Η τέχνη συνίσταται στην επίτευξη του μέγιστου της εσωτερικής κίνησης με το ελάχιστο της εξωτερικής, επειδή η εσωτερική ζωή είναι το αληθινό αντικείμενο του ενδιαφέροντός μας»³⁷.

1.1.2 Επιρροές στην ελληνική πεζογραφία – Η γενιά του '30

Ας δούμε όμως πώς επηρέασαν οι εξελίξεις στον ευρωπαϊκό λογοτεχνικό χώρο τον αντίστοιχο ελληνικό και την εμφάνιση του ελληνικού εφηβικού μυθιστορήματος.

Πρέπει να αναφερθεί ότι στην ελληνική πεζογραφία της δεκαετίας του 1920 κυριαρχεί μία μορφή ηθογραφικού αφηγήματος με κύριο εκφραστικό μέσο το διήγημα, με υλικό προερχόμενο από το συνοικιακό περιβάλλον της πόλης, με εικόνες και ήρωες από τις περιθωριακές κοινωνικές ομάδες. Σε αυτό το πλαίσιο ανθούν το «ληστρικό» μυθιστόρημα, τα ελαφρά ερωτογραφήματα και οι πρόχειρες μεταφράσεις. Η ανάλογη λογοτεχνία αρκείται στο να περιγράφει και να διαμαρτύρεται για το χάος της ελληνικής κοινωνίας και το δράμα των ξεριζωμένων προσφύγων.³⁸

Η ανάγκη για μία ριζική ανανέωση της λογοτεχνίας εκφράστηκε ίσως με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο μέσα από το δοκίμιο *Ελεύθερο Πνεύμα* (1929) του Γιώργου Θεοδοκά³⁹, ο οποίος σε ηλικία μόλις είκοσι τεσσάρων ετών ταραίζει τα νερά του τότε πνευματικού και λογοτεχνικού κατεστημένου, καταγγέλλοντας την επικρατούσα πνευματική μιζέρια. Παράλληλα, ασκεί δριμυία κριτική στους οπαδούς του συντηρητισμού, και ιδιαίτερα στον Φώτο Πολίτη και στον Γιάννη Αποστολάκη⁴⁰, εκθέτοντας τις απόψεις του για την ιδεολογική κατάσταση της εποχής του.⁴¹

³⁷ Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, Arthur Hübscher, Wiesbaden 1947, σ. 468-469. Η παραπομπή από το: Dorrit Kohn, *Διαφανή πρόσωπα*, μτφρ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, Παπαζήσης, Αθήνα 2001, σ. 30.

³⁸ Βλ. την Εισαγωγή του Π. Μουλλά στο Μουλλάς Π. (επιμ.), *Η μεσοπολεμική πεζογραφία*, τ. 1, εκδ. Σοκόλης, Αθήνα 1992, σ. 35-60.

³⁹ Ο Θεοδοκάς δημοσίευσε το *Ελεύθερο Πνεύμα* με το ψευδώνυμο Ορέστης Διγενής.

⁴⁰ Ο Θεοδοκάς αποδοκιμάζει την προσκόλληση του Φ. Πολίτη στο παρελθόν και τις απόψεις του ότι, κάθε τι που δεν στηρίζεται σε δημοτικό τραγούδι – Σολωμό – Παπαδιαμάντη είναι ψεύτικο και «λεβαντίνικο». Παρόμοια, στρέφεται εναντίον και του Γ. Αποστολάκη (Καθηγητής της

«...Μετά τον πόλεμο οι εθνικιστές και οι μαρξιστές διανοούμενοι επικράτησαν σ' όλες τις ελληνικές συζητήσεις [...], ιδιαίτερα στις συζητήσεις του 1927, είχαμε την ευκαιρία να διαπιστώσουμε ότι αυτές οι δύο σχολές συγκεντρώνουν ανάμεσα στους Έλληνες διανοούμενους τη μεγάλη πλειονοψηφία των πνευμάτων. Η επίδρασή τους στη νέα γενεά είναι καταφανής και αυξάνει νομίζω μέρα με τη μέρα, και θα αυξάνει ως ότου αποφασίσουμε να αντισταθούμε εναντίον αυτής της επικράτησης του πνευματικού μιλιταρισμού. Εθνικιστές και μαρξιστές φιλονικούν βέβαια με αμοιβαίο μίσος, μα είναι κατά βάθος πνεύματα της ίδιας οικογένειας.[...] Έλυσαν οριστικά όλα τα προβλήματα, σταμάτησαν κάθε πνευματική έρευνα, κλείστηκαν μέσα σε μια απόλυτη αλήθεια που την επαναλαμβάνουν μηχανικά σ' όλη τη ζωή τους αλύγιστοι σαν απολιθωμένοι, ανίκανοι να υποπτευθούν πως υπάρχουν και διαφορετικές προοπτικές των πραγμάτων.[...] Οι δύο θρησκείες στηρίζονται στην ίδια αρχή: πίστευε και μη ερεύνα⁴²».

Ο Γιώργος Θεοτοκάς ταυτίζει τους δύο ιδεολογικούς πόλους της σύγκρουσης και τονίζει την αναγκαιότητα της υπέρβασής τους. Διατρανώνει την πίστη του στην πνευματική ελευθερία και στις εσωτερικές δυνάμεις του ανθρώπου, σε αυτό που ο ίδιος αποκαλούσε «δαιμόνιο»⁴³, και είναι η πηγή κάθε αληθινής δημιουργίας. Παράλληλα, διατυπώνει τις απόψεις του για την προηγούμενη λογοτεχνική γενιά, για την οποία πίστευε ότι «το 1922 βούλιαξε στο λιμάνι της Σμύρνης, όχι μόνο τις δυνάμεις της αλλά και τα ιδανικά της, την αυτοπεποίθησή της. Ήταν φυσικό να μην περιμένουν τίποτα από το μέλλον οι άνθρωποι που

νεοελληνικής λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης), ο οποίος το 1923 είχε δημοσιεύσει τη μελέτη *Η ποίηση στη ζωή μας*, όπου ο λάτρης του δημοτικού τραγουδιού «μεταβάλλει σε δόγμα» τον Σολωμό. (Γ. Θεοτοκάς, *Ελεύθερο Πνεύμα*, επιμ. Κ. Θ. Δημαράς, εκδ. Ερμής, Αθήνα, 1988, σ. 20). Βλ. και Δημήτρης Πλάκας, «Η πεζογραφία της γενιάς του τριάντα», περ. *Νεοελληνική Παιδεία*, τχ. 13, 1988, σ. 15.

⁴¹ Για τις συνθήκες που δικαιολογούν την πολεμική διάθεση του *Ελεύθερου Πνεύματος*, αλλά και για τις αρετές του ύφους του, βλ. Μουλλάς Παναγιώτης, «Ο Γ. Θεοτοκάς και το δοκίμιο», στου ίδιου: *Παλίμψηστα και μη. Κριτικά δοκίμια*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1992, σ. 115-127.

⁴² Γιώργος Θεοτοκάς, *Ελεύθερο Πνεύμα*, επιμ. Κ. Θ. Δημαράς, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1988, σ. 27-28.

⁴³ Ο όρος «δαιμόνιο» άρεσε ιδιαίτερα στον Γιώργο Θεοτοκά σε βαθμό, μάλιστα, ώστε τον χρησιμοποίησε και σαν τίτλο μυθιστορημάτος. Ο Μ. Vitti, αναφερόμενος στον όρο αυτό, επισημαίνει ότι «μοιάζει μάλλον να έρχεται από τα γαλλικά, όπου το *démon* κυκλοφορούσε ευρύτατα στα βιβλία και στους τίτλους των γραφτών, ή έστω να είναι η μετάφραση του γαλλικού *génie*, παρά να πηγάζει κατευθείαν από τα αρχαία ελληνικά. Ο όρος δηλώνει τις αστάθμητες δυνάμεις που το κάθε άτομο διαθέτει. Δαιμόνιο είναι η δυνατότητα περιπλάνησης, περιπέτειας, ο Άσωτος Υιός, δηλαδή το να μην προεξοφλεί κανείς τις αλλαγές πορείας και να μην περιορίζει την ελευθερία του ανθρώπου αποκλείοντας τις άπειρες και αστάθμητες δυνατότητες που επιφυλάσσει το μέλλον στη ζωή του καθενός. Από αυτή την άποψη το «δαιμόνιο» είναι ομόλογο με τον γαλλικό όρο *disponibilité*, που αποτελεί ένα κλειδί για να εννοήσουμε πολλά από τη γενιά του Τριάντα». (Μ. Vitti, *Η γενιά του Τριάντα*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 2004, σ. 37).

είδαν όλους τους αγώνες τους κι όλα τα όνειρά τους να εξευτελίζονται μέσα στο αίσχος του 1922».⁴⁴

Η Ελλάδα του 18^{ου} αιώνα ήταν για τους Ευρωπαίους του 1930 ένας τόπος ιερός, ως μυθικός πρόγονος του ευρωπαϊκού πολιτισμού, ταυτόχρονα όμως και «μολυσμένος» από τον βάρβαρο Οθωμανισμό, συνάμα πανευρωπαϊκός και ανατολίτικος, οικείος και εξωτικός.⁴⁵ Στη δεκαετία του 1930 βλέπουμε την προσπάθεια αρκετών διανοούμενων αυτό το εξωτικό να γίνει οικείο, ώστε ευρωπαϊκός και ελληνικός ελληνισμός να συνομιλήσουν. Προκειμένου όμως να αποβεί εποικοδομητική αυτή η συνομιλία, ήταν ανάγκη η Ελλάδα να αντιτάξει στον πολιτισμικό ηγεμονισμό της Δύσης, όχι έναν αδιάλλακτο εθνικισμό ή μία ρομαντική προγονοπληξία αλλά κάτι πιο σύγχρονο, άγνωστο και νεοελληνικό. Ιδανικός φορέας και εκφραστής αυτής της λαϊκής ψυχής, εκπρόσωπος του Έθνους, ικανός να μιλήσει από την «εθνική ψυχή», θεωρήθηκε ο Ρουμελιώτης στρατηγός Μακρυγιάννης, ο συγγραφέας των *Απομνημονευμάτων*⁴⁶. Ο Θεοτοκάς και ο Σεφέρης έβλεπαν στο έργο του Μακρυγιάννη μία καλλιτεχνική γνησιότητα και αμεσότητα, που συνδύαζε την ελληνική παράδοση με τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό και, ως εκ τούτου, τούς εξασφάλιζε αυτό που ζητούσαν, δηλαδή την επικοινωνία μεταξύ παρελθόντος και παρόντος πάνω σε μία νέα βάση, προβάλλοντας ένα πρότυπο ελληνικότητας⁴⁷ εντελώς διαφορετικό από αυτό που προσπαθούσε να επιβάλει η μεταξική δικτατορία του 1936⁴⁸.

⁴⁴ Γ. Θεοτοκάς, *Ελεύθερο Πνεύμα*, ό. π., σ. 63.

⁴⁵ Βλ. Michael Herzfeld, *Anthropology Through the Looking Glass: Critical Ethnography in the Margins of Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, σ. 7, 19.

⁴⁶ Βλ. Γ. Θεοτοκάς, «Ο στρατηγός Μακρυγιάννης», *Πνευματική Πορεία*, εκδ. Φέξη, Αθήνα 1961, σ. 159-185, και Γ. Σεφέρης, «Ένας Έλληνας – Ο Μακρυγιάννης», *Δοκίμες*, τ. Α', εκδ. Ίκαρος, 1974, σ. 228-263. Επίσης, για τον τρόπο με τον οποίο έβλεπε τον Μακρυγιάννη ο Γ. Σεφέρης, βλ. τις απόψεις του Τάκη Καγιαλή στο άρθρο του: «Ο Μακρυγιάννης του Σεφέρη», στο: Ν. Βαγενάς (επιμ.) *Μοντερνισμός και ελληνικότητα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997, σ. 33-64.

⁴⁷ Σύμφωνα με τον Δημήτρη Τζιόβα, αν και η λέξη «ελληνικότητα» εισάγεται στην ελληνική γλώσσα στα 1851 από τον Κωνσταντίνο Πωπ και ο Πολυλάς την χρησιμοποιεί το 1860 στην απάντησή του προς τον Σπυρίδωνα Ζαμπέλιο, υπερασπιζόμενος την ελληνικότητα της Σολωμικής ποίησης, η συζήτηση περί ελληνικότητας συνδέθηκε κατεξοχήν με τη δεκαετία και τη γενιά του '30. (Ιάκ. Πολυλάς, *Πόθεν η μυστικοφοβία του Κ. Σπ. Ζαμπελίου*, Κέρκυρα, 1860, σ. 4. Ανατύπ. στο: *Σολωμός, προλεγόμενα κριτικά Στάη-Πολυλά-Ζαμπελίου*, επιμ. Α. Θ. Κίτσος-Μυλωνάς, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α, χ.χ.). Βλ. σχετικά στο: Δ. Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Οδυσσεάς, Αθήνα 2006, σ. 35.

⁴⁸ Η Εύα Κοκκινίδη παρατηρεί ότι ο τίτλος *Eroica* του μυθιστορήματος του Κοσμά Πολίτη θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως πράξη αντίδρασης στο μεταξικό καθεστώς, δεδομένου ότι ο Beethoven είχε αρχικά αφιερώσει την Τρίτη συμφωνία του με τίτλο *Bonaparte* στον Ναπολέοντα, αλλά στη συνέχεια άλλαξε τον τίτλο σε *Sinfonia Eroica*, απογοητευμένος από την

Τα λόγια του Σεφέρη σε ένα διάλογό του με τον Τσάτσο, το 1938, επιβεβαιώνουν αυτήν την τάση για νεωτερική εκμετάλλευση του παρελθόντος:

«Γιατί κάθε καινούργιο έργο πού έρχεται να πάρει μια θέση στη σειρά, επιβεβαιώνει και μαζί μεταβάλλει τον κανόνα και το νόημα των παλιότερων έργων. Ο Ντάντε λ.χ. δεν έχει το ίδιο νόημα πριν και ύστερα από τον Μπωντελαίρ, μήτε ο Ρασίν πριν και ύστερα από τον Έλιοτ. Ανάλογα μπορούμε να σχετίσουμε τον Όμηρο με τον Βιργίλιο, τον Όμηρο με τον Αισχύλο, και τον Αισχύλο με τον Ευριπίδη, ή στη νέα μας ιστορία, τον Κάλβο με τον Καβάφη. Και τούτο είναι ζωντανή παράδοση και μ' αυτό τον τρόπο ζουν – όχι στερεοποιημένα και αμετάβλητα – τα έργα της τέχνης».⁴⁹

Το παρελθόν για τον Σεφέρη δε νοείται ως μια κλειστή και αμετάβλητη κληρονομιά, αλλά ως ένα ανοιχτό θραύσμα, που δίνει τη δυνατότητα της σύνθεσης και της αναδημιουργίας. Η μνήμη, ως το «παρόν του παρελθόντος»⁵⁰, είναι ο βασικός μηχανισμός του αρχετυπικού αυτού μοντέλου, που προϋποθέτει μία διαλογική σχέση παρελθόντος και παρόντος. Αυτήν ακριβώς την ιδέα του συμβιβασμού ανάμεσα στον σύγχρονο κόσμο και στην μακραίωνη ιστορική και πολιτιστική ελληνική παράδοση προωθεί ο Σεφέρης στο *Μυθιστόρημα* (1935), μία παράδοση που κρύβει έναν τεράστιο πλούτο, ωστόσο μπορεί να αποβεί επικίνδυνη εάν παραμείνει αναφομοίωτη⁵¹.

Πρέπει να σημειωθεί ότι για τον Θεοτοκά και τον Σεφέρη η ελληνικότητα είναι πάνω απ' όλα ύφος, κι όχι ένας απαράβατος νόμος, ένα δόγμα. Ο Θεοτοκάς, το 1943, τονίζει ότι θα ήταν αφέλεια να νομίζουμε ότι υπάρχουν τελειωτικά όρια στην ελληνικότητα, καθώς ο ελληνισμός αλλάζει συνεχώς σύσταση και μορφή, ανανεώνεται, αναπροσαρμόζεται, αφομοιώνει καινούριες επιδράσεις, διαμορφώνει αντιπροσωπευτικούς τύπους αλλιώτικους από εκείνους που

αυτοανακήρυξή του ως αυτοκράτορα. Παρόμοια ειρωνική διάθεση μπορούμε να παρατηρήσουμε και στην αρχή του μυθιστορήματος με την παρέλαση των παιδιών («Εμπρός μαρς!») και τα πολεμικά παιχνίδια που παραπέμπουν στις παρελάσεις της ΕΟΝ. (Εύα Κοκκινίδη, «Όψεις ελληνικής ταυτότητας στο *Λεμονοδάσος* και την *Eroica* του Κοσμά Πολίτη: αρχαία Ελλάδα, Βυζάντιο, Ευρώπη», Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010. [Βλ. http://www.eens.org/?page_id=1391].

⁴⁹ Γ. Σεφέρης - Κ. Τσάτσος, *Ένας διάλογος για την ποίηση*, επιμ. Λουκάς Κούσουλας, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1975, σ. 85.

⁵⁰ Βλ. Richard Terdiman, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1993, σ. 8.

⁵¹ Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, Νεφέλη, Αθήνα 1996, σ. 210-212.

ήξερε⁵². Ελληνικό είναι για τον Θεοτοκά κάθε έργο που βγαίνει με ειλικρίνεια από τη ζωή, την καρδιά και τη σκέψη των ανθρώπων του έθνους, που μπορεί κανείς να διακρίνει στις νεοελληνικές ιδιοσυγκρασίες και νοοτροπίες, όπως τον Ρήγα Φεραίο, τον Κοραή, τον Μακρυγιάννη, τον Σολωμό, τον Κάλβο, τον Ψυχάρη, τον Παπαδιαμάντη, τον Παλαμά, τον Καβάφη, τον Σικελιανό. Μπορεί οι ιδιοσυγκρασίες αυτές να είναι ποικίλες και αντιφατικές, ωστόσο υπάρχει μεταξύ τους κάτι κοινό που πραγματώνει την ενότητά τους, που είναι «ο αέρας, ο τόνος, η υφή, η ψυχή του Νεοελληνισμού. Είναι ο Νεοελληνισμός, όχι δόγμα, σύστημα, διδασκαλία, σχολή, νόμος απαράβατος, αλλά ίσια – ίσια ζωή, κίνηση, αντίφαση, αναζήτηση, ταξίδι, θάλασσα ανοιχτή...», τονίζει ο Θεοτοκάς.⁵³ Παρόμοια, ο Σεφέρης αξιώνει μία ενότητα του ελληνικού ύφους ανάμεσα στο κλασικό και το λαϊκό, όπως διαφαίνεται στη δήλωσή του: «Τους αρχαίους, αν θέλουμε πραγματικά να τους καταλάβουμε, θα πρέπει πάντα να ερευνούμε την ψυχή του λαού μας».⁵⁴ Η αντιδογματική αυτή οπτική σε σχέση με την έννοια της ελληνικότητας από τον Θεοτοκά και τον Σεφέρη θα πρέπει να ιδωθεί και ως αντίδραση στο μεταξικό καθεστώς, το οποίο καταργώντας την ελεύθερη διακίνηση ιδεών προσπάθησε να επιβάλει τις δικές του συνταγές περί εθνικής τέχνης.

Οι απόψεις του Γιώργου Θεοτοκά⁵⁵ και του Γιώργου Σεφέρη θα βρουν απήχηση και σε άλλους νέους πεζογράφους, ποιητές, κριτικούς και διανοούμενους της εποχής με αστική καταγωγή και ευρωπαϊκή παιδεία, οι οποίοι είχαν δεχτεί τα καινούργια μηνύματα της ποιητικής και της εικαστικής τέχνης, κυρίως από τη Γαλλία και τη Βρετανία, και είχαν επηρεαστεί από τις οδυνηρές εμπειρίες του πολέμου, υιοθετώντας μια ενσυνείδητη αντιμιλιταριστική στάση. Οι λογοτέχνες αυτοί αναζητούσαν τη ρήξη με το παρελθόν, εξέφραζαν μία αισιοδοξία και μία «κατάφαση» για τη ζωή και το

⁵² Για τη σχέση ελληνικότητας και μοντερνισμού στους λογοτέχνες της γενιάς του '30, βλ. Δ. Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, ό.π., Μ. Vitti, *Η γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και Μορφή*, ό.π., και Ν. Βαγενάς (επιμ.), *Μοντερνισμός και ελληνικότητα*, ό.π.

⁵³ Γ. Θεοτοκάς, *Πνευματική πορεία*, εκδ. Φέξη, Αθήνα 1961, σ. 57.

⁵⁴ Γιώργος Σεφέρης, *Δοκίμες*, τ. 1, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1974, σ. 257.

⁵⁵ Περισσότερα για τις ιδεολογικές θέσεις του Θεοτοκά, βλ. Μπαλούμης Επαμεινώνδας, *Μεσοπόλεμος. Πεζογραφία του '20*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1996.

μέλλον⁵⁶ και επιζητούσαν έναν εξευρωπαϊσμό με ελληνικό χρώμα. Η ομάδα αυτή των «νέων λογοτεχνών»⁵⁷ που έγινε ευρέως γνωστή με τον όρο «Γενιά του '30», αν και παρουσίαζε ποικίλες αντιθέσεις τόσο στη φιλοσοφική σκέψη όσο και στην πολιτική δράση, θα κινηθεί γύρω από έναν κεντρικό άξονα, χαρακτηριστικά του οποίου θα είναι η ρήξη με τα μέχρι τότε αφηγηματικά μέσα, οι νέες εκφραστικές μορφές στην ποίηση, η εδραίωση του μυθιστορήματος ως κυρίαρχου είδους και η υπέρβαση του ηθογραφικού στοιχείου. Οι πεζογράφοι που εντάσσονται στη «Γενιά του '30» μπορούν να διακριθούν σε τρεις ομάδες: πεζογράφους με καταγωγή από τη Μικρά Ασία, που εμφανίστηκαν ήδη από την δεκαετία του '20 και έμειναν πιο κοντά στην παράδοση, εμπνεόμενοι κυρίως από τον τόπο καταγωγής τους και οι οποίοι συχνά αποκαλούνται «Αιολική Σχολή» (Στράτης Μυριβήλης, Ηλίας Βενέζης, Φώτης Κόντογλου, Στρατής Δούκας), τους πεζογράφους που ακολούθησαν κυρίως την τάση του αστικού ρεαλιστικού μυθιστορήματος (Γιώργος Θεοτοκάς, Άγγελος Τερζάκης, Μ. Καραγάτσης κ.ά.), και τέλος, πεζογράφους που εισήγαγαν μοντερνιστικές τάσεις, όπως η παραβίαση των ρεαλιστικών συμβάσεων και οι νέες αφηγηματικές τεχνικές, όπως για παράδειγμα ο εσωτερικός μονόλογος. Αυτή η ομάδα συχνά ονομάζεται «Σχολή της Θεσσαλονίκης», επειδή οι κύριοι εκπρόσωποί της (Στέλιος Ξεφλούδας, Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος, Γιώργος Δέλιος) έζησαν και έδρασαν στην Θεσσαλονίκη⁵⁸.

Σημαντική επίδραση στην ελληνική πεζογραφία ασκεί αυτήν την περίοδο το κίνημα του γαλλικού συμβολισμού, το οποίο θα διακηρύξει την ανάγκη ο ποιητής να εκφράζεται διαμέσου συμβόλων αντλημένων από το βάθος και την ψυχή των όντων, αναζητώντας παράλληλα το συναίσθημα, όχι όμως το

⁵⁶ Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Ανδρέα Καραντώνη το 1934: ο «νέος πεζογράφος δεν είναι μίζερος, μήτε ρομαντικός και κούφιος ονειροπόλος, σαν τους νέους μας ποιητές (εννοεί τους Καρυωτακιστές). Η ζωή και με όλη της την άρρυθμη ζαλιστική ορμητικότητα δεν τον απογοητεύει. Τον προκαλεί με το πλήθος των ηθικών και των αισθητικών μορφών της να την νιώσει βαθιά [...] Τον υποχρεώνει να γυμνάσει τα μπράτσα του και να παλαίψει μαζί της και μυστικά του μεταδίδει τη θέληση να την πλάσει καθώς αυτός θέλει και όχι καθώς αυτή». («Το μυθιστόρημα των Νέων», *Νέα Γράμματα*, Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1934, σ. 733).

⁵⁷ Ο χαρακτηρισμός «νέοι λογοτέχνες» και «νέα πεζογραφία» χρησιμοποιήθηκε ευρέως από τη λογοτεχνική κριτική της εποχής, σε αντιδιαστολή με τη φράση «οι συγγραφείς της περασμένης γενεάς». (Φώτης Δημητράκοπουλος «Οι νέοι – Η νέα λογοτεχνία», στου ιδίου: *Η πρωτοποριακή κίνηση του '30 και το μυθιστόρημα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 35-46).

⁵⁸ R. Beaton, ό.π., σ. 180.

συναίσθημα καθεαυτό, αλλά τη βαθιά συγκίνηση και τους βαθύτερους κραδασμούς που προκαλεί στην ψυχή του δημιουργού⁵⁹.

Την εποχή αυτή η ελληνική λογοτεχνία «μπολιάζεται» και από την παρουσία, όπως προαναφέρθηκε, των Μικρασιατών πεζογράφων, οι οποίοι διέθεταν ομολογουμένως ένα ανώτερο πολιτισμικό επίπεδο⁶⁰. Τόσο οι ίδιοι όσο και άλλοι ντόπιοι πεζογράφοι καλλιεργούν το αστικό μυθιστόρημα, το οποίο είχε ήδη δώσει κάποια δείγματα με το έργο του Ψυχάρη, του Ξενόπουλου, του Παρορίτη, του Νιρβάνα κ.ά. Τώρα όμως η θεματική του διευρύνεται και ο προβληματισμός γύρω από θέματα σχετικά με την οικογένεια, την κοινωνία, την πολιτική, τις ιδεολογίες, βαθαίνει περισσότερο⁶¹. Απαλλαγμένοι σε μεγάλο βαθμό από τα συνήθη συμπλέγματα κατωτερότητας άλλων Ελλήνων διανοούμενων, και θέλοντας να φανούν πιο ευέλικτοι από τους προκατόχους τους, προσπάθησαν να απαγκιστρωθούν από τον εθνοκεντρισμό του «Ρωμιού», χωρίς όμως να φανεί ότι θέλουν να χάσουν την επαφή τους με τις ρίζες, ούτε ότι διακόπτουν τη

⁵⁹ Ε. Ν. Μόσχος, «Γαλλικές επιδράσεις στα Νεοελληνικά Γράμματα», περ. Νέα Εστία, τχ. 1451, 1987, σ. 85-98. Πρόδρομοι των Γάλλων συμβολιστών στάθηκαν οι Μπωντλαίρ, Λωτρεαμόν και Ζεράρ ντε Νερβάλ, ενώ οι βασικότεροι ποιητές - εκπρόσωποι του κινήματος του συμβολισμού είναι ο Πώλ Βερλαίν, ο Αρθούρος Ρεμπώ, ο Αλμπέρ Ζιρώ και ο Στεφάν Μαλλαρμέ. Στο μυθιστόρημα, ξεχωρίζει το έργο του Joris-Karl Huysmans, "A rebours" (1884), το οποίο θεωρείται ότι μιμήθηκε αργότερα ο Όσκαρ Ουάιλντ στο "Πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέυ". Σημαντικός και αντιπροσωπευτικός συγγραφέας του συμβολισμού είναι και ο Πωλ Άνταμ, με κυριότερο ίσως έργο του το "Les Demoiselles Goubert", γραμμένο σε συνεργασία με τον Μορεάς το 1886. (Βλ. <https://el.wikipedia.org/wiki/Συμβολισμός>).

⁶⁰ Με χαρακτηριστικό τρόπο περιγράφει ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος την είσοδο των Μικρασιατών στην ελληνική ζωή και τις επιρροές που δέχτηκαν όπως ήταν φυσικό και οι γηγενείς λογοτέχνες: «Η μεγάλη 'μετοικεσία', ο ξεριζωμός και το ξαναφύτεμα στο αρχέγονο πάτριο έδαφος τέτοιου πλήθους Ελλήνων, δεν άλλαξαν μονάχα την εδώ κοινωνική σύνθεση, δεν έδωσαν μονάχα ένα πλούσιο, φανταχτερό και ζωντανό χρώμα στην καθημερινή ζωή, μα συντέλεσαν και μια ψυχική και πνευματική μετατροπή, που βρήκε και στην τέχνη του λόγου την αρμόδια συχνά έκφρασή της. [...] Ύστερ' από το 23 κι αφού ξεπεραστήκανε οι πρώτες δυσχέρειες κι έπεσαν οι μεσότοιχοι [...] νιώσαμε όλοι μας, πως κάποιος άλλος αέρας είχε φυσήξει, αέρας που ξεκινούσε από μια πλατύτερη αντίληψη της ζωής. Οι Έλληνες της Ανατολής [...] έριξαν ρίζες ανανεώσεων [...] κι έχυσαν μια νέα λαχτάρα και μια ζωντάνια πληθωρική στο κορμί του παλιότερου ντόπιου Ελληνισμού. Εμείς οι 'γγενείς' είδαμε την πρώτη στιγμή μονάχα τα δυσάρεστα της κοινωνικής αναταραχής, [...] μα σαν πέρασε η φουρτούνα, το καινούργιο κρασί, που έπεσε άφθονο και βιαστικό στο παλιό ποτήρι, ξεκαθάρισε και το χαρήκαμε, απάνω από τα κατακάρια του, λαμπικαρισμένο και κατάφωτο στον ήλιο. Η Αθήνα, πνευματική πρωτεύουσα του Ελληνισμού διατηρούσε ακόμα στο είναι της ολάκερο κάποια σημάδια του οπισθοδρομικού φαναριωτισμού και φοβερά δυσκολευόταν να ζήσει ευρύτερα τα πνευματικά προβλήματα της εποχής. Έτσι της χρειάστηκε ύστερα από τον πρώτο ξαναγεννημό, συντελεσμένο με το Ταξίδι του Ψυχάρη και με τη δικαίωση της επτανησιακής παράδοσης, ένας δεύτερος ξαναγεννημός που είχε διπλό χαρακτήρα: από τη μια μεριά, μια ζεστότερη επαφή με το Βυζάντιο και την Ανατολή, όχι πια με τον σχηματικόν φαναριωτισμό του περασμένου αιώνα· κι απ' την άλλη μεριά, με το κοσμοπολίτικο πνεύμα που κόμιζαν στη γενέτειρα οι πανάρχαιοι άποικοι, που κάτω από αναπόφυγη ανάγκη είχαν γίνει έποικοι». (Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, τ. Β', Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1980, σ. 23-24).

⁶¹ Κώστας Μπαλάσκας, *Ξεμάγηση στη νεοελληνική πεζογραφία*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2003, σ. 70.

συνέχεια του δημοτικιστικού αγώνα⁶². Οι λογοτέχνες αυτοί θέτουν λοιπόν το ζήτημα της λεπτής ισορροπίας μεταξύ νεωτερικότητας και παράδοσης, ευρωπαϊκότητας και ελληνικότητας, όχι μόνο ως αισθητικό ή καλλιτεχνικό ζήτημα αλλά ως ευρύτερα πολιτισμικό. Στόχος είναι ένας ζωντανός διάλογος με την Ευρώπη, ώστε, αφενός να προβληθεί το σύγχρονο ελληνικό στοιχείο στη Δύση και αφετέρου να προταχθεί μία μορφή αντίστασης στη Δυτική κουλτούρα, η οποία όμως δεν θα είναι μία απλή άρνηση όπως παλαιότερα, «αλλά αντιπαράθεση με ίσους όρους, μία δυναμική πρόκληση και συνάμα μία αναζήτηση εθνικής πρωτοτυπίας», όπως επισημαίνει ο Δημήτρης Τζιόβας⁶³.

Το λογοτεχνικό ρεύμα της «Γενιάς του '30» ήταν αυτό το οποίο «γέννησε» και την ελληνική υπερρεαλιστική ποίηση, που επηρεασμένη από το γαλλικό υπερρεαλιστικό κίνημα, υπερέβαινε τις συμβατικότητες της προηγούμενης ποιητικής δημιουργίας και προέβαλλε έναν άλλο λόγο και μια διαφορετική γλωσσική έκφραση. Χρονολογία σταθμός για την εμφάνιση της υπερρεαλιστικής ποίησης στην Ελλάδα θεωρείται το έτος 1935, με την έκδοση της ποιητικής συλλογής *Υψικάμινος* του Ανδρέα Εμπειρικού. Μέσα στην ίδια δεκαετία δημοσίευσαν τα πρώτα ποιήματα σε ελεύθερο στίχο ο Ρίτσος και ο Βρεττάκος και πρωτοεμφανίστηκε και ο δεύτερος σημαντικός εκπρόσωπος του υπερρεαλισμού, ο Νίκος Εγγονόπουλος⁶⁴.

Μέσα σε αυτό το πνευματικό και λογοτεχνικό περιβάλλον αρχίζει να αναδύεται στα μέσα της δεκαετίας του τριάντα το ελληνικό μυθιστόρημα μαθητείας, με μία σειρά έργων επηρεασμένων σε σημαντικό βαθμό από τα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά ρεύματα, διατηρώντας, ωστόσο και την ιδιαίτερη λογοτεχνική τους ταυτότητα. Πολλοί από τους συγγραφείς των έργων αυτών υιοθέτησαν μοντερνιστικές μεθόδους γραφής, όπως ο Κοσμάς Πολίτης, ο οποίος, αν και δεν έρχεται σε πλήρη ρήξη με τις συμβάσεις του ρεαλισμού, ωστόσο χρησιμοποιεί έντονα μοντερνιστικά στοιχεία (χαλαρή πλοκή, απότομο πέρασμα από το ένα θέμα στο άλλο, ποιητικός λόγος, κρυπτογραφική γραφή). Στην

⁶² Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 2006, σ. 39.

⁶³ Δ. Τζιόβας, *ό.π.*, σ. 40-41.

⁶⁴ Περισσότερα για την εμφάνιση του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα, βλ. Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού*, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα, 2005, σ. 23-28.

Eroica, επί παραδείγματι, η αφηγηματική οπτική περνά ξαφνικά από αυτή των παιδιών, στον αρχικά ανώνυμο αφηγητή, που θυμάται τα γεγονότα όντας σε ώριμη πια ηλικία, και του οποίου η ταυτότητα αποκαλύπτεται αργότερα, στη μέση σχεδόν του έργου⁶⁵. Πάντως, αν και ο Απόστολος Σαχίνης βλέπει στην *Eroica* την επίδραση του μυθιστορήματος του Αλαίν Φουρνιέ *Ο Μεγάλος Μωλν* (1913)⁶⁶, ο ίδιος ο Κοσμάς Πολίτης σε μια συνέντευξή του στη *Ακρόπολη* το αρνείται: «Μα δεν είναι δυνατόν να υπάρχει σύγκριση. Η *Eroica* είναι το μυθιστόρημα της ζωής, της λυγερής εφηβείας και ο *Μεγάλος Μωλν* είναι ένα πεισιθάνατο βιβλίο»⁶⁷.

Ο Άγγελος Τερζάκης, άνθρωπος με πλατιά φιλοσοφική παιδεία και ανήσυχος από τα εφηβικά του χρόνια, αν και στο ξεκίνημά του ακολούθησε κάποιες παραδοσιακές μορφές και αντιλήψεις, γρήγορα, όπως επισημαίνει ο Αλέξανδρος Αργυρίου, υιοθέτησε έναν νεωτερικό τρόπο γραφής, ανάλογο με αυτόν του Χάξλεϋ, του Τζόυς, του Προυστ, έχοντας όμως την ικανότητα να αποφεύγει τις αντιγραφές⁶⁸. Σημαντικές επιρροές δέχτηκε και από συγγραφείς με τους οποίους ένιωθε ψυχική συνάφεια: τους Ρώσους και προπάντων τον Ντοστογιέφσκι, αλλά και τους Σκανδιναβούς Χάμσουν, Ίψεν, Στρίντμπεργκ⁶⁹.

Ο Θανάσης Πετσάλης Διομήδης στην τριλογία του *Γερές και Αδύναμες γενεές*, το βασικό θέμα της οποίας είναι η πορεία προς την παρακμή της πλούσιας αστικής οικογένειας των Πάρνηδων, είναι φανερά επηρεασμένος από το έργο του Τόμας Μαν *Οι Μπούντενμπρουκ. Η παρακμή μιας οικογένειας* (1901), που είναι το πρώτο μεγάλο έπος της αστικής ζωής στη γερμανική λογοτεχνία⁷⁰. Στο *Roman experimental* (πειραματικό μυθιστόρημα)⁷¹ του γαλλικού Νατουραλισμού

⁶⁵ R. Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, ό.π., σ. 226-227.

⁶⁶ Α. Σαχίνης, *Η σύγχρονη πεζογραφία μας*, Εστία, Αθήνα 2000, σ. 21.

⁶⁷ Ιώ Μαρμαρινού, «Ο Κοσμάς Πολίτης των θλίψεων», περ. *Η Λέξη*, τχ. 87, Σεπτέμβρης 89, σ. 765.

⁶⁸ Αλέξανδρος Αργυρίου, «Το ιδεολογικό πεδίο του Άγγ. Τερζάκη», *Νέα Εστία*, τχ. 1718, Δεκ. 1999, σ. 720, 749.

⁶⁹ Θ. Πετσάλης-Διομήδης, «Ένας ευπατρίδης διανοούμενος», *Ν. Εστία*, τχ. 1283, 1980, σ. 11.

⁷⁰ Μισέλ Βανελλεπούττε, «Ο Τόμας Μανν και η παράδοση», περ. *Διαβάζω*, τχ. 90, 1984, σ. 22.

⁷¹ Σύμφωνα με τις Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού και Βίκυ Πάτσιου, τη θεωρία του «πειραματικού μυθιστορήματος» διατύπωσε ο Emil Zola (1840-1902), ακολουθώντας σχεδόν βήμα προς βήμα τη μέθοδο της *πειραματικής ιατρικής* του Claude Bernard. Ο Zola πιστεύει ότι «ο μυθιστοριογράφος είναι καμωμένος από έναν παρατηρητή και από έναν πειραματιστή. Ο παρατηρητής επιλέγει το θέμα του (π.χ. ο αλκοολισμός) και διατυπώνει μια υπόθεση (π.χ. ο αλκοολισμός οφείλεται στην κληρονομικότητα ή στην επίδραση του περιβάλλοντος). Ο πειραματιστής παρεμβαίνει με τρόπο άμεσο, για να τοποθετήσει τον ήρωά του σε συνθήκες τέτοιες που θα αποκαλύψουν τον μηχανισμό του πάθους του και θα επαληθεύσουν την αρχική υπόθεση. Στο φιλόδοξο πρόγραμμα των είκοσι μυθιστορημάτων με τον τίτλο *Les Rougon-*

εντάσει ο Τέλλος Άγρας την τριλογία του Θανάση Πετσάλη, η οποία «συναντάται» με τα μυθιστορήματα του Άγγελου Τερζάκη *Δεσμώτες* και *Η παρακμή των Σκληρών*⁷².

Ιδιαίτερη περίπτωση θεωρείται η Μέλπω Αξιώτη, η οποία με τις *Δύσκολες Νύχτες* (1938) και το *Θέλετε να χορέψουμε Μαρία;* (1940), περνά στο μοντερνιστικό κίνημα της δεκαετίας του '30, καταργώντας στοιχεία του συμβατικού μυθιστορήματος⁷³, και υιοθετώντας στοιχεία και τεχνικές του Nouveau Roman (Νέο Μυθιστόρημα)⁷⁴, το οποίο εμφανίστηκε στον Μεσοπόλεμο, αλλά καθιερώθηκε κυρίως στη Γαλλία κατά τις δεκαετίες του 1950 και του 1960. Το Nouveau Roman αμφισβήτησε τα βασικά γνωρίσματα του ρεαλιστικού μυθιστορήματος, όπως η πρωτοκαθεδρία του συγγραφέα – αφηγητή, η ολοκληρωμένη ψυχολογική παρουσίαση του κεντρικού ήρωα, η χρονική αλληλουχία στην παρουσίαση του αφηγηματικού υλικού, προβάλλοντας μία καταγραφή του κόσμου, όπως αυτός γίνεται αντιληπτός μέσα από τις

Macquart (1871-1893), όπου παρακολουθεί την πορεία και την εξέλιξη των μελών μιας οικογένειας της Δεύτερης Αυτοκρατορίας επί πέντε γενιές, ο Zola στοχεύει να αποδείξει τον καθοριστικό ρόλο που παίζει στη ζωή του ανθρώπου αφενός το περιβάλλον (φυσικό, κοινωνικό...) και αφετέρου ο παράγων της κληρονομικότητας. Τα μυθιστορήματά του αποτελούν τη λογοτεχνική πραγμάτωση της ντετερμινιστικής, και γι' αυτό απαισιόδοξης κατά βάση, κοσμοαντίληψής του ότι ο άνθρωπος είναι έρμαιο και θύμα τυφλών κληρονομικών δυνάμεων ή/και της νομοτελειακής επίδρασης του περιβάλλοντος — και, τελικά, ανεύθυνος και αθώος για την ηθική ή άλλη εξαχρείωσή του». (Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού & Βίκυ Πάτσιου, «Εισαγωγή». *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις - Μετασχηματισμοί - Όρια*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007, 14-15).

⁷² Τέλλος Άγρας, «Η τριλογία του κ. Θ. Πετσάλη», *Τα Νέα Γράμματα*, χρόνος Β', Αθήνα 1936, σ. 838.

⁷³ Βλ. Kakavoulia Maria, "History and the Modernist Fragment: On M. Axioti's *Δύσκολες Νύχτες*" στο Layoun Mary (edit.), *Modernism in Greece?*, Pella Publishing Company, N.Y., 1990, σ. 181-206). Η μοντερνιστική γραφή της Αξιώτη πηγάζει βέβαια και από τη μελέτη των μεγάλων Ρώσων συγγραφέων, με τους οποίους ήρθε σε επαφή χάρη στον παππού της Παναγιώτη Αξιώτη αλλά και τον πατέρα της Γιώργο. Το 1936 προσχώρησε στο Κ.Κ.Ε., εγκαινιάζοντας τη δια βίου πολιτική της προσχώρηση στην Αριστερά. Σε μία από τις εξομολογήσεις της αναφέρει: «Ήμουνά μόνο σίγουρη πως είμαι εκείνο που λέγεται ένας αριστερός λογοτέχνης. Ο πάπους μου μέχε μάθει ν' αγαπώ το λαό, πως ο λαός είναι ο μέγας δάσκαλος κι' έχει απέραντους θησαυρούς και μεγάλη σοφία, είχε γράψει κι' ο ίδιος πολλά μυκονιάτικα διηγήματα γεμάτα αγάπη για το φτωχό κόσμο κι' ήταν ο πρώτος που έκαμε γνωστή στην Ελλάδα τη ρουσσική φιλολογία με μεταφράσεις στη δημοτική του Πούσκιν, Λέρμοντοφ, Τολστόι. Ο πατέρας μέχε μάθει ν' αγαπώ τη Ρωσία, όπου εκεί είχε γεννηθεί κι' ο ίδιος και μεγάλωσε. Τον αγαπούσα λοιπόν το λαό, την αγαπούσα και τη Ρωσία, και σίγουρα ότι εκείνες οι δυο αγάπες μαζί, μέχανε πάει εμένα πια ίσαμε το Κ.Κ.Ε. Είχα δηλαδή κάμει νερά, είχα φύγει απ' την τάξη μου. Μα για τον έλεγχο το μαρξιστικό πάνω στα φιλολογικά μου γραφτά αυτό δεν ήμουν σε θέση να το κάμω τότε. (Άννα Ματθαίου - Πόπη Πολέμη, «Από τις *Δύσκολες Νύχτες* στη στρατευμένη τέχνη» [μια μαρτυρία της Μέλπω Αξιώτη (1953)] στο: *Διαδρομές της Μέλπω Αξιώτη 1947-1955. Μαρτυρίες και κείμενα από τα Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1999, 17-18).

⁷⁴ Βλ. Α. Ρ. Γκριγιέ, Ν. Σαρότ, *Το νέο γαλλικό μυθιστόρημα (Στιγμιότυπα, Τροπισμοί)*, μτφρ. Τατιάνα Τσαλίκη - Μηλιώνη, Κάλβος, Αθήνα 1970.

αισθήσεις του ατόμου⁷⁵. Βασικοί εκπρόσωποι του θεωρούνται οι: Σάμουελ Μπέκετ, Ναταλί Σαρότ, Μισέλ Μπυτόρ, Μαργκερίτ Ντυράς, Κλωντ Μωριάκ, Κλωντ Ολλιέρ, Ρομπέρ Πινζέ, Ζαν Ρικαρντού, Αλαίν Ρομπ-Γκριγιέ⁷⁶. Η μοντερνιστική γραφή της Αξιώτη στις *Δύσκολες Νύχτες*, πρωτοποριακή για την εποχή της, προκάλεσε αίσθηση και έγινε δεκτή με αντιφατικές κριτικές. Η πλειονότητα των κριτικών αντιμετώπισε μάλλον αρνητικά το έργο⁷⁷, με εξαίρεση τον Γρηγόριο Ξερόπουλο, ο οποίος το χαρακτήρισε «σωστό ρομάντζο, αληθινώτατο και συνεπέστατο»⁷⁸. Αρκετές κριτικές διέκριναν υπερρεαλιστικά στοιχεία στις *Δύσκολες Νύχτες*⁷⁹, ωστόσο θα συμφωνήσουμε με την άποψη του Σωνιέ ότι η επίδραση του υπερρεαλισμού στις *Δύσκολες νύχτες* είναι σχεδόν μηδαμινή⁸⁰. Ο ίδιος θεωρεί ότι η Αξιώτη δεν έπαψε να είναι μία θεμελιακά ρεαλίστρια συγγραφέας «όχι βέβαια με την έννοια της συγγραφέως που εννοεί να σέβεται τους κανόνες και τις συνήθειες της λεγόμενης ρεαλιστικής λογοτεχνίας, ακόμα λιγότερο της νατουραλιστικής, αλλά της συγγραφέως που

⁷⁵ Η εμφάνιση του Nouveau Roman στην Ελλάδα προκάλεσε, σύμφωνα με τον Ε. Καψωμένο μία αμηχανία, ανάλογη μ' αυτήν που προκάλεσαν τα νεωτερικά ποιητικά κείμενα. (Ερατοσθένης Καψωμένος, «Αφηγηματικές τεχνικές και σημασιακοί κώδικες», περ. *Θαλλά*, Χανιά, Φθινόπωρο 1993, τχ. 5, σ. 8). Βλ., επίσης, σχετικά με το Nouveau Roman: Απ. Σαχίνης, *Το νέο μυθιστόρημα*, Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη 1972. Νόρα Αναγνωστάκη, *Μαγικές εικόνες*, Νεφέλη, Αθήνα 1980, σ. 121, καθώς και τα νεότερα: Μιχ. Μπακογιάννης «Άφοροι; πειραματισμοί στις παρυφές του μοντερνισμού: Το "Νέο Μυθιστόρημα" (Nouveau Roman) στην ελληνική πεζογραφία», περ. ΔΙΑ-ΚΕΙΜΕΝΑ, Αφιέρωμα: «Μοντερνισμός-μεταμοντερνισμός: Διαχωριστικές γραμμές», τχ. 9, Θεσσαλονίκη 2007, σ. 45-60, και Δημήτρης Τζιόβας, «Από τον μοντερνισμό στο Nouveau Roman», στο: *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*, επιμ. Α. Καστρινάκη, Δ. Πολίτης, Δ. Τζιόβας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης/Μουσείο Μπενάκη, Ηράκλειο 2012, σ. 209-237.

⁷⁶ Βλ. Μ. Ναντώ, «Το νέο μυθιστόρημα», μτφρ. Μαρία Βεληβασάκη, περ. *Διαβάζω*, τχ. 189, σ. 12-18 και Μ. Ηροδότου, ό.π., σ. 19.

⁷⁷ Σχετικά με την υποδοχή του μυθιστορήματος *Δύσκολες Νύχτες* από τη λογοτεχνική κριτική της εποχής, η Ελισάβετ Κοτζιά αναφέρει ότι οι τεχνικές της «συνειδησιακής ροής» και του συνειρμού που υιοθέτησε ο πεζογραφικός λόγος της Αξιώτη αλλά και του Γιάννη Σκαρίμπα, αντιμετωπίστηκε με αμηχανία από την πλειονότητα των κριτικών, σε αντίθεση με την ήπια νεωτερικότητα της πεζογραφίας του Στέλιου Ξεφλούδα, του Γιώργου Δέλιου και του Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου, η οποία, με εξαίρεση κάποιες αρνητικές κριτικές από την πλευρά των αριστερών, έτυχε μάλλον θετικής υποδοχής. (Ελισάβετ Κοτζιά, *Ιδέες και Αισθητική, - Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι (1930-1974)*, Πόλις, Αθήνα 2006, σ. 173-179). Ο Αλέξανδρος Αργυρίου σημειώνει, επίσης, ότι η νεωτερική γραφή της Αξιώτη συνάντησε «την οργή των κατεστημένων λογίων, που θεώρησαν προσβεβλημένη τη νοημοσύνη τους, μη εξαιρουμένης (όμως για δικούς της λόγους, υπαγόμενους στις ανιδιοτελείς σκοπιμότητές της) της Πηνελόπης Δέλτα». Α. Αργυρίου, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του Μεσοπολέμου (1918-1940)*, τ. Β', σ. 700.

⁷⁸ Επαινετικά σχόλια για το έργο έκαναν επίσης ο Κλέων Παράσχος, ο Τίμος Μαλάνος, ο Κώστας Ουράνης και η Ελένη Ουράνη (Άλκης Θρύλος). Βλ. Ελ. Κοτζιά, ό.π., σ. 174.

⁷⁹ Βλ. Μαίρη Μικέ, *Μέλπω Αξιώτη - Κριτικές περιπλανήσεις*, Κέδρος, Αθήνα 1996, και Τάσος Κόρφης, *Ματιές στο Λογοτεχνία του Μεσοπολέμου*, Πρόσπερος, Αθήνα 1991, σ. 198.

⁸⁰ G. Saunier, *Οι μεταμορφώσεις της Κάδμωσ - Έρευνα στο έργο της Μέλπωσ Αξιώτη*, Άγρα, Αθήνα 2005, σ. 16.

είναι αφοσιωμένη με πάθος στην αναφορικότητα, στην πραγματικότητα της οποίας εννοεί να δώσει, με εξαιρετικά πρωτότυπα μέσα, μια πιστή, ανάγλυφη εικόνα»⁸¹. Η ίδια η συγγραφέας, εξάλλου, ακολουθώντας την επίσημη γραμμή της ελληνικής αριστεράς, που αντιμετώπισε τον υπερρεαλισμό ως τέχνη ξεκομμένη από τον λαό και τους αγώνες του, αποκηρύσσει εκ των υστέρων τις όποιες επιρροές δέχτηκε από τον υπερρεαλισμό, κυρίως στη *Σύμπτωση* και στο *Θέλετε να χορέψομε Μαρία*;⁸²

Με την έναρξη του ελληνοϊταλικού πολέμου και καθ' όλη τη διάρκεια της «σκληρής» δεκαετίας του '40, η νέα ιστορική συγκυρία σηματοδοτεί την εμφάνιση της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς. Όπως εξηγεί ο Αλέξανδρος Αργυρίου, ο πόλεμος και η μετέπειτα εμφύλια διαμάχη που ξεκίνησε δυσδιάκριτα από το 1943, φόρτισαν τους συγγραφείς περισσότερο συναισθηματικά-βιωματικά και λιγότερο λογικά, καθορίζοντας καίρια τη θέση τους και τη στάση τους στο λογοτεχνικό γίγνεσθαι⁸³. Οι πρώτοι μεταπολεμικοί πεζογράφοι αισθάνονται και συμπεριφέρονται ως νέα γενιά που έρχεται σε διάσταση με την προηγούμενη γενιά του '30. Όπως φαίνεται από τα κριτικά τους σημειώματα θεωρούν ότι η γενιά του '30 «είναι 'αστυκή', δηλαδή εστιάζεται στο άστυ, τις μεγάλες πόλεις, όπου η ζωή νοθεύεται μακριά από τις ρίζες της, ενώ η ζωή συντηρείται στο χωριό, τις μικρές κοινότητες»⁸⁴. Πρόκειται λοιπόν για τάση που, καθώς κοιτάζει προς τα πίσω, μπορεί να θεωρηθεί συντηρητική. Ωστόσο, το ανανεωτικό στοιχείο στην έκφραση, η ανορθόδοξη ανάπτυξη του αφηγηματικού χρόνου, η χρήση του μονολογικού στοιχείου, η συμβολική γλώσσα, τεχνικές που αποτυπώνουν πιο εύγλωττα τα συναισθήματα των χαρακτήρων και τη συγκρότηση του εσωτερικού τους κόσμου⁸⁵, καθιστούσαν τους συγγραφείς αυτούς αρκετά πρωτοποριακούς⁸⁶.

⁸¹ G. Saunier, ό.π., σ. 31.

⁸² «Εδώ πρέπει να πω και τη δικιά μου παλιά αμαρτία. Ήταν ένας καιρός που με επηρέασε κι εμένα ο σουρρεαλισμός στη φραστική μου διάρθρωση και μπήκε δίχως να το πάρω είδηση σ' ορισμένα γραφτά μου. Στα δυο βιβλία μου *Σύμπτωση*, ποίημα, και *Θέλετε να χορέψομε Μαρία*, μυθιστόρημα, 1940. Η μαρξιστική ιδεολογία και ο εθνικοαπελευθερωτικός αγώνας του ελληνικού λαού με σώσανε από το ξεγλίστρημα». (Μ. Αξιώτη, *Μια καταγραφή στην περιοχή της λογοτεχνίας και άλλα κείμενα*, Άπαντα Μ. Αξιώτη, τ. ΣΤ', Κέδρος, Αθήνα 1983, σ. 152). Η παραπομπή από το: Μ. Κακαβούλια, *Μελέτες για τον αφηγηματικό λόγο*, ό.π., σ. 116-117.

⁸³ Α. Αργυρίου, «Εισαγωγή», *Η Μεταπολεμική πεζογραφία*, τ. Α', σ. 94.

⁸⁴ Α. Αργυρίου, ό.π., σ. 103.

⁸⁵ Βλ. Doritt Cohn, *Διαφανή πρόσωπα*, ό.π., και Δήμητρα Μπεχλικούδη, «Μια απόπειρα προσέγγισης της λειτουργίας του χρόνου σε τέσσερα νεανικά μυθιστορήματα των δεκαετιών

Πάντως, τα πεζογραφικά είδη στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, σύμφωνα με τον Απόστολο Σαχίνη, παραμένουν θεματικά σχεδόν ίδια μέχρι το 1950: Ιστορικό μυθιστόρημα, πολεμικό μυθιστόρημα, μυθιστόρημα παιδικής και εφηβικής ηλικίας, ενώ έχουμε και την εμφάνιση μίας αξιόλογης γυναικείας πεζογραφίας⁸⁷. Μετά τη Μέλπω Αξιώτη, η οποία είχε δώσει ήδη δείγματα της γραφής της, όπως αναφέρθηκε, αρκετές γυναίκες συγγραφείς που προέρχονται από εύπορες αστικές οικογένειες επηρεάζονται από τη μαρξιστική ιδεολογία και προβάλλουν τον καταπιεσμένο, κοινωνικά αδικημένο άνθρωπο, όπως και την άδικη ταξική κοινωνία. Ακόμη, δέχονται επιδράσεις από τα υπαρξιακά φιλοσοφικά ρεύματα και τα φεμινιστικά κινήματα. Η Μαργαρίτα Λυμπεράκη, η Μιμικά Κρανάκη, η Μόνα Μητροπούλου, η Γαλάτεια Καζαντζάκη, η Λιλίκα Νάκου, η Κατίνα Παππά, αναδεικνύουν στα έργα τους γυναικείες μορφές που αφήνουν πίσω τους τη γυναίκα θύμα, και παίρνουν τη ζωή στα χέρια τους, διεκδικώντας τόσο την ερωτική τους ελευθερία κόντρα στις αστικές προκαταλήψεις, όσο και την καλλιτεχνική τους ταυτότητα⁸⁸. Η Μαργαρίτα Λυμπεράκη στα *Ψάθινα καπέλα* φαίνεται να επηρεάστηκε με γόνιμο και δημιουργικό τρόπο από το έργο *Μικρές κυρίες* της Louisa May Alcott (1868)⁸⁹, αλλά και τα βιβλία της Rosamond Lehmann: το *Dusty Answer* (1927) και το *Invitation to the Waltz* (1932), όπου «τα όνειρα, οι προθέσεις, οι επιθυμίες και οι διαθέσεις των νέων κοριτσιών διαμορφώνουν αργά – αργά και ανεπαίσθητα έναν ψυχικό κόσμο που προχωρεί, ανάμεσα από τις μικρές ευτυχίες και τις μικρές θλίψεις της ζωής, προς την ωριμότητα», γράφει ο Απόστολος Σαχίνης⁹⁰.

Όπως παρατηρεί η Αγγέλα Καστρινάκη, «αν το Bildungsroman στην Ευρώπη δημιουργείται από την ανάγκη αυτοπροσδιορισμού μιας κοινωνικής τάξης και

1980 και 1990», στο: *Σύγχρονο ελληνικό Παιδικό-εφηβικό μυθιστόρημα*, επιμ. Τασούλα Τσιλιμένη, Σύγχρονοι Ορίζοντες, Αθήνα 2004, σ. 215.

⁸⁶ Α. Αργυρίου, ό.π., σ. 103.

⁸⁷ Α. Σαχίνης, *Προσεγγίσεις – Δοκίμια κριτικής*, σ. 138.

⁸⁸ Α. Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην παραγμένη δεκαετία (1940-1950)*, Πόλις, Αθήνα 2005, σ. 538.

⁸⁹ Α. Καστρινάκη, «Το όνειρο του ταξιδιού στα *Ψάθινα Καπέλα* της Μαργαρίτας Λυμπεράκη», *Πρακτικά Ζ' Επιστημονικής Συνάντησης: Εκδοτικά και Ερμηνευτικά Ζητήματα της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας – Μνήμη Ελένης Τσαντσάνογλου*, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 367.

⁹⁰ Α. Σαχίνης, ό.π., 24-25.

εμπέδωσης της κυριαρχίας της, το γυναικείο Bildungsroman προκύπτει από ανάλογη ανάγκη αυτοπροσδιορισμού ενός ολόκληρου φύλου»⁹¹.

1.1.3 Η επίδραση της Ψυχανάλυσης

Είναι γνωστό ότι η σχέση ψυχανάλυσης και λογοτεχνίας ήταν και εξακολουθεί να είναι σημαντική. Η ψυχολογία, η οποία εμφανίστηκε σαν νέα επιστήμη τον 19^ο αιώνα, είχε ήδη διατυπώσει υπαινιγμούς για τον σύνθετο χαρακτήρα των κινήτρων στον άνθρωπο. Ο H. Taine (1828-1893) είχε αντιληφθεί τον σημαντικό ρόλο που παίζουν τα ά-λογα (irrational) κίνητρα και οι ροπές στον προσδιορισμό της ανθρώπινης συμπεριφοράς⁹². Αν λοιπόν το μυθιστόρημα πρέπει ν' αποκαλύψει κάτι, είναι αυτός ακριβώς ο πολυσύνθετος μηχανισμός της ανθρώπινης ψυχής, που ενεργεί και προσπαθεί να προσδιορίσει τη σχέση της με ένα κοινωνικό περιβάλλον ανάλογης πολλαπλότητας και πολυπλοκότητας⁹³. Τα λογοτεχνικά έργα, μέσω της πλοκής, σκιαγραφούν χαρακτήρες και παρουσιάζουν καταστάσεις, που είναι ικανές να προτείνουν υποθέσεις για την ανθρώπινη συμπεριφορά, τα ανθρώπινα κίνητρα, τις ανθρώπινες πράξεις, ή ακόμη και την κοινωνική δομή⁹⁴.

Η ψυχαναλυτική κριτική της λογοτεχνίας, μπορούμε να πούμε ότι ξεκίνησε με τη δημοσίευση της *Ερμηνευτικής των Ονείρων* του Sigmund Freud (1856-1939), το 1900⁹⁵, αν και μακρινός προπομπός των απόψεών του υπήρξε ο Πλάτων, ο οποίος στα έργα του *Πολιτεία*, *Φαίδρος*, *Ίων*, αλλά και σε άλλους διαλόγους, αναφέρθηκε στον εννορητικό χαρακτήρα της τέχνης και στη σχέση της με την

⁹¹ Αγγέλα Καστρινάκη, «Τα χρόνια της ενηλικίωσης; Η εμπειρία του πολέμου, οι ρεαλιστικές καταβολές και η πρόκληση του ευρωπαϊκού μοντερνισμού και η σχέση με τη ζέουσα πραγματικότητα στον 20^ό αιώνα», εφημ. ΤΟ ΒΗΜΑ, 07/08/2016.

⁹² Sholom Kahn, *Science and Aesthetic Judgement: A Study of Taine's Critical Method*, London 1953, σ. 51.

⁹³ Τζίνα Πολίτη, «Το επιτήδειο ψέμα», περ. *Σπείρα*, τ. 6, 1977, σ. 189.

⁹⁴ John Hospers, «Implied Truths in Literature», *Contemporary Studies in Aesthetics*, ed. F. J. Coleman, USA, 1968, σ. 236.

⁹⁵ Οι απαρχές της ψυχαναλυτικής ανάλυσης των κειμένων, εντοπίζονται αρχικά στο χώρο του λαϊκού παραμυθιού και γενικότερα της λαϊκής παράδοσης. Ο Freud χρησιμοποιεί την ψυχανάλυση για να ερμηνεύσει τη λαϊκή παράδοση, αλλά και το αντίστροφο, προκειμένου να θεμελιώσει τη θεωρία του επικαλείται τη λαϊκή παράδοση. Βλ. Γ. Παπαντωνάκης, «Ψυχανάλυση και Παιδική Λογοτεχνία», στο: Γ. Παπαντωνάκης, *Θεωρίες λογοτεχνίας και ερμηνευτικές προσεγγίσεις κειμένων για παιδιά και νέους*, Πατάκης, Αθήνα 2009, σ. 126.

επιθυμία και το όνειρο⁹⁶. Λίγα χρόνια αργότερα με το «Η φαντασίωση και τα όνειρα στην Gradiva του Βίλχελμ Γένσεν» (1907), ο Freud εγκαινιάζει και επίσημα τη σχέση της λογοτεχνίας με την ψυχανάλυση, μια σχέση που μοιάζει με «ερωτοτροπία από την πλευρά της ψυχανάλυσης απέναντι στη λογοτεχνία»⁹⁷. Ακολούθησε πλήθος άρθρων του, που είχαν ως θέμα τη φύση της τέχνης και τον καλλιτέχνη, καθώς και αναλύσεις κλασικών λογοτεχνικών έργων.⁹⁸

Η λογοτεχνία χωρίς καμία αμφιβολία έθρεψε τη σκέψη του Freud και εμπλούτισε τις επιστημονικές του ανακαλύψεις. Οι δύο κεντρικές φιγούρες που στοιχειώνουν το έργο του είναι ο *Οιδίπους* του Σοφοκλή και ο *Άμλετ* του Σαίξπηρ. Αντιπαραβάλλοντάς τα δύο τραγικά πρόσωπα και συνδέοντάς τα με το υλικό της αυτοανάλυσής του, ο Freud κατάφερε ν' αναδείξει τη δομή του οιδιπόδειου συμπλέγματος και την καθολικότητα των ασυνείδητων αιμομικτικών, πατροκτόνων και μητροκτόνων επιθυμιών που σημαδεύουν τα μεγάλα τραγικά έργα, τις ζωές των ανθρώπων, και βεβαίως την ψυχαναλυτική θεωρία⁹⁹.

Αν και ο Freud θεωρεί ότι οι απαρχές του έργου τέχνης είναι εννομητικές¹⁰⁰, στην πορεία ξεκαθαρίζει ότι προσφέρουμε κακές υπηρεσίες στον «ποιητή» εκλαμβάνοντας το έργο του σαν ψυχιατρική μελέτη. Στην άποψη ότι ο λογοτέχνης πρέπει ν' αποφεύγει την επαφή με την ψυχιατρική και ν' αφήνει τους γιατρούς να περιγράφουν τις νοσηρές ψυχικές καταστάσεις, ο Freud πιστεύει ότι «στην πραγματικότητα, κανένας σωστός ποιητής δεν τήρησε ποτέ

⁹⁶ Θ. Τζούλης, *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία*, Οδυσσέας, Αθήνα 1996, σ. 15.

⁹⁷ Γιώργος Βαμβαλής, «Σημείωμα του εκδότη» στο: Σ. Φρόντ, *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα 1994, σ. 9.

⁹⁸ Ενδεικτικά αναφέρονται: «Ο δημιουργικός συγγραφέας και η ονειροπόληση», «Συμβολή στην Ψυχολογία της Αγάπης», «Ο Ντοστογιέφσκι και η πατροκτονία», η ανάλυση του *Βασιλιά Ληρ* και η εξέταση της ελληνικής τραγωδίας στο *Τοτέμ και Ταμπού*, η μελέτη *Λεονάρντο Ντα Βίντσι: Μια ψυχοσεξουαλική μελέτη παιδικών αναμνήσεων*, κ.ά. Βλ. σχετικά: περ. *Δέντρο*, αφιέρωμα: «Ψυχολογική και Ψυχαναλυτική προσέγγιση στη λογοτεχνία», τχ. 27, Απρίλιος-Μάιος 1982, σ. 59-66, και Γ. Βελουδής, «Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση», στο: *Γραμματολογία-Θεωρία Λογοτεχνίας*, Δωδώνη, Αθήνα 1994, σ. 313-334.

⁹⁹ Γεράσιμος Στεφανάτος, «Αναζητώντας μιαν αλήθεια που γιατρεύει», Συνέντευξη στον Κ.Β. Κατσουλάρη στον διαδικτυακό τόπο: <https://www.bookpress.gr/sinenteuxeis/sinomilies/2017-05-06-17-52-15>.

¹⁰⁰ Πρέπει να αναφερθεί ότι η αντίληψη του Freud για τον εννομητικό χαρακτήρα όχι μόνο της τέχνης αλλά και άλλων φαινομένων της ζωής συνάντησε την πολεμική ενός μεγάλου μέρους της κοινωνίας, που τον κατηγορήσε για πανσεξουαλισμό και υποβάθμιση των πιο υψηλών αξιών του πολιτισμού. Ήταν φυσικό οι απόψεις του Freud να προκαλέσουν στον άνθρωπο ένα είδος «ναρκισσιστικής πληγής», εφόσον θα έπρεπε να δεχτεί ότι αυτό που θεωρεί ευγενικό και ανώτερο μέσα του ανάγεται στις ερωτικές εννομήσεις. (Θ. Τζούλης, *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία*, Οδυσσέας, Αθήνα 1996, σ. 28-29).

αυτή την επιταγή. Η περιγραφή της ψυχικής ζωής του ανθρώπου είναι, όπως ξέρουμε, το πραγματικό του πεδίο κυριαρχίας· ήταν πάντοτε πρόδρομος της επιστήμης, όπως και τώρα της επιστημονικής ψυχολογίας [...] Έτσι ο ποιητής δεν μπορεί να παρακάμψει τον ψυχίατρο ούτε ο ψυχίατρος τον ποιητή, και η ποιητική επεξεργασία ενός ψυχιατρικού θέματος μπορεί να αποβεί άψογη, χωρίς να θυσιάζεται η ομορφιά»¹⁰¹. Στη συνέχεια ο Freud εξαγγέλλει τις σχέσεις που μπορεί να συνάψει ο λογοτέχνης με τη νέα επιστήμη-την ψυχανάλυση- και τη δυνατότητα που έχει η γνώση αυτής της τελευταίας να φέρει στο φως τη γνώση του λογοτέχνη, η οποία, χωρίς την επιστήμη της ψυχανάλυσης θα μπορούσε να περάσει απαρατήρητη¹⁰².

Το έργο τέχνης, σε οποιονδήποτε χώρο κι αν ανήκει, είναι σύμφωνα με τη φροϋδική θεωρία μόρφωμα του ασυνείδητου, το οποίο παίζει κυρίαρχο ρόλο σε ολόκληρη την ψυχική μας ζωή. Από το ασυνείδητο εκπέμπονται τα σήματα, τα σημαίνοντα, τα οποία διαμηνύουν συγκρούσεις, επιθυμίες, ενοχές. Όλα αυτά δεν μπορούν να αναδυθούν στο Εγώ και να γίνουν πράξη, καθώς παρεμποδίζονται από τις απαγορεύσεις του Υπερεγώ.¹⁰³ Προεκτάσεις αυτών των πρωτογενών απαγορεύσεων αποτελούν οι ποικίλες καταπιέσεις που ασκεί η αρχή της πραγματικότητας και ο πολιτισμός, τον οποίο ο Freud αποκάλεσε «πηγή δυστυχίας» για τον άνθρωπο. Έτσι, ο καλλιτέχνης για να αποφύγει την κατακραυγή της κοινωνίας εκφράζει με έμμεσο τρόπο το ενορμητικό του

¹⁰¹ Σ. Φρόντ, «Η φαντασίωση και τα όνειρα στην Gradiva του Βίλχελμ Γένσεν», στο: *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα 1994, σ. 70-71. Ο ίδιος ο Φρόντ σε μία προσφώνηση κατά τον εορτασμό της επετείου των εβδομήντα του χρόνων, αρνήθηκε την τιμή που του απέδιδαν για την ανακάλυψη του υποσυνείδητου, υποστηρίζοντας ότι η τιμή ανήκει μάλλον στους συγγραφείς. (Stanley Edgar Hyman, «Μια ανασκόπηση της κλασικής ψυχαναλυτικής κριτικής», μτφρ. Δήμητρα Παπάζογλου, περ. *Το Δέντρο*, τχ. 27, 1982, σ. 59.)

¹⁰² J. L. Baudry, «Ο Φρόντ και η λογοτεχνική δημιουργία», στο: Β. Καλλιπολίτης (επιμ.), *Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση*, Εξάντας, Αθήνα 1990, σ. 62.

¹⁰³ Το Υπερεγώ αποτελεί την Τρίτη βαθμίδα του ψυχικού οργάνου, η οποία αναφέρεται μετά τη λύση του Οιδιπόδειου συμπλέγματος, καθώς και του συμπλέγματος του ευνουχισμού. (S. Freud, «Το Εγώ, το Υπερεγώ και το ιδεώδες του Εγώ», στο *Το Εγώ και το Εκείνο*, όπ., σ. 83-96). Σχετικά με τη θεωρία του Freud, ο Παπαντωνάκης επισημαίνει ότι το Υπερεγώ (Superego) είναι η αποθήκη της συνείδησης, ο αντιπρόσωπος όλων των ηθικών περιορισμών, που οδηγεί στην τελειότητα. «Ελέγχει άμεσα ή διαμέσου του Εγώ το Αυτό και καταπνίγει τα ένστικτά που αποβλέπουν στην προσωπική ευχαρίστηση, όταν αυτά δεν είναι αποδεκτά από την κοινωνία, όπως είναι τα σεξουαλικά πάθη και το οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Όπως το Αυτό διέπεται από την αρχή της ευχαρίστησης, το Εγώ από την αρχή της πραγματικότητας, έτσι και το Υπερεγώ κατευθύνεται από την αρχή της ηθικότητας. Αν το Αυτό κάνει τους ανθρώπους διαβολικούς, το Υπερεγώ τους κάνει να συμπεριφέρονται ως άγγελοι, ή στη χειρότερη περίπτωση ως κοινωνικά συμβιβασμένοι.» (βλ. «Ψυχανάλυση και Παιδική Λογοτεχνία» στο: Γ. Παπαντωνάκης, *Θεωρίες Λογοτεχνίας και ερμηνευτικές προσεγγίσεις κειμένων για παιδιά και για νέους*, ό.π., σ. 139).

απόθεμα. Αναζητώντας τη δική του απελευθέρωση από τις ενοχές, τις φαντασιώσεις, τις εσωτερικές συγκρούσεις και τις άνομες επιθυμίες, τη μεταδίδει με το έργο του και σε όσους υποφέρουν από τις ίδιες εμποδισμένες επιθυμίες.¹⁰⁴ Ο καλλιτέχνης με το έργο του προσπαθεί να αναιρέσει αυτή την απουσία, να πετύχει, έστω και με τρόπο πλασματικό, κάποια ικανοποίηση των απραγματοποιήτων, παγιδευμένων ή απαγορευμένων επιθυμιών. Η Τέχνη, λέει ο Freud, «αποτελεί μια συμβατικά παραδεκτή πραγματικότητα, όπου χάρη στην καλλιτεχνική παραίσθηση, σύμβολα και υποκατάστατα μπορούν να προκαλέσουν πραγματικές επιθυμίες· σαν τέτοια συμβατική πραγματικότητα, η Τέχνη αποτελεί έναν χώρο ενδιάμεσο, ανάμεσα στην πραγματικότητα, που αρνείται την εκπλήρωση των επιθυμιών, και σε έναν φανταστικό κόσμο, που εκπληρώνει τις επιθυμίες, μια περιοχή που οι πρωτόγονες επιδιώξεις παντοδυναμίας του ανθρώπου εξακολουθούν κατά κάποιο τρόπο να είναι εν ενεργεία».¹⁰⁵

Ο Freud πίστευε ότι πίσω από κάθε μυθιστορηματικό ήρωα κρύβεται ο ίδιος ο συγγραφέας, ο οποίος ασυνείδητα χρησιμοποιεί τον ήρωά του για να εκφράσει δικά του ψυχολογικά συμπλέγματα που πηγάζουν από εμπειρίες της παιδικής του ηλικίας. Ένα δημιουργικό έργο είναι σαν ένα ονειροπόλημα, μια συνέχεια και ένα υποκατάστατο του παιχνιδιού της παιδικής ηλικίας του δημιουργού του. Αυτό που ονομάζουμε «προσωπεία του συγγραφέα», ο Freud τα έχει χαρακτηρίσει ως «μερικά εγώ». Ο συγγραφέας, μέσω της αυτοπαρατήρησης, έχει την ικανότητα να διαιρεί το εγώ του σε πολλά «μερικά εγώ», τα οποία προσωποποιεί σε πολλούς μυθοπλαστικούς ήρωες¹⁰⁶.

Από την άλλη μεριά, σε μια προσπάθεια συγκερασμού των απόψεων του Freud και του γλωσσολογικού στρουκτουραλισμού, ο μεταδομιστής Γάλλος θεωρητικός Jacques Lacan (1901-1981), θεωρεί ότι η περιπέτεια του ανικανοποίητου της επιθυμίας, που κυριαρχεί ως πρωταρχικό σημαίνον στα έργα Τέχνης, παραπέμπει στην πρώτη εμπειρία απόλαυσης, που δεν είναι άλλη

¹⁰⁴ Για τον εννομητικό χαρακτήρα της τέχνης, βλ. τα κεφ. «Ερωτική ενόρμηση και Καλλιτεχνική Δημιουργία» και «Λογοτεχνικό Κείμενο και Ψυχανάλυση» στο: Θ. Τζούλης, όπ., σ. 23-56 και 327-350, αντίστοιχα.

¹⁰⁵ S. Freud, *Μελέτες για την Ψυχανάλυση*, μτφρ. Γ. Τσαμπουράκη, Επίκουρος, Αθήνα 1972, σ. 143.

¹⁰⁶Σ. Φρόντ, «Ο δημιουργικός συγγραφέας και η ονειροπόληση», απόδοση: Στέλλα Μακρή, περ. *Το Δέντρο*, τ. 27, 1982, σ. 21-22.

από το πρωταρχικό ερωτικό αντικείμενο, τη μάνα¹⁰⁷. Η επιθυμία ένωσης με τη μάνα απωθείται λόγω της παρέμβασης του πατέρα, ως φορέα του Νόμου, και στη θέση της αναδύεται η τέχνη και η γλώσσα. Ο Lacan κατάφερε να συνθέσει σε ένα νέο σχήμα τις βασικές έννοιες της ψυχανάλυσης με τη γλωσσολογική θεωρία του Ελβετού F. De Saussure (1857-1913), υποστηρίζοντας ότι το ασυνείδητο είναι δομημένο όπως μία γλώσσα. Επεσήμανε, μάλιστα, ότι ο ανθρώπινος ψυχισμός δεν προϋπάρχει, αλλά αποτελείται ουσιαστικά από τη γλώσσα που μεταχειριζόμαστε¹⁰⁸.

Ιδιαίτερα σημαντική για τη σχέση μεταξύ λογοτεχνίας και ψυχανάλυσης στάθηκε και η θεωρία του συλλογικού ασυνείδητου του Ελβετού ψυχιάτρου Carl Jung (1875-1961). Επεκτείνοντας τη θεωρία του Freud, ο οποίος έκανε λόγο για το προσωπικό ασυνείδητο, που αποτελείται από επιθυμίες, παρορμήσεις και εμπειρίες της παιδικής ηλικίας που έχουν απωθηθεί από τη συνείδηση, αλλά, παρ' όλα αυτά, καθορίζουν και κατευθύνουν τη ζωή του ανθρώπου, ο Jung διατύπωσε τη θεωρία της «ψυχολογίας του βάθους», σύμφωνα με την οποία όλα όσα πράττουμε, αισθανόμαστε, θυμόμαστε ή επιθυμούμε προέρχονται από το συλλογικό ασυνείδητο, το οποίο αποτελείται από αρχέτυπα, προδιαθέσεις, πρωταρχικές εικόνες και αποθηκευμένες μνήμες που έχουμε κληρονομήσει από τους προγόνους μας και είναι κοινές σε όλους τους ανθρώπους¹⁰⁹. Για τον Jung, τα σημαντικά έργα τέχνης εκφράζουν τα αρχέτυπα του συλλογικού ασυνείδητου, ψυχικές δηλαδή δομές, που ο δημιουργός καταφέρει διά της γραφής του να αναζωογονήσει¹¹⁰. Η μεγάλη ποίηση δεν αντλεί τη δύναμή της τόσο από προσωπικούς παράγοντες, όσο από την ίδια τη ζωή του ανθρώπινου είδους. Το έργο τέχνης είναι ένα «μήνυμα στις γενιές των ανθρώπων»¹¹¹, λέει χαρακτηριστικά ο Carl Jung.

¹⁰⁷ J. Lacan, *Écrits*, édition du Seuil, Paris 1966, σ. 852.

¹⁰⁸ J. Lacan, «Situation de la psychanalyse en 1956» στο: *Ecrits*, Seuil, Παρίσι, σελ. 467, F. de Saussure, *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*, μτφρ. Φ. Δ. Αποστολοπούλου, Παπαζήσης, Αθήνα 1979, σελ. 151. Βλ. επίσης και J. Dor, *Εισαγωγή στην ανάγνωση του Lacan - 1. Το ασυνείδητο δομημένο σαν γλώσσα*, μτφρ. Ιφιγένεια Μποτουροπούλου, Πλέθρον, Αθήνα 1994.

¹⁰⁹ C. G. Jung, *Δύο Δοκίμια στην Αναλυτική Ψυχολογία*, μτφρ. Γιώργος Μπαρουξής, Ιάμβλιχος, Αθήνα 2005, σ. 91-151. Βλ. επίσης: Γεώργιος Παπαντωνάκης, *Θεωρίες λογοτεχνίας και ερμηνευτικές προσεγγίσεις κειμένων για παιδιά και για νέους*, ό.π., σ. 145, και M. H. Abrams, *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*, ό.π., σ. 527-528.

¹¹⁰ Βλ. αναλυτικά στο: K. Γιουνγκ, *Η Ψυχολογία του Ασυνείδητου*, μτφρ. E. Ματθιοπούλου, Ιάμβλιχος, Αθήνα 2010.

¹¹¹ K. Γιουνγκ, «Το ποιητικό έργο», απόδοση Δημήτρης Καρελάς, Στέλλα Μακρή, περ. *Το Δέντρο*, τ. 27, 1982, σ. 44.

Στην πορεία της ψυχανάλυσης ξεχωρίζει η παρουσία και άλλων σημαντικών ερευνητών, όπως η Melanie Klein (1882-1960) και ο Donald Winnicott (1896-1971), οι οποίοι εμπλούτισαν τις προηγούμενες ψυχαναλυτικές προεκτάσεις, με μια εξελισσόμενη θεωρία και πρακτική, προχωρώντας πέρα από τα βήματα του ιδρυτή της.

Οι καλλιτέχνες φανέρωσαν γρήγορα μία τάση να ασχοληθούν με την ψυχανάλυση πολύ περισσότερο από τους επαγγελματίες επιστήμονες. Η μελέτη του ασυνείδητου¹¹², η ερμηνεία ψυχικών μηχανισμών, όπως η απώθηση, η μετουσίωση (εξιδανίκευση) και η παλινδρόμηση¹¹³, βοήθησαν στο να διασαφηνιστεί ό,τι μέχρι τότε αποτελούσε ασυνείδητη γνώση, που εκπορευόταν περισσότερο από τη διαίσθηση και από μια στιγμιαία ενόραση. Ο Herman Hesse (1877-1962) θεωρούσε ότι η ψυχανάλυση δρα ευεργετικά για τη τέχνη, εφόσον δίνει ιδιαίτερη σημασία στην αξία της φαντασίας. Συχνά, ο καλλιτέχνης υποφέρει από αμφιβολία για την κλίση του, δυσπιστία προς τη φαντασία του, η οποία ενισχύεται από τις αστικές αντιλήψεις και την αστική παιδεία, που αποτιμά τη δραστηριότητά του απλώς σαν ένα ωραίο παιχνίδι της φαντασίας. Στο σημείο αυτό έγκειται ακριβώς η αξία της ψυχανάλυσης, η οποία διδάσκει τον καλλιτέχνη ότι αυτό που θεωρεί «μόνον» σαν φαντασία έχει σημαντικότερη αξία, υπενθυμίζοντάς του ότι υπάρχουν θεμελιώδεις ψυχολογικές απαιτήσεις, και ότι όλα τα καθιερωμένα κριτήρια έχουν μόνο σχετική σημασία. Η ψυχανάλυση δικαιώνει τον καλλιτέχνη απέναντι στον εαυτό του και

¹¹² Κατά την ψυχαναλυτική θεωρία, η ψυχική ζωή μπορεί να περιγραφεί ως προς τον βαθμό στον οποίο έχουμε επίγνωση των φαινομένων. Έχουμε, λοιπόν, το συνειδητό (conscious), που περιλαμβάνει αυτά για τα οποία έχουμε επίγνωση, το προσυνειδητό (preconscious), που περιλαμβάνει αυτά που μπορούμε να αντιληφθούμε αν τους δώσουμε προσοχή και το ασυνείδητο (unconscious), που αφορά σε αυτά που αγνοούμε και δεν μπορούμε να αντιληφθούμε παρά μόνο σε ειδικές συνθήκες. (Βλ. Pervin L., Oliver J. *Θεωρίες της προσωπικότητας*, ό.π., σ. 124).

¹¹³ Σύμφωνα με τον Δ. Κουρέτα, απώθηση είναι η «ασυνείδητα παραγόμενη ενεργητική εκτόπιση, ο αποκλεισμός από το πεδίο της συνείδησης των ενορμήσεων, επιθυμιών, συναισθημάτων και βιωμάτων, τα οποία ως αποκρουστικά και επιζήμια για το Εγώ, είναι ασυμβίβαστα προς την ηθική συνείδηση». Μετουσίωση (εξιδανίκευση) είναι «ο φυσιολογικός μηχανισμός άμυνας του Εγώ, που λειτουργεί ασυνείδητα και αποσκοπεί στη διοχέτευση της ψυχικής ενέργειας των απαράδεκτων από το Υπερεγώ επιθετικών και σεξουαλικών ενορμήσεων προς την επίτευξη κοινωνικά αποδεκτών στόχων, κυρίως στον επαγγελματικό ή καλλιτεχνικό τομέα», ενώ κατά την παλινδρόμηση, «το Εγώ για να αποφύγει το άγχος που προκαλεί μια απότομη αλλαγή των συνθηκών διαβίωσης, παλινδρομεί σε προγενέστερα στάδια της ψυχοσεξουαλικής εξέλιξης, τα οποία του παρείχαν ικανοποιήσεις με λιγότερες απαιτήσεις και ευθύνες. Πρόκειται δηλαδή για ένα είδος νοσταλγίας της παιδικότητας». Δ. Κουρέτας, *Μαθήματα Ψυχιατρικής*, Αθήνα 1968, σ. 64-71 (απόδοση στη δημοτική).

ταυτόχρονα του αποκαλύπτει έναν τόπο για γνήσια πνευματική δημιουργία.¹¹⁴ Τόσο στην ψυχανάλυση όσο και στο μυθιστόρημα υπάρχει μία δυαδική σχέση: ψυχαναλυόμενος – ψυχαναλυτής, αφηγητής (συγγραφέας) – αναγνώστης, που η αλληλεπίδρασή τους συνιστά την πράξη της ψυχανάλυσης ή της ανάγνωσης, που, όπως επισημαίνει ο Ουμπέρτο Έκο, «θεωρείται ικανή και αναγκαία συνθήκη για την ίδια την ενεργοποίηση του κειμένου». ¹¹⁵

Σύμφωνα με τον Γιάννη Κορδάτο, η ψυχανάλυση άσκησε «μεγάλη επίδραση στην ελληνική διάνοηση», κυρίως κατά την περίοδο μεταξύ των δύο παγκοσμίων πολέμων¹¹⁶. Το ίδιο επιβεβαιώνει και ο Γιώργος Θεοτοκάς, εξηγώντας την αμηχανία με την οποία υποδέχτηκαν οι διανοούμενοι της εποχής του τη νέα επιστήμη της ψυχανάλυσης: «Ένα όνομα αντήχησε, θαρρείς πιο παράξενα, στα αυτιά μας, ήδη από τα εφηβικά μας χρόνια: Freud. Το συζητούσαμε με δισταγμό στους διαδρόμους των Πανεπιστημίων, απίθανα συζευγμένο με τα ονόματα του Λένιν, του Τρότσκι, του Γκάντη, του Μπερξόν, του Πικασό [...] Άστραφτε με τη γοητεία του πολύ καινούριου και έθετε επί τάπητος το πιο καυτερό, το πιο επείγον πρόβλημα της νιότης μας: τον έρωτα. Μα δεν ήξερες από ποια μεριά να το πιάσεις τι ήταν τέλος πάντων η πολυθρύλητη ψυχανάλυση; Ήταν άραγε επιστήμη; Ήταν λογοτεχνία; Ήταν ηθικό σκάνδαλο; Ήταν σοβαρή υπόθεση; Ή επιπόλαιος σνομπισμός ή κοινή απάτη; Οι παλαιοί χαμογελούσαν ειρωνικά ή πάθαιναν, έξαφνα, κρίσεις ιερής αγανάκτησης· μιλούσαν για εκφυλισμό, για ξεπεσμό του πνεύματος, για διάλυση των πάντων, για κινδύνους που διατρέχουν όχι μόνο τα ήθη και η θρησκεία, αλλά και η ποίηση, η ανθρωπιά, η ομορφιά του κόσμου»¹¹⁷.

¹¹⁴ H. Hesse, «Καλλιτέχνες και Ψυχανάλυση», περ. *Το Δέντρο*, αφιέρωμα: *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία*, τχ. 27, 1982, σ. 69-74.

¹¹⁵ U. Eco, *Τα όρια της ερμηνείας*, μτφρ. Μ. Κονδύλη, Γνώση, Αθήνα 1993, σ. 158.

¹¹⁶ Γ. Κορδάτος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Βιβλιοεκδοτική τ. Β', Αθήνα 1962, σ. 666. Η πρώτη αναφορά στην ψυχανάλυση οφείλεται στον Μανόλη Τριανταφυλλίδη, εμβληματική μορφή της προοδευτικής διάνοησης, ο οποίος το 1915, στο Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου με τίτλο «Η αρχή της γλώσσας και η φροϋδιανή ψυχολογία» τονίζει ότι η ψυχανάλυση θα φωτίσει όλες τις πνευματικές επιστήμες, τη λαογραφία, το δίκαιο, την τέχνη, τη θρησκεία, την παιδαγωγική, τη γλώσσα. Θεωρεί ότι κλειδί για το υποσυνείδητο είναι, από τη μια μεριά τα ενοχλήματα των νευρώσεων και από την άλλη τα όνειρα, τα παραστρατήματα της καθημερινής ζωής, τα έργα τέχνης. (Μ. Τριανταφυλλίδη, «Η αρχή της γλώσσας και η φροϋδιανή ψυχολογία», Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου, 1915, 5, 3-4, 219-231). Βλ. και Λ. Ατζινά, *Η μακρά εισαγωγή της ψυχανάλυσης στην Ελλάδα*, Εξάντας, Αθήνα 2004.

¹¹⁷ Γ. Θεοτοκάς, «Γνώθι σαυτόν», *Νέα Εστία*, 59, 1956, σ. 739-741. Για τη σχέση των Ελλήνων λογοτεχνών με την Ψυχανάλυση, βλ. Πέτρος Χαρτοκόλλης, «Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία στην Ελλάδα», στο: *Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση*, Θεμέλιο, Αθήνα 1999, σ. 13-56.

Ιδιαίτερα σημαντική στη διάδοση των ψυχαναλυτικών ιδεών στην Ελλάδα ήταν βέβαια και η συμβολή των προοδευτικών πνευματικών ανθρώπων της εποχής, όπως του Τριανταφυλλίδη, του Γληνού, του Ιμβριώτη, και κυρίως του Ανδρέα Εμπειρικού, ο οποίος, όπως προαναφέρθηκε, με την πρώτη του ποιητική συλλογή *Υψικάμιнос* υπογράφει «τη ληξιαρχική πράξη γέννησης του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα»¹¹⁸. Το έργο του Εμπειρικού πολεμήθηκε σκληρά από το συντηρητικό ακαδημαϊκό και ιατρικό κατεστημένο, ωστόσο, υπήρχαν και πνευματικοί άνθρωποι που το υποδέχτηκαν με θετικό και ανοιχτό πνεύμα, όπως φαίνεται στα λόγια του Γιώργου Θεοτοκά: «Ευτυχώς στην Ελλάδα, η ψυχαναλυτική μέθοδος είχε την τύχη να μεταφυτευτεί από έναν άνθρωπο με ανώτερη πνευματικότητα και σπάνια ακεραιότητα του χαρακτήρα του, τον Ανδρέα Εμπειρικό»¹¹⁹. Ακόμη και ο Ανδρέας Καραντώνης, που εκπροσωπούσε τη συντηρητική μερίδα των διανοουμένων της εποχής, παραδέχεται ότι η ψυχανάλυση και ο υπερρεαλισμός, «μας έκαναν να βλέπουμε εντελώς διαφορετικά και απείρως θαυματικότερα και βαθύτερα και τη ζωή, και τον κόσμο τον πνευματικό, και τον κόσμο της τέχνης»¹²⁰. Στη μεταπολεμική περίοδο όλο και περισσότεροι αξιόλογοι ποιητές και συγγραφείς προστίθενται στον κατάλογο όσων μυήθηκαν στον υπερρεαλισμό, κυρίως μέσα από το έργο του Ανδρέα Εμπειρικού, όπως οι: Νίκος Εγγονόπουλος, Οδυσσέας Ελύτης, Νικόλας Κάλας, Μάτση Χατζηλαζάρου, Νάνος Βαλαωρίτης, Νίκος Γκάτσος, Μίλτος Σαχτούρης, Δ.Π. Παπαδίτσας, Έκτορας Κακναβάτος, Γιώργος Λίκος, Αντώνης Βουσβούνης, Ε. Χ. Γονατάς¹²¹.

Η ψυχανάλυση φαίνεται, λοιπόν, πως επηρέασε σημαντικά τους Έλληνες λογοτέχνες εκείνη την περίοδο. Όπως διαπιστώνουμε από τη μελέτη των επιλεγμένων έργων, τα μυθιστορήματα κυριαρχούνται από έφηβους ήρωες, οι

¹¹⁸ Δ. Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού*, Ύψιλον/βιβλία, Αθήνα 2005, σ. 16. Πρέπει να σημειωθεί ότι, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, ο πνευματικός κόσμος υποδέχτηκε αρνητικά την *Υψικάμινο*, και όπως επισημαίνει ο Σωτήρης Τριβιζάς, το βιβλίο αντιμετωπίστηκε «ως γραφική παραδοξότητα και αναλώθηκε σε περιπαικτικά σχόλια εις βάρος του συγγραφέα του. Υπήρξε μάλιστα μια μικρή μερίδα που θεώρησε ότι η *Υψικάμιнос* δεν ήταν παρά μια καλοστημένη φάρσα, η οποία είχε στόχο τη διακωμώδηση της 'σκοτεινότητας των νέων συγγραφέων'». (Σωτήρης Τριβιζάς, *Το Σουρρεαλιστικό Σκάνδαλο. Χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2005, σ. 33-34).

¹¹⁹ Γ. Θεοτοκάς, ό.π., σ. 256. Για την υποδοχή του υπερρεαλισμού από τους πεζογράφους της εποχής, βλ. ακόμη: Ε. Κοτζιά, *Ιδέες και Αισθητική*, Πόλις, Αθήνα 2006, σ. 161-183.

¹²⁰ Α. Καραντώνης, «Δημητρίου Κουρέτα: Ψυχανάλυσις-Ψυχιατρική-Νευρολογία», *Νέα Εστία*, τχ. 99, 1976, σ. 411-413, στο: Π. Χαρτοκόλλης, ό.π., σ. 23.

¹²¹ Αλ. Αργυρίου, *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, Γνώση, Αθήνα 1983, σ. 245.

στάσεις και οι συμπεριφορές των οποίων αποδεικνύουν ότι οι συγγραφείς τους ήταν άριστοι γνώστες της παιδικής και εφηβικής ψυχής, και μάλιστα σε μία εποχή που η επιστήμη της ψυχολογίας βρισκόταν σε πρώιμο ακόμη στάδιο, ενώ ακόμη περισσότερο η ψυχανάλυση αντιμετωπιζόταν διστακτικά ως και αρνητικά από την επιστημονική κοινότητα της εποχής. Το αυξημένο ενδιαφέρον των συγγραφέων να φωτίσουν την ψυχική ζωή του παιδιού και του εφήβου και την πορεία του προς την ωριμότητα, οδήγησε αναπόφευκτα σε μία «ψυχολογικοποίηση» των χαρακτήρων. Κι ενώ από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα με την εμφάνιση της Νέας Αθηναϊκής Σχολής, μέχρι και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα στα βιβλία με ήρωες παιδιά και εφήβους πρωταγωνιστεί ο τύπος του δραστήριου, εξωστρεφούς και απειθάρχητου παιδιού¹²², χωρίς να φαίνεται ότι οι συγγραφείς επιθυμούσαν να εισχωρήσουν στα βαθύτερα αίτια της συμπεριφοράς των ηρώων τους (βλ. Π. Δέλτα, Ζ. Παπαντωνίου, Γρ. Ξενόπουλος, κ.ά.), στα έργα μετά το 1930 ο τύπος αυτός αντικαθίσταται από το εσωστρεφές, μοναχικό, ευαίσθητο, δημιουργικό και κάποιες φορές διαταραγμένο παιδί. Τα κείμενα δεν προβάλλουν πλέον το δυνατό, νιτσεικό πρότυπο, αλλά εκείνο της αποκάλυψης ενός τραυματισμένου περιβάλλοντος και μιας εύθραυστης ατομικότητας¹²³.

1.1.4 Το αυτοβιογραφικό στοιχείο στο μυθιστόρημα μαθητείας

Ένας από τους σημαντικότερους σύγχρονους θεωρητικούς της λογοτεχνίας και ειδικότερα του αυτοβιογραφικού λόγου, ο Philippe Lejeune (1938 -), ορίζει την αυτοβιογραφία ως την «αναδρομική αφήγηση σε πεζό λόγο, στην οποία προβαίνει ένα πραγματικό πρόσωπο για τον εαυτό του, στο βαθμό που δίνει έμφαση στην προσωπική του ζωή, και ιδιαιτέρως στην εξέλιξη της προσωπικότητάς του». Ο Lejeune θέτει το ζήτημα της μνήμης, ως ειδοποιό χαρακτηριστικό της αυτοβιογραφίας, το οποίο τη διαφοροποιεί από τη

¹²² Βλ. Βίκυ Πάτσιου, *Τα πρόσωπα του παιδιού στην πεζογραφία (1880-1930)*, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1991, σ. 23-28, και Άντα Κατσίκη - Γκίβαλου, «Το παιδί και ο έφηβος στη λογοτεχνία για παιδιά του 20^{ου} αιώνα», στο: *Το θαυμαστό ταξίδι*, Πατάκης, Αθήνα 1995, σ. 51-61.

¹²³ Γιάννης Μητροφάνης, «Ειδολογικές διεμβολίσεις στις αφηγηματικές δομές του κοινωνικού μυθιστορήματος για παιδιά της τελευταίας εικοσαετίας», στο: *Σύγχρονο ελληνικό Παιδικό-εφηβικό μυθιστόρημα*, επιμ. Τασούλα Τσιλιμένη, Σύγχρονοι Ορίζοντες, Αθήνα 2004, σ. 63.

μυθοπλασία¹²⁴. Όπως υποστηρίζει ο Απόστολος Σαχίνης, το μυθιστόρημα «λύνει τα χέρια του δημιουργού», δίνοντάς του την ελευθερία να χειριστεί όπως αυτός θέλει την πραγματική του ζωή. Κάθε έλεγχος και κάθε κριτική σε σχέση με την αλήθεια της ιστορίας, αναγκαστικά παραμερίζεται, αφού το μόνο που ενδιαφέρει στο μυθιστόρημα είναι η καλλιτεχνική αλήθεια.¹²⁵

Σχετικά τώρα με τη σχέση ανάμεσα στα μυθιστορήματα μαθητείας και στη βιογραφία των συγγραφέων τους, ο J. H. Buckley (1917-2003) αναφέρει ότι «το τυπικό μυθιστόρημα εφηβείας είναι ισχυρά αυτοβιογραφικό»¹²⁶, ενώ η Αμπατζοπούλου θεωρεί ως κοινά γνωρίσματα ανάμεσα στην αυτοβιογραφία και στο Bildungsroman τόσο τη διαδικασία της ενηλικίωσης, όσο και το γεγονός ότι τα έργα που ανήκουν σε αυτά τα δύο είδη δεν τελειώνουν ποτέ με τον θάνατο του αφηγητή-πρωταγωνιστή, αλλά με το τέλος της δοκιμασίας του με οποιαδήποτε μορφή της, είτε πρόκειται για λιμό, αιχμαλωσία ή εξανδραποδισμό, είτε πρόκειται για εξορία ή μετανάστευση. Το τέλος, όμως, αυτό σηματοδοτεί μια καινούργια αρχή.¹²⁷ Πολλά αυτοβιογραφικά έργα θεωρούνται αφηγήσεις μαθητείας, όπως για παράδειγμα οι *Εξομολογήσεις* του Ιερού Αυγουστίνου (354-430 μ. Χ.) και του Rousseau (1712-1778), *Οι αναμνήσεις πέραν του τάφου* του Chateaubriand (1768-1848), το *Όσο ο σπόρος ζει* (1926) του Gide.

Η σύνδεση αυτών των δύο ειδών δεν είναι βέβαια τυχαία, εφόσον οι συγγραφείς εξιστορούν τη μύηση του νέου ανθρώπου στη ζωή, στηριγμένοι ως ένα βαθμό στις προσωπικές τους εμπειρίες και αναμνήσεις, αν και το στοιχείο αυτό, όπως αναφέρει η Αμπατζοπούλου, δεν συνεπάγεται πάντα την ταύτιση του έφηβου ήρωα με τον συγγραφέα, όπως δεν αποδίδουμε πάντα αυτοβιογραφικότητα στα πρωτοπρόσωπα αφηγήματα¹²⁸. Η Διαμάντη Αναγνωστοπούλου παρατηρεί ότι τα αυτοβιογραφικά στοιχεία στο μυθιστόρημα μαθητείας δημιουργούν ένα κράμα φαντασίας και πραγματικότητας, που λειτουργεί μετωνυμικά για το πέρασμα από τον

¹²⁴ Απόψεις του Lejeune (Λεζέν) περί αυτοβιογραφίας παρατίθενται στο άρθρο του Paul de Man «Η αυτοβιογραφία ως από-προσωποποίηση» σε μετάφραση και σχόλια της Ιωάννας Ναούμ, Περιοδικό *Ποιητική*, Άνοιξη – Καλοκαίρι 2012, σ. 10-27.

¹²⁵ Απόστολος Σαχίνης, «Αυτοβιογραφία και μυθιστόρημα», στο: *Προσεγγίσεις*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1989, σ. 224-228.

¹²⁶ J.H. Buckley, ό.π., σ. 23, 150, 170.

¹²⁷ Φ. Αμπατζοπούλου, ό.π., σ. 60.

¹²⁸ Φ. Αμπατζοπούλου, *Η γραφή και η βίασος – Ζητήματα λογοτεχνικής αναπαράστασης*, Πατάκης, Αθήνα 2000, σ. 61-62.

φαντασιακό κόσμο της παιδικής ηλικίας στην πραγματικότητα του κόσμου των ενηλίκων, βοηθώντας έτσι τον νεαρό αναγνώστη στη δική του πορεία προς την ωριμότητα¹²⁹. Αναφέρει ακόμη ότι «το αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα ή το μυθιστόρημα που περιέχει αυτοβιογραφικά στοιχεία είναι μια επερώτηση πάνω στη λειτουργία της μνήμης, στη δυνατότητα να χειριστεί και να κατανοήσει το πραγματικό», ενώ εμφανίζεται αφηγηματικά με τρεις τρόπους: «άλλοτε δανείζεται τη δομή της διήγησης σε τρίτο πρόσωπο, άλλοτε υιοθετεί την οπτική γωνία ενός ομοδιηγητικού αφηγητή και άλλοτε μιμείται την αυτοδιηγητική διήγηση της αυτοβιογραφίας». Ωστόσο, κάποιες φορές έχουμε συνδυασμό αφηγηματικών τρόπων, γεγονός που μας βοηθά να εισχωρήσουμε στην ψυχολογία των ηρώων και να κατανοήσουμε καλύτερα τις ορμές και τα εσωτερικά τους κίνητρα¹³⁰. Επί παραδείγματι, στην *Eroica*, ο ομοδιηγητικός αυτοβιογραφικός αφηγητής Παρασκευάς εναλλάσσει την αφήγησή του από το τρίτο στο πρώτο πρόσωπο και αντίστροφα. Καθώς παρακολουθούμε τα γεγονότα από την οπτική γωνία του αφηγητή Παρασκευά, ο συγγραφέας αποκτά τη δυνατότητα να μιλήσει με αμεσότητα για τον εαυτό του, να εξομολογηθεί τις σκέψεις και τα συναισθήματά του, και παράλληλα δίνει την ευκαιρία στον αναγνώστη, μέσω της ταύτισης με τον ήρωα, να πράξει κάτι ανάλογο, δηλαδή να αναπτύξει την υποκειμενικότητά του και να εξελιχθεί ψυχικά και γνωστικά μαζί του. Η ομοδιηγητική αφήγηση δημιουργεί έτσι ένα κλίμα οικειότητας και εμπιστοσύνης ανάμεσα στον αφηγητή και στον αναγνώστη¹³¹.

Ας δούμε όμως τι λένε οι ίδιοι οι συγγραφείς για τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα των μυθιστορημάτων τους. Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος εξομολογείται ότι πίσω από κάθε μυθιστόρημά του, υπάρχει πάντα ένα πραγματικό

¹²⁹ Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, «Το αυτοβιογραφικό στοιχείο στο εφηβικό μυθιστόρημα», στον Συλλογικό τόμο: *Σύγχρονη Εφηβική Λογοτεχνία*, επιμ. Μ. Κανατσούλη, Δ. Πολίτης, Πατάκης, Αθήνα 2011, σ. 41.

¹³⁰ Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, ό.π.

¹³¹ Στα παρακάτω αποσπάσματα διαφαίνεται αυτός ακριβώς ο εξομολογητικός τόνος από την πλευρά του αφηγητή: «Την Κυριακή το βραδινό, στο σπίτι του Βενιαμίν, μιλήσαμε για θάνατο και για αιωνότητα ωσάν να πρόκειται για μια συνηθισμένη οποιαδήποτε υπόθεση. Μας απασχόλησε όμως η σκέψη της ζωής. Η παρθένα, η ωραία, η πικρή ζωή που απρόοπτα ορθώθηκε μπροστά μας. Μας απασχόλησε η άνιση πάλη με την υπεροπλία της ζωής» (70-71). Κι αλλού: «Τώρα βρισκόμαστε στα μέσα του Μαρτίου – τόσο θα ήταν πάνω κάτω, ένας μήνας και μισός από τη μέρα που ξαφνιάστηκε η ζωή μας με την είσοδο της Μόνικας. Ο ερχομός της ήταν όπως να εισορμούσε ακαρτέρευτα στη μέση ενός πίνακα θαμπού κάποια μορφή ζωγραφισμένη με φαντασία ιδιότροπη...». (Κ. Πολίτης, *Eroica*, Εστία, Αθήνα 2010, σ. 179).

περιστατικό, μια ανθρώπινη περιπέτεια, δική του ή ξένη, που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο έγινε δική του. Όλα πηγάζουν από μια ατομική πείρα, από μια ατομική μνήμη¹³². Η οικογενειακή περιπέτεια του συγγραφέα τον δίδαξε πολλά για τον αγώνα του ανθρώπου να επιβιώσει μέσα στη φτώχεια και τη στέρηση. Κι αυτές οι εμπειρίες του δεν θα μπορούσαν ν' αποκλειστούν από το πλούσιο συγγραφικό του έργο. Στην *Αστροφεγγιά*, η φτώχεια που ταλαιπωρεί την οικογένεια του κεντρικού ήρωα, οι αλληπάλληλοι θάνατοι στο οικογενειακό και φιλικό περιβάλλον, ο αποτυχημένος επαγγελματικά πατέρας, η ενασχόληση του Άγγελου με την ποίηση, η ανάγκη του να εργάζεται ενώ φοιτά στη Φιλοσοφική Σχολή, ακόμη και η εξωτερική του εμφάνιση, είναι ορισμένα από τα στοιχεία που σαφώς παραπέμπουν στη βιογραφία του ίδιου του συγγραφέα¹³³.

Ο Άγγελος Τερζάκης, πάλι, βλέπει το μυθιστόρημα ως «αυτοκατάδυση»: «Γράφουμε την αυτοβιογραφία μας γράφοντας μυθιστόρημα, την πραγματική ή την ιδανική μας αυτοβιογραφία. Ποτέ εντελώς πραγματική και ποτέ εντελώς ιδανική...{...}Από τον βαθύτερο εαυτό του αντλεί ο μυθιστοριογράφος για να συνθέσει το έργο του, από βιώματα κάθε λογής, πραγματοποιημένα κι απραγματοποίητα, κρίσεις, ροπές, ανολοκλήρωτες προθέσεις, λανθάνουσες δυνατότητες, ασύνειδα παραχωμένες, έναν κόσμο από ίσκιους καταχωνιασμένους στα έγκατα, προσωπικά κι ομαδικά, έναν ανησυχητικό κόσμο»¹³⁴.

Αλλά και ο Θανάσης Πετσάλης παραδέχεται τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα της *Μαρίας Πάρνη*: «Από διηγήσεις των δικών μου είναι ξαναζωντανεμένα τα καλά τα χρόνια της Μαρίας Πάρνη». Ειδικότερα για τον *Απόγονο*, γράφει: «Ο *Απόγονος* είναι το θηλυκό κομμάτι του εαυτού μου, το καλλιτεχνικό, το ευαίσθητο, το αδύναμο, το λιγάκι νοσηρό», και σε άλλο σημείο: «το αγαπώ τούτο μου το έργο, μπορεί και για το ότι έχω βάλει μέσα πιο πολλά κομμάτια από τη

¹³² Δημήτρης Γιάκος, «Ο Δηγηματογράφος», περ. Σκιάθος, «Αφιέρωμα στον Ι.Μ. Παναγιωτόπουλο», τ. 26, 1982, σ. 3.

¹³³ Βίκυ Πάτσιου, «Η Αστροφεγγιά του Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου και το παλίμψηστο της ανάγνωσης», στον τόμο: *Ο στοχασμός και ο λόγος του Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου*, Πρακτικά 4^{ης} Επιστημονικής Συνάντησης, Σχολή Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου, Αθήνα 2003, σ. 123.

¹³⁴ Άγγελος Τερζάκης, *Του καιρού της δοκιμασίας*, Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1984, σ. 184.

ζωή μου, αυτούσια μεταφερμένα, έτσι καθώς το παθαίνουμε στα πρώτα μας γραψίματα»¹³⁵.

Ο Κοσμάς Πολίτης εισέρχεται στον ψυχικό κόσμο της εφηβείας, όχι μόνο περιγράφοντας αλλά και αναλύοντας, προσπαθώντας να ανακαλύψει τα «γιατί» που κρύβονται πίσω από την εσωστρέφεια και τις παρεκκλίνουσες συμπεριφορές, σε μια διαρκή αναζήτηση του χαμένου χρόνου, ένα οδοιπορικό της μνήμης σε όσα υπήρξε ο ίδιος κοινωνός¹³⁶. Όπως εξομολογείται ο ίδιος, στην *Eroica* «καθένα από τα παιδιά μου – χωρίς αυτό να ήταν προμελετημένο – είναι διαποτισμένο, στη γλώσσα και τις χειρονομίες του, με αναμνήσεις επικές. Η ιδέα αυτού του βιβλίου γεννήθηκε μέσα μου από ένα λουλούδι που μου πέταξε παίζοντας ένα κορίτσι στην Πάτρα. Ξαναζωντάνεψαν τότε χίλιες αναμνήσεις, και μου ήρθε να εξιστορήσω τον εικοστό μου χρόνο. Αλλά σιγά σιγά ένιωσα τους ήρωές μου να μικραίνουν, να γίνονται έφηβοι. Στην παρέα με τους μικρούς πυροσβέστες που ήμουν μέλος, δεν ήμαστε πάνω από δέκα δώδεκα χρονών, για να πω την αλήθεια. Στο τέλος, από ένα παράξενο συμβιβασμό, οι ήρωές μου έγιναν έφηβοι δεκαπέντε χρονών»¹³⁷. Όσον αφορά στο θέμα του θανάτου, ο οποίος κυριαρχεί όχι μόνο στην *Eroica* αλλά και στο υπόλοιπο έργο του Κοσμά Πολίτη, φαίνεται πως δεν αποτελεί απλώς μια λογοτεχνική κατασκευή, αλλά αντανάκλαση μιας βιωματικής κατάστασης που έχει σχέση με την οικογενειακή ζωή του συγγραφέα, και συγκεκριμένα με τον πρόωρο θάνατο της κόρης του¹³⁸. Η Νόρα Αναγνωστάκη επισημαίνει ότι δεν μπορούμε να απομονώσουμε τα εξωμυθιστορηματικά στοιχεία από το έργο του Κ. Πολίτη, τη στιγμή που ο ίδιος ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τα βιώματά του ως μυθιστορηματικό υλικό, τα οικειοποιείται, τα εκμεταλλεύεται, τα εντάσσει συνειδητά μέσα στα έργα του και τα προβάλλει επίμονα σ' όλη τη συγγραφική του διαδρομή¹³⁹. Ο Καραντώνης

¹³⁵ Θανάσης Πετσάλης Διομήδης, «Προλογικό σημείωμα», στο: *Μαρία Πάρνη*, Εστία, Αθήνα 1973, σ. 9-12.

¹³⁶ Αφροδίτη Λόππα, «Η παιδική και εφηβική ηλικία στο έργο του Κ. Πολίτη», περ. *Ελί-τροχος*, τχ. 11, 1996-97, σ. 79.

¹³⁷ «Αποσπάσματα από συνεντεύξεις του Κοσμά Πολίτη» στο: Κ. Πολίτης, *Eroica*, ό.π., σ. 208.

¹³⁸ Μαρίτα Παπαρούση, «Γιατί πεθαίνουν τα παιδιά; Μια διερεύνηση της θεματικής του θανάτου στο έργο του Κοσμά Πολίτη», περ. *Διαδρομές*, τχ. 7, 2002, σ. 186.

¹³⁹ Νόρα Αναγνωστάκη, «Κοσμάς Πολίτης» στο: *Διαδρομή-Δοκίμια κριτικής (1960-1995)*, Νεφέλη, Αθήνα 1995, σ. 288. Ο Κοσμάς Πολίτης πέρασε μία πολύ δύσκολη προσωπική και οικογενειακή ζωή, η οποία σημαδεύτηκε από τον ξαφνικό θάνατο της κόρης του Κνούλης και της νεογέννητης εγγονής του, το 1942. Ανήμερα της 21^{ης} Απριλίου 1967 έχασε και τη γυναίκα του Κλάρα, ενώ αντιμετώπιζε πολλά οικονομικά προβλήματα, κυρίως μετά την παραίτησή του από την Τράπεζα

χαρακτηρίζει την *Eroica* κατεξοχήν νοσταλγικό μυθιστόρημα, με βασικό διαμορφωτικό παράγοντα τη λειτουργία της μνήμης. Οι χαρακτηριστικοί τύποι παιδιών, όπως ο Λοΐζος, η Μόνικα, ο Αλέκος, δεν είναι παρά «διαφοροποιήσεις της ίδιας της ψυχής» του Κοσμά Πολίτη, αναφέρει χαρακτηριστικά¹⁴⁰. Η αφήγηση είναι ομοδιηγητική, καθώς ο αυτοβιογραφικός αφηγητής Παρασκευάς¹⁴¹ είναι ο ίδιος ήρωας της ιστορίας¹⁴², ενώ δηλώνεται συχνά η συναισθηματική του εμπλοκή στην ιστορία¹⁴³. Ο Peter Mackridge θεωρεί τον Παρασκευά persona του συγγραφέα, που «όχι μόνο περιγράφει αυτά που είδε ως αυτόπτης μάρτυρας, αλλά και μεταδίδει φάσεις της δράσης που του είχαν διηγηθεί τα άλλα πρόσωπα, και όλα αυτά τα συμπληρώνει με διάφορες απαραίτητες λεπτομέρειες που αναγκάζεται να τις φανταστεί (π.χ. τις σκέψεις των άλλων προσώπων)»¹⁴⁴.

Έργο με έντονα αυτοβιογραφικά στοιχεία - ακόμη κι αν η αφήγηση γίνεται σε τρίτο πρόσωπο - είναι και ο *Λεωνής*, το τρίτο μυθιστόρημα του Γιώργου Θεοτοκά, το οποίο αρχίζει να γράφεται τον Ιούνιο του 1939, παραμονές της έκρηξης του Β' Παγκόσμιου Πολέμου. Πρόκειται για μια επιστροφή στην παιδική και εφηβική ηλικία του συγγραφέα στις αρχές του εικοστού αιώνα, στα «χρόνια του πρώτου Μεγάλου Πολέμου, της Ανακωχής και της Μικρασιατικής Εκστρατείας»¹⁴⁵. Η παιδική φωτογραφία του Θεοτοκά στο εξώφυλλο του βιβλίου εντείνει, άλλωστε, αυτή την εντύπωση. Ο ίδιος ο συγγραφέας χαρακτηρίζει τον *Λεωνή* ως ένα εξομολογητικό μυθιστόρημα: «Κοιτάζοντάς το με κρύο μάτι, θα έλεγα ότι είναι ένα μικρό εξομολογητικό μυθιστόρημα, περίπου σαν εκείνα που αγαπούσαν οι άνθρωποι της εποχής του ρωμαντισμού, δηλαδή εξομολογητικό ορισμένων ψυχικών καταστάσεων που τείνουν να πάρουν ένα χαρακτήρα οπωσδήποτε αντιπροσωπευτικό»¹⁴⁶.

στην οποία εργαζόταν. (Ματίνα Παπούλια, «Η ζωή του Ψυχικιώτη συγγραφέα Κοσμά Πολίτη», περ. Περίπλους, τχ. 48, 1999, σ. 57-65).

¹⁴⁰ Α. Καραντώνης, «Κοσμά Πολίτη: *Eroica*», *Τα Νέα Γράμματα*, Δ', Αθήνα 1938, σ. 818.

¹⁴¹ Όπως είναι γνωστό, το πραγματικό όνομα του Κοσμά Πολίτη ήταν Παρασκευάς Ταβελούδης.

¹⁴² G. Genette, *Σχήματα III*, Πατάκης, Αθήνα 2006, σ. 321.

¹⁴³ «Άδικα διακονέψαμε για λίγο παρελθόν μέσα σε δρόμους πληκτικούς και τριγυρνώντας σε πλατείες ασφαλτοστρωμένες [...] Τριγυρνούμε μάταια ελπίζοντας [...]» (σ. 69).

¹⁴⁴ Peter Mackridge, «Η ποιητική του χώρου και του χρόνου στον *Χατζηφράγκου*», στο: Κ. Πολίτης, *Στου Χατζηφράγκου*, Εστία, Αθήνα 2001, σ. 30.

¹⁴⁵ Βλ. το «Σημείωμα του συγγραφέα» στο: *Λεωνής*, ό.π., σ. 179.

¹⁴⁶ Ό.π., σ. 180.

Από την πλευρά των γυναικών συγγραφέων, η Μαργαρίτα Λυμπεράκη αρνείται τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα του μυθιστορηματός της *Τα ψάθινα καπέλα*, ωστόσο παραδέχεται ότι κάποιες σκηνές τις θυμόταν από παιδί ότι είχαν συμβεί. Ιδίως, τα περιστατικά με τον πατέρα και τον θείο Αγησίλαο, «που ήταν άνθρωποι τελείως άλλου κόσμου»¹⁴⁷.

Σαφώς επηρεασμένο από την προσωπική ζωή της Μιμίκας Κρανάκη είναι το μυθιστότημά της *Contre temps*. Ο θάνατος της μητέρας στην παιδική ηλικία της κεντρικής ηρωίδας, οι σπουδές πιάνου στο Ωδείο, το ταξίδι και η διαμονή στο Παρίσι, παραπέμπουν στη βιογραφία της συγγραφέως. Η ίδια εξάλλου δηλώνει σε μία συνέντευξή της ότι ως έναν βαθμό «όλα τα βιβλία είναι αυτοβιογραφικά»¹⁴⁸.

Αρκετά αυτοβιογραφικά στοιχεία συναντάμε και στις *Πασχαλιές* της Γαλάτειας Σαράντη, που αποτελούν το πρώτο μέρος ενός μυθιστορηματικού κύκλου που συνεχίζεται με την *Επιστροφή* (1953) και ολοκληρώνεται με *Το Παλιό μας σπίτι* (1959). Το ιστορικό πλαίσιο του μυθιστορηματος είναι ο Πόλεμος, η Κατοχή, ο Εμφύλιος και οι ανακατατάξεις που προκάλεσαν στην ελληνική κοινωνία. Η Γαλάτεια Σαράντη, έχοντας ζήσει τα παιδικά και εφηβικά της χρόνια στην Πάτρα, μεταφέρει στα μυθιστορήματά της τη νοσταλγία των νεανικών της χρόνων και της γενέθλιας γης. Σε μία συνέντευξή της θα πεί: «Την Πάτρα θα τη συναντήσει κανείς σε όλα μου τα βιβλία. Σαν ένα σύνολο από ανθρώπους και τοπία. Στο έργο μου το τοπίο έρχεται σαν προέκταση των ανθρώπων, έχει το ίδιο βάρος που έχουν και οι άνθρωποι. Δε μου είναι αδιάφορη η φύση. Ίσως γιατί είχα το προνόμιο να ζήσω τα παιδικά μου χρόνια πολύ δεμένη με τη φύση. Είχαμε κτήματα έξω από την Πάτρα, στου Λάππα, όπου πηγαίναμε κάθε Πάσχα. Ένα από τα βιβλία μου λέγεται *Πασχαλιές* και είναι το πιο αυτοβιογραφικό»¹⁴⁹.

Οι *Παραστρατημένοι* περιγράφουν επίσης με αυτοβιογραφική διάθεση συμβάντα από την παιδική ηλικία και την εκπαίδευση της Λιλίκας Νάκου στην Ελβετία. Ο Καραντώνης γράφει το 1936, ότι οι *Παραστρατημένοι* ανήκουν στα μυθιστορήματα που έχουν αυτοβιογραφικό χαρακτήρα και ότι το έργο προκαλεί

¹⁴⁷ Συνέντευξη στο περιοδικό *Γυναίκα*, Δεκέμβριος 1995.

¹⁴⁸ «Συνέντευξη με τη Μιμικά Κρανάκη», περ. *Ρήξη*, Καλοκαίρι 1993.

¹⁴⁹ Συνέντευξη στον Νίκο Μπακουνάκη στο περιοδικό *Πάνθεον*, 20/1/1981, σ. 28-29, στο: Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Γαλάτεια Σαράντη», *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία*, τ. Ζ', Σοκόλης, Αθήνα 1988, σ. 109.

το θαυμασμό και συγκινεί τον αναγνώστη, γιατί η συγγραφέας «έχει τη χάρη να ζωντανεύει με ανάγλυφη παραστατικότητα, με θετική ψυχολογία, με οξυδέρκεια και με την καλλιτεχνική γνώση της λεπτομέρειας όλα όσα αισθάνθηκε, όλα όσα παρατήρησε», δίνοντας μία εσωτερική ενότητα στο υλικό της προσωπικής της ιστορίας¹⁵⁰. Ο στόχος της συγγραφέως, βέβαια, είναι διττός: αφενός να παρουσιάσει την προσωπική περιπέτεια και την πορεία της αφηγούμενης σε πρώτο πρόσωπο ηρωίδας προς την ωριμότητα, αφετέρου να συνδυάσει τα υποκειμενικά στοιχεία με τα αντικειμενικά δεδομένα μιας ολόκληρης κοινωνίας ανθρώπων. Όπως γράφει ο Απ. Σαχίνης, «η αυτοβιογραφία στους *Παραστρατημένους* έχει ζυμωθεί με τη ζωή: έγινε ζωή, όπως την εννοούμε στο μυθιστόρημα και όπως την ζητούμε στις σελίδες του»¹⁵¹.

Έντονα αυτοβιογραφικό έργο είναι και οι *Δύσκολες Νύχτες*, όπου η πρωτοπρόσωπη αυτοδιηγητική αφήγηση εστιάζει στη ζωή ενός νεαρού κοριτσιού, που κατά τη διάρκεια των εφηβικών της χρόνων βρίσκεται εσώκλειστη σε σχολή καλογριών. Είναι γνωστό ότι η Μέλπω Αξιώτη - όπως και η ηρωίδα της - μεγάλωσε σε ένα αυστηρό οικογενειακό περιβάλλον με πλούσιους γονείς, ενώ στην ηλικία των δεκατριών ετών και επί τέσσερα χρόνια φοίτησε εσωτερική στη σχολή των Ουρσουλινών μοναχών της Τήνου¹⁵². Η συγγραφέας αναφέρεται σε πραγματικά περιστατικά από τη δική της ζωή, και παράλληλα εγκιβωτίζει στην αφήγηση ιστορίες προσώπων που γνώρισε η ίδια, «συμπλέκοντας την αυτοβιογράφιση με την ετεροβιογράφιση»¹⁵³.

Η Αξιώτη στις *Δύσκολες Νύχτες* χρησιμοποιεί την αυθεντική προφορική γλώσσα του τόπου της, στοιχείο δυνατό, όπως και το συναίσθημα που προκαλεί στον αναγνώστη. Στην περίπτωση της, αυτό που ενδιαφέρει δεν είναι τόσο το νόημα των λέξεων όσο η άμεση αίσθηση που προκαλεί. Στόχος της συγγραφέως είναι μέσω της προφορικότητας, που αποτελεί στοιχείο του γυναικείου λόγου, να ακουστεί η φωνή της γυναίκας της εποχής της. Η

¹⁵⁰ Περ. Τομές, «Αφιέρωμα στη Λιλίκα Νάκου», τ. 48, Μάιος 1979, σ. 18.

¹⁵¹ Απόστολος Σαχίνης, *Προσεγγίσεις*, ό.π., σ. 226.

¹⁵² Βλ. «Βιογραφικό Σημείωμα» στο: Μέλπω Αξιώτη, *Δύσκολες Νύχτες*, Κέδρος, Αθήνα 1999, σ. 9 και Λίνα Ελεγκίτου, «Μέλπω Αξιώτη - Μια Πρωτοπόρος», περ. *Δίνη*, τ. 4, Ιούνιος 1981, σ. 67-68.

¹⁵³ Βίκυ Πάτσιου, «Η αυτοβιογραφία ως εξιστόρηση. Παραδείγματα από το πεζογραφικό έργο της Ζωρζ Σαρή», στον Συλλογικό τόμο: Γ. Παπαντωνάκης (επιμ.), *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Πατάκης, Αθήνα 2006, σ. 295.

μοναχική, ανώνυμη ηρωίδα ¹⁵⁴, βρίσκει καταφύγιο στον εσωτερικό της κόσμο αλλά και στον λόγο των ανθρώπων του νησιού της. Σε ένα μεγάλο μέρος του μυθιστορήματος, αναφέρει ο R. Beaton, κυριαρχεί ο ευθύς λόγος των προσώπων αυτών, «που η γλώσσα και οι παραδοσιακές αντιλήψεις τους προσφέρουν στην ηρωίδα τη συνοχή και την αίσθηση της κοινότητας που απουσιάζει από τη δική της ζωή»¹⁵⁵. Ο αυθεντικός λόγος των απλών ανθρώπων διασταυρώνεται με το λόγο της αφηγήτριας, αποτελώντας τμήμα της δικής της μνήμης, επομένως τμήμα της δικής της ταυτότητας, καθώς μνήμη και ταυτότητα διαπλέκονται και αλληλοπροσδιορίζονται. Ο Κώστας Μπαλάσκας παρατηρεί, εύστοχα, ότι η αφηγήτρια ενσωματώνει στο λόγο της τις φωνές των υπόλοιπων προσώπων, ανάλογα με την προέλευση και την παιδεία του καθενός, δημιουργώντας έτσι ένα «πολύχρωμο και πολυφωνικό ομιλητικό υφαντό» το οποίο συνιστά την ιδιαίτερη γραφή του μυθιστορήματος¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Η ανωνυμία εξυπηρετεί προφανώς τη θέληση της συγγραφέως να δώσει φωνή σε κάθε γυναίκα, που στην ιστορία της ηρωίδας αναγνωρίζει τη δική της ζωή, ή ακόμη, ξεπερνώντας τα διαφυλικά όρια να μιλήσει εν γένει για τον άνθρωπο και τα προβλήματά του.

¹⁵⁵ R. Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, Νεφέλη, Αθήνα 1996, σ. 224.

¹⁵⁶ Κώστας Μπαλάσκας, *Ξενάγηση στη νεοελληνική πεζογραφία*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σ. 151. Η πρωτοποριακή γραφή του μυθιστορήματος, το γλωσσικό του ιδίωμα και η τολμηρή ορθογραφία του έγιναν αντικείμενο των πλέον αντιφατικών κριτικών, επαίνων αλλά και κατακρίσεων, από τους πνευματικούς κύκλους της εποχής. Βλ. Μαίρη Μικέ, *Μέλπω Αξιώτη – Κριτικές Περιπλανήσεις*, ό.π. σ. 97-155, όπου παρατίθεται το σύνολο της κριτικογραφίας σχετικά με το έργο της Μ. Αξιώτη. Βλ. επίσης, Ελισάβετ Κοτζιά, *Ιδέες και Αισθητική*, ό. π., σ. 173-183 και Δημήτρης Τζιόβας, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, ό.π., σ. 191-197. Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του *Δύσκολες Νύχτες*, επισημαίνει η Μαρία Κακαβούλια, όπως: «ελεύθερος συνειρμός, μνημονικός μονόλογος, χωροχρονικά και τυπογραφικά χάσματα, χαρακτήρες ασαφείς, ασυνεχές και αποσπασματικό ύφος, αφηγηματική αμφισημία, συμφυρμός παραθέματος και συμφραζομένων, ρητού και ρηματοποιημένου, προσωπικού και μη προσωπικού λόγου», συνιστούν θεμελιακά στοιχεία του ύφους και της γραφής της Αξιώτη. (Μαρία Κακαβούλια, «Μέλπω Αξιώτη: Υποθέσεις και Προϋποθέσεις του έργου της», περ. *Διαβάζω*, τ. 311, 1993, σ. 47).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΣΤΗΝ ΕΦΗΒΕΙΑ

1.2.1 Από την εφηβεία στην ενήλικη ζωή

Αν με τον όρο ήβη περιγράψουμε τη διαδικασία που συνίσταται στη σωματική χειραφέτηση και τη σεξουαλική ωρίμαση, με τον όρο εφηβεία αναφερόμαστε στις ψυχικές αλλαγές που επέρχονται με την ήβη με έναν τρόπο αρκετά σύνθετο και διαρκή. Οι αλλαγές αυτές προέρχονται από την αλληλεπίδραση εσωτερικών και εξωτερικών ψυχικών πιέσεων, οι οποίες δημιουργούν μια πρωτόγνωρη για το άτομο συναισθηματική κατάσταση¹⁵⁷. Πολύ συχνά η περίοδος αυτή είναι θυελλώδης, σε αντίθεση με άλλες περιόδους της ζωής.

Ο ερχομός της ήβης, δηλαδή η έναρξη της φυσιολογικής σεξουαλικής ωρίμασης του σώματος, ενεργοποιεί στο άτομο μια διαδικασία εμπειριών, επαναδιοργάνωσης και ολοκλήρωσης μιας προηγούμενης ψυχολογικής εξέλιξης, σε ένα νέο πλαίσιο¹⁵⁸. Σύμφωνα με τον Ernest Jones (1879-1958), η εφηβεία ανακεφαλαιώνει όσα το άτομο έχει «πετύχει» κατά τα πέντε πρώτα χρόνια της ζωής του. Επομένως, ο ακριβής τρόπος με τον οποίο ένα συγκεκριμένο άτομο θα διανύσει τις υποχρεωτικές φάσεις της ανάπτυξης κατά την εφηβεία καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τη μορφή της ανάπτυξης της παιδικής του ηλικίας¹⁵⁹. Βασικοί στόχοι αυτής της περιόδου, η επίτευξη των οποίων σηματοδοτεί και το τέλος της εφηβείας, είναι η ανεξαρτητοποίηση του εαυτού, η ολοκλήρωση στην αναπαράσταση του εαυτού της εικόνας του σεξουαλικά ώριμου σώματος, η πραγματοποίηση ετερόφυλων σχέσεων και η θεμελίωση της προσωπικής ταυτότητας¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Ανδρέας Γιαννακούλας, «Οι εξισορροπιστικές κρίσεις στην εφηβεία», στο: Ι. Τσιάντης, Δ. Αναστασόπουλος, Β. Χαντζάρα, Μ. Λιακοπούλου, Κ. Χριστιανόπουλος, (επιμ.), *Εφηβεία: ένα μεταβατικό στάδιο σ' ένα μεταβαλλόμενο κόσμο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998, σ. 47.

¹⁵⁸ Moses Laufer, M. Egle Laufer, *Adolescent and Developmental Breakdown: A Psychoanalytic View*, Yale University Press, 1985, σ. 4.

¹⁵⁹ Σχετικά με τις απόψεις του Jones για την εφηβεία, βλ. στο: Γεράσιμος Στεφανάτος (επιμ.), *Ψυχανάλυση και εφηβεία*, Εστία, Αθήνα 2013, σ. 89.

¹⁶⁰ Σωτήρης Μανωλόπουλος, «Η ψυχοσυναισθηματική ανάπτυξη του εφήβου», στο: Ι. Τσιάντης, Σ. Μανωλόπουλος (επιμ.), *Σύγχρονα θέματα Παιδοψυχιατρικής*, τ. Α', Καστανιώτης, Αθήνα 1987, σ. 42-71.

Προσδιορίζοντας την έννοια ταυτότητα, εννοούμε την ξεχωριστή εκείνη οντότητα που είναι ο καθένας μας, και που μας διαφοροποιεί από τον άλλον. Όλα όσα απαρτίζουν τη λειτουργία του «εγώ» στη σχέση με τον εαυτό μας και με τους άλλους¹⁶¹. Πολλοί ψυχολόγοι και ψυχαναλυτές ισχυρίζονται ότι πρόκειται για μία έννοια που ανήκει στο χώρο της κοινωνικής ψυχολογίας. Άλλοι έχουν υπογραμμίσει τη διττή φύση της και το παράδοξο στο οποίο παραπέμπει. Ο E. Lipiansky (1939 -) σημειώνει ότι ο όρος αποτελεί το σημείο συνάντησης δύο κεκλιμένων επιπέδων, εκ των οποίων το ένα οδηγεί στο ταυτόσημο (δεν υπάρχει ταυτότητα παρά μόνο μεταξύ ομοίων) και το άλλο στο διαφορετικό (δεν υπάρχει ταυτότητα παρά μόνο μέσω της δυνατότητας διαφοροποίησης μεταξύ ομοίων).¹⁶² Ο Lacan, αναφερόμενος στο «στάδιο του καθρέφτη» (mirror stage), περιγράφει την ταυτότητα ως την ευχάριστη αναγνώριση της δικής μας ενότητας, η οποία συμπίπτει με την εικόνα του καθρέφτη και την οποία αναγγέλλει το βλέμμα της μητέρας και ο προτρεπτικός λόγος της¹⁶³. Το παιδί, κοιτάζοντας στον καθρέφτη βιώνει μεγάλη χαρά, καθώς αναγνωρίζει στην εικόνα που βλέπει τον εαυτό του συνολικά. Με αυτόν τον τρόπο θέτει τέλος στο ψυχικό βίωμα, που ο Lacan ονομάζει *φαντασίωση του τεμαχισμένου σώματος*¹⁶⁴. Το παιδί βρίσκει στο είδωλό του στον καθρέφτη μία ενιαία εικόνα του εαυτού του, αναγνωρίζει σιγά σιγά τον εαυτό του και η αναγνώριση αυτή δομείται από εικόνα σε εικόνα κατά τη διάρκεια της ζωής του. Οι εικόνες αυτές που θα κατασκευάσει και θα επιλέξει το ίδιο το άτομο ή που θα του προσφέρουν άλλοι, δεν γίνονται συνειδητές παρά μόνο μέσα από την αμφισβήτηση, τη σύγκρουση και την αβεβαιότητα¹⁶⁵. Ο καθένας συνειδητοποιεί τον εαυτό του μόνο μέσα από την αναγνώριση του άλλου, η οποία όμως εμπεριέχει και τον κίνδυνο της «αυτοκαταστροφής», εκτός αν το άτομο καταφέρει να μειώσει αυτόν τον κίνδυνο, μέσα από μία διαρκή σύγκρουση με

¹⁶¹ Καίτη Γαλανοπούλου, «Κρίση ταυτότητας στην εφηβεία», στο: Παρασκευόπουλος Ι., Μπεζεβέγκης Ηλ., Γιαννίτσας Ν., Καραθανάση Α., *Διαφυλικές σχέσεις*, τ. Β', Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1996, σ. 343.

¹⁶² E.M. Lipiansky, *Identité et communication*, Paris, P.U.F., 1992. (Η παραπομπή από το: Ναυρίδης Κλήμης, Χρηστάκης Νικόλας, *Ταυτότητες-Ψυχοκοινωνική συγκρότηση*, Καστανιώτης 1997, σ. 33).

¹⁶³ Jacuqeline Barus-Michel, «Ταυτοτικές διεργασίες και ψυχοκοινωνιολογία», στο: Ναυρίδης Κ., Χρηστάκης Ν., ό.π., σ. 34.

¹⁶⁴ Dor J., *Εισαγωγή στην ανάγνωση του Λακάν*, 1ος τομ., *Το ασυνείδητο δομημένο σαν γλώσσα*, μτφρ. Ι. Μποτουροπούλου, Πλέθρον, Αθήνα 1994, σ. 109-111.

¹⁶⁵ Ναυρίδης Κ., Χρηστάκης Ν., ό.π., σ. 34. Βλ. επίσης: Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της Λογοτεχνίας*, μτφρ. Μιχάλης Μαυρωνάς, Οδυσσέας, Αθήνα 1996, σ. 244-245.

τον απαραίτητο Άλλο ¹⁶⁶. Η ταυτότητα είναι το μέσο με το οποίο αισθάνεται κανείς ότι είναι «ο ίδιος» σ' έναν τόπο, σε μια εποχή, στο παρελθόν ή στο μέλλον, είναι αυτό που χαρακτηρίζει την ατομικότητα και διαφοροποιεί έναν άνθρωπο απ' όλους τους άλλους ανθρώπους. Ιδιαίτερα η ανάπτυξη της ταυτότητας του Εγώ στην εφηβεία θεωρείται ιδιαίτερα σημαντική για την ανάπτυξη στη συνέχεια ουσιαστικών διαπροσωπικών σχέσεων. Αρχίζει με την προσπάθεια του έφηβου να ανακαλύψει τη φύση του εαυτού του, και μέσα από μία πορεία ωρίμασης φτάνει σε ένα σημείο όπου έχει διαμορφώσει την έννοια του εαυτού ως ενιαίο σύνολο και την προσωπική του ταυτότητα¹⁶⁷.

Η ατομική ταυτότητα αποκρυσταλλώνεται κυρίως μέσα από την προσπάθεια του νέου ανθρώπου να αποσαφηνίσει την ταυτότητα του φύλου του, καθώς και την επαγγελματική, την κοινωνική και την ιδεολογική του ταυτότητα¹⁶⁸, καταφεύγοντας αρχικά στη γνώμη που έχει διαμορφώσει ο ίδιος για τον εαυτό του, αλλά και μέσα από τις γνώμες των «σημαντικών άλλων» με τους οποίους αναπτύσσει σχέσεις¹⁶⁹. Η διαμόρφωση της ταυτότητας συνοδεύεται από ένα «αίσθημα ταυτότητας» που υποδηλώνει την ενότητα και συνέχεια του προσώπου¹⁷⁰.

Συχνά, ο έφηβος παρουσιάζει έντονες μεταπτώσεις: από τον ακραίο ναρκισσισμό ως την ακραία υποτίμηση στον ίδιο του τον εαυτό, από την αναισθησία στην υπέρμετρη καλοσύνη. Όταν η ιδέα που έχει για τον εαυτό του (εγώ όπως είμαι) δε συμφωνεί με την ιδέα που έχει για τον ιδανικό εαυτό του (εγώ όπως θα ήθελα να είμαι) είναι πιθανό να του δημιουργηθεί άγχος και υπερευαισθησία. Ο τρόπος με τον οποίο οι άλλοι τον αντιμετωπίζουν είναι καθοριστικός για τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος αντιλαμβάνεται τον εαυτό του. Αυτή η αντίληψη αποτελεί ένα σημαντικότατο συστατικό της προσωπικής του ταυτότητας. Θα λέγαμε ότι οι έφηβοι έχουν τόσες ταυτότητες όσες και οι ομάδες

¹⁶⁶ Jacqueline Barus-Michel, «Ταυτοτικές διεργασίες και ψυχοκοινωνιολογία», στο: Κ. Ναυρίδης, Ν. Χρηστάκης, ό.π., σ. 35.

¹⁶⁷ Martin Herbert, *Ψυχολογικά προβλήματα της εφηβικής ηλικίας*, μτφρ. Α. Καλαντζή – Αζίζι, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1994, σ. 24.

¹⁶⁸ Αλ. Κοσμόπουλος, *Ψυχολογία και Οδηγητική της παιδικής και νεανικής ηλικίας*, Γρηγόρης, Αθήνα 1994, σ. 191.

¹⁶⁹ Για τη σημασία «των σημαντικών άλλων», βλ.: Martin Herbert, *Ψυχολογικά προβλήματα της εφηβικής ηλικίας*, ό.π., 34-35. Ι. Τσιάντης κ. ά. (επιμ.), *Εφηβεία: ένα μεταβατικό στάδιο σ' ένα μεταβαλλόμενο κόσμο*, ό.π., σ. 39. Αλ. Κοσμόπουλος, *Ψυχολογία και Οδηγητική της παιδικής και νεανικής ηλικίας*, ό.π., σ. 191.

¹⁷⁰ Hjelle L.A. – Ziegler D.J., *Personality theories: Basic assumptions, research, and applications*. New York: McGraw-Hill, 1976, σ. 71-72.

ή τα σημαντικά γι' αυτούς άτομα, έφοσον βέβαια πιστεύουν ότι η κάθε ομάδα ή το κάθε άτομο τους βλέπει διαφορετικά. Ο Erikson πίστευε ότι οι περισσότεροι έφηβοι περνούν από μία κρίση ταυτότητας¹⁷¹, αντίθετα, ο Herbert υποστήριζε ότι οι περισσότεροι έφηβοι έχουν μια θετική και ρεαλιστική εικόνα του εαυτού, η οποία με το πέρασμα του χρόνου παραμένει σχετικά σταθερή¹⁷².

Σύμφωνα με τον D. Winnicott (1896-1971), ο αγώνας των εφήβων να βρουν την ταυτότητά τους και να καθορίσουν το μέλλον τους είναι το πιο συγκλονιστικό φαινόμενο της ζωής, ενώ η ανωριμότητα, ως χαρακτηριστικό της εφηβικής ηλικίας, περιέχει τα πιο συναρπαστικά χαρακτηριστικά της δημιουργικής σκέψης, γι' αυτό και αποτελεί στοιχείο υγείας. Είναι γεμάτη με καινούργια και φρέσκα αισθήματα, με ιδέες για έναν καινούργιο τρόπο ζωής. Η «ανευθυνότητα» των εφήβων αποτελεί «ιερό χαρακτηριστικό» που διαρκεί λίγα μόνο χρόνια, και είναι αυτό που κάθε άτομο πρέπει να χάσει, προκειμένου να διαβεί το κατώφλι της ωριμότητας¹⁷³. Ο έφηβος, παρατηρεί η Πιέρα Ωλανιέ (Piera Aulagnier, 1923-1990), διατηρεί ένα «κεφάλαιο μνήμης» από την παιδική του ηλικία, ένα «πριν» στο οποίο έχει τις ρίζες του το παρόν του, όπως και το γίνεσθαι αυτού του παρόντος¹⁷⁴. Ο νέος άνθρωπος καλείται επομένως «να γίνει αυτό που είναι». Όπως το κουκούτσι περιέχεται στον καρπό, γράφει χαρακτηριστικά η F. Dastur, έτσι και «η ωρίμαση [του ανθρώπου] δεν προστίθεται απλά στην ανωριμότητα ως κάτι άλλο, αλλά ανήκει ήδη στον καρπό ως συστατική ιδιότητα στο στάδιο της ανωριμότητάς του»¹⁷⁵.

¹⁷¹ Erikson E. H., *Adolescence et Crise, la quete de l' identite*, Champs/Flammarion, Paris 1988, σ. 133-134.

¹⁷² Martin Herbert, ό.π., σ. 35.

¹⁷³ D. Winnicott, «Σύγχρονες αντιλήψεις για την εφηβική ανάπτυξη και οι επιπτώσεις τους στην ανώτερη εκπαίδευση», στου ιδίου: *Το παιδί, το παιχνίδι και η πραγματικότητα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 233-252.

¹⁷⁴ Πιέρα Ωλανιέ, «Κατασκευάζοντας ένα παρελθόν δι' εαυτόν», μτφρ. Εύα Καραϊτίδη, στο: Γεράσιμος Στεφανάτος (επιμ.), *Ψυχανάλυση και Εφηβεία-Κλινικά και Θεωρητικά Ορόσημα*, Εστία, Αθήνα 2013, σ. 327-331.

¹⁷⁵ F. Dastur, *Ο θάνατος. Δοκίμιο για το πεπερασμένο*, Scripta, Αθήνα 1999, σ. 80.

1.2.2 Οι σχέσεις με τους γονείς και την κοινωνία των ενηλίκων

Όσον αφορά στις σχέσεις των εφήβων με τους γονείς τους, ο A. R. Jensen (1923-2012) επισημαίνει ότι η διαμόρφωση της ταυτότητας στην εφηβεία είναι άμεσα συνυφασμένη με τον αγώνα του εφήβου για ανεξαρτησία, δια μέσου του αποχωρισμού από τα παντοδύναμα γονεϊκά πρότυπα¹⁷⁶. Οι έφηβοι πρέπει να διαπράξουν στο φαντασιακό τους τον «φόνο» αυτών των προτύπων, για να μπορέσουν στη συνέχεια να αναλάβουν τη σύνθετη διαδικασία αναγνώρισης του εαυτού τους και συγκρότησης της ταυτότητάς τους.¹⁷⁷ Αυτή η εσωτερική συναισθηματική διαμάχη έχει έναν χαρακτήρα εξαιρετικά πιεστικό και επιτακτικό. Ο έφηβος προσπαθεί από τη μία να απογαλακτιστεί από τους γονείς του μέσα από ένα άνοιγμα σε νέες εμπειρίες και νέες διαστάσεις της ζωής, και από την άλλη εισέρχεται σε μια διαδικασία πένθους για τα «χαμένα αντικείμενα» του παρελθόντος, οδηγούμενος σε μια νέα επεξεργασία της σχέσης του με τους γονείς του¹⁷⁸. Έτσι, λοιπόν, ο έφηβος τρέφει αμφιθυμικά συναισθήματα απέναντι στους γονείς του: τους αγαπά αλλά και τους μισεί, εξηγείται εναντίον τους αλλά και εξαρτάται από αυτούς, ντρέπεται για τη μητέρα του μπροστά σε άλλους, ενώ με τρόπο απρόσμενο επιθυμεί να της ανοίξει την καρδιά του, αρέσκεται να μιμείται τους άλλους και να ταυτίζεται με εκείνους, ενώ βρίσκεται σε συνεχή αναζήτηση της δικής του ταυτότητας. Είναι ιδεαλιστής και γενναιόδωρος όσο ποτέ άλλοτε και ταυτόχρονα το αντίθετο: εγωκεντρικός, εγωιστής, ιδιοτελής. Αυτές οι αντιδράσεις θα φαίνονταν εντελώς αφύσικες σε οποιαδήποτε άλλη φάση της ζωής του. Παράλληλα, κεραυνοβόλοι έρωτες, καθώς κι ένας βαθμός ναρκισσιστικής απόσυρσης είναι αναπόφευκτα¹⁷⁹.

Κατά την παιδική και εφηβική ηλικία, οι γονείς δεν αποτελούν μόνο τα αντικείμενα του έρωτα και του μίσους αλλά και των παιδικών φόβων. Η διαμόρφωση της συνείδησής μας, αλλά και ενός μεγάλου μέρους του

¹⁷⁶ R. Jensen, «Η ανάπτυξη της ταυτότητας κατά την εφηβεία», στο: Τσιάντης Ι., κ.ά. (επιμ.) *Εφηβεία – ένα μεταβατικό στάδιο σ' ένα μεταβαλλόμενο κόσμο*, ό.π., σ. 35-45.

¹⁷⁷ D. Winnicott, *Το παιδί, το παιχνίδι και η πραγματικότητα*, ό.π., σ. 242-252.

¹⁷⁸ Ντομινίκ Αγκοστίνι, «Η Μέλανι Κλάιν ως αναλύτρια εφήβων- Κάποια συμπεράσματα», στο: *Ψυχανάλυση και Εφηβεία-Κλινικά και Θεωρητικά Ορόσημα*, ό.π., 194-5. Βλ. επίσης και το άρθρο της Άννας Φρόντ, «Για την εφηβεία», στο: *Ψυχανάλυση και Εφηβεία-Κλινικά και Θεωρητικά Ορόσημα*, ό.π., σ. 100-101.

¹⁷⁹ Anna Freud, «On Adolescence», *The Psychoanalytic Study of the Child* 13, 1958, σ. 275-276. Βλ. επίσης και Άννα Φρόντ, «Η εφηβεία στην ψυχαναλυτική θεωρία», μτφρ. Πέτρος Κεφάλας, στο: Γεράσιμος Στεφανάτος (επιμ.) *Ψυχανάλυση και εφηβεία – Κλινικά και θεωρητικά ορόσημα*, σ. 123.

ασυνείδητου που ονομάζουμε Υπερεγώ, οφείλεται στην ενσωμάτωση στην προσωπικότητά μας των τρομακτικών εικόνων των γονέων μας¹⁸⁰. Η Melanie Klein έβλεπε την εφηβεία σαν μία περίοδο απελευθέρωσης από τον παλιό δεσμό με τους γονείς, όπου τα παιδιά προσπαθούν να βρουν καινούργια αντικείμενα αγάπης¹⁸¹. Αν κατά την περίοδο της εφηβείας το νεαρό άτομο δεν κατορθώσει να αποδεσμευτεί από το παιδικό περιβάλλον, δηλαδή τους κόλπους της οικογένειας, αυτό μπορεί να απειλήσει την ψυχική του υγεία. Η ζωή, τονίζει ο Jung, καλεί τον άνθρωπο προς την αυτονομία, κι όποιος αρνείται να υπακούσει σ' αυτό το κάλεσμα τότε υπάρχει μεγάλη πιθανότητα να οδηγηθεί στη νεύρωση. Σε μία τέτοια περίπτωση ο άνθρωπος αποφεύγει την οποιαδήποτε δράση, παραιτούμενος από κάθε μάχη με τη ζωή¹⁸². Η ταυτότητα και η κατασκευή του εαυτού είναι πάντα σε κίνηση. Μια κατανόηση της ταυτότητας ως μιας μετακινούμενης πολλαπλότητας, παρά ως μιας σταθερής προσωπικότητας, επιτρέπει την κατασκευή αντί για την ανακάλυψή της¹⁸³.

Για τον Freud, οι ρίζες της ταυτότητας είναι τόσο ατομικές όσο και συλλογικές. Στην *Εισαγωγή στο Ναρκισσισμό* (1914) σημειώνει ότι το άτομο έχει μια διπλή ύπαρξη· από τη μια είναι ο ίδιος του ο εαυτός με τους δικούς του σκοπούς και από την άλλη είναι ο κρίκος μιας αλυσίδας, την οποία υπηρετεί ενάντια στην επιθυμία του ή τουλάχιστον χωρίς τη θέλησή του. Δεσμεύεται αλλά και υπηρετεί, γιατί γνωρίζει ότι αν απεμπλακεί θα αναγκαστεί να αποκλειστεί από την ανθρώπινη περιπέτεια. Δεν μας ρώτησε κανείς αν θέλουμε να είμαστε μέσα σ' αυτήν, ωστόσο μας αρέσει να είμαστε ο κρίκος μιας αλυσίδας¹⁸⁴. Παρόμοια, η Πιέρα Ωλανιέ θεωρεί ότι ο έφηβος ταλαντεύεται ανάμεσα σε δύο θέσεις: αφενός στην άρνηση κάθε αλλαγής στον σχεσιακό του κόσμο, παρόλο που το σώμα του υφίσταται πολλές αλλαγές, και αφετέρου στην διεκδίκηση – θορυβώδη ή και σιωπηλή – του δικαιώματός του να είναι ισότιμο μέλος της κοινωνίας των ενηλίκων, την οποία αυτός και οι συνομήλικοί του

¹⁸⁰ Κάρεν Χόρνεϋ, *Η ψυχολογία της γυναίκας*, Γλάρος, Αθήνα 1978, σ. 190.

¹⁸¹ Καταλίνα Μπονστάιν, «Φροϋδικές και κλαϊνικές θέσεις για την εφηβεία, χθες και σήμερα», στο: *Ψυχανάλυση και Εφηβεία-Κλινικά και Θεωρητικά Ορόσημα*, ό.π., σ. 213.

¹⁸² C. G. Jung, *Σύμβολα της Μεταμόρφωσης*, μτφρ. Φωτεινός Κατσαούνης, Αρσενίδης, Αθήνα 1991, σ. 218.

¹⁸³ Michael White, *Re-authoring Lives: Interviews and Essays*, Dulwich Center Publications, Adelaide 1995, σ. 15.

¹⁸⁴ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Ναρκισσισμός, Μαζοχισμός, Φετιχισμός*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα 1991, σ. 13.

ζητούν να ανοικοδομήσουν με νέες αξίες, που θα αποδεικνύουν το παράλογο και το ψευδές των αξιών που οι ενήλικοι επιβάλλουν¹⁸⁵. Τα χρόνια της νιότης χαρακτηρίζονται από μια βαθμιαία αφύπνιση, όπου το άτομο σιγά σιγά συνειδητοποιεί τον κόσμο και τον εαυτό του. Κατά τη διάρκεια της σχολικής ηλικίας το παιδί αρχίζει να διαμορφώνει το Εγώ του, ενώ συγχρόνως αρχίζει και η διαδικασία της προσαρμογής στον εξωτερικό κόσμο. Αυτή η φάση της εξέλιξης συνοδεύεται γενικά από αρκετά οδυνηρά σοκ. Η απογοήτευση από τις ατέλειες του κόσμου, το κακό που ανακαλύπτουν μέσα τους, όσο και γύρω τους, διαταράσσουν την εξέλιξη και τα παιδιά συχνά αποτραβιούνται σ' ένα «εσωτερικό οχυρό» (βλ. θάνατος αγαπημένου προσώπου). Σ' αυτή τη φάση πολλά παιδιά αναζητούν με λαχτάρα ένα νόημα στη ζωή, που μπορεί να τα βοηθήσει να κυριαρχήσουν στο χάος που κυριαρχεί μέσα τους αλλά και γύρω τους. Ωστόσο, αυτό το «τραύμα» που δέχεται η προσωπικότητα και ο πόνος που το συνοδεύει είναι ένα είδος «καλέσματος», που ανοίγει τον δρόμο προς την εξατομίκευση, δηλαδή στην εναρμόνιση του συνειδητού με το εσωτερικό του κέντρο (ψυχικό πυρήνα) ή Εαυτό¹⁸⁶.

Αν ο έφηβος για κάποιους λόγους δεν κατορθώσει ν' ανταπεξέλθει στις δυσκολίες και τις μεγάλες αλλαγές με τις οποίες έρχεται αντιμέτωπος, και παραδοθεί στο άγχος που προκαλείται από τις αλλαγές αυτές, η διαδικασία διαμόρφωσης της ταυτότητάς του μπορεί να σταματήσει για μικρό ή και για μεγαλύτερο διάστημα. Τότε, μπορεί να έχουμε σύγχυση ή διάχυση της ταυτότητας. Οι δυνάμεις που κρατούσαν το άτομο ενωμένο δεν είναι αρκετά δυνατές, ώστε να διατηρήσουν την ακεραιότητα της ψυχής, όταν οι σεξουαλικές ενορμήσεις γίνονται πολύ πιο δυνατές απ' ό,τι προηγουμένως και πολύ πιο δύσκολες να τις διαχειριστεί κανείς¹⁸⁷. Ο Paul Diel (1893-1972), αναφερόμενος στην ένταση των εφηβικών συναισθημάτων, γράφει ότι «ο έφηβος αναζητά με απληστία την εντατική ζωή και πιστεύει πως τη βρίσκει άλλοτε στην πνευματική αυτοσυγκέντρωση (αλήθεια, ομορφιά, καλοσύνη) και άλλοτε στα

¹⁸⁵ Πιέρα Ωλανιέ «Κατασκευάζοντας ένα παρελθόν δι' εαυτόν», ό.π., σ. 327-328.

¹⁸⁶ Μαρί – Λουίζ φον Φραντς, «Η διαδικασία της εξατομίκευσης», στο: Καρλ Γιουνγκ (επιμ.) *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του*, μτφρ. Αντιγόνη Χατζηθεοδώρου, Αρσενίδης, Αθήνα 1964, σ. 165-166).

¹⁸⁷ Reimer Jensen, «Η ανάπτυξη της ταυτότητας κατά την εφηβεία» στο: Ι. Τσιάντης κ.ά. (επιμ.), *Εφηβεία: ένα μεταβατικό στάδιο σ' ένα μεταβαλλόμενο κόσμο*, ό.π., σ. 42.

αχαλίνωτα πάθη, τον αχαλίνωτο σεξουαλικό πόθο»¹⁸⁸. Η βαθύτατη πλάνη ως προς την τεχνητή αυτή εξύψωση έγκειται στο ότι το υποκείμενο προσπαθεί με κάθε τρόπο να δικαιολογήσει ταυτόχρονα και τις δύο αυτές αντιφατικές τάσεις και πείθεται πως και η μία και η άλλη μπορούν να του προσφέρουν μια πιο εντατική ζωή. Ωστόσο, τόσο στη ματαιόδοξη πνευματική του προσπάθεια όσο και στην αναζήτηση του ακραίου έρωτα δε βρίσκει την ικανοποίηση που είχε φανταστεί, αλλά την απογοήτευση. Το «πέταγμα του έφηβου» που προσπαθεί να προσεγγίσει τον ήλιο - και συμβολίζεται από τον μυθικό Ίκαρο - έχει εξαντλήσει όλες του τις δυνάμεις, με αποτέλεσμα ο κίνδυνος της πτώσης στις συμβατικότητες και τις κοινοτυπίες της ζωής να είναι πλέον ορατός¹⁸⁹.

Ο άνθρωπος, αποφεύγοντας να υποταχθεί σε ηθικούς κανόνες και ιστορικές νομοτέλειες, αναζητά πάντα αυτό που θα τον καταστήσει διαφορετικό από τον άλλον, αυτό που θα αποτελέσει κτήμα του κατ' αποκλειστικότητα, γι' αυτό και αποζητά εξίσου την απόσβεση των διαφορών, όσο και το να είναι μοναδικός, ξεχωριστός¹⁹⁰. Για τον André Gide (1869-1951) η αξία του ατόμου συνίσταται στην αναζήτηση αυτής της πρωτοτυπίας, που του προσδίδει μια προσωπική ιδιότητα που είναι αδύνατο να βρεθεί αλλού. Κάτι τέτοιο βέβαια προϋποθέτει μια κατάσταση ελευθερίας, η οποία ταυτίζεται με τη συνειδητή απόρριψη των πάσης φύσεως δεσμεύσεων που αναστέλλουν την ανθρώπινη βούληση και επιθυμία¹⁹¹. Ο αγώνας των νεαρών μυθιστορηματικών ηρώων εντοπίζεται εκεί ακριβώς: στην προσπάθειά τους να αποδεσμευτούν από τα δεσμευτικά πλέγματα που τους περιβάλλουν και αναστέλλουν την ελευθερία τους.

1.2.3 Το Αυτό και το Έτερον

Κατά τον Πλάτωνα, το Αυτό δεν μπορεί να νοηθεί παρά μόνον σε σχέση με το Έτερον. Αντικρίζοντας τα μάτια του αγαπημένου προσώπου, βλέπουμε μέσα σ' αυτά τον εαυτό μας σαν σε καθρέφτη. Αλλά και ο Μιχαήλ Μπαχτίν στο έργο του επικεντρώνεται στην ιδέα ότι κανένα «εγώ» δεν μπορεί να ολοκληρωθεί από

¹⁸⁸ Paul Diel, *Ο Συμβολισμός στην Ελληνική Μυθολογία*, μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη, Καίτη Χατζηδήμου, Χατζηνικολής, Αθήνα 2011, σ. 52.

¹⁸⁹ Paul Diel, *ό.π.*, σ. 52-55.

¹⁹⁰ Άννα Ποταμιάνου, *Τα παιδιά της τρέλας*, μτφρ. Νίκος Ζηλίκης, Νεφέλη, Αθήνα 1988, σ. 36.

¹⁹¹ Αλέξης Ζήρας, «Αντρέ Ζιντ - Η διαθεσιμότητα του σώματος», στου ίδιου: *Θεωρία Μορφών*, Πλέθρον, Αθήνα 1978, σ. 20-24.

μόνο του, χωρίς τη διαλογική σχέση με τους άλλους, που του επιτρέπει να ζήσει πέρα από τα στενά όρια του εαυτού του και της εποχής του¹⁹². Υποστηρίζει ακόμη, ότι ο λόγος μας δεν έχει αυθύπαρκτη υπόσταση, αλλά είναι στην πραγματικότητα μία αναπαραγωγή του λόγου του «άλλου».¹⁹³ Παρόμοια, ο J. P. Vernant (1914-2007) θεωρεί το «έτερον» συνιστώσα του «αυτού» και προϋπόθεση της ταυτότητας¹⁹⁴. Για να δούμε τον εαυτό μας, για να τον γνωρίσουμε, χρειαζόμαστε ένα μάτι διαφορετικό από το δικό μας, με διαφορετική ψυχή, ώστε να καθρεφτιστούμε σ' αυτήν. Ωστόσο, αυτό το διαφορετικό από μας, για να αποτελέσει επέκεινα του εαυτού μας, έχει σημασία να μας στείλει την εικόνα μας καθαρή και απαλλαγμένη από τα ξένα και τα δευτερεύοντα, από τις ιδιαιτερότητες που μας περιορίζουν. Βλέπουμε τον εαυτό μας μέσα και μέσω αυτού που δεν είμαστε. Διαφορετικά, υπάρχει ο κίνδυνος να βρεθούμε στη θέση της Ηχούς και του Νάρκισσου, που αν και ακολουθούν δύο αντίθετες κατευθύνσεις αλλά με ανάλογη υπερβολή, χάνουν και οι δύο εκείνη την ένωση του εαυτού με τον άλλον, η οποία αποτελεί για τους αρχαίους Έλληνες μία από τις βασικές διαστάσεις της προσωπικής ταυτότητας¹⁹⁵. Αυτή όμως η ένωση του εαυτού με τον άλλον δεν μπορεί να επέλθει αν δεν συναντήσω και δεν γνωρίσω τον άλλον εντός μου, και εδώ έγκειται το πιο κρίσιμο διακύβευμα, γιατί, όπως γράφει ο Δημήτρης Δημητριάδης (1944-), ο άλλος είναι ο εαυτός μου που δεν γνωρίζω και φοβάμαι να τον κοιτάξω, «που τρομάζω να τον δεχτώ, γιατί ο εαυτός μου είναι η Μέδουσα εμένα του ίδιου. Ο εαυτός μου είναι περισσότερο αλλότριος οποιουδήποτε άλλου. Ο εαυτός μου είναι η πιο ακραία ετερότητα·[...] αυτόν πρέπει να συλλάβω, αυτόν πρέπει να καταστήσω όμοιό μου [...], αλλά για να γίνει αυτό πρέπει προηγουμένως να του παραδοθώ ερωτικά, υπολογίζοντας δηλαδή μόνον το πάθος και αδιαφορώντας για τις

¹⁹² Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Manchester University Press, Manchester 1984, σ. 287. Βλ. επίσης: τον Πρόλογο του Γιάννη Κιουρτσάκη στο Μιχαήλ Μπαχτίν, *Έπος και μυθιστόρημα*, μτφρ. Γ. Κιουρτσάκης, Πόλις, Αθήνα 2007, σ. 15. R. D. Laing, *Ο εαυτός και οι άλλοι*, Καστανιώτης, Αθήνα 1988, σ. 94. Jean - Pierre Vernant, *Περί Ορίων*, μτφρ. Μαίρη Γιόση, Σμίλη, Αθήνα 2008, σ. 126.

¹⁹³ Μιχαήλ Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μτφρ. Γ. Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 1980, σ. 203-228.

¹⁹⁴ Jean-Pierre Vernant, *Το βλέμμα του θανάτου*, μτφρ. Γιάννης Παππάς, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1992, σ. 29-30.

¹⁹⁵ Jean-Pierre Vernant, ό.π., σ. 227-228.

συνέπειές του, όποιες κι αν είναι αυτές»¹⁹⁶. Ο Paul Ricoeur (1913-2005) επισημαίνει ότι «η ετερότητα δεν προστίθεται έξωθεν στην εαυτότητα, αλλά ανήκει στο νοηματικό περιεχόμενο και στην ονολογική συγκρότησή της»¹⁹⁷. Η συνάντηση με την ετερότητα μπορεί να αποκαλύψει τον άλλον μέσα σ' εμάς τους ίδιους, την πιο «μύχια ετερότητά μας»¹⁹⁸. Αυτή ακριβώς η απόλυτη ετερότητα είναι που «δημιουργεί τη συνοχή και την ισορροπία της ταυτότητας, και ο Άλλος είναι το άλλοθι για την αναζήτηση του εαυτού», τονίζει η Αναγνωστοπούλου¹⁹⁹. Αν και ο Jean - Paul Sartre (1905-1980) μίλησε για τη δυσκολία των διαπροσωπικών σχέσεων μέσα από τη φράση «η κόλασή μας είναι οι άλλοι»²⁰⁰, είναι δύσκολο να φανταστούμε πολλούς που θα διάλεγαν την απεριόριστη ελευθερία μέσα σ' ένα πλέγμα προσωπικών σχέσεων, αν οτιδήποτε έκαναν δεν είχε κάποια σημασία τουλάχιστον για κάποιον άλλον²⁰¹. Η ταυτότητα του Οδυσσέα ανασυστήνεται όταν αναγνωρίζεται από τους οικείους του. Ανακτά την ταυτότητά του στο βαθμό που ανακτά στην Ιθάκη τη θέση και την εξουσία που είχε πριν φύγει²⁰².

Ο Ricoeur, διερευνώντας τη σημασία των μύθων και των συμβόλων για τον άνθρωπο που αναζητά την αυτοσυνειδησία του, διατυπώνει την άποψη ότι η ερμηνευτική των μύθων αποτελεί μία οδό αυτογνωσίας. Η μεγάλη πρόκληση για τον καθένα είναι να γίνει ο εαυτός του, να συνειδητοποιήσει τις δυνατότητές του. Μέσα από την εξέταση των μύθων και των ονείρων ο άνθρωπος βυθίζεται στην εσωτερική ζωή του, στο παρελθόν του, με τη μνήμη. Μέσα από αυτή τη διαδρομή βρίσκει την ταυτότητά του, καθορίζεται ως πρόσωπο, αναγνωρίζει τις

¹⁹⁶ Δημήτρης Δημητριάδης, «Εισαγωγή», στο Maurice Blanchot, *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης, Εξάντας - Νήματα, Αθήνα 1994, σ. 13.

¹⁹⁷ Paul Ricoeur, *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*, μτφρ. Βίκυ Ιακώβου, Πόλις, Αθήνα 2008, σ. 412.

¹⁹⁸ Constanca Marcondes Cesar, «Πρόσωπο, ταυτότητα και ετερότητα στο έργο του Paul Ricoeur», περ. ΕΥΔΙΚΙΑ τχ. 8, 2008. (Βλ. στην Ηλ. δ/νση: <http://www.kostasbeys.gr/articles.php?s=4&mid=1498&mnu=4&id=25046>).

¹⁹⁹ Δ. Αναγνωστοπούλου, «Όψεις ταυτότητας και ετερότητας: οι εικόνες του άλλου στο σύγχρονο ελληνικό μυθιστόρημα», στο: Τσοκαλίδου Ρ., Παπαρούση Μ., (επιμ.), *Θέματα ταυτότητας στην ελληνική διασπορά*, Μεταίχιμο, Αθήνα 2004, σ. 242.

²⁰⁰ Ζαν Πωλ Σαρτρ, *Κεκλεισμένων των θυρών*, Αιγόκερως, Αθήνα 1994, σ. 86.

²⁰¹ R. D. Laing, *Ο εαυτός και οι άλλοι*, ό.π., σ. 156.

²⁰² Jean - Pierre Vernant, *Περί Ορίων*, ό.π., σ. 122-123.

ικανότητές του, και παράλληλα αναγνωρίζει το άλλο ανθρώπινο ον ως το alter ego του, ως τον άλλον που τον επιβεβαιώνει και για τον οποίο υπάρχει²⁰³.

Η ατομική ταυτότητα νοείται εδώ ως το αποτέλεσμα της διάδρασης ανάμεσα στον πραγματικό και στον φανταστικό κόσμο. Το παιχνίδι ανάμεσα στους δύο κόσμους καθορίζει εν τέλει και την ανάδυση της ατομικής ταυτότητας, η οποία δεν αποτελεί στατική οντότητα, αλλά όταν συνδέεται με τη λογοτεχνική μνήμη υπόκειται σε διακυμάνσεις που της επιτρέπουν άλλοτε να εμφανίζεται ως τμήμα του φανταστικού και άλλοτε του πραγματικού κόσμου²⁰⁴.

1.2.4 Ο ρόλος των ταυτίσεων

Η ταύτιση αποτελεί μία από τις πιο βασικές λειτουργίες κατά την περίοδο της εφηβείας, «μια ψυχολογική διεργασία, με την οποία το υποκείμενο αφομοιώνει πλευρές, ιδιότητες και χαρακτηριστικά του άλλου, και μεταμορφώνεται πλήρως ή εν μέρει στη βάση του προτύπου που ο άλλος προσφέρει»²⁰⁵. Κατά τη διάρκεια της εφηβείας η προσωπικότητα διαμορφώνεται και διαφοροποιείται μέσω μιας σειράς ταυτίσεων με τους γονείς, τους συνομηλίκους, τους δασκάλους, τα δημοφιλή πρότυπα, τις διάφορες πολιτισμικές ομάδες. Η ταύτιση συμβάλλει στην ωρίμαση του Εγώ και στη διαμόρφωση της συμπεριφοράς του κάθε ατόμου. Ο Freud αποδίδει ιδιαίτερη σημασία στην ταύτιση για τη διαμόρφωση του ψυχισμού, κατά τη διαδικασία της οποίας το άτομο δανείζεται στοιχεία από άλλα πρόσωπα, τα αφομοιώνει και τα επανασυνθέτει, διαμορφώνοντας με αυτόν τον τρόπο τη δική του ταυτότητα²⁰⁶. Η Melanie Klein υπογραμμίζει ότι τα στοιχεία που μας οδηγούν στην ταύτιση με ένα συγκεκριμένο πρόσωπο συμπίπτουν με τα στοιχεία που εμείς οι ίδιοι έχουμε προβάλει σ' αυτό το

²⁰³ Constanca Marcondes Cesar, ό.π.

²⁰⁴ Ζαχαρίας Σιαφλέκης, «Εισαγωγή: Εκδοχές και συστατικά της λογοτεχνικής μνήμης», στο: *Γραφές της Μνήμης*, Εισαγωγή – Επιμέλεια: Ζ. Σιαφλέκης, Gutenberg, Αθήνα 2011, σ. 23.

²⁰⁵ Jean Laplanche and J.-B. Pontalis, *Λεξιλόγιο της ψυχανάλυσης*, μτφρ. Β. Καψαμπέλης, Λ. Χαλκούση, Α. Σκούλικα, Π. Αλούπης, Κέδρος, Αθήνα 1986, σ. 486.

²⁰⁶ Σ. Φρόντ, *Ομαδική Ψυχολογία και ανάλυσις του Εγώ*, μτφρ. Παύλος Σύρρος, Πανεκδοτική, Αθήνα 1965, σ. 120-126. Για τη σημασία των ταυτίσεων, βλ. ακόμη: Ι. Τσιάντης, Σ. Μανωλόπουλος (επιμ.), *Σύγχρονα θέματα Παιδοψυχιατρικής*, τ. Α', ό.π., σ. 75-76, και Ι. Τσιάντης κ.ά. (επιμ.), *Εφηβεία: ένα μεταβατικό στάδιο σ' ένα μεταβαλλόμενο κόσμο*, ό.π., σ. 40-41.

πρόσωπο²⁰⁷. Αυτό που βλέπουμε στους άλλους είναι το αποτέλεσμα μιας κατοπτρικής εικόνας σε σχέση με τον εαυτό μας. Αλλά και το αντικείμενο αντιδρά σε σχέση με αυτό που βλέπει σε μας. Αν αντικρίζω με θαυμασμό ένα αγαπημένο πρόσωπο είναι γιατί εγώ το βλέπω έτσι.

Οι συνήθειες, οι ιδέες, οι πεποιθήσεις, δεν προέρχονται όμως μόνο από ταυτίσεις με ανθρώπους που μπορεί να θεωρούνται σημαντικοί, αλλά εσωτερικεύονται και ενώνονται με ήδη υπάρχοντα μέρη της προσωπικότητας. Οι ταυτίσεις είναι οι θεμέλιοι λίθοι της ταυτότητας, ωστόσο, η ταυτότητα δεν αποτελεί απλώς ένα άθροισμα ταυτίσεων. Είναι αυτό που χαρακτηρίζει την ατομικότητα ενός ανθρώπου, δηλαδή διαφοροποιεί έναν άνθρωπο από όλους τους υπόλοιπους ανθρώπους στον κόσμο και λειτουργεί ως βάση για τις πεποιθήσεις και τα ισχυρά μας πιστεύω²⁰⁸.

Καθώς η ταύτιση είναι μια ασυνείδητη λειτουργία, συχνά ο έφηβος δεν μπορεί να αξιολογήσει τα στοιχεία με τα οποία θα ταυτιστεί και που θα τον οδηγήσουν σε μια ομαλή ανάπτυξη, από εκείνα που θα τον οδηγήσουν σε οδυνηρές πολλές φορές συγκρούσεις. Για τον λόγο αυτό ο έφηβος μπορεί να ταυτιστεί με άτομα που του ασκούν κριτική ή και τον υποτιμούν, σε μια διαδικασία «αυτοευνουχισμού», υιοθετώντας συμπεριφορές και γνωρίσματα του επιτιθέμενου, ο οποίος μπορεί να είναι κάποιος συνομήλικος αρχηγός «συμμορίας» ή πρόσωπο του στενού περιβάλλοντός του. Παράλληλα, μπορεί να απορρίπτει άτομα που έχουν περισσότερο φιλική στάση απέναντί του²⁰⁹. Η Άννα Ποταμιάνου επισημαίνει ότι στο βαθμό που ταυτίζομαι σημαίνει ιδιοποιούμαι, κάθε ταύτιση ενέχει και κάποιο βαθμό εξαναγκασμού, ο οποίος ασκείται, τόσο στον άλλο όσο και στο Εγώ, που δομείται μέσω των εσωτερικεύσεων²¹⁰.

Σημαντικός είναι επίσης ο ρόλος των ταυτίσεων στη διαμόρφωση της ταυτότητας του φύλου αλλά και στη διαμόρφωση της κοινωνικοϊδεολογικής ταυτότητας του ατόμου. Όσον αφορά στην ταυτότητα του φύλου, είναι ανάγκη

²⁰⁷ M. Klein "On Identification", στο: M. Klein, P. Heimann and R. Money-Kyrle, *New Directions in Psychoanalysis*, Maresfield Reprints, London 1977. Η παραπομπή από το: Ά. Ποταμιάνου, *Τα παιδιά της τρέλας*, ό.π., σ. 121.

²⁰⁸ Reimer Jensen, «Η ανάπτυξη της ταυτότητας κατά την εφηβεία», στο: Ι.Τσιάντης κ.ά. (επιμ.), *Εφηβεία: ένα μεταβατικό στάδιο σ' ένα μεταβαλλόμενο κόσμο*, ό.π., σ. 40-41.

²⁰⁹ Ι. Τσιάντης, Σ. Μανωλόπουλος (επιμ.), *Σύγχρονα Θέματα Παιδοψυχιατρικής*, τ. Α', ό.π., σ. 85.

²¹⁰ Ά. Ποταμιάνου, ό.π., σ. 18.

στις αρχικές φάσεις της ανάπτυξης της προσωπικότητας, το αγόρι να ξεπεράσει την πρωτογενή μορφή ταύτισης με τη μητέρα και να ταυτιστεί με τον πατέρα, ενώ το κορίτσι μπορεί να διατηρήσει την πρωτογενή μορφή ταύτισης²¹¹. Σύμφωνα με τον Freud, το αγόρι από πολύ νωρίς συγκεντρώνει τη λίμπιντό του στο πρόσωπο της μητέρας του, ενώ για τον πατέρα διατηρεί κάποια επιφύλαξη μέχρι τη στιγμή της ταυτοποίησής του και με αυτόν. Οι δύο αυτές συμπεριφορές συνυπάρχουν για ένα διάστημα, έως ότου ενδυναμώσει η σεξουαλική επιθυμία για τη μητέρα, οπότε το αγόρι αντιλαμβάνεται τον πατέρα ως εμπόδιο στην πραγματοποίηση αυτών των επιθυμιών κι έτσι αναδύεται το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Πρόκειται για τον πιο δύσκολο σταθμό της παιδικής ανάπτυξης, που είναι και ο πυρήνας των νευρώσεων. Κατά τη φάση αυτή το παιδί βιώνει τους γονείς με μία αμφιθυμική συμπεριφορά, με μίσος και αγάπη, στρέφεται στον γονέα του αντίθετου φύλου και κατά την έξοδό του από το οιδιπόδειο σύμπλεγμα αρχίζει η μακρά διαδικασία της ταύτισης με τον ομόφυλο γονέα. Με τη λύση του Οιδιπόδειου συμπλέγματος, το αγόρι παύει να εκλαμβάνει τη μητέρα του ως ερωτικό αντικείμενο και ταυτοποιείται πλέον με τον πατέρα, διατηρώντας παράλληλα μία στοργική συμπεριφορά προς τη μητέρα. Με αυτόν τον τρόπο το αγόρι αρχίζει να διαμορφώνει την αρρενωπότητα του χαρακτήρα του. Με τον ίδιο τρόπο το κορίτσι ταυτοποιείται με το πρόσωπο της μητέρας του, γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα τη διαμόρφωση του γυναικείου στοιχείου του χαρακτήρα του²¹². Αυτές οι διπολικές σχέσεις με τους γονείς είναι πολύ σημαντικές, καθώς αποτελούν σχέσεις – μήτρα των σχέσεων με τον «Άλλον» και το «άλλο», οδηγώντας σε μία σχέση με τον ίδιο τον εαυτό.

Πέρα όμως από την ανάγκη ταύτισης με την αρρενωπότητα του πατέρα ή τη θηλυκότητα της μητέρας, η ταυτότητα αναπτύσσεται και μέσα από ταυτίσεις με στοιχεία της όλης προσωπικότητας του πατέρα και της μητέρας, ακόμα και των ασυνείδητων πλευρών της προσωπικότητάς τους. Γι' αυτό συχνά οι γονείς δεν αναγνωρίζουν πάντα αυτά που έχουν πάρει τα παιδιά τους από εκείνους. Ο έφηβος είναι σημαντικό να περάσει από τη φάση της αποταυτοποίησης με τα πρωτογενή γονεϊκά πρότυπα, δηλαδή στην ανάπτυξη νέων ταυτίσεων και τη σταδιακή διαμόρφωση του εγώ, του εαυτού και της κοινωνικής ταυτότητας.

²¹¹ Reimer Jensen, ό.π., 43-44.

²¹² S. Freud, *Το Εγώ και το Εκείνο*, μτφρ. Παύλος Σύρρος, Συμυριώτης, Αθήνα χ.χ. σ. 88.

Αυτό σταθεροποιείται συνήθως μετά την «εφηβική αναταραχή» (adolescent turmoil)²¹³, η οποία θεωρείται το ενδιάμεσο βήμα που γεφυρώνει την παιδική ηλικία με την ενήλικη ζωή²¹⁴.

²¹³ Larson R., & Ham M., «Stress and “storm and stress” in early adolescence: The relationship of negative events with dysphoric affect». *Developmental Psychology*, 29, 1993, σ. 130–140.

²¹⁴ Reimer Jensen, ό.π., 44.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Η ΜΥΗΣΗ ΣΤΟΝ ΜΥΘΟ ΚΑΙ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

1.3.1 Η μύηση ως τελετουργία

Η έννοια της μύησης με βάση την επιστήμη της κοινωνικής ανθρωπολογίας αναφέρεται ουσιαστικά στο πέρασμα από την παιδική ή εφηβική ηλικία στην κοινωνία των ενηλίκων, μέσα από τελετές που συχνά περιλαμβάνουν διάφορες σωματικές και ψυχικές δοκιμασίες²¹⁵. Σε κάποιους αρχαϊκούς λαούς, μάλιστα, οι νέοι ζούσαν για ένα διάστημα έξω από την κοινωνία στην οποία ανήκαν, πριν την οριστική τους είσοδο στην κοινωνική ομάδα²¹⁶. Ακόμη όμως και σε σύγχρονες «πρωτόγονες» κοινωνίες συναντάμε τελετουργίες μύησης, κατά τις οποίες νεαρά αγόρια και κορίτσια αποσπώνται βίαια από τους γονείς τους για να ενταχθούν στη «φυλή». Η ρήξη με τον κόσμο της παιδικής ηλικίας τραυματίζει το αρχέγονο πατρικό αρχέτυπο, και για να αποκατασταθεί αυτή η «ζημιά» απαιτείται μία επανορθωτική διαδικασία ολοκλήρωσης του ατόμου στη ζωή της ομάδας. Η ομάδα, διορθώνοντας κατά κάποιο τρόπο τη ρήξη γίνεται ένας δεύτερος πατέρας, για τον οποίο οι νέοι θυσιάζονται συμβολικά για να ξαναγεννηθούν σε μια καινούργια ζωή, είτε πρόκειται για το πέρασμα από τα πρώτα στα τελευταία χρόνια της παιδικής ηλικίας, είτε πάλι από την αρχή στο τέλος της εφηβείας και από εκεί στην ωριμότητα. Η μύηση λοιπόν είναι μία διαδικασία όπου συναντώνται ο πειθαναγκασμός και η απελευθέρωση. Αρχίζει με μια υποταγή, ακολουθείται από μία περίοδο συστολής και καταλήγει σε μια τελετουργία απελευθέρωσης, επιτρέποντας έτσι στο άτομο να συμβιβάσει μέσα του τα αντιθετικά στοιχεία της προσωπικότητάς του και να φτάσει σε μια διαρκή ισορροπία που το καθιστά κύριο του εαυτού του.

Η μύηση, ως θεσμός μετάβασης, συνίσταται όπως αναφέρθηκε σε μια σειρά δοκιμασιών που περιλαμβάνουν τον φυσικό και ψυχικό πόνο αλλά και τον

²¹⁵ Mordecai Marcus, «What is an Initiation Story?», στο: Charles May (ed.), *Short Story Theories*, Ohio, Ohio University Press, 1976, σ. 189-201.

²¹⁶ Βλ. Pierre Vidal- Naquet, «The Black Hunter and the origin of the Athenian ephebeia» στο: *Myth, Religion and Society*, R.L. Gordon, Cambridge University Press, 1981, σ. 147-148. Βλ. επίσης: Γιόσεφ Χέντερσον, «Οι αρχέγονοι Μύθοι και ο Σύγχρονος Άνθρωπος», ό.π. σ. 129-131, 157.

συμβολικό θάνατο, δοκιμασίες τις οποίες ο μωρούμενος, είτε είναι παιδί που γίνεται νέος είτε νέος που γίνεται ενήλικος, οφείλει να αντιμετωπίσει προκειμένου να αναδιαμορφώσει τον εαυτό του και να γίνει «ένα διαφορετικό πρόσωπο», συνήθως - αλλά όχι κατ' ανάγκη - πιο περίπλοκο και πιο ολοκληρωμένο²¹⁷. Βασικός σκοπός της μύησης, κατά τον Γιόσεφ Χέντερσον, είναι «να δαμάσει την αρχική αναταραχή της νιότης» και να οδηγήσει τον άπειρο νέο στον εκπολιτισμό και την πνευματοποίηση, δηλαδή σ' ένα ανώτερο ή τελειότερο εξελικτικό επίπεδο²¹⁸.

Οι νέοι, λέει ο Πλάτωνας²¹⁹, είναι ανίκανοι να συγκρατήσουν το σώμα ή τη φωνή τους, και αρκετά κείμενα μας τους παρουσιάζουν ως ζωηρούς, ατίθασους, αεικίνητους, υπερβολικούς. Πρέπει λοιπόν να δαμαστούν, να μάθουν το χαλινάρι και τον ζυγό, όπως τα πουλάρια και οι νεαροί ταύροι. Στην *Απολογία* ο Σωκράτης παρομοιάζει δύο νέους με πώλους ή μόσχους, για την ανατροφή των οποίων πρέπει να βρεθεί ο κατάλληλος επιστάτης, γνώστης των ιππικών και γεωργικών έργων. Έτσι μόνο θα γίνουν «καλοί κ' αγαθοί»²²⁰. Αλλά και στην *Πολιτεία*, διαβάζουμε ότι για να μάθουν οι νέοι να είναι ατρόμητοι, πρέπει να έρθουν αντιμέτωποι με καταστάσεις που προκαλούν δέος και τρόμο, έτσι όπως ακριβώς οδηγούν τα πουλάρια σε κρότους και θορύβους για να δοκιμάσουν την αντοχή τους στο φόβο²²¹. Με αυτούς τους τρόπους η «σκιρτώσα νεότης πωλοδαμνείται»²²². Από την άλλη μεριά, αντίστοιχα, τα κορίτσια πρέπει να συμμορφωθούν με τους κανόνες των ενηλίκων μέσα από τον ζυγό του γάμου. Η κόρη συχνά ονομάζεται «δάμαλις», δηλαδή μικρή αγελάδα που δεν γνώρισε τον ζυγό του αρότρου, ούτε τον ζυγό του αρσενικού, και ήρθε η ώρα να δαμαστεί. Με αυτές τις διαδικασίες τα «κοπάδια» και οι «αγέλες» των κοριτσιών και των αγοριών οδηγούνται προς την ολοκλήρωσή τους, τη μεταμόρφωσή τους σε υπεύθυνα άτομα της πόλης και της κοινωνίας. Οι νέοι και οι νέες είναι ήδη από

²¹⁷ Ugo Fabietti, «Η οικοδόμηση της νεότητας: Μια ανθρωπολογική προοπτική» στο: Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου, *Ιστορικότητα της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, τ. Α', Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής νεολαίας, Αθήνα 1986, σ. 122.

²¹⁸ Γιόσεφ Χέντερσον, «Οι αρχέγονοι Μύθοι και ο Σύγχρονος Άνθρωπος, ό.π. σ. 148-149.

²¹⁹ *Νόμοι*, Β', 653 d-e.

²²⁰ Πλάτων, *Απολογία του Σωκράτους*, 20 ab.

²²¹ Πλάτων, *Πολιτεία*, 3, 413 d.

²²² Πλούταρχος, *Περί παιδων αγωγής*, 18 και *Ηθικά*, 13 f. [*δάμνημι*: δαμάζω, υποτάσσω καταναγκαστικά, εξημερώνω (για ζώα και κυρίως άλογα)]. Βλ. σχετικά στην ηλ. Διεύθυνση: <https://greek.greek.enacademic.com/33819/%CE%B4%CE%AC%CE%BC%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B9>.

τη γέννησή τους μέλη του συνόλου, ωστόσο πρέπει μέσω της αγωγής και των μυητικών πράξεων να εγκαταλείψουν το επίπεδο της νεότητας και να περάσουν στο επίπεδο του ενηλίκου, με όλα όσα αυτό συνεπάγεται²²³.

1.3.2 Η έννοια της μύησης στην ελληνική μυθολογία

Αν ανατρέξουμε στην ελληνική μυθολογία θα δούμε ότι η Άρτεμη, θεά της υπαίθρου και της άγριας φύσης²²⁴, αναλαμβάνει την ανατροφή όλων των μικρών, ζώων και ανθρώπων, είτε είναι αρσενικά είτε θηλυκά. Η αποστολή της έγκειται στο να τα θρέψει, να τα μεγαλώσει και να τα κάνει να ωριμάσουν μέχρι να γίνουν ολοκληρωμένοι ενήλικες²²⁵. Αφού τα παιδιά των ανθρώπων περάσουν το κατώφλι της εφηβείας και αφιερώσουν στη θεά τη νεανική τους ζωή, οφείλουν να ενταχθούν μετά από τελετές μύησης, στις οποίες προΐσταται η Άρτεμη, σε μία πλήρη κοινωνική ζωή· η νεαρή κοπέλα να γίνει σύζυγος και μητέρα, ο έφηβος πολίτης-στρατιώτης, δύο πρότυπα που οφείλουν να ακολουθήσουν ο άνδρας και η γυναίκα για να αποκτήσουν, όπως και όλοι οι άλλοι πολίτες, την κοινωνική τους ταυτότητα. Ωστόσο, μας λέει ο Βερνάν, «πριν ακόμη κάνουν το αποφασιστικό βήμα προς την ενηλικίωση οι νέοι κατέχουν, όπως και η θεά, κάποια μεθοριακή θέση, αβέβαιη και διφορούμενη, όπου τα όρια που χωρίζουν τα αγόρια από τα κορίτσια, τους νέους από τους ενήλικους, τα ζώα από τους ανθρώπους, δεν είναι ευκρινώς καθορισμένα. Αμφιταλαντεύονται, γλιστρούν από τη μια κατάσταση στην άλλη, οι κοπέλες υιοθετούν ρόλους και συμπεριφορές αγοριών, οι νέοι παριστάνουν τους ενήλικους σαν να είναι ήδη ώριμοι άνδρες, τα ανθρώπινα όντα εξομοιώνονται με τα άγρια ζώα»²²⁶. Ο ρόλος της Άρτεμης, έγκειται στο να προετοιμάσει τους νέους, φέρνοντάς τους σε μια

²²³ Στέλλα Γεωργούδη, «Νέοι, νέες και ζωικός κόσμος: Στοιχεία του αρχαιοελληνικού λόγου για τη νεότητα», στο: Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου *Ιστορικότητα της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, τ. Α', ό.π., σ. 224-225.

²²⁴ W. Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, μτφρ. Ν.Π. Μπεζαντάκος – Α. Αβαγιανού, Αθήνα 1993, σ. 318.

²²⁵ Το πέρασμα από την παιδική και την εφηβική ηλικία στον κόσμο των ολοκληρωμένων και υπεύθυνων πολιτών, ένα πέρασμα που πραγματοποιείται συχνά κάτω από το άγρυπνο μάτι της Άρτεμης, έχει ερευνηθεί κατά καιρούς από γνωστούς μελετητές της αρχαιότητας, όπως ο Jeanmaire, ο Brelich, ο Vidal-Naquet, κá. Βλ. Στέλλα Γεωργούδη, «Νέοι, νέες και ζωικός κόσμος: Στοιχεία του αρχαιοελληνικού λόγου για τη νεότητα», ό.π., σ. 220. Για τον ρόλο της Άρτεμης στη μετάβαση των παιδιών στον κόσμο των ενηλίκων σύμφωνα με την αρχαία ελληνική θρησκεία, βλ. και την πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη του W. Burkert, (ό.π.).

²²⁶ J. P. Vernant, *Το βλέμμα του θανάτου*, ό.π., σ. 21.

τέτοια κατάσταση, ώστε να περάσουν στην ενηλικίωση την κατάλληλη στιγμή. Καθιερώνει τις ιεροτελεστίες με τις οποίες οι νέοι αποδεσμεύονται, περνώντας στην αντίπερα όχθη, στην περιοχή του «Ταυτού»²²⁷. Οδηγώντας τους νέους από την νηπιακή τους ηλικία ως την ωριμότητα και καθιερώνοντας τις τελετές μύησης που σημαδεύουν την έξοδο από το περιθώριο και την είσοδο στο χώρο της πολιτείας, «η Άρτεμις ενεργεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να προσδιορίζονται επακριβώς τα όρια μεταξύ του κόσμου των αγοριών και των κοριτσιών, των νέων και των ενηλίκων, των ζώων και των ανθρώπων, κι έτσι να γίνει δυνατή η σωστή σύνδεση της παρθενίας με τον γάμο, που ολοκληρώνει τη νέα κοπέλα, των σεξουαλικών παρορμήσεων με την κοινωνική τάξη, της άγριας ζωής με την πολιτισμένη»²²⁸. Με αυτόν τον τρόπο η «Κουροτρόφος Άρτεμις», αναλαμβάνει τη διάπλαση και ενσωμάτωση των νέων στην κοινότητα των ενήλικων πολιτών, χωρίς αυτό βέβαια να σημαίνει ότι η νεότητα και η ενηλικίωση συγχέονται ή ότι τα μεταξύ τους όρια εξαλείφονται²²⁹.

Στην ελληνική μυθολογία θα βρούμε πολλούς μύθους με κύριο θέμα τη μύηση των νεαρών ηρώων: Η μυητική δοκιμασία του Θησέα περνώντας από τους κακοποιούς στην πορεία του από την Κόρινθο στην Αθήνα και η περιπέτειά του αργότερα στον Λαβύρινθο του Μίνωα, για να καταστεί ικανός για τη «θυσία του ταύρου», η αναζήτηση από τον Ηρακλή των χρυσών μήλων στον κήπο των Εσπερίδων, η αναζήτηση του χρυσόμαλλου δέρατος από τον Ιάσονα στην Κολχίδα, η επιστροφή του Οδυσσέα στην Ιθάκη μετά από τόσες περιπέτειες. Όλες οι διηγήσεις ανήκουν στον ίδιο μυητικό-μυθολογικό κύκλο. Σύμφωνα με τον G. Bachelard, ο αγώνας του μυθικού ήρωα δεν είναι τόσο ένας ιστορικός αγώνας όσο ένας ψυχολογικός αγώνας, που αντιπροσωπεύει ολόκληρη την ανθρωπότητα, την ιστορία της και την αέναη εξελικτική της πορεία. Ο αγώνας αυτός δεν είναι μια πάλη ενάντια σε εξωτερικούς και τυχαίους κινδύνους, αλλά ένας αγώνας ενάντια στο «εσώτερο Κακό», που σχεδόν πάντα διακόπτει ή επιβραδύνει την ουσιαστική ανάγκη για εξέλιξη²³⁰.

²²⁷ J. P. Vernant, ό.π., σ. 23.

²²⁸ J. P. Vernant, ό.π., σ. 24.

²²⁹ J. P. Vernant, ό.π.

²³⁰ G. Bachelard, «Πρόλογος», στο: Paul Diel, ό.π., σ. 9.

1.3.3 Η έννοια της μύησης στο μυθιστόρημα

Για να έρθουμε όμως στη λογοτεχνική χρήση του θέματος της μύησης, πρέπει να αναφέρουμε ότι η νεότερη λογοτεχνία δανείζεται από την ανθρωπολογία την έννοια της μύησης, προσδίδοντάς της όμως διαφορετικά χαρακτηριστικά. Η Irina Adelheim, χρησιμοποιώντας τον όρο «πεζογραφία μύησης» (initiation prose) εξηγεί ότι σ' αυτήν ανήκουν τα μυθιστορήματα που πραγματεύονται τη διαδικασία μετάβασης του ήρωα ή της ηρωίδας από την παιδική ηλικία στην ενήλικη ζωή, τις πρώτες εμπειρίες που συνδέονται με την ανάπτυξη και την πρώτη σεξουαλική εμπειρία, την αυτογνωσία και τον σκοπό της ζωής, την κατανόηση των ορίων μεταξύ της παιδικής ηλικίας και της ενήλικης ζωής, τη ζωή και τον θάνατο, το καλό και το κακό²³¹.

Ένα από τα πιο συνηθισμένα θεματικά μοτίβα που συναντάμε σε πεζογραφήματα μύησης, είναι αυτό της μετακίνησης και του ταξιδιού, το οποίο περιλαμβάνει τρία διαδοχικά στάδια: «αθωότητα – εμπειρία – ωριμότητα»²³². Το νήμα της αφήγησης ξετυλίγεται, αρχίζοντας από τα αθώα παιδικά χρόνια του νεαρού ήρωα ή της ηρωίδας, στην ασφάλεια του πατρικού σπιτιού. Η δεύτερη φάση περιλαμβάνει την απομάκρυνση του ήρωα από την οικογένεια και την πραγματοποίηση του μυητικού ταξιδιού, κατά τη διάρκεια του οποίου εμπλέκεται σε πρωτόγνωρες περιπέτειες και γνωρίζει νέους τόπους, πρόσωπα και καταστάσεις. Στο τέλος επιστρέφει και πάλι στο σπίτι του περισσότερο έμπειρος πλέον, έχοντας πραγματοποιήσει ένα σημαντικό βήμα προς την πνευματική και ψυχική του ωρίμαση²³³.

Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι ο βαθμός ωρίμασης του ήρωα διαφέρει από μυθιστόρημα σε μυθιστόρημα. Ο Mordecai Marcus (1925-2014) διακρίνει τρεις περιπτώσεις μύησης²³⁴, ανάλογα με την επίδραση και τα αποτελέσματά της στη διαμόρφωση της ταυτότητας του ήρωα. Στην πρώτη περίπτωση η μύηση οδηγεί

²³¹ Tetyana Garasym, « Initiation Novel VS Bildungsroman: Common and Distinct Features», στον διαδικτυακό τόπο: <http://conf.uni-ruse.bg/bg/docs/cp12/6.3/6.3-32.pdf>.

²³² Kurt Müller, *Ernest Heningway: der Mensch, der Schriftsteller, das Werk*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999, σ. 41.

²³³ Peter Freese, *Die Initiationsreise. Studien zum jugendlichen Helden im modernen amerikanischen Roman*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 1998, σ. 89.

²³⁴ Mordecai Marcus, ό.π., σ. 192.

τον ήρωα στο «κατώφλι» της ωριμότητας²³⁵, χωρίς όμως να το περνά οριστικά. Τα συγκεκριμένα έργα δίνουν έμφαση σε κάποια συγκεκριμένη, συχνά συγκλονιστική εμπειρία, ωστόσο το αποτέλεσμα της δε φαίνεται ικανό να οδηγήσει τον πρωταγωνιστή στην κατάκτηση της ωριμότητας, παραμένοντας ο ίδιος σε μια κατάσταση νεανικής αθωότητας. Η δεύτερη περίπτωση αναφέρεται σε ιστορίες μύησης, όπου οι πρωταγωνιστές περνούν το «κατώφλι» της ενηλικίωσης, αλλά στη συνέχεια θα πρέπει να αγωνιστούν, προκειμένου να φτάσουν σε μία συνείδηση του εαυτού τους και της θέσης του μέσα στον κόσμο. Στην τρίτη περίπτωση η μύηση είναι ξεκάθαρη και συνειδητή, οδηγώντας τον νεαρό ήρωα σταθερά προς την αυτογνωσία και την ωριμότητα. Σε κάθε περίπτωση, η κατάκτηση ενός ανώτερου πνευματικού επιπέδου παίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ταυτότητας του κεντρικού μυθιστορηματικού προσώπου.

Ο Peter Freese (1939-2020), επιχειρώντας να καταγράψει μία τυπολογία με βάση τα χαρακτηριστικά των μυθιστορημάτων που περιλαμβάνουν τη μύηση, διακρίνει τέσσερις τύπους²³⁶:

Στον πρώτο τύπο η μυθιστορηματική πλοκή υφάινεται γύρω από μία συγκεκριμένη περιπέτεια στην οποία εμπλέκεται ένας κατά βάση άπειρος νεαρός ήρωας. Μέσα από διάφορα επεισόδια στα οποία συμμετέχει και ο ίδιος, ανακαλύπτει σταδιακά τον κόσμο και τον εαυτό του, οδηγούμενος έτσι σε ένα πιο προχωρημένο στάδιο ωριμότητας.

Η δεύτερη κατηγορία διαφέρει από την πρώτη, καθώς εστιάζει όχι τόσο στην πορεία, όσο στο αποτέλεσμα της μυητικής εμπειρίας. Στα έργα που ανήκουν σ' αυτήν την κατηγορία, η απώλεια της αθωότητας του κεντρικού ήρωα μπορούμε

²³⁵ Ο Campbell (*Ο ήρωας με τα χίλια πρόσωπα*, ό.π., σ. 98-109, 305-306) συγκρίνει το «πέραςμα του κατωφλιού» με την είσοδο του πιστού στον ναό. Σε πολλούς μύθους ο ήρωας εισέρχεται στον κόσμο της περιπέτειας, τον άγνωστο κόσμο που θα εξερευνήσει, μέσα από μια ενδοστρεφή είσοδο ("μέσα στην κοιλιά της φάλαινας"), που ορισμένες φορές παίρνει την μορφή της αυτοεξόντωσης. Το τέρας μέσα στο οποίο μπαίνει ο ήρωας είναι αντίστοιχο με τις τερατώδεις μορφές που συναντώνται στις εισόδους ορισμένων ναών (πχ. στους καθεδρικούς). Τα τέρατα αυτά συμβολίζουν κατά τον Campbell την αρχέτυπη μορφή του "φύλακα του κατωφλιού" η λειτουργία του οποίου είναι να αναγκάζει τον ήρωα να αφήσει πίσω του τον σαρκικό του εαυτό (το συνειδητό) και να εισέλθει μόνο με τον πνευματικό του εαυτό (το ασυνείδητο). Ο ήρωας και αντίστοιχα ο πιστός υπόκεινται κατά το πέραςμα σε μια πνευματική μεταμόρφωση. Το αρχέτυπο αυτό, ενώ αρχικά φαντάζει σαν μια διαβολική φιγούρα, ο ρόλος του είναι να διαφυλάσσει την αγνότητα του ήρωα και, άρα, δείχνει τη διπλή φύση και λειτουργία των αρχετυπικών μορφών.

²³⁶ Peter Freese, ό.π., σ. 97-101.

να πούμε ότι έχει στοιχεία που παραπέμπουν στη βιβλική «πτώση του ανθρώπου από τον Παράδεισο» («Fall of Man»), δεδομένου ότι η μυητική πορεία του κεντρικού μυθιστορηματικού ήρωα περιλαμβάνει την απώλεια της αθωότητας, ως μία επώδυνη αλλά ταυτόχρονα αναγκαία εμπειρία για την κατάκτηση της προσωπικής του ταυτότητας.

Σε αντίθεση με τους δύο προηγούμενους τύπους, οι οποίοι επικεντρώνονται κυρίως στις ατομικές εμπειρίες και στις συνέπειές τους, ο τρίτος τύπος αναφέρεται στην κοινωνιολογική διάσταση της μύησης. Η συγκεκριμένη οπτική «βλέπει» τη μύηση ως μια κοινωνική εμπειρία, μέσω της οποίας ο ήρωας ανταποκρίνεται στις κοινωνικές προσδοκίες, υιοθετεί ρόλους και συμπεριφορές, ώστε να κατορθώσει να ενταχθεί στην κοινωνία και να γίνει ισότιμο μέλος της.

Τέλος, η τέταρτη περίπτωση αναφέρεται σε μυθιστορήματα όπου η μυητική πορεία αντιμετωπίζεται ως ένα εσωτερικό «ταξίδι» αυτογνωσίας και αυτοπραγμάτωσης.

Θα πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί ότι οι παραπάνω τύποι, όπως παρατηρεί ο Freese, εστιάζουν κυρίως σε ένα από τα στάδια της πορείας του ατόμου προς την ωριμότητα. Δεδομένου όμως ότι δεν υπάρχει όριο στη διάρκεια αυτής της μυητικής πορείας, θα πρέπει να έχουμε υπόψη όταν αναλύουμε μυθιστορήματα μύησης, ότι δεν μπορούμε βασιζόμενοι σε ένα συγκεκριμένο χρονικό σημείο να διατυπώσουμε ένα γενικό και ασφαλές συμπέρασμα για την έκβαση αυτής της πορείας και τα αποτελέσματά της στην προσωπικότητα του ήρωα²³⁷.

²³⁷ Peter Freese, ό.π., σ. 134-135.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΜΥΘΣΗ - ΜΑΘΗΤΕΙΑ - ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ:

Το μυθιστόρημα μαθητείας στην ελληνική πεζογραφία της περιόδου 1935-1949

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΠΡΟΣΩΠΑ - ΜΥΗΤΕΣ

2.1.1. Ο πατέρας

Όπως είναι γνωστό, κατά τα αρχικά στάδια της ψυχοσυναισθηματικής ανάπτυξης του παιδιού η συμβολή του πατέρα είναι καθοριστική. Ο πατέρας πρέπει αφενός να διευκολύνει την ανάπτυξη της δυαδικής σχέσης μητέρας – βρέφους και αφετέρου να εμποδίσει την ικανοποίηση του παιδιού μόνο από τη μητέρα. Επιτελεί δηλαδή, μεταξύ άλλων, τη σημαντική λειτουργία να υπερασπίζεται το παιδί, και ειδικά το αγόρι, από τις επιθυμίες της μητέρας να παρατείνει τη συμβιωτική σχέση²³⁸. Η παρέμβαση του πατέρα ως ρυθμιστικού στοιχείου, ως νόμου, που στέκει εμπόδιο στο δρόμο της ενστικτικότητας, εισάγει κάποιο μέτρο και λειτουργεί εξισορροπητικά στην αρχαϊκή σχέση με τη μητέρα, που κατά την Melanie Klein μπορεί να αποβεί καταστροφική²³⁹. Σύμφωνα με τον Muldworf, αυτή η «χωριστική λειτουργία» του πατέρα εισάγει την αρχή της πραγματικότητας, «το λογικό και συνειδητό κόσμο, τον κόσμο της υπευθυνότητας και της πρωτοβουλίας»²⁴⁰. Για τον Freud και την κλασική ψυχαναλυτική θεωρία, ο ρόλος του πατέρα, ως φορέας του νοήματος και του νόμου, είναι να αποστασιοποιήσει το παιδί από την «καταβροχθιστική» σχέση αγάπης με τη μητέρα του, δείχνοντάς του ότι δεν μπορεί να κατέχει τη μητέρα

²³⁸ Stoller, R. J, *Perversion. The erotic form of hatred*. London: Karnac, 1975, σ. 155.

²³⁹ C.G. Jung, *Σύμβολα της μεταμόρφωσης*, μτφρ. Φωτεινός Κατσαούνης, Αρσενίδης, Αθήνα 1991, σ. 188 και Ζαν Λαπλάνς, *Ζωή και θάνατος στην ψυχανάλυση*, μτφρ. Ναταλία Παπαγιαννοπούλου, Νεφέλη, Αθήνα 1988, σ. 74. Ο πατέρας, σύμφωνα με τον Campbell, «ως εκπρόσωπος των ηθικών εντολών και των απαγορεύσεων είναι ο πρώτος εισβολέας στο μητρικό παράδεισο του παιδιού, γι' αυτό και θεωρείται αρχετυπικός εχθρός, σε σημείο, μάλιστα, που οι εχθροί ολόκληρης της ζωής αποδίδονται συμβολικά (στο ασυνείδητο) στον πατέρα». Joseph Campbell, *Ο ήρωας με τα 1000 πρόσωπα – Ο ρόλος του ήρωα στην Παγκόσμια μυθολογία*, Ιάμβλιχος, Αθήνα χ.χ. σ. 184.

²⁴⁰ Muldworf, B., *Ο ρόλος του πατέρα στην οικογένεια*, μτφρ. Γ. Παπακυριάκης, Οδυσσεάς, Αθήνα 1972, σ. 135.

αν πρόκειται για αγόρι, ούτε τον ίδιο αν πρόκειται για κορίτσι. Το παιδί, επομένως, πρέπει να αποκοπεί από τους γονείς, και ιδιαίτερα από την «αρχαϊκή» μητέρα, αφού προηγουμένως έχει εσωτερικεύσει μέσω των ταυτίσεων μαζί τους, τόσο τα φυλετικά πρότυπα όσο και τη συμπληρωματικότητά τους, ώστε να μπορέσει έπειτα να τα αναπαραγάγει.²⁴¹ Η ζεστή σχέση με έναν πατέρα που νιώθει ασφαλής στην αρρενωπότητά του συμβάλλει θετικά στην ανάπτυξη της αρρενωπότητας του αγοριού, και αντίστοιχα, η αλληλεπίδραση ενός πατέρα επαρκούς στον ρόλο του προμηθεύει στο κορίτσι τις εμπειρίες που θα γενικεύσει αργότερα στις σχέσεις του με άλλους άνδρες. Αν η λειτουργία του πατέρα μέσα στην οικογένεια είναι ανεπαρκής, τότε οι έφηβοι γίνονται αγχώδεις, έχουν χαμηλή αυτοεκτίμηση και αντιμετωπίζουν δυσκολίες στις διαπροσωπικές τους σχέσεις, με αποτέλεσμα να εμποδίζεται η ωρίμαση της προσωπικότητάς τους²⁴².

Αν για οποιοδήποτε λόγο αποκλειστεί ο πατέρας από τη σχέση μητέρας – παιδιού, τότε προκαλούνται συναισθηματικές αναστατώσεις και προβλήματα στην ταυτότητα του φύλου στην εφηβική και στην ενήλικη ζωή²⁴³. Αν η σχέση με τον πατέρα είναι αδύνατον να εγκατασταθεί, σημαίνει αδυναμία να αποκατασταθεί ένα μέτρο, ένας νόμος. Η αποτυχία αυτή έχει συνέπειες και για το πρόσωπο που βρίσκεται στη θέση του Άλλου (που τον υποκαθιστά), «το οποίο αλλάζει κατεύθυνση και μετατοπίζεται σε μια άλλη σημασία: κάτω απ' το πρόσωπο του Άλλου αποκαλύπτεται η μορφή μιας καταβροχθίζουσας μητέρας», σημειώνει ο Laplace²⁴⁴.

Ο δεσμός με τον πατέρα, υποστηρίζει ο Τόμας Μαν, σημαδεύει και διαμορφώνει τη ζωή του ατόμου²⁴⁵, ενώ ο Νίτσε τονίζει ότι «όταν δεν έχει

²⁴¹ Lacan, J., «D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose», στο *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, σ. 557, και *Le Seminaire VII*, σ. 93.

²⁴² Θεανώ Καλλιδικάκη, «Ο ρόλος του πατέρα στην ανάπτυξη της ταυτότητας του φύλου στην εφηβεία», στο: Παρασκευόπουλος Ι., Μπεζεβέγκης Η., Γιαννίτσας Ν., Καραθανάση-Κατσαούνου Α., (επιμ.) *Διαφυλικές σχέσεις*, τόμ. Β', Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1996, σ. 351-352. Βλ. επίσης για την πατρική imago στο έργο του Καραγάτση το άρθρο της Διαμάντης Αναγνωστοπούλου, «Ο θάνατος, ο έρωτας και η γυναίκα: κυρίαρχο τρίπτυχο στο έργο του Καραγάτση», στο: Αγάθος Θ., Ντουσιά Χ., Τζούμα Α., (επιμ.), *Λογοτεχνικές Διαδρομές*, Καστανιώτης, Αθήνα 2016, σ. 32-44.

²⁴³ Άννα Ποταμιάνου, *Τα παιδιά της τρέλας*, Νεφέλη, Αθήνα 1988, σ. 15.

²⁴⁴ J. Laplace, ό.π., σ. 100.

²⁴⁵ «Η μίμηση του πατέρα, το παιχνίδι του να είσαι ο πατέρας, και η μεταφορά σε εικόνες υποκατάστατων του πατέρα, εικόνες ενός υψηλότερου και πιο εξελιγμένου τύπου – πώς επιδρούν αυτά τα παιδικά χαρακτηριστικά στη ζωή του ατόμου, πώς τη σημαδεύουν και τη διαμορφώνουν! Χρησιμοποιώ τη λέξη «διαμόρφωση» επειδή για μένα, και το εννοώ σοβαρά, το πιο αγαθοποιό και απολαυστικό στοιχείο αυτού που αποκαλούμε παιδεία (Bildung), της

κανείς καλό πατέρα είναι απαραίτητο να τον εφεύρει»²⁴⁶. Η αδυναμία του πατέρα και ακόμη περισσότερο η αμφισβήτηση της ύπαρξής του ή της νομιμότητάς του δημιουργούν πολύ σοβαρά προβλήματα ταυτότητας ²⁴⁷.

Ο πατέρας, ως μυθιστορηματικός ήρωας, εμφανίζεται με συνειδητή μυητική δράση στα μυθιστορήματα *Δύσκολες Νύχτες*, *Πασχαλιές* και *Αστροφεγγιά*. Στα *Ψάθινα καπέλα*, μετά τον χωρισμό του από τη μητέρα, είναι σχεδόν απών από τη ζωή των παιδιών του, ωστόσο οι αναμνήσεις των τριών κοριτσιών από τα παιδικά τους χρόνια με τον πατέρα δεν έχουν πάψει να διατηρούν ζωντανή τη σχέση του μαζί τους. Στους *Παραστρατημένους*, ο πατέρας εμφανίζεται αποδυναμωμένος και «αποκλεισμένος» λόγω της εγωκεντρικής συμπεριφοράς της μητέρας, ενώ στην *Eroica*, στον *Λεωνή*, στο *Contre - temps* και στο *Προμήνυμα* οι συγγραφείς δεν μας δίνουν πολλές πληροφορίες σχετικά με τη ζωή του πατέρα. Σε δύο έργα, στο *Ταξίδι με τον Έσπερο* και στον *Απόγονο*, ο πατέρας έχει πεθάνει χωρίς οι ήρωες να τον έχουν γνωρίσει, με τη διαφορά ότι στο τελευταίο έργο ο κεντρικός ήρωας διδάσκεται από τη ζωή και τη δράση του πατέρα του χάρη στον διαμεσολαβητικό ρόλο του θείου.

Δύσκολες Νύχτες

Ως το κατεξοχήν μυητικό πρόσωπο με πολυδιάστατη και ανοιχτή ταυτότητα αλλά και αντιφατικά χαρακτηριστικά εμφανίζεται ο πατέρας της κεντρικής ηρωίδας στις *Δύσκολες Νύχτες*. Όπως λέει η θεία Διαλεχτή, δύσκολα μπορεί να τον καταλάβει κανείς, καθώς «πορεύεται όλο κατά τα άστρα» (118). Εμφανίζεται ως ιδεαλιστής, αντικομοφομιστής και προοδευτικός σε αρκετά θέματα. Αδιαφορεί για τα κουτσομπολιά, διδάσκει την ανοικτότητα στα ξένα ήθη που «κι εκείνα μπορεί να 'ναι τα πιο σωστά απ' τα εδικά μας» (53) κι έχει «τη γνώμη τα παιδιά ν' ανακατεύονται συχνά με τους μεγάλους» (128). Παράλληλα όμως, τον βλέπουμε να μη μπορεί να ξεφύγει από την πατριαρχική αντίληψη

διαμόρφωσης δηλαδή του ανθρώπινου όντος, είναι ακριβώς αυτή η ισχυρή επίδραση του θαυμασμού και της αγάπης, η παιδιάστικη ταύτιση με μια πατρική εικόνα επιλεγμένη λόγω βαθύτατης συγγένειας». (Τόμας Μαν, *Ο Freud και το μέλλον*, μτφρ. Στάθης Φερεντίνος, Γκοβόστης, Αθήνα 1984, στο: Χ. Μπλουμ, *Η αγωνία της επίδρασης*, όπ., σ. 94).

²⁴⁶ Fr. Nietzsche, *Twilight of the Idols*, μτφρ. R.J. Hollingdale. London, Penguin, 1968, σ. 97.

²⁴⁷ G. Saunier, *Εωσφόρος και Άβυσσος - Ο προσωπικός μύθος του Παπαδιαμάντη*, Άγρα, Αθήνα, 2001, σ. 272-274.

της εποχής για τη θέση της γυναίκας: μόλις η κόρη του γίνεται δεκαεφτά χρονών, την προξενεύει με κάποιον πλούσιο μεσήλικα, τον κύριο Νικία, και παραγγέλνει στις γυναίκες του σπιτιού να της μάθουν να κεντά για να ετοιμάσει την προίκα της: *«θα κεντάτε μαζί τη ρίζα, λέει σ' εμένα ο πατέρας»* (76). Νωρίτερα, η φράση της αφηγήτριας για την απόφαση των δικών της να τη στείλουν εσώκλειστη στη σχολή καλογριών υπονοεί εμμέσως, πλην σαφώς, την ευθύνη του πατέρα: *«Εκεί μέσα, ελπίζουμε πια να γίνω κι εγώ τώρα άνθρωπος, είπανε. Και με κλειδαμπαρώσανε σ' ένα σκολειό»* (38).

Κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού της ηρωίδας στο ίδρυμα, θα φανερωθεί για άλλη μια φορά η αντιφατική προσωπικότητα του πατέρα. Το γράμμα που στέλνει στην κόρη του αποτελεί συνειδητή μυητική πράξη, που διδάσκει τον σεβασμό και την ανιδιοτελή αγάπη για τη φύση, και παράλληλα προσφέρει στην νεαρή ηρωίδα την παρηγοριά που έχει ανάγκη στο αφιλόξενο περιβάλλον της σχολής²⁴⁸. Για τον πατέρα η ευτυχία κρύβεται πίσω από τα απλά και καθημερινά, κρύβεται μέσα στην αγνότητα των λουλουδιών, στην άδολη αγάπη των ζώων. Η φύση τίθεται σε ανώτερο επίπεδο από τον άνθρωπο, και η προσπάθεια του ανθρώπου είναι να καταφέρει να μιμηθεί τη λειτουργία της. Όπως οι μέλισσες δουλεύουν *«σίγουρες πως δε σκορπιέται ανώφελη η δουλειά τους»* (170), έτσι κι ο άνθρωπος θα πρέπει να ξέρει πως ο κόπος του θα *«θρέψει την άλλη γενεά [...]»* και να κάνει τόπο *«στους άλλους που έρχονται. Για να κάμουν εκείνοι ένα παραπάνω απ' ό,τι ετοιμάσες εσύ [...] όχι όμως με βαριά καρδιά. Σαν τα μελίτσια. Γαλήνιος ν' αποτραβιέσαι και χαρούμενος...»* (171). Ο πατέρας βλέπει την ανωτερότητα της φύσης αντιστικτικά προς την ατομικιστική ανθρώπινη ύπαρξη: *«Τι θ' απογίνει άραγε, παπά, σα θα πεθάνω, ο τόπος... Επειδή βρέθηκε να είμαστε άνθρωποι, δεν έχομε της μέλισσας το σύστημα. Οι πράξεις μας παραμένουνε ανώνυμες, και να τις συνεχίσει ύστερα από μας ο... - άλλος. Γι' αυτό δεν είναι οι πράξεις μας συνολικές. Είναι μονόλογος. Ο*

²⁴⁸ Για τον Tjvetan Todorov το γράμμα αποτελεί «τέχνασμα» της αφήγησης αλλά και «στοιχείο πλοκής». Βλ. Tjvetan Todorov, *Literature et signification*, Paris 1967, σ. 39-46. Η Άντα Κατσίκη Γκίβαλου επισημαίνει ότι το γράμμα προσφέρει εναλλακτικούς τρόπους αφηγηματικής έκφρασης και αναδεικνύει τις πολλαπλές οπτικές γωνίες μιας ιστορίας, ενώ αποκαλύπτει τον βαθύτερο ψυχικό κόσμο των μυθοπλαστικών προσώπων. (Άντα Κατσίκη Γκίβαλου, «Η συμβολή της επιστολής στην αφήγηση» στο: Γεώργιος Παπαντωνάκης (επιμ.), *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, ό.π., σ. 83-96).

καθένας ό,τι προφτάσει. Δίχως αντίλαλο. Χωρίς συνέχεια. Και δεν υπάρχει ωστόσο, πράμα πιο θλιβερό, παπά, από εγκαταλειμμένο περιβόλι» (172-3).

Όταν βρίσκεται στον κήπο του ο πατέρας νιώθει σαν Θεός – Δημιουργός: «Όποιος θα τα κατάφερνε να φυτρώνουν δυο φύλλα τώρα εκεί που φύτευε πριν ένα μόνο, είπε ένας κάποτε, αυτός θα 'χε δικαίωμα στην ευγνωμοσύνη της ανθρωπότητας. Όχι, όχι, είναι υπερβολικός. Και τι τη θέλει την ευγνωμοσύνη... Αυτός έχει χαρά. Έχω κι εγώ χαρά σαν είμαι μαζί τους. Σχεδόν κοντεύω να – ξεχνώ... Βλέπεις; Η συντροφιά μ' όλα τα απλά πράγματα το φέρνει αυτό» (51).

Η ανάγκη του ίδιου να ξεχνά είναι όμως και ανάγκη της κόρης του. Η βαθιά κατανόηση από τον πατέρα της φύσης, των ήχων, των χρωμάτων, των οσμών, βοηθά την ηρωίδα να βρει άμυνες κατά της θλίψης, που σημαίνει να μαθαίνει να ξεχνά. Η διδασκαλία του πατέρα γίνεται κατά ένα τρόπο μία διδασκαλία λήθης. Μέσα από το γράμμα του, που λειτουργεί για την «κλειδαμπαρωμένη» ηρωίδα σαν ένα παράθυρο στον κόσμο, ο πατέρας δρα ευεργετικά στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς της, καθώς είναι ο μόνος που καταλαβαίνει τον ψυχισμό του ανθρώπου που η φωνή του αδυνατεί να «ακουστεί», να «ηχήσει». Η αντίθεση ανάμεσα στο σχολείο – φυλακή και στον εξωτερικό εμπειρικό κόσμο, που φανερώνεται μέσα από το γράμμα του πατέρα, δημιουργεί ένα κράμα πίκρας και αισιοδοξίας, που οδηγεί την ηρωίδα σε ένα ανώτερο επίπεδο σκέψης και γνωριμίας του κόσμου. Τα λόγια του πατέρα αποκαλύπτουν έναν χαρακτήρα που κρύβει ανθρωπιά, που ενδιαφέρεται για την ουσία της ύπαρξης, και προς αυτή την κατεύθυνση προσπαθεί να οδηγήσει και την κόρη του.

Η ανθρωπιά του πατέρα φαίνεται όμως και μέσα από την ιστορία του λήσταρχου Γεντέκα, που επισκέπτεται το σπίτι τους με σκοπό να ζητήσει χρήματα. Ο τρόμος που εκδηλώνει η θεία Διαλεχτή, που φοβάται ότι θα τους «σφάξει», καταπραΰνεται από την ψύχραιμη στάση του πατέρα, ο οποίος δίνει διαταγή να στρώσουν το τραπέζι. Στη συνέχεια εξηγεί με ειλικρίνεια στον ληστή ότι «λεφτά δεν έχουμε εμείς πια», καθώς η οικογένεια έχει ξεπέσει οικονομικά. Η ανθρωπινή στάση του πατέρα μαλακώνει την ψυχή του λήσταρχου, που ευχαριστημένος από τη φιλοξενία λέει στον πατέρα: «Τώρα δε σου γυρεύω πια [...] «Είσαι άνθρωπος εσύ – κατά που θέλει ο Θεός είσ' άνθρωπος, και νιώθεις από ανθρώπους...» (164). Σε όλη τη διάρκεια της σκηνής είναι παρούσα η αφηγήτρια,

που καταγράφει και αποθηκεύει στη μνήμη της όλα όσα άκουσε, παίρνοντας απ' τον πατέρα ένα ακόμη μάθημα ειλικρίνειας και ανθρωπιάς.

Εκτός από την αξία της λήθης, ο πατέρας διδάσκει ακόμη στην κόρη του και τη σημασία της μνήμης. Όταν επισκέπτονται μαζί την βαφτιστικιά του, τη Διοχάντη, που πρόκειται να τη στείλουν υπηρέτρια σ' ένα πλουσιόσπιτο²⁴⁹, της χαρίζει ένα μυρωδάτο σαπούνι. Η κόρη του (αφηγήτρια) ντροπιασμένη μονολογεί: *«Ο ευλογημένος ο πατέρας, τι πράγματα που κάνει...- ακατανόητα! Μια ποδιά καλύτερα να της έφερνες πατέρα... Κι ο θεός ο Μιχάλης ποδιά αγοράζει στη βαφτιστικιά του, κι όλοι ποδιές... Φτωχό κορίτσι του βουνού, τι να το κάνει το... - δε βλέπεις; Ποδιές όλοι...»* (176). Η οσμή του σαπουνιού γίνεται ο συνδετικός κρίκος του πατέρα με τη Διοχάντη. Η μυρωδιά του σαπουνιού είναι μνήμη, δηλώνει την ανθρώπινη παρουσία, κι ο πατέρας θέλει να διατηρήσει την ανάμνηση, τη σύνδεση ανάμεσα στο Εγώ και στον Άλλον. Η ποδιά που η ηρωίδα προτείνει ως δώρο συμβολίζει τον επιφανειακό πολιτισμό της πόλης, που είναι όμως έξω από την ουσία που αναζητά ο πατέρας. Γι' αυτό και καλεί κοντά του την «άμαθη» κόρη για να της πει: *«Όλοι ποδιές!... - κουνεί γλήγορα γλήγορα τα φρύδια του, - κι εσύ; ... δεν εκατάλαβες ακόμα τίποτα, ούτε συ;... Έλα κοντά μου να σου πω...[...] Δεν έχει σημασία τόσο μεγάλη της Διοχάντης η ποδιά... Μπορεί και να μην τη φορεί ή να τη φορεί... Τα ρουθουνάκια της όμως κοντέψανε να σπάσουνε σαν εμυρίσανε το σαπούνι στα δικά μου χέρια»* (177). Το ρούχο δεν μπορεί να συγκριθεί με την αξία της μυρωδιάς²⁵⁰. Ο πατέρας δεν προτείνει εδώ την προσφυγή στη μνήμη, ως μια προσκόλληση στο παρελθόν, ως ένα ιδεατό καταφύγιο, που θα οδηγούσε σε μία απάρνηση του παρόντος, αλλά ως μια έντονη συναισθηματική επένδυση σε ένα πρόσωπο ή μια ιδέα, η οποία αναιρεί

²⁴⁹ Η αφήγηση στο σημείο αυτό εμπεριέχει αρκετή δόση ειρωνείας απέναντι στην κοινωνική ανισότητα και ιδιαίτερα στη μοίρα που επιφυλάσσει η κοινωνία για τις γυναίκες. Χαρακτηριστικός είναι ο διάλογος ανάμεσα στην κυρά Μηλιά και τη μάνα της Διοχάντης, τη Σταμάτα: *«θα σαρώνει εκεί βέβαια η κόρη σου, θα ξεσκονά μπορεί και να 'χει ακόμα έννοια το παιδί τ' αφεντικού της, όμως να τηνε βάλεις. Όσο από τέτοια πράγματα, κι από το φτωχικό μας είμαστε μαθημένοι, - της αποκρένομουν, - κερά Μηλιά μου. Και λέω δα με το νου μου πως ότι η ξενιτιά δε θα 'χει τέτοια βρόμια πράγματα, για να σαρώνει σκουπίδια, και το παιδί τα' αφεντικού πιο ήμερο το λογαριάζω από την αγελάδα μας όπ' έβοσκε η Διοχάντη τον καιρό που την είχαμε ακόμα. Να πάει».* (σ. 179-180).

²⁵⁰ Η ελλειπτικότητα του λόγου του πατέρα, παρατηρεί ο Σωνιέ, είναι χαρακτηριστικό του προφορικού λόγου και φανερώνει μια έντονη αλλά διακριτική εσωτερική ζωή. Είναι όμως και μια θέληση της Αξιώτη ν' απευθυνθεί σ' έναν αναγνώστη άγρυπνο και ικανό να συμπληρώνει μόνος του τα κενά της αφήγησης. (Guy Saunier, *Οι μεταμορφώσεις της Κάδμωσ, Άγρα, Αθήνα 2005, σ. 42, 56*).

τη συνείδηση του χρόνου, και συνεπώς, το φόβο του θανάτου. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ηρωίδα καλείται να αγνοήσει τον χρόνο ή να υπερβεί την αίσθηση του χρόνου, διατηρώντας την επιθυμία ζωντανή μέσα από την ανάμνηση, που δίνει τη δυνατότητα διαφυγής από τα όρια του χρόνου, «την ανταλλαγή της αίσθησης του χρόνου με την αχρονικότητα, την υπέρβαση του χρονικού βιώματος προς την αιωνιότητα».²⁵¹

Ακόμη όμως και στις τελευταίες του στιγμές ο πατέρας διδάσκει, αυτή τη φορά με το θάνατό του. Ο πατέρας βιώνει τον θάνατο, όπως η γυναίκα τη γέννηση: σαν έξοδο ή σαν λύτρωση: «*Εδυσκολεύτηκα πολύ να μεγαλώσουν τα κόκαλά μου. Τώρα νομίζω...- σαν που ανοίγει ο κόλπος της γυναίκας και αποχωρίζεται το παιδί...*» (189). Όταν η ψυχή αφήνει το σώμα, τα «κόκκαλα ανοίγουν» και η ψυχή ελευθερώνεται, όπως ο κόλπος της γυναίκας κατά τη διάρκεια της γέννας. Η ψυχή νοείται σαν το αγνό, νεογέννητο παιδί.

Ο θάνατος έχει λοιπόν για τον πατέρα διττή φύση. Είναι πόνος και χαρά, οδύνη και λύτρωση μαζί. Δεν οδηγεί σ' ένα τέλος, αλλά σε μια νέα αρχή. Η άπειρη ηρωίδα μυείται από τον πατέρα τόσο στη ζωή όσο και στον θάνατο, μέσα από μία διαδικασία απόλυτα εκούσια και συνειδητή.

Πασχαλιές

Καθοριστικός και με θετική επίδραση στην ανάπτυξη της προσωπικότητας των παιδιών του είναι ο ρόλος του πατέρα και στις *Πασχαλιές*. Παρέχει στα παιδιά του ένα φωτεινό πρότυπο, που μεί σταθερά σε όλο το έργο στις ανθρωπιστικές αξίες, στην αγάπη προς την πατρίδα και τη φύση²⁵², στην ελπίδα και στην αισιοδοξία. Όταν μιλά, τα γέλια και οι φωνές σταματούν για να τον ακούσουν: «*Σα θα λείψω εγώ από ανάμεσά σας, έτσι θέλω να μαζευόσαστε κάθε Πάσχα στο σπίτι μου όλοι [...] Να σας δένει τούτος ο τόπος με τα δέντρα του, τα λουλούδια του και τους καρπούς του. Κι όποιος με διαδεχτεί στα χτήματα, να ξέρει*

²⁵¹ Π. Χαρτοκόλλης, *Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση*, Θεμέλιο, Αθήνα 1999, σ. 218.

²⁵² Η φύση κατέχει βαρύνουσα θέση στο μυθιστόρημα και αντανακλά τη στάση της ίδιας της συγγραφέως απέναντί της, μία στάση την οποία οφείλει σε μεγάλο βαθμό στον πατέρα της, όπως θα πει η ίδια σε μία συνέντευξή της : «Η φύση είναι παρούσα κι είναι πλούτος μου. Όχι φυσιολατρικά, αλλά σαν μια βαθύτερη επικοινωνία. Ο πατέρας μου ήταν δεμένος με τη γη κι όταν μιλούσε για τη σπορά, είχε κάτι απ' το μυστήριο αυτής της πράξης». (Συνέντευξη στον Νίκο Μπακουνάκη στο περιοδικό *Πάνθεον*, τ. 717, 20/1/1981, σ. 28-29, στο: Δημήτρης Δασκαλόπουλος «Γαλάτεια Σαράντη», *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία - Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τόμ. Ζ', σ. 109).

πως για να προκόψει πρέπει ν' αγαπήσει τούτη τη γη και τους ανθρώπους της» (52). Ο πατέρας είναι ο συνεκτικός αρμός της οικογένειας, τρυφερός και συνάμα αυστηρός. Τα λόγια του προς τα παιδιά του είναι μία έκκληση μνήμης όταν ο ίδιος δεν θα υπάρχει. Γνωρίζοντας το εφήμερο της ζωής του, επιζητά τη μνήμη για να ξεορκίσει τον θάνατο. Το Πάσχα των παιδιών του θα είναι για εκείνον η δική του «Ανάσταση». Για την κόρη του, τη Λίνα, η πατρική εικόνα δημιουργεί μία μαγική έλξη, που προσελκύει το βλέμμα και αιχμαλωτίζει την όραση: *«Της άρεσε να παρακολουθεί από κοντά το φαγητό του, τις λαίμαργες μεγάλες μπουκιές του, ακόμα πιο πολύ της άρεσε να βλέπει τα χέρια του. Πώς άλλαζαν έκφραση, όταν κόβαν το ψωμί, όταν άγγιζαν το μαχαίρι, όταν μέναν ακίνητα πάνω στο άσπρο τραπεζομάντηλο, έτσι όπως ήταν ψημένα από τον ήλιο, με τις φλέβες πεταμένες έξω, μακροδάχτυλα, νευρικά, όλο κίνηση και ζωή, ακόμα και μέσα στην ακινησία τους...Αγαπούσε τα χέρια του πατέρα της [...] αγαπούσε τα χέρια των ανθρώπων. Τα πρόσεχε, τα συμπονούσε. Ένωθε τη μιλιά τους, τον αγώνα τους να εκφραστούν. Δεν είναι τα μάτια μόνο που μαρτυράνε την ψυχή μας, τα όνειρά μας, έλεγε συχνά. Είναι και τα χέρια...»* (15). Πάνω στα χέρια του πατέρα, τα οποία συμβολίζουν τη δημιουργικότητα²⁵³, είναι χαραγμένος ο χρόνος, οι εμπειρίες, η προσπάθεια του ανθρώπου, ο κάματος. Τα χέρια όμως είναι και κάτοπτρο της ψυχής. Εκφράζουν το συναίσθημα, συμβολίζουν την ανδρική αλλά και την πατρική δύναμη. Είναι τα σχοινιά που δένουν τους ανθρώπους μεταξύ τους αλλά και με τον κόσμο, τον πολιτισμό. Τα πατρικά χέρια παρέχουν στην ηρωίδα την ασφάλεια που έχει ανάγκη, διαμορφώνοντας τη στάση της προς τη ζωή σύμφωνα με αυτό το πρότυπο:

«Η Λίνα κοίταξε τα δικά της χέρια [...] ένα κύμα χαράς τήνε πλημμύρισε. Τούτα τα δάχτυλα, θ' αδράξουν τη ζωή σκέφτηκε. Όπου να 'ναι, σε λίγο... Θ' αρπάξουν στέρεα και θα τρυγήσουν μόνο χαρές, τίποτε άλλο από χαρές... Κάτι ζεστό κυκλοφόρησε στο αίμα της μ' αυτή τη σκέψη. Έτσι όπως όταν πίνει κανείς μονορούφι ένα ποτήρι κονιάκ και λύνονται μαλακά – μαλακά οι κλειδώσεις...» (17).

Ο λόγος του πατέρα λειτουργεί μυητικά και για τον Αλέκο, τον μικρό αδελφό της Λίνας και δεύτερο σημαντικότερο πρόσωπο του μυθιστορήματος,

²⁵³ C. G. Jung, *Σύμβολα της μεταμόρφωσης*, όπ., 139.

χαράζοντας βαθιά την παιδική του ψυχή. Η αγάπη του πατέρα για τη φύση μεταδίδεται στον Αλέκο, που δηλώνει ότι θέλει να γίνει γεωπόνος. Αλλά και στη συνέχεια, όταν ο πατέρας παρομοιάζει τον κάμπο που απλώνεται μπροστά στο σπίτι τους με θάλασσα, τα λόγια του θα μπολιάσουν την ψυχή του Αλέκου, και θα φωλιάσουν μέσα του «όμοια με άσπρα περιστέρια» (48), ξυπνώντας του το όνειρο του ταξιδιού, την ανάγκη του να φύγει, να γνωρίσει τον κόσμο: *«Και τότε τα δέντρα, [...] φαίνονταν στα μάτια του σαν καράβια με ψηλά κατάρτια κι ανοιχτά πανιά, σταματημένα στη μέση του πελάγου... [...] βαθιά του τα περιστέρια που είχαν φωλιάσει σάλεψαν τα φτερά τους. Ο έλικας γύριζε, γύριζε, χτύπαγε τα νερά, πέταγε αφρούς. Το καράβι κινιόταν τώρα πιο ζωηρά, να ... είχε ξεκινήσει. Έφευγε»*(49). Για τον πατέρα ο σκοπός της ζωής είναι η κατάκτηση της ευτυχίας μέσα από τη δράση, ακόμη κι αν αυτό περνά από έναν δρόμο με θυσίες και απογοητεύσεις. Ο λόγος του μεταδίδει την ελπίδα και πέφτει σαν στάλα βροχής στις ψυχές των παιδιών του, τις υγραίνει, τις κάνει γόνιμες.

Πέρα όμως από τη μύηση στην αξία της ζωής, ο πατέρας μυεί και στον τρόπο αντιμετώπισης της ιδέας του θανάτου, ο οποίος παρουσιάζεται αμφίσημα στο μυθιστόρημα: από τη μία σηματοδοτεί το τέλος, την απώλεια, την καταστροφή, από την άλλη σημαίνει απελευθέρωση από τα δεσμά της ύπαρξης και μία προσδοκία αιωνιότητας. Όταν ξεκινά ο πόλεμος ο πατέρας συνεχίζει τις καθημερινές του ασχολίες σπέρνοντας το χωράφι του. Η Λίνα αντιδρά: *«Πώς μπορείτε να νοιάζεστε για τα χωράφια και για τ' όργωμα αυτές τις ώρες πατέρα; Αύριο μπορεί να πεθάνουμε!»*[...] *Ώστε έτσι; Έκαμε ο πατέρας. Λες να μην προφτάσουμε να φάμε το σιτάρι που θα σπείρουμε; Καλά. Ας πούμε πως πεθαίνουμε όλοι. Λες να μη μείνει κανείς σε τούτο τον τόπο μετά από μας για να βρει τα σπαρτά μας; Κι αν γίνει κι αυτό, δε σκέφτηκες τα πουλιά που θα βρουν το σιτάρι μας;»* (101-102). Για την έφηβη Λίνα οι καθημερινές ασχολίες του πατέρα φαντάζουν παράλογες μπροστά στην απειλή του πολέμου, που φαίνεται να διακόπτει τη θέληση του ανθρώπου να σχεδιάσει το μέλλον του. Η διδασκαλία του πατέρα δίνει μία άλλη διάσταση στο πρόβλημα του θανάτου, καθώς εστιάζει στη σημασία της μνήμης, που αποτελεί παρηγοριά στο φόβο του ανθρώπου μπροστά στην ιδέα του θανάτου. Οι «επόμενοι» θα υπάρχουν πάντα, διατηρώντας ζωντανή τη μνήμη του αποθανόντος προσώπου. Ο πατέρας, που αντιλαμβάνεται την απαισιόδοξη οπτική της Λίνας, της προσφέρει μία αίσθηση

του εαυτού που εκτείνεται πέρα από τα ατομικά όρια της ανθρώπινης ύπαρξης και συνδέεται με την κυκλικότητα του χρόνου και τη συλλογικότητα. Να σπείρεις για τον άλλον σημαίνει να υπερβείς την ατομικότητά σου χάριν του συνόλου. Η Λίνα αρχίζει να αντιλαμβάνεται τη σοφία της φύσης, που αδιάφορη συνεχίζει τον κύκλο της.

Το σημαντικό στη σχέση πατέρα - κόρης είναι ότι η Λίνα δεν αφομοιώνει απλά, αλλά ανασυνθέτει τη διδασκαλία του πατέρα. Ανακαλύπτει την αξία των λόγων του, ταυτόχρονα όμως τους προσδίδει μία άλλη διάσταση, μέσα από μία δική της οπτική. Δεν επαναλαμβάνει αλλά δημιουργεί μία νέα προσωπική στάση απέναντι στη ζωή, διαμορφώνει τη δική της ταυτότητα.

Καθώς ο πόλεμος όλο και πλησιάζει, εκτός από τη Λίνα, είναι και ο Αλέκος που αισθάνεται τη διάψευση, την κατάρρευση των ιδανικών στα οποία είχε πιστέψει και *«είχαν θρέψει την ψυχή του»*. *«Ζωή κι ελευθερία για τους Έλληνες είναι ένα πράγμα!»* του είχε πει ο πατέρας. Όμως τώρα, όλα αυτά τα βλέπει σαν *«χάρτινα, ψεύτικα πουλιά»*, που φεύγουν *«κρώζοντας κοροϊδευτικά»* (139). Μέσα στα μάτια του Αλέκου ο πατέρας βλέπει να γκρεμίζεται ένας κόσμος. Όμως ξέρει ότι η ελπίδα δεν πρέπει να χαθεί, γιατί ο άνθρωπος πάντα κρύβει μέσα του μία μυστική δύναμη, όπως ακριβώς και η γη. Παίρνει τα όπλα και τα κοσμήματα και τα θάβει στο χώμα: *«Η γη δέχεται τα πάντα»*, θα πει στα παιδιά του. *«Το χειμώνα που είναι παγωμένη τη νομίζουμε νεκρή. Κι αυτή μυστικά ζωντανεύει τους σπόρους...κ' έρχεται η άνοιξη. Πάντοτε έρχεται η άνοιξη!»* (140) Για τον πατέρα, στην κυκλικότητα του χρόνου, στη γονιμότητα της μάνας – γης κρύβεται η ελπίδα.

Αργότερα, ο πατέρας με τη στάση του κατά τη διάρκεια του πολέμου και την επιλογή του να ρισκάρει τη ζωή του, γνωρίζοντας ότι αυτό μπορεί να σημαίνει το θάνατό του, παραδίδει στο γιο του ένα ακόμη μάθημα πατριωτισμού και αυταπάρνησης, διδάσκοντας ότι αξίζει περισσότερο να ζει κανείς μία σύντομη ζωή υπερασπιζόμενος την ελευθερία του, παρά να πεθάνει χωρίς να καταφέρει να ξεπεράσει το επίπεδο του κοινού ανθρώπου²⁵⁴: *«Βλέπεις, αποκρίθηκε ο πατέρας, [...] αυτοί που σκοτώνονται γι' αυτό σκοτώνονται: για να συνεχίσουν τη ζωή.*

– Αυτοί σκοτώνονται για την ελευθερία! διόρθωσε ο Αλέκος.[...]

²⁵⁴ Α. Ζήρας, *Θεωρία Μορφών*, Πλέθρον, Αθήνα 1978, σ. 26.

- Στην Ελλάδα δεν μπορεί να εννοηθεί ζωή χωρίς ελευθερία. Καταλαβαίνεις, Αλέκο;» (105).

Ο πατέρας υπερασπίζεται αυτό που οι αρχαίοι Έλληνες, όπως αναφέρει ο Vernant, αποκαλούν «βραχύν βίον και καλόν θάνατον»²⁵⁵. Αναλύοντας τις δύο όψεις του θανάτου στην Αρχαία Ελλάδα, ο Vernant υποστηρίζει ότι η πρώτη είναι το ανεπανόρθωτο κακό, η τρομακτική εμπειρία του πτώματος που αποσυντίθεται, ενώ η δεύτερη αναφέρεται στον ένδοξο ηρωικό θάνατο στο πεδίο της μάχης, προϋπόθεση υστεροφημίας και επιβίωσης στη μνήμη των ανθρώπων²⁵⁶. Ο «μη-θάνατος» είναι απρόσωπος, ανώνυμος, όπως ανώνυμοι είναι και οι νεκροί για τους οποίους οι ζωντανοί δεν έχουν τίποτα να πουν, τίποτα να θυμούνται απ' αυτό που υπήρξαν κι έπραξαν άλλοτε στην επίγεια ζωή τους²⁵⁷. Αν θυμηθούμε την *Οδύσεια*, η διατήρηση στη ζωή, που προτείνει στον Οδυσσέα η Κίρκη, μπορεί να διαφυλάσσει τη νεότητά του, του αφαιρεί όμως την ανθρώπινη υπόστασή του, άρα και την ταυτότητά του. Στο ηρωικό ιδεώδες η στάση του πολεμιστή είναι να μη διστάζει, να διακινδυνεύει καθημερινά τη ζωή του, την ψυχή του, τον ίδιο του τον εαυτό²⁵⁸. Οι πολεμιστές, οι άνθρωποι της δράσης, προσπαθούν με κάθε τρόπο να πλησιάσουν τον θάνατο. Προκαλούν τη μοίρα, γιατί πιστεύουν ότι έτσι είναι συνεπείς προς τον αγώνα που διάλεξαν²⁵⁹. Σύμφωνα με αυτή την οπτική, ο πατέρας στις *Πασχαλιές* μπορεί να θεωρηθεί νιτσεικός ήρωας. Δεν αναμένει μοιρολατρικά τον φυσικό θάνατο, που σύμφωνα με τον Νίτσε είναι ένας ανελεύθερος θάνατος. Επειδή ακριβώς αγαπά τη ζωή θέλει να πεθάνει εντελώς διαφορετικά: όχι τυχαία, αλλά ελεύθερα και συνειδητά²⁶⁰. Διδάσκει στα παιδιά του ως ύψιστο το ιδανικό της περιπέτειας και της θυσίας, αντί του ιδανικού του συμβατικού βίου και του ατομικιστικού τρόπου σκέψης. Παρουσιάζει δηλαδή μία παραλλαγή του κατά Νίτσε «ύπατου

²⁵⁵ J. - P. Vernant, *Περί Ορίων*, μτφρ. Μαίρη Γιώση, Σμίλη, Αθήνα 2008, σ. 91.

²⁵⁶ J. - P. Vernant, *L' Individu, la mort, l' amour*, Gallimard, Paris, σ. 81-89.

²⁵⁷ F. Frontisi-Ducroux, J. P. Vernant, *Στο μάτι του καθρέφτη*, σ. 44.

²⁵⁸ J. P. Vernant, *όπ.*, σ. 92.

²⁵⁹ Αλέξης Ζήρας, *Θεωρία Μορφών*, Πλέθρον, Αθήνα 1978, σ. 72.

²⁶⁰ Fr. Nietzsche, *Twilight of the Idols*, μτφρ. R.J. Hollingdale. London, Penguin, 1968, σ. 88. Παρόμοια στάση κρατά και ο Παύλος Πρώιος στον *Λεωνή*, ο οποίος επιλέγει να αφήσει τις γυναίκες και τις διασκεδάσεις και να βρεθεί στην πρώτη γραμμή του πολέμου (σ. 130-131).

τύπου» του ανθρώπου, αυτού που αντί της ειρήνης και της ησυχίας προτιμά τον πόλεμο και τον αγώνα²⁶¹.

Η διδασκαλία του πατέρα θα βρει γόνιμο έδαφος στις ψυχές των παιδιών του, που θα πιστέψουν στην αξία της ελευθερίας ως το υπέρτατο ιδανικό:

«-Ο πατέρας έχει δίκιο, έκαμε η Λίνα.

- Ναι, είπε κι ο Αλέκος, έχει δίκιο. Είναι μέσα στο αίμα μας τούτη η αγάπη της ελευθερίας»(106).

Αλλά και ο Πετρήs, ο μεγαλύτερος αδελφός, όταν έρθει η ώρα να φύγει για τον πόλεμο θα τους αποχαιρετήσει χαρούμενος, με «κέφι για αστεία» και με μια «λάμψη στα μάτια του» (106).

Για τον πατέρα ο αγώνας για την ελευθερία δεν χρειάζεται σκεπτικιστές που προβληματίζονται πάνω στην έννοια του θανάτου, τον οποίο οι ήρωες προσπαθούν να λησμονήσουν χρησιμοποιώντας ως αντίδοτο τη δράση²⁶². Στις ικεσίες των γυναικών να μην πραγματοποιήσει την απόφασή του, ο πατέρας δεν απαντά. Αν δεσμευτεί από υποσχέσεις και προοπτικές είναι σαν να αποποιείται την ηρωική δράση²⁶³. Ο πατέρας, με το να αντιμετωπίζει το πεπρωμένο του, εκείνη τη στιγμή κατακτά την αξιοπρέπειά του. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Άγγελος Τερζάκης, «μια γενναιότητα μόνον υπάρχει: να μπορείς ν' αντιμετωπίσεις τον θάνατο. Όλα τ' άλλα είναι αστεία. Γιατί ο θάνατος είναι η αναίρεση όλων όσων ξέρεις»²⁶⁴.

Με απόλυτη συνείδηση του τι οφείλει να κάνει, ο πατέρας τίθεται αντιμέτωπος με το θάνατο, αναμένοντας διαρκώς τον ερχομό του. Όχι μόνο δεν φυγομαχεί, αντίθετα, προκαλεί τον θάνατο. Γνωρίζει, βέβαια, ότι ίσως χάσει τον αγώνα, ωστόσο δε θα νικηθεί ούτε και θα ταπεινωθεί από τις δυνάμεις που θέλουν να τον υποδουλώσουν²⁶⁵. Ο πατέρας έχει κατορθώσει να εξοικειωθεί με τον θάνατο, επειδή ακριβώς αντιμετωπίζει με «σοβαρότητα» την ιδέα της δικής

²⁶¹ Fr. Nietzsche, *The Antichrist*, μτφρ. R.J. Hollingdale, London, Penguin, 1968, σ. 116.

²⁶² Αλ. Ζήρας, ό.π.

²⁶³ Ο Αλέξης Ζήρας, αναλύοντας το έργο του Χενινγκουέη, παρατηρεί ότι οι γυναικείες μορφές συχνά λειτουργούν ανασταλτικά στη δράση, δημιουργώντας εμπόδια στη θέληση των ανδρών να δοθούν ολοκληρωτικά στον αγώνα με το πεπρωμένο τους. (Ό.π. σ. 76).

²⁶⁴ Άγγελος Τερζάκης, *Προσωπικές Σημειώσεις*, Αστρολάβος/Ευθύνη, Αθήνα 1986, σ. 24.

²⁶⁵ Αλ. Ζήρας, ό.π., σ. 74-75.

του ανυπαρξίας²⁶⁶. Ο θάνατος δεν είναι γι' αυτόν κάτι που εκκρεμεί σ' ένα μακρινό μέλλον, αλλά κάτι πολύ κοντινό. Αυτή η σκέψη του θανάτου, σύμφωνα με τον Kierkegaard, παρακινεί σε δραστηριοποίηση, δίνει δύναμη για τη συνέχιση της ζωής. Σε αντίθεση με εκείνον, ο οποίος καταλαμβάνεται στη σκέψη του θανάτου από αδυναμία δράσης και κατάθλιψη, χάνοντας τον έλεγχο του εαυτού του, αυτός που αντιμετωπίζει με «σοβαρότητα» τον θάνατο οδηγείται στον σωστό προσανατολισμό, δίνοντας βαρύτητα στον χρόνο που του απομένει²⁶⁷. Ο πατέρας προετοιμάζεται για τον θάνατο, όχι μόνο παρατηρώντας τον ή θεωρώντας τον μέρος της φύσης, αλλά τοποθετώντας τον εαυτό του εντός του. Διαισθάνεται ότι θα πεθάνει σύντομα, ότι θα ανταλλάξει τη ζωή του για να σωθεί ο γιος του. Δεν σκέπτεται απλώς τον θάνατο, αλλά τον εαυτό του μέσα στον θάνατο. Αυτή ακριβώς η ιδιόρρυθμη αυτοπροβολή, όταν δηλαδή ο άνθρωπος προβάλλει τον πιο ενδόμυχο εαυτό εμπρός στον δικό του θάνατο, είναι η «σοβαρότητα», εκείνο «το μεθοδολογικό εργαλείο μέσω του οποίου ο εαυτός σχετίζεται αυθεντικά με τον εαυτό του».²⁶⁸ Αυτήν τη «σοβαρότητα» καλείται να κατακτήσει και ο Αλέκος, ο οποίος δεν βλέπει τον θάνατο ως κάτι το αμφίβολο και μακρινό, αλλά ως κάτι πολύ κοντινό, δυνατό ανά πάσα στιγμή. Γι' αυτό και αδημονεί να βρεθεί στην πρώτη γραμμή του πολέμου και θεωρεί άτυχο τον αδερφό του, τον Αντρέα, που η ηλικία του δεν του επιτρέπει να πολεμήσει στο μέτωπο.

Κατά τον M. Blanchot (1907-2003), «η περιφρόνηση του ανώνυμου θανάτου, του "κάποιος πεθαίνει", είναι η μεταμφιεσμένη αγωνία την οποία γεννά ο ανώνυμος χαρακτήρας του θανάτου. Θέλουμε να πεθάνουμε, υπάρχει ευγένεια σ' αυτό, όχι όμως και να εκλείψουμε»²⁶⁹. Ο πατέρας στις *Πασχαλιές*, πεθαίνοντας «δεν εκλείπει». Χαράζοντας ο ίδιος το πεπρωμένο του, ξεφεύγει από τη φθορά του χρόνου, από την κοινή μοίρα των θνητών ανθρώπων. Δείχνει εμπιστοσύνη στον θάνατο, επειδή ακριβώς έχει εμπιστοσύνη στη ζωή. Αν αρνηθεί τον θάνατο

²⁶⁶ Για τον Δανό φιλόσοφο Kierkegaard, ο θάνατος τότε μόνο συναντιέται «σοβαρά», όταν συνάπτεται αδιαχώριστα και αποκλειστικά με τον εαυτό μου: όταν σκέπτομαι τον εαυτό μου νεκρό. Μόνο με αυτή τη σκέψη γίνομαι αυτόπτης μάρτυρας του δικού μου θανάτου και αποκτώ ξεκάθαρη αντίληψη του εαυτού μου, γιατί τον απελευθερώνω από κάθε γήινο και κοσμικό περιεχόμενο. Οι φιλοσοφικές απόψεις των Kierkegaard, Heidegger, Sartre, αλλά και άλλων υπαρκτών φιλοσόφων για τον θάνατο αναλύονται από τον Γιάννη Τζαβάρρα στο βιβλίο του *Το βέβαιο του θανάτου*, Δωδώνη, Αθήνα 1995.

²⁶⁷ Γ. Τζαβάρρας, *Το βέβαιο του θανάτου*, Δωδώνη, Αθήνα, Γιάννινα 1982, σ. 42.

²⁶⁸ Γ. Τζαβάρρας, *ό.π.*, σ. 36.

²⁶⁹ M. Blanchot, *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, Εξάντας - Νήματα, Αθήνα 1970, σ. 167.

είναι σαν να επιδιώκει μόνο τις «ισχνές πλευρές της ζωής». Όπως λέει ο Ρίλκε, όποιος «δεν καλωσορίζει με κραυγές αγαλλίασης» τη «φρίκη της ζωής», [...] «δεν θα είναι ούτε ζωντανός ούτε πεθαμένος»²⁷⁰. Ο πατέρας στηρίζει την αξία της ζωής και συγχρόνως την αναιρεί για να μπορέσει να την υπερασπιστεί.

Το ιδανικό της ελευθερίας δίνει νόημα στη ζωή του πατέρα, ο οποίος βλέποντας πλέον τον εαυτό του σε σχέση με τους άλλους και την κοινωνία, παραδίδεται στους αντιπάλους του, γνωρίζοντας ότι αυτό θα σημάνει το θάνατό του. Έτσι, φανερώνει το υψηλό ηθικό του ανάστημα, δίνοντας στα παιδιά του ένα δυνατό μάθημα αυταπάρνησης. Πιστεύει ότι με αυτόν τον τρόπο πληρώνει το τίμημα για τον γυρισμό του Αλέκου από τον πόλεμο: «Δεν το καταλαβαίνεις, μικρό, κάνει γελαστά. Έπρεπε να πληρώσει κάποιος. Καλύτερα που είμαι εγώ. Έτσι υπάρχει μια ελπίδα να γυρίσει ο Αλέκος. Γι' αυτό» (244). Η Λίνα, στο τέλος, βλέπει τον πατέρα στον ύπνο της: «Ήταν ένα ωραίο όνειρο. Στεκόταν στην ταράτσα του σπιτιού ψηλός, λεβέντης, έτσι όπως ήταν στην τελευταία χαρούμενη Πασχαλιά τους. Έτρεξε σ' αυτόν γελαστή.[...] Θα γράψω ένα παραμύθι για την αγάπη, του είπε» (253). Το όνειρο γυρνά τη Λίνα πίσω στην παιδικότητά της. Ο πατέρας και οι αξίες του ζουν μέσα της και αναδύονται όταν το συνειδητό υποχωρεί. Καθώς η έννοια της «θυσίας», στο μέτρο που δικαιολογείται, συνάδει με την έννοια της Ανάστασης, η θυσία του πατέρα έρχεται να παλινρθώσει με τον θάνατο το δικαίωμα στη ζωή. Ο πατέρας μέσω της θυσίας του «θεοποιείται», καθώς πραγματοποιεί το πέρασμα από τη θνητότητα στην αθανασία, δικαιολογώντας έτσι και τον τίτλο του μυθιστορήματος. Ο θάνατος του πατέρα είναι η ακραία μορφή αγάπης που θα φωτίσει τις ζωές των παιδιών του. Δεν είναι ένας συνηθισμένος θάνατος. Είναι μία πράξη ισχύος, που διακόπτει τον ρου της ανθρώπινης μοίρας.

Η στάση του πατέρα απέναντι στη ζωή και στον θάνατο στις *Πασχαλιές*, έχει απόλυτα θετική επίδραση στις ψυχές των παιδιών του, συνιστώντας μία διπλή μαθητεία, που δρα καταλυτικά στην εξέλιξη των χαρακτήρων τους και στη διαμόρφωση της ατομικής τους ταυτότητας. Πρόκειται για μία μαθητεία στη ζωή κόντρα στην απειλή του θανάτου, αλλά και μία μαθητεία στον θάνατο σε αντιδιαστολή με τη λαμπρότητα της ζωής.

²⁷⁰ Βλ. την ανάλυση των ιδεών του Ρίλκε σε σχέση με τον θάνατο από τον M. Blanchot, στο κεφ. «Ο Ρίλκε και η απαίτηση του θανάτου», στο M. Blanchot ό.π., σ. 164-220.

Απόγονος

Σε μία διαφορετική αντίληψη περί πατριωτισμού μυείται ο κεντρικός ήρωας του *Απόγονου*, Πέτρος Πάρνης, αυτή τη φορά μέσα από τον πολιτικό βίο του δολοφονημένου πατέρα του, του Αλέκου Πάρνη²⁷¹, η εικόνα του οποίου παίρνει μυθικές διαστάσεις στη φαντασία του γιου του, χάρη στις αφηγήσεις της γιαγιάς του Μαρίας Πάρνη αλλά και του θείου Σταύρου, που υποκαθιστούν την απουσία του νεκρού και γίνονται οι μεσολαβητές της μυθικής σχέσης πατέρα - γιου. Οι αφηγήσεις της γιαγιάς για την πολιτική διαδρομή του πατέρα, που έμοιαζαν με «σωστό παραμύθι» στη φαντασία του ήρωα και οι απόψεις του θείου Σταύρου για το πολιτικό στίγμα και τη δράση του εξαδέλφου του, εμπεριέχουν έναν θαυμασμό προς εκείνον, που μεταδίδονται στον νεαρό απόγονο των Πάρνηδων²⁷².

Η ιστορία της ζωής του πατέρα, έτσι όπως την αφηγείται η γιαγιά, πρόσωπο άμεσα συνδεδεμένο με τη μνήμη, γίνεται για τον Πέτρο «σωστό παραμύθι», που αν και το έχει ακούσει χίλιες φορές ποτέ δεν το βαριέται. Η ιστορία αυτή οδηγεί σε συσχετισμούς με τη δική του ζωή και γίνεται ο δρόμος προς τη γνώση και την προσωπική του ωρίμαση. Μαθαίνοντας την ιστορία του πατέρα του μέσα από τις αφηγήσεις της γιαγιάς, ο Πέτρος συνδέει το παρόν με το παρελθόν, οδηγούμενος με αυτόν τον τρόπο σε μία βαθύτερη κατανόηση του εαυτού του. Ο απών πατέρας καθίσταται, χάρη στη γιαγιά, παρών στη φαντασία του Πέτρου, αποτελώντας όχι ένα κλειστό, τετελεσμένο πρόσωπο, αλλά μία προσωπικότητα εν εξελίξει. Η ανάπλαση της μνήμης δημιουργεί κάτι μαγικό, καθιστώντας τον ήρωα «ανοικτό» στο να ακούσει «το μυστήριο». Νιώθει μια «ανεξήγητη χαρά», καθώς «βουλιάζει στην ήσυχη, την προστατευμένη θλίψη κοντά στη γιαγιά του [...], σ' ένα αθώρητο κύμα από ευτυχία μελαγχολική και

²⁷¹ Ο Αλέκος Πάρνης είχε δημιουργήσει ένα φιλοδικτατορικό κίνημα που προετοίμαζε πραξικόπημα. Ωστόσο, κατά τη διάρκεια της απόπειρας κατάληψης της εξουσίας έπεσε νεκρός από τα όπλα των κυβερνητικών δυνάμεων. (*Ο Απόγονος*, σ. 363-367).

²⁷² Ο χαρακτήρας του απόντος πατέρα αποκαλύπτεται στην προκειμένη περίπτωση μέσα από τα μάτια της γιαγιάς και του θείου. Για τα είδη και τους τρόπους παρουσίασης των μυθοπλαστικών χαρακτήρων, βλ. Forster E.M., *Aspects of the Novel*, Rosetta Books LLC, New York, 2002, σελ. 47-58, Nikolajeva, M., *The Rhetoric of Characters in Children's Literature. An Introduction*. Lanham, Maryland, Scarecrow, 2002, Rebecca Lukens, Ruth Cline, *A Critical Handbook of Literature for Young Adults*, Addison Wesley Publishing Company, New York-London, 1994, σελ. 18-21. Βλ. επίσης, Μάρθα Καρπόζηλου, *Το παιδί στη χώρα των βιβλίων*, Καστανιώτης, Αθήνα 1994, σ. 183-193 και Χρύσα Κουράκη, *Αφήγηση και λογοτεχνικοί χαρακτήρες – Τα μυθοπλαστικά πρόσωπα στο πεζογραφικό έργο της Ζωρζ Σαρή (1969-1995)*, Πατάκης, Αθήνα 2008, σ. 125-128.

γλυκύτατη, έτσι που δε θα ήθελε ποτέ πια να βγει από κει μέσα. [...] Κουρνιαρίζει εκεί κοντά στη γιαγιά του, ακουμπάει τους αγκώνες του στα γόνατά της, στηρίζει το πηγούνι του στα δυο του χέρια και την κοιτάει, καθώς εκείνη σκύβει απάνω του, και την ακούει που μιλάει αργά, κουρασμένα, με μετρημένα λόγια, με πολλά πολλά αποσιωπητικά» (363-368). Τα αποσιωπητικά δημιουργούν κενά· είναι σαν ένα ημιτελές παζλ, το οποίο ο Πέτρος Πάρνης καλείται να συμπληρώσει με τη δική του φαντασία. Η όποια ολοκλήρωση, το «κλείσιμο», είτε πρόκειται για κείμενο, είτε για ανθρώπινο λόγο, είτε για τον ίδιο τον άνθρωπο ως ατομική ύπαρξη, θα οδηγούσε στη μονολιθικότητα μίας κλειστής ταυτότητας, που κατά ένα τρόπο μπορεί να θεωρηθεί ως άρνηση της ζωής.

Από την άλλη μεριά, ο θείος Σταύρος, ερμηνεύοντας την πολιτική στάση του Αλέκου Πάρνη, επιτρέπει να αναδυθούν τα αντιθετικά στοιχεία του χαρακτήρα του. Στην ερώτηση του Πέτρου αν ο πατέρας του ήταν δεξιός, ο θείος Σταύρος θα του απαντήσει: *«Είταν πολύ έξυπνος ο πατέρας σου, για να είναι πολύ δεξιός. Νομίζω ότι ο πατέρας σου, καθώς τον εψυχολόγησα, είταν με το μυαλό του αριστερός, με το αίσθημά του δεξιός...Ο πατέρας σου είταν ένα περίεργο κράμα αντιθέσεων. Συντηρητικός στα εθνικά ζητήματα, ριζικά προοδευτικός στα κοινωνικά. Θα θυσίαζε όμως, στην ανάγκη, τα κοινωνικά εις τα εθνικά. Είταν πατριώτης απάνω απ' όλα»* (476). Το ενδιαφέρον εδώ, εστιάζεται στο γεγονός ότι η διαμεσολαβητική παρέμβαση του θείου Σταύρου δημιουργεί μία κατάσταση διπλής μήησης: Ο θείος Σταύρος, εξηγώντας μέσα από τη δική του υποκειμενική ματιά τις ιδέες και τα ηγετικά στοιχεία του χαρακτήρα του πατέρα, γίνεται ο μεσολαβητής της μηητικής σχέσης πατέρα - γιου, παράλληλα όμως λειτουργεί και ο ίδιος ως μηητής, διευκολύνοντας τη διαδικασία της ταύτισης του ήρωα με τον πατέρα του. Στο τέλος της αφήγησης η περηφάνια που ο Πέτρος νιώθει για τον πατέρα του τον γεμίζει με πίστη για τον ίδιο του τον εαυτό, και με έναν *«αγέρωχο ενθουσιασμό που δεν τον είχε νιώσει ποτέ ως τώρα στη ζωή του»* (477), επισημαίνει ο τριτοπρόσωπος αφηγητής.

Οι αφηγήσεις της γιαγιάς και του θείου Σταύρου για τον πατέρα δημιουργούν έναν χαρακτήρα «εν τω γίνεσθαι», που συμπληρώνεται από τον αποδέκτη της αφήγησης σύμφωνα με τη δική του ιδιοσυγκρασία, βοηθώντας

τον έτσι να διαμορφώσει τη δική του σκέψη και κατ' επέκταση την προσωπική του ταυτότητα²⁷³.

Αστροφεγγιά

Στον αντίποδα του πατέρα - πρότυπο βρίσκεται ο χαρακτήρας του πατέρα στην *Αστροφεγγιά*. Στο μυθιστόρημα του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου, ο ταπεινωμένος, λόγω της φτώχειας, πατέρας του κεντρικού ήρωα Άγγελου Γιαννούζη φαίνεται αδύναμος να προσφέρει ένα θετικό πατρικό πρότυπο, που θα αντανακλά τις φιλοδοξίες του έφηβου γιου του για δύναμη, δημιουργία και πρωτοβουλία. Ο Άγγελος αναζητά απεγνωσμένα ένα πεδίο ταύτισης μαζί του, όμως η στάση του πατέρα στερεί από τον γιο του τη δυνατότητα να βιώσει μία αίσθηση συνοχής του εαυτού του, που θα του επιτρέψει να περάσει σε επόμενα στάδια της προσωπικής του ολοκλήρωσης. Ο δογματικός λόγος του πατέρα, ο οποίος συνεχώς απαγγέλλει αποσπάσματα από το Ευαγγέλιο, ακούγεται εντελώς «ξένος» με τις εφηβικές ανάγκες του Άγγελου: *«ο πατέρας εξηγούσε ολάκερες ώρες στα παιδιά το Ευαγγέλιο, ήθελε να τους μάθει πως ο καλός άνθρωπος δε χάνεται ποτέ, πως ο θεός φροντίζει για όλους, πως, άμα έχουμε αποθέσει σε δαύτον την ελπίδα μας, μπορούμε να είμαστε ήσυχοι [...] Δίδασκε ακόμα πως δεν είναι αρκετό να μην κάνεις το κακό, μήτε το να κάνεις το καλό είναι αρκετό· πρέπει να κάνεις το καλό και σ' εκείνους που θέλουν το κακό σου...»* (27). Όταν αργότερα θα μάθει ότι ο Άγγελος γράφει ποιήματα, θα του φερθεί με ανείπωτη σκληρότητα, γεγονός που αποκαλύπτει το χάσμα ανάμεσα στους δύο κόσμους πατέρα και γιου, και συγχρόνως την αντίληψη της κοινωνίας σε σχέση με την αξία της τέχνης: *«Ποτέ δεν περίμενα να μου δώσει ο θεός κι αυτή την κατάρα, να γίνει το παιδί μου ποιητής [...] σήμερα οι ποιητές είναι σαν τους θεατρίνους· γουστάρει ο κόσμος μαζί τους μα τους σιχαίνεται. Απένταροι και δυστυχισμένοι, μηδέ χαρά μηδέ υπόληψη βρίσκουν πουθενά. Συμμαζέψου, όσο είναι καιρός! Άμα σε πάρει το ρέμα, χάθηκες! [...] Φρόντισε να γίνεις τίμιος νοικοκύρης»* (119).

Οι F. Frontisi-Ducroux και J. P. Vernant επισημαίνουν ότι η θετική πατρική εικόνα προκαλεί στο παιδί και ιδιαίτερα στο αγόρι μια μαγική έλξη, την οποία ο

²⁷³ Βλ. τον πρόλογο του Γ. Κιουρτσάκη στο: Μιχαήλ Μπαχτίν, *Έπος και μυθιστόρημα*, ό.π., σ. 13.

Πλούταρχος συγκρίνει με την έλξη του καθρέφτη²⁷⁴, που «προσελκύει τα βλέμματα και αιχμαλωτίζει την όραση», δημιουργώντας μία «σχέση ομοιότητας» πατέρα και γιου²⁷⁵, ωστόσο στην *Αστροφεγγιά* η ταύτιση του Άγγελου Γιαννούζη με τον πατέρα του αποβαίνει προβληματική, αβέβαιη και ατελής, με αποτέλεσμα ο ήρωας να οδηγείται σε ένα αίσθημα αμφιβολίας για τον εαυτό του, που εντείνει τα προσωπικά του αδιέξοδα και τον οδηγεί στην απογοήτευση και τη μοναξιά.

Τα ψάθινα καπέλα

Ένα διαφορετικό πατρικό πρότυπο συναντάμε στα *Ψάθινα καπέλα*, όπου ο πατέρας με τη μνητική του δράση καλλιεργεί στις τρεις κόρες του την αγάπη προς τη λογοτεχνία. Κάνοντας μία αναδρομή στα παιδικά της χρόνια, η αφηγήτρια Κατερίνα θυμάται τον πατέρα της να αφηγείται σε εκείνη και τις αδελφές της, τη Μαρία και την Ινφάντα, ιστορίες από μεγάλα λογοτεχνικά έργα, μία εμπειρία που συνιστούσε γι' αυτές τη μέγιστη απόλαυση. Ο πατέρας, ως άλλος Ροβινσώνας, έδινε ζωή στα βιβλία και γινόταν το μέσο για το γοητευτικό ταξίδι στον κόσμο της λογοτεχνίας. Η εμπειρία της αφήγησης έχει μείνει ανεξίτηλα χαραγμένη στη μνήμη των τριών κοριτσιών. Όπως εξομολογείται η Κατερίνα, «φαίνεται πως στη ζωή μας, ό,τι και να κάνουμε, θα 'χουμε μαζί μας τον Ροβινσώνα Κρούσο και το Παιδίον των δασών. Μια φορά τη βδομάδα που 'ρχόμαστε απ' το κτήμα στην Αθήνα μας τα διηγιόταν ο πατέρας, απ' αρχής μέχρι τέλους. Ξαπλώναμε κι οι τρεις στο μεγάλο του κρεβάτι και μισοκλείνοντας τα μάτια ακούγαμε»(54-55). Ανάμεσα στα κορίτσια και στα βιβλία διαμεσολαβεί ο πατέρας, που γίνεται η γέφυρα που ενώνει το πραγματικό με το φανταστικό. Ο πατέρας είναι το ζωντάνεμα του μυθοπλαστικού κόσμου, που βοηθά τις ηρωίδες να διαμορφώσουν μία σχέση με τον εαυτό τους και τον κόσμο. Χάρη στις ατέλειωτες αφηγήσεις του, οι τρεις κοπέλες πραγματοποιούν ένα ασφαλές

²⁷⁴ Αν και ο Πλούταρχος ήταν ο πρώτος που διατύπωσε την άποψη ότι η έλξη που ασκεί η πατρική εικόνα στο παιδί συγκρίνεται με την έλξη του καθρέφτη (βλ. J. P. Vernant, *Στο μάτι του καθρέφτη*, ό.π., σ. 109), ο όρος «στάδιο του καθρέφτη», αναφέρεται στην πρώτη παρέμβαση του Lacan το 1936 στο 14ο Διεθνές Συνέδριο Ψυχανάλυσης στο Μαρίεμπαντ, ενώ το 1949 θα κάνει μία δεύτερη ανακοίνωση στο 16ο συνέδριο της Ψυχανάλυσης. (J. Lacan [1949], «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du « je » telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique», *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, σ. 93-100.)

²⁷⁵ βλ. F. Frontisi-Ducroux, J. – P. Vernant, ό.π., σ. 109-110, και Γ. Τσιάντης – Σ. Μανωλόπουλος (επιμ.), *Σύγχρονα Θέματα Παιδοψυχιατρικής*, Τόμ. 1^{ος}, Καστανιώτης 1987, σ. 59.

εσωτερικό ταξίδι, στη διάρκεια του οποίου ανακαλύπτουν κομμάτια του εαυτού τους και δομούν την προσωπική τους εικόνα. Ιδιαίτερα για την μικρότερη αδελφή, την Κατερίνα, που είναι και η αφηγήτρια, το άνοιγμα στον λογοτεχνικό κόσμο που προσφέρει ο πατέρας θα λειτουργήσει ως στοιχείο διαμόρφωσης της δικής της ταυτότητας, ως συγγραφέας.

Η Λυμπεράκη διαρρηγνύει τα στερεότυπα, συνδέοντας τη μορφή του πατέρα με την προφορικότητα, ένα κατά βάση μητρικό στοιχείο. Η αντισυμβατική μορφή του πατέρα, ο οποίος αφήνει τις κόρες του ελεύθερες να χαρούν τη φυσική ζωή και ο ίδιος ασχολείται με μικροεφευρέσεις, έρχεται σε αντίθεση με τον συντηρητισμό της υπόλοιπης οικογένειας. Οι στιγμές με τον πατέρα μένουν χαραγμένες στη μνήμη της Κατερίνας: «*Εκείνες οι Κυριακές θα μείνουν μέσα μου ατόφιας, έτσι όπως τις έζησα. Καμιά τους λεπτομέρεια δε θα λησμονηθεί. Πλησιάζαμε τον κόσμο της θάλασσας...*» (50). Η καλοσύνη του πατέρα και οι παιδικές του συνήθειες φανερώνουν μία παιδικότητα στον χαρακτήρα του, που αν και φαινομενικά δεν συνάδει με το ρόλο του ως μητρός, στην πραγματικότητα είναι αυτό ακριβώς το στοιχείο που προσδίδει μεγαλύτερη πειστικότητα στη διδασκαλία του²⁷⁶.

Με το μεγάλωμα, ωστόσο, των κοριτσιών η αφήγηση του πατέρα παύει, κι ανάμεσά τους γεννιούνται «*κάτι μεγάλες σιωπές*», γεμάτες όμως από τον απόηχο της αφήγησης, «*από τον Ροβινσώνα Κρούσο και το Παιδίον των δασών*» (55). Είναι σιωπές σημαίνουσες, που κρύβουν μέσα τους μία ιστορία πάντα ζωντανή. Η σιωπή είναι το καταφύγιό τους, που συνδέεται με τη μνήμη, τη διατήρηση, τη φροντίδα, τη λατρεία της αγαπημένης «*στιγμής*». Οι σιωπές υπογραμμίζουν, ακόμη, μία αλληλοκατανόηση και έναν αλληλοσεβασμό²⁷⁷ ανάμεσα σε εκείνες και τον πατέρα, που αποτελούν στοιχεία ωριμότητας και σηματοδοτούν τη μετάβασή τους από την παιδικότητα στην ενηλικίωση. Μέσα στη σιωπή μπορούν να ακούσουν τη φωνή του εαυτού τους και συγχρόνως τη φωνή του άλλου, τη φωνή της ετερότητάς τους²⁷⁸. Είναι όμως και επώδυνες, «*μας πονάνε αυτές οι σιωπές όλους*» (55), παραδέχεται η Κατερίνα, ίσως επειδή όλοι

²⁷⁶ Όπως λέει η αφηγήτρια, «Ο πατέρας ήταν λίγο σαν παιδί που παίζει με τα βότσαλα κι αγνοούσε την κακία του κόσμου». Βλ. G. Saunier, ό.π., σ. 237.

²⁷⁷ Βλ. το άρθρο της Έρης Σταυροπούλου «Δημήτρης Χατζής – Το φράγμα της σιωπής. Το πρόβλημα της επικοινωνίας στους ήρωές του», *Προτάσεις ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής*, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 2001, σ. 209-242.

²⁷⁸ Δ. Αναγνωστοπούλου, *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*, ό.π., σ. 255-256.

καταλαβαίνουν πως η «στιγμή» έφυγε ανεπιστρεπτί. Η στιγμή της αθωότητας της σχέσης ανάμεσα στον πατέρα και τις κόρες του αντικαθίσταται από μία άλλη σχέση, που αν και αγαπημένη, δεν παύει να είναι πλέον διαφορετική.

2.1.2 Η μητέρα

Είναι γνωστό ότι η πρώτη μητρική εμπειρία του ανθρώπου είναι η στιγμή της γέννησης, η οποία συνιστά το μητρικό πέρασμα από τον εμβρυϊκό στον εξωτερικό κόσμο, μία διαδικασία γεμάτη πόνο και οδύνη. Μητρική πορεία, μεταμόρφωση, αναγέννηση, είναι έννοιες άμεσα συνυφασμένες με το μητρικό πρόσωπο, που καθοδηγεί σε νέα πνευματικά και ψυχικά επίπεδα και σε ολοένα και περισσότερο προοδευτικά στάδια ταυτότητας. Ακόμη και στις περιπτώσεις που τα μητρικά πρόσωπα είναι απόντα, εξακολουθούν να δηλώνουν την παρουσία τους μέσα από άλλα πρόσωπα και μορφές μύησης.

Σύμφωνα με την ψυχαναλυτική θεωρία του Freud, το πρώτο αντικείμενο στο οποίο φέρεται η σεξουαλικότητα είναι η μάνα²⁷⁹. Η μητέρα είναι η φαντασιακή ερωμένη για την οποία το αγόρι νιώθει μία «ένοχη και ανίατη» αγάπη που «δεν θέλει να γιατρέψει», παρατηρεί η Melanie Klein²⁸⁰. Στη δυαδική αυτή σχέση παρεμβαίνει ο πατέρας, ως σύμβολο του νόμου, διαρρηγνύοντας τη σχέση αυτή, οπότε η επιστροφή ματαιώνεται. Ωστόσο, η επιθυμία ένωσης με τη μητέρα δεν χάνεται αλλά απωθείται στο ασυνείδητο του παιδιού, αφήνοντας «μνημονικά ίχνη» και αντικαθίσταται από υποκατάστατα²⁸¹. Η λιβιδινική επένδυση του υποκειμένου στη μάνα, η οποία θεωρείται πηγή της ζωής, του έρωτα, των ποικίλων αισθησιακών απολαύσεων, και η θετική της ανταπόκριση σ' αυτές τις ανάγκες-επιθυμίες, πρόκειται να εσωτερικευτούν, να γίνουν προσωπικό κτήμα και να ενωθούν στο ασυνείδητο σ' ένα μορφοείδωλο της «καλής μάνας». Από την άλλη μεριά, η στερητική συμπεριφορά της μάνας απέναντι στις ενορμητικές απαιτήσεις του βρέφους ή του παιδιού, επιφέρει μία επιθετικότητα με στόχο την

²⁷⁹ Σ. Φρόντ, *Η σεξουαλικότητα*, μτφρ. Άρπη Μαρκάκη, Δανιάς, Αθήνα 1984, σ. 136-137.

²⁸⁰ M. Klein, *Η ψυχανάλυση των παιδιών*, μτφρ. Μαρίνα Λώμη, Πύλη, Αθήνα 1986, σ. 190.

²⁸¹ Χρ. Τζούλης, *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας-Από τη θεωρία στην πράξη*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Γιάννινα 1997, σ. 53.

ίδια, η οποία εσωτερικεύεται και ενώνεται με τις επιθετικές ενορμήσεις που είναι στα θεμέλια του μορφοειδώλου της «κακής μάνας».²⁸² Αυτή η διάκριση είναι πολύ σημαντική, γιατί ενδοβάλλεται και συνάμα αποτελεί προβολή προς τα έξω ενδοψυχικών σχέσεων και συγκρούσεων, που συνιστούν μία απάντηση του υποκειμένου στα ερεθίσματα και τα μηνύματα του περιβάλλοντος. Το υποκείμενο εξανθρωπίζει το περιβάλλον του μέσω των μηχανισμών της προβολής και ενσαρκώνει στις εξωτερικές μορφές τις εσωτερικές του δυνάμεις, οι οποίες σε μεγάλο βαθμό επηρεάζονται από την εσωτερικευμένη εικόνα της «καλής» ή «κακής» μάνας, από το μητρικό μορφοείδωλο που είναι απορροή του ασυνειδήτου.²⁸³ Η μητρική στέρηση, η οποία πέρα από τα πραγματικά γεγονότα στέρησης τροφοδοτείται και από αρχετυπικά στοιχεία και φαντασιώσεις, καθιστά ακόμη εντονότερη την επιθυμία της μητέρας, η οποία επενδύεται λιβιδινικά στα αντικείμενα, ενεργοποιώντας τον μηχανισμό της μετάθεσης του ερωτισμού σε υποκατάστατα, όπως για παράδειγμα στη φύση· εκεί βρίσκει διέξοδο «διότι όταν γίνει υποκατάσταση, η απαγόρευση αίρεται».²⁸⁴

Σύμφωνα με τις απόψεις της M. Klein (1882-1960), η εικόνα της «καλής μάνας» ή του «καλού στήθους», ως μερικού αντικειμένου, βρίσκεται σε άμεση σχέση με την «καλή φύση», την οποία τροφοδοτεί. Πιο συγκεκριμένα, τρέφει την καλή ματιά απέναντι στη φύση και στο περιβάλλον, μέσα στο οποίο διαμορφώνονται οι ήρωες της μυθιστορηματικής πραγματικότητας. Ένα μέρος από τη δύναμη της ερωτικής ενόρμησης της οιδιπόδειας και μεταοιδιπόδειας

²⁸² M. Klein, *Η ψυχανάλυση των παιδιών*, ό.π., σ. 181-212. Βλ. και Θ. Τζούλης, «Το μητρικό μορφοείδωλο στο έργο του Βιζυηνού» στο: *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία*, ό.π., σ. 97-140. Στην ανάλυσή του ο Τζούλης έχει στηριχθεί κυρίως στις απόψεις του Gérard Mendel. Πρέπει να αναφερθεί ότι η ψυχαναλυτική θεωρία για το μορφοείδωλο της «καλής» και «κακής» μάνας, δέχτηκε σκληρή κριτική από το φεμινιστικό κίνημα, που θεωρεί ότι η ψυχανάλυση δεν αναγνωρίζει στη μητέρα τις ανθρώπινες διαστάσεις της, αλλά αναλύει την παρουσία της στη ζωή του παιδιού μέσα από τις φαντασιώσεις που την κατασκευάζουν παντοδύναμη και τρομακτική. Επομένως, στις ερμηνείες των ψυχαναλυτών υποτιμάται η πραγματική διάσταση της δυαδικής σχέσης μητέρας- παιδιού, η πολύπλοκη δηλαδή καθημερινότητα έναντι της φαντασίωσης. Σύμφωνα με την Dinnerstein, στο ισχύον σύστημα η πατρική εξουσία λειτουργεί ως αρχή της πραγματικότητας, ενώ στον ψυχισμό μας η παντοδύναμη μητέρα δρα συμπληρωματικά ως σκοτεινή φαντασίωση. Η αναπαραγωγή της συμπληρωματικότητας ανάμεσα στην ανδρική και γυναικεία προσωπικότητα θα έπαυε να ισχύει αν ο πατέρας μοιραζόταν το μεγάλωμα των παιδιών. Έτσι, η μητέρα θα φάνταζε λιγότερο ιερή ή απειλητική, λιγότερο τερατόμορφη γοργόνα και ο πατέρας λιγότερο κυρίαρχος. Για τις απόψεις της Dinnerstein, βλ. Χρύση Ιγγλέση «Φεμινιστικές θεωρίες για τη μητρότητα: Οι γυναίκες εξερευνούν τα σκοτεινά τοπία της φαντασίωσης», *Δίνη* 7, Σεπτέμβρης 1994, σ. 14-15.

²⁸³ M. Klein, *Η ψυχανάλυση των παιδιών*, ό.π.

²⁸⁴ Σακελλαρόπουλος Π: «Ηδονή και οδύνη στο έργο του Καζαντζάκη: μια αρχαϊκή σχέση με το λιβιδινικό αντικείμενο», *Ιατρικό Περισκόπιο* 2 (1), 1974, σ. 51-54. Βλ. επίσης το κεφάλαιο «Ψυχανάλυση» στο: Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 226-285.

ηλικίας φέρεται προς τη φύση, υποκατάστατο της μητέρας.²⁸⁵ Οι απόψεις του Freud και της Klein είναι πολύ σημαντικές και αποτελούν το κλειδί για την ερμηνεία της παρουσίας της «καλής» ή της «κακής» φύσης μέσα στην λογοτεχνική, και όχι μόνο, δημιουργία. Από την άλλη μεριά, η Julia Kristeva (1941 -) μιλά για μία θηλυκή περιοχή της γλώσσας, που τη συνδέει με τη δυαδική σχέση ανάμεσα στη μητέρα και στο παιδί.²⁸⁶

Μελέτες συγκλίνουν στην άποψη ότι ο πυρήνας της ταυτότητας φύλου διαμορφώνεται στα δύο πρώτα χρόνια της ζωής του παιδιού, και όχι στα τέσσερα ή πέντε, την εποχή δηλαδή του οιδιπόδειου, όπως υποστήριξε ο Freud. Αυτό έχει μεγάλη σημασία για τη μελέτη της πρώιμης σχέσης, αφού τα σημαντικά για τον ανθρώπινο ψυχισμό φαινόμενα λαμβάνουν χώρα κατά την περίοδο που η μητέρα είναι η κυρίαρχη φιγούρα στη ζωή του παιδιού²⁸⁷. Ο Winnicott επισημαίνει το ρόλο της μητέρας στην πραγματοποίηση του διαχωρισμού μεταξύ του εγώ και του μη-εγώ, αλλά και τη σπουδαιότητα του βλέμματος. Αυτό που το μωρό βλέπει στο πρόσωπο της μητέρας του είναι ο ίδιος του ο εαυτός. Η έκφραση του προσώπου της μητέρας, καθώς κοιτάζει το μωρό της, συνδέεται μ' αυτό που βλέπει στο μωρό. Αν το πρόσωπο της μητέρας είναι χωρίς ανταπόκριση, τότε ο καθρέφτης είναι ένα πράγμα που το κοιτάζει αλλά δεν κοιτάζεσαι μέσα του²⁸⁸. Αλλά και η Françoise Dolto (1908-1988), υποστηρίζει ότι χάρη στην εικόνα του σώματός μας μπορούμε και επικοινωνούμε με τους άλλους. Η εικόνα του σώματός μας είναι πάντα ασυνείδητη και αποτελείται από μία βασική εικόνα, μία εικόνα λειτουργική και μία εικόνα των ερωτογόνων ζωνών, που εκφράζουν τις ενορμητικές τάσεις. Χάρη στο βλέμμα και στα λόγια της μητέρας το παιδί σχηματίζει την εικόνα του σώματός του μέσα από τον καθρέφτη, και δομεί την σωματική του συνοχή με βάση αυτή την εικόνα. Στην συνέχεια αναγνωρίζει την εικόνα του και της δίνει το όνομα του, με τον ίδιο τρόπο που το έκανε η μητέρα του όταν για πρώτη

²⁸⁵ M. Klein, *Η Ψυχανάλυση των παιδιών*, ό.π., σ. 181-268.

²⁸⁶ J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris: Seuil, 1974. Η παραπομπή από το: Χ. Τζούλης, *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Από τη θεωρία στην πράξη*, Ιωάννινα 1997, σ. 33.

²⁸⁷ Χρ. Ιγγλέση, «Φεμινιστικές θεωρίες για τη μητρότητα», περ. *Δίνη* 7, 1994, σ. 27.

²⁸⁸ Winnicott, «Ο Αντικατοπτρικός ρόλος της μητέρας και της οικογένειας στην ανάπτυξη του παιδιού», στο: *Το παιδί, το παιχνίδι και η πραγματικότητα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 194-195.

φορά κοιτάχτηκαν στον καθρέφτη²⁸⁹. Η έλλειψη σταθερής μητρικής εικόνας κατά τα πρώτα χρόνια της ζωής του παιδιού, απειλεί την εσωτερική συνοχή της προσωπικότητας κατά την εφηβική περίοδο. Η εσωτερίκευση και η επένδυση μιας τέτοιας εικόνας είναι ιδιαίτερα σημαντική για την εξέλιξη της κατοπινής διαδικασίας, που συνίσταται στην απόσυρση της λίμπιντο και στη μετάθεσή της σε νέα αντικείμενα, δηλαδή σε σεξουαλικούς συντρόφους²⁹⁰.

Κατά τον Jung, το θηλυκό στοιχείο του άνδρα, η anima, προσδιορίζεται από τη μητέρα. Μία αρνητική μητρική επίδραση πάνω στον άνδρα, σημαίνει ότι το θηλυκό πνεύμα του θα εκφραστεί μέσα από την οξυθυμία, τα άγχη, την ανασφάλεια, την υπερευαισθησία. Στην ψυχή του, το αρνητικό πρόσωπο της μητέρας-anima θα επαναλαμβάνει: «είμαι ένα τίποτα, τίποτα δεν με ευχαριστεί». Αυτές οι διαθέσεις δίνουν στη ζωή μια όψη θλιβερή και αγχώδη, που μπορεί να οδηγήσει ακόμα και στην αυτοκτονία, οπότε το θηλυκό πνεύμα γίνεται «ο δαίμονας του θανάτου»²⁹¹. Για τη σημασία της μορφής της μητέρας στην ανάπτυξη του παιδιού, ο Jung τονίζει χαρακτηριστικά: «Κι εγώ ο ίδιος έχω σαν κανόνα μου να αναζητώ το αίτιο των παιδικών νευρώσεων πρώτα στη μητέρα, γιατί ξέρω από πείρα ότι ένα παιδί είναι πολύ πιο πιθανό να αναπτυχθεί φυσιολογικά παρά νευρωτικά, κι ότι στην πλειοψηφία των περιπτώσεων μπορούμε να βρούμε σαφή αίτια της διαταραχής στους γονείς και ιδιαίτερα στη μητέρα»²⁹². Ο Jung επισημαίνει ακόμη ότι η μητρική εικόνα είναι διαφορετική στον άνδρα απ' ό,τι στη γυναίκα. Αν για τη γυναίκα «η μητέρα αντιπροσωπεύει τη δική της συνειδητή ζωή, έτσι όπως διαμορφώνεται από το φύλο της», για τον άνδρα «η μητέρα αντιπροσωπεύει κάτι το ξένο» και έχει γι' αυτόν συμβολική σημασία, πράγμα που εξηγεί την ισχυρή τάση του να την εξιδανικεύει. Στην πραγματικότητα, η εξιδανίκευση είναι «ένας κρυμμένος φόβος» που θέλει να τον ξορκίσει, και στη συγκεκριμένη περίπτωση αυτό που φοβάται ο άνδρας «είναι το ασυνείδητο και η μαγική του επιρροή»²⁹³.

Όπως θα δούμε στη συνέχεια, κοινός τόπος στα περισσότερα έργα της παρούσας διατριβής αποτελεί η απώλεια ή απουσία της μητέρας, είτε πρόκειται

²⁸⁹ Dolto, F., *L'image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, 1984, σ. 23-24.

²⁹⁰ Άννα Freud, «Η εφηβεία στην ψυχαναλυτική θεωρία» στο: Στεφανάτος Γεράσιμος (επιμ.), *Ψυχανάλυση και εφηβεία*, Εστία, Αθήνα 2013, σ. 107.

²⁹¹ Καρλ Γιουνγκ (επιμ.), *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του*, ό.π., σ. 178.

²⁹² C.G. Jung, *Τέσσερα Αρχέτυπα*, Ιάμβλιχος, Αθήνα 1988, σ. 28.

²⁹³ C.G. Jung, *Τέσσερα Αρχέτυπα*, ό.π., σ. 58.

για θάνατο ή εγκατάλειψη (*Προμήνυμα, Contre - temps, Δύσκολες Νύχτες, Ταξίδι με τον Έσπερο, Eroica*), είτε για ελλιπή φροντίδα (*Απόγονος, Παραστρατημένοι*). Η μητέρα συνδέεται, επομένως, με δυσάρεστα συναισθήματα: απώλειας, απουσίας, πένθους. Ακόμη όμως και εκεί που η μητέρα είναι παρούσα (*Αστροφεγγιά, Πασχαλιές, Λεωνής*), φαίνεται να είναι υποταγμένη στον παραδοσιακό της ρόλο, θυσιάζοντας τη ζωή της για τους άλλους, με αποτέλεσμα να αδυνατεί να προσφέρει ένα θετικό μυητικό πρότυπο απελευθέρωσης από τους προκαθορισμένους γυναικείους ρόλους στο πλαίσιο της πατριαρχικής κοινωνίας. Ιδιαίτερη περίπτωση μπορεί να θεωρηθεί η παρουσία της μητέρας στα *Ψάθινα καπέλα*, ο χαρακτήρας της οποίας εμπεριέχει έναν κρυφό δυναμισμό, που αποκαλύπτεται όμως στο τέλος του μυθιστορήματος, με αποτέλεσμα να μετατρέπεται σε θετικό πρότυπο για την κόρη της και αφηγήτρια της ιστορίας, Κατερίνα.

Βλέπουμε λοιπόν να συνυπάρχουν στα έργα θέσεις αντιφατικές όσον αφορά στον χαρακτήρα της μητέρας, με τους συγγραφείς από τη μια να την εξιδανικεύουν, αποδίδοντάς της μία μοναδική και υπέρμετρη δύναμη, και από την άλλη να υπονομεύουν την ιερότητα του θεσμού της μητρότητας με τον απομυθοποιητικό τους λόγο. Σε κάθε περίπτωση, είτε πρόκειται για πρόσωπο προστατευτικό και αντικείμενο λατρείας και θαυμασμού, είτε πρόκειται για πρόσωπο με τραυματικό αντίκτυπο στην αναπτυσσόμενη αίσθηση εαυτού του κεντρικού ήρωα ή της ηρωίδας, η μητέρα δεν παύει να αποτελεί κυρίαρχη και παντοδύναμη μυητική μορφή.

Πασχαλιές

Η μητέρα στις *Πασχαλιές* είναι το πρόσωπο που βρίσκεται στον αντίποδα του χαρακτήρα του πατέρα. Κλεισμένη στην ασφάλεια του σπιτιού αντιπροσωπεύει την έλλειψη τόλμης, την «ακινησία», ενώ αυτοπραγματώνεται κυρίως μέσα από τα πρόσωπα των άλλων. Ενώ ο πατέρας αναζητά την περιπλάνηση χωρίς να φοβάται, εκείνη τρομάζει μπροστά στον κίνδυνο του άγνωστου και προτιμά τη σιγουριά και τη σταθερότητα του οικείου και προβλέψιμου, σαν το πουλί που συνήθισε το κλουβί του. Ενώ στα μάτια του πατέρα ο κάμπος που απλώνεται μπροστά από το σπίτι τους φαντάζει σαν θάλασσα, στα μάτια της μητέρας ο κάμπος προκαλεί τρόμο (68). Η ανοικτότητα την τρομάζει, γιατί τα μάτια της

κουράστηκαν να κοιτούν και να περιμένουν στηλωμένα τον «καβαλάρη» με το άλογό του. Όμως, αυτός που τύχαινε να περνάει δεν ήταν αυτός που περίμενε. Γι' αυτό και η μητέρα προτιμά την «προστασία και τη σιγουριά» της πίσω αυλής, που είναι «κλεισμένη από κλαριά δέντρων κι από τοίχους» (65). Η ελπίδα της αναμονής έχει πλέον σβήσει, και στη θέση της υπάρχει μόνο η πικρία της διάψευσης, της παραπλάνησης.

Όταν σε μία συζήτηση με τον πατέρα εκείνος μιλά για την ευτυχία των παιδιών τους, η μητέρα τον διακόπτει. Του λέει να μην ξαναπεί αυτή τη λέξη, γιατί την φοβάται. Προσπαθεί με κάθε τρόπο να αποφύγει τον πόνο, που πολλές φορές είναι το τίμημα της ευτυχίας. «Θέλω τα παιδιά μας να είναι γερά», παραδέχεται «θέλω να 'χουν ό,τι τους χρειάζεται για να ζούνε καλά. Θέλω να μη ζητάνε πράγματα που δεν είναι στη δύναμή τους να τ' αποκτήσουνε... - Λες αυτό να είναι η ευτυχία; Ρώτησε [ο πατέρας], κι η φωνή του ακούστηκε λυπημένη. Δεν ξέρω, έκαμε η μητέρα με απόφαση. Πάντως εκεί είναι λιγότερος πόνος. Κάθε άλλο έξω απ' αυτό πληρώνεται ακριβά. Κι εγώ δε θέλω, δε θα το αντέξω να δω τα παιδιά μας να πληρώνουν τη χαρά τους»²⁹⁴(68-69).

Οι δύο αντίθετες κοσμοθεωρίες, της μητέρας και του πατέρα, αντιπαραβάλλονται στο μυθιστόρημα καθορίζοντας καίρια την ταυτότητα της κεντρικής ηρωίδας, της Λίνας, η οποία τελικά ταυτίζεται με τον πατέρα της, αρνείται τη συμβατική ζωή και την ασφάλεια της ήσυχης ζωής και διατρανώνει το πείσμα της ν' αναμετρηθεί με τη μοίρα, να «πονέσει». Οι παλιές, ξεπερασμένες αξίες της μητέρας αδυνατούν να δημιουργήσουν ένα γόνιμο πεδίο ταύτισης μητέρας - κόρης. Ως επακόλουθο, η προσήλωσή της μετατοπίζεται από τη μάνα στη μητέρα - πατρίδα, την οποία εξιδανικεύει επενδύοντάς την με τις αξίες που θα ήθελε να έχει η δική της μητέρα. Η πατρίδα είναι η μάνα - γη, το σημείο αναφοράς, στο οποίο η Λίνα προστρέχει για να αισθανθεί την ασφάλεια και τη σιγουριά που έχει ανάγκη.

Στη συνέχεια, σε μία συζήτηση με τον Αλέκο η Λίνα θα φανερώσει τη θέλησή της να συγκρουστεί με τη μοίρα και να αδράξει την ευτυχία, όποιο κι αν είναι το κόστος, κι «ας αγωνίζεται η μητέρα να προφυλάξει, να προλάβει, να μαλακώσει» (79). Τα πράγματα έχουν ξεκαθαρίσει μέσα της. Ξέρει ότι τίποτα «δεν μπορεί να

²⁹⁴ Βλ. πιο πάνω (ο μυθικός ρόλος του πατέρα στις Πασχαλιές) για την ανασταλτική παρέμβαση των γυναικών στον αγώνα των ανδρών να αναμετρηθούν με τον θάνατο. (Αλ. Ζήρας, *Θεωρία Μορφών*, όπ., σ. 76).

είναι φως και σκοτάδι μαζί» (81). Το ίδιο θέλει και για τον αγαπημένο της αδελφό, τον Αλέκο. Προσπαθεί να τον αποτρέψει να γίνει γεωπόνος: «*Εσύ ονειρευόσουν ταξίδια, καράβια, τρικυμίες. Κι αποφασίζεις να κλειστείς σ' αυτόν τον στενό τόπο... Όσο κι αν τον αγαπάμε, είναι στενός αν τον συγκρίνεις με τη θάλασσα. Δε θα είσαι ποτέ ευτυχισμένος.*» (77) Τα λόγια της θ' αγγίζουν την ψυχή του Αλέκου, ενώ το «*πέραςμα του γεφυριού*» (78) θα σημάνει για τη Λίνα και τον Αλέκο το πέραςμα στην ωριμότητα: «*Τώρα έχουν μεγαλώσει... Η ζωή είναι μπροστά τους, πόρτα ολάνοιχτη που τους περιμένει [...]. Θέλω να νιώσω την αγάπη, συλλογίζεται ο Αλέκος. Θέλω να νιώσω τη δύναμη, την ερημιά. Θέλω να δαμάσω ένα άλογο, ένα καΐκι, τη θάλασσα, τη γη. Θέλω ν' αποκτήσω βεβαιότητα...σιγουριά. Θέλω να πονέσω!...*» (79). Ο Αλέκος δεν φοβάται τον πόνο, γιατί πλέον ξέρει ότι ο κόσμος δεν κατακτιέται μέσα από την παθητικότητα αλλά μέσα από τη σύγκρουση. Θέλει να δοκιμάσει τις δυνάμεις του, να νιώσει τη ματαίωση, την οδύνη, και να βιώσει συναισθήματα, να επιβάλει τη δύναμή του και να την επαυξήσει, να κατακτήσει τη νίκη.

Στην προκειμένη περίπτωση έχουμε λοιπόν μία «αντίστροφη μνητική δράση» από την πλευρά της μητέρας προς τον Αλέκο και τη Λίνα, η οποία φαίνεται να αντιμετωπίζει ως δειλία τη στάση της μητέρας της και αποστασιοποιείται, αρνούμενη να ταυτιστεί μαζί της : «*Έσφιξε τις γροθιές της κάτω από τα σκεπάσματα. Αυτό είναι δειλία, ψιθύρισε... Η μητέρα είναι δειλή... δειλή!*» (69). Ωστόσο, πίσω από τα σκληρά λόγια της Λίνας κρύβεται στην πραγματικότητα μία βαθιά αγάπη, αλλά ταυτόχρονα και μία λύπη για τη χαμένη ζωή, όχι μόνο της δικής της μητέρας αλλά όλων των γυναικών που η μοίρα τους όρισε να ζουν με τον συμβιβασμό και το φόβο.

Τα ψάθινα καπέλα

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση της μητέρας στα *Ψάθινα καπέλα*, ένα πρόσωπο που εξελίσσεται σταδιακά στη διάρκεια της ιστορίας, αποκαλύπτοντας άγνωστες πτυχές της προσωπικότητάς της, κάτι που μας επιτρέπει να την εντάξουμε στους δυναμικούς χαρακτήρες.

Η Άννα, μητέρα των τριών κοριτσιών, της Μαρίας, της Ινφάντας και της αφηγήτριας Κατερίνας, μετά την εγκατάλειψη από τον άντρα της φροντίζει την ανατροφή των παιδιών της, παρουσιάζοντας μία ψυχρή και αμφιθυμική

συμπεριφορά απέναντί τους. Η περιορισμένη ματιά της την εμποδίζει να δει τη μοναδικότητα των τριών κοριτσιών, με αποτέλεσμα να προσφέρει στις κόρες της έναν θολό καθρέφτη, στον οποίο αδυνατούν να σχηματίσουν την προσωπική τους εικόνα.

Η Κατερίνα αναζητά μία βαθύτερη σχέση με τη μητέρα της, ωστόσο εκείνη φαίνεται να την αρνείται. Εκδηλώνοντας μία αμφιθυμική στάση, εμφανίζεται άλλοτε δοτική και άλλοτε στερητική. *«Έσκυβε στο κρεβάτι της καθεμιανής, έπαιρνε με τα χέρια, μέσα στις μετάξινες χούφτες της, όλο μας το πρόσωπο, μας κοίταζε στα μάτια και μας φιλούσε στα δυο μάγουλα.[...] Ήταν όμορφη η μητέρα, πολύ όμορφη. Την παρακαλούσα να με ξαναφιλήσει. Ή έσκυβε πάλι τότε κι έπαιρνε το κεφάλι μου μέσα στα χέρια της, ή έκανε πως δεν άκουγε κι απομακρυνόταν. - Μανούλα μ' αγαπάς; - Δεν είναι καιρός για κουβέντες, Κατερίνα, κοιμήσου»*(23). Για τη μητέρα ο ρόλος της γυναίκας προσδιορίζεται μόνο σε σχέση με τον άνδρα²⁹⁵. Η Ινφάντα *«είναι η πιο σεμνή και η πιο όμορφη απ' όλες σας, θα πάρει τον καλύτερο»*, λέει η μητέρα (38). Η Κατερίνα στη σχέση με τη μητέρα της βιώνει μία έντονη εσωτερική σύγκρουση. Από τη μία θέλει να μοιάσει στην Πολωνέζα γιαγιά, που *«ήξερε να καβαλάει ένα άλογο και να τρέχει στα χωράφια»*, και από την άλλη συλλογίζεται τη χαμένη ζωή της μητέρας της, τις θυσίες της για να μεγαλώσει τα παιδιά της. Αυτό της δημιουργεί ενοχές, την βαραίνει και την εγκλωβίζει: *«Τη λυπάμαι. Θέλω να πάω να της φιλήσω τα χέρια, να της πω ευχαριστώ, ευχαριστώ...»* (41). Διακρίνεται εδώ μία περίπτωση «καθλωτικής ενοχής» της Κατερίνας προς τη μητέρα της, που της δημιουργεί εμπόδια στο δρόμο της προς την αυτονομία²⁹⁶. Η στάση της χαρακτηρίζεται από μία αμφιθυμικού τύπου, συχνά ασυνείδητη, προσκόλληση στη μητρική μορφή, συνοδευόμενη ταυτόχρονα από την εφηβική ανάγκη για ανεξαρτησία. Η Κατερίνα αρνείται την ομοιότητά της με τη μητέρα της, νιώθει πως την έχει ξεπεράσει, πως η εποχή που ζει απαιτεί μία υπέρβαση της ταύτισής της μ' αυτήν. Αυτό προκαλεί μία εσωτερική σύγκρουση ως προς την ομοιότητα ή και τη διαφορετικότητά της, την εξάρτηση ή και την ανεξαρτησία της σε σχέση με τη

²⁹⁵ Την ίδια άποψη εκφράζει και η θεία Αθηνά στις *Πασχαλιές* (σ. 26).

²⁹⁶ N. Herman, *Too Long a Child: The Mother – Daughter Dyad*, Free Association Books, London, 1989, σ. xii.

μητέρα της, δηλαδή ως προς τον πυρήνα της ταυτότητάς της²⁹⁷. Τα συναισθήματα της Κατερίνας μπορούν να δικαιολογηθούν από το γεγονός ότι το μητρικό πρόσωπο, γενικά, ως φιγούρα αρχαϊκής δύναμης, εξιδανικεύεται, καθώς συνδέεται με την ισχύ, την οποία αποκτά λόγω της βιολογικής αναπαραγωγικής της λειτουργίας και της αποκλειστικής ευθύνης της στην ανατροφή των παιδιών. Ταυτόχρονα όμως υποτιμάται, εφόσον η «εξουσία» της υποτάσσεται τελικά στη δύναμη του πατέρα²⁹⁸.

Η ηρωίδα έχει λοιπόν ν' αντιμετωπίσει ένα τεράστιο δίλημμα: Ή να ταυτιστεί με τη μητέρα της, άρα και με μία υποβιβασμένη θέση μέσα στον κόσμο, ή να πάρει έναν άλλο δρόμο, αυτόν της διαφοροποίησης από τον παραδοσιακό μητρικό ρόλο. Η Κατερίνα, όπως φαίνεται στην εξέλιξη του μυθιστορήματος, επιλέγει τελικά τον δεύτερο δρόμο, και αυτό βέβαια δεν είναι ανεξάρτητο από την ανακάλυψή της σχετικά με την αλληλογραφία που διατηρεί η μητέρα με την Πολωνέζα γιαγιά, στοιχείο που ανατρέπει την μέχρι τότε ψυχρή εικόνα της: *«Τι φλογερή ψυχή η μητέρα, και να μην το δείχνει, και να καμώνεται πως το μόνο ενδιαφέρον της στη ζωή είναι να στρώνει το τραπέζι με τη μεγαλύτερη προσοχή και να κάνει μαρμελάδα πορτοκάλι το χειμώνα, βερίκοκο την άνοιξη και βύσσινο το καλοκαίρι...»* (374). Η προβλέψιμη και «τακτοποιημένη» προσωπικότητα της μητέρας ανατρέπεται ξαφνικά στα μάτια της αφηγήτριας, αποκαλύπτοντας μία γυναίκα με πάθος, απρόβλεπτη, που διατηρεί ζωντανή τη μνήμη της Πολωνέζας γιαγιάς. Η γυναίκα που πριν θεωρούνταν συμβιβασμένη και ψυχρή διατηρεί τα γράμματα της γιαγιάς με την ίδια μανία που στρώνει το τραπέζι, με την ίδια φροντίδα που διατηρεί τα κουτιά με τις μαρμελάδες της, σάμπως στα κουτιά να βρίσκεται κλεισμένη η ζωή που δεν έζησε. Η αποκάλυψη της αλληλογραφίας μητέρας – γιαγιάς αποτελεί κομβικό σημείο του έργου που μεταστρέφει την εικόνα της «ακίνητης» μορφής της μάνας, φέρνοντας στο φως άγνωστες πτυχές του χαρακτήρα της. Οι χαρακτήρες της μητέρας και της γιαγιάς φωτίζονται εκ νέου και αποκτούν νέες διαστάσεις στα μάτια της ηρωίδας, δημιουργώντας ένα κράμα μιας νέας γυναικείας εικόνας με αλληλοσυμπληρούμενα χαρακτηριστικά,

²⁹⁷ Τάνια Βοσνιάδου, «Ζητήματα μεθοδολογίας στη διερεύνηση της ταυτότητας του φύλου στις γυναίκες», στο: Κ. Ναυρίδης, Ν. Χριστάκης (επιμ.) *Ταυτότητες – Ψυχοκοινωνική συγκρότηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 400.

²⁹⁸ Τάνια Βοσνιάδου, «Από μητέρα σε κόρη: Η μητρότητα ως πεδίο διερεύνησης της γυναικείας ταυτότητας», περ. *Δίνη* 7, 1994, σ. 47.

που αναδεικνύει τις πολλαπλές όψεις της γυναικείας ταυτότητας, και ταυτόχρονα συμβάλλει θετικά στην προσπάθεια της Κατερίνας να διαμορφώσει μία ανεξάρτητη προσωπικότητα.

Η αποκάλυψη του κρυφού παρελθόντος της μητέρας δημιουργεί μία αλλαγή στη στάση της Κατερίνας απέναντί της. «*Α, μητέρα, να 'ξερες, αχ, Πολωνέζα γιαγιά, να 'ξερες, να ξέρατε πόσο σας αγαπώ και τις δυο, πόσο...*»(375). Η Λυμπεράκη ανατρέπει στο τέλος τη στατικότητα του χαρακτήρα της μητέρας, δημιουργώντας έναν δυναμικό, ανοιχτό και πολυδιάστατο χαρακτήρα, που αν και ακούσια, δρα μνητικά προς την κόρη της. Η μητέρα συντηρεί, διαφυλάσσει τη μνήμη, όπως τη μαρμελάδα της στο γυάλινο βάζο, με σκοπό να τη μεταδώσει κάποια στιγμή στην Κατερίνα, κι αυτό κρύβει μία βαθιά αγάπη προς εκείνη. Η μνήμη γίνεται το «γλυκό φρούτο» της ζωής, και αν η ζωή ως συναίρεση των αντιθέτων ενσαρκώνεται στα διαφορετικά πρόσωπα των τριών κοριτσιών, τότε η μνήμη είναι το στοιχείο που διατηρεί τα πρόσωπα αυτά «ζωντανά», δίνοντας στο μυθιστόρημα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη μία διαχρονική αξία²⁹⁹.

Απόγονος

Η μητέρα του κεντρικού ήρωα Πέτρου Πάρνη στον *Απόγονο* είναι μία μητέρα αδιάφορη, «λειψή»³⁰⁰, με έντονα ναρκισσιστικά χαρακτηριστικά. Έχοντας αναθέσει το μέγαλωμα του γιου της στη μητέρα του νεκρού συζύγου της, τη γιαγιά Μαρία Πάρνη, κάθε φορά που τον συναντά φαίνεται να συγκινείται, να αγωνιά γι' αυτόν, ωστόσο το στιγμιαίο ενδιαφέρον της δεν είναι ικανό να καλύψει τις συναισθηματικές ανάγκες του γιου της: «*Είσαι ευχαριστημένος; Αν θες τίποτα, να μου το πεις. Αν σου χρειάζεται τίποτα. [...] Τώρα του λέει - του χαϊδεύει τη ρόγα του αυτιού και του λέει: - Εγώ θα βγω έξω, θέλετε τίποτα; Κοντεύει πέντε και την περιμένουνε για μπριτζ. Βγαίνοντας, χτύπησε το κουδούνι και παράγγειλε: - Να προσέχετε τα παιδιά.*

²⁹⁹ Όπως γράφει ο Γιώργος Θεοτοκάς στο *Ελεύθερο Πνεύμα*, «Η ψυχολογία του δημιουργού, του αληθινού δραματουργού, του αληθινού μυθιστοριογράφου είναι η δημιουργία ζωντανών ανθρώπων. Αυτό αρκεί. Αλλά αυτό, που φαίνεται σε πολύ κόσμο μια ελαφριά εργασία, προϋποθέτει μια εξαιρετική δύναμη της ψυχής, που ελάχιστοι τη διαθέτουν». (Γ. Θεοτοκάς, *Ελεύθερο Πνεύμα*, ό.π., σ. 50).

³⁰⁰ Roland Barthes, *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, μτφρ. Βασίλης Παπαβασιλείου, Ράππα, Αθήνα 1977, σ. 74.

Ο Πέτρος την κοίταξε την ώρα που φιλούσε τη Μαίρη. Το φιλί της έσκασε στο κενό, για να μη χαλάσει το κοκκινάδι. Βγήκε πεταχτή σαν κοριτσάκι» (380).

Αδυνατώντας να διαχειριστεί το πένθος για τον θάνατο του άντρα της³⁰¹, η μητέρα απομακρύνει από κοντά της το γιο της, πρόσωπο που φέρει την ταυτότητα του εκλιπόντος πατέρα του, σε μία προσπάθειά της να «θάψει» το παρελθόν, να «σκοτώσει» το πρόσωπό του³⁰².

Ο νεαρός ήρωας στην πορεία αναζήτησης της προσωπικής του ταυτότητας έχει την ανάγκη της παρουσίας του μητρικού προσώπου, όπως διαφαίνεται μέσα από την αντιπαραβολή του σπιτιού της γιαγιάς και του σπιτιού της μητέρας. Τα παλιά, βαριά και στριμωγμένα έπιπλα της γιαγιάς αποτελούν ψυχικά σημεία³⁰³ που κουβαλούν πάνω τους την ιστορία της οικογένειας: *«Η τραπεζαρία ήταν του παππού, η κονσόλα του προπάππου, η ντουλάπα της γιαγιάς, κι ο μεγάλος κομός του θείου Λεωνίδα» (377)*. Τα βαριά έπιπλα πνίγουν, συνθλίβουν τον Πετράκη, τον εμποδίζουν να «αναπνεύσει», να αυτονομηθεί και να δημιουργήσει τη δική του ταυτότητα. Αντίθετα, στο σπίτι της μητέρας τα πάντα είναι απλά και λιγοστά. Τα ξύλα *«γυαλίζουν»*. *«Νομίζεις πως εγίνηκαν για νέους, για παιδιά. Του αρέσουν του Πέτρου»*. Στα γυαλιστερά έπιπλα ο Πέτρος αναζητά το κάτοπτρο που θα του επιτρέψει να αντικρίσει τον εαυτό του, κάτι που φαίνεται αδύνατο στο πεπαλαιωμένο και θαμπό περιβάλλον του σπιτιού της γιαγιάς. Στο σπίτι της μητέρας ο ήρωας νιώθει ότι *«κάτι άρχισε να τον δένει»* μαζί της (377). Κοντά της *«αισθάνεται άλλος άνθρωπος, γίνεται πιο μεγάλος, πιο άντρας» (378)*. Όμως εκείνη είναι απόμακρη. Συμπεριφέρεται σαν ξένη και διαψεύδει τις επιθυμίες του γιου της: *«Ο Πέτρος το 'νιωσε, το πόσο μακριά του βρίσκεται η μητέρα του» (379)*. Στην πραγματικότητα ο Πέτρος αναζητά μέσω της μητέρας του την πρόσβαση σε κάποια μορφή, καθώς και σε κάποια δύναμη του πατέρα του. Ωστόσο, αυτή η πρόσβαση εμποδίζεται από την ίδια του τη μητέρα, η οποία φαίνεται να του στερεί αυτή την δυνατότητα³⁰⁴.

³⁰¹ Βλ. Σ. Φρόνυτ, «Πένθος και μελαγχολία», στο: *Μεταψυχολογικά κείμενα του 1915*, Επίκουρος, Αθήνα 2005, σ. 147-167.

³⁰² Jean-Luc Marion, *Το ερωτικό φαινόμενο*, μτφρ. Χρήστος Μαρσέλλος, Πόλις, Αθήνα 2008, σ. 191-192.

³⁰³ G. Bachelard., *Η ποιητική του χώρου*, μτφρ. Ελένη Βέλτσου, Ιωάννα Χατζηνικολή, Χατζηνικολής, Αθήνα 1982, σ. 105.

³⁰⁴ J. Laplanche, *Ο Hölderlin και το ζήτημα του πατέρα*, μτφρ. Αριέλλα Ασέρ, Αντώνης Κουτσουραδής, Ίκαρος, Αθήνα 1999, σ. 227.

Σε μία ασυνείδητη προσπάθεια αναπλήρωσης της στερητικής μητέρας του, ο έφηβος ήρωας συνάπτει ερωτική σχέση με την τριαντάχρονη Χριστίνα, η οποία λειτουργεί ως μητρικό υποκατάστατο, εισάγοντας τον άπειρο νέο στα μυστήρια του έρωτα και της τέχνης, μέσω των οποίων ο ίδιος θα αποκτήσει μία ωριμότερη αίσθηση του εαυτού του και του κόσμου³⁰⁵.

Eroica

Η περίπτωση του Λοΐζου στο μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη αποτελεί λογοτεχνική μεταφορά της περίπτωσης του εφήβου, του οποίου η συμπεριφορά καθορίζεται όχι μόνο από τις εσωτερικές ψυχικές συγκρούσεις της εφηβείας αλλά και από μία τραυματική παιδική ηλικία. Όταν ο ίδιος βρισκόταν στην ηλικία των επτά ετών, η μητέρα του, η οποία χαρακτηρίζεται από τον αφηγητή ως νευρική και με παράξενη συμπεριφορά, τον εγκατέλειψε φεύγοντας με έναν διπλωμάτη που γνώριζε από παλιά. Είναι η «κυρία εκείνη» (31), όπως την αποκαλούν οι φίλοι του Λοΐζου. Όχι οποιαδήποτε γυναίκα, αλλά «εκείνη»: γνωστή και άγνωστη συγχρόνως: οικεία και αλλότρια. Είναι η συναίρεση της αντίθεσης του συγκεκριμένου και του μυστηριώδους. Στα πρώτα χρόνια του Λοΐζου ήταν τόσο απορροφημένη στον εαυτό της, ώστε ανταποκρινόταν στις ανάγκες του παιδιού της ανάλογα με τις δικές της ναρκισσιστικές απασχολήσεις. Εξαιτίας αυτού, ο Λοΐζος μεγάλωσε με δομικές ελλείψεις στην ψυχική του ανάπτυξη, καθώς το ψυχικό τραύμα τού στέρησε ένα κομμάτι του εαυτού του³⁰⁶. Ο χαρακτήρας αυτής της δυαδικής σχέσης δίνεται εύγλωττα στο παρακάτω απόσπασμα:

«Πάντα της ήταν ακατάδεχτη κι εκκεντρική. Πώς ήρθε τάχα απ' την Τεργέστη: Μια γυναίκα νευρική, το παιδί μεγάλωνε κι εκείνη όλο ταξίδια- τον πρώτο χρόνο στην πρωτεύουσα κι έπειτα κάθε χρόνο τακτικά τρεις μήνες στην Ευρώπη-ως ότου εξαφανίστηκε μια και καλή, παν' τώρα οχτώ χρόνια... (Για μας, έμεινε πάντα στην παιδιάτικη ενθύμησή μας η κυρία εκείνη: νταντέλλες, μεταξωτά θροϊσμάτα, κορδέλλες ν' ανεμίζουν χάρδια που λαχταρούσαμε και ίσως νάταν μητρικά...) Το

³⁰⁵ Βλ. παρακάτω στο αντίστοιχο κεφάλαιο για τον έρωτα.

³⁰⁶ Για τους τρόπους με τους οποίους το άτομο αποκτά προοδευτικά μία «αίσθηση του εαυτού του», βλ. Heinz Kohut, *The Analysis of the self - A Systematic Approach to the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personality Disorders*, International Universities Press, 1989, σ. 43-44.

παιδί, ναι, βέβαια, τ' αγαπούσε, μα όχι πάλι σαν μητέρα. Το λάτρευε παράφορα, θαρρείς πως ήταν θέατρο οι δυο τους» (127).

Η συμπεριφορά του Λοΐζου, σαφώς επηρεασμένη από τη μητρική εγκατάλειψη παρουσιάζει έντονες μεταπτώσεις: από τον ακραίο ναρκισσισμό ως την εχθρότητα και την υποτίμηση προς τον ίδιο του τον εαυτό. «Ξέρω πως στο τέλος θα μείνω μοναχός» (27), θα εκμυστηρευτεί στους φίλους του. Συχνά εμφανίζει στοιχεία ναρκισσιστικής παθολογίας, καθώς προβάλλει μία ψευδή εικόνα παντοδυναμίας με αλαζονική πολλές φορές συμπεριφορά προς τους φίλους του, κυρίως όμως προς τη Μόνικα, που του δείχνει ιδιαίτερη προτίμηση. Μετά τον θάνατο της μητέρας του, ο Λοΐζος επιλέγει τελικά τη φυγή, αναζητώντας το πεπρωμένο του. Το ταξίδι του και η περιπλάνησή του, ακολουθώντας τον περιοδεύοντα θίασο, είναι η αναζήτηση του «άλλου» και εν προκειμένω της μάνας. «Δεν μας εκπλήσσει» λέει ο Γιουνγκ «ότι αυτό που αναζητά είναι γένους αρσενικού και εκείνο που αναζητιέται θηλυκού, αφού κύριο αντικείμενο της ασυνείδητης νοσταλγίας είναι η μητέρα»³⁰⁷.

Ο Λοΐζος είναι ο καρδιοκατακτητής που ονειρεύονται όλες οι γυναίκες και πρώτη απ' όλες η Μόνικα. Όμως καμία δεν μπορεί να τον καταλάβει, ούτε μία που να μπορεί να πλησιάσει την ψυχή του, να διαβάσει τη σκέψη του, γιατί αναζητά «Εκείνη». Όσπου βρίσκει τη γοητευτική θεατρίνα με το φτιασιδωμένο, ηδονικό κορμί και το έντονο βάψιμο. Όταν τον συναντά ο Αλέκος και τον ρωτά πώς τη γνώρισε, εκείνος του εξηγεί: «όπως τον άγγιξε η ματιά της μια στιγμή μέσα στο δάσος, ένιωσε το κορμί του σα βασανισμένο, καθώς κάποιες φορές τυχαίνει και το μυαλό μας τυραννιέται για να θυμηθεί κάτι λησμονημένο από χρόνια – έτσι κι εκείνον τον βασάνιζε κάποιο λησμονημένο χάδι... Τον ρώτησε μονάχα: - Μ' αγαπάς αγόρι μου;...Εκείνος έχωσε το πρόσωπό του στο μπού της θεατρίνας.

- Ματάκια μου, του λέει, θα κοιμηθείς μαζί μου απόψε...

Ο Αλέκος έκανε να ρωτήσει: - Λες να 'ναι όπως τότε που κοιμόσουν αγκαλιά με τη μητέρα σου, με την κυρία εκείνη;

Μα λέει μονάχα: - Και είχα ορκιστεί να σ' έφερνα μαζί μου πίσω...» (168).

³⁰⁷ Κ. Γιουνγκ, *Σύμβολα της μεταμόρφωσης*, ό.π., σ. 224.

Η θεατρίνα είναι η «μητέρα – πόρνη», που μυεί τον έφηβο ήρωα στην πρώτη εμπειρία του έρωτα. Ο Λοΐζος, ανασύροντας από τη μνήμη του τη μακαριότητα της ένωσης με τη μάνα, συναντά στο πρόσωπο – προσωπείο της θεατρίνας το μητρικό υποκατάστατο που τον κάνει να νιώθει προστασία και ανακούφιση. Ο ίδιος αδυνατεί να ταυτιστεί με άλλα πρόσωπα, κάτι που τον καθιστά μετέωρο και έχει ως αποτέλεσμα να βρίσκεται διαρκώς σε μία περιπλάνηση, ανέστιος, χωρίς δεσμό, χωρίς πατρίδα. Η ταυτότητά του είναι μια χαίνουσα πληγή, μία άβυσσος, όπως στους απόλυτους μηδενιστές. Δεν υπάρχει κανένα «βλέμμα», καμία εστίαση στον Άλλον. Η απόφασή του ν' ακολουθήσει τους θεατρίνους δηλώνει την αγωνιώδη αναζήτηση του χαμένου μητρικού προσώπου, αλλά παράλληλα και τη θέλησή του να κατανοήσει την οδυνηρή απουσία, να βρει ένα άλλοθι για την εξαφάνιση της μητέρας του. Η φυγή του Λοΐζου είναι μία απεγνωσμένη έκκληση χωρίς ανταπόκριση, είναι η αναζήτηση του βλέμματος μέσα στο σκοτάδι.

Παραστρατημένοι

Στην περίπτωση των *Παραστρατημένων* η κακή συζυγική σχέση δημιουργεί σοβαρά προβλήματα στη συγκρότηση της γυναικείας ταυτότητας της κεντρικής ηρωίδας Αλεξάνδρας, η οποία, καθώς μπαίνει στην καθαυτό γυναικεία φάση της ζωής της αντιμετωπίζεται από το οικογενειακό της περιβάλλον, κυρίως από τη μητέρα της, μάλλον με δυσπιστία και αρκετή ανησυχία³⁰⁸. Όταν η μητέρα

³⁰⁸ Όπως υποστηρίζει η Melanie Klein, αν οι γονείς βιώνουν μια ευτυχισμένη συζυγική σχέση, τότε το κορίτσι νιώθει μια τεράστια ικανοποίηση, που οφείλεται στο γεγονός ότι ανακουφίζει την ενοχή που αισθάνεται για τις σαδιστικές της φαντασιώσεις για την καταστροφή των γονιών της και του φόβου μήπως αποκαλυφθεί. Οι εικόνες μιας μητέρας και ενός πατέρα καλοπροαίρετων, εγγυώνται την εσωτερική ηρεμία και ασφάλεια του κοριτσιού. Τόσο τα θηλυκά όσο και τα αρσενικά της στοιχεία θα βρουν τότε τρόπο να εκφραστούν κάτω από την προστασία των εσωτερικευμένων *imagos* των γονιών και θα τεθούν έτσι τα θεμέλια για την ολοκλήρωση μιας αρμονικής προσωπικότητας. (M. Klein, *Η ψυχανάλυση των παιδιών*, ό.π., σ. 308-309.) Κάτι τέτοιο, βλέπουμε ότι δεν μπορεί να συμβεί στην περίπτωση της ηρωίδας της Νάκου, εξαιτίας της προβληματικής σχέσης των γονέων της.

μαθαίνει τον σχεδόν ερωτικό θαυμασμό της Αλεξάνδρας για τη συμμαθήτριά της Βιολέτα³⁰⁹, της επιτίθεται λεκτικά και σωματικά:

«Παλιοκόριτσο! Πλάσμα έκφυλο! Ντροπή σου! Ντρόπιασες και μένα στο σχολείο. Να με προσβάλλουν για χάρη σου...[...] Η μητέρα μου αγρίευε ολοένα, ώσπου στο τέλος πήρε την πέτσινη ζώνη του θείου κι άρχισε να με κτυπά στα πόδια δυνατά.[...] Με τραβούσε απ' τα μαλλιά, μ' έβαζε να γονατίσω μπροστά στις εικόνες και να ορκιστώ πως ποτέ πια δε θα το ξανακάνω. Αλλά τι να ξανακάνω; Να μην αγαπώ τη Βιολέττα; Και γιατί να μην την αγαπώ;» (52-53).

Στη συμπεριφορά της μητέρας, η οποία δεν έχει χαρίσει ούτε ένα χάδι στην κόρη της, κρύβεται κάποια ζήλια για τα πρωτοφανέρωτα χαρακτηριστικά της Αλεξάνδρας. Πρόκειται για το μητρικό μορφοείδωλο της «κακής μάνας», με τεράστια συναισθηματική απόσταση από την κόρη της, που η συναισθηματική της διάθεση ταλαντεύεται ανάμεσα στην κατάθλιψη και στην ψυχική ευφορία. Η αυστηρότητα με την οποία η μητέρα αντιμετωπίζει την «παρεκτροπή» της Αλεξάνδρας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι εκφράζει τις δικές της εφηβικές ανικανοποίητες επιθυμίες. Τιμωρεί την κόρη της γι' αυτό που δεν έκανε εκείνη, και που κρυφά θα ήθελε να είχε κάνει³¹⁰.

Η έλλειψη θετικής μητρικής εικόνας λειτουργεί ανεστραμμένα, οδηγώντας τελικά την ηρωίδα στη συνειδητή επιλογή να γίνει η ίδια μητέρα για το παιδί του νεκρού αδελφού της, προσφέροντάς του τη μητρική αγάπη που στερήθηκε

³⁰⁹ Συχνά, η εξιδανικευμένη φιλία κατά την περόδο της εφηβικής ηλικίας επενδύεται με ερωτικά συναισθήματα απέναντι στον φίλο ή τη φίλη, συναισθήματα όχι κατ' ανάγκη σεξουαλικά, ωστόσο με έντονα χαρακτηριστικά και συνδεδεμένα με ποικίλες επιθυμίες ή και ζήλια, όπως είναι οι περιπτώσεις του Ανδρέα στην *Eroica* και του Χρίστου Γκίτζα στον *Απόγονο*. (Βλ. M. Klein, "L'amour, la culpabilité et le besoin de réparation", *Adolescence*, 25, 3, Paris: L'esprit du temps, 1937, σ. 497-504).

³¹⁰ Ανθή Δοξιάδη-Τριπ, «Η εφηβεία σαν οικογενειακή κρίση», στο Α. Δοξιάδη, Ε. Ζαχαρακοπούλου (επιμ.) *Ο έφηβος και η οικογένεια*, Εστία, Αθήνα 1985, σ. 125. Η Αμερικανίδα ποιήτρια και δοκιμογράφος Andrienne Rich, η οποία διερεύνησε τη σχέση μητέρας παιδιού, αναγνωρίζει στη μητέρα αρνητικά συναισθήματα απέναντι στο παιδί και αναλύει την αμφιθυμική τους σχέση θίγοντας ένα θέμα απαγορευμένο, αυτό της καθολικής και άνευ όρων μητρικής αφοσίωσης. Τάσσεται βέβαια υπέρ της εμπειρίας της μητρότητας, την οποία και διαχωρίζει από τη θεσμική της, αλλοτριωτική διάσταση. Η ψυχανάλυση δεν αναγνωρίζει στη μητέρα τις ανθρώπινες διαστάσεις της, αλλά αναλύει την παρουσία της στη ζωή του παιδιού μέσα από τις φαντασιώσεις που την κατασκευάζουν παντοδύναμη και τρομακτική. Επομένως, στις ερμηνείες των ψυχαναλυτών υποτιμάται η πραγματική διάσταση της δυαδικής σχέσης μητέρας - παιδιού, η πολύπλοκη δηλαδή καθημερινότητα έναντι της φαντασίωσης. Andrienne Rich, *Γέννημα γυναίκας Η μητρότητα σαν εμπειρία και θεσμός*, Λιβάνης, Αθήνα 1983. (Η παραπομπή από το: Χ. Ιγγλέση, όπ., σ. 14).

εκείνη από τη δική της μητέρα. Το γεγονός, μάλιστα, ότι η επιλογή αυτή γίνεται έξω από το θεσμικό πλαίσιο του γάμου, όχι μόνο δεν υποβαθμίζει, αντίθετα, ενισχύει το θεσμό της μητρότητας, ως υπέρτατη πράξη θυσίας και αγάπης. Το έργο, στο σημείο αυτό, διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα, δεδομένου ότι εδώ η ηρωίδα δεν αναζητά μητρικά υποκατάστατα, αλλά αναλαμβάνει η ίδια τον ρόλο της μάνας, οδηγούμενη σε μία συνειδητή πράξη ανάληψης της ευθύνης για το μέγαλωμα ενός ανθρώπου, σημείο κομβικό για την ολοκλήρωσή της ως προσωπικότητα.

2.1.3 Η γιαγιά

Τη σημαντικότητα του προσώπου της γιαγιάς στη ζωή του παιδιού την έχει επισημάνει ο C. Jung, σύμφωνα με τον οποίο η μητέρα είναι αρχικά η υλική-σωματική όσο και η ψυχική προϋπόθεση της ύπαρξης του παιδιού, που ζει σε μία κατάσταση ασυνείδητης ταύτισης μαζί της. Καθώς όμως το ασυνείδητο αρχίζει σιγά σιγά να εξασθενεί δίνοντας τη θέση του στη συνειδητότητα, τότε το εγώ οδηγείται σταδιακά σε μία διαφοροποίηση από τη μητέρα, οι ιδιαιτερότητες της οποίας γίνονται όλο και πιο σαφείς. Οι «μυθικές» ιδιότητες που έχει αποδώσει το παιδί στη μητέρα, αρχίζουν τότε να χάνονται και να μεταφέρονται στη γιαγιά, που αποτελεί και το πιο κοντινό πρόσωπο στη μητέρα. Η γιαγιά είναι η «Μεγάλη Μητέρα» που σηματοδοτεί τη μετάβαση σε ένα υψηλότερο ιεραρχικό επίπεδο, και που συχνά αποκτά τις ιδιότητες της σοφής ή της μάγισσας³¹¹.

Όπως θα δούμε στη συνέχεια, η γιαγιά ως μυθιστορηματικός χαρακτήρας εμφανίζεται σε τέσσερα μυθιστορήματα, κατέχοντας ιδιαίτερα σημαντικό μυθικό ρόλο στην πορεία ωρίμασης των εγγονών τους.

Contre - temps

Στο *Contre - temps*, η μορφή της γιαγιάς είναι συνδεδεμένη με τις μοναδικές ευτυχισμένες στιγμές των παιδικών χρόνων της μικρής Κυβέλης στο μικρό παραθαλάσσιο χωριό του Βόλου, όπου περνά τα καλοκαίρια, αποτελώντας το

³¹¹ C. G. Jung, *Τέσσερα Αρχέτυπα*, ό.π., σ. 53.

μόνο πρόσωπο που προσφέρει τη στοργή και τη φροντίδα που έχει ανάγκη η ηρώιδα μετά τον θάνατο της μητέρας της. Καθώς δρα αναπληρωματικά στην έλλειψη της μάνας, κατέχει τη θέση ενός καθαρά μητρικού προσώπου. «*Τα χέρια της ήταν ζεστά και μαλακά σαν της μαμάς*», ενώ τα «*γαλάζια ψιχαλιστά μάτια*» της, θυμίζουν τα γαλάζια μάτια³¹² της μητέρας (40-41). Τα «*φαρδιά πράγματα*» του σπιτιού της γιαγιάς μαρτυρούν την αφθονία και τη δεκτικότητά της. Το σπίτι της είναι ένας πραγματικός παράδεισος, όπου η θετική ενέργεια ρέει απρόσκοπτα, σε αντίθεση με το ψυχρό περιβάλλον του σπιτιού της Αθήνας, στο οποίο μεγαλώνει υπό την κηδεμονία της καταπιεστικής θείας Αγλαΐας. Η συγγραφέας χρησιμοποιεί στο μυθιστόρημά της ένα από τα βασικά μοτίβα του μυθιστορήματος μαθητείας, το δίπολο χωριό – πόλη, προκειμένου να αντιπαραβάλει τα δύο κεντρικά γυναικεία πρόσωπα στη ζωή της ηρώιδας. Το «ανοιχτό» πρόσωπο της γιαγιάς με το «ατελείωτο» περιβόλι της στο χωριό, αντιπαραβάλλεται με το «στενό» πρόσωπο της θείας Αγλαΐας και τις «*σιχαμένες αυλές*» της Αθήνας, όπου «*η μέρα ήταν ένα με τη νύχτα*» κι ο ουρανός «*πάντα κρυμμένος πίσω απ' τις στέγες των σπιτιών, σαν πίσω από βαριά τσιμεντένια σύννεφα*» (48). Η αυλή της γιαγιάς αντιπροσωπεύει το «άνοιγμα» της ταυτότητας, αντίθετα, το σπίτι της Αθήνας παραπέμπει στην «κακή μάνα», και ταυτίζεται με την έλλειψη αυτονομίας, την απουσία του αναγκαίου ψυχικού χώρου που θα της επιτρέψει μία διερεύνηση του εαυτού της. Η Αθήνα, η οποία συνδέεται με τον χαρακτήρα της θείας Αγλαΐας, είναι η αλλοτριωμένη πόλη που φοβίζει την Κυβέλη, καθιστώντας αδύνατη κάθε μορφή επικοινωνίας με τον κόσμο γύρω της. Αντίθετα, το χωριό είναι συνυφασμένο με την παρουσία της γιαγιάς· είναι η παράδοση, η ρίζα, το καταφύγιο. Ο τόπος του χωριού με τα στενά σοκάκια του προσομοιάζει με τον εσωτερικό λαβύρινθο της ψυχής της έφηβης ηρώιδας, όπου η ίδια θα έχει την ευκαιρία να περιπλανηθεί και να εξερευνήσει, προκειμένου να αντιμετωπίσει τους φόβους της και να οδηγηθεί σε μία βαθύτερη γνώση του εαυτού της, στο πέρασμα σε ένα ανώτερο πνευματικό και ψυχικό επίπεδο.

³¹² Τα γαλάζια μάτια έχουν κάτι το υπερκόσμιο, το ουράνιο και αποτελούν κοινό στοιχείο και άλλων μυητών, όπως του πατέρα, του Αλέξανδρου και του Νίκου στις *Δύσκολες Νύχτες*.

Δύσκολες Νύχτες

Στις *Δύσκολες Νύχτες* η παιδική ηλικία της κεντρικής ηρωίδας – αφηγήτριας, μετά τον θάνατο της μητέρας και την ανάληψη της κηδεμονίας από τη γιαγιά, φαίνεται να συνθλίβεται από το συντηρητικό και εξουσιαστικό οικογενειακό της περιβάλλον, το οποίο καταστέλλει το συναίσθημα και την ονειροπόληση, εισάγοντας το μικρό κορίτσι βίαια στον κόσμο των ενηλίκων:

«Μου 'βαζε η νταντά τα ναυτικά με τ' άσπρα σειρήνια και τις βαθιές καλοσιδερωμένες πιέτες γύρω γύρω που, όταν έστριβα το κορμί, ανοίγανε ψηλά ψηλά κι εφούσκωναν σαν τεντωμένη ομπρέλα. Τα βαριόμουνα εκείνα τα σκούρα ολόιδια μπλε φουστάνια πάντοτε το χειμώνα κι ολόιδια κάτασπρα το καλοκαίρι. Τ' άλλα παιδιά φορούσανε χρωματιστά, ένα σωρό φιόγκους και κορδέλες και πράματα...[...] εγώ κοιτάζα πάντα με ζήλια τα κόκκινα της εγγονής της μαγέρισσας που 'ρχότανε την Κυριακή να πάρει το πακέτο με τα πράματα που της είχαν μαζέψει μες στη βδομάδα. Είχε και μαύρα γοβάκια που γυάλιζαν [...]. Με παίρναν όμως στην άλλη κάμαρα και λέγανε σιγά, σιγά να μην ακούσει το κοριτσάκι, πως όλα τούτα που φορούσε ήτανε πρόστυχα, κι εγώ δεν έκανε να τα βάλω. Τότε προσπάθησα πάρα πολύ θυμούμαι να τους εξηγήσω ότι εμένα μ' αρέσανε εκείνα καλύτερα...Την εδικιά μου γνώμη ωστόσο δε φάνηκε ποτέ κανένας να την παίρνει στα σοβαρά» (28-29).

Η ενήλικη πλέον αφηγήτρια αντιμετωπίζει με ειρωνικό τρόπο τις «φιλανθρωπίες» της γιαγιάς, που στα παιδικά της χρόνια προσπάθησε να της διδάξει ότι πρέπει να λυπάται και πάντα να δίνει σ' αυτόν που δεν έχει. Η μικρή ηρωίδα εφαρμόζει την προτροπή της γιαγιάς, πετώντας απ' το παράθυρο τα ασημένια κουταλάκια του τσαγιού σ' έναν κουτσό ζητιάνο, και προσθέτει με νόημα: «Εγώ πάλι και τότε ωστόσο δεν εκατάλαβα ποτέ πολύ καλά, γιατί να πρέπει δίχως άλλο να με μαλώσουν σήμερα, επειδή ο κουτσός είχε σήμερα πια τα δώδεκά του καλά κουταλάκια κι εκείνος!» (30). Όπως επισημαίνει ο Saunier, πρόκειται για μία συνειδητή προσπάθεια της ενήλικης αφηγήτριας «να γελοιοποιήσει τις παραδοσιακές αγαθοεργίες της αστικής τάξης»³¹³. Η ειρωνεία

³¹³ G. Saunier, ό.π., σ. 59. Παρόμοια προτροπή της γιαγιάς προς τον εγγονό της έχουμε και στον *Απόγονο*, («Ένα σου λέω μονάχα. Να λυπάσαι και να είσαι γενναίος με τους πτωχούς, εκείνους

με την οποία αντιμετωπίζει το περιστατικό με τον ζητιάνο, σε συνάρτηση με την εξέλιξη της ζωής της ηρωίδας, μας επιτρέπουν να κατατάξουμε τη γιαγιά στα πρόσωπα που ασκούν «ανεστραμμένη» μύηση στην πορεία μαθητείας και διαμόρφωσης της κεντρικής ηρωίδας.

Απόγονος

Στον *Απόγονο* η γιαγιά κατέχει κεντρικό ρόλο στη διαμόρφωση της προσωπικότητας του κεντρικού ήρωα, Πέτρου Πάρνη, λειτουργώντας ως ο συνδετικός κρίκος μεταξύ του παρόντος και ενός άγνωστου για εκείνον παρελθόντος, που έχει σχέση με τη ζωή και την πολιτική δράση του πατέρα του Αλέκου Πάρνη. Μετά τον θάνατο του πατέρα και την παραμέληση από τη μητέρα του, για την οποία η γιαγιά «σπέρνει μιαν αντιπάθεια στην ψυχή του *Πετράκη*» (359), προσκολλάται επάνω στον εγγονό της, καθιστώντας τον πεδίο αναπλήρωσης του χαμένου της γιου και πατέρα του Πέτρου. Η επιμονή της να επισκέπτεται με τον Πέτρο συχνά το νεκροταφείο, κατεξοχήν τόπο μνήμης, μαρτυρά την αγωνία της να αντιταχθεί στη λήθη του νεκρού γιου της³¹⁴: «*Μα έχει απομείνει τόσο μόνη, τόσο έρημη στον κόσμο... φόβος είναι; άλλο τίποτα είναι;... κρεμιέται πια ολόκληρη στον Πετράκη, καταθλιπτικά, εγωιστικά, θέλει να τον έχει δικό της, να τον νιώθει αδιάκοπα κοντά της, μέσα στο σπίτι, μονάχο του κι εκείνον... [...] και τον πνίγει, και τον κάνει πιο νευρικό, πιο αδύναμο, σαν να του ρουφάει το αίμα του, θαρρείς, για να παίρνει λίγη ζωή τώρα στα στερνά της*» (360). Όντας αμέτοχος στις παιδικές αταξίες, κι ακόμη περισσότερο στις «νεανικές τρέλες», που σ' αυτές η γιαγιά «μάντευε το σπόρο του κακού», ο Πέτρος βιώνει μία κατάσταση «εσωτερικής αναπηρίας», από την οποία θα απελευθερωθεί και θα ωριμάσει μετά από μία σειρά γεγονότων, και κυρίως με τον θάνατο της γιαγιάς του και την ερωτική σχέση του με την τριαντάχρονη Χριστίνα Περράκη.

Ο Πετράκης είναι το καλό παιδί που βρίσκεται σε αρμονία με την ατμόσφαιρα, τις ιδέες, και τα ιδεώδη της καταγωγής του. Έχει αναπτύξει υπερβολικές άμυνες απέναντι στις ενορμήσεις του, κάτι που παρεμποδίζει τις διαδικασίες της φυσιολογικής του ωρίμασης και την αναζήτηση της ατομικής του ταυτότητας.

που δεν έχουν να ζήσουν, να τους δίδεις όσο μπορείς»), με τη διαφορά ότι εκεί ο ήρωας «σκύβει και φυλάει το χέρι της γιαγιάς» (σ. 469).

³¹⁴ Ζ. Σιαφλέκης, (επιμ.), *Γραφές της Μνήμης*, Gutenberg, Αθήνα 2011, σ. 314.

Αποκλεισμένος στο σπίτι της γιαγιάς, αδυνατεί ν' αντιμετωπίσει τις προκλήσεις της ζωής, που θα του επιτρέψουν να νιώσει τόσο το καλό όσο και το κακό που αυτή περιλαμβάνει³¹⁵. Τα τείχη που έχει υψώσει γύρω του η γιαγιά, του προσφέρουν βέβαια κάποια ασφάλεια, ταυτόχρονα όμως τον ακινητοποιούν και τον εγκλωβίζουν σε ένα περιβάλλον διαποτισμένο από την μυρωδιά της «κλεισούρας και της φθοράς». Βέβαια, ακολουθώντας την άποψη του Bachelard, αυτός ο αέρας της κλεισούρας ίσως να του ήταν απαραίτητος, προκειμένου να εκτιναχθεί προς το φως, όπως η χρυσαλλίδα που αναγεννάται και ανοίγει καινούργια φτερά: «...όσο πιο κλειστή είναι η χρυσαλλίδα, τόσο το πλάσμα που βγαίνει απ' αυτήν είναι ένα πλάσμα που ανήκει αλλού, τόσο μεγαλύτερο είναι το άπλωμά του»³¹⁶.

Όταν οι δυνάμεις της γιαγιάς αρχίζουν να φθίνουν και ο υπέρμετρος προστατευτισμός προς τον εγγονό της υποχωρεί, τότε ο Πέτρος νιώθει να απελευθερώνεται και να ανοίγονται μπροστά του καινούργιοι δρόμοι. Στη σκηνή με το γκρέμισμα του παλιού σπιτιού, που στην προκειμένη περίπτωση συμβολίζει την κληρονομημένη τάξη, αποτυπώνεται αυτή η μεταστροφή στην ψυχολογία του ήρωα. Βλέπει μπροστά του να γκρεμίζουν ένα ερειπωμένο σπίτι - ίχνος ζωής και θανάτου ταυτόχρονα³¹⁷ - ενώ κάθε μέρα που περνά από το συγκεκριμένο σημείο αποκαλύπτεται και κάτι διαφορετικό: «*Να, και το πίσω ντουβάρι με το κούφωμα του ντουλαπιού του τοίχου. Να, και τ' αχνάρια, ο ίσκιος των επίπλων. Δυο άνθρωποι είναι σκαρφαλωμένοι στη μεσοτοιχία και χτυπάνε τ' αγκωνάρια με τις αξίνες. Καταρράχτες πέφτουν τα χώματα και οι πέτρες. Φυσάει αέρας και σκόνη σηκώνεται πολλή. Ο Πέτρος κλείνει τα μάτια κι ανοίγει το βήμα*» (371). Το ερειπωμένο σπίτι ανακαλεί τη χαμένη αθωότητα της παιδικής του ηλικίας³¹⁸. Όπως γράφει ο Bachelard, η εικόνα του σπιτιού είναι μια «τοπογραφία του εσώτερου είναι μας [...] Η ψυχή μας είναι μια κατοικία. Με το να θυμόμαστε "σπίτια" και "κάμαρες" μαθαίνουμε να "κατοικούμε" μέσα στον εαυτό μας»³¹⁹. Όπως το γκρέμισμα δημιουργεί χώρο για το καινούργιο, έτσι και ο ήρωας απωθεί μέσα του το παλιό για να μπορέσει να δεχτεί τη νέα ζωή που

³¹⁵ Άννα Freud, «Η εφηβεία στην ψυχαναλυτική θεωρία» ό.π., σ. 104.

³¹⁶ G. Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, ό.π., σ. 93.

³¹⁷ Τζ. Πολίτη, *Συνομιλώντας με τα κείμενα*, Άγρα, Αθήνα 1996, σ. 213.

³¹⁸ Μ. Κακαβούλια, ό.π., σ. 119.

³¹⁹ *Η ποιητική του χώρου*, ό.π., σ. 26-27.

ανοίγεται μπροστά του. Το γκρέμισμα του σπιτιού συμβολίζει το «γκρέμισμα» του παλιού εαυτού του. Περνώντας μπροστά από το γκρεμισμένο σπίτι, ο Πέτρος κλείνει τα μάτια, αφήνοντας πίσω του τη σκόνη του παρελθόντος και αναγεννάται, όπως το μωρό που αντικρίζει τον κόσμο για πρώτη φορά. Στο κατεστραμμένο σπίτι αποτυπώνεται το «σπάσιμο», η φθορά της κληρονομημένης τάξης, στην οποία γαλουχήθηκε ο νεαρός «Απόγονος».

Τα ψάθινα καπέλα

Αν στον *Απόγονο* η γιαγιά Μαρία Πάρνη αντιπροσωπεύει τον ισχυρό οικογενειακό δεσμό, στα *Ψάθινα καπέλα* η Πολωνέζα γιαγιά είναι το ίνδαλμα της ελευθερίας και της χειραφέτησης, η ιδανική μορφή, το μυστηριώδες ιδεατό πρόσωπο που αντιπροσωπεύει την ασυμβίβαστη ζωή. Όταν τα παιδιά της, δηλαδή η μητέρα των τριών αδελφών και η θεία τους Τερέζα ήταν πέντε και επτά ετών αντίστοιχα, εγκατέλειψε την οικογένειά της φεύγοντας με κάποιον μουσικό που γνώρισε στην Αθήνα και τον ερωτεύτηκε. Η μορφή της γιαγιάς, αν και απύσχα, γίνεται ο καμβάς πάνω στον οποίο η κεντρική ηρωίδα Κατερίνα θα δημιουργήσει τον δικό της ιδανικό εαυτό. Η ιστορία έρωτα και φυγής της Πολωνέζας γιαγιάς από το συζυγικό σπίτι, την οποία μαθαίνουμε μέσα από τα λόγια των υπόλοιπων προσώπων, προσφέρει στην Κατερίνα ένα παρελθόν και ένα πρότυπο για τη μελλοντική της ζωή. Αν και η φωνή της δεν ακούγεται καθόλου στο μυθιστόρημα, στοιχείο που καθιστά μυστηριώδη την ύπαρξή της, η ζωή της επηρεάζει καταλυτικά τη διαμόρφωση της προσωπικότητας της εγγονής της, η οποία ακολουθώντας το παράδειγμα της γιαγιάς της θα αποφασίσει στο τέλος να μην παντρευτεί τον Δαβίδ, αλλά να ξεκινήσει για «*το γύρο του κόσμου*», επιλέγοντας μία αντισυμβατική ζωή, έξω από τα καθιερωμένα γυναικεία πρότυπα.

Η γιαγιά είναι το μόνο γυναικείο πρόσωπο που παραμένει άφθαρτο και στη σφαίρα του ιδεατού. Η Κατερίνα την θαυμάζει για τη γενναιότητά της να πάρει τη ζωή στα χέρια της και να αντιπαρατεθεί με τα γυναικεία πρότυπα της εποχής της, αντιπαραβάλλοντάς τη στάση αυτή με τη στάση των άλλων προσώπων του οικογενειακού περιβάλλοντος, τα οποία εμφανίζονται συμβιβασμένα, με διαψευσμένες ελπίδες, που «θάβουν» τα συναισθήματά τους ο καθένας με το

δικό του τρόπο: Ο παππούς στο χωράφι που καλλιεργεί, η μητέρα στο «συγκρατημένο» της παίξιμο στο πιάνο, η θεία Τερέζα στις «πιστές χαλκομανίες» της, η άλλη γιαγιά, μητέρα του πατέρα, στο «πικραμένο της χαμόγελο» που πήγαζε «ποιος ξέρει από τι ανεκπλήρωτους πόθους» (15).

Το πρόσωπο της γιαγιάς είναι ο καθρέφτης της Κατερίνας. Ο φόβος της θείας Τερέζας αλλά και των υπόλοιπων προσώπων της οικογένειας μήπως η Κατερίνα μοιάσει στο χαρακτήρα της γιαγιάς, ενισχύουν αντί να καταστέλλουν το θαυμασμό της για εκείνη, την κάνουν να συμπεριφέρεται όπως η γιαγιά και να την συγκρίνει με τον εαυτό της: *«Πήρα και τη φωτογραφία της και το ίδιο απόγευμα την έβαλα πλάι στο πρόσωπό μου, αντίκρυ στον καθρέφτη. Παρ' όλες μου όμως τις προσπάθειες, ομοιότητα δε βρήκα, παρά πολύ μικρή. [...] Μόνο που είχαμε τον ίδιο λαιμό και, κάπως, το ίδιο σαγόνι. Το 'χα μεγάλο καμάρι. Ο τρόπος που ο λαιμός μας γεννιόταν απ' τους ώμους και προχωρούσε στο σαγόνι για να φανεί το πρόσωπο είχε μια αρχή ομορφιάς, μια γραμμή καθαρή και υπερήφανη. Με γοήτευε ετούτη η γραμμή του λαιμού μου και κάτι παραπάνω: μου 'δινε σιγουριά κι αυτοπεποίθηση. Πολλές φορές, σαν βρισκόμουνα μόνη, κατέβαζα το φόρεμά μου χαμηλά στους ώμους. Πριν κοιμηθώ, έκανα το ίδιο με το νυχτικό μου. Έτσι, κοιταζόμουν στον καθρέφτη. Με απορροφούσε ο ίδιος μου ο εαυτός. Σαν να μην υπήρχε στον κόσμο παρά εγώ και το είδωλό μου, και σαν τούτο να μ' άρεσε»* (16-17). Ο χαρακτήρας της γιαγιάς ενσαρκώνει την αντιφατικότητα της ίδιας της ζωής. Στο πρόσωπό της συναιρούνται οι αντιθέσεις: αγάπη-μίσος, ηρεμία-οργή, το καλό και το κακό. Όπως λέει ο γέροντας, παλιός φίλος της γιαγιάς και μέντορας της Κατερίνας, *«Δεν μπορούσε κανείς να καταλάβει αν ήταν καλή ή κακιά... [...] Μια φορά, θυμάμαι, που περπατούσαμε στην εξοχή, το σκυλί της, ένα θαυμάσιο λυκόσκυλο που τη λάτρευε, κυνήγησε μια κότα. Το φώναξε μια, δυο, τρεις φορές κι εκείνο δεν άκουσε. Μας άφησε τότε πίσω εμένα και τον Δημήτρη, έτρεξε κατακόκκινη προς το μέρος του και, πριν προφτάσουμε να καταλάβουμε τι γίνεται, το 'δειρε τόσο με το πέτσινο λουρί, που πλήγωσε το κορμί του κι άρχισε να τρέχει αίμα...»*(384). Η γιαγιά είναι η προσωποποίηση της ίδιας της ζωής με τις αντιθέσεις της και, βέβαια, η ζωή δεν θα μπορούσε να βρει την ενσάρκωσή της, παρά μόνο μέσα από έναν χαρακτήρα με στοιχεία έντονα, ακραία και αντιθετικά.

2.1.4 Ο παππούς

Ο μυθιστορηματικός χαρακτήρας του παππού εμφανίζεται με σημαντικό μυθικό ρόλο τόσο στον Λεωνή του Γιώργου Θεοτοκά, όσο και στα *Ψάθινα καπέλα* της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, με διαφορετικά όμως ανδρικά χαρακτηριστικά, στοιχείο που υπογραμμίζει την απόκλιση μεταξύ ανδρικής και γυναικείας λογοτεχνικής γραφής, σε μία εποχή που οι γυναίκες συγγραφείς αρχίζουν να αρθρώνουν έναν λόγο αμφισβήτησης των κυρίαρχων κοινωνικών ηθών σε σχέση με τους έμφυλους ρόλους.

Λεωνής

Στην περίπτωση του μυθιστορήματος του Γιώργου Θεοτοκά, ο παππούς είναι ο γερο – Μπιλαρίκης³²⁰, πρότυπο πατριώτη και ασυμβίβαστου Έλληνα, που *«όλους τους σκίαζε και τους πρόσταζε»* και δε δίσταζε ακόμα και να δείρει όποιον τον αδικούσε (10-11). Ο παππούς διδάσκει στον Λεωνή την αξία του πατριωτισμού και της συστράτευσης στον αγώνα για την ελευθερία, έξω από ατομικισμούς και ιδιοτέλειες: *«Η Πόλη καίεται. Η Ευρώπη καίεται. Τα έθνη σφάζονται. Χιλιάδες άνθρωποι σκοτώνονται αυτή την ώρα στον πόλεμο. Κι εμείς άλλο από το φαί μας δε συλλογιζόμαστε!»* (40). Δίνοντας ένα ζωντανό μάθημα θάρρους στον εγγονό του, ακόμα κι όταν τα ξένα στρατεύματα περνούν έξω από τα σπίτια στους δρόμους της Πόλης στη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο παππούς δε διστάζει να τραγουδά πατριωτικά τραγούδια, παρά τις προτροπές της γιαγιάς να σταματήσει. Κι όταν προστάζει τον Λεωνή να τραγουδήσουν μαζί τον εθνικό ύμνο, τότε εκείνος νιώθει σαν να πετάει *«στους εφτά ουραμούς»* και *«συνόδευε τον παππού όσο μπορούσε πιο δυνατά και γελούσε από τη χαρά του ενώ τραγουδούσε»* (41). Ο παππούς βρίσκει τη δύναμη ν' αντιδράσει, σηκώνει το ανάστημά του *«χωρίς να λυγίσει η φωνή του»* μπροστά στην απειλή του εχθρού, οδηγώντας τον εγγονό του με τη φωνή, την ανάσα του και το παράδειγμά του στον αξιακό στόχο. Οι πράξεις του διαπερνούν με βιωματικό τρόπο τον Λεωνή και του μαθαίνουν να αντιστέκεται στην καταπάτηση της ελευθερίας του.

³²⁰ Ο Γ. Π. Σαββίδης, αναφέρει ότι ο παππούς του Λεωνή, ο Δημητράκης Μπιλαρίκης, είναι σχεδιασμένος πάνω σε πραγματικά χαρακτηριστικά του μητρικού παππού του Θεοτοκά, Γεωργίου Νομικού, αλλά του είχε δοθεί το παρατσούκλι του πατρικού παππού, Γεωργίου Θεοτοκά. Βλ. Γ. Π. Σαββίδης, Μ. Πιερής (επιμ.), *Γ. Θεοτοκά, Σημαίες στον ήλιο*, Ερμής, Αθήνα 1985, σ. 16.

Η ιδιαιτερότητα της μυητικής σχέσης παππού και Λεωνή συνίσταται στο γεγονός ότι, παρόλο που μυητής και μούμενος ανήκουν σε δύο διαφορετικές γενιές, έχουν ταυτόχρονα το ίδιο «πικρό προνόμιο» να νιώθουν τριγύρω τους και εντός τους «την υπερένταση του ιστορικού ρυθμού»[...], την παρουσία μέσα στην ατομική τους ζωή, της Ιστορίας, «όχι της τετελεσμένης και γραμμένης Ιστορίας, αλλά της Ιστορίας την ώρα που πραγματώνεται και χαράζει μια από τις μεγαλύτερες στροφές της», όπως σημειώνει ο Γιώργος Θεοτοκάς³²¹. Ο παππούς δεν εμφανίζεται ως ένα πρόσωπο που έχει ολοκληρώσει τη μαθητεία του στη ζωή και μεταδίδει τις εμπειρίες του και τις γνώσεις του στον νεαρό εγγονό, αλλά ως ένας χαρακτήρας εν εξελίξει, που μυεί αλλά και μυείται ο ίδιος ταυτόχρονα, καθώς είναι κι εκείνος θύμα της «αρρώστιας του αιώνα»³²² και μάρτυρας της τραγικής επέμβασης του ιστορικού παράγοντα στις ζωές των ανθρώπων. Δεν πρόκειται για ένα στατικό πρότυπο αλλά για έναν μυητή που μυεί όχι με λόγια αλλά με τη στάση, τις πράξεις του και την ψυχική του δύναμη, η οποία ενδυναμώνεται απ' την παρουσία του Λεωνή και την ανοικτότητα του ίδιου του παιδιού να δεχτεί τη διδασκαλία του. Πρόκειται λοιπόν για μία αμφίδρομη μυητική σχέση, απόλυτα συνειδητή και εμπρόθετη απ' την πλευρά του παππού, ακούσια απ' την πλευρά του Λεωνή, στη διάρκεια της οποίας ο καθένας εξελίσσεται και αλλάζει χάρη στον άλλον.

Τα ψάθινα καπέλα

Με διαφορετικό ρόλο εμφανίζεται ο παππούς στα *Ψάθινα καπέλα*, όπου αναλαμβάνει να διδάξει στις εγγονές του το σεβασμό και την αγάπη προς τη φύση. Δεν είναι τυχαίο ότι το επάγγελμά του είναι γεωπόνος, αυτός που «πονά» και κοπιάζει για τη γη. «*Τα δέντρα, έλεγε, είναι ολάκερη δημιουργία. Το ρίζωμά τους στη γη δείχνει πως όλα τα πλάσματα είναι δεμένα μεταξύ τους και με το Θεό*» (14). Η Μαρία, η Ινφάντα και η Κατερίνα μούνται από τον παππού στα μυστήρια και στα θαύματα της φύσης. Ο παππούς επιδιώκει τον κάματο, καθώς η επαφή του με τη γη τού δίνει χαρά και ικανοποίηση. Οι γεωργικές του ασχολίες – σκάψιμο, φύτεμα, μπόλιασμα – παραπέμπουν στη γονιμοποίηση και έχουν

³²¹ Γ. Θεοτοκάς, «Σημείωμα του συγγραφέα», στο *Λεωνής*, ό.π., σ. 181.

³²² Ο Θεοτοκάς συσχετίζει στο σημείο αυτό τη δική του περίπτωση με το περίφημο «mal du siècle» των ρομαντικών συγγραφέων της εποχής του 1830, οι οποίοι προσπάθησαν να εκφράσουν μέσα από τα έργα τους την ψυχολογική κρίση της εποχής τους. Βλ. το «Σημείωμα του συγγραφέα», στον *Λεωνής*, ό.π., σ. 180-181.

σαφώς ερωτικό χαρακτήρα. Η σχέση του με τη «γυναίκα – γη» είναι μια σχέση «ερωτική», που δρα αναπληρωματικά στη χαμένη σχέση με την Πολωνέζα γυναίκα του και γιαγιά των τριών κοριτσιών. Οι χαρακτήρες του παππού και της αφηγήτριας Κατερίνας συγκλίνουν στο γεγονός ότι ο καθένας αναζητά στη φύση αυτό που του λείπει. Ο παππούς τη γυναίκα που έχασε. Εκείνη, την «καλή μάνα», που παίζει μαζί της, που της «απαντά», που δεν διαψεύδει τις προσδοκίες της.

Χάρη στον παππού, τόσο η Κατερίνα όσο και οι δύο αδελφές της μούνται σ' αυτή την προσωπική και συναισθηματική σχέση με τη φύση, η οποία κατέχει κυρίαρχη θέση στο μυθιστόρημα, επηρεάζοντας καίρια τη διαμόρφωση του χαρακτήρα τους.

2.1.5 Ο θείος - Η θεία

Οι χαρακτήρες του θείου ή της θείας, αν και παρουσιάζουν διαφορετικά χαρακτηριστικά στα μυθιστορήματα, με τη μυητική τους δράση, εκούσια ή ακούσια, θετική ή αρνητική, επηρεάζουν σε όλες τις περιπτώσεις σημαντικά την εξέλιξη των κεντρικών ηρώων/ηρωίδων. Κάποιοι από τους χαρακτήρες αυτούς, και συγκεκριμένα οι ανύπαντρες θείες, που εκδηλώνουν καταπιεστικές συμπεριφορές απέναντι στα ανίψια τους, ανήκουν στους επίπεδους χαρακτήρες, με τη στάση και τις αντιδράσεις τους να έχουν σταθερά χαρακτηριστικά μέχρι το τέλος (*Ταξίδι με τον Έσπερο, Contre - temps, Τα ψάθινα καπέλα*). Αντίθετα, σε άλλα έργα αποκαλύπτουν πλευρές που ανατρέπουν την αρχική εντύπωση, στοιχείο που δικαιολογεί την ένταξή τους στους δυναμικούς χαρακτήρες (*Παραστρατημένοι, Προμήνυμα*).

Ο μυθιστορηματικός χαρακτήρας του θείου εμφανίζεται στους *Παραστρατημένους*, στον *Απόγονο* και στην *Eroica*. Και στις τρεις περιπτώσεις η μυητική του δράση είναι θετική, αν και ο θείος Ανδρόνικος στην *Eroica* αποτελεί μία ιδιαίτερη περίπτωση με αμφιλεγόμενα χαρακτηριστικά, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Όσον αφορά στις αναπαραστάσεις του προσώπου της θείας, συνηθέστερη μορφή είναι η ανύπαντρη ή εγκαταλειμμένη από κάποιον άνδρα, γυναίκα (*Contre - temps, Ταξίδι με τον Έσπερο, Πασχαλιές, Παραστρατημένοι*,

Eroica, Προμήνυμα, Τα ψάθινα καπέλα), που στην πορεία ωρίμασης του ήρωα ή της ηρωίδας, λειτουργεί συνήθως ως ανεστραμμένος μυητής, με εξαίρεση τη θεία Φίλις στην *Eroica* και τη θεία Μαρία στις *Πασχαλιές*, οι οποίες αποτελούν θετικά πρότυπα για τα ανίψια τους. Οι γυναίκες αυτές ζουν συνήθως στο σπίτι των αδελφών τους (*Eroica*, Τα ψάθινα καπέλα) ή έχουν αναλάβει την ανατροφή των ορφανών ανιψιών τους μετά τον θάνατο των γονέων (*Ταξίδι με τον Έσπερο*, *Contre - temps*, Προμήνυμα). Ανάλογα με το χαρακτήρα τους εξελίσσονται σε «φύλακες άγγελους» (*Eroica*) ή σε «δυνάστες» (*Contre - temps*, *Ταξίδι με τον Έσπερο*, Προμήνυμα) των ανιψιών τους, ενώ η συμβολή τους στις υποχρεώσεις του σπιτιού είναι τις περισσότερες φορές ευεργετική³²³. Με διαφορετική εικόνα εμφανίζεται η 23χρονη θεία Γιάννα στο Προμήνυμα, (εξαδέλφη της μητέρας του νεαρού πρωταγωνιστή) η οποία λειτουργεί για τον ανιψιό της ως ενσάρκωση της φαντασιακής μάνας – ερωμένης³²⁴.

Ο θείος

Παραστρατημένοι

Στο μυθιστόρημα της Λιλίκας Νάκου, ο Σωτήρης, θείος της κεντρικής ηρωίδας Αλεξάνδρας και εραστής της μητέρας της, αν και αρχικά αντιμετωπίζεται με αντιπάθεια από την πλευρά της ηρωίδας, στη συνέχεια εξελίσσεται σε θετικό μυητή, αποκαλύπτοντας άγνωστες πλευρές του εαυτού του. Διδάσκει στην Αλεξάνδρα ότι πρέπει κανείς να ζει σαν «ακράτητο άτι» με «τρέλα, πάθος, κι ορμή» (106). Ακόμη, να διεκδικεί τις επιθυμίες της ελεύθερη από χρηματικά κέρδη, συμβιβασμούς και παραδοσιακούς ρόλους, αδιαφορώντας για τη γνώμη του κοινωνικού περίγυρου: «Λοιπόν άκου, Αλεξάνδρα, να μάθεις πότε ο άνθρωπος αρχίζει να γερνά. Άμα δεις κανέναν και βάζει λεπτά κατά μέρος, κι είναι επιφυλακτικός για όλα, και θέλει την ανάπαυσή του, και τον ενδιαφέρει πολύ το κάθε τι που θα πει γι' αυτόν η κοινωνία, ε, τότε βράσε τον! Είναι στα έσχατα γηρατειά, κι ας είναι είκοσι χρονών!...» (106). Η ηρωίδα στο τέλος θα εφαρμόσει στη ζωή της τη διδασκαλία του θείου, υιοθετώντας το ορφανό παιδί του αδελφού της.

³²³ Δ. Μαγκλιβέρας, *Η νεοελληνική κοινωνία του εικοστού αιώνα μέσα από το μυθιστόρημα*, Οι Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1996, σ. 377.

³²⁴ Για τη σχέση του κεντρικού ήρωα Αλέξη με τη θεία Γιάννα, βλ. το σχετικό κεφάλαιο για τον έρωτα.

Ο θεός Σωτήρης αποκαλύπτει, ακόμη, στην Αλεξάνδρα την κρυφή καλλιτεχνική του φύση και το πάθος του για τη ζωγραφική, που όμως εγκατέλειψε, καθώς κανένας τόπος «δεν τον χωρούσε».

Η στάση του θείου απέναντι στην ανιψιά του, την οποία αντιμετωπίζει ως ισότιμο συνομιλητή, αποτελεί επαναστατικό για τους κανόνες της εποχής μάθημα θάρρους και ανεξαρτησίας, που αποκτά ιδιαίτερο συμβολισμό όταν μάλιστα προέρχεται από ένα ανδρικό πρότυπο. Ο μυητικός λόγος του κάνει την Αλεξάνδρα να αισθάνεται εμπιστοσύνη και μία «υπερηφάνεια» για τον εαυτό της, ενισχύοντας την πληγωμένη της αυτοπεποίθηση, απόρροια των δύσκολων παιδικών της χρόνων (110).

Απόγονος

Στον *Απόγονο* ο θεός Σταύρος αναλαμβάνει το ρόλο του μεσολαβητή στην προσπάθεια του ορφανού πρωταγωνιστή να συνθέσει τη θολή εικόνα του νεκρού πατέρα του. Παρουσιάζοντας στον ανιψιό του μέσα από τη δική του υποκειμενική ματιά την πολιτική διαδρομή του πατέρα του, επιτρέπει στον νεαρό Πέτρο Πάρνη να γνωρίσει ένα κομμάτι του εαυτού του, να ταυτιστεί με το απόν πατρικό πρότυπο και να συνθέσει κομμάτια της ταυτότητάς του. Χάρη στη φροντισμένη μνήμη του θείου Σταύρου, ο θάνατος παύει να αποτελεί εμπόδιο. Ο λόγος του, που λειτουργεί ως αντίδοτο στη λήθη του θανάτου, συμπλέκεται με τη «φωνή» του απόντος πατέρα, δημιουργώντας ένα ιδιότυπο μυητικό τρίγωνο. Ο θεός Σταύρος επικοινωνεί την εμπειρία του στον νεαρό απόγονο της οικογένειας των Πάρνηδων, αποκαλύπτοντάς του μία άγνωστη πλευρά της ζωής του πατέρα του, ώστε να τη συμπληρώσει εκείνος στη δική του εικόνα. Ως φορέας εμπειρίας, ανασύρει στο παρόν τα χαμένα κομμάτια του παρελθόντος, βοηθώντας τον ήρωα να συνθέσει το παζλ της δικής του ταυτότητας και να οδεύσει σταδιακά προς την προσωπική του ολοκλήρωση³²⁵.

³²⁵ Για τον διαμεσολαβητικό ρόλο του θείου Σταύρου, βλ. και τη σχετική ανάλυση στο κεφάλαιο για τον πατέρα.

Eroica

Από τις πιο χαρακτηριστικές ανδρικές φιγούρες στα μυθιστορήματα που απαρτίζουν το παρόν corpus είναι ο θεός Ανδρόνικος στην *Eroica*, αυτή η «Θεότητα του αιώνιου έφηβου», όπως τον έχει χαρακτηρίσει ο Αλέξανδρος Διαμαντόπουλος³²⁶. Είναι το «αόρατο μάτι» που παρακολουθεί, θα έλεγε κανείς, με κινηματογραφικό τρόπο τη ζωή του ανιψιού του, Αλέκου, ενώ η ζωή του είναι ταυτισμένη με την ασυμβίβαστη δράση, την «εξέγερση» ενάντια στη φθορά του χρόνου.

Η ιστορία του θείου Ανδρόνικου περιβάλλεται από μυστήριο και αρκετές «κενές σελίδες». Ο θάνατός του μαζί με μία νεαρή κοπέλα που της έταξε πως θα την παντρευτεί, επέρχεται πάνω στο παγωμένο χιόνι στο απόγειο του ερωτικού πάθους. Τα σώματά τους θα βρεθούν άθικτα μετά από μήνες, όταν το χιόνι θα έχει αρχίσει να λιώνει. Με βάση την άποψη του Diel, ότι ο πάγος συμβολίζει την έλλειψη αγάπης, τη νεκρή ψυχή, την πλήρη ψυχική αποτελμάτωση³²⁷, θα μπορούσαμε να πούμε ότι στην περίπτωση του θείου Ανδρόνικου ο έρωτας καταργείται την ίδια στιγμή που εκδηλώνεται³²⁸. Η αγάπη εκμηδενίζεται, ο έρωτας μένει κενός. Το μόνο που μένει αναλλοίωτο, θαμμένο στο χιόνι, είναι το σώμα. Ο πάγος συντηρεί αλλά και παγιδεύει μέσα στο τίποτα. Δεν υπάρχουν γύρω αναγνωριστικά σημάδια, καμία μνήμη, κανένα ίχνος, κανένα παρελθόν της ύπαρξης. Στο πρόσωπο του θείου Ανδρόνικου συμφύρονται η ζωή με τον θάνατο, το πάθος της ζωής και η ταυτόχρονη ακύρωσή του.

Η εμφάνιση, στη συνέχεια, του θείου Ανδρόνικου μπροστά στον ανιψιό του, τον Αλέκο, με τη μορφή κόκκινου γάτου³²⁹ (171-172, 194), μπορεί να του αφαιρεί την ανθρώπινη οντότητα, ωστόσο ο ίδιος φαίνεται να διατηρεί απόλυτη νοητική διαύγεια³³⁰. Ο νους του, παραμένοντας ίδιος και αναλλοίωτος,

³²⁶ Α. Διαμαντόπουλος, «Διαβάζοντας την *Eroica* του Κοσμά Πολίτη», *Τα Νέα Γράμματα Ε'*, Αθήνα 1939, σ. 64.

³²⁷ P. Diel, *Ο Συμβολισμός στην ελληνική μυθολογία*, Χατζηνικολή, Αθήνα 2011, σ. 38.

³²⁸ «Το χιόνι», γράφει ο Bachelard, «εκμηδενίζει τελείως τον εξωτερικό κόσμο. Κάνει το σύμπαν συμπαντικό σε μια μοναχά τονικότητα. Με μια μόνο λέξη, με τη λέξη χιόνι, για το προστατευμένο πλάσμα το σύμπαν εκφράζεται και μαζί καταργείται». *Η ποιητική του χώρου*, ό.π., σ. 68.

³²⁹ Για τον Bachelard, η γάτα είναι «σημείο αμαρτημάτων που δεν έχουν εξιλεωθεί». *Η ποιητική του χώρου*, ό.π., σ. 47.

³³⁰ O J. Levasseur αναφερόμενος στις αναπαραστάσεις του θανάτου στη νεανική λογοτεχνία, επισημαίνει ότι αποτελεί προσφιλές μοτίβο στη σύγχρονη παιδική και νεανική λογοτεχνία «η έννοια του "δυσπόστατου" νεκρού», εκείνου που επανέρχεται στη ζωή και ζει δίπλα στα πρόσωπα που είχε εγκαταλείψει πεθαίνοντας, ο οποίος αναλαμβάνει το ρόλο «του φύλακα -

εξακολουθεί να βρίσκεται σε εγρήγορση. Μεταμορφωμένος σε ζώο βρίσκεται στην ενδιάμεση κατάσταση του «είναι» και «δεν είναι», στο όριο της ταυτότητάς του, «στο έσχατο άκρο του ανθρώπινου». Αυτή η μη φυσιολογική κατάσταση της ύπαρξης, εμπεριέχει όμως και την δυναμική της ανανέωσης, όπως γίνεται με τη μύηση, όπου η αναγέννηση περνά από μία κατάσταση εικονικού θανάτου³³¹.

Η στάση ζωής του θείου Ανδρόνικου, η οποία ήταν αντίθετη στις επιταγές της κοινωνικής ηθικής, σε συνδυασμό με τον αυστηρό ηθικό προσωπικό κώδικα του Αλέκου, θα οδηγήσουν τον νεαρό ήρωα σε ακραίες καταστάσεις. Μετά την συνάντησή του με το φάντασμα του νεκρού θείου, που τον συμβουλεύει να ζήσει ικανοποιώντας τους πόθους του, ο Αλέκος βάζει φωτιά στο σπίτι του γιατρού και αμέσως μετά κατακτά σωματικά τη Μόνικα μέσα στον κήπο του σπιτιού της. Όταν βλέπει για δεύτερη φορά τον κοκκινόγατο – θείο Ανδρόνικο, ακολουθεί ένας διάλογος αποκαλυπτικός της εσωτερικής του σύγκρουσης:

- « *Τ' είναι ο θάνατος και η ζωή μπροστά στον έρωτα, γλυκέ μου ανεψιέ! Σκιές! Λιγότερο από σκιές!*
- *Θέλω να ζήσω, θείε. Είμαι μικρός ακόμα...*
- *Πέρασες ολόκληρη αιωνιότητα μέσα σε μια στιγμή. Αχάριστε!*
- *Να πάω στο σπίτι, θέλω να γυρίσω σπίτι.*
- *Κι ο θάνατος είν' ένας γυρισμός.*
- *Θέλω να πάω στο σπίτι μας...»* (194).

Λίγο αργότερα, ο Αλέκος θα πέσει νεκρός από την αδέσποτη σφαίρα του Γκαετάνο. Φωτιά, έρωτας και θάνατος συνενώνονται την ίδια στιγμή. Το δίδαγμα είναι σαφές: «Αφού απέκτησες τα πάντα με την επιδεξιότητα, με τον έρωτα ή με τη βία, πρέπει τώρα να τα εκχωρήσεις, να εκμηδενιστείς»³³². Η μοίρα του θείου Ανδρόνικου, με τον οποίο ο Αλέκος προσπάθησε να ταυτιστεί,

άγγελου, που προστατεύει και αναγγέλλει». (Jean Levasseur, «Οι ροδαλές πόρτες του θανάτου - Αναπαραστάσεις του θανάτου στη νεανική λογοτεχνία του γαλλόφωνου Καναδά», περ. *Διαβάζω* τ. 469, 2006, σ. 177-183).

³³¹ F. Frontisi-Ducroux, J. – P. Vernant, ό.π., σ. 39. Οι Ducroux και Vernant αναφέρονται στη μεταμόρφωση από την Κίρκη των συντρόφων του Οδυσσέα σε γουρούνια, την οποία βλέπουν σαν μια διαδικασία μύησης. Όταν επανέρχονται στον εαυτό τους και ξαναγίνονται άνθρωποι, νιώθουν ξαναγιωμένοι και σοφότεροι από την περιπέτεια, και τότε θα θυμίσουν στον Οδυσσέα ότι είναι καιρός πια να σκεφτεί την πατρίδα.

³³² Gabriele D'Annunzio, *Ατένιση του θανάτου*. Η παραπομπή από το: G. Bachelard, *Η ψυχανάλυση της φωτιάς*, μτφρ. Γιάννης Εμίρης, Ερατώ, Αθήνα 2007, σ. 78.

επαναλαμβάνεται, προσδίδοντας δραματικές διαστάσεις στο τέλος του μυθιστορήματος³³³.

Ο Αλέκος διδάσκεται, και μαζί του και ο αναγνώστης της *Eroica*, ότι ο ερωτικός πόθος και μόνο αυτός δεν αρκεί για να πραγματώσεις την ιδανική αίσθηση του εαυτού σου. Αν ακολουθήσεις την πορεία του θείου Ανδρόνικου, τον δρόμο μόνο του πόθου, τότε κινδυνεύεις να καταλήξεις όπως αυτός. Ο πόθος χωρίς την αγάπη παραμένει κούφιος, κενός. Μέσα στο παγωμένο χιόνι μένει μόνο το σχήμα του έρωτα. Η κατάκτηση της προσωπικής ταυτότητας απαιτεί τη σύνθεση σάρκας και πνευματικότητας, το σώμα και την ψυχή σ' έναν μεγάλο ερωτικό χορό.

Η θεία

Ταξίδι με τον Έσπερο

Με ιδιαίτερα μισογυνιστικούς όρους περιγράφει ο τριτοπρόσωπος αφηγητής στο *Ταξίδι με τον Έσπερο* τη θεία του κεντρικού ήρωα, Γλαύκου, η οποία τον έχει υιοθετήσει μετά τον θάνατο των γονιών του. Η θεία συνοδεύει τον Γλαύκο στο εξοχικό σπίτι των γονιών του, προκειμένου να αναρρώσει μετά από έναν νευρικό κλονισμό που υπέστη. Η θεία και η πόλη συνδέονται στο μυθιστόρημα με την αρρώστια και την παρακμή, ενώ η εξοχή και το πατρικό κτήμα με την παράδοση, την υγεία και την ανάρρωση. Ο Γλαύκος γράφει στο γράμμα προς τον φίλο του, ότι δεν μπορεί καν να αντικρίσει τη μορφή της μεσόκοπης θείας του, γιατί του φαίνεται αποκτηνωμένη. Η απαίτησή της στο σπίτι όλα «να βαδίζουν κουρντισμένα, με το ρολόι» (17) αντιτίθεται στην εφηβική παρορμητικότητα του Γλαύκου. Οι συμβουλές της να παραμένει στο σπίτι για να ξεκουράζεται δεν έχουν κανένα αποτέλεσμα, καθώς εκείνος κάνει το ακριβώς αντίθετο. Όλα αυτά προκαλούν μία ανεστραμμένη μύηση από την πλευρά της θείας, ενώ η μόνη γυναίκα που θα μπορούσε να αποτελέσει θετικό πρότυπο λείπει, καθώς ο Γλαύκος είναι ορφανός.

³³³ Α. Λόππα, « Η παιδική και εφηβική ηλικία στο έργο του Κ. Πολίτη», περ. *Ελλίτροχος*, τ. 11, 1996-97, σ. 69.

Contre - temps

Άλλη μία περίπτωση θείας – δυνάστη συναντάμε και στο *Contre - temps*. Η κεντρική ηρωίδα Κυβέλη, μετά τον θάνατο της μητέρας της, μεγαλώνει με τη γεροντοκόρη θεία Αγλαΐα με τη «βρώμικη κλαδωτή ρόμπα», η οποία της ασκεί τρομερή καταπίεση, κατευθύνοντας ακόμα και τη σκέψη της. Αυταρχικότητα, καχυποψία, αγένεια, δυσπιστία, χαρακτηρίζουν τη συμπεριφορά της θείας, εμποδίζοντας την Κυβέλη να αναπτύξει μία ανεξάρτητη ατομικότητα. Η στενότητα του χώρου του σπιτιού της θείας αντικατοπτρίζει και τη στενότητα της ψυχής της. Η συγγραφέας «παίζει» με την έννοια του «κλειστού – ανοιχτού» και σε αυτό το πλαίσιο αντιπαραβάλλει το πρόσωπο της θείας Αγλαΐας με το πρόσωπο της γιαγιάς. Το «απλωμένο σπίτι» της γιαγιάς με το «ατέλειωτο περιβόλι» (41) τίθεται αντιστικτικά στη στενότητα του σπιτιού της θείας, της οποίας η μετρημένη οπτική σε συνάρτηση με την απουσία του αναγκαίου ψυχικού χώρου, εμποδίζουν την ονειροπόληση και οδηγούν στην καταστολή της ψυχικής εξέλιξης της ηρωίδας.

Ο γυρισμός της Κυβέλης στο σπίτι της θείας μοιάζει σαν γολγοθάς. Η πραγματικότητα παραμορφώνεται, οι εικόνες γίνονται σουρρεαλιστικές, αποκαλύπτοντας την ψυχική κατάσταση της νεαρής κοπέλας: «*Ήταν μια τέτοια λύπη αυτός ο γυρισμός, απaráλλαχτος, αιώνιος. Να γυρνάς κάθε βράδυ στον ίδιο δρόμο που μακραίνει σαν εφιάλτης, έτσι που τα παράθυρα δεν είναι πια παράθυρα κι οι άνθρωποι χάνουν κάθε σημασία και τα μάτια σου δε βλέπουν, μ' όλο που είναι ανοιχτά*» (59). Η πραγματικότητα την αφανίζει, την εκμηδενίζει. Τα μάτια της «δεν βλέπουν», αφού κανείς δεν την κοιτάζει. Η επανάληψη είναι μία στείρα επανάληψη με απουσία νοήματος, ένας φαύλος κύκλος που δεν την οδηγεί πουθενά. Η θέληση της θείας να κάνει την Κυβέλη φρόνιμη και συμμορφωμένη, χωρίς να αφουγκράζεται τις δικές της προσωπικές ανάγκες, της στερούν κάθε σύνδεσμο με το περιβάλλον. Αγνοώντας τις ανάγκες της νεότητας της Κυβέλης, η θεία υψώνει μπροστά της τα τείχη μιας πραγματικότητας που εγκλωβίζει, εμποδίζοντας τη νεαρή ηρωίδα ν' αντικρίσει με αισιοδοξία το μέλλον.

Τα ψάθινα καπέλα

Στα *Ψάθινα καπέλα* η θεία Τερέζα είναι μία γυναίκα καταπιεσμένη, θύμα των κοινωνικών προκαταλήψεων γύρω από τον γυναικείο ρόλο, και ως χαρακτήρας αντιπροσωπεύει τη στατικότητα και τη ρεαλιστική αντιμετώπιση της ζωής. Η αυτοσυγκράτησή της οφείλεται στο γεγονός ότι στα νιάτα της ο αρραβωνιαστικός της συμπεριφέρθηκε άσχημα, *«την έκανε γυναίκα χωρίς εκείνη να το θέλει. Την κακομεταχειρίστηκε»* (29). Έχει συνειδητό και εμπρόθετο μνητικό ρόλο, κυρίως απέναντι στη μεσαία από τις αδελφές, την Ινφάντα, την οποία προσπαθεί να μυήσει στην ανάγκη μίας μάλλον ουτοπικής αναζήτησης της τελειότητας. *«Είναι ο σκοπός τους η τελειότητα και των δύο»* (31), σχολιάζει η αφηγήτρια. *«Είναι τόσο όμορφη η Ινφάντα. Σαν την Αφροδίτη του Botticelli, μια Αφροδίτη αγνή»*, έλεγε η θεία Τερέζα (28), για να συμπληρώσει η μητέρα: *«Είναι η πιο σεμνή και η πιο όμορφη απ' όλες σας, θα πάρει τον καλύτερο»* (34).

Όταν την πλησιάζει ερωτικά ο Νικήτας, η Ινφάντα δυσκολεύεται να αφήσει τον εαυτό της ελεύθερο να ερωτευθεί. Καθώς αναζητά τη σεξουαλική της ταυτότητα δεσμεύεται από την παιδαγωγία της θείας Τερέζας, αναπαράγοντας τη συμπεριφορά της: *«Του είπα πως δεν έπρεπε να ξανάρθει, πως εγώ δεν ήθελα να τον δω, πως δε θα τον έβλεπα ποτέ πια...[...]. Η φωνή της θείας Τερέζας έγινε σοβαρή κι επίσημη: Τώρα είσαι ελεύθερη, Ινφάντα, ελεύθερη να φτάσεις την τελειότητα»*. Κι έπειτα από λίγο: *«Τι θα 'λεγες να ξαναρχίζαμε αύριο το κέντημα με τα παγόνια; Έμεινε λίγο πίσω αυτόν τον τελευταίο καιρό»* (379).

Κάποια στιγμή η Κατερίνα θα θυμηθεί *«τα τρεμάμενα χέρια της Ινφάντας την ώρα που πήρε ν' απλώσει στα γόνατά της το κέντημα με τα παγόνια και την αλλόκοτη ηρεμία τους όταν άρχισε να κεντάει. Ήταν ολόδια με χέρια κούκλας τα χέρια της όταν κεντούσε, που την κουρδίζεις και κάνει κινήσεις ορισμένες, χιλιάδες ίδιες κινήσεις»* (286). Το κέντημα παραπέμπει σε μία στατική και συγκεκριμένη διαδικασία που αφαιρεί από τη γυναίκα την πρωτοβουλία και τη δυνατότητα άρθρωσης του προσωπικού της λόγου. Τα παγόνια της θείας Τερέζας συμβολίζουν τη γυναικεία ομορφιά αλλά συνάμα και την απουσία φωνής, την έλλειψη έκφρασης. Αναζητώντας την απροσδιόριστη και ανέφικτη τελειότητα του πρότυπου της θείας Τερέζας, η Ινφάντα αποτυγχάνει τελικά να σπάσει το

«κουκούλι» μέσα στο οποίο βρίσκεται εγκλωβισμένη, παραμένοντας σε μια ατελέσφορη αναμονή.

Eroica

Στην *Eroica* η θεία Φίλις, αδελφή της μητέρας και αγαπημένη θεία του Αλέκου, είναι η γυναίκα -μάννα -ερωμένη, η «αιώνια ψυχική μητέρα»³³⁴ που ξυπνά στους έφηβους ήρωες του μυθιστορήματος ερωτικά συναισθήματα, οδηγώντας τους στο δρόμο της ενηλικίωσης και της διαμόρφωσης της ανδρικής τους ταυτότητας. «*Αχ, της λέει μια μέρα [Ο Αλέκος], πότε θάρθει πάλι το καλοκαίρι να μείνω τρεις βδομάδες μοναχός μαζί σου; Μονάχοι μας, πριν έρθουν όλοι αυτοί στο κτήμα. - Ποιοι αυτοί; -Να, όλοι αυτοί που σ' αγαπούνε, θεία Φίλις... (32). Διδάσκει ακόμη στον ανιψιό της την αυταξία της φύσης: «Θεία Φίλις, θεία Φίλις...Θα του μιλούσε όπως εκείνη ξέρει να μιλά: - Κοίταξε το ανθάκι τούτο δεν έχει ούτε ρίζα ούτε το τέλος του θάναι καρπός. Φύτρωσε μόνο για να τ'αγαπήσομε...» (55).*

Η σχέση της θείας Φίλις με τον Αλέκο, διακρίνεται από μητρική θαλπωρή και συγχρόνως ερωτική κτητικότητα: «*Την αγκάλιασε κι έγειρε το κεφάλι του πάνω στο στήθος της. Κι όπως εκείνη αναστέναξε, της φίλησε το ύφασμα της μπλούζας τρεις φορές, εκεί, τη μια πάνω στην άλλη. Έμεινε ακίνητη για λίγο, δίχως αναπνοή, κι έπειτα λέει απότομα: - Έλα λοιπόν! Ω πια!» (96).* Είναι ο φύλακας άγγελός του που τον προστατεύει και τον καθοδηγεί, αλλά ταυτόχρονα τον προστάζει και του επιβάλλεται. Στις συναντήσεις του Αλέκου με τη Μόνικα, η θεία Φίλις αντιδρά: «*Τον ρώτησε τι έκαναν, τι μίλησαν, αν έμειναν οι δυο μονάχοι με τη Μόνικα. Ποια η ανάγκη να πηγαίνει τόσο πολύ συχνά; [...] Μα ο Αλέκος έχει τα μαθήματά του – μελέτησε τ' αυριανά; Πού είναι ο έλεγχός του για το Φεβρουάριο; Ας είναι, της τον δείχνει άλλη ώρα...Εξ' άλλου, αυτός είναι μικρός ακόμα, έχει καιρό για όλα τούτα...Για ποια; Να, για διασκεδάσεις» (95).* Οι αντιστάσεις όμως του έφηβου Αλέκου στον πρωτόγνωρο ερωτικό πόθο για τη Μόνικα φαίνεται να εξανεμίζονται: «*Θεία Φίλις, θεία Φίλις! Δεν μπορώ... [...]αν ήξερες, αν ήξερες...» (96).* Στο τέλος, θα πληρώσει το τίμημα του έρωτά του με την ίδια του τη ζωή.

³³⁴ Αλ. Διαμαντόπουλος, «Διαβάζοντας την *Eroica* του Κοσμά Πολίτη», *Τα Νέα Γράμματα*, τ. Ε', 1939, σ. 63.

Ο ενήλικος αφηγητής Παρασκευάς παραδέχεται την επίδραση που άσκησε η παρουσία της θείας Φίλις στα αγόρια, που τα «ειρηνικά» και «βαθιά» μάτια της «είχαν φωτίσει με το πρώτο φως της χαραυγής το ταξίδι τούτο που αρχίζα(νε) εδώ κάτω» (157). Η αγγελική μορφή της, γοητεύει και φωτίζει τους έφηβους ήρωες της *Eroica*, εμπνέοντάς τους μία αισιοδοξία στο ξεκίνημα της νέας τους ζωής.

Πασχαλιές

Η θεία Μαρία, αδελφή του πατέρα στις *Πασχαλιές*, ως μυθιστορηματικό πρόσωπο παρουσιάζει αρκετά κοινά στοιχεία με την Πολωνέζα γιαγιά στα *Ψάθινα καπέλα*. Είναι απύσχα, κανείς δεν μιλάει γι' αυτήν, ωστόσο, η ιστορία της ζωής της δημιουργεί έναν μύθο γύρω από το όνομά της, λειτουργώντας μυθικά κυρίως για τη μεσαία αδελφή, την Έλλη. Όταν ήταν 17 ετών η θεία Μαρία εγκατέλειψε την οικογένειά της, φεύγοντας κρυφά το βράδυ της Ανάστασης μ' έναν δάσκαλο. Ο πατέρας ποτέ δεν την συγχώρησε γι' αυτή της την πράξη. Η Έλλη θαυμάζει τη θεία Μαρία και θα ήθελε να είναι εκείνη στη θέση της. Σ' ένα όνειρό της είδε πως είχε φτερά και πετούσε (27). Ονειρεύεται να ταξιδέψει με τον αγαπημένο της σε όλο τον κόσμο, θέλει να πάρει τη ζωή της στα δικά της χέρια, να ζήσει «έξω από τον ίσκιο των άλλων» και από τις συμβατικότητες της οικογενειακής ζωής, στις οποίες η αδελφή της η Αθηνά έχει εγκλωβιστεί, παντρεμένη μ' έναν άνθρωπο που τον είχε δει πριν μόνο δύο φορές. «*Η καημένη η Αθηνά! Αύριο θα 'ρθει με τον άντρα της και το γιο της στο κτήμα. Κάθε χρόνο έρχεται. Δεν μπορεί να κάμει αλλιώς*» (26). Ωστόσο η Έλλη νιώθει προς το παρόν αδύναμη για μια τέτοια σύγκρουση. Δεν θέλει να σκέφτεται ότι ο πατέρας της δεν θα της μιλήσει ποτέ πια. Ο δρόμος προς την κατάκτηση της αυτονομίας της θα περάσει μέσα από την πυρά του πολέμου, όταν η ίδια θα αποφασίσει να μείνει στην Αθήνα για να γίνει εθελόντρια νοσοκόμα. Η θέα των άψυχων σωμάτων θα αφυπνίσει την συνείδησή της και θα την ωριμάσει, μετατρέποντάς την σε ον συλλογικό που η γνώμη των άλλων δεν θα είναι ικανή να αποτρέψει τη θέλησή της να ζήσει όπως εκείνη επιθυμεί. Η στάση της θείας Μαρίας που ήταν έξω από τους αποδεκτούς κοινωνικούς κανόνες έχει ήδη καταγραφεί στη νεανική συνείδηση της Έλλης, και σε συνδυασμό με το συγκλονιστικό γεγονός του πολέμου ενεργοποιεί την αποφασιστικότητά της να

χαράζει τη δική της αυτόνομη και ασυμβίβαστη πορεία στη ζωή. Όπως θα πει στη Λίνα την ημέρα της συνάντησής της με τον αγαπημένο της: «Με είδαν ένα σωρό γνωστοί, σήμερα, μαζί με τον Κώστα. Δε με νοιάζει όμως. Ό,τι θέλουν ασ πουν» (124).

2.1.6 Οι φίλοι

Καθώς κατά τη διάρκεια της εφηβείας η προστατευτική σχέση με τους γονείς αρχίζει να φθίνει, είναι ανάγκη να αντικατασταθεί από σχέσεις με άλλα πρόσωπα και κυρίως με φίλους, σχέσεις που θα προσφέρουν στον έφηβο μία ενδυνάμωση της αίσθησης του εαυτού του. Η ανάγκη της αίσθησης του ανήκειν στην ομάδα και της επιβεβαίωσης από τους άλλους είναι βασικό χαρακτηριστικό της εφηβικής ηλικίας.

Οι άνθρωποι χρειάζονται να επιβεβαιώνουν με γνήσιες επαφές ο ένας τον άλλον, όπως «μ' ένα χαμόγελο (οπτική), με μια χειραψία (απτική), με μια έκφραση συμπάθειας (ακουστική)» τονίζει ο Laing³³⁵. Μέσα στην ομάδα των συνομήλικων φίλων του ο έφηβος βρίσκει τα μέσα επιβεβαίωσης του εγώ, την οποία του αρνούνται οι μεγάλοι³³⁶. Οι συνομήλικοι αποκτούν ιδιαίτερη σημασία σαν υποκατάστατα των γονέων στην αναζήτηση αξιών, ιδανικών, ταυτότητας και σχέσεων αντικειμένου. Αυτοί θα καλύψουν το κενό και θα καταπραΰνουν την αίσθηση της απώλειας³³⁷. Η αντίληψη των εφήβων για το πώς τους βλέπουν αλλά και πώς θα ήθελαν να τους βλέπουν τα σημαντικά γι' αυτούς πρόσωπα, και ιδιαίτερα οι φίλοι τους, αποτελεί σημαντικό συστατικό της προσωπικής τους ταυτότητας. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι οι έφηβοι έχουν τόσες ταυτότητες όσες είναι και οι ομάδες ή τα σημαντικά γι' αυτούς άτομα, στο

³³⁵ R.D. Laing, *Ο εαυτός και οι άλλοι*, Καστανιώτης, Αθήνα 1988, σ. 113. Ο Laing παραθέτει και την άποψη του Ουίλλιαμ Τζέημς ότι «πιο σκληρή ποινή δεν θα μπορούσε να επινοηθεί, απ' το να απελευθερώσουν κάποιον στην κοινωνία και μετά να παραμένει έτσι χωρίς να του δίνει σημασία κανένα από τα μέλη της». (ό.π.)

³³⁶ Αλ. Κοσμόπουλος, *Ψυχολογία και Οδηγητική της παιδικής και νεανικής ηλικίας*, Γρηγόρης, Αθήνα 1994, σ. 202.

³³⁷ Γ. Τσιάντης, Σ. Μανωλόπουλος, ό.π., σ. 67.

βαθμό βέβαια που πιστεύουν ότι κάθε ομάδα ή κάθε άτομο τους βλέπει διαφορετικά³³⁸.

Αν θέλουμε να γνωρίσουμε τον εαυτό μας, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη³³⁹, αρκεί να στρέψουμε το βλέμμα μας προς τον φίλο μας. Ο φίλος μας είναι «το έτερον εγώ», το «alter ego» μας, ένας όμοιος μ' εμάς αλλά «λιγότερο επιεικής απ' όσο εμείς με τον εαυτό μας». Χωρίς αυτόν είναι αδύνατον να δούμε τον χαρακτήρα μας ή να γνωρίσουμε την αληθινή μας φύση³⁴⁰. Η φιλία, λοιπόν, επιτρέπει αυτό το πέρασμα από τον Άλλον στον Εαυτό και τη συνειδητοποίηση ότι για να είσαι ή να γίνεις φίλος πρέπει πρώτα να αγαπάς τον εαυτό σου. Μάλιστα, σε περιπτώσεις έλλειψης ή μη επαρκούς και αποτελεσματικού πατρικού προτύπου, συχνά τα αγόρια ενώνονται κάτω από την προστασία κάποιου άλλου, λίγο μεγαλύτερου, πιο ικανού και πιο άξιου αρχηγού, τον οποίο θαυμάζουν, αντιγράφουν και του οποίου παραδέχονται την ανωτερότητα³⁴¹. Ο «εξιδανικευμένος» φίλος είναι χαρακτηριστικό της πρώιμης φάσης της εφηβείας, που αντικαθιστά το πρόσωπο του «χαμένου γονέα»³⁴². Είναι σαν να αναπτύσσεται ανάμεσα στους φίλους ένα φιλικό οιδιπόδειο³⁴³, η λύση του οποίου θα είναι η αναζήτηση και δημιουργία μιας ετερόφυλης σχέσης. Χαρακτηριστικά παραδείγματα εξιδανικευμένων φίλων στα επιλεγμένα έργα της παρούσας μελέτης είναι ο Λοΐζος στην *Eroica*, ο Παύλος Πρώιος στον *Λεωνή*, ο «φίλος» στο *Ταξίδι με τον Έσπερο*, ο Στέργης στην *Αστροφεγγιά*.

Eroica

Μία περίπτωση εξιδανικευμένης φιλίας είναι αυτής στην *Eroica*. Όπως γράφει ο Peter Mackridge, για τα παιδιά της *Eroica* «η φιλία αποτελεί μια ιδανική κατάσταση, που την εξυμνούν οι δάσκαλοί τους και τη θαυμάζουν τα ίδια μέσα από τις σελίδες της Ιλιάδας και των άλλων αρχαίων κειμένων. Η αφοσίωση, η

³³⁸M. Herbert, *Ψυχολογικά προβλήματα της εφηβικής ηλικίας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1994, σ. 35.

³³⁹ Αριστοτέλους, *Ηθικά Νικομάχεια*, μτφρ. Β. Μοσχόβης, Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1993, (Πηγή: www.greek-language.gr).

³⁴⁰ F. Ducroux, J. P. Vernant, *Στο μάτι του καθρέφτη*, ό.π., σ. 112.

³⁴¹ El. Badinter, *XY – Η ανδρική ταυτότητα*, Κάτοπτρο, Αθήνα 1994, σ. 124.

³⁴² Βλ. K. Dalsimer, *Female Adolescence – Psychoanalytic Reflections on Literature*, Yale University Press, New Haven and London, 1986, σ. 8.

³⁴³ C. Bonnet, S. Pechikoff, *A l'ami a l'amour*, ό.π., 561-571.

πίστη, η αυτοθυσία, συμβαδίζουν στο μυαλό τους με τον ηρωισμό»,³⁴⁴ για τον οποίο οι γνώμες διαφοροποιούνται: Για τον Αντώνη, ηρωισμός είναι «την απόφαση που πήρες μοναχός σου, να την κρατήσεις ως το τέλος ό,τι κι αν συμβεί. Κι αν πάει στραβά, να μην το μετανιώσεις» (25), ενώ για τον Μιχάλη είναι η συνείδηση (26). Για τον αρχηγό της παρέας, τον Λοΐζο, είναι μια επώδυνη εσωτερική αναζήτηση, «σαν ένας πόνος, μια πίκρα εδώ στο βάθος που λαχταράει κάτι. Και στην απελπισία της τραβάει μπροστά ν' αφανιστεί, να σπάσει το κεφάλι της στον τοίχο. Ειδεμή, ποιος θέλει το κακό του άλλου; Καταλαβαίνεις; Μια πίκρα είναι στο βάθος» (25). Στη συνέχεια, απορρίπτει τελείως την αξία του: «Μια κακοκεφαλιά στο βρόντο! Αν είναι να χαθώ κι εγώ ας χαθώ...» (27). Ο Λοΐζος βλέπει τον ηρωισμό ως μια προσωπική υπόθεση, ξέχωρα από το κοινωνικό σύνολο, αντίθετα οι δύο φίλοι τον εντάσσουν μέσα στο κοινωνικό γίνεσθαι³⁴⁵.

Το παιχνίδι με τα όπλα, οι ντενεκεδένιες περικεφαλαίες, οι εμπρησμοί, παραπέμπουν σε μια μορφή ηρωισμού που σχετίζεται με την εδραίωση του Εγώ στην εφηβεία και συμβολίζουν τη μάχη για την προσωπική αυτονομία³⁴⁶. Ας μην ξεχνάμε ότι στην *Eroica* οι ήρωες του βιβλίου ζουν σε μία περίοδο που σηματοδοτεί το τέλος και την αρχή μιας εποχής, όπως επισημαίνει ο Μένης Κουμανταρέας: «Βρίσκονται στην απροσδιόριστη ηλικία των παιδιών που έπαψαν να είναι παιδιά αλλά και που δεν είναι ακόμη έφηβοι ολοκληρωμένοι»³⁴⁷. Το ίδιο παραδέχεται και ο αφηγητής Παρασκευάς: «Κάτι καινούργιο ήταν στον αέρα, κάτι άλλαζε – άλλαζαν ίσως τα ιδανικά μας μαζί με τη ζωή. Σκεφτόμαστε όπως ζούσαμε, σκόρπια κι ακαταστάλαχτα, λιγότερο παιδιάτικα κι όχι ακόμη εφηβικά. Ωστόσο, φορούσαμε κιόλα μακριά παντελόνια» (108). Οι έφηβοι της *Eroica*, καθώς δεν αισθάνονται τον εαυτό τους ως ένα ολοκληρωμένο υποκείμενο, ταυτίζονται με την ομάδα των συνομηλίκων τους,³⁴⁸

³⁴⁴ P. Mackridge, «Συμβολικές και ειρωνικές δομές στην *Eroica*», στο: Κ. Πολίτης, *Eroica*, Εστία, Αθήνα 2010, σ. λα΄.

³⁴⁵ Αφροδίτη Λόππα, ό.π., σ. 66.

³⁴⁶ Την περίπτωση της ψεύτικης περικεφαλαίας τη συναντάμε και στις *Δύσκολες Νύχτες*, όπου η φίλη της ηρωίδας, Ισμήνη, φορά μία χάρτινη περικεφαλαία προκειμένου να συμμετάσχει σε μία θεατρική παράσταση. «Τι ωραία που είσαι Ισμηνάκι, τι είσαι, στρατάρχης είσαι, Ισμηνάκι; Οό! Και η περικεφαλαία...». «Σκατά», μου 'πε η Ισμήνη τότε, « να βέβαια, δε βλέπεις; η περικεφαλαία μου πως είναι από χαρτί;» (71).

³⁴⁷ Μένης Κουμανταρέας, «Ο Παρασκευάς που έγινε Κοσμάς», περ. *Διαβάζω*, τ. 116, σ. 15.

³⁴⁸ Το άτομο, λέει ο Freud, όταν είναι μόνο του αισθάνεται «ατελές», γι' αυτό και επιδιώκει την ένταξή του σε ομάδες. Ο Freud αναφέρεται στο σημείο αυτό στο πρωτόγονο «ένστικτο της αγέλης», όπως το έχει ονομάσει ο W. Trotter, σύμφωνα με το οποίο οι άνθρωποι έχουν την ανάγκη να σχηματίζουν όσο το δυνατόν «ευρύτερες ενότητες». Τα υπόλοιπα τρία πρωτόγονα

εντός της οποίας απολαμβάνουν μια πολύτιμη εντύπωση ανεξαρτησίας απέναντι στους γονείς τους, τους οποίους κάποιες φορές αντιμετωπίζουν με αδιαφορία, η οποία φτάνει στα όρια της αναισθησίας και της σκληρότητας. Η ταύτιση με την ομάδα αποτελεί μορφή εμπειρίας μετασχηματισμού της προσωπικότητας, που είναι διαφορετικός από την εμπειρία του ατομικού μετασχηματισμού. Στην περίπτωση της ομάδας έχουμε μία συλλογική ψυχή, η οποία βρίσκεται σε κατώτερο επίπεδο συνειδητότητας από την ατομική ψυχή και μοιάζει θα λέγαμε περισσότερο με την ψυχή ενός ζώου. Μέσα στο πλήθος το άτομο δεν αισθάνεται ευθύνη ούτε φόβο³⁴⁹.

Για τους ήρωες της *Eroica* η υποταγή τους στους νόμους της ομάδας πιθανόν να τους παρέχει κάποιο ασφαλές και οικείο περιβάλλον, μέσα στο οποίο μπορούν να εκτονώσουν τον τρόμο, την οδύνη και την ταπείνωσή που αισθάνονται στον κόσμο των ανθρώπων. Παράλληλα, η συχνά βίαιη απόρριψη της αυθεντίας των ενηλίκων «ανεβάζει τις μετοχές τους» και τους καθιστά κατά κάποιο τρόπο ήρωες στα μάτια των συνομηλίκων τους. Στην αντίθετη περίπτωση, η απόρριψή τους από τους φίλους τους, τους δημιουργεί απόγνωση και το συναίσθημα της μοναξιάς³⁵⁰. Ο εμπρησμός, λόγου χάρη, τον οποίο προκαλούν ο Λοΐζος και η παρέα του στον κήπο του σπιτιού του πρόξενου, υποδηλώνει την απόρριψη του κόσμου των ενηλίκων και παράλληλα φανερώνει τον γεμάτο αντιφάσεις εσωτερικό τους κόσμο. Όπως υποστηρίζει ο Bachelard, η φωτιά εμπεριέχει «το καλό και το κακό. Είναι παραμυθία και βασανιστήριο. Είναι μαρτύριο και αποκάλυψη [...] ένας θεός προστάτης και τρομερός, καλός και κακός»³⁵¹. Η φωτιά, επαναλαμβανόμενο μοτίβο στο μυθιστόρημα, είναι όμως και σύμβολο μύησης. Μέσα από το «βάπτισμα του πυρός» οι μυσούμενοι αφήνουν πίσω τον παλιό τους εαυτό για να εισέλθουν σε έναν νέο. Η καταστροφή της φωτιάς είναι κάτι παραπάνω από μία αλλαγή, είναι μια ανανέωση³⁵².

ένστικτα είναι της αυτοσυντήρησης, της τροφής και το σεξουαλικό. (S. Freud, *Ομαδική Ψυχολογία και Ανάλυση του Εγώ*, Πανεκδοτική, Αθήνα 1965, σ. 135).

³⁴⁹ C. G. Jung, *Τέσσερα Αρχέτυπα: Μητέρα, Αναγέννηση, Πνεύμα, Κατεργάρης*, Ιάμβλιχος, Αθήνα 1995, σ. 83. Βλ. επίσης και S. Freud, *Ομαδική ψυχολογία και ανάλυση του εγώ*, ό.π., σ. 84-94.

³⁵⁰ Βλ. το άρθρο της Ρόλιν Σουρ, «Σκέψεις γύρω από την εφηβεία» στο: Ρόλιν Σουρ, Σίλα Μίλερ (επιμ.), *Ψυχαναλυτική Ψυχοθεραπεία παιδιών, εφήβων και των οικογενειών τους*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 271-292.

³⁵¹ G. Bachelard, *Η ψυχανάλυση της φωτιάς*, Ερατώ, Αθήνα 1987, σ. 53-54.

³⁵² Ό.π., σ. 75.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι τα σκληρά και απαγορευμένα παιχνίδια των αγοριών στην *Eroica* δεν πηγάζουν από μία εγγενή επιθετικότητα τους, ούτε έχουν σκοπό τόσο να ενοχλήσουν, όσο να πετύχουν μία αναγνώριση από την υπόλοιπη παρέα, και να επιβεβαιώσουν με αυτόν τον τρόπο την ανδρική τους ταυτότητα. Στην πραγματικότητα τα παιχνίδια αυτά αποτελούν μία απόπειρα αποκοπής από τη γυναικεία οικογενειακή κουλτούρα για να δημιουργήσουν μία άλλη, ανδρική³⁵³. Ο πόνος και οι τραυματισμοί στη διάρκεια του παιχνιδιού αποτελούν μέρος μιας διαδικασίας μύησης, όπου μαθαίνουν ότι η αντοχή στον πόνο είναι ένδειξη θάρρους και ανδρισμού³⁵⁴. Ωστόσο, το παιχνίδι στην περίπτωση του Ανδρέα θα αποβεί μοιραίο. Ο τραυματισμός του και εν συνεχεία ο θάνατός του θα προκαλέσει στους νεαρούς ήρωες το πρώτο βαρύ πλήγμα στην «ιδέα της αθανασίας»(156). Ο θάνατος από «ξένος» γίνεται πλέον γι' αυτούς μια «συνηθισμένη υπόθεση» (71).

Μετά τον θάνατο του Ανδρέα, η σκέψη του αρχηγού της ομάδας, του Λοΐζου, βρίσκεται συνεχώς γύρω από τη μνήμη του φίλου του. Οι επικήδειοι αγώνες που διοργανώνει προς τιμήν του, οι οποίοι παραπέμπουν στους αγώνες του Αχιλλέα για τον Πάτροκλο στην Ιλιάδα³⁵⁵, εκφράζουν την ανάγκη των ηρώων ν' αντιταχθούν στον θάνατο και να επιδείξουν τη δύναμή τους «σαν πρόκληση, σαν μια εκδίκηση γι' αυτό που είχε γίνει» (74). Μέσα από την κοινή δράση που «συνεπαίρνει με τον πυρετό της»,³⁵⁶ οι έφηβοι ήρωες της *Eroica* βιώνουν το

³⁵³ Gary Alan Fine, «The Dirty Play of Little Boys», στο: *Men's Lives*, Macmillan, New York, 1989, σ. 171-179.

³⁵⁴ Don Sabo, «Pigskin, Patriarchy and Pain» στο: Franklin Abbott (επιμ.) *New Men, New Minds: Breaking Male Tradition*, Freedom, CA: Crossing Press, 1987, σ. 47.

³⁵⁵ P. Mackridge, ό.π., σ. μ'. Η Κοκκινίδη επισημαίνει ότι «οι αγώνες θα μπορούσαν να ερμηνευτούν ως παρωδία, καθώς, ενώ στην Ιλιάδα γίνονται για τον Πάτροκλο που πεθαίνει ηρωικά στη μάχη, εδώ πραγματοποιούνται για τον αντιηρωικό θάνατο του Αντρέα». (Εύα Κοκκινίδη, «Όψεις της ελληνικής ταυτότητας στο Λεμονοδάσος και την *Eroica* του Κοσμά Πολίτη: Αρχαία Ελλάδα, Βυζάντιο, Ευρώπη», *Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών*, Β' τόμος, Γρανάδα 9-12 Σεπτεμβρίου 2010, σ. 672.) Ο Κοσμάς Πολίτης, ζώντας σε μια εποχή γεμάτη ρευστότητα και ανασφάλεια, καταφεύγει στον προαιώνιο και συνεχώς επαναλαμβανόμενο μύθο, προκειμένου να αντλήσει σταθερές εικόνες και σχήματα για την ερμηνεία της ανθρώπινης ύπαρξης. (Αναστασία Αντωνοπούλου, «Η ελληνική αρχαιότητα στο έργο του Τόμας Μαν *Θάνατος στη Βενετία*», περ. *Σύγκριση*, τ. 15, 2003, σ. 110). Για την παρουσία της ελληνικής αρχαιότητας, τόσο στην *Eroica* όσο και σε άλλα έργα του Κοσμά Πολίτη, βλ. το άρθρο της Βίκυς Πάτσου, «Ο χώρος και η μνήμη της αρχαιότητας στο πεζογραφικό έργο του Κοσμά Πολίτη», στον συλλογικό τόμο *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας; Αναζητήσεις και αγωνίες των Ελλήνων λογοτεχνών του Μεσοπολέμου (1918-1939)*, επιμ. Ελένα Κουτριάνου, Έλλη Φιλοκύπρου, Νεφέλη, Αθήνα 2018, σ. 193-204.

³⁵⁶ Αλ. Ζήρας, *Θεωρία Μορφών*, ό.π., σ. 88.

αίσθημα της συναδέλφωσης με τους ομοίους τους, ικανοποιώντας την ανάγκη τους για την αναζήτηση και την κατάκτηση της ανδρικής τους ταυτότητας.

Η προσωπικότητα του Λοΐζου είναι αυτή που ασκεί τη μεγαλύτερη επιρροή στην παρέα και κυρίως στον Αλέκο, τον δεύτερο σημαντικότερο ήρωα και ένα από τα πιο σύνθετα πρόσωπα του μυθιστορήματος. Οι προβληματικές οικογενειακές του σχέσεις με τους στερητικούς και αδιάφορους γονείς, δυσκολεύουν τον Αλέκο να διαμορφώσει μία θετική εικόνα για τον εαυτό του και να οδηγηθεί στην δόμηση της προσωπικής του ταυτότητας. Βρίσκεται σε μία διαρκή αναζήτηση του Άλλου, ως ετερότητας, που θα τον στηρίξει ψυχολογικά και θα τον οδηγήσει στην κοινωνική ενσωμάτωση. Τη στήριξη αυτή θα τη βρει στο πρόσωπο του Λοΐζου, τον οποίο θαυμάζει και γίνεται το πρότυπό του, ακόμη κι όταν θα έχει απομακρυνθεί από τη ζωή του: *«Διατηρούσε πάντα τον κρυφό του θαυμασμό για το Λοΐζο. – Στάσου να δεις ποιον μου θυμίζει-κάποιον μεγάλο-έλεγε συχνά. Μα δεν έβρισκε ποιον του θυμίζει.»* (159).

Ο Κοσμάς Πολίτης στο πρόσωπο του Αλέκου δημιουργεί έναν μυθιστορηματικό χαρακτήρα με αρκετά «θηλυκά» χαρακτηριστικά, σε αντιπαράθεση με την τραχύτητα των χαρακτηριστικών του Λοΐζου. Ο Αλέκος, σε αντίθεση με τον Λοΐζο, διστάζει να μπει στον κήπο της Μόνικας: *«Αυτός δεν τα κατάφερνε και τόσο εύκολα, όχι πολύ σίγουρος, λιγότερο ψηλός και πιο κρεατωμένος. Από τότε, μονάχα για κάτι ανούσιες φαντασίες ήτανε καλός»*, θα πει με ειρωνικό τόνο ο αφηγητής Παρασκευάς (5). Ο Αλέκος θα μπορούσε να θεωρηθεί σε σχέση με τον Λοΐζο, τουλάχιστον στο πρώτο μισό του βιβλίου, ως ένας χαρακτήρας «foil» («χαρακτήρας κατ' αντίστιξη»), δεδομένου ότι τα χαρακτηριστικά του βοηθούν στο να «φωτιστούν» και να αναδειχθούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας του αρχηγού της ομάδας³⁵⁷. Ο Λοΐζος συμβολίζει στα μάτια του Αλέκου αλλά και των υπόλοιπων παιδιών της παρέας έναν ιδανικό κόσμο που περιβάλλεται με την αίγλη του ήρωα. Κλειστός και αποτραβηγμένος στον εαυτό του, αποτελεί σύμβολο του ηρωικού, έξω από κάθε ιδιοτελή σκέψη. Στο τέλος της περιπέτειας ο Λοΐζος εξαφανίζεται, ενώ οι υπόλοιποι έχοντας βιώσει την ίδια περιπέτεια ως δοκιμασία και μαθητεία στον

³⁵⁷Βλ. Peter Auger, *The Anthem Dictionary of Literary Terms and Theory*, Anthem Press, London 2010, σ. 114. Ο χαρακτήρας «foil» χρησιμοποιείται στο μυθιστόρημα, όπως ακριβώς το λεπτό ανοιχτόχρωμα στρώμα μετάλλου, που τοποθετείται κάτω από πολύτιμες πέτρες για να ενισχύσει τη λάμψη τους. (M.H. Abrams, *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*, ό.π., σ. 387).

κόσμο, έχουν αποκομίσει μία καθοριστική εμπειρία ζωής και έχουν συνειδητοποιήσει την πραγματικότητα και τον ίδιο τους τον εαυτό. Ο θάνατος του Αλέκου θα σημάνει όχι μόνο το τέλος της περιπέτειας των ηρώων αλλά και των παιδικών τους χρόνων. Ο Γιώργος Καλλίνης παρατηρεί ότι ο θάνατος του Αλέκου πραγματώνει την «αντικατάσταση του ιδανικού του απόλυτου ηρωισμού από το ιδανικό του έρωτα» σ' έναν «άξονα κατά μήκος του οποίου συνδιαλέγονται ο αρχαίος και ο σύγχρονος κόσμος»³⁵⁸.

Ο Παρασκευάς παραδέχεται με εξομολογητικό τόνο τη μυητική δράση που άσκησε ο Λοΐζος στα παιδιά της παρέας, και την επίδραση που δέχτηκε ο κάθε ένας από αυτούς:

«Για τα παιδιά, έμεινε η διαύγεια του θρύλου... Ο Λοΐζος...Κάτω από τα πόδια του έσφυζε η γη μ' έναν παλμό πιο γρήγορο, πράσινα σπαρτά και χρυσαφένια κυμάτιζαν τριγύρω στο κορμί του, καθώς περνούσε ανάμεσα, με μια χαρά πολύ αρχαία. Η ιαχή του θρυμμάτιζε τον ουρανό και πέφταν μεσ' στα χέρια μας σμαράγδια και ζαφείρια όπως να τα σκορπούς' ένας θεός από ψηλά. Κι ακόμη, μας έδωσε να νιώσομε το υπερήφανο και το κλειστό, τούτο που μοιάζει ακαταδεξιά μα είναι μόνο αιδώ και συστολή – και η μεγάλη άρνηση για συνθηκολογίες. Και πως η πιο μεγάλη εκδήλωση – αυτό που λεν ηρωισμό – είναι να κάνεις κάτι από εαυτού σου, δίχως επιταγή, δίχως σκοπό και όφελος, έτσι, να πας ενάντια στη ζωή με μια δική σου τάξη των πραγμάτων – παιχνιδίζοντας, για να διασκεδάσουν και οι άλλοι...Φεύγοντας μας χάρισε κληρονομιά τη θάλασσα, τ' αστέρια, τη γνώση του βουνού, το χρώμα – ήταν δικά του όλα και μας τάφησε ακέραια. Μόνο τον εαυτό του σπατάλησε αστόχαστα – ψάχνοντας, όλο ψάχνοντας. Έτσι πέρασε, δείχνοντας το σκυλόδοντο, νιώθοντας πάνω στα πικρά του χείλια την ανεξάντλητη ολύμπια μοναξιά. Ο γυιος του άλγους» (182-183).

Οι ήρωες της *Eroica* αγωνίζονται για να διαφοροποιηθούν από το σύνολο. Βρίσκονται στο ξεκίνημα της νιότης τους, γοητευτικοί, γεμάτοι δραστηριότητα και ιδεαλισμό. Ωστόσο, ο ιδεαλισμός αυτός τους εμπνέει αναγκαστικά και την έπαρση. Αρχίζουν να νιώθουν ότι κατέχονται από θεϊκές δυνάμεις, κι αυτό τους οδηγεί μοιραία στην καταστροφή, όπως ακριβώς ο Ίκαρος στον γνωστό μύθο.

³⁵⁸ Γιώργος Καλλίνης, *Ο μοντερνισμός ενός κοσμοπολίτη*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 217.

Εντούτοις, όπως υπογραμμίζει ο Χέντερσον, το Εγώ του νέου ανθρώπου είναι μοιραίο να διατρέχει πάντα αυτόν τον κίνδυνο, γιατί αν ο νέος δεν θέσει στόχους υψηλότερους από αυτούς που μπορεί να φτάσει, δεν θα καταφέρει τελικά να ξεπεράσει τα εμπόδια που ορθώνονται ανάμεσα στην εφηβεία και στην ωριμότητα³⁵⁹.

Λεωνής

Άλλη μία περίπτωση εξιδανικευμένης φιλίας είναι αυτής ανάμεσα στον Παύλο Πρώιο και στον Λεωνή στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Γιώργου Θεοτοκά. Ο Πρώιος είναι ο γόης της παρέας και ερωτικός αντίζηλος του Λεωνή, αλλά ταυτόχρονα και πρότυπό του. Όμορφος σαν αρχαίος θεός, αποπνέει αριστοκρατικότητα και υπερηφάνεια³⁶⁰. Ο Λεωνής τον θαυμάζει για το θάρρος και τις αρχηγικές του ικανότητες, ταυτόχρονα όμως τον ζηλεύει για τη γοητεία που ασκεί στις γυναίκες. Είναι ο πρώτος που φιλά την Ελένη Φωκά, τη μοιραία γυναίκα, το «αντικείμενο του πόθου» των περισσότερων αγοριών της παρέας και κυρίως του Λεωνή.

Ενώ όμως μέχρι το δέκατο πέμπτο κεφάλαιο ο Παύλος Πρώιος μας δίνει την εντύπωση πως τα ενδιαφέροντά του είναι μόνο οι γυναίκες και οι διασκεδάσεις, ξαφνικά, κι ενώ έχει ξεκινήσει η Εκστρατεία στη Μικρά Ασία, εκμυστηρεύεται στον Λεωνή ότι σκοπεύει να καταταχθεί εθελοντής. Αισθάνεται ότι η θέση του δεν είναι πια στον Κήπο αλλά στο μέτωπο του πολέμου. Έχει, πλέον, βαρεθεί τα πανηγύρια και τις διασκεδάσεις. Αναφέρει στον Λεωνή τα γεγονότα που συμβαίνουν στον κόσμο, που το μόνο που αξίζει είναι να μπει κανείς μέσα σ' αυτά και να λάβει ενεργό δράση:

«Το μόνο που ξέρω, το μόνο που καταλαβαίνω καλά είναι ότι, σ' έναν αιώνα σαν κι αυτόν που αρχίζει μαζί μας, έναν αιώνα τόσο εντατικό, γεμάτο τόσους αγώνες, τόσα μεγάλα γεγονότα, που γίνονται ή που τα νιώθει κανείς να πλησιάζουν, το μόνο που αξίζει αληθινά είναι να μπει κανείς μέσα, να λάβει μέρος με όποιες δυνάμεις διαθέτει. Να μπει κανείς μέσα στον αιώνα, αυτό είναι το ζήτημα.

³⁵⁹ Γιόζεφ Χέντερσον, «Οι αρχέγονοι μύθοι και ο σύγχρονος άνθρωπος», στο: Κ. Γιουνγκ, *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του*, ό.π., σ. 121.

³⁶⁰ Σύμφωνα με τον Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο, «ο Πρώιος παραμένει ίσαμε το τέλος ο ιδανικότερος τύπος του αφηγήματος». Περιοδ. *Πνευματική Ζωή*, Μάρτιος 1941, στο: *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία*, τ. Δ', (επιμ. Γ. Αράγης), εκδ. Σοκόλη, 1996, σελ. 36.

Αναλογίσου τι έγινε στον κόσμο αυτά τα χρόνια που περάσαμε παίζοντας εδώ στον Κήπο, τι γίνεται σήμερα τριγύρω μας, τι γίνεται στην Ευρώπη, τι γίνεται στη Ρωσία! [...] Οι άνθρωποι πολεμούν. Δε μου είναι πια δυνατό να εξακολουθήσω να παίζω ή να ταχτοποιώ βιβλία. Θέλω να λάβω μέρος... (131).

Η απρόσμενη στάση του Πρώιου αποτελεί για τον Λεωνή μάθημα θάρρους, πατριωτισμού και αυταπάρνησης, καθιστώντας τον έναν από τους πιο «ζωντανούς» και δυναμικούς χαρακτήρες στο σύνολο των έργων.

Αστροφεγγιά

Μία διάσταση της φιλίας που αναδεικνύει τις κοινωνικές ανισότητες, καθώς και τα προσωπικά αδιέξοδα των νέων της εποχής του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου και της Μικρασιατικής Καταστροφής, συναντάμε στην *Αστροφεγγιά*. Ο Νίκος Στέργης ενσαρκώνει όλα εκείνα που ο κεντρικός ήρωας του μυθιστορήματος, ο Άγγελος, θα ήθελε να έχει: χρήμα, γοητεία, αποφασιστικότητα. Ωστόσο, αυτά τα χαρακτηριστικά είναι που κάνουν τον Άγγελο να τρέφει απέναντι στον φίλο του αντιφατικά συναισθήματα: τον θαυμάζει και ταυτόχρονα τον μισεί, τόσο που θα επιθυμούσε να τον σκότωνε για να μην του θυμίζει τη ζωή που ο ίδιος δεν μπορεί να ζήσει, το «απλησίαστο όνειρο» του ταξιδιού σε έναν άλλο κόσμο, χωρίς τη φτώχεια και τις απογοητεύσεις που είναι υποχρεωμένος να υπομένει. Μάλιστα, φτάνει στο σημείο να πριονίσει τη σκάλα απ' την οποία θα περνούσε ο Στέργης, όμως το μετανιώνει όταν αντιλαμβάνεται αυτό που θα μπορούσε να συμβεί.

Ο Άγγελος, παρά το ότι βλέπει εξιδανικευμένα τη φιλία του με τον Στέργη, στοιχείο που τον βοηθά να καλύψει το ναρκισσιστικό κενό που δημιουργεί «η εγκατάλειψη της αυταπάτης» ότι οι γονείς του δεν είναι τα τέλεια πλάσματα, όπως κάποτε πίστευε³⁶¹, δεν παύει ταυτόχρονα να αισθάνεται την άβυσσο που τους χωρίζει: «Εσύ βλέπεις την πλαγιά του βουνού από πάνω, εγώ από κάτω – δεν είναι το ίδιο πράγμα», θα του ομολογήσει κάποια στιγμή (144). Αργότερα, με αφορμή μια συζήτησή τους γύρω απ' τη Δάφνη, ο Άγγελος θα του επιτεθεί ξεσπώντας: «Παλιάνθρωπε! Παλιάνθρωπε! Και του γέμισε χαστούκια τα μάγουλα...»(180). Η βία απομένει ως η τελευταία απόπειρα επαφής ανάμεσά

³⁶¹ Σωτήρης Μανωλόπουλος, «Η ψυχοσυναισθηματική ανάπτυξη του εφήβου», στο: *Σύγχρονα θέματα Παιδοψυχιατρικής*, ό.π., σ. 53.

τους, που είναι το αποκορύφωμα μιας σύγκρουσης όχι ανάμεσα σε δύο άτομα αλλά σε δύο εντελώς διαφορετικούς κόσμους.

Ο Άγγελος όμως νιώθει αποξενωμένος όχι μόνο από τον Στέργη αλλά και από τους υπόλοιπους νέους της παρέας. Η αίσθηση της μοναξιάς του κορυφώνεται, όπως φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα:

«Ύλοιπόν αυτοί οι άνθρωποι είναι πια γινωμένοι» συλλογιέται ο Άγγελος για τους φίλους του. Πήρανε το δρόμο τους, δεν είναι μήτε γυμνοί, μήτε άδειοι. Η φωνή τους είχε αλλάξει, η κίνησή τους είχε κάποια σοβαρότητα, κάποιο βάρος· μόλις που ξεχώριζες, σαν ένα αχνό ιχνογράφημα στ' αλλιωτεμένα τους πρόσωπα την παιδιάτικη αλαφράδα κι αστοχασιά. Όχι πως ήταν τίποτα βασανιστικό να συλλογιστούν· μα να, δεν ήταν, δεν ήταν οι ίδιοι – λες και φόρεσε ο καθένας τη μάσκα του και πάγωσε εκείνη απάνου του και δεν ήταν πια να ξεκολλήσει από δαύτον σε μια ακέρια ζωή. Ο Άγγελος δεν είχε καταφέρει να βρει τίποτε, καμιά μάσκα, κανένα δρόμο» (124).

Ο Άγγελος είναι τόσο στερημένος που δεν κατάφερε να βρει στη ζωή του ούτε καν ένα προσωπίο για να καλυφθεί, ούτε ένα ψέμα να πιαστεί και να νιώσει και εκείνος μια έστω φαινομενική ασφάλεια. Όταν το συνειδητοποιεί, τότε θ' αρχίσει γι' αυτόν η αντίστροφη μέτρηση. Στα λόγια του αφηγητή διακρίνει κανείς μια πικρή ειρωνεία σε σχέση με το πώς αντιλαμβάνεται ο ήρωας την ωριμότητα. Οι φίλοι του μπορεί να τα έχουν όλα, να μην είναι «γυμνοί και άδειοι», ωστόσο ζουν σε μία κατάσταση πνευματικής κενότητας. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή με το χαρτοπαίγνιο μεταξύ των φίλων. Διεκδίκηση και ανταγωνισμός είναι η διττή όψη του παιχνιδιού με τα χαρτιά, που δεν είναι τίποτε άλλο παρά η απεικόνιση της ίδιας της ζωής. Το αρχικά αθώο παιχνίδι καταλήγει σε μία μάχη υπεροχής και στο ξύπνημα του ζωώδους ενστίκτου του ανταγωνισμού και της επικράτησης: *«Ένα πάθος άρχισε τότε να τα συνεπαίρνει αυτά τα παιδιά, που άδειαζαν πια τα πορτοφόλια τους κι έπαιζαν στα σοβαρά, με μια δίψα φιλόκερδη, με τη διάθεση να τον γδύσουν και να τον ξεσκίσουν τον αντίμαχό τους οχτροί πια κι όχι φίλοι» (126).* Αποκαλύπτεται έτσι, ότι ο άνθρωπος μπορεί, αντί της πνευματικής και ηθικής εξύψωσης, να παρουσιάσει καθώς εξελίσσεται και ωριμάζει έλλειμμα ηθικής.

Το τέλος του παιχνιδιού βρίσκει τον Άγγελο νικητή. Κερδίζει για πρώτη φορά στη ζωή του χίλιες πεντακόσιες τριάντα δραχμές. Βλέπει μπροστά του τη

δυνατότητα να πραγματοποιήσει αυτό που πριν φάνταζε αδύνατο. Τα χρήματα είναι γι' αυτόν το μέσο για να εισέλθει σ' έναν άλλο κόσμο, σε μια κοινωνία που αναζητούσε, αλλά εκείνη πάντα του έκλεινε την πόρτα. Νιώθει «πως κάτι γκρέμιζε και κάτι στύλωνε μέσα του», πως του ανοίγεται «ένας άλλος δρόμος, ένας άλλος τρόπος ζωής [...]». *Αύριο το απομεινήμερο θα πήγαινε στην οδό Κεραμεικού και θα καθόταν ώρες πολλές εκεί μέσα κι ό,τι ήθελε θάδινε. Θάδινε και στη μητέρα του τα μισά. Μπορούσε κιόλας ν' αγοράσει κι ένα κοστούμι, αν η τύχη το ήθελε. Κι η τύχη... το ήθελε, το ήθελε απόψε η τύχη»* (126-127). Όμως τα χρηματικά κέρδη δεν είναι ικανά να αλλοιώσουν τον Άγγελο. Ο ίδιος μένει μακριά από τη μέθη του χρήματος, ορθώνοντας το ηθικό του ανάστημα κι αυτό υπογραμμίζει τη διαφορά του από τους άλλους. Η σταθερή εσωτερική εστίαση στο πρόσωπο του Άγγελου επιτρέπει την ταύτιση του αναγνώστη μαζί του, οδηγώντας σε έναν προβληματισμό για το ποιο είναι τελικά αυτό που θα πρέπει να κατακτήσει ως άνθρωπος. Την υλική ή την πνευματική και ηθική πληρότητα;

Στη σειρά των φίλων που ασκούν μυητική δράση συγκαταλέγεται και ο Πασπάτης, ο αγαπημένος φίλος του Άγγελου, ο οποίος μέσα από την προσωπική του περιπέτεια με την ασθένεια της φυματίωσης, διδάσκει ότι αυτό που έχει αξία είναι να ζεις την κάθε στιγμή και να προκαλείς τα γεγονότα, κι όχι να αποτραβιέσαι φιλοσοφώντας: *«Εσύ ονειρεύεσαι ένα κορίτσι, ο άλλος ονειρεύεται ένα κομμάτι ψωμί, ο τρίτος μια σταλαματιά νερό· οι θάλασσες είναι απέραντες κι ωστόσο η σταλαματιά είναι το πολυτιμότερο πράγμα του κόσμου [...] θέλοντας και μη διάβασα ένα σωρό πράγματα: αι, λοιπόν, όλη τούτη η στοιβαγμένη σοφία δεν είναι άξια να δώσει μια στιγμή ευτυχίας στον άνθρωπο. Κι είμαι πολύ ευχαριστημένος, που έμαθα τόσο νωρίς τι αξίζει η γνώση»* (88). Για τον Πασπάτη, είναι τα μικρά κομμάτια της ζωής που χαρίζουν την ευδαιμονία κι όχι οι αφηρημένες ιδέες. Μιλά όμως και για την ανάγκη μιας ισορροπίας ανάμεσα στη μοίρα και στην πράξη, στο «πέπρωται» και στο «πράττειν»: *«Δεν καταδέχεσαι να ζητιανέψεις, μα θέλεις να πέσει στα πόδια σου η ζωή και να σου δοθεί χωρίς επιφύλαξη. Σα δύσκολο μου φαίνεται, Άγγελε...»* (88).

Όσον αφορά στη φιλία Άγγελου και Έρσης, έχει ιδιαίτερη αξία το γεγονός ότι ο Παναγιωτόπουλος επιλέγει ένα γυναικείο πρόσωπο με όλα τα χαρίσματα της αγνής φιλίας, μέσω του οποίου, μάλιστα, εκφράζει τον προσωπικό του λόγο. Αντικρίζοντας τους κάθε λογής πονεμένους ανθρώπους, ο Άγγελος αναρωτιέται

σε έναν διάλογό του με την Έρση για το τι πρέπει να γίνει, ώστε να σταματήσει αυτό το κακό. Αυτό που προτείνει η Έρση στον Άγγελο είναι να μην κάνουμε τίποτε περισσότερο, παρά «να γίνουμε καλύτεροι από μέσα μας, να πλάσουμε μια καινούργια καλοσυνάτη ψυχή, ένα ξάστερο μυαλό και τίποτες άλλο. Λίγη ανθρωπιά μας χρειάζεται, αδερφέ μου, μια καθάρια συνείδηση ευθύνης (107). Η Έρση είναι ο μόνος άνθρωπος, η μόνη ευαίσθητη ψυχή με την οποία ο Άγγελος μπορεί να επικοινωνήσει την τέχνη του. Διαβάζοντας ένα ποίημά του, καταφέρνει να αναδείξει με τη φωνή της την ομορφιά των στίχων, τόσο που ο Άγγελος ένιωσε ότι «ένας πόνος βαθύς ξερρίζωνε την καρδιά του». Η φωνή της Έρσης φαίνεται η μόνη ικανή να ανελκύσει το ποιητικό δημιούργημα από το σκοτάδι στο φως. Καθώς το ποίημα «ακούγεται», συνιστά την κορυφαία μνητική στιγμή κατά την οποία πραγματώνεται η αλλαγή εντός του ήρωα. Το καλλιτεχνικό χάρισμα μπορεί να υπάρξει και να αναπτυχθεί μόνο στο βαθμό που το Εγώ θα το συνειδητοποιήσει.³⁶² Αυτόν τον ρόλο αναλαμβάνει η Έρση, που γίνεται ο «άλλος» μέσω του οποίου ο Άγγελος αναγνωρίζει τον εαυτό του και συνειδητοποιεί την καλλιτεχνική του ταυτότητα.³⁶³

Σε αντίθεση με την Έρση, οι φίλοι του Άγγελου αδυνατούν να νιώσουν τον αγώνα του ποιητή να τους καταστήσει κοινωνούς του έργου του. Ο ίδιος προσπαθεί να ψηλαφίσει τον εαυτό του μέσα στο σκοτάδι, όπου κανείς δεν τον αναγνωρίζει. Επιθυμεί το ποίημά του να «ηχήσει» στους άλλους, όταν όμως αυτό φαντάζει αδύνατο, τότε αισθάνεται τον εαυτό του να χάνεται. Αυτοί που αρνούνται τα ποιήματα του Άγγελου, στην πραγματικότητα αρνούνται την επικοινωνία με τον Άλλον, άρα και με τον ίδιο τους τον εαυτό, οδηγούμενοι σε μία κατάσταση εσωτερικής αποξένωσης. Ο ποιητής προσπαθεί μέσω της τέχνης του να τους ευεργετήσει, τους καλεί, όμως εκείνοι κρύβονται, ίσως γιατί μέσα τους αισθάνονται το φόβο ότι η τέχνη θα αποκαλύψει κρυμμένες πτυχές του εαυτού τους. Για να δεχτείς την ευεργετική εμπειρία της τέχνης πρέπει να αφήσεις την πόρτα της ψυχής σου ανοιχτή, να είσαι έτοιμος να τη δεχτείς μέσα σου. Τα περιγελαστικά σχόλια της Δάφνης, που βλέπει την ενασχόληση του

³⁶² Μαρί-Λουίζ φον Φραντς, «Η διαδικασία της εξατομίκευσης», στο: Κ. Γιουνγκ, *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του*, ό.π., σ. 162.

³⁶³ Ο ποιητής, γράφει ο Blanchot, υπερβαίνει το «εγώ», περνώντας από το προσωπικό στο υπερπροσωπικό. Παύει να είναι «εγώ» και γίνεται «αυτός», διαφορετικά δεν θα μπορούσε να γράψει για πανανθρώπινες αξίες. (Maurice Blanchot, *Ο χώρος της Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 331).

Άγγελου με την ποίηση ως «κατάντια», φανερώνουν μία αδυναμία να πλησιάσει την τέχνη, ν' αφουγκραστεί τη φωνή του ποιητικού δημιουργήματος.

Στον αντίποδα όσων απαξιώνουν την ποίηση εμφανίζεται ο ιδεαλιστής Αλέξης με τα «σαιξηπηρικά» μάτια, ο οποίος με έναν διαπεραστικό μυητικό λόγο προς τον Άγγελο, υπερασπίζεται την ποιητική τέχνη:

«Μα τι τα θέλεις παιδί μου, τα πλούτη· αυτό είναι πλούτος, να διηγείσαι όμορφα όμορφα μιαν ιστορία και να τη διαβάξει ένα σωρό κόσμος και να κλαίνε ματάκια και να λαχανιάζουν καρδιές και καρδιές. Άμα κατέχεις την τέχνη, όλα γίνονται εύκολα πια. Με το τίποτα σκαρώνεις ένα διήγημα, ένα ποίημα· αρκεί να πονάς τους ανθρώπους, να είσαι πλασμένος για να τους νιώθεις και να τους θλίβεσαι. Και νάχεις υποφέρει και συ ο ίδιος πολύ, να, καθώς υποφέρουμε μεις τώρα δα, τα φτωχά και καταφρονημένα παιδιά, που δε βρίσκουμε στον ήλιο μοίρα! Μεθαύριο θα βάζεις και συ την υπογραφή σου φαρδιά πλατιά κάτου από ένα κομμάτι και θα ευφραίνεται η καρδιά σου» (177).

Ο Αλέξης πιστεύει ότι η οδυνηρή εμπειρία μπορεί να μετουσιωθεί σε τέχνη. Μέσα από την οδύνη μπορεί ο άνθρωπος να φτάσει σε μια νέα κατανόηση της ύπαρξης, σε μια αναγέννηση. Το «δηλητήριο της εποχής», που άλλους τους οδηγεί στον όλεθρο και τον αφανισμό, μπορεί να μετατραπεί σε ενεργοποιό δύναμη, να συν-κινήσει τον κόσμο και να τον οδηγήσει προς την κάθαρση και την αυτογνωσία. Ο Αλέξης αναγνωρίζει την καλλιτεχνική δύναμη του Άγγελου, και ταυτόχρονα, αντλώντας και ο ίδιος δύναμη από εκείνον, συνειδητοποιεί τη δική του δυνατότητα να υπερβεί τα αδιέξοδα που προκαλεί η έλλειψη αυθεντικών αξιών. Προτείνοντας μία ενεργητική στάση απέναντι στα εμπόδια που προβάλλει η μοίρα, ο Αλέξης ωθεί τον Άγγελο προς μία εξέλιξη της προσωπικής του ταυτότητας, επιβεβαιώνοντας τον ουσιαστικό μυητικό του ρόλο, ταυτόχρονα όμως εξελίσσεται και ο ίδιος ως προσωπικότητα χάρη στον Άγγελο, μέσα από μία αμφίδρομη μυητική διαδικασία.

Δύσκολες Νύχτες

Η «ανώνυμη» πρωταγωνίστρια στις *Δύσκολες Νύχτες*, κατά τη διάρκεια της παραμονής της στη σχολή των καλογριών, γνωρίζεται και γίνεται φίλη με μία νεαρή κοπέλα, την Ισμήνη, η οποία μεταδίδει στην «άμαθη» ηρωίδα την εμπειρία

της στον έρωτα: «*Είσαι ένα πλάσμα όλο αμάθειες, την ξέρεις, μου λέει, την αγάπη;*» (68). Η εγκιβωτισμένη στην αφήγηση τραγική οικογενειακή ιστορία της Ισμήνης, που η ίδια αφηγείται (58-70), λειτουργεί μνητικά για τη νεαρή ηρωίδα, μαθαίνοντάς της πολλά για τη θέση της γυναίκας στην πατριαρχική κοινωνία της εποχής, όπως τη σύνδεση της αξίας της γυναίκας με την προίκα, την υποταγή και την οικονομική της εξάρτηση από τον άντρα – αφέντη, την καταπάτηση κάθε επιθυμίας της. Η διδασκαλία της Ισμήνης, αναφέρει ο Σωνιέ, προσφέρει στην ηρωίδα ένα «έντονο μάθημα θάρρους και ανεξαρτησίας, δηλαδή πραγματικής ενηλικίωσης», και είναι «άκρως συμβολικό το ότι προς το τέλος της αφήγησης της Ισμήνης η ηρωίδα έχει για πρώτη φορά την περίοδό της»³⁶⁴.

Ταξίδι με τον Έσπερο

Στο *Ταξίδι με τον Έσπερο*, ο δεκαεπτάχρονος ανώνυμος φίλος του κεντρικού ήρωα Γλαύκου είναι ένα πρόσωπο αινιγματικό, κινούμενο συνεχώς στη σκιά χωρίς να αποκαλύπτεται, παρά μόνο στην τελευταία σκηνή του έργου. Ο χαρακτήρας του γίνεται γνωστός κυρίως μέσα από την αλληλογραφία του με τον Γλαύκο, μέσω της οποίας αναπτύσσεται μία από τις πιο ισχυρές μνητικές σχέσεις. Ο φίλος δρα ως συνειδητός μνητής για τον Γλαύκο, μεταφέροντας την εμπειρία του μετά από μια αποτυχημένη ερωτική σχέση που είχε. «*Όταν έρθει η ώρα ν' αγαπήσεις κι εσύ, θα γνωρίσεις τι είναι η ταπείνωση*», θα του γράψει ο φίλος (140). Στο τέλος αποκαλύπτεται ότι η σχέση αυτή αφορούσε τη Δανάη, την κοπέλα που έχει ερωτευτεί ο Γλαύκος.

Ο φίλος είναι ο έφηβος που έχασε πρόωρα την αθωότητά του, εισερχόμενος βίαια στον κόσμο των ενηλίκων. Ο ίδιος εξομολογείται ότι έχει «*ξεφορτωθεί ένα μεγάλο κομμάτι από την ανθρωπιά [του]*» (169). Ο Κ. Μητσάκης επισημαίνει ότι ο φίλος είναι ο «*κυνικός έφηβος που μέσα στην ψυχή του ο κόσμος φαίνεται να σάπισε πριν ακόμη του αποκαλυφθεί το νόημα της ζωής*»³⁶⁵. Η φωνή του μυστηριώδους αυτού προσώπου, όπως αρθρώνεται μέσα από τις επιστολές, είναι η φωνή του Άλλου, η φωνή της ετερότητας, τα «*ξένα μάτια*» (81), μέσα από τα οποία ο Γλαύκος θα γνωρίσει τον εαυτό του και θα προσδιορίσει τη δική του ταυτότητα: «*Ακούγοντάς τον ώρες ώρες να μιλάει, θαρρούσε πως ακούει τον*

³⁶⁴ Guy (Michel) Saunier, *Οι μεταμορφώσεις της Κάδμωσ – έρευνα στο έργο της Μέλπως Αξιώτη*, ό.π., σ. 61.

³⁶⁵ Κ. Μητσάκης, *Νεοελληνική Πεζογραφία-Η γενιά του '30*, Ελληνική Παιδεία, Αθήνα 1977, σ. 94.

εαυτό του, μονάχα πιο εύγλωττο, πιο έμπειρο και πιο σοφό. Του φαινότανε τώρα πως μαθαίνει τι είναι ο ίδιος, ξεχώριζε ολοκάθαρα όλα εκείνα που μόνο τα είχε υποψιαστεί ως τώρα. Κι οι ορίζοντες πλάτυναν» (33).

Η ανωνυμία του φίλου δεν επιλέγεται τυχαία, καθώς εξυπηρετεί τη θέληση του συγγραφέα να τοποθετήσει τον ήρωά του σε ένα επίπεδο που υπερβαίνει τα ατομικά όρια της ταυτότητας. Η σχέση των δύο ηρώων θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ναρκισσιστική, υπό την έννοια ότι στο πρόσωπο του φίλου ο Γλαύκος βλέπει το ιδανικό είδωλο του εαυτού του. Ο ίδιος ο φίλος στο γράμμα του γράφει ότι αγαπάμε μέσα στους άλλους και μέσω των άλλων τον εαυτό μας (34). Διαβάζοντάς το, ο Γλαύκος θυμάται ότι κάποια στιγμή τα μάτια του έτυχε να πέσουν «σ' έναν τριπλό καθρέφτη: Είχε δει το κεφάλι του από μια γωνία ολότελα αναπάντεχη, και του φάνηκε άγνωστο, τόσο που η ψυχή του αλαφιάστηκε» (81). Ο Γλαύκος τρομάζει, αντικρίζοντας μέσα από το γράμμα – καθρέφτη ένα άγνωστο κομμάτι του εαυτού του.

Ανάμεσα στα δύο κεντρικά πρόσωπα του έργου βλέπουμε να αναπτύσσεται ένα παιχνίδι ισορροπίας. Ενώ ο Γλαύκος είναι περισσότερο αισθηματικός και υποκειμενικός, με το αίσθημά του να θολώνει την πραγματικότητα, ο φίλος είναι απόλυτα ορθολογιστής. Με το «νυστέρι» του, που «ξέρει να το χειρίζεται με τόση ψυχραιμία» (34), ο φίλος «σκίζει» το συναισθηματικό πέπλο, με το οποίο ο Γλαύκος ντύνει την πραγματικότητα, και του αποκαλύπτει την ωμή αλήθεια. Ο ήρωας τρέφει μεγάλο θαυμασμό για τον φίλο του, παρόλο που εκείνος στα γράμματά του εκφράζεται ωμά και κυνικά. Όπως μας πληροφορεί όμως ο τριτοπρόσωπος αφηγητής, αυτό «είναι κάτι που αρέσει» στον Γλαύκο. Η φωνή που αποκαλύπτεται μέσα από τα γράμματα του φίλου, τα οποία ο Γλαύκος διαβάζει και ξαναδιαβάζει, συνιστά μία δυνατή μαθητεία που λειτουργεί παιδευτικά, βοηθώντας τον έφηβο ήρωα να ψηλαφίσει κομμάτια του εαυτού του. Χάρη στις πολλαπλές αναγνώσεις ανακαλύπτει κάθε φορά και κάτι καινούργιο³⁶⁶. Σε ένα από τα γράμματά του, ο φίλος εκμυστηρεύεται ότι ο έρωτας παραλίγο να τον οδηγήσει στην αυτοκτονία: «Ο έρωτας είναι βαριά αρρώστια, κατάλαβέ το αν μπορείς. Δεν ταιριάζει στα μέτρα του ανθρώπου...[...] Όποιος αγαπάει αληθινά, δεν έχει σωτηρία» (36). Το απόλυτο του έρωτα και τα ακραία του συναισθήματα οδηγούν στην «απώλεια του εαυτού», στην

³⁶⁶ S. Freud, *Πέραν του στοιχείου της ηδονής*, Σμυρνιώτης, Αθήνα χ.χ., σ. 269.

καταστροφή³⁶⁷. Για τον φίλο, ο μόνος δρόμος για να μη χάσεις τον εαυτό σου στον έρωτα είναι ο δρόμος της δοκιμασίας, και αυτός ο δρόμος δεν είναι άλλος παρά αυτός που περνά μέσα από τον πόνο. Γι' αυτό και η δοκιμασία είναι οδυνηρή: *«Υπάρχει μια δοκιμασία που ακόμα εσύ δεν την πέρασες, του είχε πει μια μέρα. Σου λείπει ένας βαθμός από τη μύηση του ανθρώπου. - Μα είναι αναγκαίο να περάσω κι εγώ από κει; αναρωτιέται ο Γλαύκος. - Αναγκαίο. Είναι σαν είδος αρρώστια υποχρεωτική, από κείνες που τις βγάζει ο άνθρωπος σε ορισμένη ηλικία. - Καλά, κι' όλοι δίχως εξαίρεση την περνούν αυτή την αρρώστια; - Όλοι αυτοί που εμείς τους σεβόμαστε, είπε»* (60).

Οι δύο μυθιστορηματικοί χαρακτήρες - του Γλαύκου και του φίλου του - θα μπορούσαν να θεωρηθούν «συμπληρωματικοί», μία αφηγηματική τεχνική που την έχει εντοπίσει και ο Freud, ο οποίος επικαλούμενος μία μελέτη του Ludwig Jekels (1867-1954)³⁶⁸, αναφέρεται στην τεχνική του Σαίξπηρ να μοιράζει έναν χαρακτήρα σε δύο πρόσωπα, που το καθένα απ' αυτά δεν είναι πλήρως κατανοητό, αν δεν το θεωρήσουμε ως ενιαίο όλον με το άλλο πρόσωπο³⁶⁹. Υπό αυτό το πρίσμα, ο φίλος αποτελεί γέννημα της φαντασίας του Γλαύκου. Πρόκειται για την κατάσταση που αρκετοί μελετητές ονομάζουν περίπτωση του «φανταστικού φίλου», όπου ο άλλος ή η προοπτική του είναι ένα δημιούργημα της φαντασίας που μπορεί να μην υπάρχει ως πραγματικό πρόσωπο.³⁷⁰ Αν ακολουθήσουμε τις απόψεις της Μαρί - Λουίζ φον Φράντς (1915-1998)³⁷¹, η ψυχική εξέλιξη του ανθρώπου είναι αποτέλεσμα μίας ρυθμιστικής ενέργειας, η οποία προέρχεται από ένα οργανωτικό κέντρο, ένα είδος ατομικού πυρήνα του ψυχικού μας συστήματος. Αυτό το εσωτερικό κέντρο, που ο Jung το ονόμασε «Εαυτό», σε αντίθεση προς το «Εγώ» που δεν είναι παρά ελάχιστο μέρος της ψυχής, είναι ένας εσωτερικός σύντροφος - μνητής, ένας «φίλος», το «άλλο ον» που υπάρχει μέσα μας, το οποίο εδρεύει στην καρδιά του ανθρώπου και είναι αθάνατο. Το ον αυτό, βέβαια, μας φαίνεται παράξενο και αλλόκοτο, αφού δεν

³⁶⁷ Ζ. Λαπλάνς, *Ζωή και θάνατος στην ψυχανάλυση*, ό.π., σ. 146.

³⁶⁸ Ο Ludwig Jekels ήταν αυστριακός ψυχίατρος και ψυχαναλυτής.

³⁶⁹ Σ. Φρόυντ, *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα 1994, σ. 214.

³⁷⁰ Ο Watkins αναφέρει ότι ο Γιουνγκ είχε έναν τέτοιο φανταστικό φίλο, τον Φιλήμονα, με τον οποίο συζητούσε συχνά. Ο φανταστικός «άλλος» μπορεί να έχει αυτόνομη ψυχολογική ύπαρξη όση και ο πραγματικός «άλλος», χωρίς αυτό να δηλώνει κάποια ψυχοπαθολογική κατάσταση. Βλ. Watkins M., *Invisible Guests: The Development of Imaginal Dialogues*, Hillsdale, N.J.: Erlbaum, 1986. (Η παραπομπή από το: Μ. Πουρκός, ό.π., σ. 181).

³⁷¹ Βλ. Μαρί - Λουίζ φον Φραντς, ό.π., σ. 161-167.

μπορούμε να συνηθίσουμε στην ιδέα ότι δεν είμαστε απόλυτοι κυρίαρχοι του εαυτού μας. Προτιμούμε να είμαστε πάντα «Εγώ». Αλλά κάποια στιγμή ερχόμαστε αντιμέτωποι με αυτόν τον εσωτερικό μας σύντροφο και το κατά πόσο αυτός θα είναι φίλος ή εχθρός εξαρτάται από εμάς. Όπως αναφέρει η Φραντς, ο βαθμός ανάπτυξης της προσωπικότητας εξαρτάται «από την προθυμία που δείχνει το Εγώ ν' ακούει τα μηνύματα του Εαυτού [...] Ακούγοντάς τον, το άτομο γίνεται ένα πιο ολοκληρωμένο ον».³⁷² Σύμφωνα με αυτές τις απόψεις, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε τα γράμματα του φίλου σαν τη βαθιά εσωτερική φωνή, τα εσώτερα μηνύματα του εαυτού, τα οποία ο Γλαύκος εξωτερικεύει με τη μορφή του γράμματος, προκειμένου να κατανοήσει. Το γράμμα είναι ένας καθρέφτης. Τον κοιτάζουμε αλλά και μας κοιτάζει. Είναι ένας αντικατοπτρισμός του Εγώ του, της εσωτερικής του φωνής. Ο ήρωας διερευνά την ταυτότητά του, αφουγκραζόμενος τις διαφορετικές φωνές που κρύβει μέσα του. Μπορούμε λοιπόν να πούμε ότι η μύηση στην περίπτωση του Γλαύκου δεν εκπορεύεται από έναν εξωτερικό μνητή, αλλά συντελείται εντός του εσωτερικού του κόσμου, πρόκειται δηλαδή για έναν διάλογο του ήρωα με τον ίδιο του τον εαυτό, γι' αυτό και ο Τερζάκης εσκεμμένα επιλέγει να μη δώσει συγκεκριμένο όνομα στον φίλο του Γλαύκου, αποκαλώντας τον με το προσωνύμιο «ο φίλος».

Ιδιαίτερα σημαίνουσα και καθόλου τυχαία είναι και η επιλογή του χώρου δράσης, καθώς η διαδικασία της ωρίμασης του ήρωα λαμβάνει χώρα σε μία σχεδόν ερημική τοποθεσία, που διευκολύνει τον εσωτερικό διάλογο του Εγώ με τον Εαυτό του³⁷³: *«Όσο που φτάνει το μάτι, δεν ξεχώριζες σκεπή καλύβας ή σπιτιού· κανένας καπνός που να μαρτυράει την ύπαρξη ανθρώπου. Ερημιά και σιωπή. Και πάνωθε ο ήλιος»* (16).

Δευτερεύων αλλά σημαντικός είναι στο μυθιστόρημα ο ρόλος του Ντόντου, του «μαμόθρευτου» αδελφού της Φανής, ο οποίος αντιπροσωπεύει το άτομο χωρίς ταυτότητα. Είναι πλήρως ετερόφωτος, χωρίς αυτοεκτίμηση, ενώ οι

³⁷² Μ. Λ. φον Φραντς, ό. π., σ. 162.

³⁷³ Σύμφωνα με τη Μαρί Λουίζ φον Φραντς, αυτός ο εσωτερικός διάλογος ανάμεσα στο Εγώ και στον Εαυτό εκδηλώνεται με χαρακτηριστικό τρόπο στους Ινδιάνους Νασκαπί, μία φυλή κυνηγών, που ζουν κατά οικογένειες, η μία μακριά από την άλλη, χωρίς έθιμα φυλής, δοξασίες ή θρησκευτικές τελετές. Ο μοναχικός κυνηγός Νασκαπί αφήνεται εξ' ολοκλήρου στις εσωτερικές του φωνές, καθώς δεν έχει ιερέα για να του διδάξει τι πρέπει να πιστεύει, ούτε τελετουργίες και έθιμα για να στηριχθεί. (Μ. Λ. φον Φραντς, ό.π., σ. 161).

βαθύτερες επιθυμίες του καταπιέζονται από τα επιβεβλημένα «πρέπει» της καταπιεστικής μητέρας του (42). Στο μυθιστόρημα βλέπουμε να αναπτύσσεται μεταξύ των τριών νεαρών ηρώων - Φίλος, Γλαύκος, Ντόντος - μία ιεραρχική μυητική σχέση, στο πλαίσιο της οποίας ο Γλαύκος αντιπροσωπεύει τον ιδανικό φίλο για τον Ντόντο, και ο «φίλος» τον ιδανικό φίλο για τον Γλαύκο. Ο Ντόντος θαυμάζει την εμφάνιση και την εξυπνάδα του Γλαύκου, ενώ ο Γλαύκος τις εμπειρίες του φίλου. *«Είμαι μπροστά του ο υποδεέστερος»,* λέει ο Γλαύκος, *«τον θαυμάζω, καθώς ο Ντόντος θαυμάζει εμένα. Κάποιον πρέπει να θαυμάζει καθένας. Και μαζί αναρωτήθηκε ποιον τάχα να θαυμάζει ο φίλος του. Τ' αναρωτήθηκε με φθόνο* (54). Ο Γλαύκος και ο Ντόντος, ο καθένας για τους δικούς του λόγους, έχουν την ανάγκη να αναζητήσουν και να εξιδανικεύσουν κάποιον εμπειρότερο και ικανότερο «αντίπαλο». Και οι δύο ήρωες, καθώς βρίσκονται στο μεταίχμιο ανάμεσα στην παιδική ηλικία και στην ενηλικίωση, εμφανίζουν μία ταυτότητα υπό διαμόρφωση, ακολουθώντας μία πορεία αναζήτησης προσώπων, που θα μπορέσουν να θαυμάσουν και να ταυτιστούν, ώστε να οδεύσουν σταδιακά προς την δημιουργία ενός ανεξάρτητου εαυτού.

2.1.7 Ο μέντορας

Ο χαρακτήρας του μέντορα ή πνευματικού οδηγού είναι ένας από τους σημαντικότερους τύπους στο μυθιστόρημα μαθητείας. Πρόκειται - αλλά όχι πάντα - για πρόσωπα ώριμης ηλικίας με έντονες πνευματικές αναζητήσεις, που κινούνται εκτός του οικογενειακού περιβάλλοντος των κεντρικών ηρώων και ηρωίδων. Με εξαίρεση τις περιπτώσεις της Μιμής και της Ανταμιάν στους *Παραστρατημένους*, οι άνθρωποι αυτοί είναι στην πλειονότητά τους άνδρες, και δεν είναι διόλου τυχαίο ότι εμφανίζονται στα έργα όπου το πατρικό πρότυπο απουσιάζει ή είναι ανεπαρκές, λειτουργώντας αναπληρωματικά στην απουσία του πατέρα. Έχοντας αποκομίσει πολλές εμπειρίες από τη ζωή, αναλαμβάνουν να τις μεταδώσουν στους «άπειρους» ήρωες και να τους μηθήσουν σε θέματα που έχουν να κάνουν κυρίως με την τέχνη, τον έρωτα, τη φύση, τη ζωή γενικότερα. Αντιπροσωπευτικοί είναι οι τύποι του δασκάλου - καθηγητή (Λεωνής,

Πασχαλιές, Προμήνυμα), του καλλιτέχνη (Λεωνής, Απόγονος), του ναυτικού (Προμήνυμα), του συγγραφέα (Τα ψάθινα καπέλα), του επαναστάτη ιδεολόγου (Παραστρατημένοι).

Προμήνυμα

Στο *Προμήνυμα*, ένα από τα πιο καθοριστικά μυητικά πρόσωπα για τον μικρό πρωταγωνιστή του μυθιστορήματος, Αλέξη, είναι ο καπετάν Νικόλας. Οι ιστορίες που διηγείται «για τα ταξίδια του, για τα θεόρατα σπίτια της Αμερικής – πέντε και δέκα φορές σαν το καμπαναριό της Μητρόπολης και βάλε ακόμα! – για τους κοντούς Κινέζους που το πετσί τους ήτανε κιτρινιάρικο και τεζαρισμένο, σα κεχλιμπάρι, κι ακόμα για τις γοργόνες, τις μελαχρινές γοργόνες που ‘τανε μισό ψάρι και μισό γυναίκα» (22), γεννούν στο νεαρό αγόρι την επιθυμία του ταξιδιού σε άγνωστους κόσμους. Αυτό το παράθυρο προς τον κόσμο θα του το ανοίξει λίγο αργότερα ο Σουηδός καπετάνιος του «μεγάλου караβιού», που βρίσκεται αγκυροβολημένο στ’ ανοιχτά «της Άλσηγος», ο Σβεν Όλσον με τα γαλανά μάτια, τον οποίο ο Αλέξης θαυμάζει περισσότερο απ’ όλους. Αξίζει να αναφερθεί ότι τα γαλανά μάτια είναι κοινό χαρακτηριστικό και άλλων μυητικών προσώπων³⁷⁴, και θα μπορούσαμε να πούμε ότι συμβολίζουν το αγγελικό, το υπερκόσμιο, την πνευματικότητα. Παραπέμπουν όμως και στο ταξίδι με την ευρύτερη έννοια, εφόσον το γαλάζιο χρώμα συνδέεται με τη θάλασσα. Ο Σβεν Όλσον μιλάει για την μακρινή πατρίδα του, τη Σουηδία, και μαθαίνει στον Αλέξη «πως ο τόπος του καθενός είναι ο ομορφότερος» (25). Γνωρίζοντας τον ξένο τόπο μέσα από τις αφηγήσεις του Σουηδού καπετάνιου, ο Αλέξης μαθαίνει να εκτιμά το δικό του τόπο, τη δική του πατρίδα. Ο Σβεν Όλσον δεν είναι ένας συνηθισμένος μέντορας που μεταδίδει απλώς την εμπειρία του στον μούμενο, αλλά φορέας μιας διαφορετικής κουλτούρας, που προέρχεται από μία χώρα ξένη και ταυτόχρονα οικεία, αφού έχει ως κοινό στοιχείο τη θάλασσα και ανθρώπους σαν τον καπετάνιο που μπορούν να μιλούν στην ψυχή του άλλου. Όταν ο Όλσον θα φύγει και θα του χαρίσει τον σκύλο του τον Φρέκε, ο Αλέξης θα εκμυστηρευτεί στη Λία: «Θέλω να γίνω Σουηδός». Όπως ο Άργος, ο σκύλος του Οδυσσέα είναι

³⁷⁴ Γαλανά μάτια έχουν επίσης η μητέρα και ο Αλέξανδρος Σμυρλής στις *Δύσκολες Νύχτες*.

σύμβολο του νόστου, έτσι και εδώ ο Φρέκε θα θυμίζει στον Αλέξη ότι όσα ταξίδια και να κάνει, η πατρίδα θα τον περιμένει. Χαρίζοντας τον αγαπημένο σκύλο του, ο καπετάνιος χαρίζει ένα κομμάτι του εαυτού του, σηματοδοτώντας και το τέλος της μνητικής σχέσης. Ο Αλέξης αναλαμβάνει πλέον τα ηνία και γίνεται εκείνος το αφεντικό. Ο μούμενος, δεχόμενος αβίαστα τη διδασκαλία του μμητή του, φαίνεται έτοιμος να δεχτεί το διαφορετικό, όχι επιθυμώντας να γίνει κάτι άλλο απ' αυτό που είναι, αλλά για να το μετασχηματίσει και να διαμορφώσει τη δική του ξεχωριστή ταυτότητα.

Ο εικοσιτριάχρονος Θανάσης Χρυσοστάλλης, εξάδελφος της θείας του Αλέξη, Γιάννας, αποτελεί περσόνα του συγγραφέα και ανήκει κι αυτός μαζί με τον καπετάν Νικόλα και τον Σβεν Όλσον στη σειρά των ναυτικών που αναπτύσσουν μμητική δράση. Διατηρεί με τον έφηβο πρωταγωνιστή του έργου μία συνειδητή μμητική σχέση μέντορα – μαθητή, που εξελίσσεται αμφίδρομα, καθώς ενθαρρύνει τον Αλέξη να τον μμήσει κι εκείνος με τη σειρά του στα *«μυστικά του τόπου του»*. Ο τόπος, η πατρίδα, δεν είναι κάτι στατικό, αλλά συνδέεται με την κίνηση και προϋποθέτει ένα ταξίδι ανακάλυψης. Ο ρόλος του Θανάση, ως μμητής, ενισχύεται ακόμη περισσότερο από την κοινή αγάπη που συνδέει αυτόν και τον Αλέξη με τη θάλασσα, και από το γεγονός ότι είναι ασυρματιστής σε *«τεράστιο φορτηγό»* που ταξιδεύει στις *«μεγάλες θάλασσες»*. Στέλνει μηνύματα, άρα επικοινωνεί, συνδέοντας τη θάλασσα με τη στεριά, τους ανθρώπους μεταξύ τους. Είναι τολμηρός, με εμπειρία σε σχέση με τον μούμενο και αντιμετωπίζει τη ζωή με φιλοσοφική και κριτική διάθεση, ενώ στα λόγια του διαφαίνεται μία κατασταλαγμένη στάση απέναντι στη ζωή: *«αυτή η θάλασσα (το Αιγαίο) έχει κάτι δικό της. Ξαπλώνεται λίγο νωχελής, λίγο βαρειά, αποσταμένη λες από τέλεια και φυσική ηδονή. Έχει κάτι το ένοχο. Ο Σαρωνικός δεν είναι τέτοιος. Είναι πιο διάφανος, πιο ξεκαθαρισμένος κ' ίσως λιγότερο ωραίος' του λείπει το περιττό»* (61). Ο μμητής είναι δεμένος με τη θάλασσα, αισθάνεται την αύρα της να τον διαπερνά. Τη βλέπει με ένα ανοιχτό και διεισδυτικό βλέμμα που αναδεικνύει την πολλαπλότητά της, το θηλυκό και το αρσενικό στοιχείο που κρύβει μέσα της. Από τη μία ερωτική και μυστηριώδης, με κρυμμένα μυστικά, που σαφώς παραπέμπουν στην οιδιποδειακή μάνα, που θέλει αλλά και απωθεί, από την άλλη προβλέψιμη και συγκεκριμένη, χωρίς μυστήριο, χωρίς εκπλήξεις.

Μπροστά στην πόρτα μιας «εκκλησίτσας», ο Θανάσης παροτρύνει τον Αλέξη να κοιτάξει και να αισθανθεί τον μυστικισμό της φύσης. Μέσα σε αυτήν την μυστηριακή κατάσταση, όπου Φύση και Θεός ταυτίζονται, το ορθολογιστικό στοιχείο παραμερίζεται, δίνοντας τη θέση του στη διαίσθηση, μέσω της οποίας ο ήρωας θα μπορέσει να αφουγκραστεί το μυστηριώδες, το μη ορατό, ωστόσο πιο ουσιώδες μέρος της πραγματικότητας: *«Γύρεψε τη γραμμή του ορίζοντα, αφουγκράσου το κύμα του πελάγου. Σήκωσε κάθε πέτρα και σκύψε να θαυμάσεις τη μεστάδα ενός βλασταριού. Και τη νύχτα, άνοιξε διάπλατα τα μάτια, να δης αυτό που δε θα μπορέσεις. Η ψυχή σου θ' ανατριχιάσει από μυστικό μήνυμα. Είναι ο Θεός! Ο Αλέξης τον κοιτούσε με κρατημένη ανάσα. Κι αποφάσισε να προμηθευτή ένα τσιμπούκι κι ας μην του άρεσε να καπνίζει – μ' όλο που ο Νικηφόρος είχε πασχίσει να τον μυήσει σ' αυτό το μυστήριο»* (70). Οι συνεχείς προστακτικές καλούν τον ήρωα ν' ανοίξει τις αισθήσεις του και ν' αναζητήσει τη γνώση, να γνωρίσει τον κόσμο και τον εαυτό του. Ωστόσο, η μύηση θα ήταν ανολοκλήρωτη χωρίς το μυστηριακό στοιχείο που συμπληρώνει την ορατή πραγματικότητα. Ο καπνός είναι το ναρκωτικό, η παραίσθηση που σε στέλνει αλλού. Ο Αλέξης θέλει να ταξιδέψει σε άλλες σφαίρες, να δει πράγματα που δεν μπορεί να δει όταν είναι νηφάλιος.

Ο Θανάσης δίνει ακόμη στον Αλέξη τα όπλα για να μπορέσει ν' αντιμετωπίσει κατάματα τον θάνατο³⁷⁵: *«Μα δε με τρομάζει ο θάνατος. Δε θα τον γυρέψω ποτέ, αλλά όταν θα έρθη θα είναι καλοδεχούμενος κι αγαπητός. Θα είναι ο αιώνιος ύπνος»* (83). Ο Αλέξης μαθαίνει από τον μέντορά του ότι μοναξιά δεν υπάρχει, αρκεί να είσαι ανεξάρτητος και απαλλαγμένος από την ανάγκη των συμβατικών συναναστροφών. Με αυτόν τον τρόπο, του δείχνει τον δρόμο προς μία επικοινωνία που θα περιλαμβάνει όχι μόνο τον άλλον άνθρωπο αλλά και τα υπόλοιπα στοιχεία που τον περιβάλλουν, ορατά και μη ορατά, όπως η φύση και ο Θεός, ακόμη κι ο βαθύτερος εαυτός του:

«Εσύ δεν έχεις φίλους; Πώς μπορείς να κάθεται τόσον καιρό εδώ και να 'σαι ευχαριστημένος;- Δεν υπάρχουν γνωστοί και φίλοι να τους αναζητήσεις; [ρώτησε ο Αλέξης]. Ο Θανάσης παράτησε την πετονιά του κ' έγειρε πίσω, υψώνοντας τα μάτια στον γαλανό ουρανό.

³⁷⁵ Σημειολογικά το όνομα Θανάσης (Αθανάσιος) παραπέμπει στην αθανασία, στην κατανίκηση του θανάτου.

- *Ναι, είπε ο Θανάσης, έχω ένα φίλο. Μα είναι πάντα μαζί μου, έτοιμος να μερέψη την ανθρώπινη αδυναμία μου. Ήταν τόσο φωτεινή η έκφραση του Θανάση, που ο Αλέξης, δίχως να ξέρη γιατί, ζήλεψε λιγάκι»* (81-82).

Η επικοινωνία που προτείνει ο Θανάσης εκτείνεται πέρα από την ανθρώπινη παρουσία, που όμως δεν παύει να αφορά τον άνθρωπο. Κατευθύνοντας το βλέμμα του προς τον γαλανό ουρανό, σύμβολο της πνευματικής ανύψωσης, του προσφέρει μια διαφορετική ματιά ως προς την έννοια του Άλλου και παράλληλα του δίνει το όπλο για να πολεμήσει την ανθρώπινη αδυναμία της αναγκαστικής, εξαρτητικής συνύπαρξης με τους άλλους, που εμποδίζουν την ανάπτυξη μίας ανεξάρτητης προσωπικότητας. Η ζήλια που νιώθει ο Αλέξης έχει αφενός την έννοια του θαυμασμού προς τον μητή και της επιθυμίας του να καταφέρει κι εκείνος αυτή τη δυνατότητα θέασης του κόσμου, και αφετέρου μπορεί να προέρχεται από ένα αίσθημα ανασφάλειας, μήπως χάσει τον μέντορά του. Κάποια στιγμή, όταν ο Αλέξης εξομολογείται στον Θανάση ότι μερικές φορές αισθάνεται σαν να ξεφεύγει και να ζει έξω από την πραγματικότητα, ανάμεσα σε πρόσωπα και πράγματα ενός δικού του κόσμου, ο Θανάσης τού απαντά και πάλι με μητικό τόνο, ότι ακριβώς τότε είναι που ζει την πραγματικότητα (117). Η πραγματικότητα για τον Θανάση βρίσκεται μέσα μας, εμείς την επιλέγουμε, και το πώς αισθανόμαστε εξαρτάται κάθε φορά από το πώς την εκλαμβάνουμε. Όνειρο και πραγματικότητα είναι καταστάσεις αλληλένδετες, εφόσον η μία τροφοδοτεί την άλλη. Ονειρεύομαι σημαίνει ερμηνεύω, επεξεργάζομαι και μεταπλάθω την πραγματικότητα, άρα είμαι εντός της. Ο μητής, διδάσκοντας τον μούμενο ότι δεν υπάρχει μόνο μία όψη της πραγματικότητας, του μαθαίνει να έχει εμπιστοσύνη στον εαυτό του, που αποτελεί σημαντικό βήμα για τη διαμόρφωση της προσωπικής του ταυτότητας.

Μετά την τελευταία ερωτική σκηνή του Αλέξη με τη θεία Γιάννα, που σηματοδοτεί και το τέλος της σχέσης τους, ο Θανάσης, βλέποντας τον Αλέξη απογοητευμένο, τον καλεί να συνειδητοποιήσει τη σπάνια εμπειρία που είχε την τύχη να ζήσει, σε μία σκηνή αντίστοιχη με εκείνη του θείου Ανδρόνικου και του Αλέκου στην *Eroica*³⁷⁶: «*Εγωιστή, ποιος μεγάλωσε χωρίς χάδι; Ποιον συνεπήραν*

³⁷⁶ Λίγο μετά την ερωτική ένωση του Αλέκου με τη Μόνικα, ο θείος Ανδρόνικος εμφανίζεται μπροστά στον ανιψιό του, με τη μορφή κοκκινόγατου, και βλέποντάς τον απογοητευμένο, του λέει: «*Πέρασες ολόκληρη αιωνιότητα μέσα σε μια στιγμή. Αχάριστε!*» (194).

τόσο οι επιθυμίες και ποιος ζύγιασε τόσο άσχημα αυτές τις επιθυμίες; Ποιον ατένισαν με τόση αγάπη δυο γαλανά μάτια; Πρέπει να ευχαριστήσεις το Θεό μας» (142). Ο Θανάσης καθησυχάζει τον Αλέξη για να τον βοηθήσει να ξεπεράσει τον πόνο της απώλειας. Του δείχνει το φωτεινό σημείο που θα διαλύσει τη μαυρίλα της ψυχής του και του θυμίζει όχι αυτό που έχασε, αλλά αυτό που κέρδισε, ώστε να το διαφυλάξει και να προχωρήσει συνεχίζοντας τη ζωή του πιο έμπειρος και πιο δυνατός.

Τέλος, στην κατηγορία των μεντόρων ανήκει και ο κύριος Γρηγόρης, ο αγαπημένος καθηγητής του Αλέξη, που τον μυεί στην αξία της δημοτικής γλώσσας (21), αλλά και στη μαγεία της λογοτεχνικής ανάγνωσης. Του μαθαίνει ακόμη ν' αγαπά όλους τους ανθρώπους, ανεξάρτητα απ' την καταγωγή τους, γιατί «όλοι είναι αδέρφια μας» (27).

Παραστρατημένοι

Στους *Παραστρατημένους*, ο κόσμος του Πανδοχείου της Γενεύης όπου διαμένει η κεντρική ηρωίδα, αυτό το πολύχρωμο «μωσαϊκό χαρακτήρων», γίνεται ένας τόπος μαθητείας όπου η Αλεξάνδρα μέσα από τις μικροϊστορίες των ενοίκων του, οι οποίες εγκιβωτίζονται στην αφήγηση³⁷⁷, θα έχει τη δυνατότητα να διαπραγματευτεί τη δική της θέση μέσα στον κόσμο. Το Πανδοχείο υποδηλώνει την έλλειψη κάθε τοπικού χαρακτηριστικού και ως μυθιστορηματικός χώρος παραπέμπει στην έννοια του προσωρινού, του περαστικού, σε αντιδιαστολή με το μόνιμο και ασφαλές περιβάλλον του σπιτιού, που σχεδόν κανείς από τους ήρωες αυτού του έργου φαίνεται να απολαμβάνει. Ακόμη, επιτρέπει στη συγγραφέα να συνδυάσει μέσω της συστέγασής τους μία μεγάλη ποικιλία ανθρώπινων τύπων³⁷⁸, οι οποίοι αν και φαίνονται παραστρατημένοι ή ακόμη και διεστραμμένοι, στην πορεία αποδεικνύεται ότι έχουν και τις καλές τους πλευρές. Εξηγείται η ηθική τους πτώση και αφήνεται να εννοηθεί τι θα μπορούσαν να πετύχουν αν οι συνθήκες ήταν διαφορετικές. Η επιλογή του Πανδοχείου, ως αυθυπόστατου κόσμου μ' ένα δικό του σχήμα του χρόνου, είναι σημαίνουσα, καθώς τα χαρακτηριστικά και οι κοινωνικές συμπεριφορές που

³⁷⁷ Δ. Αναγνωστοπούλου, «Ανάδυση της έμφυλης γυναικείας ταυτότητας στα αφηγηματικά έργα της Λιλίκας Νάκου και της Κατίνας Παπά, συγγραφέων της λογοτεχνικής γενιάς του Τριάντα», στο: *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*, Πατάκης, Αθήνα 2007, σ. 221.

³⁷⁸ Βλ. Έρη Σταυροπούλου, *Προτάσεις ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής*, Σοκόλης, Αθήνα 2001, σ. 89.

φέρουν οι ένοικοι, έχουν τη δυνατότητα εδώ να εκδηλωθούν πιο ξεκάθαρα. Η συγγραφέας αφήνει τα πρόσωπα της μικρής αυτής κοινωνίας να ζήσουν ελεύθερα, ως αυτόνομες μυθιστορηματικές υπάρξεις, χωρίς να περιορίζεται η φωνή τους από την αυτοβιογραφούμενη ηρωίδα³⁷⁹. Τα προβλήματα που κουβαλούν όλα αυτά τα παραστρατημένα πρόσωπα, που υπό διαφορετικές συνθήκες θα παρέμεναν ασυνειδητοποιήτα, στον περιορισμένο χώρο του Πανδοχείου γίνονται πλέον συνειδητά.³⁸⁰

Το Πανδοχείο γίνεται για την κεντρική ηρωίδα του μυθιστορήματος ένας τόπος μαθητείας με τους δικούς του μέντορες. Η Μιμή, κόρη της Ελβετίδας ιδιοκτήτριας της Πανσιόν κυρίας Ντυμπουά, ξεχωρίζει ανάμεσα στους μυητές, ασκώντας ισχυρή επίδραση στην εξέλιξη της ζωής και της προσωπικότητας της νεαρής Αλεξάνδρας. Η ιστορία της κυρίας Ντυμπουά, που μεγάλωσε μόνη το νόθο κορίτσι της, είναι η ιστορία πολλών γυναικών που αναγκάζονται να μεγαλώσουν με αξιοπρέπεια μόνες τους το παιδί τους μετά την εγκατάλειψή τους από τον πατέρα. Ακολουθώντας την ίδια πορεία με τη μητέρα της, η Μιμή θα γίνει και εκείνη με τη σειρά της θύμα του άντρα: *«[ο Γρηγορέας] αυτός πρώτος με διακόρεψε...Ναι, σαν τον γνώρισα πήγαίνα στο σχολείο... Να κι ο αρραβώνας που μούδωκε, τον έχω εκεί στο συρτάρι...Είδες εκεί για ένα παλιοστεφάνι, και για ένα αρραβώνα, είμαστε τόσο κουτές εμείς οι γυναίκες, που παραδίνουμε τα πάντα!...»* (242). Η εξιστόρηση της οδυνηρής περιπέτειας της ζωής της συνιστά μία συνειδητή διδασκαλία, που οδηγεί την Αλεξάνδρα προς τη συνειδητοποίηση κι από εκεί στην απόφαση να χαράξει τη δική της αυτόνομη πορεία στη ζωή. Όταν θα ερωτευθεί τον Κώστα Κιμωνίδη θα διεκδικήσει, αν και χωρίς ανταπόκριση, τον αληθινό έρωτα, χωρίς να νοιάζεται για τις αστικές προκαταλήψεις της πατριαρχικής κοινωνίας.

Στη συνέχεια, η ηρωίδα θα γνωρίσει τον επαναστάτη Σάσα από τη Ρωσία, ο οποίος θα την μυήσει στον κομμουνισμό και θα την βοηθήσει να αποκτήσει

³⁷⁹ Απόστολος Σαχίνης, *Αναζητήσεις της Μεσοπολεμικής Πεζογραφίας*, Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη 1978, σ. 108.

³⁸⁰ Βλ. την ανάλυση του G. Lukács σχετικά με τη σημασία του σανατόριου στο *Μαγικό Βουνό* του Τόμας Μαν, ένα έργο που σαφώς επηρέασε τους Έλληνες συγγραφείς. (G. Lukács, *Η τραγωδία της σύγχρονης τέχνης*, μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Έρασμος, Αθήνα 1981, σ. 59). Παρόμοια περίπτωση συναντάμε και στις *Δύσκολες Νύχτες*, όπου το σχολείο των καλογοριών γίνεται για την ηρωίδα τόπος μύησης.

πολιτική συνείδηση. Ο Σάσα είναι ο άνθρωπος της δράσης, ο ιδεολόγος που επέλεξε τη στράτευσή του στο κομμουνιστικό κόμμα σαν προσωπική επιλογή απέναντι στην αίσθηση του μετέωρου και της αδράνειας που επέφερε η έλλειψη πίστης και σκοπού για το νόημα της ύπαρξης. Θα της διδάξει ακόμη την ανθρωπιά και την αξία της συλλογικότητας και της προσφοράς : *«Υπάρχει άραγε κανένας τίμιος άνθρωπος με συνείδηση, που το βράδυ, πριν να πλαγιάσει, αν συλλογιστεί πόσοι είναι στον κόσμο που δεν έχουν ούτε σκεπή στο κεφάλι, ούτε καν λίγο ψωμί για το δείπνο τους, δεν θα φρίξει, σαν να έφταιξε αυτός ο ίδιος για ό,τι γύρω του συμβαίνει;...Και στα σωστά, ο καθένας μας δεν είναι υπεύθυνος για ό,τι σήμερα γίνεται, μια που το ανεχόμαστε;»* (348). Όταν η Αλεξάνδρα θα βρεθεί μόνη της στην πόλη, θα γνωρίσει τη βαναυσότητα του κόσμου που την πνίγει και την επαναστατεί. Θα δει μορφές ανθρώπων *«που δεν ξεχνιούνται, κουρελήδες και γέροι πεινασμένοι, και παιδιά, παιδιά με όψη κουρασμένη απ' τη δουλειά και τα ξενύχτια, με τα χείλη σφιγμένα από τη φτώχεια και την κακομοιριά, πρόωρα μαραμένα...»* (348). Θα θυμηθεί τη Λενιώ στην Ελλάδα, και τη Ρόζα, την κόρη της πλύστρας στη Γενεύη, και θα γεμίσει *«πόνος, ντροπή και αγανάκτηση»* (348). Η διδασκαλία του Σάσα σε συνδυασμό με την προσωπική της περιπέτεια θα την αλλάξει, θα την ωριμάσει και θα ενεργοποιήσει μέσα της την ανάγκη να συμβάλλει και η ίδια στον εξανθρωπισμό της κοινωνίας. *«Τώρα μόλις άρχιζα και καταλάβαινα κι οι ιδέες τακτοποιούνταν στο κεφάλι μου [...] Ναι, μονολογούσα, ας δουλέψουμε λοιπόν ο καθένας μας τώρα χωριστά για κείνους που θάρθουν, όπως το είπε ο Σάσας... Για να μην υπάρχουν πια θλιμμένες ζωές, σαν της κυρίας Ντυμπούα και παράσιτοι εγωιστές, σαν τον Γρηγορέα...»* (349-350).

Καθοριστική είναι και η διδασκαλία του Κύριλλου, ενός πρώην καλόγερου που *«παράτησε το ράσο»* γιατί *«έψαχνε να βρει την αλήθεια»*, όπως λέει η αφηγήτρια (228). Ο Κύριλλος διδάσκει στην ηρωίδα την αξία της λήθης: *«Ο άνθρωπος Αλεξάνδρα, δεν πρέπει τίποτα να θυμάται...Αλλιώς πάει χαμένος...Κι αν ζηλεύω τους πεθαμένους, είναι γιατί ξεχνούν...»* (354). Ο άνθρωπος πρέπει να βρίσκεται εντός του παρόντος, πάντα σε ετοιμότητα για το καινούργιο που έρχεται, με το μυαλό του ανοιχτό σε κάθε ερέθισμα. Η ανύψωση του ανθρώπου θα έρθει έξω από κάθε παρελθόντα χρόνο. Ο Κύριλλος προτείνει τη διαφυγή του ανθρώπου από τον κύκλο της επανάληψης. Το παρελθόν μάς ακινητοποιεί.

Απεγκλωβισμένοι από τη μνήμη μπορούμε να είμαστε έτοιμοι κάθε στιγμή για ένα νέο ξεκίνημα.

Στη σειρά των μεντόρων με καθοριστική επίδραση στη διαμόρφωση του γυναικείου «εγώ» της ηρωίδας ανήκει και το δεύτερο μετά τη Μιμή γυναικείο πρόσωπο, η Αρμένισσα «δεσποινίς Ανταμιάν». Αντίθετη με την αξία της παρθενίας και υπέρμαχος της γυναικείας χειραφέτησης, η Ανταμιάν μαθαίνει στην Αλεξάνδρα να εναντιώνεται στην ηθική της πατριαρχικής κοινωνίας, της οποίας θύμα είναι και η ίδια: «*Αμα ο άλλος σε τρέφει, τελείωσε, να το ξέρεις! Γίνεσαι σκλάβα του, βρε άντρας σου είναι, βρε αδερφός, βρε ερωμένος...Ναι, άκου που σου λέω...Χαιρέτα την ελευθερία σου τότε*» (285). Παρόλο που η ίδια δεν μπορεί να κάνει παιδιά, διδάσκει την αξία της μητρότητας³⁸¹, ως ιερού σκοπού, την οποία όμως αποσυνδέει από τον γάμο και τη συζυγική εκμετάλλευση της γυναίκας: «*Άλλο παρά νάχεις ένα παιδί δικό σου, κατάδικό σου, δεν υπάρχει στον κόσμο, Αλεξάνδρα...Μόνο να το βλέπεις να σου χαμογελά [...]* Αχ ναι, αν μπορούσα, θάκανα ένα παιδί!...Μου φαίνεται τότε πως ο κόσμος θα άλλαζε για μένα... Θα παρατούσα και τους άντρες και τους εγωισμούς τους...Πφ...τους βαρέθηκα! [...] Ίσως αργότερα να υιοθετήσω κανένα...Το ίδιο δεν κάνει; Δεν βαριέσαι! Εγωισμός, να νομίζεις πως μοναχά το δικό σου παιδί πρέπει να αγαπάς...» (286-287).

Η εξέλιξη της ηρωίδας επιβεβαιώνει την επιρροή του λόγου της Ανταμιάν. Η Αλεξάνδρα, αναλαμβάνοντας στο τέλος να μεγαλώσει η ίδια το παιδί του νεκρού αδελφού της, ο οποίος οδηγήθηκε στην αυτοκτονία μετά τον αποτυχημένο έρωτά του με τη φτωχή πλύστρα Έμμα, απορρίπτει τον αστικό συντηρητισμό και συνειδητοποιεί το σκοπό της ζωής της: «*Μια σκέψη μόνο με βασάνιζε: Θα μπορέσω τάχα εγώ να πλάσω έναν άνθρωπο; Έναν άνθρωπο με καρδιά γερή και μεγάλη;...Και θα μπορέσω εγώ να του δείξω τον ίδιο δρόμο, ώστε πατώντας στα ερείπια που άφηκε η γενιά μας, να πετάξει μπροστά;...*» (403).

Η πανσιόν της Γενεύης γίνεται λοιπόν το εκπαιδευτήριο, όπου η Αλεξάνδρα θα γνωρίσει απόψεις και στάσεις ζωής που ως τότε αγνοούσε, περνώντας από ένα στάδιο μαθητείας με κέντρο τον άνθρωπο, που την προετοιμάζει για το μέλλον.

³⁸¹ Σύμφωνα με την Δ. Αναγνωστοπούλου, η Ανταμιάν λειτουργεί ως υποκατάστατο του ελλείποντος μητρικού προσώπου. Βλ. «Ρήξεις της στερεοτυπικής γυναικείας εικόνας και στάσης σε κείμενα γυναικών συγγραφέων του Μεσοπολέμου», Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, τ. 5^{ος}, Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014, στην ηλ. δ/νση: http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/anagnostopoulou_diamanti.pdf.

Το τέλος της μαθητείας της στην Πανσιόν της Γενεύης συμπίπτει με το ξεκίνημα μιας νέας σχέσης με τον εαυτό της και τον κόσμο, που συνοψίζεται στις τελευταίες σκέψεις της: «Είμαι τώρα σαν το ελεύθερο πουλί! Εγώ μόνο ορίζω τον εαυτό μου, και κανέναν άλλος. Ναι, δεν έχω κανέναν ανάγκη...» (400). Η εκπαίδευση της κεντρικής ηρωίδας γίνεται ένα χαρακτηριστικό πρότυπο της σχέσης που πρέπει να υπάρχει ανάμεσα στο άτομο και στην κοινωνία σ' ένα ανώτερο επίπεδο, αυτό της απελευθέρωσης από τα κάθε λογής εμπόδια του αστικού ατομικισμού και των κοινωνικών δεσμεύσεων.

Τα ψάθινα καπέλα

Ο χαρακτήρας του «ανώνυμου» γέροντα στα *Ψάθινα καπέλα*, που παραπέμπει στην αρχετυπική μορφή του σοφού γέροντα των κλασικών παραμυθιών, παρά το γεγονός της σύντομης γνωριμίας του με την κεντρική ηρώίδα και αφηγήτρια Κατερίνα, διαδραματίζει σημαίνοντα ρόλο στη διαμόρφωση της ταυτότητάς της, τόσο με τον μυητικό του λόγο, όσο και με τη στάση της ζωής του. Ο γέροντας, όπως ανακαλύπτει η Κατερίνα, είναι το μυστηριώδες πρόσωπο που μεσολαβεί στην κρυφή αλληλογραφία μεταξύ της Πολωνέζας γιαγιάς και της κόρης της Άννας, μητέρας των τριών κοριτσιών (313-315). Ο γέροντας, που γράφει ένα βιβλίο με ήρωα τον γιο του Ανδρέα, ο οποίος είναι καπετάνιος, εμποτίζει στην Κατερίνα τον πόθο του ταξιδιού και την πίστη στην αξία της προσωπικής ελευθερίας. Η συνύπαρξη μάλιστα στο πρόσωπό του δύο αντίθετων χαρακτηριστικών, της σοφίας και της παιδικής αθωότητας, καθιστά ιδιαίτερα ελκυστική τη μορφή του και πιο πειστική τη διδασκαλία του.³⁸² Η περιπέτεια του Ανδρέα, ο οποίος φαίνεται ότι υπάρχει μόνο στη φαντασία του συγγραφέα του, λειτουργεί μυητικά για τη νεαρή ηρώίδα.

«Ο Ανδρέας είναι ο πιο ελεύθερος άνθρωπος που υπάρχει κι ο πιο παλαβός. Δεν ξέρει τι είναι η ζωή, όμως είναι η ίδια η ζωή, δεν έχει φαντασία, όμως αυτά που κάνει ξεπερνούν κάθε φαντασία, ίσως να μην έχει ποτέ σκεφτεί πόσο πλατύς είναι ο κόσμος, όμως το μετράει το πλάτος του στις θάλασσες που γυρίζει, το μετράει με το κορμί και την ψυχή του. Τα κύματα πλένουν το κατάστρωμα, σπάνε γύρω οι

³⁸² «Το γέλιο του έχει την ασυνείδητη πονηριά που 'χει το γέλιο των παιδιών» (σ. 313). Σχετικά με τη σημασία των παιδικών χαρακτηριστικών των μυητών, βλ. την ανάλυση του G. Saunier για τις *Δύσκολες Νύχτες*, στο: G. Saunier, *Οι μεταμορφώσεις της Κάδμωσ*, ό.π., σ. 64-65.

αφροί, κι αυτός ακίνητος να γέρνει πότε από δω και πότε από κει μαζί με τα κατάρτια. Ο Καπετάνιος. Έτσι ονομάζει το βιβλίο του ο γέροντας κι αμφιβάλλει αν ποτέ ο Ανδρέας θα το διαβάσει. Όλ' αυτά δένονται με έναν κρίκο που πρέπει να τον βρω»(363).

Η αναζήτηση του κρίκου από την Κατερίνα υποδηλώνει μία συμβολική πράξη αναζήτησης της προσωπικής της ταυτότητας, αφού ο κύκλος ή η σφαίρα θεωρείται σύμβολο του εαυτού³⁸³. Αν το τετράγωνο και το ορθογώνιο είναι σύμβολα της γήινης ύλης, του σώματος και της πραγματικότητας, ο κύκλος είναι σύμβολο της ψυχής. Εκφράζει την ολότητα της ψυχής σ' όλες τις εκφάνσεις της και μαζί τη σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο και τη φύση. Ο κύκλος τονίζει πάντα την πιο σημαντική πλευρά της ζωής: την ενότητα και την πληρότητά της ³⁸⁴.

Ο γέροντας μέσα από την ιστορία του βιβλίου του μυεί την Κατερίνα και στη συγγραφική τέχνη, που ο ίδιος πρεσβεύει, και τη σχέση της με την πραγματική ζωή. Για εκείνον η συγγραφή εκφράζει την ανάγκη να «προεκτείνει κανείς τη ζωή» (310). Η τέχνη είναι μία προέκταση της ζωής με τη χρονική έννοια, μπορεί όμως να νοηθεί και σαν «άπλωμα», σαν συμπλήρωση της ζωής, που επιφέρει στον άνθρωπο μία εσωτερική αρμονία. Ο γέροντας μιλά όμως και για την ομοιομορφία στη ζωή, που «άλλοι γίνονται σκλάβοι της κι άλλοι την κάνουν αρμονία» (314). Η ομοιομορφία εμπεριέχει το απλό, το αφτιασίδωτο, συγχρόνως όμως και το πιο ουσιώδες. Μέσω της συγγραφής θέλει να δημιουργήσει έναν ήρωα που να αγγίζει αυτήν την ομοιομορφία και να την εκφράζει μέσα από το μυθιστόρημά του. Για τον γέροντα, η μαγεία της τέχνης είναι ότι μπορεί να «εκφράζει τον άνθρωπο συμπυκνωμένο, τον άνθρωπο σ' όλες του τις στιγμές»: «Είχα δει κάποτε μια τέτοια εικόνα», θα πει στην Κατερίνα. «Παρίστανε μια γυναίκα. Όμως θα μπορούσε κανείς να την ονομάσει μια γυναίκα της υποταγής. Ήταν βέβαια το χαρακτηριστικό της γυναίκας αυτής η υποταγή, μα στη ζωή δεν παρουσιαζόταν ατόφια, δεν μπορούσε να παρουσιαστεί ατόφια, χωριζόταν σε διάφορες κινήσεις μακρινές η μια από την άλλη, εμφανιζόταν σε εκδηλώσεις διαφορετικές και σε μικρές δόσεις. Ήταν μοιρασμένη δηλαδή η υποταγή στη ζωή, κι όχι συμπυκνωμένη όπως στην εικόνα, που ήταν σαν να είχε τη θύμηση ενός

³⁸³ Ανιέλα Ζαφφέ, «Ο Συμβολισμός στις Πλαστικές Τέχνες», στο: Κ. Γιουνγκ, *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του*, ό.π., σ. 240-249.

³⁸⁴ Ό.π.

υποταγμένου βλέμματος μιας μέρας, την υποταγμένη κίνηση των χεριών άλλης – και όλης της ζωής» (313).

Η Κατερίνα μυείται από τον γέροντα στη λογοτεχνική δημιουργία, παρακολουθώντας από κοντά τις «ωδίνες της γραφής»³⁸⁵, τη μεταμόρφωση του καλλιτέχνη, τη βάση του, ακόμη και την ανασφάλειά του, κι αυτό συνιστά για την ίδια μία συναρπαστική και δυνατή μαθητεία, που συμπληρώνει τη μαθητεία που δέχτηκε ως παιδί από τον πατέρα της, με τις «ατέλειωτες αφηγήσεις» του. Η Κατερίνα παρακολουθεί με θαυμασμό τη μετουσίωση των συναισθημάτων του συγγραφέα σε έργο και αντιλαμβάνεται ότι η τέχνη είναι μια απαίτηση της εσωτερικότητας του καλλιτέχνη να εκφραστεί: *«Ο τρόπος που γράφει τα πράγματα ο γέροντας είναι βέβαια διαφορετικός. Σε πιάνει μια τρεμούλα όταν τον ακούς να σ' τα διαβάξει, κάτι σαν δέος, και συλλογίζεσαι τότε τη λαμπρότητα του κόσμου. Οι ήρωές του ζωντανεύουν μπρος στα μάτια σου, λες και θ' ανοίξει η πόρτα και θα τους δεις να μπαίνουν, τον καθένα με το δικό του βήμα και το δικό του χαμόγελο. Φοβάσαι μάλιστα μην τύχει και κανένας απ' αυτούς έρθει πολύ κοντά και σου αγγίξει το χέρι ή κάνει να σου χαϊδέψει τα μαλλιά [...] Να νιώσεις τη φύση των πραγμάτων και να την εκφράσεις. Να εκφράσεις το σχήμα, το χρώμα, τον ήχο. Αυτό το είδα γραμμένο σ' ένα από τα βιβλία του γέροντα. Γράφει για ανθρώπινες ζωές που μπλέκονται η μια στην άλλη ο γέροντας κι ήρωάς του τώρα είναι ο γιος του ο Αντρέας»* (358-359). Πριν εκφράσεις, πρέπει να αφήσεις τις αισθήσεις σου ανοιχτές, να νιώσεις και μετά να επικοινωνήσεις, να μοιραστείς, να γίνεις μέρος του όλου. Ο γέροντας επιθυμεί να απευθυνθεί στον γιο του μέσα από έναν διαφορετικό κώδικα· να του μιλήσει μέσα από ένα περιβάλλον ελευθερίας, που μόνο η τέχνη μπορεί να προσφέρει και να του πει πράγματα που δεν θα μπορούσε να πει στην πραγματική ζωή. Αυτή είναι, εξάλλου, και η αξία του καλλιτεχνικού έργου. Η σχέση της Κατερίνας με τον γέροντα δεν αντανακλά μία επιφανειακή αλλά μία βαθύτερη σχέση μητητή και μούμενου, που την βοηθά να γνωρίσει την πορεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας μέσα από κρυφούς και μυστικούς δρόμους. Πρόκειται για μία διεισδυτική ματιά από κοντά, για μία μαθητεία, κατά τη διάρκεια της οποίας η ηρωίδα παρακολουθεί

³⁸⁵ Δ. Αναγνωστοπούλου, «Οι ωδίνες της γραφής και η επώδυνη διαδικασία της επιστροφής στην Κάδμω της Μέλπως Αξιώτη», στο: Δ. Αναγνωστοπούλου, *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*, Πατάκης, ό.π., σ. 195-211.

τον καλλιτέχνη σε στιγμές δημιουργίας, κι όχι όταν θα έχει πια ολοκληρώσει το έργο του.

Η αφήγηση του γέροντα ζωντανεύει τους ήρωες, όπως κάποτε η αφήγηση του πατέρα, τότε που και οι τρεις αδελφές ξάπλωναν στο μεγάλο κρεβάτι και τον άκουγαν «μισοκλείνοντας τα μάτια» (55). Χάρη στα δύο πρόσωπα μυητές, τον πατέρα και τον γέροντα, η αφήγηση γίνεται μία συνεχώς ανανεούμενη εμπειρία, που λειτουργεί παιδευτικά για τη νεαρή ηρωίδα. Η διδασκαλία του γέροντα - συγγραφέα θα συμβάλει καθοριστικά στην απόφαση της Κατερίνας να γίνει κι εκείνη συγγραφέας, επιλέγοντας μία πορεία έξω από τα γυναικεία πρότυπα της εποχής της. Παράλληλα, θα την βοηθήσει να επαναπροσδιορίσει τη στάση της απέναντι στους άλλους και να διεκδικήσει με αυτοπεποίθηση τα «θέλω» της.

Μετά την αφήγηση της ιστορίας του Ανδρέα από τον γέροντα, διακρίνεται η αλλαγή στη συμπεριφορά της Κατερίνας απέναντι στον Δαβίδ: «*Γιατί τυχαίνει τώρα να είμαι σοβαρή όταν γελάει εκείνος ή να γελώ όταν εκείνος είναι σοβαρός. Σ' αυτό είμαστε αλλιώςτικα από πέρσι*» (323), εξομολογείται. Η σχέση της με τον Δαβίδ περνά σε διαφορετικό επίπεδο. Την τυφλή ταύτιση διαδέχεται μία κριτική και αποστασιοποιημένη ματιά, όπου ο καθένας είναι ελεύθερος να έχει τη δική του διάθεση απέναντι στον άλλον. Η Κατερίνα έχει πάψει να οικειοποιείται το αστείο του Δαβίδ ή τη σιωπή του, επιδιώκοντας μία φαινομενική σύμπνοια. Παραμένει ερωτευμένη, αλλά παράλληλα διατηρεί την αυτονομία της, κι αυτό είναι ένδειξη της μετάβασής της σε μία υψηλότερη βαθμίδα ωρίμασης.

Πασχαλιές

Ένα ακόμη πρόσωπο που μιλά για την απελευθερωτική αξία της τέχνης είναι ο Μιχαήλ στις *Πασχαλιές*, ο καθηγητής Αγγλικών του Αλέκου και της Λίνας, που στο τρίτο μέρος του μυθιστορήματος εξελίσσεται στο πιο σημαντικό μυητικό πρόσωπο. Διακρίνεται και αυτός από ευαισθησία και παιδικότητα, στοιχεία που τον καθιστούν περισσότερο γοητευτικό και πιο πειστικό μυητή: «*...η Λίνα μιλούσε στο Μιχαήλ για το πανηγύρι της Παναγίτσας, κι αυτός την άκουγε με ορθάνοιχτα μάτια. Σαν παιδί που ακούει παραμύθι*» (196).

Ο Μιχαήλ διδάσκει στον Αλέκο την αξία της ελευθερίας, με όποια έννοια κι αν μπορεί να τη λογαριάσει κανείς. Του μιλάει «για τον Γκάντι, για την παθητική

αντίσταση, για την ελευθερία που χαρίζει η τέχνη[...]». Κάποια στιγμή θα του εξομολογηθεί: «Δε νιώθω σκλάβος· πώς είναι δυνατόν να νιώσω σκλάβος όταν μπορώ ν' ακούω και να καταλαβαίνω το αλλεγκρέττο της Εβδόμης...» (187). Τα λόγια του αναστατώνουν τον Αλέκο, χαράζονται μέσα του, τόσο που του έρχονται δάκρυα στα μάτια. Η Λίνα θα δείξει με λόγια ευγνωμοσύνης και θαυμασμού προς τον Μιχαήλ την καθοριστική επίδραση του δασκάλου στο μαθητή του: «Τον κάματε να πιστέψει στην ελευθερία, κι αυτό σας το λογαριάζει για το μεγαλύτερο καλό. Τον κάματε ν' αγωνίζεται πάλι για την ελευθερία» (187).

Απόγονος

Στο πρόσωπο του ζωγράφου Χρίστου Γκίζα, ο νεαρός ήρωας του *Απόγονου*, Πέτρος Πάρνης, βρίσκει τον ιδανικό οδηγό, τον ιδανικό μέντορα, που αναλαμβάνει να τον μυήσει στην τέχνη και στη ζωή. Η απουσία του πατέρα οδηγεί τον ήρωα σε μία αναζήτηση του πατρικού προτύπου, βρίσκοντας το υποκατάστατό του στην μορφή του Χρίστου Γκίζα, τον οποίο και εξιδανικεύει: «Ο Χρίστος στέκεται μπροστά του, με τα χέρια στις τσέπες του παντελονιού του, με τα σκέλια ανοιχτά σαν καπτάνιος στην κουβέρτα του караβιού του. Είναι ψηλός και λυγερός. Στο πρόσωπό του διασταυρώνονται κανονικά οι γραμμές, και το δέρμα του είναι κιτρινόθαμπο, θαρρείς από ελεφαντοκόκαλο» (458). Ο Χρίστος οδηγεί τον Πέτρο στο ατελιέ του, κρατώντας τον απ' το χέρι σαν μικρό παιδί, και του μιλά για τη ζωγραφική, τον μυεί στα μυστικά της: «Τον οδήγησε ως να τον έπαιρνε από το χέρι, μπροστά στην κάθε εικόνα, και τον άφησε να τις κοιτάξει όλες, αμίλητος αυτός, να τις κοιτάξει όσο ήθελε, με την ησυχία του. Ύστερα είπε δυο λόγια για την καθεμιά: -...Αυτό το μπλε...Προσέξτε αυτή την καμπύλη, κάνει συνέχεια με μια άλλη, την ολοκληρώνει...όλο το φως τρέμει εδώ...έχει διαφάνεια...Σ' αυτό είναι πολύ ξεκομμένοι οι όγκοι, οι σκιές, τα επίπεδα...είναι μεσημέρι...»(457).

Ωστόσο, η σχέση τους αρχίζει στην πορεία να εμφανίζει στοιχεία μιας αρρωστημένης εξάρτησης του ενός από τον άλλον. Ο Πέτρος ακολουθεί τον Χρίστο παντού, «σα σκυλάκι»³⁸⁶, παραδομένος στη θέληση του «αφεντικού» του. Όμως και ο Χρίστος Γκίζας έχει κι εκείνος την ανάγκη της παρουσίας του Πέτρου, στο πρόσωπο του οποίου βρίσκει το μέσο για να ξεφύγει από τα δικά

³⁸⁶ Η ίδια παρομοίωση επαναλαμβάνεται δύο φορές, σ. 464, 467.

του προσωπικά αδιέξοδα: «Μόνο η παρέα σου μου κάνει καλό, είπε. Τίποτ'άλλο» (465). Ο Πέτρος νιώθει μια βασανιστική ανάγκη για επικοινωνία, κι όταν αυτό καθίσταται αδύνατο, τότε πέφτει σε απόγνωση. «Χτύπησε την πόρτα. Κανένας δεν απάντησε...Πω, Πω! Ποτέ δεν αισθάνθηκε τόσο μόνος... [...] Πρέπει να τον δω απόψε...το Χρίστο... Πού θα τον βρω τέτοια ώρα;... Μήπως είναι στου πατέρα του το σπίτι;...μπα, αλλού θα είναι...έξω... θα διασκεδάζει...Ενώ εγώ;...εγώ;...Με ποιον να 'ναι;...με ποιον;...με ποιον έχει πάει;...» (463). Το επίμονο χτύπημα στην πόρτα του Χρίστου Γκίζα υποδηλώνει την απεγνωσμένη προσπάθεια του Πέτρου να καλύψει το κενό της πατρικής απουσίας. Η κλειστή πόρτα είναι το όριο του τέλους της μυητικής σχέσης με το μέντορά του, που θα του προκαλέσει ένα ισχυρό σοκ. Ο ήρωας θα πρέπει πλέον να ζήσει αυτόνομος, κουβαλώντας, ωστόσο, τις εμπειρίες του και τη μύηση που έχει δεχτεί.

Ενώ λοιπόν η παρουσία του Χρίστου φαίνεται, αρχικά, να δίνει μία διέξοδο στην προβληματική σχέση του Πέτρου Πάρνη με τη Χριστίνα Περράκη, στην πραγματικότητα, τόσο ο Χρίστος όσο και η Χριστίνα αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, ορθώνοντας εμπόδια στον δρόμο του ήρωα προς την κατάκτηση της αυτονομίας του. Μόνο μετά τον θάνατο της Μαρίας Πάρνη, ο Πέτρος θα αντιληφθεί ότι «αρχίζει μια καινούργια ζωή» για εκείνον.

Στο τέλος του μυθιστορήματος βλέπουμε τον Πέτρο να νιώθει ανεξάρτητος, απελευθερωμένος από ό,τι μέχρι τότε τον κρατούσε δέσμιος. Όταν ο Χρίστος τον ρωτά αν θα ξαναβρεθούν, εκείνος του απαντά: «Όχι, Χρίστο. Δε θα δοθούμε απόψε...ούτε απόψε ούτε αύριο. Άσε καλύτερα. Θέλω να μείνω σπίτι μου...με τους δικούς μου...» (499). Ο ήρωας, ωριμότερος πλέον, έχει ολοκληρώσει την «εργασία του πένθους», έχει «εσωτερικεύσει τους νεκρούς» του³⁸⁷, και αφήνοντας πίσω του τα υποκατάστατα, μπορεί να συνεχίσει τη ζωή του πιο ελεύθερος, πιο πλούσιος, πιο δυνατός, αποδεχόμενος την απουσία τους.

³⁸⁷ Η «εργασία του πένθους» έχει μία διττή φάση: Ο άνθρωπος πρέπει αρχικά «να θανατώσει» τον νεκρό, να δεχτεί δηλαδή ότι έχει φύγει για πάντα, και ταυτόχρονα πρέπει να τον ενσωματώσει στην εσωτερικότητά του, ώστε να συνεχίσει τη ζωή του διατηρώντας την ανάμνησή του. Βλ. S. Freud, «Πένθος και μελαγχολία», στο: *Μεταψυχολογικά κείμενα του 1915*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα 2005, σ. 149. Βλ. επίσης και τη σχετική ανάλυση της F. Dastur σε σχέση με τις θέσεις του Freud για το συγκεκριμένο θέμα στο δοκίμιό της: *Ο θάνατος – δοκίμιο για το πεπερασμένο*, μτφρ. Β. Σιδηροπούλου, Scripta, Αθήνα 1999, σ. 54-61.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΜΟΡΦΕΣ ΜΥΗΣΗΣ

2.2.1 Ο έρωτας

Ο έρωτας και η αναζήτησή του, η απουσία του ή η ματαίωσή του, έχει αναμφισβήτητα κομβική θέση στο μυθιστόρημα μαθητείας. Ο Απόστολος Σαχίνης, αναφερόμενος στις πολλαπλές διαστάσεις του έρωτα στο μυθιστόρημα της εφηβικής ηλικίας, γράφει ότι ο έρωτας των εφήβων «εξαγνισμένος και ιδανικός ή σαρκικός και τυραννικός, διακριτικός και άτολμος ή εξομολογητικός και ορμητικός, ασύνειδος ή συνειδητός, ευτυχισμένος ή ανικανοποίητος, αποτελεί πάντα το μοναδικό θέμα και τον αποκλειστικό σκοπό των μυθιστορημάτων αυτών».³⁸⁸ Και βέβαια, δεν θα μπορούσε να συμβαίνει διαφορετικά, εφόσον η μύηση στον έρωτα δεν παύει να είναι καθοριστική στη μετάβαση του ανθρώπου από την παιδική ηλικία στην ενήλικη ζωή, από την αθωότητα στην ωρίμαση και στη σταδιακή συνειδητοποίηση του εαυτού του και του κόσμου. Εξάλλου, σύμφωνα με τον Marion, ο άνθρωπος δεν ορίζεται «ούτε από το λόγο ούτε από το είναι που φέρει», αλλά από το «ότι αγαπά (ή μισεί) είτε θελημένα είτε αθέλητα [...]». Η αγάπη είναι αυτή που διακυβεύει την ταυτότητά μας και κάθε ερωτική πράξη εγγράφεται μέσα μας για πάντα, καθορίζοντας σημαντικά τη μετέπειτα ζωή μας³⁸⁹.

Ο πυρήνας του έρωτα, κατά τον Freud, αποτελείται φυσικά από τον σεξουαλικό έρωτα, ωστόσο, δεν διαχωρίζονται απ' αυτόν και οι υπόλοιπες παραλλαγές του έρωτα, όπως η αγάπη για τον ίδιο μας τον εαυτό, η αγάπη προς τους γονείς μας και τα παιδιά μας, η φιλία, η αγάπη γενικά προς τους συνανθρώπους, καθώς επίσης και η προσήλωση προς συγκεκριμένα αντικείμενα ή αφηρημένες ιδέες. Δικαιολογώντας αυτή τη διευρυμένη αντίληψη του έρωτα, ο Freud αναφέρεται στον Πλάτωνα, ο οποίος αντιλαμβάνεται τον έρωτα με αυτήν ακριβώς την πλατιά έννοια.³⁹⁰ Αλλά και ο Ευριπίδης στον λόγο του χορού στη *Μήδεια* αναδεικνύει την πολλαπλή και αμφίσημη δυναμική του έρωτα: την έλξη

³⁸⁸ Α. Σαχίνης, ό.π., σ. 26-27.

³⁸⁹ J. L. Marion, *Το ερωτικό φαινόμενο*, ό.π., σ. 20-24.

³⁹⁰ S. Freud, «Υποβολή και λίμπιντο» στο: *Ομαδική Ψυχολογία και ανάλυση του Εγώ*, ό.π., σ. 105.

προς κάποιο πρόσωπο ή προς τις ωραίες ασχολίες, τον παράφορο έρωτα ή την ήπια αγάπη, τον αθέμιτο πόθο ή τον συζυγικό, νόμιμο έρωτα, τον καταδικασμένο, χωρίς ανταπόκριση έρωτα, ή τον αμοιβαίο, γαλήνιο έρωτα, τον έρωτα ως θεόσταλτο φαινόμενο ή τον έρωτα που πηγάζει από μια παράφορη ιδιοσυγκρασία.³⁹¹

Ο Πλάτωνας στο *Συμπόσιο*, αναλύοντας τον «μύθο του Ανδρογύνου», γράφει ότι αναζητούμε στον έρωτα το χαμένο μας ήμισυ, δηλαδή τη χαμένη ενότητα: «ζητεί δὴ αἰεὶ τὸ αὐτοῦ ἕκαστος σύμβολον»³⁹². Στον *Φαίδρο*, ακόμη, υποστηρίζει ότι το ερωτευμένο υποκείμενο δεν μπορεί να καταλάβει ούτε να εξηγήσει αυτό που έπαθε, «αλλά, σαν να πήρε από κάποιον άλλον αρρώστια των ματιών και δεν μπορεί να πει το πώς, δέν καταλαβαίνει πως μέσα στον εραστή βλέπει τον ίδιο τον εαυτό του σαν μέσα σε καθρέφτη [...] γιατί έχει μέσα του έναν αντέρωτα, το ομοίωμα του έρωτα, ένα ερωτικό είδωλο»³⁹³. Βασιζόμενοι στις απόψεις του Πλάτωνα, οι Ducroux και Vernant, γράφουν ότι «ο καθρέφτης δεν είναι απλώς ένα μάτι που αντανακλά το άλλο, στο οποίο βλέπουμε τη δική μας μορφή, αλλά το πρόσωπο, ολόκληρος ο εραστής, πάνω στον οποίο προβάλλουμε τον εαυτό μας, διαμορφωνόμαστε απ' αυτόν, διαμορφώνεται κι αυτός από μας και μας στέλνει πίσω μια εικόνα όπου ο ένας παίρνει τη θέση του άλλου και αναμειγνύονται οι δύο αδιάκοπα, μέσα σε ένα πηγαινέλα που χωνεύει και συγχωνεύει έρωτα και αντέρωτα. Αντέρως είναι το όνομα του ειδώλου του Έρωτα, η αντανάκλαση του έρωτα...»³⁹⁴.

Στα μυθιστορήματα που αναλύονται στην παρούσα μελέτη, ο έρωτας, ακολουθεί στις περισσότερες περιπτώσεις ένα συγκεκριμένο μοτίβο: εξιδανικευμένος και αγνός στην αρχή, ανικανοποίητος και οδυνηρός στην κατάληξή του, τραυματίζει βαθιά την ψυχή και την αξιοπρέπεια των νεαρών ηρώων και ηρωίδων, αφήνοντάς τους ένα είδος «ναρκισσιστικής ουλής», όπως

³⁹¹ Χαρά Μπακονικόλα – Γεωργοπούλου, *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, σ. 126-127.

³⁹² Πλάτων, *Συμπόσιον*, 191d. Ο Πλάτωνας γράφει επίσης στο *Συμπόσιο* (189d, 189e) ότι «τον παλιότερο καιρό η ανθρώπινη φύση δεν ήταν όμοια με τη σημερινή, αλλά διαφορετική. Όταν δηλαδή πρωτοφάνηκαν στη γη τα φύλα των ανθρώπων ήταν τρία, όχι δυο (όπως τώρα, αρσενικό και θηλυκό), αλλά εκτός απ' αυτά υπήρχε κι ένα τρίτο, που μέσα του είχε τα δυο άλλα ενωμένα». (*Συμπόσιον*, μτφρ. Ηλ. Σπυρόπουλος, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2004).

³⁹³ Πλάτων, *Φαίδρος*, 255d,e. (*Φαίδρος*, μτφρ. Ιωάννης Θεοδωρακόπουλος, Εστία, Αθήνα 2013).

³⁹⁴ F. Frontisi- Ducroux, J.P. Vernant, ό.π., σ. 111.

το έχει ονομάσει ο Freud³⁹⁵. Ιδιαίτερα οι εξιδανικευμένες γυναικείες μορφές με την απόλυτη ομορφιά (βλ. *Eroica*, Λεωνής, *Ταξίδι με τον Έσπερο*, *Αστροφεγγιά*, *Απόγονος*), οι «μοιραίες γυναίκες», τις οποίες οι έφηβοι ήρωες ερωτεύονται παράφορα, συνδέονται με επώδυνες ψυχολογικές καταστάσεις, που οι ίδιοι αδυνατούν να ελέγξουν. Τα ερωτευμένα υποκείμενα αισθάνονται «να αφανίζονται, να απογυμνώνονται από τον εαυτό τους ενώπιον των αντικειμένων τους»³⁹⁶, με αποτέλεσμα να διαπιστώνουμε ότι αυτονομία και έρωτας αποτελούν καταστάσεις ασυμβίβαστες.

Στην ελληνική μυθολογία πολλά είναι τα παραδείγματα για τις καταστροφικές συνέπειες της απόλυτης ομορφιάς και του ναρκισσισμού. Ο πανέμορφος Νάρκισσος ερωτεύτηκε το είδωλό του στο καθρέφτισμα του νερού, ως τιμωρία επειδή περιφρόνησε τον έρωτα της Νύμφης Ηχούς. Ο Άδωνης, γιος της Αφροδίτης, αντιμετωπίζεται με φθόνο εξαιτίας της ομορφιάς του, ενώ ο Υάκινθος σκοτώνεται λόγω του ερωτικού φθόνου³⁹⁷. Πολλά τα παραδείγματα για τις καταστροφικές συνέπειες του υπέρμετρου έρωτα και στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Ο χορός στη Μήδεια δηλώνει: «Οι έρωτες, όταν πνέουν σφοδροί καί παράφοροι, στους ανθρώπους δεν φέρνουν ούτε φήμη καλή ούτε αρετή»³⁹⁸.

Για την Μαρί Λουίζ φον Φραντς, ο παράφορος έρωτας είναι μία οριακή κατάσταση, για την οποία ο μέσος άνθρωπος δεν είναι προορισμένος να ζήσει,³⁹⁹ ενώ ο Bachelard, αναφερόμενος στο έργο του Πόε, γράφει ότι «η ομορφιά είναι αιτία θανάτου»⁴⁰⁰. Ιδιαίτερα στην περίπτωση του παράφορου έρωτα στην εφηβεία, όπως επισημαίνει ο Φρόυντ από την πλευρά της ψυχανάλυσης, όσο τα προτερήματα και η αξία του ερωτικού αντικειμένου μεγαλοποιούνται, τόσο πιο εύκολο είναι οι παρορμήσεις να υποστούν μία πλήρη καταστολή. Το Εγώ καθίσταται όλο και λιγότερο απαιτητικό, ενώ το ερωτικό αντικείμενο καθίσταται όλο και περισσότερο πολύτιμο, συγκεντρώνοντας επάνω του ολόκληρη την αγάπη που το Εγώ θα μπορούσε να αισθανθεί για τη δική του

³⁹⁵S. Freud, *Πέραν του στοιχείου της ηδονής*, ό.π., σ. 251.

³⁹⁶J. Laplace, *Ο Hölderlin και το ζήτημα του πατέρα*, Ίκαρος, Αθήνα 1999, σ. 81.

³⁹⁷ Δημήτρης Αναστασόπουλος, «Μυθολογία της εφηβείας» στην ηλ. διεύθυνση: <http://www.inpsy.gr/el/digital-library/arthra/arthra-ellinika/200-2012-12-18-11-16-52>.

³⁹⁸ Ευριπίδης, *Μήδεια*, μτφρ. Θ. Κ. Στεφανόπουλος, Κίχλη, Αθήνα 2012, στ. 627-629.

³⁹⁹ Μ. Λ. φον Φραντς, ό.π., σ. 205.

⁴⁰⁰ Gaston Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα*, μτφρ. Έλση Τσούτη, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1985, σ. 69.

υπόσταση. Το γεγονός αυτό επιφέρει, ως φυσική συνέπεια, την ολοκληρωτική θυσία του Εγώ. Με άλλα λόγια, το ερωτικό αντικείμενο αφομοιώνει, «καταβροχθίζει» το Εγώ⁴⁰¹. Ο Τόμας Μαν, τα έργα του οποίου επηρέασαν τους Έλληνες συγγραφείς, στέκεται πάντα με σκέψη και αμφιβολία απέναντι στην απόλυτη ομορφιά. Ομορφιά και τελειότητα συνδέονται αναγκαστικά με τον θάνατο, σύμφωνα με τη ρομαντική παράδοση.⁴⁰²

Αλλά και ο υπερρεαλισμός απέδωσε στον έρωτα και στη γυναίκα τα πιο αντιφατικά και αλληλοσυγκρουόμενα χαρακτηριστικά. Αιθέριος και αγγελικός, ο έρωτας μπορεί να γίνει πηγή δυστυχίας και να οδηγήσει στον θάνατο. Άγγελος και δαίμονας, μούσα, νεράιδα και μάγισσα, η αγαπημένη είναι η σωτηρία, αλλά και ο χαμός του άνδρα. Συμβολίζει την αγνότητα και την αμαρτία⁴⁰³. Μέσω της εξιδανίκευσης η γυναίκα γίνεται αντικείμενο λατρείας που αποκτά θεϊκές διαστάσεις, σύμβολο Εύας και Παναγίας⁴⁰⁴. Για τον μεγάλο υπερρεαλιστή Αντρέ Μπρετόν, η είσοδος στη σεξουαλική ζωή είναι μία πράξη ιερή, μία μύηση, ενώ ο έρωτας έχει δύο όψεις: εξαγνιστικός και υπέροχος, αλλά ταυτόχρονα και επικίνδυνος⁴⁰⁵. Ο Ρομπέρ Ντεσνός βλέπει τον έρωτα ως «θανάσιμο αμάρτημα...». Όπως γράφει, «δεν μπορώ να φανταστώ αγάπη χωρίς τη γεύση του θανάτου, απογυμνωμένη από κάθε συναισθηματισμό και κάθε λύπη». Στα κείμενά του η αγάπη (Amor) και ο θάνατος (Mort) είναι δυο έννοιες στενά συνδεδεμένες⁴⁰⁶. Ο George Bataille στο έργο του *L' Erotisme*, αναφέρεται στην καταστροφική όψη του έρωτα, συνδέοντάς τον με τον θάνατο⁴⁰⁷. «Όποιος αντίκρισε την ομορφιά είναι κιόλας παραδομένος στον θάνατο», θα πει κάποια

⁴⁰¹ S. Freud, *Ομαδική Ψυχολογία και Ανάλυση του Εγώ*, ό.π., σ. 129.

⁴⁰² Αναστασία Αντωνοπούλου, «Η ελληνική αρχαιότητα στο έργο του Τόμας Μαν *Θάνατος στη Βενετία*, περ. *Σύγκριση/Comparaison*, τ. 15, 2004, σ. 108.

⁴⁰³ Σύμφωνα με την Ιωάννα Παπασπυρίδου, «η σουρρεαλιστική γυναίκα ενσαρκώνει όλους τους παραδοσιακούς μύθους της Αιώνιας Γυναίκας». (Ιωάννα Παπασπυρίδου, «Έρωτας και θάνατος», περ. *Διαβάζω*, τ. 335, 1994, σ. 72).

⁴⁰⁴ Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, «Η λειτουργία της ιεροποιημένης γυναίκας στο υπερρεαλιστικό πεδίο», περ. *Σύγκριση/Comparaison*, τ. 14, 2003, σ. 118-127.

⁴⁰⁵ «Έρωτα, μοναδικέ έρωτα που υπάρχεις, σαρκικό έρωτα, λατρεύω, δεν έπαψα ποτέ να λατρεύω τη δηλητηριασμένη σκιά σου, τη θανάσιμη σκιά σου», γράφει ο Α. Μπρετόν στην *Τρελή αγάπη*, Παρίσι, Γκαλιμάρ, 1984, σ. 110. (Η παραπομπή από το: Παπασπυρίδου Ιωάννα, «Ο μοναδικός έρωτας και ο μύθος του ανδρογύνου», *Διαβάζω*, τ. 335, σ. 60).

⁴⁰⁶ Ρομπέρ Ντεσνός, *Το τείχος της βελανιδιάς*, Παρίσι 1925, σ. 194. (Η παραπομπή από το: Παπασπυρίδου Ιωάννα, ό.π., σ. 69).

⁴⁰⁷ Sumelidisona N. V., «Η γυναίκα και το γυναικείο σώμα στην ελληνική και τσέχικη υπερρεαλιστική ποίηση του Μεσοπολέμου», Πρακτικά Ε' Συνεδρίου ΕΕΝΣ, Β' Τόμος, *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία, επιμέλεια Κων/νος Δημάδης*, Θεσσαλονίκη 2-5 Οκτωβρίου 2014, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2015, σ. 404.

στιγμή ο Σπύρος, ένας από τους εραστές της κεντρικής ηρωίδας στο *Contre – temps* (σ. 128).

Σύμφωνα με την Μ. Λ. φον Φραντς, η εξιδανικευμένη γυναικεία μορφή είναι η προσωποποίηση του anima, του θηλυκού στοιχείου που ενσαρκώνει τις θηλυκές ψυχολογικές τάσεις της ψυχής του άνδρα, όπως τα αισθήματα και τις αόριστες διαθέσεις, την ευαισθησία προς την άλογη πλευρά, τη δύναμη του προσωπικού έρωτα, το αίσθημα της φύσης και τις σχέσεις με το ασυνείδητο. Στην προκειμένη περίπτωση το anima, ο χαρακτήρας του οποίου προσδιορίζεται κατά κανόνα από τη μητέρα, συμβολίζει ένα χμαιρικό όνειρο αγάπης, ευτυχίας, μητρικής ζεστασιάς, όνειρο που σπρώχνει τον ήρωα ν' απαρνηθεί την πραγματικότητα. Τα νιάτα αναζητούν το απόλυτο, το οποίο όμως αποδεικνύεται ανέφικτο. Η πλήρης ένωση με τη γυναίκα - μητέρα - ερωμένη θα σήμαινε και την πλήρη εκμηδένισή του, την επιστροφή του στη μάνα, κι εδώ διακυβεύεται η αυτονομία του νεαρού αγοριού. Ο «κυνηγός» πνίγεται και καταλήγει να μη ζει πια, χάνει κάθε αυθορμητισμό, κάθε ικανότητα να εκδηλώνεται. Είναι η περίπτωση του κεραυνοβόλου έρωτα για ένα πρόσωπο που βλέπει για πρώτη φορά κι αμέσως καταλαβαίνει πως αυτή είναι «η» Γυναίκα. Έχει την εντύπωση πως τη γνώριζε πάντα και συνεπαίρνεται τόσο, που μοιάζει ολότελα τρελός. Ιδιαίτερα οι γυναίκες με τη «νεραϊδένια» όψη (βλ. *Ταξίδι με τον Έσπερο*) έλκουν εκείνες τις προβολές του anima, στις οποίες ο άνδρας μπορεί ν' αποδώσει οποιαδήποτε ιδιότητα, να υφάνει γύρω του οποιοδήποτε όνειρο⁴⁰⁸. Πρόκειται για κοπέλες περισσότερο από όμορφες, αέρινες, αλλόκοτες και ελκυστικές, άπιαστες και αναλλοίωτες, που δεν φέρουν καμία έλλειψη, φαινομενικά εντελώς αυτόνομες, που έλκουν και σαγηνεύουν τους άνδρες⁴⁰⁹. Όπως σημειώνει η Δ. Αναγνωστοπούλου, αναφερόμενη στον Λακάν, «η γυναίκα που 'ινδαλματοποιείται' δεν είναι πραγματική γυναίκα αλλά καθαρά φαντασματική, προϊόν εξιδανίκευσης, 'ένα ον του σημαίνοντος'⁴¹⁰». Ο Φρόντ υποστηρίζει ότι το εξιδανικευμένο ερωτικό αντικείμενο χρησιμεύει για να υποκαταστήσει

⁴⁰⁸ Μ. Λ. φον Φραντς, ό.π., σ. 177-188.

⁴⁰⁹ J. Laplanche, ό.π., σ. 124. Ο Laplanche επισημαίνει ότι ο Freud συγκρίνει αυτή τη δύναμη της γοητείας μ' εκείνη που έχουν ορισμένα ιδιαίτερος ναρκισσιστικά ζώα, παραπέμποντας στο άρθρο του S. Freud, « Zur Einführung des Narzissmus», *Gesammelte Werke*, τ. X, σ. 55-156.

⁴¹⁰ J. Lacan, «La pulsion de mort», *L' éthique de la psychanalyse*, Le Sèminaire VII, Seuil, Παρίσι, 1986, σ. 254. (Η παραπομπή από το: Δ. Αναγνωστοπούλου, *Αναπαραστάσεις του Γυναικείου στη Λογοτεχνία*, ό.π., σ. 147).

κάποιο ιδεώδες που το Εγώ θα ήθελε να ενσαρκώσει στη δική του προσωπικότητα αλλά δεν μπορεί να το πετύχει. Στρέφεται λοιπόν προς το αντικείμενο, που το αγαπά λόγω των τελειοποιημένων χαρακτηριστικών του, τα οποία θα ήθελε να έχει το δικό του Εγώ, επιδιώκοντας μέσω της πλάγιας αυτής οδού να ικανοποιήσει τον προσωπικό του ναρκισσισμό⁴¹¹.

Γίνεται λοιπόν φανερό ότι το ερωτικό αντικείμενο διαμορφώνεται πάνω στο καλούπι του Εγώ του ήρωα. Πρόκειται, επομένως, για μία κατοπτρική σχέση, όπου ο ενθουσιασμός και η υπερτίμηση εμφανίζονται σαν ναρκισσιστικά χαρακτηριστικά, που πηγάζουν από τον πρωταρχικό ναρκισσισμό του παιδιού, και συνεπώς, ανταποκρίνονται σε μία μεταβίβαση του ναρκισσισμού αυτού στο σεξουαλικό αντικείμενο⁴¹². Έτσι, η «τύφλωση» που προκαλεί ο Έρωτας είναι το αδιάψευστο και οριστικό στίγμα του ναρκισσιστικού στοιχείου, που ο Freud θεωρεί ότι υπάρχει σε κάθε ερωτική σχέση.

Eroica

Τον ρόλο της εξιδανικευμένης γυναικείας μορφής στην *Eroica*⁴¹³ έχει η Μόνικα (unica = μοναδική), η κόρη του Γάλλου Πρόξενου, που κατοικεί σε μία πολυτελή έπαυλη με καταπράσινο κήπο. Ο απομονωμένος και περιτειχισμένος κήπος στον οποίο διαμένει η Μόνικα, συμβολίζει σύμφωνα με τον Δημήτρη Τζιόβα, «το απαγορευμένο, το αθέατο, το απόρθητο, που μεταφορικά μπορεί να αντιπροσωπεύει το γυναικείο σώμα και την ατελέσφορη σεξουαλική ορμή»⁴¹⁴. Ο κήπος έχει καθαρά γυναικείο συμβολισμό⁴¹⁵ και αποτελεί τον αντίρροπο,

⁴¹¹ Σ. Φρόντ, *Ομαδική Ψυχολογία και Ανάλυσις του Εγώ*, ό.π., σ. 129.

⁴¹² J. Laplanche, ό.π., σ. 147.

⁴¹³ Η Ασπασία Γκιόκα σημειώνει ότι ο τίτλος *Eroica* προέρχεται από τα Ιταλικά και αποτελεί το θηλυκό γένος του επιθέτου εοϊκό, που στα ελληνικά σημαίνει ηρωικός. (Ασπασία Γκιόκα, «Η 'Ηρωική Παρέλαση' των πυροσβεστών στην *Eroica* του Κοσμά Πολίτη. Μια διακαλλιτεχνική ανάγνωση του τίτλου της», περ. *Φιλολογική*, τχ. 127, Απρίλιος-Μάιος-Ιούνιος 2014). Επίσης, ο Peter Mackridge συνδέει αυτόν τον τίτλο με τη μουσική και συγκεκριμένα με την Τρίτη συμφωνία (*Ηρωική*) του Μπετόβεν. (Peter Mackridge, «Παραθέματα, παρωδία, λογοκλοπή και διακεμενικότητα στην *Eroica* του Κοσμά Πολίτη», περ. *Περίπλους, Αφιέρωμα-Κοσμάς Πολίτης*, τχ. 48, σ. 67).

⁴¹⁴ Δ. Τζιόβας, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, Οδυσσέας, Αθήνα 2002, σ. 234. Επίσης, η Δ. Αναγνωστοπούλου αναφέρει ότι ο κήπος της Μόνικας, στον οποίο «συντελούνται τόσο ο έρωτας όσο και ο θάνατος είναι η μετωνυμία του χαμένου μητρικού παραδείσου». (Δ. Αναγνωστοπούλου, «Η γυναίκα-μητέρα ως τόπος απαγόρευσης ή/και εξιδανίκευσης στο έργο του Κοσμά Πολίτη», στο: *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*, Πατάκης, Αθήνα 2007, σ. 152).

⁴¹⁵ Η παρουσία του κήπου ως γυναικείο σύμβολο είναι κοινός τόπος, εκτός της *Eroica*, στον *Απόγονο* και στο *Ταξίδι με τον Έσπερο*.

οδυνηρό τις περισσότερες φορές χώρο, στον «παράδεισο» της παιδικής ανεμελιάς και της απεριόριστης ελευθερίας, που βιώνουν τα νεαρά αγόρια πριν την είσοδό τους στην ερωτική ζωή, ενώ το πέρασμα του μαντρότοιχου συνιστά τη μετάβαση από το πραγματικό στο ονειρικό.

Η Μόνικα είναι για την παρέα των αγοριών «το καθετί», το κορίτσι – παρθένα, η γυναίκα, η μάνα, η φύση, το φως, η ίδια η ζωή. «Μικρή Εύα» την χαρακτηρίζει ο Αλ. Διαμαντόπουλος, «που 'χει μέσα της τον καρπό της γνώσης, του πόθου και του θανάτου»⁴¹⁶. Η «νταντά Τσελίνα» την παρομοιάζει με την Παναγία (161), ενώ ο αφηγητής Παρασκευάς, που λειτουργεί ως το «διπλό εγώ» του συγγραφέα⁴¹⁷, παραδέχεται ότι στα εφηβικά τους μάτια φάνταζε σαν ένα πλάσμα αέρινο, έξω από τα ανθρώπινα μέτρα: «[Η Μόνικα] αγλάιζε τη μέρα μας. Κάτι πιο πολύ κι από την ομορφιά ξεχύνουνταν απ' το παιδιάτικο κορμί της. Ίσως αυτό που μάθαμε να λέμε τώρα οντότητα. Κι ακόμη, βρισκόταν σε μια σφαίρ' απόμακρη, άφραστη εδώ κάτω» (142). Η ονειρική εικόνα της Μόνικας στέκεται πάνω από τη σχετικότητα των ανθρώπινων σχέσεων, διαφοροποιείται από την πραγματικότητα τόσο έντονα, ώστε η αγάπη της γίνεται απόλυτη.

Η γνωριμία με τη Μόνικα και η εισβολή του έρωτα στην παρέα των αγοριών σηματοδοτεί και την αρχή του τέλους της παιδικής τους ανεμελιάς. Τα πάντα αστράφτουν κάτω από το εκτυφλωτικό φως του ήλιου και τη λάμψη της φωτιάς. Οι χρυσαφιές ντενεκεδένιες περικεφαλαίες που αστράφτουν στον καυτερό ήλιο του Φλεβάρη, η φλόγα που «γλείφει τον αέρα μέσα σε σπίθες και τριξίματα», τα κορμιά που γυαλίζουν από τον ιδρώτα, δημιουργούν ένα ηρωικό σκηνικό μάχης, όπου κυριαρχούν η ορμή, η έξαψη, οι ιαχές, η επιθετικότητα, οι «γυμνασμένοι μυώνες», η αίσθηση της υπεροχής απέναντι στη φύση (1-6). Μέχρι που πάνω «στην αναμπουμπούλα» η περικεφαλαία γλιστράει απ' τα χέρια και περνάει τον μαντρότοιχο του περιβολιού της Μόνικας· το σκηνικό αλλάζει· ο αέρας γίνεται υγρός, «κάνει ψύχρα», οι φωνές πλέον ακούγονται «παράταιρες και ξαφνικές», «τρέχουν κρυάδες πάνω στο κορμί», τα γόνατα «τρεμουλιάζουν» κι ένα «σφίξιμο» στην κοιλιά.... (7). Το «κίτρινο γατί» (2) έχει χαθεί, κι ένα «κόκκινο γατί» τρέχει στον κατήφορο «αγριεμένο» (13). Τα χρώματα αλλάζουν· τα κλωνιά

⁴¹⁶ Βλ. Α. Διαμαντόπουλος, «Διαβάζοντας την Εροϊκά του Κοσμά Πολίτη», *Τα Νέα Γράμματα*, τ. Ε', Αθήνα 1939, σ. 66.

⁴¹⁷ Δ. Αναγνωστοπούλου, ό.π., σ. 151. Όπως είναι γνωστό, το πραγματικό όνομα του Κοσμά Πολίτη ήταν Παρασκευάς Ταβελούδης.

των δέντρων λάμπουν «κοκκινόμαβα, μενεξεδιά, θαρρείς το χρώμα τούτο έπαιρνε κι η πλεξίδα στην πλάτη της κοπέλας – μιαν απόχρωση μεταλλική, ατσαλένιο και μπρουντζί μαζί, μαβί και κόκκινο» (7). Ξαφνικά, μια μέλισσα κεντρίζει την κοπέλα. Είναι η έλευση του έρωτα που θα αλλάξει για πάντα τη ζωή των άπειρων αγοριών. Ο Κοσμάς Πολίτης μέσα από ένα παιχνίδι με τα χρώματα, τονίζει την αντίθεση του πριν και του μετά, αποδίδοντας τη μεταστροφή που προκάλεσε στην ψυχολογία των ηρώων η μοιραία γνωριμία.

Η Μόνικα είναι το άπιαστο, το απόλυτο ιδανικό, γι' αυτό και ο Λοΐζος την απαρνιέται, επειδή ακριβώς αισθάνεται ότι η ολοκλήρωση του έρωτα θα σήμαινε ταυτόχρονα και την καταστροφή του, καθώς θα τον μετέτρεπε σε τυπικό δείγμα μιας «μικροαστικής κατάληξης», όπως θα μπορούσαμε να πούμε με τα λόγια του Lukács.⁴¹⁸ Ο Λοΐζος, γοητευμένος αλλά και έντρομος, αποφεύγει να γίνει «λεία» της Μόνικας, προκειμένου να προστατέψει την ψυχική του γαλήνη, γι' αυτό και φεύγει μακριά της ακολουθώντας έναν περιοδεύοντα θίασο. Η «δραπέτευσή» του υποδηλώνει μία προσπάθεια δραπέτευσης απ' τον ίδιο του τον εαυτό, καθώς νιώθει ολοένα και πιο ξένος. Ο φόβος του να πλησιάσει την «ιδανική» γυναίκα, τον στρέφει προς τον ομοφυλόφιλο μεσήλικα κύριο Κλήμη⁴¹⁹, γεγονός που φανερώνει ένα έντονα απωθημένο αίσθημα ενοχής, το οποίο έχει σχέση με το βαθύ φόβο που του προκαλεί η ιδέα να συνάψει ερωτικό δεσμό με τη Μόνικα. Στην πραγματικότητα φοβάται τις δικές του ευαισθησίες, τον δικό του εαυτό, που αποδείχτηκε ευάλωτος στη σχέση του με τη μητέρα του και τον Ανδρέα⁴²⁰.

Όταν θα έρθει η είδηση του θανάτου της μητέρας του, το γεγονός θα τον αποσυντονίσει ακόμη περισσότερο και οι φίλοι του θα τον ανακαλύψουν τυχαία να ψάλλει στην εκκλησία. Η μαρτυρία του αφηγητή Παρασκευά δηλώνει τη βαθιά εσωτερική κρίση που βιώνει ο Λοΐζος: «Άλλες φορές τον είδαμε σκυφτό, σαν φοβισμένο. Ο τρόμος ζωγραφιζότανε στο πρόσωπό του- λες κι αντίκριζε κάτι φριχτό (132). Η ανάγκη του για τρυφερότητα και προστασία, σε συνδυασμό με

⁴¹⁸ G. Lukács, *Η ψυχή και οι μορφές*, ό.π., σ. 92-94.

⁴¹⁹ Ο Freud στις *Τρεις Μελέτες για τη θεωρία της σεξουαλικότητας* μιλάει για το «διάστροφο πολύμορφο χαρακτήρα της παιδικής σεξουαλικότητας» και τις ομοφυλοφιλικές τάσεις των εφήβων, οι οποίες συνήθως εξαφανίζονται με το τέλος της εφηβείας χωρίς να αφήσουν ιδιαίτερα ίχνη. (Πιέρα Ωλανιέ, «Σαν 'πληγείσα περιοχή'», στο: *Ψυχανάλυση και Εφηβεία*, ό.π., σ. 387). Παρόμοιες τάσεις από την πλευρά των ηρώων συναντάμε στους *Παραστρατημένους* (Βιολέτα) και στον *Απόγονο* (Γκίζας).

⁴²⁰ Αφροδίτη Λόππα, ό.π., σ. 66.

ένα «πρωτόγονο αίσθημα ανασφάλειας»⁴²¹ να τον διακατέχει, τον φέρνουν κοντά στη φανταχτερή θεατρίνα, που καθώς έσκυβε «*το στήθος της ξεπεταγόταν*»(167). Κοντά στην ώριμη πρωταγωνίστρια ο Λοΐζος προσπαθεί να αισθανθεί το πρόσωπο της μητέρας που δεν πρόλαβε να γνωρίσει.⁴²² Κι ενώ σε άλλα μυθιστορήματα ο έρωτας των αγοριών ακολουθεί το τυποποιημένο σχήμα: κεραυνοβόλος έρωτας-εξιδανίκευση-σωματική κατάκτηση-ματαιώση, στην περίπτωση του Λοΐζου κάτι τέτοιο δεν υφίσταται, καθώς ο ίδιος ξεφεύγει από το ανθρώπινο μέτρο, αγγίζοντας τα όρια του «*θρύλου*», έξω από «*συνθηκολογίες*» και συμβιβασμούς, μόνο «*ψάχνοντας, όλο ψάχνοντας*» (183).

Από την άλλη μεριά, ο Αλέκος είναι κι αυτός τρελά ερωτευμένος με τη Μόνικα, ωστόσο ο έρωτάς του επισκιάζεται από τον έρωτα της Μόνικας για τον φίλο του, τον Λοΐζο. Εκείνη, όχι μόνο δεν ανταποκρίνεται, αλλά εκμεταλλεύεται τη φιλία του με τον Λοΐζο για να συναντάται μαζί του. Μετά τη φυγή του Λοΐζου, το κέντρο βάρους της αφήγησης μετατοπίζεται στον χαρακτήρα του Αλέκου, ο ρόλος του οποίου αποκτά στο τέλος δραματικές διαστάσεις, με αποκορύφωμα το θάνατό του από την αδέσποτη σφαίρα του Γκαετάνο, λίγο μετά την ερωτική του ένωση με τη Μόνικα. Η μετατόπιση αυτή κάνει τον Peter Mackridge να αναρωτιέται: «Ποιος είναι ο πρωταγωνιστής της *Eroica*; Ο Λοΐζος; Ο Αλέκος; Ή και οι δύο;» (*Eroica*, σ. λγ'). Αν και θα ήταν δύσκολο να δοθεί μία καθαρή απάντηση στο ερώτημα, ο Mackridge φαίνεται να κλίνει περισσότερο προς τη δεύτερη εκδοχή, δηλαδή αυτήν του Αλέκου, με το σκεπτικό ότι είναι ένας ήρωας που εξελίσσεται συνεχώς, ενώ συχνά παρακολουθούμε τις σκέψεις και τους διαλογισμούς του, σε αντίθεση με τον Λοΐζο που τον βλέπουμε περισσότερο εξωτερικά⁴²³. Απαντώντας στο ερώτημα του Mackridge, η Γερασιμία Μελισσαράτου υποστηρίζει ότι πρωταγωνιστής στην *Eroica* δεν είναι ο Λοΐζος, ούτε ο Αλέκος, αλλά ο Παρασκευάς, του οποίου η περιπέτεια και μαθητεία στη ζωή «διαπλέκεται με παράγοντες που εξ ορισμού καθορίζουν τη διαμόρφωση της προσωπικότητας του νεαρού ατόμου, όπως την κοινωνία με τους κανόνες της, την εκπαίδευση και τη σχολική ζωή, τα διάφορα διαβάσματα, τις μαθητικές

⁴²¹ Κ. Μητσάκης, *Νεοελληνική Πεζογραφία – Η γενιά του '30*, Ελληνική Παιδεία, Αθήνα 1977, σ. 46.

⁴²² Σύμφωνα με την Άννα Freud, η λίμπιντο των εφήβων μπορεί να μεταβιβαστεί σε γονεϊκά υποκατάστατα, η εικόνα των οποίων να είναι εκ διαμέτρου αντίθετες με αυτές των γονέων σε προσωπικό, κοινωνικό ή πολιτισμικό επίπεδο. (Άννα Freud, «Η εφηβεία στην ψυχαναλυτική θεωρία», ό.π., σ. 111)

⁴²³ Peter Mackridge, ό.π., σ. λγ'.

ομάδες, τους λογοτεχνικούς και εθνικούς μύθους, τη συμμετοχή στον ασυνθηκολόγητο ιδεαλισμό των παιδιών»⁴²⁴, χαρακτηριστικά που διακρίνουν το είδος του Bildungsroman. Επιπλέον, η εναλλαγή της αφήγησης από το πρώτο ενικό στο πρώτο πληθυντικό προσώπο μαρτυρά ότι τα γεγονότα που έχουν καταγραφεί στην παιδική συνείδηση του αφηγητή Παρασκευά, λειτουργούν σαν «όχημα για το πέρασμα από την αχρονικότητα της παιδικής ηλικίας στη συνειδητοποίηση του κόσμου και του χρόνου και ως μια αποκαλυπτική εμπειρία που θα τον ακολουθεί στην υπόλοιπη ζωή του», προσθέτει η Μελισσαράτου⁴²⁵.

Λεωνής

Ο Γιώργος Θεοτοκάς παρουσιάζει γραμμικά την ερωτική ωρίμαση του Λεωνή από τα παιδικά του χρόνια μέχρι την ενηλικίωση. Η παιδική απειρία στον έρωτα φανερώνεται, κατ' αρχάς, μέσα απ' τις ερωτήσεις του Λεωνή προς τους μεγάλους. Όταν τους ρωτά τι σημαίνει ερωτική ποίηση, εκείνοι του απαντούν με «μασημένα λόγια και κοροϊδίες» (8-9), θεωρώντας τον ακόμη μικρό. Στον κήπο του Ταξιμιού, όπου εξελίσσεται όλη η κοινωνική ζωή της Πόλης, ο Λεωνής κάποια στιγμή παρακολουθεί έναν άγριο καβγά ανάμεσα σε δύο γυναίκες που μάλωναν. Όταν ρωτά τον φίλο του για την αιτία του καυγά, εκείνος του αποκρίνεται: «κόρτε» (25). Το ίδιο θα του πει και ο φίλος του ο Δήμης όταν θα δουν τον Παύλο Πρώιο να φιλάει ένα κορίτσι. Ο Λεωνής καταλαβαίνει τώρα τη σημασία της λέξης «κόρτε» και ζηλεύει τον Πρώιο που κάνει πράγματα που εκείνος δεν τολμά. Η ερωτική αφύπνιση του ήρωα θα συμβεί όταν θα συναντήσει τη Νίτσα, την αδερφή του φίλου του, του Πάρη. Εκείνο το βράδυ στο κρεβάτι του, ο Λεωνής θα ψιθυρίσει «*μυστικά στον εαυτό του την παράξενη λέξη: κόρτε*» (28).

Κι έρχεται η ώρα που ο Λεωνής συναντά την Ελένη Φωκά, τη μοιραία γυναίκα, την οποία ερωτεύεται παράφορα, όμως εκείνη είναι το κορίτσι του φίλου του, του Παύλου Πρώιου. Την πρώτη φορά που συναντήθηκαν τα βλέμματά τους, ο Λεωνής «*αισθάνθηκε κάτι να αδειάζει και να σφίγγεται στο βάθος του λάρυγγά του και στο στήθος του, όπως όταν σκύβει κανείς και κοιτάζει στο δρόμο από*

⁴²⁴ Γ. Μελισσαράτου, ό.π., σ. 117.

⁴²⁵ Γ. Μελισσαράτου, ό.π.

μεγάλο ύψος» (57). Ο έρωτας του Λεωνή για την Ελένη Φωκά θα παραμείνει προς το παρόν στη σφαίρα της ανικανοποίητης επιθυμίας.

Εν τω μεταξύ, γνωρίζει τη νεαρή ζωγράφο Ιουλία Ασημάκη, ενώ ο ίδιος παρακολουθεί μαθήματα ζωγραφικής. Στις συναντήσεις τους στο εργαστήρι ζωγραφικής, η έμπειρη κοπέλα θα μυθήσει για πρώτη φορά τον Λεωνή στα μυστικά του σαρκικού έρωτα:

«Ξαφνικά ο Λεωνής παράλυσε. Ένωσε 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. [...] αισθάνθηκε τα αυτιά του που έκαιαν. Ύστερα ένωσε το χέρι της που περπατούσε απάνω του απαλά και σταθερά, σαν να γύρευε κάτι. [...] Συναντιόντανε από καιρό σε καιρό μόνοι οι δυο τους στο εργαστήριο [...] Η Ιουλία τον φιλούσε στα χείλια, στα μάτια ή μέσα στο αυτί, του έδειχνε πώς να τη φιλεί. Τον άφησε να της κάνει ό,τι ήθελε. Του έδειχνε πώς να της δίνει ευχαρίστηση. Του έδινε κι αυτή ευχαρίστηση όποτε της το ζητούσε» (65-66).

Ωστόσο, η ανάμνηση του βλέμματος της Ελένης Φωκά θα ακολουθεί πάντα τον Λεωνή. Μέσα του νιώθει να φουντώνει ολοένα και περισσότερο ο έρωτας γι' αυτό το εξάισιο πλάσμα με την «παιχνιδιάρικη ζωτικότητα», το «χαμόγελο» και τα «ωραία μαλλιά τα χυμένα στους ώμους»(99). Για τον Λεωνή τίποτα άλλο δεν υπάρχει στον κόσμο πέρα απ' το όνομά της. Όλα του φαίνονται ανούσια και άδεια. Ακόμη και ο πόλεμος δεν τον αγγίζει πλέον. Ούτε οι στρατηγοί με τα άλογά τους, ούτε οι σημαίες που κυματίζουν στην πόλη. Ο κόσμος και «η αιτία της ύπαρξής του» ήταν μόνο η Ελένη Φωκά. Αυτή «είταν η ζωή, είταν το μεγάλο ιδανικό [...] είταν ο Έρωτας» (100). Το όνειρο, έστω και στιγμιαία, θα πραγματοποιηθεί, όταν ο Λεωνής θα συναντήσει την Ελένη Φωκά μετά από καιρό στην Πρίγκιπο και θα την προσκαλέσει σε μια απογευματινή βαρκάδα. Εκεί, σε μια παλιά ερημική προκυμαία, όπου αναδυόταν μία «δυνατή μυρωδιά από αρμύρα και φύκια», η κοπέλα θα του δοθεί ερωτικά για πρώτη φορά: «Του πήρε το χέρι που έπαιζε με το ύφασμα, το κράτησε μες στα χέρια της σοβαρή και λυπημένη. Όταν τα χείλια του άγγισαν τα χείλια της, αισθάνθηκε τα μάτια του που γέμιζαν» (124).

Η ευτυχία όμως δεν θα κρατήσει πολύ για τον Λεωνή. Ο έρωτας για την Ελένη Φωκά αποδεικνύεται χίμαιρα, καθώς εκείνη θα αποφασίσει τελικά να αρραβωνιαστεί έναν σαραντάχρονο αντιπλοίαρχο. Ο Λεωνής θα υποστεί το πρώτο και ίσως το πιο ισχυρό σοκ της ζωής του. Η απώλεια της μεγάλης του αγάπης τον αφήνει μετέωρο, παραδομένο στον «ίλιγγο του κενού», μ' ένα πικρό αίσθημα μοναξιάς να τον κατακλύζει. Η ματαίωση του έρωτά του τον οδηγεί σε ένα αίσθημα ταπείνωσης απέναντι στο αγαπημένο πρόσωπο. Κι ενώ στον αμοιβαίο έρωτα, όπως έχει πει ο Φρόντ, ο βαθμός της εξιδανίκευσης του ερωτικού αντικειμένου μειώνεται σταδιακά, στον αποτυχημένο έρωτα, όπως στην περίπτωση του Λεωνή, ο βαθμός εξιδανίκευσης εξακολουθεί να παραμένει κυρίαρχος. Μέσα σε αυτή την κατάσταση «τύφλωσης», λόγω του ερωτικού πάθους, το αντικείμενο υποκαθιστά ό,τι αποτελεί «το ιδεώδες του Εγώ». Σε αυτή την περίπτωση το άτομο συμπεριφέρεται απέναντι στο ερωτικό αντικείμενο, όπως ακριβώς θα συμπεριφερόταν απέναντι σε κάποιον υπνωτιστή του: παρουσιάζει την ίδια υποταγή, την ίδια έλλειψη κριτικής ικανότητας, την ίδια παραίτηση από κάθε προσωπική πρωτοβουλία⁴²⁶.

Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή ο Λεωνής βρίσκεται πρόσφυγας στην Αθήνα, έχοντας χάσει τα πάντα, και τότε συνειδητοποιεί ότι η ζωή του είναι κομμένη στα δύο, σε ένα ειδυλλιακό «πριν» και σε ένα αβέβαιο «μετά»: «Έχασα την πολιτεία μου. Έχασα τους συντρόφους μου. Έχασα τον καλύτερο φίλο μου. Έχασα την αγάπη μου. Έχασα την τέχνη μου». Τώρα να δούμε πώς θα τα ξεκεφαλώσουμε» (175). Ο έρωτας μετατρέπεται και αυτός σε θύμα της ιστορικής συγκυρίας, αυτής της «μυστικής δύναμης» που με τον «αδυσώπητο ρυθμό» της είναι πέρα και πάνω από τα άτομα και τις «ανθρώπινες θελήσεις» (177).

Ταξίδι με τον Έσπερο

Στο *Ταξίδι με τον Έσπερο* η ιστορία επικεντρώνεται στη σχέση του κεντρικού ήρωα Γλαύκου με τη Δανάη, μία όμορφη κοπέλα που ζει απομονωμένη σ' ένα αρχοντικό σπίτι με περιτειχισμένο κήπο⁴²⁷, μαζί με τον πατέρα, τη γιαγιά και τον

⁴²⁶ S. Freud, *Ομαδική ψυχολογία και ανάλυση του Εγώ*, ό.π., σ. 129-130.

⁴²⁷ Βλ πιο πάνω για το συμβολισμό του κήπου στην *Eroica*.

αδελφό της. Η ζωή της περιβάλλεται από αρκετά μυστήρια και αποσιωπήσεις, που θα αποκαλυφθούν σταδιακά στην εξέλιξη της μυθιστορηματικής πλοκής. Η μυστηριώδης Δανάη είναι η αιώνια γυναίκα, συνάμα πραγματική και ονειρική, υπαρκτή και συμβολική. Όταν ο Γλαύκος τη συναντά για πρώτη φορά, αναγνωρίζει σ' αυτήν *«τη ξωθιά της ποταμιάς»*, την κοπέλα με τη νεραϊδένια όψη που είχε δει κρυφά να δροσίζεται στο ποτάμι, και τότε *«μέσα του, σε βάθος, κάτι τρέμιζε, σπάραζε σαν αγέννητος λυγμός. Ένωσε με – μιας πως αυτό είν' ένα μαρτύριο που δεν μπορεί να το βαστάξει»* (76). Η άγνωστη κοπέλα τού ασκεί μία μαγική γοητεία. Κι ύστερα έρχεται ο έρωτας, ο απόλυτος, ο ιδανικός. Η Δανάη δίνεται ερωτικά στον Γλαύκο στο υπόγειο σκοτεινό πλυσταριό του σπιτιού της. Στο σκοτεινό υπόγειο - το οποίο συμβολίζει το ασυνείδητο, τα κατώτερα ανθρώπινα ένστικτα - μέσα στην αγκαλιά της Δανάης, ο ήρωας επιστρέφει στη μακαριότητα του ασυνείδητου. Επιστρέφει στο μητρικό σώμα για να επανεγγράψει το παρελθόν, να επαναπροσδιορίσει τον εαυτό του, να αναγεννηθεί. Μέσω της ερωτικής συνεύρεσης ο Γλαύκος *«λαμβάνει τον εαυτό του»* [...] αφού *«μόνο ο άλλος μπορεί να μου δώσει την αίσθηση του σώματός μου, να με παραδώσει στον εαυτό μου»*.⁴²⁸

Το όνειρο όμως δεν θα κρατήσει πολύ. Το αδιάφορο «αντίο» της Δανάης στην τελευταία τους συνάντηση πριν την αναχώρηση του Γλαύκου, δείχνει ότι δεν συμμερίζεται την αγωνία του αποχωρισμού, δεν συμπάσχει μαζί του, σαν να μη σημαίνει τίποτα γι' αυτήν. *«Αλλόκοτη ύπαρξη! Τώρα το βλέπει. Ποτέ δεν την είχε αποχτήσει τέλεια, ποτέ! Κάτι μέσα της όλο του ξέφευγε, κάτι ανυπόταχτο, ή και φιλάργυρα κρυμμένο. Η προσφορά της είτανε παραχώρηση»* θ' αναφωνήσει ο Γλαύκος. (165). Ο ήρωας υφίσταται μία επώδυνη δοκιμασία, καθώς συνειδητοποιεί ότι η Δανάη γίνεται άπιαστο όνειρο, σαν μια εικόνα που αρχίζει να ξεθωριάζει και σιγά σιγά χάνεται (fading)⁴²⁹. Η σύντομη παραχώρησή της αποσύρεται συνοδευόμενη από μία αινιγματική αδιαφορία. Το ερωτικό αντικείμενο θα παραμείνει έτσι άπιαστο και ακέραιο.

⁴²⁸ J.-L. Marion, *Το ερωτικό φαινόμενο*, ό.π., σ. 80.

⁴²⁹ Όπως γράφει ο Ρολάν Μπαρτ, «το fading του αγαπημένου αντικειμένου είναι η τρομακτική επιστροφή της Κακής Μητέρας, η ανεξήγητη απόσυρση του έρωτα, η γνωστή εγκατάλειψη των Μυστικών: ο Θεός υπάρχει, η Μητέρα είναι παρούσα, αλλά δεν αγαπούν πια. Δεν είμαι εκμηδενισμένος, είμαι παρατημένος εκεί, σαν απόβλητο». (Ρ. Μπαρτ, *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, ό.π., σ. 131-133).

Η Δανάη⁴³⁰ αντιπροσωπεύει τη γυναίκα - Σφίγγα, τη θηλότητα και το παράδοξο, το ποθητό αλλά συγχρόνως απαγορευμένο αντικείμενο του πόθου. Στα μάτια του ήρωα φαντάζει σαν θεά. Προκλητική και συνάμα απόμακρη, γήινη αλλά και θεϊκή, θα χαρίσει στον Γλαύκο τα δώρα του έρωτα, όμως στο τέλος θα τον προδώσει, γιατί π ρ έ π ε ι να τον προδώσει. Εάν ο ήρωας δεν χάσει τη «μητέρα», δεν θα μπορέσει ούτε να τη φανταστεί, ούτε να την επιθυμήσει.⁴³¹ Η επιθυμία, κατά τον Lacan, γεννιέται από μία έλλειψη, από μια κατάσταση που δεν μας ικανοποιεί⁴³². Όμως, «η ικανοποίηση της επιθυμίας γεννά πολύ γρήγορα και τον κορεσμό»⁴³³. Καμία ικανοποίηση δεν διαρκεί, γιατί δεν είναι παρά το σημείο αφετηρίας μιας καινούριας επιθυμίας. Ο σκοπός αποδεικνύεται χιμαιρικός, μιας και η πλήρης κατάκτηση της επιθυμίας θα αφαιρούσε το θέλγητρό της. Η αδιαφορία της Δανάης τη διατηρεί θελκτική, τη γλιτώνει από τη φθορά.

Η ερωτική σχέση τελικά εξουθενώνει ψυχικά τον Γλαύκο και του στερεί κάθε λαχτάρα για το μέλλον. Όταν η αυλαία πέφτει και το αγαπημένο πρόσωπο χάνεται, η ζωή φαίνεται σαν να έχει γι' αυτόν τελειώσει.

Ο συγγραφέας τοποθετεί τη σκηνή του αποχωρισμού έξω από το υπόγειο, στο ύπαιθρο. Εκεί, καθώς τον χτυπάει ο καθαρός αέρας, ο ήρωας ταραίζεται συνειδητοποιώντας το ανέφικτο του έρωτά του. «Η τραγωδία αρχίζει εκεί που αρχίζει η επίγνωση», γράφει ο ίδιος ο Τερζάκης σ' ένα από τα δοκίμιά του.⁴³⁴ Ενώ η οδύνη της απώλειας του ερωτικού αντικειμένου βρίσκεται στο αποκορύφωμά της, ο ήρωας εισέρχεται ξαφνικά σε μία κατάσταση συνειδησιακής διαύγειας, που τον οδηγεί από την άγνοια στη γνώση μέσα από μία πορεία που κορυφώνεται εντός της φύσης:

⁴³⁰ Η Αγγέλα Καστρινάκη συνδέει το όνομα της Δανάης με το μύθο των Δαναϊδών, των θυγατέρων του Βασιλιά Δαναού, που σκότωσαν τους άνδρες τους την πρώτη νύχτα του γάμου. (Α. Καστρινάκη, «Άγγελος Τερζάκης, Ταξίδι με τον Έσπερο. Μύθος της πτώσης ή ιστορία μιας αλλοτριώσης;», *Νέα Εστία*, τχ. 1830, Φεβρουάριος 2010, σ. 308).

⁴³¹ Τζ. Πολίτη, *Συνομιλώνοντας με τα κείμενα*, Άγρα, Αθήνα 1996, σ. 29.

⁴³² Βλ. το άρθρο του Ν. Νικολαΐδη, «Ζακ Λακάν: Στοχαστής της ψυχαναλυτικής πράξης», περ. *Τομές*, τχ. 80, Ιαν. 1982, σ. 12-15.

⁴³³ Ar. Schopenhauer, *Ο κόσμος σαν βούληση και σαν παράσταση*, επιμ. Κ. Μετρινού, μτφρ. Α. Βαγενάς, Αναγνωστίδης, Αθήνα, χ.χ., σ. 400.

⁴³⁴ Α. Τερζάκης, «Το ιερό σφάγιο: Η τραγωδία του πνεύματος», *Τετράδια Ευθύνης*: «Η νεοελληνική κριτική για τον Παντελή Πρεβελάκη», τχ. 9, 1979, σ. 69. Το άρθρο πρωτοδημοσιεύθηκε στην εφημερίδα «Το Βήμα», 4 και 11 Φεβρ. 1953.

«Το παιδί βάλθηκε να τρέχει μέσα στον κάμπο, χωρίς να κοιτάζει πίσω του. Η νύχτα δροσέρευε, ανατολικά είδε ένα φτενό φεγγάρι ν' ανηφορίζει. Άκουσε το γκιώνη, μονότονο κι ερημικό. Ξάφνου έκοψε την τρεχάλα, πέρασε το χέρι στο μέτωπό του, βάλθηκε να προχωρεί με βήμα ταχτικό» (165).

Η νύχτα και το φεγγάρι διογκώνουν τους φόβους και τον ψυχικό πόνο, ενώ η παρουσία του γκιώνη εντείνει την αναγκαία μοναξιά. Η «*τρεχάλα*» δίνει τη θέση της στο «*ταχτικό βήμα*». Ο νεαρός ήρωας, πιο ώριμος και πιο σίγουρος πλέον, βαδίζει προς το μέλλον, αφήνοντας πίσω του τη σκοτεινή περιοχή του ασυνείδητου.

Μετά από καιρό, έχοντας επιστρέψει στο σπίτι του στην «*πολιτεία*», ο Γλαύκος αντικρίζει το πρόσωπό του στον καθρέφτη και τότε αντιλαμβάνεται ότι έχει γίνει πια άνδρας: «*Στον καθρέφτη, αντίκρυ, είδε το πρόσωπό του, σαγόνι που ήθελε ξύρισμα, ώμους που μέστωναν. Αναμέτρησε με το νου το χρονικό διάστημα από τότε. Είναι κρίσιμο για τέτοιες ηλικίες. Σα ν'αντάμωσε στο δρόμο κάποιον γνωστό του, ύστερα από χρόνια: Είταν ο ίδιος και δεν ήταν πια ο ίδιος. Χαμογέλασε με ικανοποίηση μακρόθυμη. Όμως πριν γυρίσει αλλού τα μάτια του, σα να του φάνηκε για μια στιγμή πως είδε μέσα τους να περνάει κυματίζοντας, λες και τον έπαιρνε ο άνεμος, ένας ίσκιος» (170). Κατά τον Γιόζεφ Χέντερσον, η σκιά περιέχει τις απόκρυφες, απωθημένες, δυσοίωνες πλευρές της προσωπικότητας. Ωστόσο, όπως το συνειδητό Εγώ περιλαμβάνει και καταστροφικές τάσεις, έτσι και η σκιά έχει και τις καλές και δημιουργικές της παρορμήσεις. Το συνειδητό Εγώ και η σκιά, ξέχωρα αλλά ταυτόχρονα και αξεδιάλυτα μεταξύ τους, όπως η σκέψη και το αίσθημα, συγκρούονται σ' αυτό που ο Γιουνγκ αποκάλεσε «*πάλη για τη λύτρωση*». Η πάλη του ήρωα με το ασυνείδητο, που στη μυθολογία παρουσιάζεται με τη μορφή του δράκου, φανερώνει το αρχετυπικό θέμα του θριάμβου του Εγώ πάνω στις παλινδρομικές του τάσεις. Στους περισσότερους ανθρώπους η σκοτεινή πλευρά της προσωπικότητας παραμένει ασυνείδητη. Η εμφάνιση της σκιάς, επομένως, σηματοδοτεί τη συνέχεια του αγώνα του ήρωα για την απελευθέρωση από το ασυνείδητο και αποδεικνύει ότι η ταυτότητα δεν είναι κάτι κλειστό και τετελεσμένο, πράγμα που θα σήμαινε και το τέλος της ζωής, αλλά κάτι ανοιχτό και ανολοκλήρωτο. Η αναζήτηση συνεχίζεται μέσα από ένα νέο ξεκίνημα. Ο*

δρόμος προς την ανακάλυψη του εαυτού είναι ακόμη μακρύς. Ο ήρωας οφείλει να πιστεύει ότι η σκιά υπάρχει και μπορεί απ' αυτήν να αντλήσει δύναμη. Η ωρίμασή του θα συντελεστεί, αφού πρώτα παλέψει για να εξουσιάσει και να αφομοιώσει τη σκιά⁴³⁵.

Το τέλος που επιλέγει ο συγγραφέας δεν «κλείνει» την ιστορία. Αντίθετα, την αφήνει ανοιχτή, πρόσφορη για ένα άλλο τέλος, που θα μπορούσε να δώσει ο ίδιος ο αναγνώστης. Πρέπει να σημειωθεί ότι κατά την πρώτη έκδοση του μυθιστορήματος (1946), ο ανώνυμος φίλος του Γλαύκου, λίγο μετά την εμφάνισή του στο τέλος και την αποκάλυψη ότι διατηρούσε δεσμό με τη Δανάη, αυτοκτονεί μπροστά στα έκπληκτα μάτια του Γλαύκου. Ο Τερζάκης προωθώντας την αντίληψη του ανοιχτού έργου, δίνει ο ίδιος το παράδειγμα, δίνοντας ένα διαφορετικό τέλος στην αναθεωρημένη έκδοση του βιβλίου το 1967.

Δύσκολες Νύχτες

Στο πρόσωπο του Αλέξανδρου Σμυρλή, του νεαρού αξιωματικού με τα «γαλανά ματάκια» - οι περισσότεροι μνητές στο μυθιστόρημα έχουν γαλανά μάτια - που «ποτέ δεν το ξεχνά να χωρατέψει» (135), η «ανώνυμη» αφηγήτρια του μυθιστορήματος της Μέλπως Αξιώτη θα νιώσει για πρώτη φορά το ζύπνημα του έρωτα, που θα της δώσει ελπίδα και αισιοδοξία. Ο Αλέξανδρος είναι «το κομμάτι ο ήλιος» που «άλλαξε απ' την ημέρα εκείνη τον κόσμο» (84), καλώντας την ηρωίδα να τον ακολουθήσει σε ένα μνητικό ταξίδι στην πόλη: «Δεν ξέρεις βέβαια όλα τα πράγματα, θα σου μάθω τις πολιτείες και τα φώτα. Εκεί είναι όλα ωραία. Τα τραίνα σφυρίζουν δυνατά και σέρνουν από πίσω δεκαπέντε βαγόνια. Έχουνε φτερά οι γυναίκες» (107). Η προτροπή του Αλέξανδρου στην ηρωίδα να τον ακολουθήσει στην πόλη αντιπαραβάλλεται με τη διδασκαλία του πατέρα της, ο οποίος διδάσκει την προσήλωση στη φύση.⁴³⁶ Η Αξιώτη επιλέγοντας δύο θετικά μνητικά πρότυπα για να αντιπροσωπεύσουν το χωριό και την πόλη, δηλαδή τη φύση και τον πολιτισμό, προβάλλει εδώ την ανάγκη της συνύπαρξης των δύο θεμελιακών αξιών.

⁴³⁵ Γιόζεφ Χέντερσον, «Οι αρχέγονοι μύθοι και ο σύγχρονος άνθρωπος», στο: C. G. Jung, *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του*, ό.π., σ. 118-120.

⁴³⁶ G. Saunier, ό.π., σ. 63.

Ο θαυμασμός, ωστόσο, για τον Αλέξανδρο μετατρέπεται στη συνέχεια σε πίκρα και απογοήτευση, όταν τον βλέπει να έρχεται με τη μεγάλη του στρατιωτική στολή: *«Έρχεται ο Αλέξανδρος να μ' αποχαιρετήσει. Περνά κάτω απ' το παραθύρι τώρα του βοριά. Δεν έρχεται ο Αλέξανδρος να μ' αποχαιρετήσει. Με τη μεγάλη του στολή ο Αλέξανδρος τώρα, από μακριά, πολύ κοντός μου φάνηκε»* (146). Τη στιγμή που ο πόλεμος έχει αρχίσει να επιβάλλει την ολοκληρωτική του παρουσία, συνθλίβοντας τη μοναδικότητα του ανθρώπου, η απρόσωπη στολή του Αλέξανδρου φαίνεται να μικραίνει το ηθικό του ανάστημα, καθιστώντας τον μακρινό και αδύναμο. Το όνειρο του ταξιδιού στην πόλη ματαιώνεται: *«Μες στη ζωή είναι τα φτερά, τα μακριά τρένα, και η ευτυχία. Μου φάνηκε για μια στιγμή πως ήταν ίσως εύκολο να τα ξαναπαντήσω. Δεν ελογάριασα βλέπεις καλά»* (135). Η εικόνα του Αλέξανδρου φαίνεται τόσο παραμορφωμένη, που η ηρωίδα διστάζει να την αναγνωρίσει και ως εκ τούτου αδυνατεί να βρει γι' αυτόν μια θέση στον εαυτό της.

Ο δεύτερος εραστής, ο Νίκος, είναι αυτός που θα διδάξει στην ηρωίδα την ιδεαλιστική και αγνή όψη του έρωτα: *«Γιατί είναι εντελώς το ίδιο να ερωτεύεσαι ή να ζωγραφίζεις»* (226). Της μιλά για τον έρωτα που δε στηρίζεται στη σάρκα, αλλά είναι πάνω απ' όλα επικοινωνία με τον άλλον, ο δρόμος *«να καταλάβεις κοντά του ε σ ύ ποιος είσαι»* (229). Της διδάσκει ακόμη τη σημασία του παρελθόντος και της μνήμης στην κατανόηση του εαυτού, συμπληρώνοντας στο σημείο αυτό τη διδασκαλία του πατέρα: *«Δεν το ξέρεις, παιδάκι, ότι εμείς οι άνθρωποι, όλοι, ανήκομε στα περασμένα μας; Το παρόν, - λίγοι είναι εκείνοι να μπορούν να το βλέπουν, δεν το στοχάζονται, βιαστικοί, τρέχουν να βρουν τα παρακάτω σαν τα παιδάκια, σπάζουνε τα παιχνίδια τους να δούνε τι έχει από πίσω. Το μέλλον πάλι, - κανείς δεν το ξέρει. Αλλά το παρελθόν, - κείνο μας γέννησε, και είναι φορές που δένεσαι μ' έναν άνθρωπο τώρα, επειδή μπορείς να του πεις για τη συκιά που καβαλούσατε μαζί πριν είκοσι χρόνια, και την κάνατε άλογο. Νομίζω ότι θα πρέπει να θεωρείται αξία μεγάλη όταν οι συγγραφείς διατηρούνε τα χειρόγραφα τους. Μουντζουρωμένα. Η Τέχνη που άφησαν για μας οι περασμένες γενεές πρέπει να πει κανείς ότι χρησιμεύει για να κατανοήσουμε την εποχή μας»* (227). Ο χρόνος παύει να υπάρχει από τη στιγμή που σταματά η λειτουργία της μνήμης. Όταν η μνήμη χάνεται, αυτό ισοδυναμεί με τον

θάνατο.⁴³⁷ Κι ένας τρόπος για να διατηρήσουμε τη μνήμη ζωντανή είναι μέσω της Τέχνης, που είναι το όχημα για την επανέυρεση του παρελθόντος. Στον κύκλο της ζωής «δεν είμαστε μονάχοι». Κάποιοι φεύγουν δίνοντας τη θέση τους σε κάποιους άλλους. Όπως οι παππούδες, «έχουν αφήσει θέση ώσπου – να πάμε» (230). Οι άνθρωποι είναι μία αλυσίδα, είμαστε το μέρος ενός όλου. Ο Νίκος δεν προτείνει την προσφυγή στο παρελθόν ως ένα ιδεατό καταφύγιο, που θα οδηγούσε σε μία απάρνηση του παρόντος, αλλά ως μία έντονη συναισθηματική επένδυση σε ένα πρόσωπο ή μία ιδέα, η οποία αναιρεί τη συνείδηση του χρόνου, και συνεπώς, τον φόβο του θανάτου. Η ποιητική του χρόνου - παρελθόν, παρόν, μέλλον - αναδεικνύεται εδώ όχι τόσο με την έννοια της καταγραφής των γεγονότων, αλλά με την έννοια του ψυχικού αποτυπώματός τους στη μνήμη και στην ευαισθησία της ηρωίδας, κι αυτό επιτυγχάνεται μέσα από μια σειρά συντακτικών, γραμματικών και ρητορικών τεχνικών, με συχνές αλλαγές φωνής και οπτικής γωνίας, χάσματα, ασυνέχειες και παραλείψεις.⁴³⁸

Η εξέλιξη της νεαρής ηρωίδας διαγράφεται μέσα από τις σχέσεις της με τους ανθρώπους. Καθώς μεγαλώνει, αντιμετωπίζει με θάρρος τη ζωή και γίνεται πιο δυνατή. Παλεύει με τους φόβους της, σπάει τα δεσμά της και γίνεται ένας ελεύθερος άνθρωπος, που το περιβάλλον δεν κατορθώνει να χειραγωγήσει. Ο Νίκος την καλεί στο τέλος να ξεκινήσουν μαζί ένα νέο ταξίδι: «έλα λοιπόν, έλα λοιπόν...» (230). Πρόκειται για ενθουσιώδες κάλεσμα απόδρασης από το σκοτεινό, όλο νύχτες παρελθόν, για ένα ταξίδι ανανέωσης που σηματοδοτεί ένα νέο ξεκίνημα. Η ψυχή της ηρωίδας που καταπατήθηκε στην παιδική της ηλικία, καταφέρνει μαζί και μέσα από τον άλλον να ξαναρχίσει να σαλπάρει. Το ταξίδι αυτό δεν θα είναι πλέον μοναχικό. Ο έρωτας με τον Νίκο δίνει έμφαση στην επικοινωνία, και καθώς εντάσσεται μέσα στη δομή της μαθητείας, ανυψώνει την ηρωίδα και την οδηγεί στην κατάκτηση του αληθινού εαυτού της.

Παραστρατημένοι

Στους *Παραστρατημένους*, ο έρωτας αξιοποιείται από τη συγγραφέα προκειμένου να αναδείξει την κοινωνική διάσταση του έργου. Σκοπός της είναι μέσα από το πλήθος των ανθρώπινων χαρακτήρων με τους οποίους επικοινωνεί

⁴³⁷ Μαίρη Μικέ, *Μέλπω Αξιώτη – Κριτικές περιπλανήσεις*, Κέδρος, Αθήνα 1996, σ. 72, 90.

⁴³⁸ Μαρία Κακαβούλια, «Μ. Αξιώτη: Υποθέσεις και Προϋποθέσεις του έργου της», στο: *Μελέτες για τον αφηγηματικό λόγο*, Ψυχογιός 2003, σ. 102-113.

η κεντρική ηρωίδα, αφενός να καταγγείλει το μοντέλο της πατριαρχικής κοινωνίας και τις αστικές προκαταλήψεις εις βάρος της γυναίκας της εποχής της και αφετέρου να προβάλει την αξία της ελευθερίας απέναντι στους πάσης φύσεως περιορισμούς, που προσπαθούν να την υποτάξουν. Στην πανσιόν της Γενεύης όπου διαμένει, η δεκαεφτάχρονη ηρωίδα Αλεξάνδρα θα ερωτευθεί τον Κώστα Κιμωνίδη, έναν άνθρωπο μορφωμένο, με «πολλά χαρίσματα», του οποίου όμως οι πατριαρχικές απόψεις και η προσπάθειά του να ελέγξει τη ζωή της θα προκαλέσουν την αντίδραση του νεαρού κοριτσιού.

Η δυσπιστία του Κιμωνίδη απέναντι στην Αλεξάνδρα εκφράζεται με την ιδέα του διαχωρισμού της γυναίκας σε «αγία» και «πόρνη»: *«Ποτέ δεν συνδέθηκα αισθηματικά με καμία γυναίκα. Είχα χάσει κάθε ελπίδα να γνωρίσω καμιά, όπως την ονειρευόμουν, με κάποια διανόηση. Και δικαίωνα με το νου μου τους περισσότερους άνδρες που τις περιφρονούν και λένε πως μονάχα για το κρεβάτι και την κουζίνα αξίζουν [...]». Ας στο πω ωμά: δε μ' ερεθίζεις!...Ναι, καθόλου...Δε μου γεννάς επιθυμία... Να στο κρύψω; Ύστερα τι να σου πω...Ο άνδρας θέλει γυναίκα «πορνοειδή», γυναίκα που να μιλεί στα κατώτερα ένστικτά του...Κατάλαβες; Εσύ όμως για μένα είσαι κάτι το ιερό!...Αντιπροσωπεύεις το καλύτερο εγώ μου...»* (226, 299). Όπως σημειώνει η Αναγνωστοπούλου⁴³⁹, «η επιθυμία μείωσης της γυναίκας στη σεξουαλική της λειτουργία μοιάζει να είναι στενά δεμένη με την ανάγκη διαφυγής από την τρομακτική παντοδυναμία της αρχαϊκής μητέρας», ενώ η Γιολάντα Γιακόμπι (1890-1973) παρατηρεί ότι η ιδέα του άνδρα να περιορίσει τη σχέση του σ' έναν καθαρά σαρκικό αισθησιασμό, αποκλείοντας κάθε αίσθημα είναι σαγηνευτική, αφού σε μία τέτοια ένωση μπορεί να διατηρεί ανεξάρτητα τα αισθήματά του και παράλληλα να μένει πιστός στη μητέρα του. Όπως γράφει χαρακτηριστικά, «το ταμπού που όρθωσε η μητέρα του σ' οποιαδήποτε άλλη νεαρή γυναίκα, διατηρεί στην ψυχή του την ακατανίκητη αποτελεσματικότητά του»⁴⁴⁰. Ωστόσο, η προσπάθεια του Κιμωνίδη να χειραγωγήσει τη σεξουαλικότητα της Αλεξάνδρας θα πέσει στο

⁴³⁹ Δ. Αναγνωστοπούλου, «Το αλκοόλ και η μέθη ως χαρακτηριστικά γνωρίσματα των ηρώων στο μυθιστορηματικό έργο του Μ. Καραγάτση, και η σχέση τους με το μητρικό πρόσωπο», στο: *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*, ό.π., σ. 163.

⁴⁴⁰ Γιολάντα Γιακόμπι, «Τα σύμβολα στο εσωτερικό μιας ατομικής ανάλυσης» στο: C. G. Jung, *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του*, ό.π., σ. 286.

κενό, καθιστώντας τον στην εξέλιξη της ιστορίας ανεστραμμένο μυητή, καθώς η Αλεξάνδρα θα ακολουθήσει τη δική της ανεξάρτητη πορεία.

Η τραυματική ερωτική σχέση της ηρωίδας, που την οδηγεί να σκεφτεί ακόμα και την αυτοκτονία, μπορεί να της στερεί προσωρινά τη χαρά του έρωτα, ωστόσο θα την ωριμάσει προσωπικά και κοινωνικά και η ίδια θα αναλάβει να διεκδικήσει τα δικαιώματα του φύλου της, αρνούμενη τον ρόλο της υποταγμένης στην ανδρική εξουσία γυναίκας. Υιοθετώντας το παιδί του νεκρού αδελφού της, η Αλεξάνδρα θα προβάλει επάνω του το όνειρό της για μία καλύτερη κοινωνία, προτάσσοντας ταυτόχρονα ως υπέρτατη αξία τη μητρότητα.

Αστροφεγγιά

Στην *Αστροφεγγιά* επαναλαμβάνεται το μοτίβο του αδιέξοδου έρωτα, αυτή τη φορά ανάμεσα στον κεντρικό ήρωα Άγγελο Γιαννούζη και την όμορφη Δάφνη, την εξιδανικευμένη γυναικεία μορφή που ποθούν όλα τα αγόρια. Η Δάφνη διατηρεί ερωτική σχέση με τον Νίκο Στέργη, το πλουσιόπαιδο της παρέας και παιδικό φίλο του Άγγελου. Το όνειρο της κατάκτησής της φαίνεται για τον Άγγελο απραγματοποίητο. Ακόμη κι όταν η σχέση της με τον Στέργη θα έχει φτάσει πια στο τέλος της, η Δάφνη θα παραμείνει στη σφαίρα του ιδεατού, μία μορφή αέρινη, στην αχλύ του ονείρου, έξω από τα ανθρώπινα μέτρα. Όπως θα πει ο Πετρόπουλος *«την αγαπήσαμε όλοι μας. Και τώρα άλλοι την αγαπούν. Κι άλλοι πολλοί θα την αγαπήσουν. Νόμιζες πως η Δάφνη είναι γυναίκα. Όχι, η Δάφνη είναι ο έρωτας!»* (155). Όταν ο Άγγελος συνειδητοποιεί το ανέφικτο του έρωτά του, αισθάνεται να χάνει κάθε λόγο ύπαρξης. Βυθίζεται στην απελπισία, δεν μπορεί να συγκεντρωθεί, να ξαναβρεί τον εαυτό του: *«Είμαστε όλοι πολύ φτωχοί. Κι ο Στέργης. Κ' η Δάφνη. Θεόφτωχος κι αυτός ο Πετρόπουλος. Και τον έπιασε δίψα θανάτου. [...] Γύρισε στο σπίτι, άνοιξε το συρτάρι του και τόσκισε σε χίλια κομμάτια το χαρτάκι της Δάφνης. Τάσκισε και τα τραγούδια που είχε γράψει. Θάθελε όλα να τα σκίσει. Και τα βιβλία. Και τα τετράδια. Να τον κομματιάσει και τον Τρικούπη και τον παράδεισο της Ταϊτής. Κι όλα, κι όλα. Κ' έπειτα, να πεθάνει! Αυτό, τίποτε άλλο: μονάχα να πεθάνει!»* (155-156). Σκίζοντας τις σελίδες, ο Άγγελος εκμηδενίζει κάθε στιγμή χαράς, αφού ζωή χωρίς τον έρωτα δεν μπορεί να υπάρξει. Το Εγώ δεν μπορεί να υπάρξει έξω από τον άλλον, «το εγώ υπάρχει

εκεί που ο άλλος υπάρχει, το εγώ υπάρχει στον τόπο του άλλου»⁴⁴¹. Το σκισμένο χαρτί είναι ο κομματιασμένος, ο κατεστραμμένος έρωτας· είναι όμως και μνήμη, κάτι που τυπώθηκε για να μείνει. Καταστρέφοντας τα χαρτιά, ο Άγγελος θέλει να τα σβήσει όλα, να φτάσει στο μηδέν της μνήμης, όσο κι αν η λήθη φαντάζει ζοφερή.

Σε μία στιγμή έντονης θλίψης και απογοήτευσης, ο Άγγελος επισκέπτεται μία πόρνη, που θα τον αντιμετωπίσει με συμπάθεια και τρυφερότητα (109-110). Ο μεγάλος υπερρεαλιστής Λουί Αραγκόν, ο οποίος αποδέχτηκε και ύμνησε την πορνεία, γράφει: «Σ' αυτά τα μέρη αισθάνομαι απελευθερωμένος από τις συμβάσεις», ενώ η Ξαβιέρ Γκωτιέ παρατηρεί: «Η σχέση με την πόρνη επιτρέπει την αποφυγή συγχύσεων αισθηματικής υφής, την ατέλειωτη προετοιμασία, την υποχρέωση του φλερτ, τις παρεξηγήσεις, τους συμβιβασμούς που η κοινωνική δομή επιβάλλει συχνά στις σχέσεις με μια «τίμια» γυναίκα»⁴⁴². Η γυναίκα-πόρνη, ως μητρικό υποκατάστατο, λειτουργεί σύμφωνα με την Αναγνωστοπούλου «φαντασιωτικά αλλά και πραγματικά, σαν γέφυρα που βοηθά τον άντρα –παιδί να περάσει σε μία επανένωση με τη μητέρα. Πρόκειται για επώδυνη διάβαση, με την πόρνη να διατηρεί ένα μεσολαβητικό ρόλο ανάλογο με εκείνον της μάνας που φέρνει στον κόσμο ένα παιδί»⁴⁴³. Ωστόσο, τίποτα δεν φαίνεται ικανό να αντιμετωπίσει την επώδυνη απουσία του έρωτα, γι' αυτό και ο ήρωας οδηγείται προς την καταστροφή. Να αντέξεις την απουσία είναι όρος απαραίτητος για την επιβίωσή σου. «Ο ερωτευμένος που δεν μπορεί πότε πότε να ξεχνά πεθαίνει από ακραία διάταση, κόπωση και ένταση της μνήμης [...] Αν δεν ξεχνούσα θα πέθαινα», ομολογεί ο Ρολάν Μπαρτ.⁴⁴⁴

Προμήνυμα

Στο *Προμήνυμα*, ο κεντρικός ήρωας Αλέξης, που ονειρεύεται να γίνει ναυτικός για να εξερευνήσει καινούργιους, άγνωστους κόσμους, συναντά τον πρώτο του έρωτα στο πρόσωπο της συνομήλικής του Λίας. Το τσίμπημα της μέλισσας

⁴⁴¹ Βλ. «Η λειτουργία της ιεροποιημένης γυναίκας στο υπερρεαλιστικό πεδίο», στο: Δ. Αναγνωστοπούλου, ό.π., σ. 283.

⁴⁴² Ξαβιέρ Γκωτιέ, *Σουρεαλισμός και σεξουαλικότητα*. (Η παραπομπή από το: Παπασπυρίδου Ιωάννα, «Έρωτας και θάνατος», ό.π., σ. 72).

⁴⁴³ Δ. Αναγνωστοπούλου, *Αναπαραστάσεις του Γυναικείου στη Λογοτεχνία*, ό.π., σ. 131.

⁴⁴⁴ Ρ. Μπαρτ, *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, ό.π., σ. 25.

συμπίπτει χρονικά με το πρώτο φιλί του Αλέξη και της Λίας, σηματοδοτώντας την έλευση του έρωτα στη ζωή των δύο νέων παιδιών. Επαναλαμβάνεται εδώ, όπως και στην *Eroica*, το μοτίβο του τσιμπήματος της μέλισσας, ως η οριακή μυητική στιγμή της έναρξης της σεξουαλικής ζωής, που εμπεριέχει τόσο την ηδονή όσο και τον πόνο.

Στη συνέχεια της αφήγησης, η επιθυμία του Αλέξη για ελευθερία και εξερεύνηση συναντάται με τη θέληση της θείας Γιάννας, της 23χρονης εξαδέλφης της μητέρας του, να χαράξει τη δική της πορεία στη ζωή, έξω από παραδοσιακές νόρμες και καθιερωμένα σχήματα. Το πρόσωπο της θείας Γιάννας έχει διττό ρόλο στο μυθιστόρημα. Συνιστά αφενός τη γυναίκα – πειρασμό, που ξυπνά στον έφηβο ήρωα το ερωτικό του ένστικτο, και αφετέρου λειτουργεί ως μητρικό υποκατάστατο της χαμένης μάνας (ο λεκτικός συσχετισμός του ονόματος Γιάννα με τη λέξη μάνα δεν είναι τυχαίος): *«Ο Αλέξης όταν την πρωταντίκρισε, ένοιωσε κάτι να μουρμουρίζει μέσα του. Μια έκπληξη, λίγη ταραχή. Και δε σκέφτηκε να τραβηχτή για ν' αποφύγη το χάδι του χεριού της. Ήταν απίστευτα νέα η νεοφερμένη [...] Τα δάχτυλά της, μακριά και σβέλτα, ανασκάλευαν τ' άταχτα μαλλιά του αγοριού [...] Να, έτσι τρυφερά το χέρι της μητέρας θ' απλωνόταν στο κούτελο για να του σιάξη τα μαλλιά. Πήγε να χαμογελάση. Τα μάτια του λάμπανε, έκαμε να λυγίση. Τότε έσκυψε η θεία Γιάννα κι απόθεσε τα χείλια στο μάγουλό του»* (28-33). Η ερωτική σχέση που συνάπτεται μεταξύ τους αποτελεί και για τους δύο μία πρωτόγνωρη εμπειρία, που όμως συναντά την αντίδραση του οικογενειακού και φιλικού περιβάλλοντος της Γιάννας. Εκείνη, όμως, φαίνεται αποφασισμένη να ακολουθήσει τη δική της αυτόνομη πορεία: *«Δε θέλω τη στοργή σας, δε θέλω τον ίσιο δρόμο σας. Θα μείνω εδώ, κοντά του. Κι ας με περιμένει η μεγαλύτερη πίκρα. Θα 'ναι κάτι καλύτερο απ' το συμβατισμό σας»* (137). Στα μάτια του έφηβου ήρωα η θεία Γιάννα γίνεται το σύμβολο της δυνατότητας του ανέφικτου. Κι αν για τον Αλέξη ο έρωτάς τους λειτουργεί ως μύηση στη δυνατότητα αυτής της φαινομενικά ανέφικτης πορείας, για τη θεία Γιάννα είναι μία ένδειξη της απομάκρυνσής της από τον χώρο των κοινωνικά προκαθορισμένων συμπεριφορών.

Όταν εμφανίζεται ο κύριος Βαλής, ένας πλούσιος αστός και ερωτικός αντίζηλος του Αλέξη, προσπαθεί να επαναφέρει τη Γιάννα στον «ίσιο δρόμο»: *«- Ιωάννα, είναι τρέλλα, σε βεβαιώ πως είναι τρέλλα»*. Όμως εκείνη φαίνεται

αποφασισμένη να διεκδικήσει το δικαίωμά της στον έρωτα: «- Τρέλλα; Και τι μπορεί να με νοιάζει αυτό; Αχ, δε με καταλαβαίνετε. Είναι κάτι που μίλησε μέσα μου, πώς να σας το πω, είναι κάτι που 'φερε επιτέλους κάποια ανησυχία. Έχω το δικαίωμα να το στερηθώ;» (137). Ωστόσο, η επιθυμία σύγκρουσης της θείας Γιάννας με τα αποδεκτά κοινωνικά πρότυπα συμπεριφοράς προοιωνίζεται άنيση. Όπως μας πληροφορεί ο αφηγητής, διά στόματος της Λίας, στο τέλος του μυθιστορήματος, η θεία Γιάννα τελικά παντρεύτηκε τον κύριο Βαλή. Η συμμόρφωση με τις κοινωνικές αξίες αποκαθιστά την τάξη αλλά και την ηρεμία στην ψυχή του έφηβου ήρωα και, βέβαια, του έφηβου αναγνώστη.

Τα ψάθινα καπέλα

Στα πρόσωπα των τριών αδελφών που πρωταγωνιστούν στα *Ψάθινα καπέλα*, συναντάμε τρεις διαφορετικές όψεις του έρωτα. Η Μαρία, η μεγαλύτερη αδελφή, είναι μία αισθησιακή νεαρή γυναίκα που βλέπει τον έρωτα από τη σαρκική του πλευρά. Η περίφημη ερωτική σκηνή με τον Κρητικό, τον νεαρό βοσκό, αποδίδεται με εξαιρετικό τρόπο από τη Λυμπεράκη, σε ένα φόντο όπου η φύση γίνεται το μέσο απελευθέρωσης της «αρσενικής» και της «θηλυκής» ερωτικής ενέργειας. Η αρσενική είναι κάθετη, ενστικτώδης, επιθετική: «*Ήταν τόσο μονοκόμματος αυτός έτσι σαν ένα κομμάτι βράχος, σαν ένα κομμάτι καλοδουλεμένος βράχος. Η μύτη του, το σαγόνι του, το μέτωπό του ήταν κομμένα σε ίσιες γραμμές. Κι οι ώμοι του, κι η ψυχή του. Καμιά καμπύλη*» (78). Αντίθετα, η θηλυκή είναι καμπύλη, όπως το κορμί της Μαρίας, «*ήταν όλο στρογγυλό, με απαλές γλυκές κοιλάδες σαν την ίδια τη γη, και τρυφερά υψώματα, ζητούσε να ενωθεί με τ' άλλο, ν' αφανιστεί απ' αυτό*» (78). Όταν η Μαρία παραδίνεται στη σεξουαλική ορμή, υποτάσσεται, αφανίζεται, όπως το κύμα στον βράχο. Η γυναίκα βρίσκει τον βράχο, τον κυματοθραύστη που θα εκτονώσει την ενέργειά της. Κι ο άντρας βρίσκει την καμπύλη για να λυτρωθεί. «*Εκείνος, μπρος σ' αυτή την τρυφερή στρογγυλάδα, έμενε θαμπωμένος. Του 'ρχόταν να κλάψει. Ήθελε να πέσει πάνω της και να κλάψει, να κλάψει... Σάμπως η ψυχή του να μάζευε σύννεφα από χρόνια και να 'χε έρθει η ώρα της βροχής*» (78). Η μία ενέργεια τροφοδοτεί την άλλη. Αρκεί να είσαι έτοιμος για την ώρα της βροχής, την ώρα της λύτρωσης. Κι όταν έρχεται η βροχή, της Μαρίας «*της φάνηκε πως ανέβηκε απότομα στην*

κορφή ενός βουνού κι είδε όλη την ομορφιά του κόσμου. Τότε φώναξε. Έπειτα ηρέμησε πάλι κι έγινε σαν ποτάμι που, από αιώνες, κυλάει μέσα στην ίδια κοίτη» (80).

Όταν η Μαρία μετά την ερωτική εμπειρία της με τον Κρητικό επιστρέφει στο σπίτι, θα δηλώσει με σιγουριά: «Θέλω να παντρευτώ» (84). Θα ακολουθήσει ο γάμος με τον Μάριο, η εγκυμοσύνη και η γέννηση του μικρού Μάριου. Ωστόσο, ο οικογενειακός βίος θα οδηγήσει σε μία απομυθοποίηση του έρωτα, σε μία σύνθλιψη του κάτω από το βάρος της καθημερινότητας. Η μητρότητα για τη Μαρία είναι από τις πιο κρίσιμες παραμέτρους διαμόρφωσης της συμπεριφοράς και της στάσης της, καθώς ανάγεται σε καθοριστικό στοιχείο για την ολοκλήρωσή της ως γυναίκα. Με καυστική ειρωνεία η συγγραφέας αποτυπώνει μέσω του ημερολογίου της Λώρας Παρηγόρη, μητέρας του Μάριου, την αντίληψη της κοινωνίας της εποχής της για τη θέση της γυναίκας: «Είναι τυχερός ο Μάριος. Η Μαρία φαίνεται να πιστεύει στην υποταγή. Όταν δένει τα χέρια απάνω στην κοιλιά, σάμπως να υπερηφανεύεται για το βάρος της και να το θέλει. Σίγουρα θα κάνει μισή ντουζίνα παιδιά» (162). Αλλά και μετά τον τοκετό της Μαρίας, η Κατερίνα λέει ότι τα μάτια της «είχαν μια φλόγα και μια θαμπάδα μαζί, υπέρτατη έκφραση υποταγής και περηφάνιας» (237). Η γυναίκα αντιμετωπίζεται αποκλειστικά ως μέσο δημιουργίας ενός «γερού» απογόνου⁴⁴⁵: «Είχε κάνει καλή εκλογή ο Μάριος, πολύ καλή, όλοι οι άντρες θα πρέπει να το 'χουνε στο νου τους να παντρεύονται γυναίκες γερές και καλοκαμωμένες σαν τη Μαρία» (349).

Για τη μεσαία αδελφή, τώρα, την Ινφάντα, ο έρωτας παραμένει μυθοποιημένος, αδοκίμαστος, ρομαντικός, έξω από τη σχετικότητα των ανθρώπινων σχέσεων. Έχοντας μία ονειρική και εξιδανικευμένη εικόνα για τον έρωτα, αποφεύγει να ανταποκριθεί στο κάλεσμα του Νικήτα. Ίσως αισθάνεται ότι αν «αγγίξει» τον έρωτα θα τον «ξεφτίσει», κατεβάζοντάς τον στα όρια του καθημερινού.⁴⁴⁶ Η Ινφάντα μπροστά στον έρωτα αισθάνεται σαν κάτι να την «κρατάει φυλακισμένη» (272), όπως θα εξομολογηθεί στην Κατερίνα, και πληρώνει το τίμημα μένοντας εγκλωβισμένη στη δική της υποκειμενικότητα.

⁴⁴⁵ Ο Vernant γράφει ότι η γυναίκα ως σύζυγος και ως μητέρα, «προσφέροντας στην πόλη έναν μελλοντικό πολίτη, δείχνει τέλεια ενσωματωμένη στον πολιτισμένο κόσμο». (J. P. Vernant, *Το βλέμμα του θανάτου*, ό.π., σ. 25).

⁴⁴⁶ G. Lukács, *Η ψυχή και οι μορφές*, ό.π., σ. 92-93.

«Πώς μπορεί να μείνει κανείς ακέραιος όσο η *Ινφάντα*;» αναστέναξε κάποια στιγμή η *Μαρία* (290). Η *Ινφάντα* με τον ατίθασο και αδάμαστο χαρακτήρα είναι η άπιαστη, αέρινη γυναικεία μορφή⁴⁴⁷. Στα αφηρημένα λόγια της και στη μελαγχολική της διάθεση κρύβεται η προσπάθειά της να ανιχνεύσει κομμάτια του εαυτού της. Νιώθει μέσα της τον έρωτα, έχει την ανάγκη του, ωστόσο, δεν μπορεί ή δεν θέλει να σπάσει τη σφαίρα της φαντασίας στην οποία βρίσκεται, γι' αυτό και προσπαθεί να τον δει από απόσταση, μέσα από την προοπτική των άλλων κοριτσιών. Αποφεύγοντας να επενδύσει τη λιβιδινική της ενέργεια σε άλλο αντικείμενο, αρνείται να συμβιβαστεί με τις συγκρούσεις και τις υποχωρήσεις του καθημερινού έρωτα. Μένοντας στη σφαίρα μιας ανεκπλήρωτης επιθυμίας, πιστεύει, έτσι, ότι γλιτώνει τον έρωτα από τη φθορά, ακόμη κι αν αυτό έρχεται σε σύγκρουση με την ανθρώπινη ανάγκη της να συναντηθεί με τον Άλλον.

Ανάμεσα στα δύο άκρα της *Μαρίας* και της *Ινφάντας* βρίσκεται το ιδεώδες της αφηγήτριας της ιστορίας, *Κατερίνας*, η οποία αντιμετωπίζει τον έρωτα σαν κάτι πολύ υψηλό, σαν απελευθέρωση, γι' αυτό και περιμένει την ιδανική αγάπη. Παρατηρώντας με κριτική ματιά τη στάση της *Μαρίας* διαμορφώνει τη δική της στάση απέναντι στον έρωτα: «*Δε μοιάζω της Μαρίας. Δε θ' αφήσω ένα αγόρι να μ' αγγίξει, έτσι, για να περνάει η ώρα. Μπορεί να βρω κάποιον που μαζί του να βλέπω τις μαργαρίτες ν' ανθίζουνε στον κάμπο, που θα κόβει για μένα τα πρώτα κούμαρα του φθινόπωρου για να μου τα φέρει μέσα σε νωπά φύλλα. Μπορεί και να κινησω μόνη να γνωρίσω τον κόσμο*» (30). Η ηρωίδα βλέπει τη ζωή έξω από στατικούς και προκαθορισμένους ρόλους. Αντιλαμβάνεται ότι η ζωή είναι γεμάτη συμβιβασμούς και αισθάνεται την ανάγκη ν' απελευθερωθεί από τις συμβατικές δομές της οικογένειάς της. Προσπαθεί να τις κατανοήσει, ίσως τις δέχεται σ' ένα βαθμό, όμως θεωρεί ότι αυτές δεν μπορούν να καθορίσουν το περιεχόμενο και την ποιότητα της ζωής της. Αυτά αποκτώνται με μία στάση κατεξοχήν αντισυμβατική, με μία δόση «τρέλας», που επιτρέπει και δίνει χώρο στη δυνατότητα αλλά και στην ανάγκη του ανθρώπου να κάνει όνειρα. Η *Κατερίνα* δεν βλέπει τον γάμο σαν μία σχέση δοσοληψίας, όπως η *Λώρα Παρηγόρη*: «*Εκείνος της πρόσφερε αγάπη και μια άνετη ζωή, εκείνη τις γνωριμίες*

⁴⁴⁷ «[...] Για μια στιγμή χάθηκε πίσω από ένα δέντρο, φάνηκε πάλι, χάθηκε και κάθε που φαινόταν ήταν και πιο μακρινή» (331). Βλ. και στις σ. 340, 342.

της στον καλό κόσμο και τα λεπτά ωχρά δάχτυλά της» (43). Αρνείται τη συμβατική συζυγική ζωή, που εκμηδενίζει για τη γυναίκα κάθε δυνατότητα στο όνειρο, το οποίο αποτελεί απαραίτητο και αναπόσπαστο μέρος κάθε ανθρώπινης υπόστασης⁴⁴⁸.

Όταν συναντά τον πρώτο της έρωτα στο πρόσωπο του Δαυίδ, με την «εκνευριστική ευγένεια» και τη «μεγάλη ιδέα» για τον εαυτό του, μέσα της δημιουργείται ένα πρωτόγνωρο συναίσθημα. Ο πλατωνικός φαντασιακός έρωτας με τον μυθοπλαστικό ήρωα του Ντοστογιέφσκι, Αλιόσα, (*Αδελφοί Καραμαζώφ*) γίνεται πλέον πραγματικός. Μέσα από ένα παιχνίδι μυθοπλασίας και πραγματικότητας, η Κατερίνα ανακαλεί στη μνήμη τον αγαπημένο της ήρωα, όμως εκείνος δεν μπορεί πια να την βοηθήσει: «Μού 'ρχεται να πεθάνω. Από έρωτα μού 'ρχεται να πεθάνω. Είναι σα να χοροπηδάει κάτι μέσα μου και να μου σταματάει την ανάσα...» ομολογεί, ενώ το πρώτο φιλί την κάνει να αισθανθεί μία «γλυκιά αγωνία» που σβήνει τη φωνή: «...έλεγα πως σ' αλάκερη τη ζωή μου θ' απόμενα βουβή. Ούτε να βαδίσω πια θα μπορούσα ή να σκεφτώ [...] Αποζήτησα πάλι το στόμα του. Κι όταν μ' έκλεισε στα χέρια του σαν σε σφιχτό κλοιό, είπα: Ήρθε η ώρα του θανάτου, Κατερίνα. Του θανάτου που περίμενες με τέτοια κρυφή λαχτάρα» (267).

Η ενασχόληση του Δαυίδ με την αστρονομία, που συμβολίζει το άγνωστο, ονειρικό στοιχείο, γοητεύει την Κατερίνα, που πίστευε ότι «οι αστρονόμοι δεν μπορούσαν να 'χουνε σπίτια και κρεβάτια και να πίνουνε το πρωί γάλα με καφέ» (130). Σε κάθε συνάντηση μαζί του νιώθει «μια φλογίτσα» να χοροπηδάει μέσα της, όμως ταυτόχρονα νιώθει και έναν φόβο, που εντείνεται από τα «μαύρα και γυαλιστερά» του μάτια, «ίδια με της μάγισσας» (123, 222, 262). «Με φοβίζουν τα μάτια του. Φαίνεται κακός», θα πει στην Ινφάντα (228). Σε άλλο σημείο, η Κατερίνα θα παρομοιάσει τον Δαυίδ με τον «Διάβολο». Τα ερμαφρόδιτα χαρακτηριστικά του, τα χέρια του που είχαν «κάτι το γυναίκειο κι αρκετά ανατριχιαστικό», η «διαπεραστική, ψιλή» φωνή του, το μαυριδερό, χωρίς «ούτε μια τρίχα» δέρμα του «σαν κοιλιά αραπίνας» (172), το γένι του, είχαν «κάτι το διαβολικό» (223).

⁴⁴⁸ Βλ το άρθρο του Βασίλη Χατζηβασιλείου, «Η εξωτερική και η εσωτερική πραγματικότητα στους εφήβους: διάζευξη ή συμπληρωματικότητα;» στο Κ. Ναυρίδης, Ν. Χρηστάκης, ό.π., σ. 261-298.

Δεν είναι όμως μόνο τα χαρακτηριστικά του Δαβίδ ασυνήθιστα, είναι και το σπίτι του έξω από το μέτρο του φυσιολογικού, παρόμοιο με κάστρο. Το σπίτι φαντάζει σαν παραίσθηση, η όραση διαστρεβλώνεται από την αταξία, ενώ στο εσωτερικό υπάρχει κάτι το παραμυθιακό: *«το σπίτι του είχε κάτι το στενόχωρο· ψηλό, με τρία πατώματα και δυο πυργίσκους αριστερά δεξιά, με πολύ λίγα μακρόστενα παράθυρα που υπήρχαν εκεί που δεν τα περίμενες, το ένα στη δεξιά γωνία προς τα πάνω, το άλλο κάτω αριστερά, το άλλο στη μέση ξεκάρφωτο, είχε την όψη πύργου που βλέπει κανείς στα μίκυ μάους· πύργου όπου τα ποντίκια στήνουνε τη νύχτα γλέντι τρελό και χορεύουνε καντρίλιες μέσα στις τρύπες ενός πελώριου μισοφαγωμένου τυριού. Το χρώμα του ήτανε σκούρο σταχτί, με μια μπορντούρα από κόκκινα χτυπητά τούβλα γύρω απ' τα παράθυρα. Κήπο δεν είχε, ούτε φράχτη ολόγυρα· η έκταση που του ανήκε ήτανε μόνο σπαρμένη με πατάτα και κρεμμύδια»,* ενώ και στο εσωτερικό του τα δωμάτια ήταν *«παρδαλά»*, στο χολ έβλεπε κανείς *«καρφωμένα στον τοίχο κέρατα ελαφιού»* και στην τραπεζαρία οι καρέκλες και τα τραπέζια είχαν *«λιονταρίσια πόδια»* (123-124). Στα *«διαβολικά»* χαρακτηριστικά του Δαβίδ και στο αλλόκοτο του σπιτιού του η Κατερίνα αντικρίζει τους καταπιεσμένους, απωθημένους στο ασυνείδητο φόβους της, συναντά τη δική της ετερότητα, και μέσα από αυτή τη συνάντηση γνωρίζει καλύτερα τον εαυτό της και διαμορφώνει την ταυτότητά της. Μια νύχτα που ο έρωτας δεν θα την αφήσει να κλείσει μάτι, θα σταθεί *«προκλητικά μπρος στον καθρέφτη»* και θα δει μέσα στα μάτια της *«κάτι το ξένο, το αλλιώτικο, σάμπως να μοιάζανε με τα μάτια του Δαβίδ»*, κι έτσι όπως κοιτούσαν το κορμί της ήταν σαν να το κοίταζε *«ο ίδιος ο Δαβίδ»*. *«Αυτό λοιπόν θα πει Διάβολος. Κι ενώ τον έβλεπα πια το Διάβολο, δεν τον φοβόμουν»* λέει με σιγουριά η Κατερίνα (226). Στο πρόσωπο του Δαβίδ συνυπάρχουν το ανθρώπινο με το ονειρικό παραμυθιακό στοιχείο. Η ηρωίδα, αναζητώντας το άλλο της μισό, έλκεται από τα αντιφατικά χαρακτηριστικά του Δαβίδ, καθώς στο πρόσωπο του βρίσκει τη σύνθεση των αντιθέτων, που δημιουργεί την ενότητα. Μην έχοντας ξεπεράσει τον πρωταρχικό αποχωρισμό από τη μητέρα της, η Κατερίνα αναζητά στο παράξενο πρόσωπο του Δαβίδ το άλλοτε καλό και άλλοτε κακό πρόσωπο της μάνας –*«μάγισσας»*, κι ακόμη, τα συγκρουσιακά στοιχεία της ζωής και του θανάτου, που έλκουν και απωθούν ταυτόχρονα και αποτελούν στοιχεία του δικού της εαυτού. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η σχέση της Κατερίνας με τον

Δαυίδ θυμίζει αρκετά στο σημείο αυτό το κλασικό παραμύθι «Η Ωραία και το Τέρας», όπου η δημοφιλής ηρωίδα έλκεται από το απωθητικό αλλά συνάμα εκπολιτισμένο και τρυφερό πρόσωπο του Τέρατος, που αντιπροσωπεύει την ενστικτώδη πλευρά του εαυτού της, την οποία χάρη στον έρωτα καταφέρνει να γνωρίσει και να χαλιναγωγήσει, σηματοδοτώντας έτσι το πέρασμα από την ανωριμότητα στην ενηλικίωση και την ωρίμαση⁴⁴⁹. Η Κατερίνα μέσα από τον έρωτα με τον Δαυίδ, θα γνωρίσει τον εαυτό της, θα οικειοποιηθεί τους φόβους της και θα πραγματοποιήσει ένα σημαντικό βήμα προς την προσωπική της ολοκλήρωση.

Η Μαργαρίτα Λυμπεράκη, τονίζοντας τα «θηλυκά» χαρακτηριστικά του Δαυίδ, υπονομεύει τα στερεότυπα περί του αρσενικού και του θηλυκού, εστιάζοντας σε μία πολυπρισματική ταυτότητα⁴⁵⁰. Δεν περιορίζεται στα συνήθη όρια του ανδρικού προτύπου, αντίθετα, παρουσιάζει τον έρωτα έξω από τη μηχανιστική λογική της αρρενωπότητας. Ο έρωτας για τη Λυμπεράκη είναι πάνω και πέρα από στερεοτυπικές αντιλήψεις.

Χάρη στον έρωτα η Κατερίνα θα ανακαλύψει όμως και τη συγγραφική της ταυτότητα. Όταν συναντάται με τον Δαυίδ, αισθάνεται να γεννιέται μέσα της η ανάγκη να γράψει ένα μυθιστόρημα. Ο έρωτας γίνεται η αφορμή μιας εννομορμικής, ανεξέλεγκτης εξωτερίκευσης της τέχνης, που ξεφεύγει από τη δική της θέληση : « *Γράφω ένα μυθιστόρημα*’ είπα εντελώς αφηρημένα [...] *Γιατί είχα πει τέτοιο πράγμα; Πώς μου ’ρθε; Ήταν σαν τα όνειρα που δεν είχα δει και το ταξίδι μου στην Αίγυπτο. Δεν έφταιγα όμως. Πρώτα άκουσα τα λόγια μου και μετά ένιωσα το νόημά τους*» (220).

Το όνειρο του ταξιδιού της Κατερίνας την προετοιμάζει για μία περιπλάνηση στο άγνωστο. Φαντάζεται τον εαυτό της σαν έναν θηλυκό Οδυσσέα που, βάζοντας τον εαυτό της σε δοκιμασία, γκρεμίζει την παραδοσιακή άποψη για τη γυναικεία ταυτότητα. «*Συλλογίζομαι τα πουλιά που ταξιδεύουν για να πάνε σε*

⁴⁴⁹ Για μια αναλυτική αναφορά στη διαδρομή του γνωστού μύθου από την αρχαιότητα μέχρι τις μέρες μας, αλλά και στους συμβολισμούς που εμπεριέχονται σε αυτόν, υπό το πρίσμα των ψυχαναλυτικών και φεμινιστικών θεωριών της λογοτεχνίας, βλ. το άρθρο της Μάρθας Καρπόζηλου «Περί της καλής κόρης και του θηρίου», στον συλλογικό τόμο *Γυναικείες και Ανδρικές Αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους*, Παπαδόπουλος, Αθήνα 2013, σ. 232-243.

⁴⁵⁰ Μαίρη Μικέ, *Μεταμφιέσεις στη Νεοελληνική Πεζογραφία (19^{ος} - 20^{ος} αιώνας)*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 21.

χώρες θερμότερες. Και τα ζηλεύω. Πατρίδα τους είναι ο κόσμος. Περνάν τη θάλασσα και τα μικρά ξεκουράζονται απάνω στα μεγάλα» (260), εξομολογείται. Για την Κατερίνα ο έρωτας είναι περιπλάνηση, ταξίδι, φυγή. Είναι η φυγή του ερωτευμένου που αντιλαμβάνεται το «πρόβλημά» του και επιλέγει τη λύση του ταξιδιού, για να μπορέσει να το αντιμετωπίσει, «γιατί τα ταξίδια είν' ακόμα ωραιότερα. Πας σ' ένα μέρος, βλέπεις χιόνια κι ανθρώπους λευκούς, πας σ' άλλο, ψήνεσαι από τη ζέστη κι οι άνθρωποι είναι μαύροι, αλλού τα σπίτια είναι μονόπατα με κηπάκο μπροστά, αλλού υπάρχουν ουρανοξύστες, κι είναι μέρη όπου οι γυναίκες, για στολίδι, κρεμάνε χαλκάδες στη μύτη τους· ας αφήσουμε εκείνους που τρων βατράχια τηγανητά και γλείφουνε τα δάχτυλά τους! Θα του 'λεγα λοιπόν του Δαβίδ: "Μπορείς να μ' αγαπάς όσο θέλεις· εγώ όμως θα κινήσω για το γύρο του κόσμου. Το δωμάτιο της Ρουθ το 'μαθα καλά, καθώς και το δωμάτιο της θείας Τερέζας. Θέλω τώρα να δω πώς είναι να τρως βατράχια τηγανητά» (180). Τούτη η λύση προσδιορίζει και την ταυτότητα του προβλήματος: η ηρωίδα, παιδευμένη στη δίνη του έρωτα, και μη μπορώντας να ξεφύγει από την παγίδα του ή να τον υποκαταστήσει με κάτι άλλο, επινοεί την ιδέα του ταξιδιού ως διέξοδο από την ερωτική κρίση στην οποία βρίσκεται.⁴⁵¹ Στην προκειμένη περίπτωση το ταξίδι παραπέμπει στην περιπέτεια της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της προσωπικής της ωρίμασης.

Η Κατερίνα αντιλαμβάνεται την «τρέλα» της και συχνά αμφιταλαντεύεται σε σχέση με τον γυναικείο ρόλο. Βρίσκεται σε μία κατάσταση «διπλής συνείδησης», καθώς ξέρει ότι η συμπεριφορά της θεωρείται αφύσικη, τελικά όμως - και αυτό είναι δείγμα της προσωπικής της ωρίμασης - την προτιμά, ακολουθώντας αυτούς που είναι «τρελοί» αλλά πιο ευτυχισμένοι. Η άρνηση στην πρόταση γάμου του Δαβίδ και η απόφασή της να γυρίσει τον κόσμο είναι μία προσπάθεια της Κατερίνας να διασώσει τον έρωτα. Θέλει να ζήσει μια ζωή «που να 'ναι σαν χίλιες» (285), θα πει κάποια στιγμή στη Μαρία. Αρνούμενη να συμμορφωθεί με τα προκαθορισμένα πρότυπα γυναικείας συμπεριφοράς, δημιουργεί η ίδια καινούργια πρότυπα που θα της επιτρέψουν να αναπτύξει τη γυναικεία της ατομικότητα μέσα στον δικό της προσωπικό χώρο, την «αδάμαστη γυναικεία περιοχή», «the wild female zone», όπως την έχει χαρακτηρίσει η Elaine

⁴⁵¹ R. Barthes, ό.π.

Showalter⁴⁵². Το ταξίδι που ονειρεύεται είναι ένα αποφασιστικό βήμα στη συνάντησή της με τον Άλλον. Είναι άραγε ο Ανδρέας ή μήπως ο ίδιος της ο εαυτός; Η συγγραφέας αφήνει ανοικτό το αν ο Ανδρέας είναι πραγματικό πρόσωπο ή μυθοπλαστικός ήρωας του βιβλίου του Γέροντα, όμως στο τέλος, η Κατερίνα φαίνεται να δίνει η ίδια την απάντηση: «*Α, ξέχασα, τον Αντρέα δεν τον έχω δει, μόνο στον ύπνο μου τον είδα*» (396). Ο Γιάννης Παπαδάτος υποστηρίζει ότι η «εμφάνιση» του Αντρέα στο τέλος παραπέμπει στον αφηγηματικό τρόπο του μαγικού ρεαλισμού. Το συγκεκριμένο επεισόδιο «βασίζεται στην απουσία εξήγησης των συμβάντων, δεν ανατρέπει την πραγματικότητα, αλλά αντίθετα την ενισχύει, στοιχείο το οποίο γίνεται ‘αποδεκτό’ και από την ηρωίδα αφηγήτρια αλλά και από τον/την αναγνώστη/αναγνώστρια»⁴⁵³. Ακόμη όμως κι αν ο Ανδρέας δεν υπάρχει στην πραγματικότητα, η προσωπικότητά του αποτελεί για την Κατερίνα μία πρόκληση, καθώς η ίδια νιώθει την ανάγκη να τον αναζητήσει. Το ταξίδι που προετοιμάζει είναι μια ηθελημένη μυητική δοκιμασία, ένα άλμα στο άγνωστο. Στο τέλος αντιλαμβανόμαστε ότι ο Ανδρέας είναι ο Άλλος αλλά και ο ίδιος της ο εαυτός, οικείος και ταυτόχρονα αλλότριος. «*Κανείς δεν παραξενεύτηκε με τον ερχομό του Αντρέα. Ήταν σαν να τον ξέραμε από καιρό*» (389), ομολογεί η Κατερίνα. Την ώρα που το βλέμμα του πέφτει από την Ινφάντα στη Μαρία κι από τη Μαρία στην Κατερίνα, αναστατώνει τις τρεις αδελφές: «*Ήταν σαν να μας κοίταζε και τις τρεις μαζί*» (393), θα πει η Κατερίνα, και τις κάνει να επιθυμήσουν πάλι το χαμένο βλέμμα της εφηβείας τους.

Καταρρίπτοντας την πατριαρχική άποψη για τον γυναικείο ρόλο, η Κατερίνα επανεγγράφει τη γυναικεία της ταυτότητα. Το κάλεσμα του Αντρέα είναι το κάλεσμα της καλλιτεχνικής της συνείδησης, καθώς αποφασίζει να μην παντρευτεί τον Δαυίδ, αλλά να ξεκινήσει «για το γύρο του κόσμου», να γίνει δηλαδή συγγραφέας, ξεκινώντας μία πορεία μαθητείας και ενηλικίωσης που

⁴⁵² Βλ. το άρθρο της Elaine Showalter, «Feminist Criticism in the Wilderness», στο: *New Feminist Criticism*, Elaine Showalter ed., New York: Pantheon Books, 1985, σ. 243-270.

⁴⁵³ Γιάννης Παπαδάτος, «Τα ψάθινα καπέλα είναι για όλες τις εποχές», στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://www.oanagnostis.gr/ta-psathina-kapela-ine-gia-oles-tis-epoches/> (Βλ. και Bowers, M. A. *Magic(al) Realism*. Routledge, London and New York, 2004, σ. 22)

οδηγεί στην αυτογνωσία μέσα από την αμφισβήτηση και τη ρήξη⁴⁵⁴. Η επιθυμία της να δεσμευτεί σε κάποιο υψηλό ιδανικό σηματοδοτεί και το πέρασμά της στην ενηλικίωση. Η περίοδος των ακραίων ψυχικών ταλαντεύσεων που χαρακτηρίζει την εφηβική ηλικία φτάνει στο τέλος της. Μέσα από την περιπέτεια της γραφής, το Εγώ της ηρωίδας εστιάζει και αφοσιώνεται σε ένα σκοπό, και ταυτόχρονα τίθεται σε μία συνεχή επερώτηση, παραμένοντας ανοικτό στο πιθανό, στο απρόοπτο, στο αδύνατο. Με το τέλος του μυθιστορήματος γίνεται φανερό ότι ο έρωτας με τον Ανδρέα γίνεται για την Κατερίνα η ενεργοποιός δύναμη που τη βοηθά να ανακαλύψει τον εαυτό της, να βελτιωθεί ως άνθρωπος και να οδηγηθεί σε αυτό που ο Αμερικανός ψυχολόγος Rollo May (1909-1994) έχει αποκαλέσει «αρετή», δηλαδή μία ζωή με υψηλότερα και ευγενικότερα ιδανικά⁴⁵⁵.

Η Μαργαρίτα Λυμπεράκη μέσα από τους διαφορετικούς χαρακτήρες των τριών κοριτσιών, της Μαρίας, της Ινφάντας και της Κατερίνας, μας αποκαλύπτει το ευρύ φάσμα της πολυπλοκότητας της εφηβείας και της γυναικείας ταυτότητας. Πρόκειται για μία συνήχηση φωνών με διαφορετικό όμως προβληματισμό. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι στους τρεις χαρακτήρες των τριών αδελφών η κάθε γυναίκα βρίσκει κάτι από τον δικό της εαυτό, έχουμε λοιπόν την ανάδειξη μίας τριαδικής φύσης της γυναικείας ταυτότητας, όπως μαρτυρά και η εξομολόγηση της αφηγήτριας Κατερίνας: «μια σκέψη της Μαρίας ήταν και δικιά μου σκέψη και μια δικιά μου σκέψη ήταν και της Ινφάντας. Κάτι σαν υπέρτατη επικοινωνία. Αχ, αναστέναζε η μια – κι ήταν σάμπως ο αναστεναγμός να βγαίνει απ' τα στήθη όλων. Κι όταν τύχαινε ν' ακουστεί ένα γέλιο, νιώθαμε ως βαθιά μέσα μας το τράνταγμα του και το τρεμάμενο αυτό πλάτεμα της ψυχής που είναι η χαρά» (213).

Όταν όμως με το μέγλωμα των κοριτσιών και τον διαφορετικό δρόμο που θα πάρει η καθεμία, αυτό το αδιαίρετο και συνάμα ξεχωριστό σύνολο σπάσει, τότε θα είναι σαν η μία να πρόδωσε την άλλη. Ακόμα κι αν αυτό το αίσθημα της προδοσίας κάποτε φύγει, «η προδοσία θα 'χει γίνει», παραδέχεται η Κατερίνα.

⁴⁵⁴ Βλ. Rita Felski, *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1989, σ. 130-131, και Suzan Rabin Suleiman, *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*, Columbia University Press, 1983, σ. 63-100.

⁴⁵⁵ Rollo May, *Love and Will*, Norton, 1969, σ. 73-74.

Όπως τα μικρά παιδιά που παίζουν μαζί, έτσι και τα τρία κορίτσια αφήνονται στο «*τράνταγμα του γέλιου*», δίχως όρια και προϋποθέσεις. Καθώς αρχίζει να αναδύεται η ατομικότητα, και επέρχεται η διαφοροποίηση των επιθυμιών, τότε η χαρά και η ευδαιμονία της παιδικής αθωότητας χάνονται. Η ανάπτυξη της ατομικότητας έρχεται αφήνοντας ένα κομμάτι του εαυτού να φύγει για πάντα. Τα συναισθήματα αποσιωπούνται· τα κοινά όνειρα των κοριτσιών απομυθοποιούνται, η πραγματικότητα δεν είναι όπως φαντάζονταν. Η «προδοσία» είναι αμετάκλητη αλλά και αναπόφευκτη.

Contre - temps

Ο έρωτας για την Κυβέλη, τη νεαρή ηρωίδα του *Contre - temps*, παρουσιάζεται και εδώ με δύο όψεις: εξιδανικευμένος στην αρχή, ατελέσφορος και τραγικός στην κατάληξή του, κλείνει με τον θάνατο του Σπύρου, του προσώπου στο οποίο η ηρωίδα είχε εναποθέσει όλες της τις ελπίδες.

Το έργο ξεκινά με τον παιδικό, αγνό έρωτα της Κυβέλης με τον δεκαπεντάχρονο Άρη, που της δίνει τη δυνατότητα να ζήσει όπως ποτέ μέχρι τότε και να ξεφύγει από το βαρύ και καταθλιπτικό περιβάλλον που της είχε επιβάλει η ορφάνια. Κοντά στον Άρη «*ο ήλιος άναβε σαν πυρκαγιά, και κάτι πρωινά λουλούδια αναδεδύονταν στο στήθος της και το νερό ήταν πράσινο και μαλακό όσο ποτέ*» (66). Το απόσπασμα είναι γεμάτο από ψυχικά σημεία - συμβολισμούς: ο ήλιος, ανδρικό σύμβολο, είναι ο «άνδρας - ήλιος» που με την ενέργειά του φωτίζει τη γυναίκα, ο ερωτικός πόθος που πλημμυρίζει τα πάντα. Τα λουλούδια συμβολίζουν την ψυχική αναγέννηση, την αρμονία και την ομορφιά, αλλά και το κουράγιο που δίνει ο Άρης στην Κυβέλη, ενώ το πράσινο και μαλακό νερό δεν είναι το άγριο νερό της θάλασσας αλλά του ποταμού και της πηγής, το νερό της ψυχικής αναγέννησης, το ελπιδοφόρο νερό της νίκης ενάντια στον θάνατο, η αέναη κίνηση της ζωής, η αναζωογονητική και πολυδιάστατη δύναμη, που μαλακώνει τον πόνο και την πληγωμένη ψυχή της ηρωίδας, η οποία έχει υποστεί το πλήγμα της ορφάνιας⁴⁵⁶.

Στο αποκορύφωμα του έρωτά της βιώνει ένα συναίσθημα εσωτερικής αναγέννησης, που εκλαμβάνεται ως υπέρβαση του θανάτου. Στο πρώτο «*σ'αγαπώ*» του Άρη η Κυβέλη νιώθει να ξυπνάει «*απόνα βαθύ λήθαργο που τον*

⁴⁵⁶ G. Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα*, ό.π., σ. 162-163.

νόμιζε αζύπνητο. Σα νάταν ο βάτραχος του παραμυθιού που έγινε βασιλόπουλο. Ναι, ναι, αυτό ήταν. Όλος ο κόσμος είχε ντυθεί χρυσά και κόκκινα βελούδα» (70). Με το ξύπνημα του έρωτα, η ηρωίδα, που μέχρι τότε πίστευε πως θα μείνει για πάντα στη θλίψη, νιώθει τώρα παντοδύναμη και κυρίαρχη.

Όταν όμως τελειώνει το καλοκαίρι και ο Άρης φεύγει, η Κυβέλη βιώνει την απόλυτη δυστυχία: «Κάθε μέρα ήταν και μια καινούργια καταδίκη, το κάθετί την πλήγωνε». Έχει προβάλει τον εαυτό της στον άλλον με τόση δύναμη, ώστε όταν εκείνος της λείπει, δεν μπορεί να συγκεντρωθεί, να ξαναβρεί τον εαυτό της, εκμηδενίζεται⁴⁵⁷. Κι ενώ πριν προσευχόταν στον Θεό να της στείλει πίσω τη μητέρα της, τώρα προσεύχεται στην Παναγία – Μάνα, παρακαλώντας την να της φέρει τον Άρη.

Όταν η Κυβέλη γνωρίζει τον Σπύρο, εκείνος την ερωτεύεται, όμως η ίδια δεν μπορεί να τον ακολουθήσει, καθώς η εικόνα του Άρη βρίσκεται συνεχώς μπροστά της. Η «αλλοτινή μαγεία» δεν υπάρχει πια. Ενώ όμως δεν τον αγαπά, δεν βρίσκει τη δύναμη να του το πει. Νιώθει μόνο ευγνωμοσύνη «για εκείνη την πλήρωση που διάβαζε στα μάτια του» (106). Ο Σπύρος γίνεται το «θύμα» της. «Άνανδρα κι άτιμα, ξεσπούσε όλη τη δυστυχία της ζωής της πάνω στο μοναδικό θύμα που κατόρθωσε ν'αποκτήσει» (110). Το άγχος που της προκαλεί ο φόβος της εγκατάλειψης, εκφράζεται με έναν απεγνωσμένο ανταγωνισμό προς τον Σπύρο και ταυτόχρονα με μία προσπάθεια να τον «συλλάβει και να τον κάνει κτήμα της».⁴⁵⁸ Ο εσωτερικευμένος θυμός της Κυβέλης, της δημιουργεί τάσεις επιθετικότητας που αγγίζουν τα όρια της βαναυσότητας και εκδηλώνονται πάνω σ' ένα από τα αγαπημένα αντικείμενα του Σπύρου. Σε μια συνάντησή τους στο δωμάτιό του, η Κυβέλη παίζει με το καπέλο του τσαλακώνοντάς το, προκαλώντας την αντίδρασή του Σπύρου: «- Μα...μα... γιατί το κάνεις αυτό;

⁴⁵⁷ Ρ. Μπαρτ, *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, ό.π., σ. 65.

⁴⁵⁸ Ο Freud θεωρούσε τον φόβο της απώλειας της αγάπης, ειδικό χαρακτηριστικό του γυναικείου ψυχισμού. (Βλ. Κάρεν Χόρνεν, *Η ψυχολογία της γυναίκας*, Γλάρος, Αθήνα 1978, σ. 265), ενώ και η Μέλανι Κλάιν, αναφερόμενη στις απόψεις των Χανς Ζαξ (1928) και Έρνεστ Τζόουνς (1927) επισημαίνει ότι η γυναίκα, παρά τον εντονότερο ναρκισσισμό της σε σχέση με τον άνδρα, υποφέρει περισσότερο απ' αυτόν από την ερωτική απώλεια κι αυτή η αντίφαση οφείλεται στο βαθύτερο άγχος της για την απώλεια κάθε σεξουαλικής ικανότητας και ηδονής, το οποίο ανάγεται στην περίοδο της οιδιπόδειας σύγκρουσης, όπου το μικρό κορίτσι προσπαθεί να αρπαχτεί από τον πατέρα της, είτε μέσω της επιθυμίας της να έχει ένα παιδί απ' αυτόν, είτε μέσω μιας στοματικής παλινδρόμησης. (Μ. Klein, *Η ψυχανάλυση των παιδιών*, μτφρ. Μαρίνα Λώμη, Πύλη, Αθήνα 1986, σ. 320). Παρόμοια, ο Έ. Έρικσον, θεωρεί τον φόβο του κενού και της εγκατάλειψης ως τον βασικότερο γυναικείο φόβο, που εκτείνεται σε όλη την ύπαρξη της γυναίκας. (Βλ. *Η παιδική ηλικία και η κοινωνία*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 428).

Μουρμούρισε παραπονεμένα, στο τελευταίο όριο της αντοχής. Θα είδες, πιστεύω, πως είμαι καθαρός, κι αν...δε μπορώ ν' αγοράσω ωραίο καπέλο είναι...είναι που δεν έχω λεφτά!...Η φωνή του τσάκισε και τον πνίξανε τα κλάματα, κάτι κλάματα άγρια, τρανταχτά, παιδιάστικα. Ένας μικρούλης βασανισμένος Σπύρος, ανυπεράσπιστος. Μέτρησε άξαφνα το χάος της βαναυσότητάς της. Είχε πληγώσει τα τυραννισμένα παιδικά του χρόνια και κείνη την τόση μοναξιά πούχε ακουμπήσει απάνω της και τη λατρεία» (126-127). Η Κυβέλη αισθάνεται απέναντί του μία «μητρική» παντοδυναμία αλλά και μία ικανοποίηση για το γεγονός ότι έχει τη δύναμη να τον κατευθύνει συναισθηματικά. Γίνεται για εκείνον η «κακή μάνα» που τον πληγώνει και τον βασανίζει, φτάνοντας τη συμπεριφορά της στα άκρα. Αυτή η υπέρβαση των ορίων και η εκδήλωση μιας συμπεριφοράς που αγγίζει τα όρια της βαναυσότητας, θα μπορούσε να κρύβει μία βαθιά επιθυμία εξερεύνησης των σκοτεινών πλευρών του εαυτού της.

Μετά την αποτυχημένη ερωτική της σχέση με τον Σπύρο, η ηρωίδα αποφασίζει να αναζητήσει τον χαμένο Άρη, τον άνδρα που αποτελεί ενσάρκωση της φαντασίωσής της. Στο γράμμα της προς εκείνον, η Κυβέλη φαίνεται να αναζητά απεγνωσμένα τον εαυτό της μέσα από τα μάτια του Άλλου: «*Θα 'θελα πολύ να μου πεις – να μου πεις μ' ένα γράμμα σου, φυσικά- τι ακριβώς ήμουν για σένα τότε, και στο διάστημα αυτών των χρόνων που πέρασαν, και...τι είμαι σήμερα...αν είμαι τίποτα*» (171). Η ηρωίδα έχει κρατήσει στη φαντασία της από τα παιδικά της χρόνια έναν εξιδανικευμένο Άρη, που το ελκυστικό και συγχρόνως φοβιστικό του όνομα αντιπροσωπεύει τον δυναμισμό και την αποφασιστικότητα. Στα μάτια της ο Άρης εκπέμπει ερωτισμό, έλξη και δύναμη. Είναι το ιδανικό της, μα όταν τον χάνει, χάνει τη δυναμική της, τη δυνατότητα να πάρει τη ζωή της στα χέρια της. Όταν θα τον συναντήσει στο Παρίσι θα τον παντρευτεί, ωστόσο ο μύθος γρήγορα θα καταρρεύσει, καθώς ο Άρης τής συμπεριφέρεται βάνουσα, με αποτέλεσμα η συμβίωση μαζί του να εξελίσσεται σε μία τραυματική εμπειρία.⁴⁵⁹ Όταν, μάλιστα, θα ανακαλύψει τις εξωσυζυγικές

⁴⁵⁹ Πίσω από την περιφρονητική συμπεριφορά του Άρη προς την Κυβέλη (την οποία ο Freud θεωρούσε φυσιολογική από τον άνδρα προς τη γυναίκα εξαιτίας της έλλειψης του πέους), κρύβεται ίσως «μία ισχυρή μητρική μορφή, ποθητή και τρομακτική». (Βλ. Janine Chasseguet – Smirgel, *Les Deux arbres du jardin, Des Femmes*, 1988, σ. 62). Η Badinter αναφέρει ότι ο ενήλικος άνδρας αντιμετωπίζει με δυσπιστία τις γυναίκες, αναλογιζόμενος τη μητέρα του, που έχει προδώσει την αγάπη του, εγκαταλείποντάς τον σταδιακά στον κόσμο των ανδρών.

του σχέσεις, τότε η Κυβέλη δεν βρίσκει πλέον επάνω του τίποτα που να της θυμίζει τον παλιό έφηβο: «το κορμί του έγινε άξαφνα βρωμερό και σιχαμένο. Θα 'θελε να μην το ξαναγγίξει ποτέ πια...[...] Ο χοντρός σβέρκος, ο ύποπτα χοντρός εκείνος σβέρκος, έμοιαζε έτοιμος να τη συντρίψει. Πρώτη φορά πρόσεξε πόσο χοντρός ήτανε» (206-208). Η αλλοίωση και η φθορά, που δεν είναι μόνο σωματική αλλά κυρίως ψυχική, σβήνει τις μνήμες και τις εικόνες, μετατρέποντας το παρελθόν σε συντρίμια, και τότε ο αλλοτινός έρωτας γρήγορα απομυθοποιείται. Τίποτα πια δε φαίνεται να θυμίζει τον αγνό και τρυφερό έρωτα της παιδικής τους ηλικίας. Όλα μοιάζουν να είναι σα «μια θαμπή επανάληψη, μια ανεπιτυχής μίμηση, μια αχνή ηχώ εκείνου που πέθανε»⁴⁶⁰. Στα μάτια της Κυβέλης ο Άρης μοιάζει πλέον ανίσχυρος και ανίκανος να υπερασπιστεί τον μύθο, στον οποίο παραπέμπει το άκουσμα του ονόματός του. Όπως λέει ο Μαρσέλ Προυστ, «κάθε ανθρώπινη ύπαρξη καταστρέφεται όταν παύουμε να την βλέπουμε. Ύστερα η επόμενη εμφάνισή της είναι μια νέα δημιουργία, διαφορετική από την αμέσως προηγούμενη, αν όχι απ' όλες»⁴⁶¹. Όλο και πιο συχνά βλέπει την εικόνα του παραμορφωμένη: «Έπρεπε να γυρίσει το κεφάλι της και να δει τα μαλλιά του, σγουρά και σκληρά σα μούσκλια, και το στόμα του, μισάνοιχτο, και κείνα τα τεντωμένα ρουθούνια του και το μονοκόμματο, χοντρό σβέρκο, για να καταλάβει πως ναι, πραγματικά ήταν ο Άρης» (175). Απογοητευμένη για άλλη μία φορά, η Κυβέλη εγκαταλείπει το Παρίσι και τον Άρη, επιστρέφει στην Ελλάδα και αποφασίζει να αναζητήσει τον Σπύρο, όμως μαθαίνει ότι εκείνος είναι πλέον νεκρός.

Η ηρωίδα, εγκλωβισμένη σε μία κατάσταση που ο Freud ονομάζει «αιώνια επιστροφή του ιδίου»⁴⁶², διασχίζει πάντα τις ίδιες φάσεις και καταλήγει πάντα στο ίδιο αποτέλεσμα. Περνά τη ζωή της ανυψώνοντας τον αγαπημένο της «στο ψηλότερο βάθρο», για να τον αρνηθεί αμέσως μετά, αντικαθιστώντας τον μ' ένα καινούργιο είδωλο⁴⁶³. Κάθε φορά όμως που παρέρχεται η έκσταση που συνοδεύει την πρώτη συνάντηση, η ερωτική κατάσταση γίνεται αμέσως

(Elisabeth Badinter, *XY - Η ανδρική ταυτότητα*, μτφρ. Λίνα Σταματιάδη, Κάτοπτρο, Αθήνα 1994, σ. 83).

⁴⁶⁰ Θ. Πετσάλης - Διομήδης, «Ερωτικό ή η μπαλάντα της ηδονής και της οδύνης» στο: *Αποστάξεις*, Εστία, Αθήνα 1967, σ. 102.

⁴⁶¹ Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο II. Στον ίσκιο των ανθισμένων κοριτσιών*, μτφρ. Π. Ζάννας, Εστία, Αθήνα 2006, σ. 413.

⁴⁶² S.Freud, *Πέραν του στοιχείου της ηδονής*, ό.π., σ. 253.

⁴⁶³ S. Freud, ό.π.

αφόρητη, κι ενώ φαίνεται ότι αυτό δεν μπορεί να κρατήσει, ωστόσο κρατάει για πολύ καιρό⁴⁶⁴. Καθώς η περιπέτεια της Κυβέλης αποκτά μία αρνητική όψη, η ίδια, κυκλωμένη από ανία χάνει τη δύναμη να εξελίξει την ταυτότητά της και γίνεται το θύμα που πρέπει να σωθεί. Μέσα σε αυτήν τη δυστοπική ατμόσφαιρα ο κόσμος της μετατρέπεται σε μια «*χώρα από ξερές πέτρες*» και η ζωή της καταντά μάταιη. Εγκλωβισμένη σε σχέσεις που δεν την ικανοποιούν και την κάνουν δυστυχισμένη και ανασφαλή, παρουσιάζεται αδύναμη να ξεφύγει από αυτές. Το μόνο που μπορεί να κάνει πλέον είναι να δημιουργεί καινούργια προβλήματα στον εαυτό της. Νιώθει ότι βρίσκεται σ' ένα αδιέξοδο που συνεχώς παρατείνεται, και ανήμπορη να αντιδράσει βιώνει συνεχώς την «*ίδια ασφυκτική κόλαση*» (128). Το μόνο που ζητά είναι να την αγαπούν: «*Νομίζω πως σ' αγαπάω ακόμα, εξακολούθησε (ο Σπύρος) μα δε γίνεται πια τίποτα μεταξύ μας. [...] Τώρα είμαι ουσιαστικά πεθαμένος [...] Τα χέρια της ησύχασαν. Την αγαπούσε. Γινόταν πάλι ο παλιός γνώριμος Σπύρος. Δεν είχε σημασία που ήταν πεθαμένος. Δεν είχε σημασία που δε γινόταν τίποτα μεταξύ τους. Την αγαπούσε*» (150). Αυτή η «νευρωτική ανάγκη για αγάπη», γράφει η Χόρνεϋ, είναι μια έκφραση της «καθήλωσης στη μητέρα», μιας μόνιμης νοσταλγίας για την αγάπη της μητέρας που δεν προσφέρθηκε άφθονα στην παιδική ηλικία.⁴⁶⁵

Η Κυβέλη στις ερωτικές της σχέσεις βιώνει μία κατάσταση απώλειας του Εγώ, που την κάνει να νιώθει εκμηδενισμένη, χωρίς ταυτότητα, με αποτέλεσμα να μην καταφέρνει να πάρει τη ζωή στα χέρια της, να γνωρίσει τον εαυτό της, τις δυνατότητες και τις ικανότητές της, εφόσον η ταυτότητά της δομείται αποκλειστικά με βάση τον τρόπο με τον οποίο την βλέπουν οι άλλοι. Αυτός ο συνεχής ετεροπροσδιορισμός της, δεν της επιτρέπει να συνθέσει η ίδια την προσωπική της εικόνα⁴⁶⁶.

Η Κυβέλη, είτε επειδή αισθάνεται ένοχη απέναντι στον αγαπημένο της, είτε επειδή θέλει να τον εντυπωσιάσει, επιδεικνύει τη δυστυχία της, παρουσιάζοντας μία αυτοτιμωρητική, ασκητική συμπεριφορά (τρόπος ζωής, ενδυμασία, κλπ.): «*Το στόμα της είχε ασχημύνει και τα πόδια της, αδύνατα και άχαρα, έδειχναν πως*

⁴⁶⁴ R. Barthes, ό.π., σ. 167.

⁴⁶⁵ K. Χόρνεϋ, ό.π., σ. 264.

⁴⁶⁶ Ο συγκεκριμένος γυναικείος τύπος παρατηρείται και σε άλλα μυθιστορήματα γυναικών συγγραφέων του Μεσοπολέμου. Βλ. το άρθρο της Δ. Αναγνωστοπούλου, «Ρήξεις της στερεοτυπικής γυναικείας εικόνας και στάσης σε κείμενα γυναικών συγγραφέων του Μεσοπολέμου», ό.π..

βαριούνται. Όταν βρισκόταν μαζί του ήταν ολότελα αφημένη, άσχημα, νεκρά και τεμπέλικα αφημένη. Σα να φορούσε παντόφλες. Της είχε πει τόσες και τόσες φορές πως την αγαπάει όπως νάναι, σ' όλες της τις στιγμές». (126) «Η ασκητεία», λέει ο Μπαρτ, «απευθύνεται στον άλλον: γύρνα, κοίταξέ με, δες πώς με κατάντησες. Πρόκειται για εκβιασμό: στήνω μπροστά στον άλλον το σχήμα του ίδιου μου του αφανισμού, αυτού που σίγουρα θα προκύψει αν εκείνος δεν ενδώσει».⁴⁶⁷ Η συμπεριφορά της έχει έντονα ναρκισσιστικά χαρακτηριστικά, που όμως δεν έχουν να κάνουν τόσο με την αγάπη προς τον εαυτό της, όσο με έναν εγωκεντρισμό που βασιζείται στο άγχος. Στην πραγματικότητα αισθάνεται για τον εαυτό της μια βαθιά περιφρόνηση. Το όνειρο με τη μητέρα της που την καθησυχάζει ότι «όλα θα πάνε καλά στο τέλος», είναι η μεταμφιεσμένη επιθυμία της Κυβέλης να ξαναγυρίσει στην ασφάλεια της μητρικής αγκαλιάς. Είναι ένα ευεργετικό όνειρο, που δείχνει τον δρόμο μέσα από τον οποίο η ηρωίδα θα φτάσει στην προσωπική της αλήθεια και στην πραγμάτωση της ταυτότητάς της. Στην επιτακτική ανάγκη να βρει κάποιον να την παρηγορήσει, το ασυνείδητό της ανεκλύει τη μορφή της μητέρας. Όταν ξυπνάει, ξεσπά σε δάκρυα «πούβγαιναν απόνα καινούργιο βάθος, πέρ' απ' τον πόνο, πιο καθάρια, πιο γάργαρα, χωρίς τη λάσπη της εύκολης, εκπορνευμένης δυστυχίας. Δάκρυα λυπημένα, νοσταλγικά και απολυτρωμένα» (145). Η «εκπορνευμένη δυστυχία» είναι ο πόνος που η ίδια περιφέρει για να την λυπούνται οι άλλοι και, βουλιάζοντας μέσα σ' αυτόν, παύει να πιστεύει στις δυνάμεις της. Αντίθετα, τα καθάρια δάκρυα είναι τα αληθινά δάκρυα που λυτρώνουν και εξαγνίζουν την οδύνη της.

Η Κυβέλη έπρεπε να περάσει τη δοκιμασία του Άρη για να καταλήξει και πάλι στον Σπύρο. Σε αυτό το παιχνίδι με τον χρόνο, η προσπάθειά της να επανεγγράψει το παρελθόν της, να συνταιριάξει τις αντιθέσεις και να αυτονομηθεί, προσκρούει στις προσωπικές της απωθημένες, ανικανοποίητες επιθυμίες. Η συμπεριφορά της παραπέμπει στα χαρακτηριστικά του ψυχοπαθολογικού τύπου που ο Freud έχει ονομάσει «αποτυχημένο στην επιτυχία του», του ανθρώπου δηλαδή που αποτυγχάνει στην απόλαυσή του, τη

⁴⁶⁷ R. Barthes, ό.π., σ. 47-48.

στιγμή ακριβώς που πετυχαίνει το στόχο του, επειδή είχε απωθήσει για μεγάλο διάστημα στο ασυνείδητό του την εκπλήρωση της επιθυμίας του⁴⁶⁸.

Η ωρίμαση της Κυβέλης έρχεται με τον θάνατο του Σπύρου, όμως τότε είναι πλέον αργά. Η ηρωίδα χάνει το αντικείμενο του πόθου, ώστε να μπορέσει να το ξαναψάξει, μέσα από ένα αέναο παιχνίδι με τη μοίρα. Σύμφωνα με τα λόγια του Σπύρου, «όποιος αντίκρυσε την ομορφιά είναι κιόλας παραδομένος στον θάνατο», ενώ ο τριτοπρόσωπος αφηγητής θα σχολιάσει: «Όποιος αντίκρυσε την ομορφιά...Μα όχι. Εδώ είναι το δράμα. Δεν πεθαίνει κανένας πάντοτε. Και γυρεύει να ξαναδεί την ομορφιά, κι άλλη φορά κι άλλη» (128). Αδυνατώντας «να ταυτίσει τον ατομικό της ρυθμό με τη ροή των πραγμάτων» (139), η ηρωίδα φαίνεται προς το παρόν να γίνεται η ίδια θύμα του δικού της *contre - temps*, με αποτέλεσμα να δυσκολεύεται ν' απελευθερωθεί από τους «εσωτερικούς της βρυκόλακες». Η προσκόλλησή της στο παρελθόν την οδηγεί στην αποξένωσή της τόσο από το παρόν όσο και από το μέλλον⁴⁶⁹.

Στο ερώτημα, πάντως, αν ο «αντιχρονισμός» (*contre temps*) στην πορεία της Κυβέλης είναι ένα άκαιρο βίωμα ή ένας δυναμικός αντίλογος που πάει κόντρα στον συνήθη ρυθμό, η απάντηση θα μπορούσε να κλίνει προς τη δεύτερη εκδοχή. Όπως παρατηρεί η Αγγέλα Καστρινάκη, «πίσω από την απελπισία κρύβεται ο τεράστιος δυναμισμός της γυναίκας που τολμά να σταθεί μόνη της: Η Κυβέλη στα εικοσιπέντε της χρόνια έχει απορρίψει κιόλας δύο άντρες – εραστή και σύζυγο»⁴⁷⁰. Μήπως τελικά το *Contre - temps* φανερώνει μία άλλη τάξη πραγμάτων; Ας μην ξεχνάμε ότι αυτό που συνεχώς χάνει η ηρωίδα το μετουσιώνει σε τέχνη. Η μουσική γίνεται μία πράξη επανόρθωσης του ζημιωμένου και κατακερματισμένου εαυτού της.

Βλέποντας την ηρωίδα της μέσα από μία κλινική ματιά, η συγγραφέας (ως ψυχαναλύτρια η ίδια) απευθύνεται υπαινικτικά στους αναγνώστες του μυθιστορήματος, λέγοντας ότι η πορεία προς την κατάκτηση της προσωπικής μας ταυτότητας περιλαμβάνει «αντιχρονισμούς» και λάθη, που αν δεν τα αποδεχτούμε, τότε ανακόπτουμε την εξέλιξή μας, δηλαδή την ίδια μας τη ζωή.

⁴⁶⁸ Γ. Βελουδής, *Γραμματολογία – θεωρία λογοτεχνίας*, Δωδώνη, Αθήνα 1994, σ. 316.

⁴⁶⁹ Βλ. την ανάλυση της Τζίνιας Πολίτη, σε σχέση με τις απόψεις του Φρόυντ, όπως αυτές αποτυπώνονται στα έργα του *The Family Romance, Fixation – the Unconscious* και *Archaic and Infantile Features*, στο: Τζίνια Πολίτη, «Η ανεξακριβωτή σκηνή», περ. *Νέα Εστία*, τ. 1718, Δεκ. 1999, σ. 773-776.

⁴⁷⁰ Αγγέλα Καστρινάκη, *Η Λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950*, ό.π., σ. 513.

Μπορεί να υποστηριχθεί ότι στο *Contre - temps* ο χρόνος εξελίσσεται τελικά σε καθοριστική μορφή μύησης. Ο χρόνος μεταβάλλει τον χώρο και ταυτόχρονα τα συναισθήματα της ηρωίδας, η οποία μέσα από μία δύσκολη πορεία συνεχών ματαιώσεων οδεύει σταδιακά προς την ωριμότητα. Η Μιμικά Κρανάκη αποφεύγει να δημιουργήσει μία ιδανική κατάσταση, όπου όλα θα συνηχούν μεταξύ τους. Ποτέ δε θα είμαστε ικανοποιημένοι, γιατί πάντα κάτι θα μας διαφεύγει και η ταυτότητα πάντα θα εξελίσσεται. Με αυτόν τον τρόπο πετυχαίνει να δημιουργήσει έναν χαρακτήρα με αδυναμίες, γι' αυτό και πιο οικείο στον αναγνώστη. Η Κυβέλη δεν μπορεί να ζήσει τη συγχρονία, καθώς η ανθρώπινη φύση είναι τις περισσότερες φορές ανέτοιμη μπροστά στη ζωή. Αυτό που «διδάσκει» η συγγραφέας είναι ότι στη ζωή το «contre - temps» θα υπάρχει πάντα. Η πορεία προς την ωριμότητα είναι μία πορεία γεμάτη αντιθέσεις, στιγμιαίες συνηχήσεις και πάλι αντιθέσεις, που όμως αλληλοσυμπληρώνονται και δημιουργούν τελικά την ιστορία, δηλαδή τη ζωή. Το πιο σημαντικό σ' αυτή την πορεία - περιπλάνηση της ηρωίδας από τόπο σε τόπο είναι η αναζήτηση του Άλλου, που δημιουργεί την πολυφωνία, καθώς και του νοήματος που αποκτά η ζωή από την ένωση μαζί του. Οι Άλλοι είναι σημεία σταθμοί, συναντήσεις σημαντικές ή φευγαλέες, μέσα από τις οποίες κάθε φορά χάνουμε και επανευρίσκουμε κομμάτια του εαυτού μας.

Πασχαλιές

Στις Πασχαλιές ο έρωτας επικεντρώνεται στη σχέση της κεντρικής ηρωίδας, της Λίνας, με τον Μιχαήλ, που το όνομά του στη θρησκευτική σημειολογία συμβολίζει το μεταξύ γης και ουρανού, την ένωση του ουράνιου με το επίγειο. Ο Μιχαήλ είναι ο άνθρωπος που έχει γυμνωθεί από κάθε βεβαιότητα. «*Ήρθα άδειος στον τόπο σου, και πάλι άδειος θα φύγω...*» θα ομολογήσει στη Λίνα (225). Έχοντας βιώσει την αυτοκτονία του πατέρα του, «*που για πολύ καιρό είχε ταραξει τον κόσμο του*» (167), αισθάνεται τη ζωή απογυμνωμένη από κάθε μαγεία και εκφράζει τον μηδενισμό και τη ματαιότητα που κρύβεται πίσω από κάθε εκδήλωσή της. Η Λίνα, αν και κουράζεται με «*τα παράξενα σκαμπανεβάσματά*» του, στο πλάι του θα νιώσει όπως ποτέ ξανά στο παρελθόν. Ο έρωτας με τον Μιχαήλ την συνεπαίρνει τόσο, που κανένα δυσάρεστο γεγονός, όπως ο πόλεμος, δεν μπορεί εκείνη τη στιγμή να την αγγίξει (178). Νιώθει «σαν

ένα τόξο τεντωμένο που πετάει τη σαΐτα στο σημάδι», σαν «μία χορδή σωστά κουρντισμένη που βγάζ(ει) ήχους», σαν «τον στρατιώτη που πολεμάει, σαν τον άρρωστο που αγωνίζεται πάνω σ' ένα κρεβάτι, σαν τα παιδάκια που πεινάνε, σαν τον τεχνίτη που δημιουργεί...» (189). Η Λίνα αισθάνεται ότι βρίσκεται σε μία κατάσταση απόλυτη, στο απόγειο της ύπαρξής της. Δεν είναι πια η σκέψη, αλλά το συναίσθημα αυτό που την οδηγεί, που την κατακλύζει. Νιώθει τη μαγεία και το θάμπωμα του έρωτα, που μεταμορφώνει το καθετί, τη θάλασσα, τα βουνά, τα δέντρα, τα σπίτια, και τα κάνει «να αλλάζουν και σχήμα και χρώμα και βάρος» (203). Για τη Λίνα ο έρωτας είναι «σαν να περπατάμε στο σκοτάδι με απλωμένα τα χέρια σε κάποιον [...] Ψάχνουμε να βρούμε ο ένας τον άλλο. Πότε πότε τα χέρια μας σμίγουνε, και τότε όλος ο κόσμος είναι δικός μου. Πότε-πότε, σε μια ελάχιστη στιγμή. Γιατί η πιο πολλή ώρα είναι η αγωνία, η ανησυχία. Όμως όλα, και το σκοτάδι, και η ελάχιστη στιγμή, σε κάνουν να καταλαβαίνεις πως είσαι ζωντανός...Και δεν υπάρχει μεγαλύτερη χαρά απ' αυτήν» (200). Ο έρωτας είναι μια αναλαμπή στο σκοτάδι· μια ψηλάφηση του Εγώ και του Άλλου· ένα παιχνίδι του «βρίσκω» και του «χάνω». Όπως στον πόλεμο, έτσι και στον έρωτα, ο άνθρωπος αγωνιά, παλεύει για να ζήσει τη στιγμή που θα συναντηθεί με τον Άλλον. «Θεέ μου, Θεέ μου! Ποτέ δε θα πάψουνε οι άνθρωποι να πολεμάνε», (201) σκέφτεται η Λίνα, και είναι σαν να σκέφτεται ότι ποτέ δε θα πάψουνε οι άνθρωποι να ερωτεύονται.

Μία καθοριστική για τη σχέση τους συνάντηση του Μιχαήλ και της Λίνας εξελίσσεται στα παλαιϊκά σοκάκια ενός κάστρου. Εκεί η Λίνα θα θυμηθεί τα λόγια του αδελφού της, του Αλέκου, όταν της ζητούσε να ανέβουν μαζί πάνω στο κάστρο: «Δεν ξέρω γιατί, μα νιώθω κάτι σα σεβασμό για τούτα τα τείχη. Έτσι όπως νιώθω μπρος στη θάλασσα, στη γη. Έχουν ξεφύγει από τον άνθρωπο πια, έχουν ενωθεί με τη φύση» (207). Ο Αλέκος νιώθει σεβασμό, γιατί τα τείχη είναι μνημείο του παρελθόντος, απομεινάρι ζωής. Το κάστρο παραπέμπει στο παρελθόν αλλά είναι συγχρόνως και το σημείο όπου μπορεί κάποιος να ατενίσει το μέλλον. Γι' αυτό και θέλει να ανεβεί στην κορυφή· για να αγναντέψει την ελπίδα, το μέλλον, και να δει τον κόσμο από ψηλά, να νιώσει αυτή την κυριαρχία. Ανεβαίνοντας στο κάστρο, ο Μιχαήλ θα καλέσει τη Λίνα σε ένα μυητικό ταξίδι «μακριά από τη στενή πολιτεία με τους ολόσιους δρόμους», από την «κλεισμένη θάλασσα» κι απ' τους «ίδιους γνώριμους ανθρώπους» (208). Και η Λίνα θα του

αποκριθεί: «- Δεν ξέρω...Μα όπου και να πάω, θαρρώ πως θα τα έχω όλα αυτά μέσα μου και θα με παιδεύει η νοσταλγία τους.[...] Κι' έπειτα, όσα κάστρα και να δω στη ζωή μου, δεν μπορεί παρά να μου θυμίζουν αυτό, το δικό μας το κάστρο. Καταλαβαίνεις; Είναι ο τόπος μου...Είσαι ο τόπος μου» (208-209). Στα λόγια του Μιχαήλ και της Λίνας ακούμε δύο διαφορετικές φωνές γύρω από τη σχέση πατρίδας και ταυτότητας. Ο Μιχαήλ πιστεύει στη σχετικότητα της έννοιας της πατρίδας, γι' αυτό και προτείνει ένα ευρύτερο βλέμμα στον κόσμο. Ο άνθρωπος θα πρέπει να βρίσκει το θάρρος στη ζωή του να αλλάζει σελίδα, να αφήνει πίσω του ό,τι τον δεσμεύει και τον ακινητοποιεί. «Πώς θα γίνει να σε γιατρέψω από τις νοσταλγίες σου; Πώς θα γίνει να σε μάθω να γυρίζεις σελίδες στη ζωή σου, να σβήνεις, να μη θυμάσαι...» θα πει στη Λίνα (208). Για τη Λίνα όμως ο τόπος μας είναι η ταυτότητά μας, είναι η μνήμη μας, είναι ο έρωτας. Η πατρίδα μας είμαστε εμείς αλλά και ο άλλος, μέσα από τον οποίο γνωρίζουμε τον εαυτό μας. «Είναι στο αίμα μου να θυμάμαι!»(257), θα απαντήσει στον Μιχαήλ.

Μένοντας πιστός στον εαυτό του, ο Μιχαήλ θα εξαφανιστεί για μεγάλο διάστημα και ο έρωτας των δύο νέων θα μείνει ανολοκλήρωτος. Στο μεταξύ, η Λίνα θα γνωρίσει τον Δημήτρη, με το συμβολικό «γήινο» όνομα, ο οποίος θα της υποσχεθεί μία ζωή ήσυχη και τακτοποιημένη με πολλά παιδιά, που θα τους διαβάζουν παραμύθια (266). Όταν ο Μιχαήλ επιστρέφει ξαφνικά μετά το τέλος του πολέμου, ξανασυναντά τη Λίνα και την καλεί να τον ακολουθήσει, όμως εκείνη, αν και τον αγαπά ακόμη, αδυνατεί ν' αφήσει τον εαυτό της ελεύθερο να του το πει: «Γιατί δεν του λέω ότι τον αγαπώ; ρωτιόταν η Λίνα. Γιατί δεν καταλαβαίνει και σταματάει στα λόγια που ακούγονται μόνο; Γιατί δε μιλάω; [...] Μα δεν μπόρεσε ν' ανοίξει το στόμα της. Και χώρισαν δίχως να πούνε τίποτ' άλλο» (258-259). Η Λίνα θα βιώσει μία έντονη εσωτερική σύγκρουση, όμως στο τέλος θα αρνηθεί το κάλεσμα, τόσο του Δημήτρη όσο και του Μιχαήλ. Ο αλλοτινός εαυτός της, ο νέος, ο ανάλαφρος, έχει συνθλιβεί από την καταστροφική επέλαση του πολέμου. Γυρεύει να ακουστεί, όμως η φωνή πνίγεται. Η ανθρώπινη δύναμη χάνεται, ο έρωτας δεν αρκεί για να διορθώσει τα πάντα στη ζωή, καθώς μετατρέπεται κι αυτός σε θύμα της τραγικής επέμβασης της Ιστορίας, ενώ η προσωπική περιπέτεια της ηρωίδας λαμβάνει έναν χαρακτήρα αντιπροσωπευτικό της ψυχικής αγωνίας που βίωσαν οι νέοι της εποχής της.

Απόγονος

Στον *Απόγονο* συναντάμε την περίπτωση ενός ασυνήθιστου έρωτα ανάμεσα στον έφηβο πρωταγωνιστή του μυθιστορήματος, Πέτρο Πάρνη, και την 30χρονη Χριστίνα Περράκη, την κοπέλα που παίζει πιάνο στο γειτονικό του σπίτι με τον καταπράσινο κήπο, αλλά δεν την έχει γνωρίσει ποτέ. Επαναλαμβάνεται εδώ το μοτίβο του απροσπέλαστου κήπου, στοιχείο που εξάπτει τη φαντασία και διαστέλλει την ερωτική επιθυμία του νεαρού αγοριού.

Ο Πέτρος, που έχει πάθος με τη μουσική, πλάθει στη μορφή της Χριστίνας τον μύθο της ιδανικής γυναίκας, την οποία ερωτεύεται *«κάθε μέρα και παραπάνω»*. Στη φαντασία του η Χριστίνα είναι μια γυναίκα *«δίχως ηλικία, όμορφη, ψηλή, υπέροχη»*, που παίζει *«γλυκά και απαλά»* Σούμπερτ, Σοπέν, Μότσαρτ. Είναι *«γυναίκα μαζί και μουσική [...] μια άξαφνη ανταπόκριση στις λαχτάρες της ψυχής του και στις δίψες του κορμιού του, όλα μαζί»* (400). Η μουσική της, καθώς *«ξεχύνεται»* από το δωμάτιό της, μπλέκεται με τις πρασινάδες και τις μυρωδιές του κήπου, ασκώντας στον έφηβο ήρωα μια μεθυστική γοητεία: *«Η μουσική ξεχύνεται από τ' ανοιχτό παράθυρο, ανάμεσα στα κλαδιά, στις πρασινάδες, στις μυρουδιές, παραμερίζει τον ήλιο, μπλέκει με τις σκιές, συνδυάζεται αλλόκοτα με τη μορφή μιας γυναίκας, και μονομιάς προβάλλει γύρω – ολόγυρα στον Πέτρο ένας Παράδεισος, ένα περιβόλι μυθικό, όπου όλες οι ευδαιμονίες, όλες οι μακαριότητες, όλες οι πιο γλυκές ανησυχίες τον τυλίγουν, τον σηκώνουν στα φτερά τους, τον λικνίζουν με έναν απόκοσμο ρυθμό»* (392, 402). Η μουσική του Μπαχ, που *«σε περνάει πάνω από τα χρόνια, πάνω από τους αιώνες [...] και γεμίζει την ψυχή σου από τη γαλήνη και τη σοφία των αιώνων...»* (431), είναι φορτωμένη με παρελθόντα ανθρώπων και μέσω της Χριστίνας διαπερνά την ψυχή του αγοριού, τού αποκαλύπτει το παρελθόν χωρίς καν να το έχει γνωρίσει. Η μυρωδιά του χρόνου αναδύεται μέσα από τη μουσική και ερεθίζει τη φαντασία του, ξυπνά συλλογικές εικόνες και μέσα από αυτές ξυπνά το βαθύτερο είναι του. Η μουσική γίνεται ο τόπος, όπου ο «άνδρας» θα συναντήσει τη «γυναίκα», αφήνοντας τον εαυτό του ελεύθερο να αναζητήσει νέα και πιο πλατιά όρια. Ο Πέτρος αισθάνεται ότι δαμάζει *«μία μία τις αδυναμίες του κορμιού»* αλλά και τις *«αντιστάσεις της ψυχής»* του και γίνεται σιγά σιγά *«ο κύριος του εαυτού»* του (433). Πραγματοποιεί λοιπόν ένα ταξίδι στον χρόνο με όχημα τη μουσική και με

οδηγό τη Χριστίνα, τη γυναίκα – καλλιτέχνη που βρίσκεται μεταξύ ουρανού και γης, το «διάμεσο» πάνω στο οποίο διασταυρώνονται το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον.

Όταν ο Πέτρος έπαιξε για πρώτη φορά πιάνο μπροστά στη Χριστίνα Περράκη «έπαιξε καθώς ποτέ δεν είχε παίξει. [...] Ξέσπασε τότε απάνω στο πιάνο όλο του το πάθος, όλο του το λυρισμό, όλη τη ρομαντική του διάθεση. Μονομιάς, είχε τυλιχτεί γύρω τους μίαν ατμόσφαιρα φιλική κι ερωτική μαζί, όπου ο Πέτρος κι η Χριστίνα περνούσαν ο ένας στον άλλον ό,τι ψυχικό κι αισθησιακό φώλευε κι' αναταραζόταν μέσα τους. Παίζοντας πιάνο, νιώθει το σώμα της Χριστίνας, που στέκει πίσω του, ν' ακουμπάει απάνω του επίμονα, βαριά, όλο και πιο βαριά. Τέλειωσε το κομμάτι. Σηκώνει τα μάτια του...τα μάτια της γέρνουν απάνω του κατάμαυρα...» (412). Στο πρόσωπο της Χριστίνας ο έρωτας συναντάται με την τέχνη. Η Χριστίνα γίνεται πηγή έμπνευσης. Η μουσική προκαλεί ερωτικούς κραδασμούς, ο έρωτας γίνεται συγκεκριμένος στο πρόσωπο της όμορφης κοπέλας, στην οποία απευθύνεται ο νέος και η μουσική του. Ο έρωτας εδώ λαμβάνει τη μορφή της μετουσίωσης του ερωτικού ενστίκτου σε πνευματική δημιουργία και είναι τόσο πραγματικός και συγκεκριμένος, όσο και ο σωματικός έρωτας.⁴⁷¹ Αυτή η επικοινωνία θα καταλήξει σε μια συνάντηση των δύο βλεμμάτων και σ' ένα φιλί «υγρό και παχύ...σχεδόν στη γωνιά των χειλιών...» που όμως θ' αφήσει τον Πετράκη έκπληκτο και λυπημένο: «Όχι, όχι. Δε θέλει. Στο αγνό, στο άδολο, στο αέρινο αίσθημά του, η δνις Χριστίνα έρχεται κι' ανακατώνει ένα βαρύ σαρκικό άρωμα» (413). Στο απόγειο της ερωτικής επιθυμίας και της σαρκικής απόλαυσης, το αγόρι νιώθει «μια αηδία, ένα χόρτασμα» κι αμέσως «ένα μετάνιωμα και μια λύπη, ωσάν να πρόσβαλε την αγαπημένη του» (415). Επιθυμεί να παραμείνει στην κατάσταση του πλατωνικού έρωτα, καθώς αντιλαμβάνεται μέσα του ότι η ολοκλήρωση του έρωτά του θα έφερνε και το τέλος της καλλιτεχνικής έμπνευσης. Αναζητώντας το υπονοούμενο, το απεριόριστο, φαντάζεται τη «γυναίκα» μέσα σ' έναν έρωτα ανοιχτό, γεμάτο μυστήριο. Ωστόσο, η κτητικότητα της ερωμένης του θα τον εμποδίσει: «Α, σε θέλω εντελώς δικό μου...του ψιθύρισε κοντά στο στόμα η ώριμη γυναίκα. Α, το άγουρο παλικάρι, που ονειρευόταν μια ιδανική, μια ψυχική, μίαν ανέγγιχτη αγάπη!»(416). Η Χριστίνα διεκδικεί ερωτικά τον Γιωργάκη με τρόπο κτητικό και επίμονο.

⁴⁷¹ Θ. Τζούλης, *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία*, Οδυσσέας, Αθήνα 1993, σ. 263.

Επιστρατεύει την ερωτική της τέχνη προσπαθώντας να τον κρατήσει κοντά της και, ως άλλη Καλυψώ, να τον πείσει να ξεχάσει τον σκοπό της ζωής του, να τον κρατήσει εγκλωβισμένο στη «μακάρια λήθη του εαυτού», στη λήθη της παιδικής ηλικίας, μακριά από κάθε αναζήτηση και δυνατότητα εξατομίκευσης. Τη στιγμή που ο Πέτρος παραδίνεται στο ερωτικό πάθος, την ίδια στιγμή αισθάνεται το ιδανικό του να απομυθοποιείται: *«Τύλιξε το ένα χέρι στο λαιμό της και με τ' άλλο της έσφιξε το στήθος. Ίσως να το μετανιώσει το βράδυ, σαν πέσει στο κρεβάτι του και δεν θα τον παίρνει ο ύπνος»*. (416) Η αμφιθυμία που διακατέχει τον ήρωα φανερώνει μία εσωτερική διαμάχη ανάμεσα στην ερωτική εξάρτηση και στην εφηβική ανάγκη του για αυτονομία, που τον οδηγεί σε μία έντονη ψυχική αναστάτωση. Το τέλος του καλοκαιριού και η επιστροφή στην Αθήνα θα φέρει την αποκάλυψη ότι η ώριμη κοπέλα είναι παντρεμένη, γεγονός που θα σημάνει και το τέλος της παράδοξης ερωτικής σχέσης του Πέτρου με τη Χριστίνα, η οποία θα βιώσει μία έντονη εσωτερική σύγκρουση, φοβούμενη την αποκάλυψη του δεσμού της.

Η όλη ερωτική εμπειρία, αν και αρχικά βιώνεται και από τις δύο πλευρές ως θετική, τελικά, φαίνεται ότι δεν μπορεί να ξεφύγει από τους νόμους του κυρίαρχου κοινοτικού ήθους, με αποτέλεσμα ο ήρωας να πέφτει σε απόγνωση, λυπημένος και ανεργάτιστος.

Λεωνής και Αστροφεγγιά: Η «διαμεσολάβηση» ως κινητήρια δύναμη της ερωτικής επιθυμίας⁴⁷².

Από τη νεαρή του ηλικία κάθε άνθρωπος περιμένει ν' αναγνωρισθεί από τον Άλλον. Δεν μπορεί να ορίσει τον εαυτό του παρά μόνο μέσα από τα μάτια του ομοίου του. Εξαιτίας αυτής της ανάγκης του εμπλέκεται σ' ένα παιχνίδι ταυτίσεων που τον κάνουν να επιθυμεί το αντικείμενο της επιθυμίας του Άλλου.⁴⁷³ Ο Ρολάν Μπαρτ θεωρεί ότι «το αγαπημένο πλάσμα ποθείται επειδή κάποιος άλλος ή άλλοι έδειξαν στο υποκείμενο ότι είναι ποθητό: όσο ειδικός κι αν είναι, ο ερωτικός πόθος ανακαλύπτεται δι' επαγωγής». Γι' αυτό και συμβαίνει συχνά «να ερωτεύομαι αυτόν που αγαπά ο καλύτερός μου φίλος», ο οποίος δρα,

⁴⁷² Για μία εκτεταμένη ανάλυση της έννοιας της διαμεσολάβησης στην ερωτική επιθυμία, βλ. το κεφάλαιο «Η 'τριγωνική' επιθυμία», στο: Ρενέ Ζιράρ, *Ρομαντικό ψεύδος και μυθιστορηματική αλήθεια*, μτφρ. Κατερίνα Κολλέτ, Ίνδικτος, Αθήνα 2001, σ. 11-69.

⁴⁷³ Ρομπέρ Ματζιορί «Ζ. Λακάν: Ο άνθρωπος που χάρισε στην ψυχανάλυση τη φήμη της», περ. *Τομές*, τ. 80, Γενάρης 1982, σ. 16-19.

ακούσια τις περισσότερες φορές, ως διαμεσολαβητής της δικής μου ερωτικής επιθυμίας για το (κοινό) ερωτικό αντικείμενο⁴⁷⁴. Αυτό που επιθυμούμε, είναι στην πραγματικότητα αυτό που επιθυμούν οι άλλοι λέει ο Girard⁴⁷⁵, ενώ για τον Lukács, η γυναίκα «για να 'ναι το ιδανικό, για να μπορέσει ν' αγαπηθεί πραγματικά» πρέπει να ανήκει σε κάποιον άλλον.⁴⁷⁶

Στον *Λεωνή και στην Αστροφεγγιά* ο έρωτας εξελίσσεται μέσα από μία τέτοια διαδικασία «εσωτερικής διαμεσολάβησης» κατά την οποία λαμβάνουν χώρα δύο ανταγωνιστικές επιθυμίες⁴⁷⁷. Ο Λεωνής στο ομώνυμο μυθιστόρημα θαυμάζει τον φίλο του Παύλο Πρώιο, ταυτόχρονα όμως είναι και αντίζηλός του, καθώς ο Πρώιος διατηρεί σχέση με την Ελένη Φωκά, το αντικείμενο του πόθου για τον Λεωνή αλλά και για όλη την ομάδα των αγοριών. Αντίστοιχα, στην *Αστροφεγγιά* ο Στέργης εκτός από αδελφικός φίλος λειτουργεί και ως ερωτικός αντίζηλος του κεντρικού ήρωα Άγγελου Γιαννούζη, ο οποίος είναι ερωτευμένος με τη φίλη του Στέργη, την όμορφη Δάφνη. Η διαμεσολάβηση προκαλεί μία δευτερογενή επιθυμία απολύτως όμοια με την επιθυμία του διαμεσολαβητή. Τόσο ο Λεωνής όσο και ο Άγγελος τρέφουν για τα πρότυπά τους ένα βασανιστικό αίσθημα αποτελούμενο από τον συνδυασμό δύο αντίθετων πόλων: από τη μια λατρεία και αφοσίωση, από την άλλη έντονη ζήλια. Καθώς έχουμε να κάνουμε με δύο ανταγωνιστικές επιθυμίες, ο διαμεσολαβητής δεν μπορεί πλέον να παίζει τον ρόλο του προτύπου, χωρίς να παίζει επίσης ή να φαίνεται ότι παίζει και τον ρόλο του εμποδίου. Είναι «σαν να δείχνει στον οπαδό του την πόρτα του παραδείσου και συγχρόνως να του απαγορεύει την είσοδο», γράφει ο Rene Girard⁴⁷⁸. Ο Στέργης στην *Αστροφεγγιά* και ο Πρώιος στον *Λεωνή* γίνονται αντικείμενα μίσους για τον Άγγελο και τον Λεωνή αντίστοιχα, γιατί τους εμποδίζουν να ικανοποιήσουν μία επιθυμία, την οποία οι ίδιοι τους προκάλεσαν, γι' αυτό και προκαλούν το μίσος τους, το οποίο εκδηλώνεται ακόμα και με σωματική βία

⁴⁷⁴ Ρ. Μπαρτ, *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, ό.π., σ. 161-162.

⁴⁷⁵ Ρενέ Ζιράρ, *Ρομαντικό ψεύδος και μυθιστορηματική αλήθεια*, ό.π., σ. 23.

⁴⁷⁶ G. Lukács, *Η ψυχή και οι μορφές*, ό.π., σ. 96.

⁴⁷⁷ Σύμφωνα με τον Ζιράρ, υπάρχουν δύο διαφορετικές μορφές διαμεσολάβησης που θεμελιώνουν την επιθυμία: η εξωτερική και η εσωτερική. Στην εξωτερική διαμεσολάβηση ο διαμεσολαβητής δεν είναι κατ' ανάγκη κάποιο κοντινό πραγματικό πρόσωπο στον ήρωα, όπως για παράδειγμα στον Δον Κιχώτη, του οποίου διαμεσολαβητές είναι οι ήρωες των ιπποτικών μυθιστορημάτων. Αντίθετα, στην εσωτερική διαμεσολάβηση η απόσταση μεταξύ των δύο είναι τόσο μικρή, ώστε οι δύο σφαίρες της επιθυμίας εισχωρούν η μία μέσα στην άλλη, με αποτέλεσμα τον ανταγωνισμό των επιθυμιών. Βλ. Ρενέ Ζιράρ, ό.π., σ. 17-23.

⁴⁷⁸ Ρενέ Ζιράρ, ό.π., σ. 18.

εναντίον τους: 'Όταν ο Στέργης εκφράζεται υποτιμητικά για τη Δάφνη, «ένας άλλος, φρενιασμένος κι αλλόκοτος Άγγελος χύθηκε πάνου του με νύχια και δόντια. – Παλιάνθρωπε! Παλιάνθρωπε! Και του γέμισε χαστούκια τα μάγουλα» (180). Αλλά και ο Λεωνής, όταν μαθαίνει για το δημόσιο ερωτικό φιλί του Παύλου στην Ελένη Φωκά «όρμησε πάνω στον Παύλο Πρώιο, προσπαθώντας να τον αρπάξει απ' το λαιμό. Έχασαν τότε κι οι δυο την ισορροπία τους και κυλίστηκαν στον κατήφορο μες στα γαϊδουράγκαθα, ματώνοντας τα χέρια τους και τα πρόσωπά τους. [...] –Άτιμε! Φώναζε ο Λεωνής. Ο Παύλος Πρώιος ξεσκονίστηκε και σκούπισε το αίμα από το πρόσωπό του. Δεν έδινε απάντηση στις φωνές του Λεωνή ούτε και γυρνούσε να τον κοιτάξει, μα έλεγε επιδεικτικά: - Είναι τρελός! Ο Λεωνής δεν ήξερε καθόλου γιατί τα έκαμε όλα αυτά τα πράματα, δεν καταλάβαινε τον εαυτό του» (50). Καθώς το ερωτικό αντικείμενο ανήκει και σε άλλον, θεωρείται χαμένο ή τουλάχιστον παραμορφωμένο, διαφορετικό από την εικόνα του άλλου, στην οποία ο ήρωας πίστεψε αρχικά ότι αναγνώριζε τον εαυτό του.⁴⁷⁹ Εν τέλει, η κατάσταση αυτής της εσωτερικής διαμεσολάβησης, όπως προαναφέρθηκε, μετατρέπει σε θύματα τους δύο ήρωες, προκαλώντας τους ένα είδος «ψυχολογικής αυτο-δηλητηρίασης», καθώς ο θαυμασμός τους προς τους διαμεσολαβητές προσκρούει πάνω στο φαινομενικά άδικο εμπόδιο που προβάλλουν πάνω τους τα πρότυπά τους, και επιστρέφει σ' αυτούς με τη μορφή ενός «ανίσχυρου μίσους».⁴⁸⁰

Στο πλαίσιο αυτής της ερωτικής διαμεσολάβησης, ο Πρώιος και ο Στέργης, μετά το χωρισμό τους από την Ελένη Φωκά και τη Δάφνη αντίστοιχα, αναλαμβάνουν απέναντι στον Λεωνή και στον Άγγελο και τον ρόλο του «πληροφοριοδότη».⁴⁸¹ Στον Λεωνή ο Πρώιος εξομολογείται: «Μπορεί να την αγάπησα μια σταλιά, αυτό όμως δεν εμπόδιζε να είναι όλο το ζήτημα μια κοροϊδία και να το ξέρουμε. Μια ευχάριστη κοροϊδία, αν θες, αλλά, όσο να 'ναι, ήρθε μια μέρα που βαρέθηκα την κοκεταρία της, τις ψευτιές της. Τέτοια ψεύτρα, τέτοια θεατρίνα δεν έχω ξαναδεί. Δεν ξέρω πώς είναι τώρα, ίσως διορθώθηκε, μα τότε

⁴⁷⁹ J. Laplace, *Ο Hölderlin και το ζήτημα του πατέρα*, ό.π., σ. 139.

⁴⁸⁰ Ρενέ Ζιράρ, ό.π., σ. 22.

⁴⁸¹ Σύμφωνα με τον Ρολάν Μπαρτ, ο πληροφοριοδότης μπορεί να είναι κάποιος φίλος, που «ο ρόλος του είναι να πληγώνει το ερωτευμένο υποκείμενο παρέχοντάς του, σαν να μη συμβαίνει τίποτε, ανώδυνες πληροφορίες σχετικά με το αγαπημένο πλάσμα, πληροφορίες που έχουν ως αποτέλεσμα να αλλοιώνεται η εικόνα που έχει το υποκείμενο για το πλάσμα αυτό». (Ρ. Μπαρτ, «Ο Πληροφοριοδότης», στο: *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, ό.π., σ. 164).

είτανε κάτι που δεν περιγράφεται. Βαρέθηκα και την έδιωξα» (127). Αλλά και ο Στέργης στην *Αστροφεγγιά* δίνει στον Άγγελο πληροφορίες που λειτουργούν απομυθοποιητικά για τη Δάφνη: «Δεν ήξερα πως την αγαπούσες τόσο πολύ! Ελπίζω, ωστόσο, να κατάλαβες πια με τι πρόσωπο έχεις να κάμεις» (180).

Ως αρνητικός πληροφοριοδότης στην *Αστροφεγγιά* λειτουργεί - εκτός από τον Στέργη - και ο Πετρόπουλος, ο οποίος με κυνικό τρόπο γκρεμίζει ακόμη και την τελευταία ελπίδα του Άγγελου για την ερωτική κατάκτηση της Δάφνης: «Ξέρεις, ξανάρχισε ο Πετρόπουλος, η Δάφνη του ρίχτηκε για καλά χτες το βράδι του Στέργη. Δεν την είδες που όλο μαζί του καθόταν, όλο μαζί του κουβέντιαζε; Είναι ολοφάνερο πως τον ξεχώρισε πια. Αμ τι, εσένα και μένα θα ξεχώριζε; Δε βαριέσαι! Στο τέλος θα ιδούμε ποιος θα πετύχει» (54).

Η πραγματικότητα την οποία αποκαλύπτουν οι πληροφοριοδότες υποβιβάζουν στα μάτια των ερωτευμένων φίλων τους την εικόνα των κοριτσιών, γκρεμίζοντας την ονειρική κατάσταση που εκείνοι έχουν πλάσει στη φαντασία τους. Οι αποκαλύψεις γύρω από την αθέατη πλευρά των εξιδανικευμένων κοριτσιών προκαλούν ένα ισχυρό ψυχικό σοκ στους ερωτευμένους εφήβους, οι οποίοι φτάνουν στο σημείο να ασκήσουν ακόμη και βία εναντίον των προτύπων τους.

Ωστόσο, η όλη κατάσταση λειτουργεί εν τέλει ευεργετικά για τη φιλία μεταξύ των νεαρών ηρώων. Ο Λεωνής εξομολογείται στον Παύλο Πρώιο τον θαυμασμό που ένιωθε για κείνον, ενώ και ο Παύλος τού δείχνει την εκτίμησή του, καθώς του εκμυστηρεύεται την απόφασή του να πολεμήσει εθελοντικά στο μέτωπο της Μικρασίας. Στην *Αστροφεγγιά*, παρόλο που οι δύο φίλοι και αντίζηλοι δεν θα ξαναϊδωθούν, ο Στέργης αφήνει στον Άγγελο ένα σημείωμα με τη φράση: «Μένω πάντα φίλος σου» (182). Όταν η ικανοποίηση της ερωτικής επιθυμίας είναι πλέον αδύνατη, η αρχική αντιζηλία και το εχθρικό συναίσθημα που προκαλεί η αγάπη για το ίδιο αντικείμενο, εξελίσσεται σε μία «συνταύτιση» μεταξύ των δύο «ανταγωνιστών», η οποία επιφέρει μία εκτόνωση της έντασης που προηγήθηκε, οδηγώντας τους νεαρούς ήρωες ένα ακόμη βήμα προς μία βαθύτερη γνώση του εαυτού τους και της σχέσης του με τους σημαντικούς Άλλους.

2.2.2. Ο θάνατος

Στα μυθιστορήματα που αναλύονται στην παρούσα μελέτη, η εμπειρία του θανάτου, ως μορφή μύησης και μαθητείας, είναι ένα από τα σημαντικότερα δομικά στοιχεία της μυθιστορηματικής πλοκής, που σημαδεύει βαθιά την πορεία των νεαρών ηρώων και ηρωίδων προς την ωριμότητα. Ζωή και θάνατος διαπλέκονται δυναμικά, καθώς το ένα εμπεριέχει το άλλο. Όπως υποστηρίζει ο Jung, η πραγματική ζωή των ανθρώπων είναι φτιαγμένη από ένα σύνολο αντιθέτων, από τη μέρα και τη νύχτα, από τη γέννηση και τον θάνατο, από την ευτυχία και τον πόνο, απ' το καλό και το κακό.⁴⁸² Ο θάνατος παράγεται από τη ζωή, είναι η συνέχεια της φυσιολογικής φθοράς και ταυτόχρονα το παράδοξο της φυσιολογικής ζωής. Κατά τον Lukács, δεν θα βρούμε πουθενά αυστηρά διαχωρισμένες αντιθέσεις, καθώς τα πάντα μεταξύ τους διαχέονται και μεταβάλλονται αδιάκοπα.⁴⁸³ Αλλά και ο Freud από την πλευρά της ψυχανάλυσης θεωρεί ότι «ο σκοπός προς τον οποίο τείνει η κάθε ζωή είναι ο θάνατος»⁴⁸⁴, ενώ διακρίνει δύο κατηγορίες ενστίκτων: τα ερωτικά ένστικτα, τα οποία επιζητούν αδιάκοπα να ανανεώνουν τη ζωή και το ένστικτο του θανάτου, που αντιδρά και προσπαθεί να φέρει την ύλη πίσω στην ανόργανη κατάσταση⁴⁸⁵. Ο έρωτας και ο θάνατος σπάνια εμφανίζονται μεμονωμένα, γι' αυτό και δύσκολα μπορούμε να φανταστούμε τον έναν χωρίς τον άλλον.⁴⁸⁶

Η σύνδεση της ερωτικής πράξης με τον θάνατο και τον φόβο συνδέθηκε ιδιαίτερα με το κίνημα του υπερρεαλισμού. Ο Μπονιουέλ στην *Τελευταία μου ανάσα*, γράφει: «...για λόγους που μου διαφεύγουν, έβρισκα στην ερωτική πράξη μια κάποια ομοιότητα με τον θάνατο, μια κρυφή αλλά σταθερή σχέση. Επιχείρησα, μάλιστα, να μεταφράσω αυτό το ανεξήγητο συναίσθημα σε εικόνες, στον *Ανδαλουσιανό σκύλο*, όταν ο άνδρας χαϊδεύει το γυμνό στήθος της γυναίκας, και ξαφνικά το πρόσωπό της γίνεται το πρόσωπο ενός πτώματος».⁴⁸⁷

⁴⁸² Κ. Γιουνγκ, «Δοκίμιο για τη διερεύνηση του ασυνείδητου», στο: *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του*, ό.π., σ. 85.

⁴⁸³ G. Lukács, *Η ψυχή και οι μορφές*, μτφρ. Α. Οικονόμου, Θεμέλιο, Αθήνα, σ. 87.

⁴⁸⁴ S. Freud, *Πέραν του στοιχείου της ηδονής*, ό.π., σ. 273.

⁴⁸⁵ Βλ. S. Freud, *New Introductory Essays on Psychoanalysis*, London: Hogarth Press 1933, σ. 139, και *Πέραν του στοιχείου της ηδονής*, ό.π., σ. 282.

⁴⁸⁶ Σ. Φρόντ, *Ναρκισσισμός, Μαζοχισμός, Φετιχισμός*, ό.π., σ. 49.

⁴⁸⁷ Βλ. Λ. Μπονιουέλ, *Η τελευταία μου ανάσα*. (Το απόσπασμα από το: Ιωάννα Παπασπυρίδου, «Έρωτας και θάνατος», περ. *Διαβάζω*, Αφιέρωμα: «Υπερρεαλισμός και έρωτας», τ. 335, 1994, σ. 70).

Στα υπό μελέτη μυθιστορήματα ο θάνατος, ως συμβάν, αποτελεί το καθοριστικό γεγονός, που σηματοδοτεί το τέλος της ανέμελης παιδικής ηλικίας και τη μύηση των ανυποψίαστων μέχρι τότε ηρώων/ίδων στη σκληρή και επώδυνη πλευρά της ζωής. Ιδιαίτερα ο θάνατος των γονέων και η ορφάνια συνδέεται με την απώλεια της «ρίζας» και του αισθήματος της ασφάλειας, προσδίδοντας μία δραματική τροπή στην εξέλιξη των πρωταγωνιστικών προσώπων. Η ορφάνια «εξυπηρετεί» τη μυθιστορηματική πλοκή, από την άποψη ότι ανοίγει ο δρόμος της αναζήτησης από τον ήρωα/ηρώίδα προσώπων ή μορφών που θα υποκαταστήσουν το χαμένο γονεϊκό πρότυπο και θα τον/την βοηθήσουν να καλύψει το ψυχολογικό κενό της απώλειας, να αποδεχτεί τον θάνατο μέσω της «εργασίας του πένθους»⁴⁸⁸ και να οδεύσει προς την ωριμότητα.

Αλλά και οι θάνατοι άλλων αγαπημένων προσώπων, όπως των φίλων (Ανδρέας στην *Eroica*, Ισμήνη στις *Δύσκολες Νύχτες*, Παύλος Πρώιος στον *Λεωνή*, Πασπάτης στην *Αστροφεγγιά*), των εραστών (Αλέξανδρος στις *Δύσκολες Νύχτες*, Σπύρος στο *Contre - temps*), των αδερφών (*Αστροφεγγιά*, *Πασχαλιές*, *Παραστρατημένοι*), της γιαγιάς (*Δύσκολες Νύχτες*, *Απόγονος*), ωριμάζουν βίαια τους ανυποψίαστους ήρωες, οι οποίοι αντικρίζουν πλέον τον θάνατο ως κάτι κοντινό που αφορά τους ίδιους. Ο Freud αναφέρει ότι ο μηχανισμός του φόβου του θανάτου έγκειται στο ότι το Εγώ, σε πολύ μεγάλο βαθμό, αποποιείται τη ναρκισσιστική λιβιδινική του επένδυση, δηλαδή αποποιείται τον ίδιο του τον εαυτό, όπως ακριβώς αποποιείται κάποιο εξωτερικό αντικείμενο για το οποίο νιώθει άγχος. Ο φόβος του θανάτου είναι κάτι που συμβαίνει μεταξύ του Εγώ και του Υπερεγώ, όπως είναι ο φόβος της συνείδησης (Υπερεγώ) μια εξέλιξη της συνείδησης του φόβου ευνουχισμού.⁴⁸⁹ Ο Marlaux γράφει ότι «ο άνθρωπος συνηθίζει τα πάντα εκτός από την ιδέα ότι θα πεθάνει»⁴⁹⁰. Η συνειδητοποίηση της ιδέας ότι δεν θα υπάρχουμε, μας προκαλεί το συναίσθημα που ο Δανός υπαρξιστής Kierkegaard, έχει περιγράψει ως «φόβο του αφανισμού».⁴⁹¹ Και αν

⁴⁸⁸ Σ. Φρόντ, «Πένθος και μελαγχολία», ό.π., σ. 149.

⁴⁸⁹ Σ. Φρόντ, *Το Εγώ και το Εκείνο*, μτφρ. Παύλος Σύρρος, Συμυρνώτης, Αθήνα, χ.χ., σ. 83-96, και Σ. Φρόντ, *Νέα σειρά των παραδόσεων για την εισαγωγή στην ψυχανάλυση*, μτφρ. Κλαίρη Τρικεριώτη, Επίκουρος, Αθήνα 1977, σ. 122-123.

⁴⁹⁰ A. Marlaux, *Lazarus*, Rinehard and Winston, New York, 1977, σ. 139. (Η παραπομπή από το: Π. Χαρτοκόλλης, ό.π., σ. 215).

⁴⁹¹ Π. Χαρτοκόλλης, *Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση*, Θεμέλιο, Αθήνα 1999, σ. 212.

ο Jean-Paul Sartre πίστευε ότι ο θάνατος «είναι από τη φύση του ένα ωμό και βάνουσο, ένα πρόστυχο και ελεεινό γεγονός»⁴⁹², που στερεί οποιαδήποτε δυνατότητα, ο Kierkegaard θεωρούσε ότι αυτή ακριβώς η σκέψη του θανάτου μπορεί να παρακινήσει σε δραστηριοποίηση, να δώσει δύναμη για τη ζωή, να αφυπνίσει όσο τίποτε άλλο⁴⁹³. Πράγματι, όπως διαπιστώνεται από τη μελέτη των μυθιστορημάτων, ο θάνατος των αγαπημένων προσώπων αφήνει τους υπό διαμόρφωση ήρωες ανερμάτιστους, συχνά όμως σηματοδοτεί και την έναρξη μιας πορείας εσωτερικής αναζήτησης, μιας «κατάδυσης» στον εαυτό, και μιας επακόλουθης «ανάδυσης», μιας αναγέννησης μέσα από τις στάχτες ενός νέου, πιο ώριμου και πιο συνειδητοποιημένου εαυτού.

Δύσκολες Νύχτες

Στις *Δύσκολες Νύχτες* ο θάνατος κυριαρχεί από την αρχή έως το τέλος. Σχεδόν σε όλες τις ενότητες συμβαίνουν θάνατοι τόσο συγγενικών με την κεντρική ηρωίδα προσώπων, όσο και δευτερευόντων χαρακτήρων, που λίγο ως πολύ έχουν κάποια σχέση με τη ζωή της. Σε κάθε μία από τις τρεις πρώτες ενότητες του βιβλίου συμβαίνουν θάνατοι καθοριστικών για τη ζωή της προσώπων. Στην πρώτη ενότητα οι πιο σημαντικοί θάνατοι είναι της μητέρας και της γιαγιάς της ηρωίδας. Στο τέλος της δεύτερης ενότητας πεθαίνει η αγαπημένη της φίλη Ισμήνη, ενώ στο τέλος της τρίτης ενότητας συμβαίνει ο θάνατος του πατέρα της. Το πλήθος των θανάτων συνδέεται για την ίδια με συνεχείς απώλειες κεκτημένων καταστάσεων⁴⁹⁴. Ο τίτλος του μυθιστορήματος, που σύμφωνα με τον Saunier παραπέμπει στο *Hard Times* του Dickens⁴⁹⁵, είναι δηλωτικός του θανάτου και της σκοτεινότητας του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο η ηρωίδα ζει και ωριμάζει. Στην πορεία της προς την ενηλικίωση η νύχτα παραμένει επαναλαμβανόμενο μοτίβο: νύχτες θανάτου, απώλειας, απελπισίας. (βλ. σ. 206, 215, 217). Η νύχτα μπορεί ακόμη να υποδηλώνει τη θέση της γυναίκας στον συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Η συγγραφέας, αντί για το αναμενόμενο

⁴⁹² Γ. Τζαβάρας, ό.π., σ. 72.

⁴⁹³ Γ. Τζαβάρας, ό.π., σ. 42.

⁴⁹⁴ G. Saunier, *Οι μεταμορφώσεις της Κάδμωσ. Έρευνα στο έργο της Μέλπως Αξιώτη*, Άγρα, Αθήνα 2005, σ. 66-67.

⁴⁹⁵ G. Saunier, ό.π., σ. 57.

Δύσκολες Μέρες επιλέγει το *Δύσκολες Νύχτες* για να εκφράσει ίσως μία πολύ πιο επώδυνη δοκιμασία. Η νύχτα συμβολίζει τον θάνατο, τη μοναξιά της ηρωίδας, το κενό της, τις πληγές της. Η νύχτα δεν είναι ξεκούραση, «δεν αντιτίθεται στη μέρα με τη σιωπή, με την ανάπαυση...[...]Τη νύχτα βασιλεύει το ακατάπαυστο και το αδιάκοπο, όχι η βεβαιότητα του συντελεσμένου θανάτου αλλά το αιώνιο μαρτύριο του θνήσκειν»⁴⁹⁶, όπως αναφέρει ο Μπλανσό. Κατά τον Άγιο Ιωάννη του Σταυρού, «Νύχτα είναι η στέρηση της διάθεσης για απόλαυση παντός πράγματος»⁴⁹⁷, ενώ για τον Whitman η νύχτα μπορεί να ταυτίζεται και με την ίδια την μάνα.⁴⁹⁸

Ήδη από την αρχή της ιστορίας η πρωτοπρόσωπη αυτοδιηγητική αφήγηση μάς μεταφέρει στο ψυχρό και αποξενωτικό περιβάλλον του πατρικού σπιτιού της ηρωίδας στην πόλη, με τα «πολλά χωρίσματα», όπου η συχνή ανθρώπινη παρουσία δεν ικανοποιεί, όπως θα περίμενε κανείς, αλλά αντίθετα, εντείνει το ψυχολογικό κενό και την αίσθηση της μοναξιάς της: «Στο σπίτι που καθόμαστε είναι πολλά χωρίσματα. Μέσα σε κάθε χώρισμα ένα σωρό πράγματα αραδιασμένα χάμω, στον τοίχο, στη μέση, παντού γύρω γύρω. Κάτι σκάλες θεόρατες για να φτάσεις από το δρόμο ίσαμ' απάνω. Άνθρωποι μπαινοβγαίνουν όλες τις ώρες της μέρας, απάνω κάτω, απάνω κάτω, και το βράδι» (25).

Όπως είναι γνωστό, το σπίτι αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα αρχετυπικά σύμβολα, που το συναντάμε στα περισσότερα έργα της Αξιώτη.⁴⁹⁹ Κατά τον Bachelard, το σπίτι είναι «το πρώτο μας σύμπαν, η γωνιά μας μέσα στον

⁴⁹⁶ M. Blanchot, ό.π., σ. 163.

⁴⁹⁷ R. Barthes, ό.π., σ. 132.

⁴⁹⁸ Στο ποίημά του «Οι Κοιμώμενοι» (1891), ο W. Whitman απευθύνεται στη Νύχτα προσωποποιώντας την με τη μάνα: «Κι εγώ περνώ από τη νύχτα, Στέκομαι για λίγο μακριά Ω νύχτα αλλά σε σένα γυρνώ ξανά Και σ' αγαπώ.

Γιατί να φοβηθώ ν' αφεθώ στα χέρια σου;

Δε φοβάμαι, γιατί μ' ανάθρεψες καλά,

Αγαπώ τη μέρα που πλούσια περνά αλλά δεν εγκαταλείπω εκείνη

Που με κρατά στην αγκαλιά της ώρες πολλές

Δεν ξέρω πώς βγήκα από σένα και πού μαζί σου

Πάω, αλλά ξέρω πως καλά βγήκα και καλά θα πάω.

Θα σταθώ λίγο μόνο στη νύχτα, και θα σηκωθώ νωρίς.

Γρήγορα θα περάσω τη μέρα και γρήγορα, Ω μητέρα μου, θα γυρίσω

σε σένα. (Harold Bloom, *Η αγωνία της επίδρασης*, μτφρ. Δ. Δημηρούλης, Άγρα, Αθήνα 1989, σ. 108-109).

⁴⁹⁹ Ένα από τα έργα της, μάλιστα, φέρει τον τίτλο *Το σπίτι μου* (1965). Για την πολυσημία του σπιτιού στο έργο της Αξιώτη, βλ. G. Saunier, ό.π., σ. 127-134.

κόσμο».⁵⁰⁰ Αυτός ο κλειστός και οικείος χώρος των παιδικών αναμνήσεων λειτουργεί εύλογα ως μητρικό σύμβολο. Είναι ζωντανός οργανισμός με ανθρώπινα συναισθήματα και η σημασία του στη διαμόρφωση των χαρακτήρων είναι καταλυτική⁵⁰¹.

Η μετακόμιση της οικογένειας στον «καινούριο τόπο», αποτελεί κομβικό σημείο της εξελικτικής πορείας της ηρωίδας. Η προσμονή του ταξιδιού και της αλλαγής του χώρου, της δημιουργεί την προσδοκία μιας άλλης, καλύτερης ζωής, και την γεμίζει με αισιόδοξα συναισθήματα: *«Τι ήταν εκείνο που ένιωθα σ' εκείνη την αναμονή... Παραλούσαν τα γόνατά μου σαν το σκεφτόμουνα, και μ' έσφιγγε ο λαιμός τόσο πολύ δυνατά, να με πνίξει. Τι και τι θα 'βρισκα εκεί πέρα!»* (30). Ωστόσο, ο θάνατος της μητέρας της θα προκαλέσει την πρώτη και πιο οδυνηρή από τις ματαιώσεις που θα υποστεί η ηρωίδα στη συνέχεια. Το τραγικό γεγονός θα ρίξει ένα μαύρο πέπλο ανάμεσα σε εκείνην και τον κόσμο, αφαιρώντας από τα μάτια της το αθώο, το «αφιλόκερδο βλέμμα»⁵⁰², τόσο που τα υπόλοιπα πρόσωπα φαντάζουν μπροστά στα μάτια της φθαρμένα, μουμιοποιημένα. Μετά την απώλεια της μητέρας, καμία νύχτα πλέον δεν μπορεί να είναι καλή. Η μόνη παρηγοριά για το μικρό κορίτσι είναι η οπτασία του απόντος μητρικού προσώπου: *«...τις νύχτες μόνο που μ' έβαζαν στο κρεβάτι μου και τριγυρίζανε τα γαλάζια της μάτια από πάνω μου, που ήτανε πάντα πολύ υγρά κι ετοιμασμένα πάντα να βασιλέψουν και γύρω γύρω, σιγά σιγά στα βλέφαρά μου εφτερουγίζανε σαν ανοιχτές φτερούγες δυό, μεγάλες, κι ο ίσκιος τους χυνότανε στο ταβάνι κι έριχνε φως σ' όλη την κάμαρα κι εγινότανε μέρα, ανοιγόκλεινα εγώ τα μάτια τα δικά μου τότε και τα βαστούσα ορθάνοιχτα, για να βλέπω ακόμα, λίγο ακόμα, το ασημένιο φως που χύνανε τριγύρω γύρω, παντού οι φτερούγες»* (32). Οι φτερούγες παραπέμπουν σε μία αγγελική προστασία και εν προκειμένω στην προστασία της μητρικής αγκαλιάς. Όπως οι Άγγελοι μεσολαβούν μεταξύ θεού και ανθρώπων, έτσι και η μητέρα γίνεται η γέφυρα που συνενώνει το ουράνιο με το γήινο. Σε αυτό το οριακό σημείο φαντασίας και πραγματικότητας το ορφανό κορίτσι προσπαθεί να επικοινωνήσει με το απόν πρόσωπο, κρατώντας τα μάτια της ανοιχτά για να παρατείνει την ποθητή «παρουσία». Τα γαλάζια μάτια της μητέρας είναι θραύσματα μνήμης που αχνοφαίνονται μέσα στο ασημένιο φως.

⁵⁰⁰ G. Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, ό.π., σ. 31.

⁵⁰¹ Μαίρη Μικέ, *Μέλπω Αξιώτη - Κριτικές Περιπλανήσεις*, Κέδρος, Αθήνα 1996, σ. 68.

⁵⁰² M. Blanchot, *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 208.

Έχουμε μία εικόνα μυστηριώδη και ανοιχτή σε κάθε εντύπωση. Η φαντασία υποστηρίζει την ψυχική ανάγκη της ηρωίδας να σχηματίσει το ασαφές περίγραμμα της μητρικής μορφής, να αισθανθεί την παρουσία της. Η μοναξιά που νιώθει στο οικογενειακό σπίτι συνεχίζεται, και μάλιστα εντείνεται στη σχολή των καλογριών, στην οποία την «κλειδαμπαρώσανε», για να γίνει άνθρωπος, όπως «είπανε»: *«Εκεί μέσα, ελπίζουμε πια να γίνω κι εγώ τώρα άνθρωπος, είπανε. Και με κλειδαμπαρώσανε σ' ένα σκολειό»* (38). Ο στενός χώρος του σπιτιού γίνεται τώρα ακόμη στενότερος⁵⁰³. Στα μάτια του μικρού κοριτσιού η πόρτα του μοναστηριού φαντάζει σαν την πόρτα μιας φυλακής, που οδηγεί σε μία εσωτερική ψυχική απομόνωση και σε ένα έντονο αίσθημα μοναξιάς. Το γεγονός ότι έπρεπε να καθυποταχθεί χωρίς τη θέλησή της σ' ένα καθεστώς στέρησης της ελευθερίας της, αταίριαστο με τις ανάγκες της ηλικίας της, την κάνει να αισθάνεται λύπη και απογοήτευση.

Στον χώρο του μοναστηριού - τον οποίο μπορούμε να συσχετίσουμε με το Πανδοχείο στους *Παραστρατημένους* αλλά και το σανατόριο στο *Μαγικό Βουνό* του Τόμας Μαν - τα γεγονότα και οι μικροϊστορίες των προσώπων με τα οποία έρχεται σε επαφή η ηρωίδα, συνιστούν για την ίδια τόσο μαθητεία ζωής όσο και μαθητεία θανάτου. Εκεί θα γνωρίσει τα διαφορετικά πρόσωπα της ζωής και θα μάθει πολλά στο επίπεδο των ανθρώπινων σχέσεων, που έχουν σχέση με τη ζωή, τον θάνατο, τη φιλία, τον έρωτα. Το τραγικό γεγονός του θανάτου της φίλης της, Ισμήνης, μέσα στο μοναστήρι, προστίθεται στον μακρύ κατάλογο των θανάτων, σημαδεύοντας καίρια τον ψυχισμό της ηρωίδας. Η ίδια βιώνει από πολύ κοντά την πορεία της Ισμήνης προς τον θάνατο και την αγωνία που αυτή η πορεία συνεπάγεται. Λίγο πριν τον θάνατο της Ισμήνης η πρωτοπρόσωπη αφήγηση κορυφώνεται, με επαναλαμβανόμενες φράσεις που δίνουν έναν γρήγορο, γεμάτο αγωνία ρυθμό. Η ηρωίδα αποκοιμείται και ονειρεύεται ότι πορεύεται σ' έναν δρόμο, που θα μπορούσε να αντιπροσωπεύει τη μέχρι τότε ζωή της: *«Όλο λίγη υγρασία χάμω, όλο λείπανε στα παπούτσια μου τα κορδόνια, ο δρόμος χωρίς τέλος, όλο βουνό από τη μια, από την άλλη θάλασσα, ανθίζανε εκεί όπου περνούσαμε μικρά μικρά λουλούδια λίγα, εξανακλείνανε μόλις περνούσαμε, έμενε όλο λίγη υγρασία, ο δρόμος όλο λίγο μισοσκότεινος, λείπανε στα παπούτσια μου τα κορδόνια, όλο το τέλος να λείπει από το δρόμο, ανθίζανε μικρά λίγα*

⁵⁰³ G. Saunier, ό.π., σ. 67.

λουλούδια, εξανακλείνανε, εψάχτανε βατράχια λιμασμένα να βρούνε βούρκο μες στην υγρασία, λείπανε κορδόνια, όλο βουνό και θάλασσα, τρεις γυναίκες μεσόκοπες ετρέμανε στου δρόμου πια το τέλος...» (73). Ο δρόμος στον οποίο ονειρεύεται ότι περπατά, συμβολίζει τον δρόμο προς την αναζήτηση της ταυτότητάς της, μια πορεία γεμάτη αγωνία, απογοήτευση και ανασφάλεια για το αβέβαιο μέλλον που έρχεται.

Αμέσως μετά τον θάνατο της Ισμήνης, η ηρωίδα, ακούγοντας τα λόγια της νοσοκόμας και των δασκάλων της σχολής, μαθαίνει τι σημαίνει περιφρόνηση στην ανθρώπινη αξιοπρέπεια, γίνεται μάρτυρας του διασυρμού της ίδιας της ζωής: *«Καλύτερα όπου πέθανε, κι ας έχει ανάπαψη η ψυχή της, μη λυπάσαι [...] ήτανε η ψυχή της καταστρεμμένη ως φαίνεται, [...] και καταδικασμένη, αν ζούσε, μέσα στον κόσμο θα χανόντανε»* (73). Στα λόγια τους δεν αντικατοπτρίζεται μόνο η υποκειμενική αντίληψη κάποιων προσώπων, αλλά και η στάση ολόκληρης της κοινωνίας σε σχέση με τη θέση της γυναίκας στον κόσμο, αποκαλύπτοντας την ωμή αλήθεια για τη γυναικεία μοίρα. Η κυνικότητα με την οποία αντιμετωπίζεται ο θάνατος της Ισμήνης καταλύει την αξία της μοναδικότητας του προσώπου της, άρα και την αξία της γυναικείας υπόστασης. Στην πραγματικότητα, η νοσοκόμα και οι δασκάλες προβάλλουν πάνω στην Ισμήνη τη δική τους «καταστρεμμένη» ψυχή. Η Ισμήνη πεθαίνει μόνη της, όπως ήταν και στη ζωή της: χωρίς αναγνώριση, χωρίς ταυτότητα. *«Την Ισμήνη δεν την επρόλαβε η μητέρα της άθαφτη, κι ούτε και τα παιδιά που μείνανε, δεν ήξεραν τον τάφο της* (73). Ακόμη και η ίδια η μητέρα της δεν θα προλάβει να την αποχαιρετήσει. Η μοναδικότητα του πλάσματος που φέρει το όνομα Ισμήνη, καταργείται. Η ανθρώπινη αξιοπρέπεια καταλύεται. Ο θάνατος της Ισμήνης είναι το κάτοπτρο της ζωής της, ένας θάνατος απρόσωπος, δίχως δόξα.

Μετά τον θάνατο του πατέρα της η ηρωίδα θα βρεθεί στην Αθήνα, όπου θα βιώσει έντονα τη μοναξιά της πόλης, που αποτυπώνεται με εξαιρετικό τρόπο στο περιστατικό με τα λουλούδια. Την ημέρα τ' Αϊ-Γιαννιού αγοράζει λουλούδια για να τα προσφέρει σε κάποιον που γιορτάζει, στον οποιονδήποτε. Όμως μάταια· κανείς δεν βρίσκεται να τα χαρίσει, μέχρι που τα προσφέρει τελικά στον Αϊ-Γιάννη, στο εικονοστάσι της σπιτονοικοκυράς της, της κυρά Δέσποινας: *«Επέρασα μια πλατεία, άλλη πλατεία, - θέλετε τα λουλούδια μου; Ποιος...; Ποιο σπίτι να γιορτάζει απ' όλα τα σπουδαία ετούτα γύρω τριγύρω, να τα προσφέρω;*

Επέρασα δυο δρόμους, άλλο δρόμο, - κανέναν. - Άσπρα και κόκκινα λουλουδάκια, δε βλέπετε; Έχει κι ένα πορτοκαλί, δεν έχετε πια θέση καμιά να τα βάλετε; Κανείς. Και όμως...έλεγα, είναι πολύ ωραία λουλουδάκια κόκκινα, και πορτοκαλί. [...] τα γύρισα, τα γύρισα μέσα στους δρόμους αζήτηχτα απ' το πρωί στην αγκαλιά μου τα κόκκινα εκείνα λουλούδια και το πορτοκαλί, και τα συγύρισα στον Άγιο» (192-195). Τα λουλούδια συμβολίζουν όλα αυτά που η ηρωίδα αισθάνεται μέσα της και έχει ανάγκη να τα προσφέρει στον άλλον, το «ωραίο» που κουβαλά και έχει ανάγκη να μοιραστεί. Η προσφορά των λουλουδιών είναι η βαθιά επιθυμία της να δώσει ένα τέλος στη θλίψη, στην οδύνη, στην αναμονή και στο πένθος της. Μέσα στην απρόσωπη και γκριζα πόλη τα κόκκινα και πορτοκαλί τριαντάφυλλα υποστασιοποιούν το ψυχικό της απόθεμα, την ορμή των νιάτων της, την ευαισθησία και τον αυθορμητισμό της, που ψάχνουν δίοδο να εκφραστούν, και μάλιστα τη στιγμή που η ίδια νιώθει έτοιμη γι' αυτό. Η ζωή της δεν μπορεί να περιμένει, όπως και η εφήμερη ζωή των λουλουδιών. Όμως η απόκριση δεν έρχεται και η ελπίδα δίνει τη θέση της στην απόγνωση. Η πόλη δεν απομονώνει μόνο τους εκούσιους αποσυνάγωγους, αλλά στο πρόσωπο της ηρωίδας καταδικάζει και τον «ερωτευμένο», κρατώντας τον σε απόσταση από τ' ανθρώπινα, εφόσον τον κηρύσσει «μη σημαίνοντα».⁵⁰⁴ Η στροφή προς το θείο απομένει η μόνη δυνατότητα επικοινωνίας: «ό,τι δε χρειάζονται, κυρά Δέσποινα, οι άνθρωποι και το περιφρονήσουνε, το συμμαζεύουνε ύστερα οι θεοί...» (193). Η πόλη είναι μητρικό σύμβολο, μια γυναίκα που προστατεύει τους κατοίκους της σαν παιδιά.⁵⁰⁵ Η ηρωίδα έχει ανάγκη να καθρεφτιστεί στο πρόσωπο της πόλης – μάνας για να αποκτήσει την αίσθηση και την επαλήθευση του εαυτού της. Όμως, η πόλη, σαν «κακή μάνα», αρνείται το βλέμμα της, δεν ακούει τη φωνή της, δεν ανταποκρίνεται στο κάλεσμά της. Γίνεται ένας καθρέφτης που δεν απαντά, ένα πράγμα που μπορεί να το κοιτάξεις, αλλά δεν κοιτάζεσαι μέσα του.⁵⁰⁶ Το πρόσωπο της μάνας –πόλης μορφάζει όπως της Μέδουσας, κι αυτό που επιστρέφει πίσω στην ηρωίδα είναι ένα τρομακτικό είδωλο.

Η αφόρητη αίσθηση της μοναξιάς στην πόλη εκδηλώνεται και μέσα από την ιστορία με το ξυπνητήρι. Η ηρωίδα, αν και δεν έχει κάποια δουλειά, το βάζει να

⁵⁰⁴ Ρ. Μπαρτ, *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, ό.π., σ. 249.

⁵⁰⁵ C.G. Jung, *Σύμβολα της μεταμόρφωσης*, μτφρ. Φ. Κατσαούνης, εκδ. Αρσενίδη, Αθήνα 1991, σ. 154.

⁵⁰⁶Θ. Τζούλης, *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία*, Οδυσσέας, Αθήνα 1993, σ. 278.

χτυπάει κάθε πρωί. Είναι ένας τρόπος να κρατήσει την προσωπικότητά της σε εγρήγορση, άθικτη, αυτόνομη και μοναδική, να μη χάσει την ταυτότητά της, κι αυτό φανερώνει τη δίψα της για τη ζωή και την ανάγκη της να γνωρίσει τον κόσμο. Προσπαθεί να επιβάλει τον δικό της ρυθμό και το δικό της όριο στην απρόσωπη πόλη, καταργώντας τον ύπνο, δηλαδή τον θάνατο, προς όφελος της ζωής.

Τελικά, η ηρωίδα στην προσωπική της πορεία προς την ενηλικίωση φαίνεται να αντιστέκεται και να μάχεται το σκοτάδι. Η γνωριμία της με τον Νίκο θα φωτίσει τις «Νύχτες» της, που, αν και «Δύσκολες», κρύβουν στο σκοτάδι τους τη θέλησή της να ξεπεράσει τους φόβους της και να βαδίσει προς την ωριμότητα. Δεν είναι τυχαίο ότι σε αντιδιαστολή με τις τρεις πρώτες ενότητες, που κλείνουν όπως είπαμε με έναν θάνατο κάθε φορά, η τέταρτη και τελευταία ενότητα του μυθιστορήματος κλείνει με την αναχώρηση της ηρωίδας και του αγαπημένου της Νίκου προς άγνωστη κατεύθυνση. Υιοθετώντας την εκδοχή του ανοιχτού τέλους, η συγγραφέας διαταράσσει την όποια συμβατική αναμονή από πλευράς του αναγνώστη, αναγγέλοντας μία νέα, αισιόδοξη αρχή⁵⁰⁷. Η Μέλπω Αξιώτη στις *Δύσκολες Νύχτες* χρησιμοποιεί τον θάνατο για να υμνήσει τελικά τη ζωή.

Contre - temps

Στο *Contre - temps* ο θάνατος της μητέρας αποτελεί, όπως και στις *Δύσκολες Νύχτες*, κομβικό γεγονός στη ζωή της κεντρικής ηρωίδας, Κυβέλης. Η εμπειρία του θανάτου «ωριμάζει» βίαια το μικρό κορίτσι, το οποίο αναζητά μάταια την αναπλήρωση της μητρικής απουσίας και αγάπης στην προσοχή των άλλων. Στις ερωτήσεις της προς τους μεγαλύτερους απαντά συχνά η ίδια στον εαυτό της σε δεύτερο πρόσωπο, μαρτυρώντας την παντελή έλλειψη επικοινωνίας με τους γύρω της.

Η Κυβέλη διακατέχεται αρχικά από μία άρνηση της πραγματικότητας, που την εμποδίζει να αποδεχτεί τον θάνατο της μητέρας της⁵⁰⁸. Αργότερα, θα συνειδητοποιήσει ότι η έλλειψη της μάνας, της δίνει μία «ξεχωριστή αξία», που κάνει και την ίδια «να λυπάται και να εχτιμάει τον εαυτό της» (36). Είναι το παιδί

⁵⁰⁷ Μ. Κακαβούλια, *Μελέτες για τον αφηγηματικό λόγο*, ό.π., σ. 104.

⁵⁰⁸ Βλ. L. Perlin, O. John, *Θεωρίες Προσωπικότητας*, μτφρ. Α. Αλεξανδροπούλου, Ε. Δασκαλοπούλου, Τυπωθήτω - Γ. Δαρδανός, Αθήνα 2001, σ. 130.

«χωρίς μαμά» που προκαλεί τον οίκτο των άλλων. Καταλαβαίνει ότι ξεχωρίζει, όπως και τα άλλα παιδιά που δεν έχουν μητέρα ξεχωρίζουν από τη «ματιά τους που έχει βασιλέψει σαν τσακισμένο κοτσάνι λουλουδιού, απ'τα σταχτωμένα μάγουλα που έπαψαν να περιμένουν το χάδι. Ένα τίποτα, ένα πορτοκαλένιο φως που δε φέγγει πίσω απ' το μέτωπό τους» (61). Μέσα στα μάτια των άλλων παιδιών βλέπει τον εαυτό της, τα στοιχεία που και εκείνη έχει, και αυτή η διεισδυτική ματιά την οδηγεί προς την ενσυναίσθηση.

Ο τριτοπρόσωπος αφηγητής διαχωρίζει τη ζωή της Κυβέλης στην περίοδο πριν και μετά τον θάνατο της μάνας, χρησιμοποιώντας συχνά την έκφραση «Ως τότε...»: «Ως τότε, η ζωή της ήταν μια άσπρη, γαλατένια θάλασσα όπου ξεπρόβαλαν πού και πού κάτι μοναχικά βράχια, άσχετα μεταξύ τους, σαν τα φώτα μιας πόλης τη νύχτα» (31, 34, 36). Η γαλήνια, η καλή θάλασσα – μάνα⁵⁰⁹, μετατρέπεται όμως στη συνέχεια σε πράσινο και εχθρικό νερό, «έτοιμο να την καταπιεί», με το «ανοιχτό πράσινο στόμα του», προοιωνίζοντας τον θάνατο της μητέρας. Η θάλασσα γίνεται ξαφνικά η χαμένη μάνα, το «κακό νερό» που προκαλεί στο νεαρό κορίτσι συναισθήματα ανασφάλειας. Ακόμα και τα χρώματα του δωματίου της παραπέμπουν σε θαλάσσιο περιβάλλον: «δεν ένιωθε και τόσο σίγουρη μέσα στα θαλασσιά ξύλινα έπιπλα και τις άσπρες κουρτίνες» (38). Μόνο αργότερα, στο σπίτι της γιαγιάς, όπου η ηρωίδα θα γνωρίσει τη στοργή και τη φροντίδα, το νερό θα μετατραπεί σε δροσερό και ζωογόνο, σε «καλό» νερό⁵¹⁰.

Η Κυβέλη δεν παύει να ονειρεύεται τη μέρα που σε μία βασιλική γιορτή δεν θα έβλεπαν παρά μονάχα αυτήν: «Α, τι όμορφο κοριτσάκι θα λέγαν όλοι. Για κοιτάχτε!» (33). Αρνούμενη να στερηθεί τα προνόμια της παιδικής της ηλικίας, αδυνατεί να παραιτηθεί από ικανοποιήσεις που άλλοτε απολάμβανε. Προσπαθεί λοιπόν μέσω της φαντασίας της να επανακτήσει όσα της στέρησε ο θάνατος της μητέρας της, προβάλλοντας μπροστά της υποκατάστατα του χαμένου ναρκισσισμού της παιδικής της ηλικίας.⁵¹¹ Η ελπίδα ότι θα γίνει ένα θαύμα και θα δει μπροστά της την εικόνα της μητέρας της «φρέσκια κι αρωματισμένη, φορτωμένη παιχνίδια», αποδεικνύεται ανέφικτη, καθώς το «θάμα δε γινόταν»

⁵⁰⁹ «Η θάλασσα είναι μητρική, το νερό είναι ένα θαυμαστό γάλα», γράφει ο Bachelard. (G. Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα*, μτφρ. Έλση Τσούτη, Χατζηνικολή, Αθήνα 1985, σ. 124-125).

⁵¹⁰ G. Bachelard, ό.π., σ. 151-154.

⁵¹¹ Σ. Φρόντ, *Ναρκισσισμός, Μαζοχισμός, Φετιχισμός*, ό.π., σ. 32.

(59). Ο θάνατος έχει παγώσει γι' αυτήν κάθε δυνατότητα, τόσο, που εναποθέτει την τελευταία της ελπίδα στον Θεό. Το γράμμα που αποφασίζει να του γράψει για να τον παρακαλέσει να της στείλει πίσω τη μητέρα της (63), κρύβει την εσωτερική ανάγκη της να διαπραγματευτεί τη σχέση της με τον θάνατο, παράλληλα όμως είναι και μία τελευταία απόπειρα να διεκδικήσει τη χαμένη μητρική στοργή.

Το μυθιστόρημα τελειώνει με έναν ακόμη θάνατο, αυτόν του πρώτου εραστή, του Σπύρου, τη στιγμή που η ηρωίδα έχει αποφασίσει να επιστρέψει σε εκείνον. Στο άκουσμα της είδησης η Κυβέλη συνειδητοποιεί πλέον ότι «*τίποτε δεν ήρθε τη στιγμή που έπρεπε*» (243), γεγονός που προσδίδει στο μυθιστόρημα έναν δραματικό χαρακτήρα. Το *contre - temps*, ο «αντιχρονισμός» στις σχέσεις της με τους άλλους έχει επιφέρει μία συνεχόμενη κούραση, τόσο που ο «ύπνος» φαντάζει στο τέλος αναγκαίος και λυτρωτικός (244).

Προμήνευμα

Στο μυθιστόρημα του Αντώνη Βουσβούνη, ο έφηβος ήρωας Αλέξης, μετά τον θάνατο της μητέρας του, την οποία δεν έχει γνωρίσει, αισθάνεται όπως και η Κυβέλη στο *Contre - temps*, σαν ένα παιδί με «ξεχωριστή αξία». Είναι το ορφανό παιδί, που σύμφωνα με την οδηγία των μεγάλων όλοι πρέπει να είναι καλοί μαζί του και να του συγχωρούν τις ιδιοτροπίες του (13). Ο θάνατος της μητέρας αποσιωπάται τόσο από τη θεία Ευθαλία, η οποία έχει αναλάβει την κηδεμονία του, όσο και από τον κοινωνικό περίγυρο, σε σημείο μάλιστα ο ίδιος να μην γνωρίζει ούτε το όνομά της.

Ιδιαίτερα σημαίνουσα για τη σχέση του κεντρικού μυθιστορηματικού ήρωα με τον θάνατο είναι η συνάντησή του με το φίδι (71). Η θρησκευσιολογία, η εθνολογία και η ψυχανάλυση έχουν αποδώσει πολλούς συμβολισμούς σ' αυτόν τον «προαιώνιο εχθρό» του ανθρώπου, το ψυχρό και ευκίνητο πλάσμα που σέρνεται, συσπειρώνεται και απλώνεται αθόρυβο και επικίνδυνο. Σύμφωνα με τον Paul Diel, η διαστροφή του πνεύματος, η ματαιοδοξία, συμβολίζεται από το φίδι, αυτό το τρομακτικό ζώο με τη θανάσιμη δαγκωματιά, που έρπει πάνω στη γη. Και αφού το φίδι-ματαιοδοξία παραπέμπει στον θάνατο του πνεύματος, «μετατρέπεται σε εικόνα του θανάτου γενικά, δηλαδή σε θανατηφόρο

σύμβολο». ⁵¹² Το φίδι, ως θεραπευτικό σύμβολο του Ασκληπιού, αποτελεί όμως και σύμβολο υπερβατικότητας⁵¹³. Ο Jung θεωρεί το φίδι σύμβολο θανατερό και συνάμα θεραπευτικό, σύμβολο του κακού αλλά και του καλού⁵¹⁴. Είναι γνωστό ότι για τον αρχαιοελληνικό κόσμο το φίδι είναι σύμβολο της ιατρικής, της γνώσης και της μαντικής και συνδέεται με τη λατρεία του Ασκληπιού, του Διόνυσου, του Απόλλωνα και της Αθηνάς⁵¹⁵. Σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, η συνάντηση του Αλέξη με το φίδι συμβολίζει τον φόβο του μπροστά στον θάνατο, αλλά συγχρόνως και την επιθυμία του να τον διαπραγματευτεί, καθώς ο ίδιος αναζητά συνειδητά και με αποφασιστικότητα αυτή τη συνάντηση. Ο Αλέξης, μια μέρα που «όλα του φαίνονταν βαριά και ανυπόφορα [...] πήρε λίγο γάλα σε μια χωματένια γαβάθα, και [...] γύριψε το δέντρο του, απόθεσε στα ριζά του, πάνω στο σβωλιασμένο χώμα, τη γαβάθα με το γάλα και τραβήχτηκε πέρα· κάθησε σε μια πέτρα, να περιμένη. Περίμενε μ' υπομονή. Μετρούσε τα λεπτά, τα δευτερόλεπτα, έλεγε πως τώρα θά 'ρθη, τώρα θά 'ρθη – Ώσπου ήρθε». [...] Ήταν ένας λαφιιάτης [...] Είχε φτάσει πια μπροστά στο γάλα. Τότε σήκωσε το κεφάλι και κοίταξε το αγόρι με τα χάντρινα μάτια του. Πίσω απ' αυτά τα μάτια, αυτός ξεχώρισε μια ψυχή. Κοιτάχτηκαν κι οι δυο, οι εχθροί – ο ζεστός άνθρωπος και το παγωμένο ερπετό. Ο Αλέξης ανατρίχιασε ολάκερος, απ' το ευαίσθητο πετσί του ως την ψυχή. Ύστερα ο λαφιιάτης έσκυψε στο γάλα, κι άρχισε να πίνη με τη ζεστή και μακρουλή του γλώσσα. Και σαν έγλυψε τον πάτο της γαβάθας, ανασηκώθηκε και χάθηκε πάλι πίσω απ' το δέντρο. Αυτή τη φορά δίχως να τον κοιτάξει» (71). Όταν αντικρίζει άφοβα το φίδι, ο Αλέξης αντικρίζει μέσα του την ετερότητα, δηλαδή τον θάνατο, αντιμετωπίζοντάς τον ως αναπόσπαστο μέρος της ζωής και προχωρά σε μία βαθύτερη αναμέτρηση μαζί του. Η κίνησή του να του

⁵¹² P. Diel, ό.π., σ. 38. Σύμφωνα με τη Βίβλο, αναφέρει επίσης ο Diel, το φίδι ενσαρκώνει τη σκοτεινή πλευρά της ψυχής και την τυφλή ματαιοδοξία. Το θανάσιμο δάγκωμά του είναι η «αμαρτία» που τραυματίζει την ψυχή, τaráσσει την αρμονία της ψυχικής ζωής και οδηγεί στην απώλεια της παραδείσιας ευδαιμονίας. (Paul Diel, *Le symbolisme dans la Bible*, ed. Payot, 1975, σ. 164-165).

⁵¹³ Γ. Χέντερσον, «Οι αρχέγονοι μύθοι και ο σύγχρονος άνθρωπος», ό.π., σ. 154.

⁵¹⁴ K. Jung, *Σύμβολα της μεταμόρφωσης*, ό.π., σ. 192, 259.

⁵¹⁵ Περισσότερα για τους ποικίλους συμβολισμούς του φιδιού, βλ. επίσης: Chevalier J., Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, Paris 1997 σ. 867-879, Mircea Eliade, *Traite d' histoire des religions*, Payot, Paris 1975, σ. 146-152 και Raymond Humbert, *Le symbolisme dans l' art Populaire*, Dessain et Tolra, Paris 1988, σ. 66.

προσφέρει το γάλα, συμβολίζει την προσπάθειά του να εξημερώσει τον θάνατο, να συμφιλωθεί με αυτόν, και κυρίως να συμφιλωθεί με τον θάνατο της μητέρας του. Μόνο τότε θα κατορθώσει να «εσωτερικεύσει το θάνατό» της, γεγονός που θα σημάνει και το τέλος της διαδικασίας που ο Φρόυντ έχει ονομάσει, όπως προαναφέρθηκε, «εργασία του πένθους». Στην πορεία του προς την ωριμότητα ο νεαρός ήρωας οφείλει να μάθει να «θρέφει» τον θάνατο, να μεγαλώνει με αυτόν. Ο θάνατος έχει ανάγκη από τη ζωή και η ζωή από τον θάνατο. Αν θέλουμε να ωριμάσουμε πρέπει να δεχτούμε μέσα μας την ετερότητα του θανάτου. Ο Αλέξης καλείται να αντικρίσει τον θάνατο, να τον επεξεργαστεί, ώστε να ξεπεράσει την οδύνη του πένθους και να οδηγηθεί στη ζωή δυνατότερος από πριν. Το γάλα είναι η τροφή και η φροντίδα, ο συνδετικός κρίκος, και όπως το μητρικό γάλα έθρεψε εκείνον, θρέφει και το φίδι. Προσφέροντάς το, ο Αλέξης συμφιλώνεται με το φίδι – άρα με τον θάνατο – και τότε εκείνο φεύγει «δίχως να τον κοιτάξει». Όταν δεν κοιτάζεις κάποιον σημαίνει ότι δεν υπάρχει για σένα. Η «πληγή» έχει πλέον επουλωθεί.

Για να κατανοήσει τον εαυτό του, ο ήρωας πρέπει πρωτίστως να κατανοήσει τον θάνατο, και δεν είναι τυχαίο ότι η συγκεκριμένη σκηνή συμβαίνει μέσα στη φύση, που λειτουργεί ως προνομιακό πεδίο διεύρυνσης της ανθρώπινης ταυτότητας. Ο Αλέξης δαμάζει τον φόβο, τον φέρνει κοντά του, κι έτσι ανακαλύπτει κομμάτια του εαυτού του, συμπληρώνοντας σιγά σιγά το παζλ της προσωπικής του ταυτότητας. Σκόπιμα ο συγγραφέας επιλέγει για τη συγκεκριμένη σκηνή όχι ένα επιθετικό και δηλητηριώδες αλλά ένα ακίνδυνο φίδι, έναν λαφιάτη. Με αυτόν τον τρόπο, το φίδι από «θανατηφόρο σύμβολο» μετατρέπεται σε σύμβολο «πνευματοποίησης»⁵¹⁶ και υπέρβασης αυτού του ίδιου του θανάτου.

Απόγονος

Ο θάνατος της γιαγιάς Μαρίας Πάρνη στο μυθιστόρημα του Θανάση Πετσάλη θα αποτελέσει για τον νεαρό πρωταγωνιστή, Πέτρο Πάρνη, καθοριστικό γεγονός στην «κλειστή» και μονότονη μέχρι τότε ζωή του, καθώς θα σημάνει την

⁵¹⁶ «Το τιθασευμένο φίδι είναι το συνηθισμένο έμβλημα των θεοτήτων που εκφράζουν την πνευματικότητα», γράφει ο Diel, ό.π., σ. 39.

απελευθέρωσή του από τη βαριά κληρονομιά της οικογένειας των Πάρνηδων, και θα τον βοηθήσει να χαράξει τη δική του αυτόνομη πορεία στη ζωή. Το χρονικό σημείο του θανάτου της γιαγιάς θα αποτελέσει την οριακή γραμμή ανάμεσα σε ένα ζοφερό πριν και σε ένα αισιόδοξο μετά. Είναι εκείνη η στιγμή που κάτι ξαφνικό, σαν θαύμα, συντελείται στην ψυχή του Πέτρου. Το τείχος που τόσα χρόνια ορθωνόταν μπροστά του γκρεμίζεται. Ο ονειροπόλος, απαισιόδοξος, άβουλος νέος, αισθάνεται μέσα του κάτι απόλυτα διαφορετικό. «Δεν είναι ζωή αυτή που έκανα ως τώρα. Όχι. Δεν είτανε. Μου έλειπε κάτι, μου έλειπε κάποιος...παραδερνα...παραδέρνω ακόμα» (498). Την ώρα που ο δεσμός του με το παρελθόν εκμηδενίζεται, τον κυριεύει μία άκρατη αισιοδοξία και μία πίστη για το μέλλον⁵¹⁷, και πριν καλά καλά την αισθανθεί, αρχίζει να την κηρύττει με δυνατή φωνή στους άλλους: «Εγώ... εγώ... πρέπει να ψάξω, να ψάξω, πρέπει να βρω, πρέπει να βρω μέσα μου, να βρω τη δύναμη, κάποια δύναμη... Όχι! Πρέπει ν' αντιδράσω τώρα...». Συνειδητοποιεί τη ζωή που έχασε αγκιστρωμένος στη γιαγιά του κι εύχεται να ξαναγινόταν και πάλι μικρό παιδί, ώστε να ξαναδεί τον κόσμο απ' την αρχή: *Ο Πέτρος μιλάει συνέχεια: Ήθελα να είμωνα μικρό παιδί...ένα παιδάκι, να πίστευα στους Αγγέλους, στον Παράδεισο....»* (498).

Όταν στο τέλος ο μέντοράς του Χρίστος Γκίζας τον ρωτά πότε θα ιδωθούν ξανά, ο Πέτρος αποκρίνεται «με βλέμμα λυπημένο αλλά θαρρετό: Όχι, Χρίστο...ούτε απόψε, ούτε αύριο. Άσε καλύτερα. Θέλω να μείνω σπίτι μου... με τους δικούς μου...» (499). Ο Πέτρος έχει πλέον απελευθερωθεί από ό,τι τον κρατούσε δέσμιο και οδεύει προς την ενηλικίωση, έχοντας κατακτήσει έναν υψηλότερο βαθμό αυτονομίας και ωριμότητας.

Eroica

Μαζί με τον έρωτα, ο θάνατος κατέχει αναμφίβολα προνομιακή θέση στην *Eroica*, όπως άλλωστε και σε ολόκληρο το αφηγηματικό έργο του Κοσμά Πολίτη⁵¹⁸. Οι νέοι της *Eroica*, αντίθετα από την επικρατούσα αντίληψη για την

⁵¹⁷ Τέλος Άγρας, «Η Τριλογία του Θ. Πετσάλη», *Τα Νέα Γράμματα, Β'*, Αθήνα 1936, σ. 852.

⁵¹⁸ Όπως παρατηρεί ο Mackridge, «ο έρωτας και ο θάνατος συνδέονται στενά στα έργα του Πολίτη. Μα στην *Eroica* η σχέση μεταξύ τους φαίνεται πιο οργανική από οπουδήποτε αλλού. Ο έρωτας και ο θάνατος εισβάλλουν ταυτόχρονα στη ζωή των παιδιών καταστρέφοντας την ιδανική ισορροπία τους κι αποσπώντας τους βίαια από την παιδικότητα. [...] Ο έρωτας τους δημιουργεί ανησυχίες που δεν είχαν υποπτευθεί, ενώ ο θάνατος του Αντρέα ήταν σαν μια μείωση της ιδέας της αθανασίας». (P. Mackridge, «Συμβολικές και ειρωνικές δομές στην *Eroica*», στο: Κ. Πολίτης, *Eroica*, ό.π., σ. μζ'). Για μια εμπειριστατωμένη ανάλυση της παρουσίας του θανάτου στο

απόλυτη παιδική ανεμελιά, δονούνται από ψυχικές εντάσεις και αξεπέραστες πολλές φορές ψυχικές συγκρούσεις. Το αρχικά αθώο παιχνίδι των αγοριών παίρνει στην πορεία άλλες διαστάσεις, καθώς αποβαίνει μοιραίο για τον Ανδρέα, ο χαμός του οποίου προκαλεί την πρόωρη γνωριμία του Λοΐζου και της παρέας του με τη στυγνή πραγματικότητα του θανάτου. Ο ηρωικός κόσμος των φαντασιώσεών τους κλονίζεται από τη βίαιη μύησή τους στην ιδέα του θανάτου. Το τραγικό γεγονός «μικραίνει» τον κόσμο τους, προσδίδοντάς του ημερομηνία λήξης. Ο θάνατος του Ανδρέα δεν τους στέρησε απλώς από έναν καλό φίλο αλλά άνοιξε στους ανύποπτους έφηβους ένα κενό στην πίστη της αθανασίας⁵¹⁹, επισπεύδοντας την πορεία τους προς την ωριμότητα.⁵²⁰

Εκείνος όμως που περνά στο μεγαλύτερο βαθμό τη δοκιμασία του θανάτου του Ανδρέα είναι ο Λοΐζος, ο οποίος βιώνει μία κατάσταση πένθους που αγγίζει τα όρια της μελαγχολίας⁵²¹ και του δημιουργεί απροθυμία για οποιαδήποτε εκδήλωση της ζωής, μια αποστροφή από την πραγματικότητα, με αποτέλεσμα να κλείνεται στον εαυτό του και να προτιμά τη μοναξιά. Όπως μαρτυρά ο αφηγητής Παρασκευάς,⁵²² *«στην πέτρα του ο Λοΐζος καθόταν αποτραβηγμένος, αμίλητος, κυττάζοντας στο χώμα τη σκιά που πλήθαινε. Δεν θα σήκωνε ποτέ, ποτέ, το μάτι του από τη γη. Ούτε το νου του»* (77). Η απομόνωση του Λοΐζου

έργο του Κ. Πολίτη, βλ. επίσης: Μαρίτα Παπαρούση, «Γιατί πεθαίνουν τα παιδιά; Μια διερεύνηση της θεματικής θανάτου στο έργο του Κ. Πολίτη», ό.π., σ. 185-211.

⁵¹⁹ Ο καθένας στο ασυνείδητό του, «είναι πεπεισμένος για την αθανασία του», γράφει ο Φρόντ. (Σ. Φρόντ, *Επίκαιρες παρατηρήσεις για τον πόλεμο και τον θάνατο*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα 1998, σ. 43).

⁵²⁰ Ο Γιώργος Παπαντωνάκης αναφέρει ότι η λειτουργία των ψυχικών τραυμάτων των παιδιών και των εφήβων στην Παιδική Λογοτεχνία αποτελεί βασικό δομικό στοιχείο των μυθιστορημάτων και έχει βαρύνουσα σημασία, καθώς μέσω των τραυματικών εμπειριών οι ήρωες συνειδητοποιούν τον κόσμο και ενηλικιώνονται. (Γ. Παπαντωνάκης, «Ψυχικά τραύματα Εφήβων σε Κείμενα της Ελληνικής Παιδικής Λογοτεχνίας. Στοιχείο ρεαλισμού ή ποίκιμα Λογοτεχνικό;», στο: Μ. Πουρκός (επιμ.), *Λογοτεχνία, Διαλογικότητα, Ψυχολογία*, Ατραπός, Αθήνα 2007, σ. 276-285).

⁵²¹ Βλ. Σ. Φρόντ, «Πένθος και μελαγχολία» ό.π., σ. 147-167.

⁵²² Ο Παρασκευάς, ως αφηγητής, εποπτεύει τα γεγονότα, άλλοτε μιλώντας στο πρώτο πληθυντικό και άλλοτε, κάνοντας τη διήγηση προσωπικότερη, στο πρώτο ενικό, σ' ένα παιχνίδι με τον χρόνο, που χρησιμοποιεί εναλλάξ τον ενεστώτα με τους παρελθοντικούς χρόνους. Στην *Eroica*, χρόνος της διαδραματιζόμενης ιστορίας και χρόνος της αφήγησης δεν συμπίπτουν. Ο Παρατατικός τοποθετεί την αφηγούμενη ιστορία σ' έναν παρελθόντα χρόνο, που αποτελεί παρελθόν του αφηγητή – ήρωα, ο οποίος ανασυνθέτει την όλη ιστορία κάποια χρονική στιγμή που δεν δηλώνεται στο κείμενο και που τοποθετείται σ' ένα απώτερο μέλλον. Η αφηγηματική τεχνική της ανάμνησης διακόπτει τον πραγματικό χρόνο της ιστορίας, εισάγοντας τον πολυεπίπεδο χαρακτήρα της αφηγηματικής φωνής, της φωνής δηλαδή που επιλαμβάνεται της αφήγησης και αναλαμβάνει την εκάστοτε εκφορά του λόγου. (Βλ. Μ. Κουμανταρέας, ό.π., *Διαβάζω*, 116, σ. 15, και Δ. Τσατσούλης, *Η περιπέτεια της αφήγησης*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1997, σ. 153-174).

είναι μία συνειδητή πράξη εσωστρέφειας, προκειμένου να εξηγήσει μέσα του το μεγάλο μυστήριο του θανάτου. « Όσο πιο πολύ αποζητάμε τη μοναξιά στη ζωή μας, τόσο περισσότερο ζυγώνουμε το μεγάλο νόημα του έρωτα και του θανάτου», γράφει ο Rilke.⁵²³

Το τι συμβόλιζε η παρουσία του Ανδρέα φαίνεται στην αντίδραση των αγοριών να τον τιμήσουν με αθλητικούς αγώνες, όπως αρμόζει στους αληθινούς ήρωες. «...Κανένας δε ρώτησε το λόγο, γιατί να γίνουν σήμερα οι αγώνες, ούτε τι δήλωνε ο ξαφνικός συναγερμός. Όλοι νιώθαμε μια έφεση σωματική για την αθανασία, να επιδείξουμε τη δύναμή μας σαν πρόκληση, σαν μια εκδίκηση γι' αυτό που είχε γίνει... Τέντωσαν τα ελαστικά κορμιά κι έπαιζαν οι μυώνες. Ήταν μια λύτρωση μέσα στο ισορροπημένο φως. Τις στιγμές εκείνες παραμερίστηκε κάθε τι μεταβλητό, ιδέες κι άλλα τέτοια μαλθακά φαινόμενα. Οι γραμμές, το σφρίγος, τα κορμιά, σήμαιναν κάτι σταθερό κι αιώνιο: την αγαλμάτινη αρμονία των θεών που θριαμβεύουν δίχως κόπο πάνω από ανθρώπινες κακομοιρίες» (74-75).

Ο Αντρέας αποτελεί μία περίπτωση «οριακής εξατομίκευσης», δηλαδή μιας διαφοροποίησης από το σύνολο, που αγγίζει τα όρια του ηρωισμού⁵²⁴. Η περιγραφή του Αντρέα, που παραπέμπει σε αρχαίο ελληνικό άγαλμα, εξηγεί αυτή την εντύπωση: «*Η αρμονία χυνότανε στο κορμί του και κάλυπτε τους μυώνες μ' έναν διάφανο πέπλο, έτσι που η δύναμή τους εκδηλωνότανε σε γραμμική απαλότητα και ρυθμική ευκινησία. Θα έλεγα σε μια μεστή, δυναμική νωχέλεια, κάτι σαν τρόπος δωρικός*» (4). Ο αιφνίδιος θάνατός του μπορεί να χαρακτηριστεί «παιδευτικός», υπό την έννοια ότι δημιουργεί προβληματισμούς στην παρέα των αγοριών σχετικά με το νόημα της ζωής και του θανάτου. Ανέτοιμοι να τον αντιμετωπίσουν, αφού ο «κόσμος δεν είχε ακόμα πήξει μέσα στο μυαλό» τους, ένωσαν σαν να τους «πάγωσε το σβέρκο μια κρύα αναπνοή», σαν να «τους είχαν ρίξει χιόνι μεσ' στην πλάτη», εξομολογείται ο αφηγητής Παρασκευάς (156).

Ωστόσο, οι έφηβοι ήρωες της *Eroica* αντιτάσσονται στον θάνατο με την κατάφαση στη ζωή. Το φθαρτό, θνητό σώμα, ως αντικείμενο του έρωτα,

⁵²³ Το απόσπασμα από το: Α. Σαχίνης, *Προσεγγίσεις. Δοκίμια κριτικής*, Ινστιτούτο του Βιβλίου, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1989, σ. 41.

⁵²⁴ Τον όρο «οριακή εξατομίκευση» χρησιμοποιεί ο Βαγγέλης Αθανασόπουλος στην ανάλυσή του για το *Ο Βασίλης ο Αρβανίτης* του Μυριβήλη. (Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Η Πολιτική διάσταση της «Μυθικής Μεθόδου»: Στρατής Μυριβήλης-Στρατής Τσίρκας*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1992, σ. 67-68).

απαντά στον θάνατο όχι με λόγια, αλλά με τη σωματική ρώμη και τη δύναμη. Ο ερχομός της άνοιξης σε συνδυασμό με τους αγώνες που γίνονται για να τιμηθεί η μνήμη του Ανδρέα, δεν αποτελεί απλά μία χρονική ένδειξη, αλλά μας δημιουργεί την ιδέα της ανένης επιστροφής, και υποδηλώνει, ως συνώνυμο της αναγέννησης, το ξεπέρασμα του θανάτου και την αναπόφευκτη πορεία της νεότητας προς το ξύπνημα των αισθήσεων και τον ερωτισμό.⁵²⁵ Ο «ηρωικός» θάνατος του Ανδρέα ενεργοποιεί τη βούληση των νεαρών ηρώων να επιδείξουν τη δύναμή τους μέσα από μία κατάσταση μάχης, υπερβαίνοντας τα καθιερωμένα σχήματα και την κοινή ανθρώπινη λογική.

Οι νέοι, «διδάσκει» ο Πολίτης, έχουν χρέος να προσπαθούν να αγγίξουν το άφθαρτο, την «αγαλμάτινη αρμονία των θεών». Πρέπει να καταφάσκουν στη ζωή ενάντια στο όχι του θανάτου. Γι' αυτό και οι ήρωές του αδιαφορούν για τα «μαλθακά φαινόμενα» και αναζητούν το απτό, το χειροπιαστό, το συγκεκριμένο. Μέσω της δράσης αντιστέκονται στο παράλογο του θανάτου.

Κι ενώ η ζωή φαίνεται προς το παρόν να θριαμβεύει έναντι του θανάτου, μέσα από την επίμονη διατήρηση στη συλλογική μνήμη της ανάμνησης του αποθανόντος προσώπου⁵²⁶, ο θανάσιμος τραυματισμός του Αλέκου στο τέλος του μυθιστορήματος, λίγο μετά την ερωτική του ένωση με τη Μόνικα, προσγειώνει και τον ίδιο τον αναγνώστη στην πραγματικότητα, ο οποίος έρχεται αντιμέτωπος με την πικρή αλήθεια: οι άνθρωποι ζουν αναζητώντας τον έρωτα, αλλά όταν φτάσουν στο σημείο να τον προσεγγίσουν ή να τον κατακτήσουν αναπόφευκτη κατάληξη μοιάζει να είναι ο θάνατος.⁵²⁷

Το βέλος του έρωτα και η σφαίρα του θανάτου συνιστούν στην *Eroica* τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Ο άνθρωπος δεν έχει παρά να το αποδεχτεί. Η σημαντικότητα της έντασης της ερωτικής επιθυμίας υπονομεύεται, τελικά, από την τραγική κατάληξη του θανάτου, επιτρέποντας να διαφανεί η αντίληψη του συγγραφέα για τον κόσμο: «*Η ομορφιά έχει όρια που κανένας άνθρωπος δεν τα περνάει ατιμώρητα. Είναι φριχτή σαν Μέδουσα – όσο και η ολόγυμνη αλήθεια*» (183).

⁵²⁵ Βλ. Μαρίτα Παπαρούση, «Γιατί πεθαίνουν τα παιδιά; -Μια διερεύνηση της θεματικής του θανάτου στο έργο του Κοσμά Πολίτη», ό.π., σ. 188, και Β. Αθανασόπουλος, ό.π., σ. 67.

⁵²⁶ Jean Levasseur, «Οι ροδαλές πόρτες του θανάτου-Αναπαραστάσεις του θανάτου στη νεανική λογοτεχνία του γαλλόφωνου Καναδά», περ. *Διαδρομές*, τ. 7, 2002, σ. 181.

⁵²⁷ Μ. Παπαρούση, ό.π., σ. 189.

Πασχαλιές

Στις Πασχαλιές η Γαλάτεια Σαράντη, μέσα από τα πρόσωπα του έργου και τα ιδεώδη που εκπροσωπούν, παρουσιάζει τα διαφορετικά πρόσωπα του θανάτου: για τον πατέρα ο θάνατος είναι γλυκός σαν τον ύπνο, είναι απλά το κλείσιμο των ματιών στο τελείωμα της μέρας. Δε χρειάζεται να τον σκέφτεται κανείς *«αρκεί να είναι έτοιμος να τον δεχτεί»* (103). Ο πατέρας πιστεύει ότι ο καθένας μας χρωστάει στη φύση έναν θάνατο και πρέπει να είναι έτοιμος να εξοφλήσει αυτό το χρέος, επομένως ο θάνατος είναι φυσικός, αναμφισβήτητος και αναπόφευκτος⁵²⁸. Αυτή ακριβώς η πίστη συνοδεύει και την δική του πορεία προς τον θάνατο. Η κόρη του Λίνα, κεντρική ηρωίδα του έργου, ως εκπρόσωπος της νέας γενιάς δεν μπορεί να δεχτεί τον θάνατο: *«η δική μας μέρα ούτε άρχισε ακόμα»* λέει στον πατέρα κι εκείνος *«δεν βρήκε τίποτ' άλλο να πει»* (103). Η Λίνα δεν είναι έτοιμη να πεθάνει, γιατί *δεν πρέπει να πεθάνει*. Απομυθοποιεί τον ηρωισμό όπως ο Αχιλλέας, που όταν ο Οδυσσέας τον συναντά στη χώρα των νεκρών και τον αποκαλεί *«άριστο των Αχαιών»* και πρώτο ανάμεσα στους νεκρούς, εκείνος του απαντά ότι θα προτιμούσε να ήταν ο τελευταίος ανάμεσα στους ανθρώπους αλλά ζωντανός, όχι νεκρός στον κόσμο του σκότους. Η Λίνα βλέπει τον θάνατο σύμφωνα με τη σαρτρική αντίληψη. Όχι μόνο δεν μπορεί να συγκριθεί και να ταυτιστεί με την ανθρώπινη ελευθερία και να χρησιμεύσει ως βοηθός ή καθοδηγητής, αλλά είναι η στέρηση κάθε δυνατότητας⁵²⁹. Η συγγραφέας, εστιάζοντας αφηγηματικά στον χαρακτήρα της Λίνας, αντιπαραθέτει τις απόψεις της με την ιδεολογία του «καλού θανάτου» που υιοθετεί ο πατέρας, προσφέροντας στον αναγνώστη τη δυνατότητα να επιλέξει ο ίδιος τη δική του «αλήθεια».⁵³⁰

Ο θάνατος του αδελφού της, του Πετρή, στον πόλεμο θα συγκλονίσει τη Λίνα και θα προσθέσει μιαν άλλη διάσταση στο πρόβλημα του θανάτου: αυτήν της απουσίας σε σχέση με το τακτό, με την επανάληψη. Ο Πετρής *«δε θα σταθεί ποτέ να τους πετάξει πέτρα γι' αστείο και να γελάει με τα φτεροκοπήματά τους»*. Κι όταν *«θα 'ρθει το μεγαλοβδόμαδο, δε θ' ανάψει τα καντήλια αυτός κι ούτε θα ψάλει με τα μάτια υψωμένα στο Θεό. Κι αυτό είναι θάνατος»* (133). Ο θάνατος

⁵²⁸ Σ. Φρόνυτ, *Επίκαιρες παρατηρήσεις για τον πόλεμο και τον θάνατο*, ό.π., σ. 45-46.

⁵²⁹ Γ. Τζαβάρας, ό.π., σ. 72.

⁵³⁰ Jean-Pierre Vernant, *Περί ορίων*, μτφρ. Μαίρη Γιόση, Σμίλη, Αθήνα 2008, σ. 134.

είναι το σβήσιμο της μοναδικότητας του προσώπου και της θέσης του μέσα στο γίγνεσθαι του κόσμου, μέσα στην ολότητα, στην αέναη επανάληψη του χρόνου, στην κυκλικότητα. Η συγγραφέας «παίζει» με τις έννοιες της παρουσίας και της απουσίας, τονίζοντας την ιδιαιτερότητα του προσώπου που πια δεν υπάρχει, τη μοναδικότητά του.

Η Λίνα παρακαλά να δει στο όνειρό της τα πρόσωπα που χάθηκαν από τη ζωή της, όμως τα όνειρα δεν έρχονται: *«Η Λίνα κοιμόταν δίχως να βλέπει όνειρα. Πριν να ξαπλώσει παρακαλιόταν να δει τον πατέρα ή τον Αλέκο. Παρακαλιόταν ακόμη να δει το Μιχαήλ. Καμιά σκιά όμως δεν ερχόταν. Οι νύχτες κυλούσαν με βαρύ αργό ύπνο, και το πρωί δεν είχε τίποτα να πει, τίποτα να θυμηθεί»* (260). Τα όνειρα είναι τα μηνύματα των απόντων προσώπων, είναι η λύτρωση, όμως το ασυνείδητό της δεν ανταποκρίνεται. Η θλίψη που έχει προκαλέσει ο πόλεμος και ο θάνατος έχει νεκρώσει κάθε ελπίδα, κάθε επιθυμία, ακόμη και τη δυνατότητα στο όνειρο, γι' αυτό και η Λίνα δεν μπορεί να δεχτεί τον έρωτα του Μιχαήλ. Ο έρωτας γι' αυτήν φαντάζει πια ξένος μέσα στην καταστροφή του πολέμου. Δεν υπάρχει ελπίδα για την αγάπη. Ακόμη και η ίδια εκπλήσσεται από την αδυναμία της να του πει ότι τον αγαπά, ίσως γιατί αντιλαμβάνεται ότι δεν μπορεί να δώσει την χωρίς μέτρο αγάπη, όπως είχε πει στον πατέρα της, κι αυτό είναι μία ένδειξη της τραγικότητας του προσώπου της Λίνας.

Εν κατακλείδι, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι οι δύο όψεις του θανάτου, όπως αυτές εμφανίζονται στις *Πασχαλιές*, η «ηρωική» του πατέρα και η «καταστροφική» της Λίνας, εναλλάσσονται και αλληλοσυμπληρώνονται, γίνονται μια ακατανόητη δύναμη που ωθεί την ηρωίδα στην υπέρβαση των ορίων αυτού του ίδιου του θανάτου, *«γιατί τίποτα δεν μπορεί να σταματήσει τη ζωή. Η Έλλη παντρεύτηκε τον καιρό που ο κόσμος πέθαινε από την πείνα και η Λίνα την ίδια εποχή ένωσε πιο ζωντανή από ποτέ. Κι οι καμπάνες χτύπαγαν Χριστός Ανέστη την ώρα που μάθαινε η μητέρα το πάθος του πατέρα. Όλα αυτά είναι παράλογα, κι όμως έτσι είναι. Οι Πασχαλιές θ' ανθίσουν πάλι [...] Οι Πασχαλιές θ' ανθίζουν πάντα»* (268-269). Οι αναστάσιμες πασχαλιές, σύμβολο θανάτου αλλά και ζωής, γίνονται ταυτόχρονα σύμβολο του μυητικού περάσματος της ηρωίδας από τον παλιό σε έναν νέο, πιο έμπειρο και αναμορφωμένο εαυτό.

Αστροφεγγιά

Ο θάνατος, ο πόλεμος, η φτώχεια, η μοναξιά, η διαστροφή των ηθών, αποτελούν ζητήματα γύρω από τα οποία ξετυλίγεται το νήμα της αφήγησης στην *Αστροφεγγιά*. Η αίσθηση του εγκλωβισμού του κεντρικού ήρωα Άγγελου Γιαννούζη διαφαίνεται από την αρχή ακόμη του μυθιστορήματος, με το δωμάτιό του να μοιάζει σαν φυλακή με «βρώμικο» και «μισοσαπισμένο» τοίχο, που τον νιώθει να ορθώνεται συνεχώς μπροστά του, «εμπόδιο που στόμωνε κάθε προσπάθειά του και θρυμμάτιζε καθ' ελπίδα του» (13-16).

Στην *Αστροφεγγιά* αντικρίζουμε κατάματα το πρόβλημα της μοναξιάς και της υποτίμησης της ανθρώπινης αξιοπρέπειας, σ' ένα περιβάλλον μικροαστικό, όπου η φτώχεια δεν είναι μόνο οικονομική αλλά προπάντων ηθική. Τα αγαθά προορίζονται μόνο για λίγους, και ο Άγγελος, που δυστυχώς δεν βρίσκεται μέσα σ' αυτούς, αγωνίζεται αδέξια να επιβιώσει σε μια κοινωνία που φαντάζει ξένη και εχθρική. Ως «γνήσιο παιδί του καιρού του» αναζητά ανάμεσα στα χαλάσματα που άφησε η εποχή του, μια καινούργια πορεία, «χειρότερη ή καλύτερη - αδιάφορο!» (39). Η μόνη του παρηγοριά είναι τα ποιήματά του, ωστόσο, εμποδίζεται να αναπτύξει την τέχνη του μέσα στο δυστοπικό περιβάλλον που ζει, αντιμετωπίζοντας επιπλέον και τα κοροϊδευτικά σχόλια της παρέας, αλλά και τα υποτιμητικά για τους ποιητές λόγια του πατέρα του (119). Και σαν μην έφταναν όλα αυτά, ο Άγγελος βρίσκεται αντιμέτωπος με τη φοβερή ασθένεια της εποχής, τη φυματίωση.

Ο Παναγιωτόπουλος επιλέγει - όχι τυχαία - την ασθένεια της φυματίωσης, θέλοντας συμβολικά να μιλήσει για τον άνθρωπο της εποχής του που ασφυκτιά. Τα πνευμόνια δεν μπορούν να αναπνεύσουν· τους λείπει το οξυγόνο, αιμορραγούν. Η ασθένεια -σύμβολο της ειμαρμένης-⁵³¹ εξαντλεί τα σώματα και τις ψυχές των ανθρώπων, με αναπόφευκτο τέλος τον θάνατο: Πρώτα η αδελφή του Άγγελου, ύστερα η γειτόνισσα του Πασπάτη, ο Πασπάτης, ο ίδιος ο Άγγελος. Ο κόσμος της *Αστροφεγγιάς* είναι ένας ζοφερός, ένας τραγικός κόσμος, που πάσχει από την «αρρώστια του θανάτου».⁵³² Ο Άγγελος, μέρα με τη μέρα, βλέπει όχι μόνο τον σταδιακό θάνατο των ανθρώπων γύρω του αλλά και τον ευτελισμό των ανθρώπινων σχέσεων, που κι αυτό είναι θάνατος. Η ζωή και η

⁵³¹ Α. Ζήρας, *Θεωρία μορφών*, Πλέθρον, Αθήνα 1978, σ. 133.

⁵³² Βλ. Δ. Τσατσούλης, «Ειρωνεία και αυτοσαρκασμός στην αφηγηματοποίηση της αρρώστιας του θανάτου», στο: *Η περιπέτεια της αφήγησης*, ό. π., σ. 227.

προσωπικότητά του συνθλίβονται υπό το βάρος της κοινωνικής αδικίας, με αποτέλεσμα ο ίδιος να καταφεύγει στη μοναξιά. Έχοντας βιώσει στο πετσί του τη σκληρή πλευρά της ζωής, αισθάνεται ξένος ανάμεσα στους ανθρώπους. Η στεγνή κοινωνία, η πνευματική κενότητα, η έλλειψη επικοινωνίας με τους γονείς του, του στερούν τη δυνατότητα να βρει την ταυτότητά του, και του μαθαίνουν με τον καιρό ότι δεν υπάρχει μεγαλύτερη μοναξιά από εκείνη ανάμεσα στους ανθρώπους, ούτε σκληρότερη στέρηση από την αγάπη που προαναγγέλλεται αλλά ποτέ δεν εκπληρώνεται.

Παρ' όλα αυτά, η βιαιότητα του θανάτου δεν θα κατορθώσει να καταστείλει το πείσμα του ν' αντισταθεί στη μοίρα και να ξεπληρώσει το άδικο: *«στη θέση αυτού του άχαρου κόσμου έπρεπε να στήσει τον κόσμο του, από την αρχή, από την πρώτη πέτρα και την πρώτη ρίζα. Έπρεπε να γίνει για χρόνια πολλά μαθητής του εαυτού του. Να νικήσει τις αδυναμίες του, τις αρρώστιες του. Να κάμει την ασκήμια του ομορφιά κι αρετή το ελάττωμά του»* (37). Αλλά και αργότερα, στη δική του πορεία προς τον θάνατο, η αρρώστια αποτελεί ένα σημαντικό όσο και καταλυτικό στάδιο, καθώς ενεργοποιεί το πνεύμα, οδηγεί στη συνειδητοποίηση και από κει στην απόφαση. Απόφαση αντίστασης στον μηδενισμό του θανάτου⁵³³.

Σύμφωνα με τις απόψεις του M. Heidegger, όπως μας τις αποδίδει ο Γιάννης Τζαβάρας, «δεν αρκεί η αμεσότητα της εμπειρικής πραγματικότητας του θανάτου, ώστε ο άνθρωπος να κατορθώσει να φτάσει στην πλήρη σύλληψή του και να μπορέσει να τον υπερβεί. Ο θάνατος υπάρχει μόνο στο μέτρο που κείται μπροστά μου, δηλαδή που τον βλέπω ως δικό μου θάνατο, κι όχι στο μέτρο που δεν έχει ακόμα παρευρεθεί ή που εκκρεμεί σ' ένα μακρινό μέλλον»⁵³⁴. Έτσι και ο Άγγελος κοιτάζει κατάματα τον θάνατο που έρχεται, ξεπερνά τον φόβο του κι αποφασίζει ν' αναμετρηθεί μαζί του. Η ποίηση γίνεται το μέσο που τον βοηθά να ψηλαφίσει, να μορφοποιήσει και να διαπραγματευτεί τον θάνατο. Έτσι, θα μπορέσει να τον δαμάσει, να τον κάνει «το άλλο όνομα, την άλλη πλευρά της ζωής»⁵³⁵. Ο Άγγελος προετοιμάζεται για τον θάνατο, όχι μόνο παρατηρώντας τον ή θεωρώντας τον μέρος της φύσης, αλλά τοποθετώντας τον εαυτό του εντός του. Δεν σκέπτεται απλώς τον θάνατο αλλά τον εαυτό του μέσα στον θάνατο,

⁵³³ Δ. Τσατσούλης, ό.π., σ. 227-228.

⁵³⁴ Γιάννης Τζαβάρας, ό.π., σ. 55.

⁵³⁵ M. Blanchot, ό.π., σ. 177.

που δεν είναι πλέον κάτι το αμφίβολο και μακρινό, αλλά βρίσκεται τριγύρω, δυνατός ανά πάσα στιγμή. Η στάση αυτή τον οδηγεί σε μία δραστηριοποίηση, δίνοντας βαρύτητα στον χρόνο που του απομένει. Ο Άγγελος, θα μπορούσαμε να πούμε ότι πραγματοποιεί αυτού του είδους τη συνάντηση με τον δικό του θάνατο. Γίνεται έτσι κύριος του εαυτού του, αφού μπορεί πλέον να διαθέτει τη ζωή του και κυρίως τον θάνατό του όπως αυτός επιθυμεί. Η απόφασή του να αποσυρθεί σε μια σκηνή στην ερημιά, και εκεί να αφήσει την τελευταία του πνοή, επιστεγάζει και επιβεβαιώνει αβίαστα αυτό που ο ίδιος έζησε με οδυνηρό τρόπο σ' όλη τη διάρκεια της σύντομης ζωής του: τον συνεχή διάλογό του με τον θάνατο. *«Ζήσαμε τόσους αιώνες, ζήσαμε τόση θλίψη, τόσες χίμαιρες, [...] έχουμε πια το δικαίωμα να πεθάνουμε, ναι, αυτό δε μπορεί να μας το στερήσει κανείς!»* (217). Ο θάνατος είναι το τελείωμα μιας τάξης, παράλληλα όμως σηματοδοτεί και μία επανεκκίνηση: *«Μια καινούρια μέρα αρχίζει, είπε ο Άγγελος»* (224). Την ύστατη στιγμή της απόλυτης μοναξιάς, τη στιγμή που η ζωή του χάνεται, ο Άγγελος τραβά την κουβέρτα πάνω από το κεφάλι του, κρύβοντας το πρόσωπό του από τα βλέμματα των άλλων. Η αυλαία πέφτει. Ο ήρωας παραδίνεται στον θάνατο, σαν να είναι αυτός - ο θάνατος - το επισφράγισμα του συμβολικού του θανάτου μέσα στον κόσμο. Αποσύροντας τον εαυτό του, άρα και τον θάνατό του από τον κόσμο, ο Άγγελος διατηρεί το δικαίωμά του στον θάνατο. Μόνο έτσι θα μπορέσει να κρατήσει ως την τελευταία στιγμή ακέραιη την αξιοπρέπειά του. Δεν εκδικείται, ούτε θέλει να τον λυπηθούν, εναποθέτωντας αλλού το βάρος του θανάτου του. Ο θάνατός του ανήκει μόνο σε εκείνον. Είναι αυτό που θα κρατήσει τελικά για τον εαυτό του αλλά και τη μητέρα του, τον μόνο άνθρωπο που αποδέχεται στις τελευταίες στιγμές του, και σ' αυτήν απευθύνεται. Ακολουθώντας το σεφερικό πρότυπο «είμαστε ο σπόρος που πεθαίνει», ο Άγγελος πεθαίνει για να μπορέσει να ξαναγεννηθεί⁵³⁶.

Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος στην *Αστροφεγγιά* συνθέτει μία κοινωνία εγκλωβισμένη σ' έναν λαβύρινθο αδιεξόδων, με τους ήρωές του να ενσαρκώνουν τη σταδιακή φθορά του ανθρώπου από την ίδια τη ζωή. Στόχος του δεν είναι να διατυπώσει καταφάσεις εκεί που η ίδια η ζωή τις αποκλείει, αλλά να θέσει

⁵³⁶ Γιώργος Κωστακιώτης, «Από τη δυστοπία στη ρήξη. Ο αποκλεισμός και η απομόνωση του ατόμου στο έργο του Γιάννη Μακριδάκη», Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*, ό.π., σ. 585-586.

προβληματισμούς, να ερεθίσει τη φαντασία του αναγνώστη κι ύστερα να τον αφήσει απερίσπαστο να σκεφτεί. Ξέρει πως ο αναγνώστης δεν θα βρει λύσεις, γιατί λύσεις μπορεί και να μην υπάρχουν. Ωστόσο, εκείνο που έχει σημασία δεν είναι οι λύσεις, αλλά «η δοκιμασία, το πάθος των ανθρώπων απέναντι στο αίνιγμα της ζωής τους», όπως γράφει ο Άγγελος Τερζάκης⁵³⁷.

Αν και στο τυπικό μυθιστόρημα μαθητείας το τέλος της ιστορίας βρίσκει τον πρωταγωνιστή σε ένα σημείο καμπής, έτοιμο να ξεκινήσει μία καινούργια αρχή με εφόδια τις εμπειρίες και τις αξίες που αποκόμισε από τη μέχρι τότε ζωή του, στην *Αστροφεγγιά* ο θάνατος του Άγγελου δημιουργεί μία διαφορετική συνθήκη που μοιάζει εντελώς απαισιόδοξη, ωστόσο το τέλος αυτό λειτουργεί για τον αναγνώστη του μυθιστορήματος «ως δίδαγμα από την ανάποδη», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Δ. Αναγνωστοπούλου, δεδομένου ότι του «επιτρέπει να δει την κακή πλευρά χωρίς απαραίτητα να την προσπορίζεται ή να την ακολουθεί». Το γεγονός, εξάλλου, ότι ο συγγραφικός λόγος αρθρώνεται μέσα από τον αισιόδοξο χαρακτήρα της Έρσης, μαρτυρά και την πρόθεση του συγγραφέα να μεταδώσει αυτήν την αισιόδοξη προοπτική στο τέλος του μυθιστορήματος⁵³⁸.

2.2.3 Η φύση

Η φύση σε όλες της τις μορφές, και ιδιαίτερα η ανοιξιιάτικη και καλοκαιρινή φύση, αποτελεί κατεξοχήν παιδευτική δύναμη, διαδραματίζοντας καταλυτικό ρόλο στην ψυχολογία και στη δράση των μυθιστορηματικών προσώπων. Οι συγγραφείς δίνουν ιδιαίτερη σημασία στον ρόλο της φύσης, που δεν αποτελεί απλώς το φόντο στην εξέλιξη της πλοκής, αλλά έχει μια διττή λειτουργία: είναι κάτοπτρο και συγχρόνως πηγή των συναισθημάτων και της εσωτερικότητας των προσώπων. Ιδιαίτερα η «ερωτικοποίηση της φύσης» αποτελεί επαναλαμβανόμενο μοτίβο στα υπό μελέτη κείμενα, όπου το ερωτικό στοιχείο

⁵³⁷ Α. Τερζάκης, *Πριν από την αυλαία*, Καστανιώτης, Αθήνα 1989, σ. 196.

⁵³⁸ Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, «Γυναικείες μυθιστορηματικές μορφές και η λειτουργία τους στο έργο του Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου», στο: *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*, ό.π., σ. 188.

εμφανίζεται με τρόπο διάχυτο, διαφορούμενο ή και αινιγματικό, ωστόσο πολύ ξεκάθαρο. Η φύση προκαλεί και ερεθίζει τις αισθήσεις των ηρώων και ηρωίδων, εισρέει εντός τους, και σε πολλές περιπτώσεις εμφανίζεται σαν «φορέας ηθικών αξιών»⁵³⁹, συντελώντας στη διαμόρφωση της προσωπικής τους ταυτότητας.

Eroica

Ξεκινώντας από την *Eroica*, διαπιστώνουμε ότι η φύση δεν αποτελεί απλώς στοιχείο της αφήγησης αλλά βρίσκεται στο κέντρο της δράσης. Κάθε στιγμή της φύσης εισχωρεί τόσο βαθιά στην ψυχολογία των χαρακτήρων αλλά και στην ψυχολογία του ίδιου του αναγνώστη, που έρχεται «στον καθένα να πει» πως «η άνοιξη εκείνη πάει να μοιάσει ολόδια με την εφετεινή» (81), να μοιάσει με κάποια δική του⁵⁴⁰. Οι περιγραφές της φύσης στην *Eroica* συνδέονται σχεδόν πάντα με το ερωτικό στοιχείο, μεταφέροντας εικόνες συχνά εκστατικές, μέσα σ' έναν «οργασμό» δημιουργίας, που κάνουν τον αφηγητή να πιστέψει πως η φύση του ανταποδίδει «κάποιο καλό μεγάλο» που έκανε χωρίς να το θυμάται: «Καβάλα στα ποδήλατα τραβούσαμε κατά την Ελεμίνθα. Τρώγαμε το δρόμο με τα μάτια μας και δεν τον χόρταινε η ψυχή μας [...] μέσα σε μια και μόνη αυγή ανθίσανε οι αχλαδιές – αύριο δίχως άλλο ανοίγουν τα μπουμπούκια της ροδακινιάς, βαθύ τριανταφυλλί – όλα θ' ανθίσουνε, όλα - να εκεί, το πράσινο στον ήλιο, οι ανεμώνες, τα νερά – το πράσινο, το πράσινο, το πράσινο – κάποιο καλό μεγάλο θάκανα δίχως να το θυμούμαι και αξιώνομαι να ζω μέσα στην τρέλλα ετούτη... [...]. Κι άλλα φυτά ένα σωρό έγερναν πάνω στο κανάλι, μεριές – μεριές το σκέπαζαν ολότελα, έτσι που μόνο φανταζόσουν πως τρέχει εκεί κάποιο νερό... Ένα μωρό - μην είν' ο έρωτας το βρέφος; - παραπατάει παζαβλά μέσα στ' αγριοβλάσταρα και πάνω στις κορφάδες, αρπάχνεται απ' το φουστάνι της κοπέλας, μιλάει τσεβδά και παιδιαρίζει [...] σκοντάφτει σε χαμόμηλα, μπλέκει σε παπαρούνες [...] κι αν κάποτε πατήσει απρόσεχτα σε σουβλερό αγκάθι βάζει τις φωνές – άι, άι, άι – κυττάζοντας με τρόπο δυο-τρεις σταγόνες αίμα, λες πως αυτό είναι το παν» (82). Οι εικόνες των νερών της λίμνης με τα φυτά να τη σκεπάζουν

⁵³⁹ Οδυσσέας Ελύτης, «Η μαγεία του Παπαδιαμάντη» στο: *Εν λευκώ*, Ίκαρος, Αθήνα 1992, σ. 94.

⁵⁴⁰ Αλ. Διαμαντόπουλος, «Διαβάζοντας την *Eroica* του Κοσμά Πολίτη», *Τα Νέα Γράμματα*, τ. Ε', σ.72.

παραπέμπουν στην ερωτική συνεύρεση, ενώ το αγωνιώδες παιχνίδι του βρέφους – έρωτα είναι η κοπιαστική και αγωνιώδης πορεία του ανθρώπου προς την ωριμότητα, που περιλαμβάνει την επώδυνη μύηση στον έρωτα και τον αγώνα του για την ευδαιμονία.

Το ερωτικό στοιχείο εντείνεται από τη γυναικεία παρουσία, άλλοτε πραγματική, με αποκορύφωμα την παρουσία της Μόνικας, άλλοτε συμβολική. Πολλές σκηνές από τη φύση παραπέμπουν στη θηλυκότητα, την κυοφορία, τη γέννηση και τη μητρότητα⁵⁴¹. Η πρώτη συνάντηση του Λοΐζου και του Αλέκου με τη Μόνικα, την κόρη του Γάλλου πρόξενου, πραγματοποιείται μέσα στον περιφραγμένο κήπο του σπιτιού της λίγο μετά το τέλος του παιχνιδιού με τη φωτιά, που συμβολίζει το «βάπτισμα του πυρός» για την είσοδο των έφηβων ηρώων στον κόσμο των ενηλίκων. Το μοτίβο του περιφραγμένου και απροσπέλαστου περιβολιού σε συνδυασμό με το θέμα του ανεκπλήρωτου έρωτα, το οποίο συναντάμε τόσο στην *Eroica* όσο και στα μυθιστορήματα *Ταξίδι με τον Έσπερο* και *Απόγονος*, αποτελεί κοινό λογοτεχνικό τόπο και, όπως προαναφέρθηκε, έχει γυναικείο συμβολισμό, δηλώνοντας τα φανερά αλλά και τα κρυφά κάλη των γυναικών. Ο περιτειχισμένος κήπος, σύμφωνα με τη Ρένα Ζαμάρου, συνδέεται και με την παρθενία⁵⁴².

Η πρώτη, σαν σε όραμα, περιγραφή του κήπου από τον αφηγητή Παρασκευά συμπίπτει με την αλλαγή της αφήγησης από το τρίτο στο πρώτο πρόσωπο, θέλοντας ο ίδιος να δώσει τον δικό του προσωπικό τόνο στην ανάμνηση:

«Αν δεν γελιέμαι, πάνω απ' αυτό τον τοίχο κάθε άνοιξη μοσχοβολούσε το λεπτό της άρωμα η γκλυσίνα κι έγερνε από ψηλά, ειρηνική και λίγο ξέθωρη, σα ζωγραφιά ιαπωνέζικης βεντάλιας. Λίγο παραπέρα, καταμεσής του μαντρότοιχου, μια μεγάλη δίφυλλη σιδερένια πόρτα έμενε – και μένει ακόμα – κλειστή και αχρηστεμένη. Το χρώμα έχει μαζευτεί στις χαραμάδες και χορτάριασε με τον καιρό. Κάτι κίτρινα λουλουδάκια – κιτρινολούλουδα τα λέγαν – ξεφυτρώσαν μέσα στο κούφιο στόμα του lionταρίσιου κεφαλιού απ' όπου πριν κρεμότανε βαρύ το σιδερένιο ρόπτρο. Έτσι χορταριασμένη και μουγγή, έδειχνε με τον τοίχο ένα. Μα ώρες – ώρες, το δειλινό (τόχε η στιγμή;- κάποια μενεξεδένια ουσία στον αέρα ή που φωλιάζει μέσα

⁵⁴¹ «Έτσι και τότε φούσκωνε η γη» (σ. 81), «Δεν είχε μπει ο Μάρτης, μα ως και οι συκιές πετούσαν τρυφερούδια. Η καρυδιά μονάχα μόλις αγουροξύπνησε και μένει ακόμη άντυπη και σαν ξεμαλλιασμένη» (σ. 82).

⁵⁴² Βλ. Ρένα Ζαμάρου, *Φύση και έρωτας στον Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 87.

μας εδώ;) περιμένεις πως τα θυρόφυλλα εκείνα θ' ανοίγανε ανάλαφρα, κάποια μορφή σα να στεκότανε εκεί, ψηλόλιγνη, ξανθομαλλούσα, δυο μάτια ολοκάθαρα κυττάζαν με αγάπη (τι ιδέα!). Και το μακρόστενο, το σιταρί της χέρι, παρθένο από στολίδια – ποιο νάταν το σημάδι που τόδειχνε γυναίκας και όχι κοριτσιού; - ακόμα υγρό από φιλία, χαιρέταγε με ολόψυχη φιλία τον άγνωστο περαστικό διαβάτη, έτσι σα νάλεγε: - Είναι δικό σου το χέρι μου ετούτο σ' όλη μου τη ζωή, για πάντα... Και ήταν σα να κράταγε στην αγκαλιά ένα γλυκό παιδάκι, σα νάλεγε: - Κι αυτό είναι δικό σου, ποια σημασία μπορεί νάχουνε τα περασμένα;...Και ξεκινώντας ο διαβάτης πάνω στο σκονισμένο δρόμο, να στρέφει το κεφάλι και να γνέφει σοβαρά προς την τρελλή ετούτη φαντασία: - Ναι, έτσι θα γίνει, παρθένα ονειρεμένη. Τόξερεις από πάντα» (4-5).

Η χορταριασμένη και μουγκή πόρτα υποδηλώνει την ανθρώπινη απουσία και τη μοναξιά που αυτή συνεπάγεται. Εντούτοις, η μελαγχολική διάθεση του αφηγητή εμπεριέχει και την αδημονία για το ξαναζωντάνεμα του κήπου και την εμφάνιση του κοριτσιού, που συνδέεται με την έλευση του έρωτα. Πίσω απ' τον φράχτη η ζωή περιμένει. Από το κούφιο, λιονταρίσιο στόμα του ρόπτρου ξεπροβάλλουν τα κιτρινολούλουδα. Η «ψηλόλιγνη, ξανθομαλλούσα» μορφή, το αγαπημένο πρόσωπο, είναι κάπου εκεί και προτείνει το χέρι για να δώσει πνοή σ' αυτό που χάθηκε. Είναι το κάλεσμα, η αρχή της μύησης στον έρωτα. Το «γλυκό παιδάκι» στη γυναικεία αγκαλιά συμβολίζει το ξεπέραςμα του παρελθόντος και το άνοιγμα της προοπτικής του μέλλοντος. Ο αένας κύκλος της ζωής και του θανάτου («τόξερεις από πάντα») υπονοείται εδώ, σε μία σκηνή όπου η φύση έχει πρωτεύοντα μυητικό ρόλο.

Η μετάβαση από το όραμα στην πραγματικότητα συμβαίνει με το πέρασμα του μαντρότοιχου και τη συνάντηση με τη Μόνικα μέσα στον κήπο του σπιτιού της, που συμπίπτει χρονικά με την ξαφνική αλλαγή στα χαρακτηριστικά της φύσης: «Κάνει ψύχρα, ο αέρας είναι υγρός. Κάπου κρύφτηκε ο ήλιος». Αμέσως, έρχεται ένα «σφίξιμο» στην κοιλιά, «τα γόνατά τους τρεμουλιάζουν», στο κορμί «τρέχουν κρυάδες» (7). Την ίδια στιγμή, το κέντρισμα της Μόνικας από τη μέλισσα συμβολίζει το ξύπνημα του έρωτα και το πέρασμα από την παιδική αθωότητα στην οδυνηρή πραγματικότητα της ενηλικίωσης. Η Μόνικα συνδυάζει στο πρόσωπό της την παιδιάτικη με τη γυναικεία μορφή. Είναι η

παρθένα – κόρη - Παναγία, αλλά και η γυναίκα – Μέδουσα⁵⁴³ που γοητεύει και παρασέρνει τους έφηβους ήρωες, χωρίς να μπορείς να εξηγήσεις το γιατί. Ακόμη κι όταν ο καιρός περάσει και η παιδικότητα έχει χαθεί για πάντα, η εικόνα της Μόνικας παραμένει άφθαρτη, στη σφαίρα του άπιαστου ιδανικού.

Στην *Eroica* η φύση συνομιλεί με τον άνθρωπο μέσα από μια μυστική επικοινωνία και γίνεται ο τόπος που ανελκύει αυτό που οι ήρωες αισθάνονται αλλά δεν μπορούν να εκφράσουν στα φανερά, αυτό που αφορά το βαθύτερο είναι τους, το σκοτεινό και απαγορευμένο: «Ω, αυτός, κάποια στιγμή ευτυχισμένη, θα πάει στο δάσος ν' αφουγκραστεί προσεκτικά εκείνη τη λαλιά που αναβλύζει απέριττη και απλή, μια εκμυστήρευση, ένας λόγος – όλα πάνω στη γη απολογούνται την αμόλυντη ετούτη ώρα, του λέει (του Αλέκου) ένα πρωινό η θεία Φίλις... Πάνω στα κλαδιά του φράχτη, ο πρώτος ήλιος άναβε τα τρεμουλιαστά πετράδια της δρασσοσταλίδας στα λεπτοδουλεμένα λουλουδάκια της άγριας τριανταφυλλιάς και αβίαστο κυλούσε το ρυάκι – διάφανο πάνω από τα βότσαλα και ρίζες παιχνιδίζε με φως και ίσκιους. Με ταπεινή φωνή, έτσι που μόλις να τ' ακούει ο ίδιος, θα εκμυστηρευτεί κι αυτός την ώρα εκείνη τα όσα ντρέπεται ν' ακούσουν άλλοι»(35).

Στον αποκριάτικο χορό μεταμφιεσμένων στο σπίτι της Μόνικας⁵⁴⁴, ο Αλέκος μένει κάποια στιγμή μόνος, και τότε, ανοίγοντας το τζάμι του παραθύρου, «μια ψυχρή ακίνητη πνοή του άρπαξε το πρόσωπο. Μαυρίλα και ησυχία μέσα στο περιβόλι». Αισθάνεται τότε τη γαλήνη της φύσης κι εύχεται «νάσαι πάντα έτσι, όλος ο κόσμος να ζει μέσα σε τέτοια μία γαλήνη και πάνω απ' όλα να χαμογελάει ένα προσωπάκι» (59-60). Όταν εμφανίζεται ο Γκαετάνο, ο Αλέκος «με μια πλατειά χειρονομία του έδειξε απ' το παράθυρο τη νύχτα: - Έλα να ρεμβάσομε και να ξεχάσομε πως ζούμε...» (61), θα του πει. Ανοίγοντας το παράθυρο, το βλέμμα αναζητά, στρέφεται προς την ελπίδα. Η φύση μυεί, εικονοποιώντας το άχρονο, το γαλήνιο. Αν στόχος της ζωής είναι η ευδαιμονία, ο Αλέκος τη στιγμή εκείνη της υπέρτατης γαλήνης αισθάνεται ότι μπορεί να τη φτάσει, και εύχεται να μπορούσε να ακινητοποιηθεί ο χρόνος. Μέσω της ρέμβης και του ονείρου ο

⁵⁴³ Δ. Αναγνωστοπούλου, «Η γυναίκα – μητέρα ως τόπος απαγόρευσης ή/και εξιδανίκευσης στο έργο του Κοσμά Πολίτη», στο: *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*, ό.π., σ. 148-150.

⁵⁴⁴ Η μεταμφίεση, σύμφωνα με τον Peter Mackridge, συμβολίζει την παιδική ηλικία, ενώ η αφαίρεση της αποκριάτικης ενδυμασίας στο τέλος της γιορτής συμβολίζει «το πέρασμα από τον κόσμο των παιδιών στον κόσμο των μεγάλων».(Peter Mackridge, «Συμβολικές και ειρωνικές δομές στην *Eroica*», ό.π., σ. μβ').

ήρωας γίνεται ένα με τη φύση, και τότε οδηγείται στην υπέρβαση του χρόνου, στη στιγμιαία λήθη της ατομικότητας, εισερχόμενος σε ένα ανώτερο πνευματικό επίπεδο. Και σ' αυτή την υπερβατική στιγμή έχει ανάγκη δίπλα του τον φίλο, που θα μοιραστεί και θα ακούσει, θα συναισθανθεί *«πράματα εξάϊσια, σαν όνειρα χειροπιαστά...»* (61).

Λίγο πριν το ξεκίνημα των αγώνων προς τιμήν του αδικοχαμένου Ανδρέα, έχουμε άλλη μία μυητική έκρηξη της φύσης, (*«Λες πρωτάνοιξε η θάλασσα και η στεριά τη μέρα εκείνη»*, σ. 75), που δυναμώνει τη θέληση των αγοριών να αντιδράσουν στην *«παγωμάρα»* του θανάτου, μέσα από τη συνειδητοποίηση της σωματικής τους ρώμης. Η ομορφιά της φύσης, οι μυρωδιές της, εντείνουν ακόμη περισσότερο την ανυπαρξία του φίλου. Η άνοιξη είναι εδώ αλλά χωρίς εκείνον. Οι ήρωες απαντούν στον θάνατο με τη σωματικότητα και τη δύναμη, ενώ η φύση εκείνη την ώρα μοιάζει με δημιουργήμα του ανθρώπου, σάμπως ο ίδιος να γίνεται Θεός: *«Και φούντωνε πυκνό το πράσινο, λογής – λογής μεταξωτό, βελούδινο, χνουδάτο ή ασημένιο, αλλού πιο σκούρο, αλλού ανοιχτό σα νάταν πρώτο χέρι [...] Και πλάι μας εκεί, στο πλατύ αυλάκι κάτω απ' την επιχωμάτωση, η δρακοντιά καβάλησε τα γαιδουράγκαθα και την τσουκνίδα. Φρεσκοδίπλωνε ολούθε τα καινουργιοβαμμένα φύλλα της. Στριμώχνουταν και μπλέκανε όλα μαζί, ποδοπατούσανε το ένα τ' άλλο κι ο τόπος έδειχνε στενός για τη μεγάλη άνοιξη που ερχόταν»* (75). Όπως στριμώχνονται τα αγριόχορτα για να διεκδικήσουν τη ζωή, έτσι παλεύουν τα νεανικά κορμιά για να νικήσουν τον θάνατο. Η πάλη τους είναι μία επίδειξη δύναμης, *«σα μιαν εκδίκηση γι' αυτό που είχε γίνει»* (74), και παράλληλα δηλώνει την απαίτηση των εφήβων να πλατύνει ο χώρος, ώστε ν' ανοιχθούν χωρίς συμβιβασμούς στη νέα ζωή που περιμένει.

Το όλο σκηνικό συμπληρώνει η *«απλωμένη»* θάλασσα. Ο Λοΐζος κάθεται μόνος και αγναντεύει στην ακρογιαλιά. Βουτά τα χέρια του στη θάλασσα, που ο αφρός της⁵⁴⁵ *«μυρίζει νεραντζιά και δεντρολίβανο»*, για να ενωθεί με το τοπίο, να ετοιμάσει το κορμί για τον μεγάλο αγώνα. Είναι έτοιμος να αντιτάξει τα νιάτα του στον θάνατο. Ο ήρωας βρίσκεται πλέον στη συνειδητότητα. Η μύηση έχει συντελεστεί.

⁵⁴⁵ Ο αφρός της θάλασσας συμβολίζει τη συνείδηση, σε αντίθεση με τη βαθιά θάλασσα που ταυτίζεται με το ασυνείδητο. (G. Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα*, μτφ. Ε. Τσούτη, Χατζηνικολής, Αθήνα 1985, ό.π., σ. 51-75).

Κάθε γωνιά του κήπου στην *Eroica* είναι συνδεδεμένη με την πρώτη επιθυμία και την εκδήλωση του έρωτα. Η φύση τροφοδοτεί τη μνήμη και ο ενήλικος πια αφηγητής γυρνά πίσω και αναπολεί: «Έτσι και τότε φούσκωνε η γη...» (81). Η ανάμνηση μπλέκεται με τη φαντασία, πλάθοντας νέες εικόνες του περιβολιού. Η παιδικότητα έχει χαθεί, αλλά η ζωντανή ανάμνηση υπάρχει για να τον ταξιδέψει στο παρελθόν και να νιώσει ότι γίνεται και πάλι παιδί: «Όλα ξεχώριζαν ψηλαφητά στο μάτι και στην ακοή. Εδώ είχαν θροΐσει τα ξέπλεκα μαλλιά της μαζί με φύλλα λεμονιάς. Μια δειλή συνάντηση σε ανθισμένους κλώνους, άφωνη, σαν μακρυνός χαιρετισμός. Θα διαρκούσε απεριόριστα, πιο πέρα απ' ό,τι άλλο – έτσι φανταζόμουν το χαιρετισμό, άφωνο σαν το αστέρι εκείνο που στέκεται για μια στιγμή στη ράχη του βουνού και γνέφει: καληνύχτα, καληνύχτα, είμαι δικό σου, θα ξανάρθω αύριο, καληνύχτα παιδάκι, καληνύχτα, καληνύχτα, καληνύχτα. Και τότε ξαναγίνεται κανένας ακόμα πιο παιδί... Ως και τα λόγια της ανέμιζαν μέσα στην ώρα ετούτη, έσταζαν βάρος από φως, μέσα στο βόμβο του μεσημεριού, σαν το ξανθό μελισσολόι – τόσο πυκνά και χρυσαφένια» (113). Ο αφηγητής εκπλήσσεται από τη διαύγεια της ανάμνησης, που διασώζει από τη φθορά του χρόνου τον τόπο του έρωτα. Ο κήπος είναι όπως τότε. Η πραγματικότητα τροφοδοτεί τη μνήμη και η μνήμη την πραγματικότητα. Η παιδική ηλικία δηλώνεται μετωνυμικά μέσω του ανιμισμού (αστεράκι), ενώ ο άφωνος χαιρετισμός τονίζει αντιθετικά την απώλεια της παιδικότητας.

Η παραβίαση του «απαγορευμένου κήπου» θα μπορούσε να συσχετιστεί με τη βιβλική παραβίαση της θεϊκής εντολής και την επακόλουθη «πτώση» από τον παράδεισο. Ο εμπρησμός στο σπίτι του πρόξενου από τον Αλέκο στο τέλος, προκαλεί την καταστροφή του «κήπου – παραδείσου», μέσα σε ένα σκηνικό που θυμίζει «κόλαση»⁵⁴⁶, προοιωνίζοντας και το θάνατό του, λίγο μετά την ερωτική του συνεύρεση με τη Μόνικα. Η καταστροφή του κήπου, που ταυτίζεται χρονικά με το τέλος του ερωτικού ονείρου, συμβολίζει και το τέλος της αθωότητας της παιδικής ηλικίας των νεαρών ηρώων του μυθιστορήματος.

⁵⁴⁶ «Η πόρτα του μαντρότοιχου τραντάζει σα νάτανε σεισμός. Κακό, ξεφωνητά, ορμάει κόσμος... Ο ουρανός κοκκίνισε, χορεύουνε τ' αστέρια σε μια πυρακτωμένη δίνη εκεί ψηλά – η κόλαση, ναι, φαίνεται πως ήρθε η Δευτέρα Παρουσία... (190).

Προμήνυμα

Στο Προμήνυμα, έντονη είναι η παρουσία της θάλασσας, που λειτουργεί για τον έφηβο πρωταγωνιστή Αλέξη ως ισχυρό στοιχείο μύησης. Η επιθυμία του ήρωα να ταξιδέψει στη θάλασσα είναι μία συμβολική του ταξιδιού στον εαυτό του, δηλαδή μιας πορείας αυτογνωσίας και κατάκτησης ενός ανώτερου πνευματικού επιπέδου. Σύμφωνα με τον Paul Diel, «η θάλασσα είναι σύμβολο της ζωής: να πλέει κανείς πάνω στη θάλασσα είναι σαν να ταξιδεύει στη ζωή. Η απέραντη επιφάνειά της συμβολίζει τη ζωή με τις περιπέτειες και τους κινδύνους της»⁵⁴⁷.

Η θάλασσα, όμως, είναι και σύμβολο ερωτικό.⁵⁴⁸ Ιδιαίτερα η τρικυμία ενέχει στοιχεία ενός λανθάνοντος ερωτισμού, ενώ η κλιμάκωση των ήχων του υγρού στοιχείου συνδέεται με τις ισχυρές συγκινήσεις του έρωτα.⁵⁴⁹ Σε αρκετές περιπτώσεις η θάλασσα παρουσιάζεται με θηλυκά χαρακτηριστικά, ως τόπος απόλαυσης που υποκαθιστά τη γυναίκα⁵⁵⁰: «τις χειμωνιάτικες ημέρες, έδερνε την ακροθαλασσιά με την τσουχτερή της αλμύρα. Ήταν άγρια και παρθενική. Μα το καλοκαίρι ξαπλωνότανε στα μάτια σαν κοιμισμένο κορίτσι. Στη γαληνεμένη της ράχη ξεδιπλωνόταν ο ήλιος σε μια τρυφερή ανατριχίλα. Κι ήτανε τότε μια μεγάλη χαρά να ριχτείς στο νερό. Ένοιωθες τα μέλη σου να ξεμουδιάζουν και να λαφραίνουν και στα χείλια είχες τη δυνατή του γεύση» (12). Τη νύχτα ο αφηγητής φαντάζεται τη θάλασσα «απρόσιτη, παθητική κι αγαπημένη» που «καμιά φορά θ' ανατριχιάζει απ' τα κεντήματα των αστεριών» (59). Η άβυσσος της θάλασσας παραπέμπει σαφώς στη μορφή της γυναικείας αβύσσου⁵⁵¹. Συμβολίζει την απεραντοσύνη, καθώς απ' αυτήν πηγάζει η ζωή και σ' αυτήν κατευθύνεται. Σε άλλο σημείο, πάλι, το νερό εμφανίζεται να εκδηλώνει μία «αρσενική» ερωτική ενέργεια⁵⁵²: «Ήταν πεντακάθαρο, τρύπωνε στα σκαμμένα βράχια και χάιδευε την πρασινάδα μιας ζωντανής βλάστησης» (78).

⁵⁴⁷ P. Diel, ό.π., σ. 48.

⁵⁴⁸ G. Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα*, ό.π., σ. 132-134 και 136.

⁵⁴⁹ Ρένα Ζαμάρου, *Φύση και έρωτας στον Παπαδιαμάντη*, σ. 116.

⁵⁵⁰ Για τη «θηλυκότητα» των νερών, βλ. στο: G. Bachelard, ό.π., σ. 131-132, καθώς και στα: Elizabeth Constantinides, «Love and Death: The Sea in the Work of Alexandros Papadiamantis», *Modern Greek Studies Yearbook*, τ. 4, 1988, σ. 99-110, και X. Τζούλης, *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Από την θεωρία στην πράξη*, ό.π., σ. 69.

⁵⁵¹ G. Saunier, *Εωσφόρος και Άβυσσος: Ο προσωπικός μύθος του Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 267.

⁵⁵² Βλ. G. Saunier, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός και το αρσενικό νερό», στο: ίδιου: *Ανδρέας Εμπειρικός: Μυθολογία και ποιητική*, Άγρα, Αθήνα 2001, σ. 11-26.

Η θεία Ευθαλία, που έχει αναλάβει την κηδεμονία του μικρού ήρωα Αλέξη μετά τον θάνατο της μητέρας του, του απαγορεύει να κάνει μπάνιο, όμως εκείνος δεν μπορεί να αντισταθεί στο «κάλεσμα» της θάλασσας. Σε μία καθ' όλα ερωτική σκηνή ο Αλέξης παραδίνεται στην «αγκαλιά» της: «*Τα κορίτσια στρέφανε την πλάτη τους στη θάλασσα και τότε αυτός ξεντυνότανε, έβγαζε και το τελευταίο του ρούχο κ' έπεφτε στο νερό. Ξάνοιγε πολύ – πολύ για τα έντεκα χρόνια του. Κολυμπούσε σαν μεγάλος*». (13) Το χάδι του θαλασσινού νερού επιστρέφει στον ήρωα «τη χαμένη αίσθηση της σάρκας του»⁵⁵³. «Το νερό θέλει έναν κάτοικο, καλεί σαν πατρίδα», απαιτώντας «ολοκληρωτικό, εσώψυχο δόσιμο», γράφει ο Bachelard⁵⁵⁴. Η είσοδος του γυμνού σώματος στη θάλασσα είναι σύμβολο αναγέννησης και «εξαγνισμού του χαρακτήρα»⁵⁵⁵, συνιστώντας μία υπερβατική εμπειρία που σηματοδοτεί ένα νέο βάπτισμα και το ξεκίνημα του ήρωα για αναζήτηση της προσωπικής του ταυτότητας. Η θάλασσα, παρατηρεί η E. Constantinides, συνδέεται με τον έρωτα, την πρωτόγνωρη χαρά και την απελευθέρωση από τους περιορισμούς του χρόνου, του τόπου και της θνητότητας⁵⁵⁶. Το γυμνό σώμα και η φύση συντονίζονται στον ίδιο σφυγμό. Το σώμα αφυπνίζεται και ενδυναμώνεται, διψασμένο να ενωθεί με τη φύση. Όπως γράφει ο Bachelard, «για να ονειρευτούμε τη δύναμη δε χρειάζεται παρά μια σταγόνα που θα φανταστούμε σε βάθος. Έτσι δυναμοποιημένο το νερό γίνεται σπόρος· δίνει στη ζωή ανεξάντλητη ώθηση»⁵⁵⁷. Το νερό διαπλέκεται με την εσωτερική εμπειρία του ήρωα, ο οποίος βιώνει την εξωτερική πραγματικότητα ως εικόνα που αντικατοπτρίζεται με πολλαπλές διαθλάσεις στο χτίσιμο της προσωπικής του ταυτότητας.

Η θάλασσα είναι ερωμένη, είναι όμως και μάνα, γι' αυτό και την αγαπάμε χωρίς πολλές φορές να μπορούμε να εξηγήσουμε το γιατί, υποστηρίζει ο

⁵⁵³ Για την αφύπνιση και την ερωτικοποίηση της σάρκας μέσω της φύσης, βλ. J.-L. Marion, *Το ερωτικό φαινόμενο*, ό.π., σ. 203 – 272.

⁵⁵⁴ G. Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα*, ό.π., σ. 171.

⁵⁵⁵ P. Diel, ό.π., σ. 37.

⁵⁵⁶ Elizabeth Constantinides, «Love and Death: the sea in the work of Alexandros Papadiamantis», *Modern Greek Studies Yearbook* 4 (1988) σ. 101. Σχετικά με τη θάλασσα και το ασυνείδητο, η Constantinides αναφέρει: «Οι ποιητικές εικόνες που συναντάμε στον Παπαδιαμάντη, τον Σολωμό, τον Βαλερύ, όπου η καταβύθιση στη θάλασσα σημαίνει την απελευθέρωση από τους συνήθεις περιορισμούς και συνυφάνεται με την αγαπημένη γυναίκα, εναρμονίζονται με την ψυχολογία του βάθους του C. Jung, ο οποίος υποστηρίζει ότι η θάλασσα είναι το πανανθρώπινο σύμβολο του ασυνείδητου, "η μητέρα όλων των όντων", αλλά και ότι η φύση του ασυνείδητου είναι "καθεαυτό θηλυκή"» (σ. 103).

⁵⁵⁷ G. Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα*, ό.π., σ. 14.

Bachelard⁵⁵⁸. Σ' αυτήν συντήκονται το ερωτικό και το μητρικό στοιχείο. Στο *Προμήνυμα*, η πανταχού παρούσα θάλασσα αποτελεί μία κατεξοχήν μητρική πραγματικότητα που δρα αναπληρωματικά στην απουσία της μάνας. Είναι ο φαντασιακός χώρος σύστασης της επιθυμίας για εκείνην, το μητρικό στοιχείο μέσα στο οποίο ο ήρωας θα ήθελε «να χαθεί».⁵⁵⁹ Για τον Jung, «η θάλασσα ή τα μεγάλα ρεύματα σημαίνουν το ασυνείδητο. Ο μητρικός χαρακτήρας του νερού συμπίπτει με τη φύση του ασυνείδητου, στο μέτρο που το τελευταίο - ιδιαίτερα στον άνδρα - μπορεί να θεωρηθεί μητέρα ή μήτρα του συνειδητού»⁵⁶⁰. Το ασυνείδητο, όπως και το νερό, έχουν επομένως μητρικό συμβολισμό. Όταν ο Αλέξης βουτά στη θάλασσα με θάρρος, στην πραγματικότητα αναζητά τη χαμένη μητέρα. Τα κύματα της θάλασσας τον λικνίζουν, τον νανουρίζουν, όπως η μάνα. Ο ήρωας αφήνεται με εμπιστοσύνη «σ' αυτήν την ζωντανή, ανεμπόδιση, ρυθμική κίνηση»,⁵⁶¹ και βυθίζεται στον χώρο του Φαντασιακού, όπου η εγκόσμια τάξη ανατρέπεται. Η θάλασσα είναι το αντίπαλο στοιχείο που προκαλεί τον έφηβο ήρωα να το δαμάσει. Η θέλησή του είναι μεγάλη, και όσο πιο μεγάλη είναι η θέληση, τόσο πιο δυνατός φαντάζει ο αντίπαλος. Η επιθυμία του ανθρώπου, μας λέει ο Jung, «είναι τα σκοτεινά νερά του θανάτου να γίνουν νερά της ζωής, ο θάνατος με το κρύο αγκάλιασμά του να γίνει η μητρική αγκαλιά, όπως ακριβώς η θάλασσα, καταπίνοντας τον ήλιο, τον ξαναγεννάει στα βάθη της...».⁵⁶²

Όταν η θεία Γιάννα χαρίζει στον Αλέξη τη φωτογραφία της μητέρας του, που πέθανε πριν καλά καλά ο ίδιος τη γνωρίσει, εκείνος αναζητά και πάλι τη θάλασσα, ώστε να μπορέσει να φανταστεί τα χαρακτηριστικά της:

«Πήρε τη φωτογραφία και τη βόλεψε στο τραπέζι της μελέτης, στην κάμαρά του. Και βάλθηκε να τη σπουδάση [...] Κι ο Αλέξης την κοιτούσε απ' όλες τις μεριές και πάσχιζε να φανταστεί τα χέρια της μητέρας. Ήσαν, βέβαια, αυτά τα χέρια άσπρα

⁵⁵⁸ G. Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα*, ό.π., σ. 78 και 120. Για τη θάλασσα ως μητρικό σύμβολο, βλ. επίσης: C. G. Jung, *Τέσσερα Αρχέτυπα*, ό.π., σ. 25-26, C. G. Jung, *Σύμβολα της μεταμόρφωσης*, ό.π., σ. 161, 162, 183, 207 και 233-234, P. Diel, ό.π., σ. 37, και Δ. Αναγνωστοπούλου, «Το νησί και η θάλασσα ως πολύσημοι ποιητικοί τόποι, ως παραστάσεις του ασυνείδητου και ως γυναικείες αναπαραστάσεις σε κείμενα Ελλήνων υπερρεαλιστών», στο: *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*, ό.π., σ. 288-300.

⁵⁵⁹ J. Laplace, *Ο Hölderlin και το ζήτημα του πατέρα*, ό.π., σ. 229.

⁵⁶⁰ C. G. Jung, *Σύμβολα της μεταμόρφωσης*, ό.π., σ. 162.

⁵⁶¹ G. Bachelard, ό.π., σ. 137.

⁵⁶² C. G. Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido*. (Η παραπομπή από το: G. Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα*, ό.π. σ. 78).

– άσπρα, με μακριά κι απαλά δάχτυλα· κι άλλο δεν ξέραν απ’ το να χαϊδεύουν. Γύριζε πάντα μονάχος, με την πιστή συντροφιά του σκύλου. Και στοχαζόταν όλο. Καθότανε σε μια πέτρα, με το κεφάλι στηριγμένο στα λυγισμένα χέρια κι αγνάντευε τη θάλασσα. “Ήφαιστε, σκέψου λιγάκι, πρέπει να βρούμε πώς ήταν”. Ο Ήφαιστος γαύγιζε θυμωμένα τη θάλασσα. “Δε σε ρωτάω για τη θάλασσα, καημένε, αυτή δα την ξέρουμε καλά κ’ οι δυο μας. Πώς να ’ταν λοιπόν;” Τίποτα. Ο σκύλος ήθελε να γαυγίξη τη θάλασσα, τον έπιανε πάντα μια λύσσα μπροστά στο αφρισμένο κύμα. “Ήταν ψηλή” έλεγε τότε ο Αλέξης, “ψηλή κι όμορφη σα ρήγισσα· κι η ματιά της ήταν απαλή σα φιλί». (33-34).

Ο εσωτερικευμένος θυμός του Αλέξη για τη μητρική απώλεια εκφράζεται μέσα από το «λυσσασμένο» γαύγισμα του σκύλου μπροστά στο αφρισμένο κύμα, που λειτουργεί συμπληρωματικά στην ψυχολογία του αγοριού. Αυτό που το ανθρώπινο μάτι αδυνατεί να δει παρατηρώντας τη φωτογραφία, το διαισθάνεται με το ένστικτό του το αγαπημένο ζώο. Ο Αλέξης κουβαλάει μετουσιωμένη στην ψυχή του τη μορφή της μητέρας του. Τη φαντάζεται σαν ρήγισσα, πρόσωπο εξουσιαστικό και συνάμα τρυφερό, όπως ακριβώς η θάλασσα, άλλοτε «κακή» και απειλητική και άλλοτε «καλή», που αγκαλιάζει και χαϊδεύει. Η αναζήτησή της είναι για τον ήρωα μία συνειδητή διεργασία, ένα αίτημα πρωταρχικό. Δεν αναζητά κάτι αόριστο αλλά αποκλειστικά «αυτήν», που είναι η μόνη που μπορεί να του χαρίσει στοργή και τρυφερή αγάπη. Την φαντάζεται ψηλή, εκδηλώνοντας την επιθυμία να γυρίσει πίσω τον χρόνο, να γίνει και πάλι μικρό παιδί. «Δεν μπορούμε να φανταστούμε παρά μόνο εκείνο που απουσιάζει», γράφει ο M. Proust.⁵⁶³ Χάρη στην απαθανατισμένη στιγμή, ο Αλέξης «σπουδάζει» τη μορφή της μάνας του στην κάθε της λεπτομέρεια, και κυρίως, παρατηρεί τα χέρια της. Προσπαθεί να σχηματίσει την προσωπικότητά της, ανασύροντας στη μνήμη θραύσματα εικόνων από τα παιδικά του χρόνια. Μέσα από ένα διπλό βλέμμα, το ένα παρατηρητικό και το άλλο της ψυχής, και πραγματοποιώντας μία μετάβαση από την πραγματικότητα στη φαντασία, πασχίζει, παρατηρώντας τη φωτογραφία, να κατανοήσει την ποθητή απουσία και παράλληλα λαχταρά το ευεργετικό άγγιγμα των χεριών της. Το βλέμμα της φαίνεται να ζωντανεύει από όποια μεριά και να την κοιτάξεις. Εκείνη τη στιγμή

⁵⁶³ M. Proust, *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο*, μτφρ. Π. Ζάννας, Ηριδανός, Αθήνα 1969, σ. 872.

η εικόνα της μάνας γίνεται ένα με την εικόνα της θάλασσας. Τα άσπρα της χέρια που «άλλο δεν ξέραν απ' το να χαϊδεύουν», μοιάζουν με το αφρισμένο κύμα της θάλασσας που «χαϊδεύει» την ακροθαλασσιά. Η μάνα – θάλασσα γοητεύει το νεαρό αγόρι, έλκοντας το βλέμμα του, ενώ το αγνάντεμά της ανοίγει τις αισθήσεις και τη φαντασία του, επιστρέφοντάς τον στην παιδική του ηλικία. Με αυτόν τον τρόπο ο Αλέξης συμπληρώνει το παζλ της εικόνας του απόντος μητρικού προσώπου, αποκτώντας έτσι ένα έρεισμα για τη συμπλήρωση των κομματιών της δικής του ταυτότητας.

Ταξίδι με τον Έσπερο

Σημαίνοντα ρόλο στο *Ταξίδι με τον Έσπερο* διαδραματίζουν ο χώρος και η φύση, που αποτελούν και εδώ στοιχεία άμεσα συνυφασμένα με την ψυχική κατάσταση των προσώπων. Ο Γλαύκος Πετροχωρίτης, ο κεντρικός ήρωας του μυθιστορήματος, όντας ορφανός και αποκομμένος από τις ρίζες του στην πόλη, έρχεται μαζί με τη θεία του στην εξοχή και συγκεκριμένα στο πατρικό κτήμα, προκειμένου να αναρρώσει μετά από έναν σοβαρό νευρικό κλονισμό.

Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η ζωή στην πόλη και η θεία του Γλαύκου που τον συνοδεύει, με τις εξευρωπαϊσμένες της συνήθειες, αντιπροσωπεύουν την παρακμή και την αρρώστια, αντίθετα, η εξοχή και η πατρική κληρονομιά την υγεία και την ανάρρωση. Ακολουθώντας μία αλληγορική ανάγνωση του μυθιστορήματος από μία εθνοκεντρική σκοπιά, η Αλεξάνδρα Θαλάσση υποστηρίζει ότι η πορεία του ήρωα είναι καθαρά συμβολική και ο ίδιος ενσαρκώνει την ίδια την πορεία του ελληνικού –του γαλανού - έθνους, το οποίο όπως και ο Γλαύκος - δηλαδή γαλάζιος - είχε μόλις βγει νικηφόρο από το σκοτάδι της Κατοχής. Η επαφή του Γλαύκου με τη γη της παράδοσης είναι επαφή με μία μυστική αλήθεια που έχει σχέση με τη βίωση της ελληνικότητας, αλλά και με την ύπαρξη του Θεού, βοηθώντας τον να συνειδητοποιήσει τον εαυτό του πριν επιστρέψει στην κοσμοπολίτικη ζωή της πόλης⁵⁶⁴. Από το

⁵⁶⁴ Βλ. το άρθρο της Αλεξάνδρας Θαλάσση, «Η θρησκευτικότητα και το εθνικιστικό καταφύγιο στον μεταπολεμικό Τερζάκη», περ. *Διαβάζω*, τ. 338, 1994, σ. 65-70. Η Α. Θαλάσση (σ. 69) υποστηρίζει ότι ο Γλαύκος «είναι εθνικά αντιπροσωπευτικός, είναι νέος της πόλης με την πολύπλοκη ψυχοσύνθεση που απέδιδε ο Τερζάκης στη δική του γενιά. Συγχρόνως είναι και φορέας της συνέχειας, όχι μόνο γιατί αυτό δηλώνει η επιλογή του ονόματός του, αλλά και επειδή η λειτουργία του μέσα στο μυθιστόρημα, αναπαράγει τα πρότυπα παραδοσιακών ηρώων που συναντά κανείς στα παραμύθια και στο δημοτικό τραγούδι, που υπερνικούν εμπόδια προκειμένου να φτάσουν στο φυλακισμένο μέσα στο κάστρο, μέσα στο περιβόλι, κορίτσι».

πρώτο κεφάλαιο μαθαίνουμε ότι ο Γλαύκος ενδιαφέρεται για την αστρονομία, ενώ το αγαπημένο του αστέρι είναι ο γαλάζιος Βέγας, που τις καλοκαιρινές νύχτες μεσουρανή τα μεσάνυχτα. Εξάλλου, το όνομά του - Γλαύκος - παραπέμπει σε αυτό ακριβώς το αστέρι, που τον προστατεύει σαν κάποιο θεϊκό μάτι, και θα μπορούσε να αντιπροσωπεύει τον παντογνώστη αφηγητή του μυθιστορήματος⁵⁶⁵. Γοητευμένος από το τοπίο της φύσης, μαγεύεται από την απροσδιοριστία του Σύμπαντος, προσπαθώντας να βρει απάντηση στα μυστήρια του άγνωστου κόσμου: *«Κάθε φορά που κοίταζε έτσι το στερέωμα, ένιωθε να τον κυριεύει το ίδιο θάμπος». Βασανίζεται να μαντέψει «τι ανασαίνει πίσω απ'όλα τούτα· γιατί να είναι έτσι κι όχι αλλιώς. Όλοι εκείνοι οι κόσμοι, γαλάζιοι, ρόδινοι, ζαφειρένιοι, κίτρινοι, μενεξελιοί, είναι σπίθες φωτιάς από άγνωστη, αιώνια φλόγα»* (52).

Ο Γλαύκος παρουσιάζεται στο μυθιστόρημα λουσομένος από το γαλαζοπράσινο φως του αγαπημένου του αστεριού, αλλά και το φως της ελληνικής υπαίθρου, μέσα στο οποίο κυκλοφορούν ζωθιές που μαγεύουν τα παλικάρια. Χάρη στο φως του ήλιου ο ψυχισμός, τα συναισθήματα, όλος ο ερωτισμός του ήρωα φέρονται προς τα έξω: *«Έτσι λουσομένο από την καλοκαιρινή λιακάδα, τ' αγόρι έμοιαζε ψηλό, δυσανάλογα με την ηλικία του. Είχε πάρει κιόλας κάτι το αντρίκιο, μια χάρη νευρωμένη. Η χακιά μπλούζα, το κοντό λαδί παντελόνι, έντυναν ένα κορμί καλοπλασμένο, κομψή και λυγερή μέση, φαρδύ στέρνο. Το τριγωνικό του πρόσωπο με τα βαθουλά, ισκιωμένα μάτια, το τεντωμένο μέτωπο, το κρεατωμένο στόμα, έδειχνε σοβαρότητα πρόωρη»* (19). Η ενέργεια του ήλιου είναι διαυγής, «αρσενική», κι αυτή η ενέργεια μεταδίδεται στον έφηβο ήρωα. Φύση και σώμα συντονίζονται στον ίδιο σφυγμό. Η σχέση με το τοπίο γίνεται σχέση ερωτική. Το «αντρίκιο» κορμί φτάνει στην τέλεια εγρήγορση, έτοιμο να δεχτεί τον έρωτα. Ο ήλιος ενεργοποιεί και τη μνήμη· φανερώνει και εξαγνίζει, καθαρίζοντας το μυαλό. Φως και μνήμη συνυπάρχουν σε μια αναζωογονητική σύνθεση. Καθώς το φως πέφτει πάνω στο πρόσωπο - το πρόσωπο είναι ο «καθρέφτης» της ταυτότητας - το φωτίζει, και σε συνδυασμό με τη μνήμη αφυπνίζουν τη συνείδηση του έφηβου, ο οποίος ξαναζεί πρόσωπα και γεγονότα που τον έχουν καθορίσει: *«Ξανάδε τον πατέρα του, όπως τον είχε κρατήσει η θύμηση. Τον είδε από χαμηλά, με τη γερή του παλάμη που κρέμεται*

⁵⁶⁵ Αλεξάνδρα Θαλάσση, ό.π.

στο ύψος του παιδικού προσώπου. Είδε τη μητέρα του, κέρινη, ασθενική. Κι' όμως, ο πατέρας είχε πεθάνει πρώτος, από την επιδημία...» (19). Ο ήρωας, μέσω αυτών των εικόνων, αποβάλλει τη δηλητηριώδη επίδραση που υπέστη κατά την παραμονή του στην πόλη, το πάγωμα των αισθήσεων, το στέρεμα της δημιουργικής του έμπνευσης. Ο ήλιος εδώ λειτουργεί εξαγνιστικά. Είναι ιερός, καθαρτικός, σωτήριος.⁵⁶⁶

Κάποια στιγμή ο Γλαύκος κάθεται στο χώμα, στη ρίζα μιας ελιάς, και εκεί, κάτω από την ευεργετική σκιά της, σε μία κατάσταση γαλήνης και ηρεμίας, όπου ενώνονται οι δυνάμεις του φωτός και της γης, η ψυχή του ανοίγει, αφυπνίζεται, το παρόν επικοινωνεί με το παρελθόν, ανασύροντας μνήμες που μέχρι εκείνη τη στιγμή δεν ήταν σε θέση ή που απέφευγε να αντιμετωπίσει. Στην ερημιά θα αναδυθούν και θα τον συντροφέψουν οι μνήμες των γονιών και του σπιτιού του. Σύμφωνα με τον Bachelard, το σπίτι είναι το καταφύγιό σου, η γωνιά σου στον κόσμο, το μέρος που προστατεύεσαι, είναι όμως εμποτισμένο και με τους φόβους σου. Μέσω της ονειροπόλησης το σπίτι γίνεται το ψυχικό σημείο στο οποίο συντήκονται το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον.⁵⁶⁷ Στη σιωπή θα ακούσει τη φωνή του παρελθόντος και των αγαπημένων προσώπων, και κάτω από το δυναμικό και εξαγνιστικό φως του ήλιου θα αντικρίσει το φως της δικής του αλήθειας. Μέσα σε αυτόν τον χώρο ο Γλαύκος θα συνειδητοποιήσει τον εαυτό του και θα πορευτεί προς την προσωπική του ολοκλήρωση. Η όλη εμπειρία τον βοηθά να αντλήσει δύναμη για να ξεπεράσει την εσωτερική του κρίση και να οδηγηθεί σιγά σιγά προς την αυτογνωσία.

Σε άλλη στιγμή, ο Γλαύκος, αγνοώντας τους κινδύνους, ξεκινά κρυφά από τη θεία του για να περιπλανηθεί στο δάσος «του πευκιά», παίρνοντας μαζί του μόνο το δισάκι του (σ. 60), που θα μπορούσαμε να πούμε ότι αντιπροσωπεύει το παρελθόν του, όλα αυτά που «κουβαλά» μέσα του. Δε γνωρίζει τη φύση της αναζήτησής του, ούτε πού θα τον βγάλει το ταξίδι, όμως η ανάγκη του για αλλαγή καταστέλλει το φόβο που μπορεί να προκαλεί η περιπλάνηση στο

⁵⁶⁶ G. Bachelard, *Η ψυχανάλυση της φωτιάς*, Επιμ. Χ. Μαγουλάς, μτφ. Γ. Εμίρης, Ερατώ, Αθήνα 1987, σ. 20.

⁵⁶⁷ G. Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, ό.π., σ. 33-34.

άγνωστο.⁵⁶⁸ Έχει μία αίσθηση προσμονής για κάτι που μπορεί να αποδειχτεί ενδιαφέρον, αλλά ταυτόχρονα τον γεμίζει με αμφιβολία και άγχος. Στη διάρκεια της πορείας διστάζει, κάνει να γυρίσει πίσω, ωστόσο η σκέψη του φίλου του (του βαθύτερου εαυτού του;) τον επαναφέρει: «*Τι θάλεγε ο μακρινός φίλος, ο αμείλικτος σαρκαστής, αν ήξερε πως τόσο λίγη αντοχή κρύβει μέσα του ο Γλαύκος;*» (60). Στο δάσος του «*πευκιά*» ο Γλαύκος θα νιώσει το κάλεσμα της φύσης, ή αλλιώς, το «*κάλεσμα στην περιπέτεια*», όπως το έχει ορίσει ο Joseph Campbell⁵⁶⁹: «*τούφες δέντρα αραδιάζονταν, πλατάνια, συκιές, [...] οι λυγαριές, τα μελισσόχορτα, οι μέντες, μοσκομύριζαν [...] μερμήγκια μεγάλα, μαυριδερά, που κατοπτεύανε γύρω με τις κεραίες τους, σκαθάρια βαρειά, αδέξια, έντομα άγνωστα και περίεργα, μικρογραφίες αγριμιών*» (60). Το σκοτεινό δάσος και τα μεγάλα δέντρα είναι τυπικά στοιχεία των συνθηκών μέσα στις οποίες πραγματοποιείται το «*κάλεσμα*». ⁵⁷⁰ Εξάλλου, το δέντρο είναι ένα από τα πιο πλούσια αρχετυπικά σύμβολα, καθώς συνδυάζει «*τη χθόνια υλική κατάσταση, τη δεμένη με τις σκοτεινές ρίζες, με την εκτίναξη στον ουρανό και το παιχνίδι των φυλλωμάτων με τον αιθέρα*», δηλαδή «*τη συνύπαρξη των υλικών και των πνευματικών καταστάσεων ή ακόμη περισσότερο τη μετατροπή των υλικών σε πνευματικές*»⁵⁷¹. Σύμφωνα με την Μ. Λ. φον Φραντς, το δέντρο, με την αργή, «*ρωμαλέα κι αθέλητη*» ανάπτυξη του, παραπέμπει στην ψυχική ανάπτυξη του ανθρώπου, η οποία δεν είναι αποτέλεσμα συνειδητής προσπάθειας της βούλησης, αλλά μία ακούσια και φυσική διαδικασία.⁵⁷²

⁵⁶⁸ Σύμφωνα με τον Freud όλες οι στιγμές αποχωρισμού και αναγέννησης προκαλούν τον φόβο, καθώς αναπαράγουν τα οδυνηρά συναισθήματα του πρώτου αποχωρισμού από τη μητέρα κατά τη διάρκεια του τοκετού. (Βλ. Joseph Campbell, ό.π., σ. 72).

⁵⁶⁹ «Το πρώτο στάδιο του μυθολογικού ταξιδιού – το οποίο ορίσαμε «*κάλεσμα στην περιπέτεια*» - υποδηλώνει ότι το πεπρωμένο προσκαλεί τον ήρωα και μεταφέρει το πνευματικό κέντρο έλξης του από τα όρια της κοινωνίας σε μια άγνωστη ζώνη. Ο μοιραίος τόπος του θησαυρού και των κινδύνων μπορεί να αντιπροσωπεύεται ποικιλότροπα: μια μακρινή χώρα, ένα δάσος, ένα υπόγειο βασίλειο, ανάμεσα στα κύματα ή πάνω από τον ουρανό, ένα μυστικό νησί, μια σκεπασμένη βουνοκορφή ή μια βαθιά ονειρική κατάσταση· πάντοτε, όμως, αποτελεί έναν τόπο παράξενης ρευστότητας και πολύμορφων πλασμάτων, αφάνταστων μαρτυριών, υπερανθρώπινων πράξεων και υπέρτατης αγαλλίασης...». (Joseph Campbell, ό.π., σ. 77-78). Βλ. σχετικά και την εμπειριστατωμένη ανάλυση της θεωρίας του V. Propp και του A. J. Greimas από τον Γιώργο Παπαντωνάκη, στο: *Θεωρίες Λογοτεχνίας και Ερμηνευτικές Προσεγγίσεις Κειμένων για Παιδιά και για Νέους*, Πατάκης, Αθήνα 2009, σ. 81-122.

⁵⁷⁰ J. Campbell, ό.π., σ. 71.

⁵⁷¹ Λίνα Λυχνάρη, *Το μεσογειακό τοπίο στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη και του Οδυσσέα Ελύτη*, Εστία, Αθήνα 1986, σ. 179.

⁵⁷² Μ. Λ. φον Φραντς, ό.π., σ. 161.

Το δέντρο όμως είναι και μητρικό σύμβολο, και ιδιαίτερα η συκιά θεωρείται σύμβολο της γονιμότητας⁵⁷³. Όταν ο ήρωας κάθεται στη ρίζα της «*ναρκωμένος*» και γέρνει πάνω στον «*θηλυκό κορμό της*» (61), εκείνη τη στιγμή είναι σαν να «*συναντά*» τη χαμένη μητέρα⁵⁷⁴. Ο κορμός είναι η καμπύλη, το φιλόξενο μητρικό σημείο, όπου ο ήρωας θα αναμετρηθεί με τις δυνάμεις του. Ιδιαίτερο συμβολισμό έχει και η σχέση της γριάς υπηρέτριας που φέρει το σημαίνον όνομα Πηγή, με τη συκιά, στοιχείο που μας επιτρέπει να τη θεωρήσουμε ως πρόσωπο – αναπλήρωση της χαμένης μητέρας του ήρωα. Ο χαρακτήρας της Πηγής συνδέεται με την παράδοση, τη μάνα όλων των ανθρώπων⁵⁷⁵, ή ακόμη και με την ίδια την Παναγία (Ζωοδόχος Πηγή)⁵⁷⁶. Η Πηγή, έχοντας χάσει το μοναχογιό της, που μαγεύτηκε από τον έρωτά του για τη Δανάη, προσπαθεί να σταματήσει το κακό: «*Να χεις την ευκή του Θεού, μην ξαναπάς...είσαι μικρός ακόμα, πρέπει να ζήσεις*» (114). Ωστόσο, η προτροπή της δε θα καταφέρει τελικά να αποτρέψει τον άπειρο νέο από τη μοιραία επίδραση. Ο ήρωας, αφού αντιμετωπίσει τις χθόνιες δυνάμεις του ασυνείδητου και τα κατώτερα ένστικτα, που εδώ συμβολίζονται από τα «*άγνωστα και περίεργα*» ζώφια, αμέσως μετά θα διαβεί το γεφύρι (61), οριακή στιγμή, που θα σημάνει το ξύπνημα του ερωτισμού και το πέρασμά του σε ένα ανώτερο στάδιο ωρίμασης. Κατά τον Buckert, το νερό του ποταμού έχει εξαγνιστική σημασία, καθώς συμβολίζει τη διέλευση, το πέρασμα σε μία επιθυμητή κατάσταση⁵⁷⁷, ενώ σύμφωνα με τον Vernant, το να διασχίζεις μια γέφυρα ή ένα ποτάμι σημαίνει να εγκαταλείπεις το οικείο, που είναι ο τόπος σου, για να διεισδύσεις σε έναν χώρο άγνωστο, ξένο, όπου κινδυνεύεις να βρεθείς δίχως τόπο, δίχως ταυτότητα. Αυτή η αντίθεση του σταθερού «έσω», δηλαδή του εαυτού μας, με το ασταθές «έξω», που είναι η επαφή μας με τον άλλον, παριστάνεται στην ελληνική μυθολογία με το ζεύγος των δύο αντίθετων θεοτήτων: της Εστίας και του Ερμή. Κάθε άνθρωπος έχει μέσα του ένα μέρος της Εστίας και ένα μέρος του Ερμή. Και το ζήτημα δεν είναι ποιο θα υπερισχύσει έναντι του άλλου, αλλά πώς ο καθένας θα κατορθώσει να

⁵⁷³ C. G. Jung, *Σύμβολα της μεταμόρφωσης*, ό.π., σ. 162, 197, 225.

⁵⁷⁴ Η σύνδεση του δέντρου με το προαναγγελθέν πεπρωμένο που πραγματοποιείται αμείλικτα (βλ. τα λόγια της Πηγής, σ. 98) είναι αδιαμφισβήτητη ένδειξη ενός μητρικού κόσμου. (G. Saunier, *Εωσφόρος και Άβυσσος*, ό.π., σ. 268).

⁵⁷⁵ Α. Θαλάσση, ό.π., σ. 69-70.

⁵⁷⁶ Αγγέλα Καστρινάκη, «Άγγελος Τερζάκης, *Ταξίδι με τον Έσπερο* : μύθος της πτώσης ή ιστορία μιας αλλοτρίωσης;», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1830, Φεβ. 2010, σ. 309.

⁵⁷⁷ W. Buckert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, ό.π., σ. 187.

αναλάβει το μέρος της Εστίας και το μέρος του Ερμή που του αντιστοιχεί. «Για να υπάρξει πράγματι ένα «έσω» ή «εντός», θα πρέπει να ανοιχτεί σε ένα «έξω» ή «εκτός» για να το δεχτεί στους κόλπους του. Για να είσαι ο εαυτός σου, πρέπει να προβληθείς σ' αυτό που είναι ξένο, να προεκταθείς μέσα σ' αυτό και διαμέσου του. Έγκλειστος στην ταυτότητά σου, χάνεσαι, παύεις να υπάρχουν⁵⁷⁸. Γνωρίζουμε τον εαυτό μας, συγκροτούμε τον εαυτό μας μέσω της επαφής μας με τους άλλους, με τη συνδιαλλαγή μας με τους άλλους. «Ανάμεσα στις όχθες του ταυτού και του άλλου, ο άνθρωπος είναι ένα γεφύρι»⁵⁷⁹, τονίζει ο Vernant.

Στην όχθη του ποταμού, ξαπλωμένος κάτω απ' τον ίσκιο της συκιάς, σε μια κατάσταση σαν σε όνειρο, ο Γλαύκος θ' ακούσει ένα «γέλιο γυναικείο» (61), πλεγμένο με τους ήχους της φύσης, και τότε θα αντικρίσει για πρώτη φορά την «ξωθιά», με το νερό να γλείφει τα κάτασπρα, γυμνά της πόδια: «Άσπρο, τρυφερό, χυτό έλαμπε το μερί πάνω από το γόνατο. Τα μαλλιά της, καστανά, δεμένα με κορδέλα στο σβέρκο, ανοίγανε πάλι φουντωτά στη ράχη. Βούτηξε το πόδι της δοκιμαστικά στο νερό, το τράβηξε, το ξανάβαλε. Αφήνοντας ένα γελάκι, έδωσε μια, πήδηξε και βρέθηκε πέρα, στη στεγνή λουρίδα τα βότσαλα, που στρώνανε του μάκρους την ποταμιά» (62). Ο Bachelard επισημαίνει την ερωτική λειτουργία του ποταμού, με το νερό να θυμίζει τη «φυσική γύμνια»⁵⁸⁰. Ο ήρωας ταραζεται από τη μαγική εικόνα. Στο «λίκνο της ποταμιάς» τα συναισθήματα γίνονται ακόμη εντονότερα. Η ξωθιά, ως γυναικεία μορφή, είναι συνυφασμένη με τη φύση, συμβολίζοντας το ξύπνημα του έρωτα. Το φως δημιουργεί μία ονειρική, παραμυθένια εικόνα. Οι αισθήσεις ανοίγουν, μια καινούργια πλευρά του εαυτού του αφυπνίζεται, έτοιμη να δεχτεί τον έρωτα. Το γυναικείο γέλιο είναι το κάλεσμα της φύσης που ξυπνά μνήμες γλυκές, ερωτικές, μακάριες. Ο έρωτας είναι για τον νεαρό Γλαύκο κάτι καινούργιο, αλλά και κάτι που υπάρχει ήδη μέσα του, μία μνήμη παλιά που ζωντανεύει.

Η περιπλάνηση του ήρωα και το πέρασμα του ποταμού συνιστά κορυφαία στιγμή μύησης στο μυθιστόρημα, συμβολίζοντας το πέρασμα από το ασυνείδητο

⁵⁷⁸ J. P. Vernant, *Περί Ορίων*, ό.π., σ. 244.

⁵⁷⁹ J. P. Vernant, *Περί Ορίων*, ό.π.

⁵⁸⁰ G. Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα*, ό.π., σ. 40.

στο συνειδητό, από την άγνοια στη γνώση, από την παιδική ηλικία στην ωριμότητα⁵⁸¹.

Τα ψάθινα καπέλα

Στα *Ψάθινα καπέλα* η παιδική και εφηβική ηλικία των τριών κοριτσιών είναι πλημμυρισμένη από τις εικόνες και τις μυρωδιές της φύσης, δημιουργώντας ένα αξεδιάλυτο σύνολο. Τα αρώματα των λουλουδιών, το φως, οι γεύσεις, δηλώνουν τον εσωτερικό κόσμο των κοριτσιών, τις νεανικές ερωτικές τους φαντασιώσεις, και παράλληλα λειτουργούν ως μυητικές μορφές, συμβάλλοντας καθοριστικά στη διαμόρφωση της ταυτότητάς τους.

Το μυθιστόρημα ξεκινά με τις αναμνήσεις της ώριμης πλέον αφηγήτριας Κατερίνας από τα παιδικά της χρόνια, τότε που η φαντασία της ανακατευόταν με τη μυρωδιά του σανού στον αχυρώνα. Η ψυχή της γαλήνευε από την ησυχία, και χωρίς να το καταλαβαίνει την έπαιρνε ο ύπνος επάνω στα άχυρα. Εκεί, «στη σιωπή»⁵⁸², αισθανόταν το μυστήριο της ζωής. Η σιωπή, της δίνει τη δυνατότητα να αφουγκραστεί τα βάθη του εαυτού της και να επικοινωνήσει με το μυστηριακό στοιχείο της ζωής, το μη ορατό, που όμως υπάρχει, κι έτσι να οδηγηθεί σε μία σφαιρική αντίληψη της πραγματικότητας. Μια στιγμή σιωπής γίνεται πιο περιεκτική και από μία ολόκληρη μέρα.

Οι περιγραφές της καλοκαιρινής φύσης, εντός της οποίας εξελίσσεται η μυθιστορηματική δράση, των εικόνων από τον φυσικό και ζωικό κόσμο, είναι τόσο έντονες και υποβλητικές, που προέρχονται προφανώς από προσωπικά βιώματα της συγγραφέως και συνδέονται με τις διαθέσεις και τις συμπεριφορές των ηρωίδων, σηματοδοτώντας το ξύπνημα της ατομικής τους συνείδησης.⁵⁸³ Για παράδειγμα, τη μέρα του γάμου της Μαρίας η φύση φαίνεται να αντικατοπτρίζει την ψυχική διάθεση τόσο της ίδιας όσο και των δύο αδελφών της: «Ήταν μια χλιαρή, γλυκιά μέρα. Δεν είχε ήλιο μα ούτε και συννεφιά και δεν έκανε ούτε ζέστη ούτε κρύο. Τα φύλλα δεν είχαν αρχίσει να πέφτουν. Άλλα ήταν πράσινα, άλλα κίτρινα κι άλλα κοκκινωπά» (104). Ακόμη, ορισμένες εικόνες από

⁵⁸¹ C. G. Jung, *Σύμβολα της μεταμόρφωσης*, ό.π., σ. 234. Βλ. επίσης: Ράνια Πολυκανδριώτη, «Η διακειμενικότητα στην αυτοβιογραφία και το μυθιστόρημα», περ. *Σύγκριση*, τ. 4, 1992, σ. 74.

⁵⁸² Η σιωπή, ως κατάσταση που διευκολύνει το «άνοιγμα» του εαυτού για να δεχτεί αυτά που του προσφέρει η φύση, συναντάται και στο *Ταξίδι με τον Έσπερο* (σ. 16).

⁵⁸³ Βάλτερ Πούχνερ, *Η σύγκρουση των φύλων στον αρχετυπικό κόσμο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη*, Διάυλος, Αθήνα 2003. σ. 39-40.

τον κόσμο της γεωργίας, σχετικές με το όργωμα, τη σπορά και τη συγκομιδή των καρπών, δηλώνουν τον έρωτα και τον γάμο.⁵⁸⁴ Όπως γράφει ο Jung, το έδαφος είναι θηλυκό, κλείνει μέσα του την ιδέα μιας σωματικής ένωσης με τη γυναίκα⁵⁸⁵.

Το αποκορύφωμα της ένωσης της φύσης με το ερωτικό στοιχείο συμβαίνει στη σκηνή της συνάντησης της μεγάλης αδελφής, της Μαρίας, με τον Κρητικό. Στη διαδρομή για την καλύβα του νεαρού βοσκού, με σκοπό το ζευγάρι της κατσίκας της με τον τράγο, η Μαρία παρατηρεί πως μέσα στη χαυνωτική ζέστη οι θηλυκές φυσιτικές είναι έτοιμες να γονιμοποιηθούν από τις αρσενικές: *«Στις αρσενικές φιστικές φαινόταν πού και πού το κίτρινο σημαδάκι κι οι θηλυκές περίμεναν. Το αρσενικό θα 'ρχόταν σ' αυτές, δεν μπορούσαν αυτές να παν στ' αρσενικό. Το μόνο που είχαν να κάνουν ήταν να ετοιμάσουν τους χυμούς τους, να το δεχτούν και να καρπίσουν. Περίμεναν, ανοιχτές στην κάψα, ευαίσθητες στο κάθε αεράκι που θα τους έφερνε το σπόρο»* (74-75). Η όλη ατμόσφαιρα αποπνέει έναν έντονο ερωτισμό, με τη Μαρία να αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του συνόλου, ενώ ο αναγνώστης προετοιμάζεται για την ερωτική ένωση της γυναίκας με τον άνδρα⁵⁸⁶.

Σε άλλο σημείο, η Κατερίνα, βλέποντας τα σταφύλια να κρέμονται ώριμα από την κληματαριά, νιώθει να γίνεται ένα με τη φύση: *«Ένα φεγγάρι πορτοκαλί ξεπροβάλλει απ' το βουνό, πέφτει στις απέναντι καλαμιές, το ρυάκι τρέχει, τα βατράχια αρχίζουν το τραγούδι, μια κουκουβάγια μπήζει μια στριγγλιά και κάθεσαι στη σκεπή. Να 'παιρνα όλ' αυτά, να τα 'κλεινα στην αγκαλιά μου, ή να με κλείναν εκείνα στη δικιά τους...Κάτι φουσκώνει μέσα μου, φουσκώνει, φουσκώνει...Αναστενάζω»* (52). Η φύση αποτελεί διέξοδο και μέσο απελευθέρωσης από τις στατικές και συμβατικές νόρμες της οικογένειάς της, που νιώθει να την πνίγουν: *«Θύμησες...Θύμησες...Πυκνώνει ο αέρας. Δεν αντέχω. Δε χωράω μες στο μεγάλο δωμάτιο με το πιάνο, τα κουτάκια των σπόρων, το κέντημα με τα παγόνια. Τρέχω έξω και ξαπλώνω ανάσκελα. Βλέπω το φεγγάρι ανάμεσα στους δύο ευκάλυπτους ν' αγγίζει το πεζούλι της στέρνας και τη*

⁵⁸⁴ Ρένα Ζαμάρου, ό.π., σ. 40.

⁵⁸⁵ Σύμβολα της μεταμόρφωσης, ό.π., σ. 157.

⁵⁸⁶ Αικατερίνη Σαββίδου, *Η έφηβη στο ευρωπαϊκό και νεοελληνικό μυθιστόρημα εφηβικής ηλικίας (1911-1947)*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α. Π. Θ., Θεσσαλονίκη 2014, σ. 365-366.

σιλουέτα ενός βατράχου μέσα στο φωτεινό κύκλο του. Όμως το βατράχι δεν είναι στο φεγγάρι. Είναι στη γη και το κοιτάει» (71). Η αδιαμόρφωτη ακόμη ταυτότητα της ηρωίδας κυοφορείται, επιθυμίες ανεκπλήρωτες περιμένουν να πραγματοποιηθούν. Η Κατερίνα περιμένει τη μαγεία, πιστεύει στη μεταμόρφωση του βατράχου, στη δική της μεταμόρφωση.

Ιδιαίτερο συμβολισμό έχουν και τα λουλούδια στα ψάθινα καπέλα των τριών κοριτσιών, τα οποία φαίνεται να αντιστοιχούν στους τρεις διαφορετικούς τους χαρακτήρες. Οι παπαρούνες της Κατερίνας που σκορπούν εύκολα στον άνεμο συμβολίζουν την ελευθερία και την ανεξαρτησία της. Τα κόκκινα κεράσια της Μαρίας τον αισθησιασμό της, τα γαλάζια «μη με λησμόνει» της Ινφάντας τη συγκράτησή της στον έρωτα (17). Το ίδιο και με τα παρτέρια που τους έχει δώσει ο παππούς στο περιβόλι του για να φυτεύουν ό,τι θέλουν. Η Κατερίνα φυτεύει κάθε λογής λουλούδια, ακατάστατα, χωρίς να νοιάζεται για τη σειρά τους. Η ακαταστασία των λουλουδιών της Κατερίνας φανερώνει την αντισυμβατικότητα του χαρακτήρα της και την επιθυμία της για ρήξη με τα καθιερωμένα κοινωνικά πρότυπα του φύλου της. Από την άλλη μεριά, το παρτέρι της Μαρίας αντιπροσωπεύει το μητρικό της ένστικτο, την ανάγκη της να δίνεται για τους άλλους: [Η Μαρία] «είχε από ένα τόσο δα τετραγωνάκι για το κάθε χορταρικό της εποχής», κι όταν μαγείρευε τον αρακά της δοκίμαζε μόνο μια σταλιά για να μη στερήσει από τους άλλους την απόλαυση. Η Ινφάντα, πάλι, είχε διαλέξει δέκα αγριαμυγδαλιές, που ο καρπός τους δεν τρωγόταν, «μα ήταν χαρά να τις βλέπεις την άνοιξη και λύπη να τις βλέπεις το χειμώνα» (19). Η Ινφάντα δεν μπορεί εύκολα να κατακτηθεί, είναι το άπιαστο, το απρόσιτο, όπως και οι αγριαμυγδαλιές της (330). Σε μια συνάντησή της με τον Νικήτα, τη στιγμή που «τα χείλη του πλησιάσανε τόσο τα χείλη της, που τ' αγγίζανε...», η Ινφάντα «με την ατίθαση κίνηση που κάνουν τ' άλογα όταν σφίξεις πολύ τα γκέμια, έσκυψε κι έστριψε απότομα το λαιμό» κι άρχισε να τρέχει μέχρι που «άφησε το κορμί της να γλιστρήσει στο χώμα, κάτω από ένα πεύκο με μεγάλα κλαδιά και σκιά πυκνή», με κορμό «τραχύ» και «χρώμα βαθυκάστανο» (331). Το δέντρο είναι για την Ινφάντα το καταφύγιό της, ο τόπος για να ανασυντάξει τις δυνάμεις της⁵⁸⁷. Της προσφέρει τη σιγουριά και τη σταθερότητα αλλά και την

⁵⁸⁷ Τα δέντρα αποτελούν εσωτερικό διακειμενικό στοιχείο στα έργα της Λυμπεράκη. Στο πρώτο της μυθιστόρημα *Τα Δέντρα* (1945), όπως αναφέρει η Καστρινάκη, τα δέντρα συμβολίζουν τις

αίσθηση της αντοχής και της αντίστασης. Ξαποσταίνοντας στην προστατευτική σκιά του, είναι σαν να αφήνεται στη σιγουριά της μητρικής αγκαλιάς. Ο τραχύς κορμός του δέντρου εντείνει την αίσθηση αφής της Ινφάντα και την κάνει να αισθάνεται την προσωπική της υπόσταση. Αλλά και η αίσθηση της ακοής ξυπνά από το τραγούδι των τζιτζικιών, τη μουσική του δέντρου, που την ξαναγυρίζει στην αθωότητα της παιδικής της ηλικίας: *«Το καλοκαίρι έψαχνε τζιτζίκια στα κλαδιά του, δεν τα πείραζε όμως, σαν την Κατερίνα που όταν έπιανε χρυσόμυγες στη μεγάλη μουσμουλιά του κήπου, τις έδενε απ' το πόδι με μια μακριά κλωστή και τις άφηνε να πετάν τριγύρω και να βουίζουν, κι αυτό, λέει, γιατί είχαν ωραία χρώματα. Όχι, τα τζιτζίκια ούτε τ' άγγιζε η Ινφάντα, μόνο που έψαχνε να τα βρει, να τα ξεχωρίσει απ' τον κορμό, και μετρούσε ύστερα πόσα είχε βρει κάθε φορά. Ήταν ένα παιχνίδι πολύ διασκεδαστικό»* (331). Το δέντρο «μιλάει» στην Ινφάντα μέσα από άλλες συχνότητες, ενεργοποιεί τις αισθήσεις της, προβάλλοντας το τοπίο των παιδικών της χρόνων, τα οποία δεν περιγράφονται ως ένα πανόραμα, αλλά ως τμηματικές όψεις ενός κόσμου με παραμυθιακές διαστάσεις, εντός του οποίου άνθρωπος και φύση αποτελούν μία αδιάσπαστη ενότητα. Η Ινφάντα στέκεται με απέραντο σεβασμό απέναντι στη φύση, κάτι που της επιτρέπει να ακούει μυστικούς ήχους που δεν μπορεί να ακούσει ο καθένας, κι αυτό φανερώνει μία ευαισθησία που ξεπερνά το ανθρώπινο μέτρο.

Η επαφή της Ινφάντας με τη φύση και ιδιαίτερα με τα δέντρα αποπνέει κι έναν κρυφό ερωτισμό. Σε μία συνάντησή της με τον Νικήτα σκέφτεται ότι θα ήθελε να του μιλήσει για το «μυστικό» δέντρο της, όμως δεν το τολμά: *«Του Νικήτα δεν του 'χε πει τίποτε ακόμα ούτε του το 'χε δείξει, έτσι να πει: "Για δεξ ένα ωραίο δέντρο". Αύριο όμως, αύριο. Α, ναι, αύριο, αύριο.... Έκλεισε τα μάτια κι ένωσε τα δάκρυα να περνάνε τα ματόκλαδα και να βρέχουν τα μάγουλά της. Αύριο...»* (332). Το δέντρο την προστατεύει, συγχρόνως όμως τη φυλακίζει, την κρατά δέσμια⁵⁸⁸. Η Ινφάντα αναζητά τον έρωτα, τον έχει ανάγκη, όπως η ζωή το νερό, όμως διαισθάνεται και την οδύνη του. Η ανάγκη της για ανεξαρτησία πληρώνεται με το τίμημα της μοναξιάς.

γυναίκες που μένουν σταθερές και καρπίζουν. (Η λογοτεχνία στην παραγμένη δεκαετία 1940-1950, ό.π., σ. 502).

⁵⁸⁸ Ο Forbes Irving συσχετίζει το δάσος με τη γυναικεία παρθενία. (Forbes Irving, P.M.C. *Metamorfoses in Greek Myths*, Oxford, 1990, σ. 65).

Τη μνητική λειτουργία της φύσης συναντάμε, ακόμη, και στις σκηνές με τη θάλασσα. Οι Κυριακές στην ακροθαλασσιά αποτελούν για την αφηγήτρια Κατερίνα πολύτιμη ανάμνηση, επιστρέφοντάς την στην ηρεμία και στη διαφάνεια της παιδικής της ηλικίας. Η καλοκαιρινή θάλασσα λειτουργεί μνητικά, συνενώνοντας το σώμα με τη φύση σε μια κατάσταση όπου συντήκονται η ηδονή και ο πόνος, ο έρωτας και ο θάνατος: *«Αφήναμε τα καβούρια να μπήζουν τις δαγκάνες τους μέσα στη σάρκα μας, για ν' ανακατωθεί η αλμύρα με το αίμα μας. Και τα ψάρια ν' αγγίζουν τα κορμιά μας, για να νιώσουμε πόσο κρύα είναι. Κι ευχόμαστε να βρεθεί στο πέρασμά μας μια ρουφήχτρα, που θα μας έδινε τη γλύκα του θανάτου χωρίς όμως να πεθάνουμε»* (60). Η θάλασσα, και κυρίως ο δεσμός με τη θάλασσα και τον κόσμο της, της δίνει μια καινούργια και πρωτόγνωρη αίσθηση. Σε αντίθεση με τη γη που δεσμεύει, η θάλασσα απελευθερώνει από τις προσδοκίες και τους ρόλους: *«Η γη με τις αναθυμιάσεις της και την κρυμμένη λάβα της σ' ερεθίζει, σε προκαλεί να της μοιάσεις, οι γέννες της σου θυμίζουν το χρέος σου, είσαι γυναίκα σου λεν. Αν μπορούσες να λευτερωθείς απ' όλα αυτά, να νιώσεις την υπέρτατη ουδετερότητα της θάλασσας...»* (61). Η επαφή με τη θάλασσα μακραίνει τα όρια του κόσμου των τριών κοριτσιών, ανοίγει το πνεύμα, δείχνει το γοητευτικό ταξίδι, την εξερεύνηση του άγνωστου και δρα απελευθερωτικά από τα στενά όρια της στεριάς όπου μεγάλωσαν. Στεριά και θάλασσα λειτουργούν συμπληρωματικά, συμβολίζοντας τη διττή φύση της γυναικείας ταυτότητας. Η πρώτη παραπέμπει στη γέννα και στις δεσμεύσεις της μητρότητας, ενώ η δεύτερη στην ανάγκη της γυναίκας να απελευθερωθεί από τους ρόλους που την καθηλώνουν στο στενό, περιοριστικό πλαίσιο της οικογένειας. Η Λυμπεράκη αναδεικνύει τη συμπληρωματικότητα των δύο δυνάμεων της φύσης, που ενσαρκώνεται στους διαφορετικούς χαρακτήρες των τριών κοριτσιών. Αν ο χαρακτήρας της Μαρίας αντιπροσωπεύει τη στεριά και της Κατερίνας τη θάλασσα, η Ινφάντα βρίσκεται στο «ανάμεσα», είναι το πρόσωπο που συναιρεί και τις δύο όψεις της γυναικείας ταυτότητας.

Η φύση, ως καθοριστική μνητική μορφή, εκδηλώνεται και στη σχέση της Ινφάντας με το ατίθασο άλογό της, τον Ρωμαίο. Το άλογο είναι σύμβολο της ορμητικότητας των πόθων, που αποτελούν, σύμφωνα με τον Diel, το «ζωικό

θεμέλιο» του πνευματοποιημένου όντος, δηλαδή του ανθρώπου.⁵⁸⁹ Ο ήρωας με το άλογό του είναι η απεικόνιση της έννοιας του ανθρώπου με το υποταγμένο σ' αυτόν ένστικτο. Η ίππευση του αλόγου αντιπροσωπεύει το φρουϊδικό id, το «Εκείνο», το οποίο ο άνθρωπος τιθασεύει με την επέμβαση του «Εγώ». ⁵⁹⁰ Όπως δαμάζει και οδηγεί το άλογο, ο άνθρωπος πρέπει να είναι ικανός να χαλιναγωγεί τους πόθους του. Το ατίθασο άλογο της Ινφάντας θυμίζει τον φτερωτό Πήγασο, ο οποίος, κατά τον Diel, συμβολίζει «το αντίθετο άκρο της διεστραμμένης φαντασίας, δηλαδή την δημιουργική φαντασία και την πνευματική ανάταση».⁵⁹¹ Η Ινφάντα, ιππεύοντας το άλογό της⁵⁹², τον Ρωμαίο, ανοίγεται προς το άγνωστο και αντιμετωπίζει τα ένστικτά της, ξεπερνώντας τους φόβους της: «*Η Ινφάντα ολάκερη φαινόταν από μακριά να τρέχει στο διάστημα δίχως να πατάει πουθενά, κρεμασμένη από ένα αόρατο σημείο που μετακινιόταν. Είχε πιαστεί η ανάσα της. Γιατί δεν είχε μπορέσει να διώξει την αγωνία του ακίνητου, γιατί η νέκρα έφτανε μέχρι τις άκρες των δαχτύλων της που μυρμηγκιάζαν*» (66) . Όταν τρέχει με το άλογό της, η Ινφάντα υπερνικά κάθε εμπόδιο, δεν υπάρχει φραγμός. Το άλογο γίνεται σύμβολο υπέρβασης και ελευθερίας με την ευρύτερη έννοια, που μπορεί να περιλαμβάνει ακόμη και τον θάνατο⁵⁹³ :

«Λες και πετούσε ο Ρωμαίος το άλλο πρωί. Εκείνη έσφιγγε τα γόνατα επάνω στην κοιλιά του κι άφηγε τα γκέμια ελεύθερα. Τα μαλλιά της ανέμιζαν. Μεθούσε. Ήταν δικιά της η ζωή όταν έτρεχε με τ' άλογο. Την κατακτούσε. Ένωσε τον παλμό του νέου ζώου και κάτι σκιρτούσε μέσα της: Μπράβο, Ρωμαίο! Τρέχα, Ρωμαίο! [...]»

⁵⁸⁹ P. Diel, ό.π., σ. 86-87. Αντίστοιχα, και ο Καρλ Γιουνγκ θεωρεί ότι το ζώο εκπροσωπεί το ασυνείδητο. Βλ. *Σύμβολα της μεταμόρφωσης*, ό.π., σ. 234.

⁵⁹⁰ Όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Freud, «μπορούμε να παρομοιάσουμε τη σχέση του Εγώ με το Εκείνο, με τη σχέση ανάμεσα στον αναβάτη και το άλογό του. Το άλογο είναι η κινητήρια δύναμη και ο αναβάτης θέτει τον τελικό στόχο και καθοδηγεί τις κινήσεις του δυνατού αλόγου προς την επίτευξή του. Πολύ συχνά, όμως, στις σχέσεις ανάμεσα στο Εγώ και το Εκείνο βρίσκουμε την καθόλου ιδανική εικόνα τού να είναι ο αναβάτης υποχρεωμένος να οδηγεί το άλογό του στην κατεύθυνση που αυτό επιθυμεί». (S. Freud, *New introductory lectures on psychoanalysis*, New York, Norton, 1933, σ. 108). Τη στενή σχέση του ήρωα με το άλογο τη συναντάμε και στις *Πασχαλιές*. Ιππεύοντας το άλογό του, ο Αλέκος νιώθει ότι ξεφεύγει από τα γήινα όρια και γίνεται πιο δυνατός, έχοντας μία έντονη αίσθηση μοναδικότητας: «Κανείς από τους φίλους μου δεν τ' χει νιώσει αυτό, συλλογίστηκε, και δάγκασε τα χείλη του ευχαριστημένος. Κανείς!» (56). Ο Αλέκος, στα κοροϊδευτικά λόγια του Στέφανου, ότι αντί να θαυμάζει κάποια ωραία γυναίκα, εκείνος θαυμάζει την ομορφιά του αλόγου, του απαντά: «Ένα καλό άλογο αξίζει πιο πολύ» (*Πασχαλιές*, σ. 56-57).

⁵⁹¹ P. Diel, ό.π., σ. 87.

⁵⁹² Η φαντασίωση της ίππευσης έχει σαφώς σεξουαλικό χαρακτήρα. Βλ. C. G. Jung, *Σύμβολα της μεταμόρφωσης*, ό.π., σ. 181.

⁵⁹³ Η Λυμπεράκη δεν επιλέγει τυχαία το όνομα «Ρωμαίος» για το άλογο της Ινφάντας, παραπέμποντας στον ομώνυμο ήρωα του Σαίξπηρ. Βλ. Δ. Τσατσούλης, ό.π., σ. 138.

Νικήτας έδειχνε κάποιον εκνευρισμό. -Πώς το αγαπάς αυτό το άλογο! έλεγε πικρά. -Με βοηθάει και νικάω, αποκρινότανε γελώντας. -Τι νικάς; -Τη ζωή, την απόσταση, δεν ξέρω. Τρέχω και νικάω. Του μίλησε για μια μέρα που δίχως τη θέλησή της, στον ανήφορο του βουνού, άρχισε να καλπάζει και που τίποτα δεν το σταμάτησε. - Γί' αυτό τ' αγαπάω, είπε» (288-290).

Η Ινφάντα μετά την περιπέτειά της με τον Ρωμαίο δεν είναι πια η ίδια. Μέσα από τη μοναδική εμπειρία που είχε την τύχη να βιώσει, ξαναγεννιέται συμβολικά, ανακαλύπτει τις δυνατότητές της, ωριμάζει ως άνθρωπος και ως γυναίκα, δημιουργώντας γύρω της έναν κόσμο με τους δικούς της, καινούργιους όρους. Όπως θα πει η Κατερίνα, «όταν εκείνο το βράδυ [η Ινφάντα] γύρισε στο σπίτι, είδαμε στα μάτια της από θαμπά αντιφεγγίσματα, που 'χαν μέσα τους καθρεφτιστεί, έναν άλλο κόσμο» (67).

Contre - temps

Στο *Contre - temps* η καλοκαιρινή φύση στο χωριό της γιαγιάς της κεντρικής ηρωίδας, Κυβέλης, συνδέεται με την παιδική ανεμελιά και την ευδαιμονία. Αντίθετα, η πόλη του χειμώνα με τη μοναξιά και την ορφάνια⁵⁹⁴. Η συγγραφέας χρησιμοποιεί αντιστικτικά το δίπολο χωριό – πόλη, επισημαίνοντας τη σημαντικότητα του χώρου στη διαμόρφωση της ατομικής ταυτότητας. Η αντιθετική λειτουργία των δύο τόπων αποτυπώνεται στον ύπνο της Κυβέλης. Ενώ στην πόλη δεν θέλει να κοιμηθεί, στο χωριό επιθυμεί τον ύπνο, παλεύει «για να κρατηθεί στο βυθό» του, καθώς εκεί νιώθει περισσότερο ασφαλής. Κατά τη διάρκεια της παραμονής της στο χωριό, η Αθήνα «ήταν μακριά, ανύπαρκτη [...]. Στην Αθήνα, ο ουρανός ήταν πάντα κρυμμένος πίσω απ' τις στέγες των σπιτιών, σαν πίσω από βαριά τσιμεντένια σύννεφα. Ξεχνούσες την ύπαρξη των άστρων, του ήλιου, της αυγής [...] κι η μέρα ήταν ένα με τη νύχτα» (48). Αντίθετα, στο χωριό τα πάντα εκπέμπουν «ένα κύμα εξαίσιας, γλαυκής ειρήνης. Όλα βουτηγμένα σε αποχρώσεις του άσπρου. Κι η θάλασσα απίθανα ήρεμη, ώσπου έφτανε το μάτι, σα να 'χε πήξει το νερό σ' ένα πλατύ μαργαριταρένιο καθρέφτη [...] θάθελε τόσο να κρατήσει μερικές γουλιές από τούτη την πολύτιμη ουσία σ' ένα μπουκαλάκι, για τα ξεθωριασμένα πρωινά της Αθήνας...» (45-46).

⁵⁹⁴ Ελισάβετ Κοτζιά, «Μιμικά Κρανάκη» στο: *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία*, τόμ. Ε', Σοκόλης, Αθήνα 1990, σ. 8-25.

Στη φύση του χωριού η ηρωίδα ανακαλύπτει τη μαγεία που μόνο στις ιστορίες των βιβλίων είχε μέχρι τότε συναντήσει, και ήταν η *«πρώτη φορά που ο γύρω κόσμος μπορούσε ν' αναμετρηθεί με το παραμύθι που διάβαζε»* (47). [...] *Όλα τούτα ήτανε τόσο καινούργια που δεν την αφήνανε να κοιμηθεί. [...] Ταξίδευε μες στο κρεβάτι της, γλιστρώντας πάνω στον ουρανό. Κάποτε θα πήγαινε σε κείνα τα νησιά αντίκρυ, σε κείνη τη σταχτιά κουκίδα και στ' άλλο, πλάι, που μάκραινε πάνω στο νερό σα σκουλήκι. Θάχε ένα καράβι και θα πήγαινε παντού. Και η ζωή θάταν πάντα έτσι γαλάζια και δροσερή»* (50). Η επαφή με τα στοιχεία της φύσης, τα βουνά, τη θάλασσα, γεμίζει την Κυβέλη με ελπίδα και μία αισιοδοξία για το μέλλον. Το όνειρο του ταξιδιού στη θάλασσα φανερώνει μία επιθυμία απελευθέρωσης, το πέρασμα από το ένστικτο σε μια ανώτερη πνευματική κατάσταση, κρύβει όμως και μία επιθυμία αναζήτησης της απύσας μητέρας. Η ανοικτότητα της φύσης του χωριού, η θάλασσα, οι μυρωδιές, οι γεύσεις των φρέσκων φρούτων, τα δέντρα, το βούισμα του ανέμου, δρουν μνητικά για την ηρωίδα. Η κάθε μέρα φαντάζει στα μάτια της Κυβέλης διαφορετική: *«Κάθε πρωί ήταν καινούργια τα χαλίκια κι οι αχιβάδες στην ακροθαλασσιά»* (53). Κάθε μέρα είναι και μία καινούργια αρχή. Η επανάληψή της δημιουργεί μία αίσθηση προσδοκίας και προσμονής. Δεν είναι τυχαίο ότι η δράση τοποθετείται την περίοδο της άνοιξης και συγκεκριμένα κατά τη διάρκεια του Πάσχα, την εποχή που η φύση βγαίνει από τον λήθαργό της και η ζωή ξυπνά. Η περιγραφή των αλλαγών που επιφέρει στη φύση η άνοιξη παραπέμπει στις αλλαγές του σώματος και της ψυχολογίας της ηρωίδας, καθώς αφήνει πίσω της την παιδική ηλικία και μεταβαίνει σταδιακά προς την ενηλικίωση.

Όταν η Κυβέλη θα ξεφύγει για πρώτη φορά από την εποπτεία της καταπιεστικής θείας Αγλαΐας, θα παίξει αγορίστικα παιχνίδια με τα αγόρια του χωριού και θα γυρίσει στο σπίτι βουτηγμένη στα χώματα και στον ιδρώτα. Τότε θα νιώσει *«κάτι δροσερό και φουσκωμένο μέσα της σαν το πανί μιας βαρκούλας που χοροπηδάει στα κύματα. Κάτι που θα 'θελε να πετάξει, να τιναχτεί στον αέρα σαν πυροτέχνημα του επιτάφιου, να σκάσει σε πολλά-πολλά αστεράκια»* (52-53). Υποβάλλοντας τον εαυτό της στη δοκιμασία του σκληρού παιχνιδιού με τα αγόρια, το σώμα της απελευθερώνεται, γίνεται ένα με τη φύση, και η ίδια διαπραγματεύεται την ταυτότητά της κόντρα στις κοινωνικές προσδοκίες σε σχέση με το φύλο της. Η ηρωίδα αναγεννάται αφήνοντας πίσω της το τέλμα στο

οποίο βρισκόταν. Η εικόνα της βαρκούλας, που παραπέμπει στο ταξίδι και στην περιπέτεια, της δίνει μια αίσθηση απελευθέρωσης από τα κοινωνικά στερεότυπα και παράλληλα μία αισιοδοξία για το μέλλον.

Κοντά στους ψαράδες και στην αλμύρα της θάλασσας, η Κυβέλη μυείται στην ουσία της ζωής. Ωστόσο, πάντα στο τέλος της μέρας της μένει μία «γεύση στέρησης» για μία υπόσχεση που δεν πραγματοποιήθηκε, ίσως για έναν έρωτα που είναι έτοιμη να υποδεχτεί, αλλά δεν ήρθε ακόμη: *«Πέρασες ωραία; Ρωτούσε η γιαγιά Σεβαστή. – Πολύ ωραία, γιαγιάκα, απαντούσε η Κυβέλη. Ήταν αλήθεια. Και δεν ήταν»* (56).

Απόγονος

Στον Απόγονο η φύση αποτελεί τον προνομιούχο τόπο, εντός του οποίου ο ήρωας θα αφυπνιστεί ερωτικά και θα ωριμάσει, αφήνοντας πίσω του την αθωότητα της παιδικής ηλικίας. Η «ύπουλη, παιχνιδιάρικη και ηδονική» καλοκαιρινή φύση (395), συμπλέκεται με τον έρωτα, σε μια ασυνήθιστη ερωτική σχέση ανάμεσα στον «άγουρο» ήρωα και στην ώριμη καλλιτέχνη, τη Χριστίνα: *«Γυρνάνε σπίτι αγάλι αγάλι. Χαίρονται όλα τα πάντα γύρω τους, τη νυχτερίδα που πετάει σα σκιά, πέρα τα φώτα του ξενοδοχείου, το νερό που κυλάει στο αυλάκι κελαρίζοντας, τη μυρουδιά της σκόνης, τη γεύση της πικροδάφνης. Οι αισθήσεις του είναι άγρια, σκληρά τεντωμένες, ωσάν χορδές που αποδίδουν ήχο και στους λεπτότερους κραδασμούς, στα προεόρτια της σαρκικής ολοκλήρωσης, η αγάπη τους πετάει ένα άνθος παιδιατικού αισθηματικού λυρισμού, που γλυκαίνει την αγέρωχη ορμή της ύλης»* (416-417).

Στο εξοχικό σπίτι της Κηφισιάς, στη μυστήρια και γοητευτική φύση, όπου ο Πέτρος περνά το καλοκαίρι, νιώθει *«μια ανεξήγητη λαχτάρα να τρέξει, να μπλεχτεί και να κρυφτεί μέσα στα δέντρα, μες στους θάμνους, παντού όπου φωλεύει μυστικόπαθη σκιά κι ηδονική υγρασία»* (391). Η μετάβαση από την πόλη στην εξοχή, του δημιουργεί αμέσως μία «αναστάτωση», μία «ανησυχία για το άγνωστο μέλλον. Καινούργιες κάμαρες, πρωτάκουστοι κρότοι, κι εκείνο το μυστήριο, γοητευτικό κι αβέβαιο, της εξοχής, της φύσης, της νύχτας που είναι τόσο κοντά πια, τόσο δίπλα...» (391). Η ιστορία εκτυλίσσεται μέσα σε ένα αισθησιακό τοπίο με ερωτικά χαρακτηριστικά, κοινό σημείο των οποίων είναι η παρουσία του υδάτινου στοιχείου. *«Ο Πέτρος τράβηξε κατά τη στέρνα. Καλαμιές*

ήταν ολόγυρα και στη μέση μια πράσινη νερομπογιά. Φύλλα αρμενίζουνε απάνω κιτρινωμένα. Μια ουράνια γαλήνη ξεθυμαίνει από τ' ασάλυτο νερό, κάτι που ο Πέτρος το νιώθει να τρυπώνει μέσα του και ν' απλώνει και να του ποτίζει την ψυχή» (392). Πρέπει να αναφερθεί ότι στον *Απόγονο* κυριαρχεί η παρουσία του γλυκού νερού, στοιχείο με ιδιαίτερο συμβολισμό. Ο Bachelard έχει επισημάνει την υπεροχή του γλυκού έναντι του θαλασσινού νερού. Το γλυκό νερό είναι απαλό, καταπραΰνει τον πόνο, διαποτίζει την ίδια την ψυχή⁵⁹⁵. Η φύση συνδέεται με τον ερωτισμό και την αισιοδοξία, γαληνεύει το νου, χαρίζει ψυχική ανάταση, δίνει πνοή στη ζωή. Ο διάχυτος ερωτισμός διαπερνά τις αισθήσεις και την ψυχή του ήρωα, αγγίζοντας τα υψηλότερα στρώματα της ύπαρξης.

Καθώς ο Πέτρος Πάρνης αρχίζει σιγά σιγά να μεγαλώνει και να κυκλοφορεί χωρίς τους περιορισμούς που του επέβαλλε η γιαγιά του, ανακαλύπτει τη ζωή του δρόμου, βλέπει μπροστά του να «ανοίγονται παράθυρα», αντιλαμβάνεται ότι υπάρχουν άνθρωποι που ζουν διαφορετικά από εκείνον, αισθάνεται τον παλμό της πόλης. Φτάνοντας μπροστά στη βιτρίνα ενός μπακάλικου, ο Πέτρος φαντάζεται μέσα στα ντενεκεδάκια μια «λιλιπούτεια ζωή». Βλέπει τις αγελάδες της Ελβετίας να βόσκουν στις γαλανόλευκες Άλπεις και στα καταπράσινα λιβάδια. Οσφραίνεται πιπέρια, μοσχοκάρυδα, καφέδες, σοκολάτες και νιώθει να επιστρέφει στον δικό του παιδικό παράδεισο (372-373). Γίνεται ξανά το μικρό «λιχουδικο παιδί που έχει τα μάτια του πιο μεγάλα απ' την κοιλιά του»⁵⁹⁶. Η απελευθέρωση από τις παλινδρομικές τάσεις του εαυτού του δεν θα είναι εύκολη γι' αυτόν. Ο δρόμος προς την ενηλικίωση και την κατάκτηση της αυτονομίας του φαίνεται πως θα είναι ακόμη μακρύς.

2.2.4 Η τέχνη

Σε έξι από τα έντεκα μυθιστορήματα που αναλύονται στην παρούσα εργασία, περιλαμβάνεται, εκτός των άλλων, και η πορεία των κεντρικών ηρώων και

⁵⁹⁵ G. Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα*, ό.π., σ. 163.

⁵⁹⁶ G. Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, ό.π., σ. 94.

⁵⁹⁶ Βλ. Εισαγωγή.

ηρωίδων προς την καλλιτεχνική τους ωρίμαση, θα μπορούσαν επομένως τα συγκεκριμένα έργα να χαρακτηριστούν ως έναν βαθμό και ως «μυθιστορήματα διάπλασης του καλλιτέχνη» (Künstlerroman)⁵⁹⁷. Η ενασχόληση των ηρώων με την τέχνη αφορά στη μουσική (*Contre - temps*, *Απόγονος*, *Παραστρατημένοι*), τη ζωγραφική (*Λεωνής*), τη λογοτεχνία (*Τα ψάθινα καπέλα*, *Αστροφεγγιά*, *Παραστρατημένοι*, *Contre - temps*). Σε όλες τις περιπτώσεις η τέχνη αποτελεί διέξοδο από τις ακραίες ψυχικές καταστάσεις που χαρακτηρίζουν την εφηβική ηλικία. Είναι επιθυμία, όνειρο, φυγή, αντίδοτο κατά του θανάτου. Είναι η σανίδα σωτηρίας πάνω στην οποία οι νεαροί καλλιτέχνες διασώζουν την ύπαρξή τους, τόσο μέσα από την προσωπική τους δημιουργία όσο και μέσα από τη γνωριμία τους με μεγάλα εικαστικά, μουσικά και λογοτεχνικά έργα. Ο Αλέξης Ζήρας, αναλύοντας τον Μαλρώ, γράφει ότι «η τέχνη μπορεί να λάβει τη μορφή ενός αντίλογου στο λόγο της μοίρας, και επομένως να μας οδηγήσει στην απελευθέρωση από τα δεσμά της»⁵⁹⁸. «Έχουμε την τέχνη», λέει ο Νίτσε στη *Γέννηση της Τραγωδίας*, «για να μη χαθούμε μέσα στην αλήθεια. Το ψέμα είναι αναγκαίο στη ζωή σαν ουσιώδες στοιχείο του φοβερού και προβληματικού χαρακτήρα της ύπαρξης»⁵⁹⁹.

Απόγονος

Στον *Απόγονο* η μουσική αποτελεί για τον κεντρικό ήρωα, Πέτρο Πάρνη, μέσο διαφυγής από την πνιγηρή ατμόσφαιρα του σπιτιού της γιαγιάς του, αλλά και εκτόνωσης της έντασης των ακραίων εφηβικών του συναισθημάτων. Η καταφυγή στην τέχνη είναι γι' αυτόν «μέσο ανακούφισης, αυτοσυγκρότησης αλλά και επικοινωνίας»⁶⁰⁰. Μέσα από τις νότες ο Πετράκης γεύεται τη ζωή που δεν μπορεί να ζήσει στην πραγματικότητα, τις «μυρουδιές», τα «χάδια», τους «πόνους» και τις «περιπέτειές της». Εξάλλου, η δημιουργία της τέχνης

⁵⁹⁸ Α. Ζήρας, *Θεωρία Μορφών*, ό.π., σ. 113. Όπως λέει σε μία συνέντευξή του ο Μαλρώ, «Η τέχνη στην ουσία της είναι για μένα ένα από τα βασικά ιερά μέσα άμυνας ενάντια στη μοίρα. Αυτό το πράγμα νομίζω ότι συνειδητοποιεί η εποχή μας, σμίγοντας για πρώτη φορά στους κόλπους της την ίδια της την τέχνη με το σύμπλεγμα όλης της τέχνης του παρελθόντος» (ό. π.).

⁵⁹⁹ Το απόσπασμα από το: Τζίνα Πολίτη, «Το επιτήδειο ψέμα», περ. Σπείρα, τ. 6, 1977, σ. 192-193.

⁶⁰⁰ Έρη Σταυροπούλου, *Προτάσεις ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής*, Σοκόλης, Αθήνα 2001, σ. 39.

προϋποθέτει μία έλλειψη⁶⁰¹. Μαζί με την πραγματική του ζωή, «την τόσο περιορισμένη», ο Πέτρος χάρη στη μουσική ζει «μια δεύτερη ζωή, ψεύτικη κι' ονειρευτή, πλούσια σε πλούτος, σ' ομορφιά, σε γεύση» (370), έξω από τα όρια της πραγματικότητας, στην περιοχή του ονείρου. Η μουσική δεν είναι απλώς μία τέχνη, είναι τόπος μνήμης⁶⁰², το όχημα που «τον βγάζει από την καθημερινή ζωή» και τον ταξιδεύει σε διαφορετικούς τόπους, χρόνους και αισθήσεις, του ανοίγει δρόμους που τον μεταφέρουν «σε άλλες εποχές», σε μία «ατμόσφαιρα ονείρου [...] όπου και το να υποφέρει κανένας... είναι μια απόλαυση» (384).

Μετά την εμπειρία του με το γκρέμισμα του σπιτιού, ο ήρωας θυμάται ξαφνικά ένα μουσικό κομμάτι που γνώριζε και μία αχαλίνωτη ορμή που ξεχειλίζει τον οδηγεί στο πιάνο του. Βιώνοντας μία κατάσταση έκστασης, φαντάζεται ότι είναι διευθυντής ορχήστρας, και τότε «αφήνει βαριά και τα δυο του χέρια να πέσουν απάνω στα κόκαλα. Ορμητικό, ενθουσιαστικό ξεσπάει το πάθος του, ωσάν παράφορη ανάγκη για χείδεμα και για χτύπημα, που τη συγκρατούσε ως αυτή την ώρα στα δέκα του δάχτυλα [...] Άρχισε με τον Μπετόβεν...Ακούς; Ακούς; Έρχονται απ' όλες τις μεριές, έρχονται ρυθμικά, κατρακυλιστά, «δυνάμεις», ρεύματα ψυχικά, ρεύματα ζωικά, Ορμές και Θελήσεις και Πόθοι, όλο κι έρχονται, άλλες σιγά, άλλες γοργά, πότε δεμένες η μια στην άλλη, πότε χορευτά, πότε μία-μία [...] έρχονται να γνωρίσουν τη Χαρά, τη μεγάλη Χαρά, και να την τραγουδήσουν...» (373). Το εσωτερικευμένο εφηβικό πάθος του Πέτρου ξεσπάει. Η γιαγιά δεν μπορεί πλέον να ελέγξει την ορμή του. Και η έξαρση αυτή δεν θα μπορούσε να εκφραστεί καλύτερα παρά μέσω της τέχνης. Η ίδια η τέχνη είναι για «ξόδεμα». Δεν έχει όρια. Ο Πέτρος, «αναστατωμένος από τούτη τη μαγγανεία» (376), βρίσκεται παραδομένος στη διονυσιακή μέθη της τέχνης, έρμαιο των ορμών του που αναζητούν διέξοδο. Τα συναισθήματα μετουσιώνονται σε μουσική, χάρη στην οποία ο ήρωας ανοίγεται στο φάσμα του κόσμου και στις πολλές και διαφορετικές ερμηνείες του. Καθώς βρίσκεται εγκλωβισμένος στα «αδιέξοδα» του σπιτιού της γιαγιάς, ανοίγει το καπάκι του πιάνου και είναι σαν να ανοίγει ένα παράθυρο σ' έναν άλλο κόσμο. Η μουσική δεν αποτελεί μία αφηρημένη διεργασία που απομονώνει το άτομο, αλλά μία τέχνη που οδηγεί στην επικοινωνία με τον «Άλλον». Ο ήρωας απευθύνεται στον

⁶⁰¹ Τζίνα Πολίτη, *Συνομιλώντας με τα κείμενα*, Άγρα, Αθήνα 1996, σ. 29.

⁶⁰² Θανάσης Αγάθος, «Ιχνηλατώντας τη μνήμη στο Μαγικό βουνό και ο Τροφοδότης», *Γραφές της Μνήμης*, ό.π., σ. 315.

«Άλλον» και μάλιστα επιτακτικά. Αναζητά έναν ακροατή για να τον ακούσει: «ακούς; ακούς εκείνη τη βαριά, βαθιά φωνή; Αυτή είναι! Αυτή θα νικήσει τη μέθη!...»(375). Είναι ο πόθος του καλλιτέχνη να επικοινωνήσει μέσα από τη γλώσσα της τέχνης. Όμως ο ήρωας δεν φαίνεται έτοιμος να διαχειριστεί μία τέτοια μέθη. Το υπερβολικό πάθος τον εξουθενώνει. «*Ρίχνεται σε μια πολυθρόνα, σα σκοτωμένος*» (376). Μέσω του ύπνου έχει την ευκαιρία να ανακτήσει τις δυνάμεις που κατέθεσε χωρίς έλεγχο. Ο δρόμος προς την αυτονομία του θα περάσει μέσα από τη δοκιμασία του έρωτά του για τη Χριστίνα Περράκη. Λίγο πριν το χωρισμό τους, εκείνη παίζει στο πιάνο μία μουσική του Μπαχ. Την τριτοπρόσωπη αφήγηση διαδέχεται η αφήγηση σε δεύτερο πρόσωπο: «*Ναι, μα δεν είσαι πια βαρύς, δεν είσαι πια δεμένος με τον κάτω κόσμο. Τώρα έχεις γνωρίσει τα πάντα και τα έχεις νικήσει, τα έχεις εναρμονίσει μέσα σου, ως είταν κι έξω σου παντοτινά θεϊκά ενοργανωμένα. Τώρα τις δάμασες μία - μία τις αδυναμίες του κορμιού σου, τις καταφρόνεςες μία - μία τις αντιδράσεις και τις αντιστάσεις της ψυχής σου. Έγινες κύριος, ο κύριος του εαυτού σου...*» (433). Η μουσική του Μπαχ, ως προϊόν ανώτερης δημιουργικής φαντασίας, σε αντίθεση με την «εξημμένη φαντασία», αποκαλύπτει στον ευαίσθητο αλλά άπειρο νεαρό καλλιτέχνη τις δυνάμεις και τις αδυναμίες της ψυχής του, τις ολέθριες συνέπειες των φανταστικών του εξάρσεων, για να επέλθει έτσι η κάθαρση, η ανύψωση πάνω από την «ένοχη ματαιοδοξία»⁶⁰³. Η αποστροφή της αφήγησης προς το «εσύ» είναι ένας απολογισμός για ό,τι έχει συντελεστεί στην ψυχή του ήρωα, δίνοντας ταυτόχρονα και τη δυνατότητα για μία μεγαλύτερη εμπλοκή του πραγματικού αναγνώστη στην ιστορία⁶⁰⁴.

Παραστρατημένοι

Η μουσική λειτουργεί μνητικά και για την κεντρική ηρωίδα των *Παραστρατημένων*, την Αλεξάνδρα, η οποία ακούγοντας τη νονά της να παίζει πιάνο νιώθει να χάνεται σ' έναν μαγευτικό κόσμο: «*Μέσα μου ανάδευαν ένα σωρό πράγματα. Σαν να μην ήμουν εγώ η ίδια η Αλεξάνδρα, σα να ξυπνούσαν μέσα μου πολλές Αλεξάνδρες, και δεν ήξερα ποια ήταν ύστερα η αληθινή. Σα να*

⁶⁰³ Paul Diel, ό.π., σ. 100.

⁶⁰⁴ Γιώργος Παπαντωνάκης, «Νεανική λογοτεχνία και δευτεροπρόσωπη αφήγηση», στο: Μ. Κανατσούλη - Δ. Πολίτης (επιμ.), *Σύγχρονη εφηβική λογοτεχνία*, ό.π., σ. 205.

ξαλάφρωνα, και το πάτωμα να ξεγλιστρούσε κάτω από τα πόδια μου» (15). Μέσω της μουσικής η ηρωίδα φαίνεται να ξεπερνά τα στενά όρια του εαυτού της και να ανακαλύπτει καινούργιους κόσμους. Στη διάρκεια της παραμονής της στη Γενεύη θα σπουδάσει στο ωδείο του ξακουστού Περσίνσκυ. Παίζοντας στο πιάνο τους μεγάλους κλασικούς συνθέτες, ένωθε τώρα πως καθετί παιδιάτικο που είχε μέσα της «έδινε τη θέση του σε μια στιγμιαία ωριμότητα». Όπως εξομολογείται, «Το έδαφος στερεωνότανε κάτω από τα πόδια μου, σαν να ήμουν εγώ που νικούσα τον πόνο...[...] Δεν μ' ένοιαζε αν του άρεσε το παίξιμό μου, ή όχι... Δεν έπαιζα γι' αυτόν, αλλά για μένα [...]. Είχα κιόλας κάνει δικές μου θεωρίες στη μουσική, που δεν τις έλεγα σε κανένα...» (181-182).

Τα πρώτα ακούσματα στο πατρικό της σπίτι, που την ενθουσίασαν και την ταξίδεψαν στον κόσμο της μουσικής, χάρη στη μελέτη και στην προσωπική της βούληση, τώρα ολοκληρώνονται, στερεώνοντας την καλλιτεχνική της ταυτότητα. Η Αλεξάνδρα μέσα από τη σπουδή των κορυφαίων καλλιτεχνών και των μεγάλων μουσικών έργων έχει πλέον σκεφτεί και αποφασίσει τη δική της θέση απέναντι στην τέχνη, το τι θέλει η ίδια να κάνει, κι αυτό είναι δείγμα της καλλιτεχνικής και προσωπικής της ωρίμασης.

Contre - temps

Παρόμοια, στο *Contre - temps* η μουσική γίνεται η παρηγοριά και το καταφύγιο της Κυβέλης. Είναι «η πατρίδα της» (90), που την στηρίζει ψυχικά στις αλλεπάλληλες ματαιώσεις της ζωής και της ανοίγει έναν διάυλο επικοινωνίας με τον κόσμο. Η αρμονία της μουσικής προσφέρει στην ηρωίδα ένα ασφαλές καταφύγιο από την οδυνηρή γι' αυτήν εξωτερική πραγματικότητα, εντός του οποίου νιώθει μια σιγουριά που τη βοηθά να ανακαλύψει τον εαυτό της, τις δυνατότητές της, τη θέση της μέσα στον κόσμο: «Ήξερε τώρα πως θάπαιζε μουσική σ' όλη της τη ζωή. Όχι για να εκδικηθεί τη θεία Αγλαΐα, μα γιατί εκεί ήταν η πατρίδα της, η μοναδική γωνιά στον κόσμο που ένωθε δικιά της» (63-64). Στο σπίτι της γιαγιάς, το «παλιό, πελώριο ραδιόφωνο» παίζει κομμάτια που την κάνουν να κλαίει ανεξήγητα. «Άφηνε τη μουσική να την πλημμυρίζει χωρίς ν' αμύνεται, όπως ο ήλιος μπαίνει μέσα από το ανοιχτό μεγάλο παράθυρο» (81). Μετά την απογοήτευση που της προκαλεί ο χωρισμός από τον αγαπημένο της, Άρη, στο τέλος των καλοκαιρινών διακοπών, η τέχνη γίνεται γι' αυτήν το

υποκατάστατο του έρωτα: «Κάθε φορά που καθόταν στο πιάνο είχε, εκτός απ' όλα τ' άλλα, μια καθαρά υλική ηδονή» (89). Η εσωτερική δυσαρμονία της ηρωίδας αμβλύνεται με τη μετουσίωση σε τέχνη της οδύνης της από την απώλεια του έρωτά της. Υλική ηδονή και πνευματικότητα συνενώνονται χάρη στη μουσική. Τα χέρια της εκφράζονται ερωτικά πάνω στο πιάνο, ενώ το πάτημα των πλήκτρων της δίνει μία αίσθηση ελευθερίας και την πρόκληση να αναδημιουργήσει την πραγματικότητα και να πειραματιστεί με τον εαυτό της και τα συναισθήματά της. «[...] Πλησίασε και σήκωσε το σκέπασμα δισταχτικά. Τα τάστα κοιμόνταν. Δοκίμασε μερικές συγχορδίες στην αρχή, κι ύστερα άρχισε μια σονάτα του Μότσαρτ που μελετούσε σαν ήταν παιδί. [...] Πρώτη φορά ένιωσε το χυμό κείνης της κελαιδιστής μελωδίας, την αγάπη και την αθωότητα που κλεινει. Η τραπεζαρία γέμισε άξαφνα πουλιά και κρινολίνα και φωνές κι η μέρα έγινε πανηγύρι, ένα τόσο δικό της, τόσο ακριβό πανηγύρι. Μήνες είχε να νιώσει έτσι γιορτερά. Γεύονταν την άνοιξη στην άκρη των δαχτύλων, κι ο κόσμος πλησίασε επιτέλους φιλικά σαν ένα ήμερο ζωντανό, και πέταξε άξαφνα από πάνω της κείνα τα λαστιχένια γάντια με τη μυρουδιά του φαρμακείου που φορούσε τόσες μέρες τώρα και δεν την άφηναν ν' αγγίξει τη σάρκα των πραγμάτων» (232).

Η μουσική έχει στο μυθιστόρημα μία απελευθερωτική δύναμη, παράλληλα όμως, οι κανόνες της εξυπηρετούν και την πρόθεση της συγγραφέως να προβάλει την αδυναμία της Κυβέλης να συνδιαλέγεται με τους γύρω της και να βρίσκεται σε αρμονία με την εποχή της⁶⁰⁵. Στα λόγια του Σπύρου διαφαίνεται το «contre - temps», ο «αντιχρονισμός» στη σχέση του με την Κυβέλη: «Ξέρεις, Κυβέλη, εξακολούθησε, το καθετί στον κόσμο γίνεται παρά λίγο, κατά προσέγγιση, με αποζιατούρες[...] γίνεται a Contre - temps... Όπως στη μουσική. Να, έρχεται άδοξα στην αδύνατη στιγμή, όταν δε το ζητάς ακόμα ή δεν το ζητάς πια, κι έτσι πλέκεται μια ατέλειωτη, αξεδιάλυτη παρεξήγηση. Αυτό έγινε και μεταξύ μας. Όταν σ' αγαπούσα ήσουν αδιάφορη. Τώρα πια είναι αργά. Δε γίνεται τίποτα, στο είπα» (150). Οι τελευταίες του φράσεις λίγο πριν τον χωρισμό τους, προοικονομούν και το τέλος του μυθιστορήματος. Η Κυβέλη μετά τις αλλεπάλληλες ερωτικές της απογοητεύσεις θα αναζητήσει και πάλι τον Σπύρο, όμως εκείνος δεν θα ζει πια.

⁶⁰⁵ Ελισάβετ Κοτζιά, «Μιμικά Κρανάκη», *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία*, τ. Ε', ό.π., σ. 16.

Λεωνής

Ο Λεωνής στο ομώνυμο μυθιστόρημα παρακολουθεί μαθήματα ζωγραφικής⁶⁰⁶ στο εργαστήρι του Ιταλού ζωγράφου Μοντεφρεντίνι, όμως δεν βρίσκει ενδιαφέροντα όσα του βάζει να ζωγραφίζει. Του ζητά να αντιγράψει φρούτα και κανάτες, με αποτέλεσμα η δημιουργικότητά του να καταπνίγεται. Ο Λεωνής βλέπει την τέχνη όπως ακριβώς ο Όσκαρ Ουάιλντ, για τον οποίο το ζήτημα δεν είναι να αντιγράψει η τέχνη τη ζωή αλλά η ζωή την τέχνη, καθώς τα γεγονότα είναι πολύ κατώτερα των συνθέσεων της φαντασίας. Ο ζωγράφος που ζωγραφίζει ό,τι βλέπει ο κόσμος είναι για τον Ουάιλντ καταδικασμένος στη λησμονιά, καθώς «ο κόσμος δεν βλέπει ποτέ τίποτα»⁶⁰⁷. Για τον Λεωνή, η τέχνη συνδέεται με την ατομική ελευθερία και την υπέρβαση της πραγματικότητας: *«Το ζήτημα δεν είτανε να αντιγράψει κανείς τα πράγματα όπως είναι. Γι' αυτή τη δουλειά υπάρχουν οι φωτογραφικές μηχανές. Το ζήτημα είτανε να ανακατωθούν καλά – καλά τα χρώματα, να χορέψουν, να ρεμπελέψουν και να εναρμονιστούν, να γίνει μια χρωματική σύνθεση, κατιτί σαν μια μουσική όπου τα χρώματα θα ήταν οι νότες, ένα παιχνίδι του ματιού τέλος-πάντων, που να το βλέπεις και να χαίρεσαι. Το τι παρασταίνουν τα χρώματα δεν έχει ιδιαίτερη σημασία. Μπορεί και να μην παρασταίνουν τίποτα, όπως κι η μουσική δεν παρασταίνει τίποτα. Τα χρώματα είναι για να παίζουμε κι όχι για να διδάσκουμε και να σοβαρολογούμε. Έτσι ένιωθε το ζήτημα ο Λεωνής (58-59)*⁶⁰⁸. Αυτή η συνειδητή και ώριμη στάση του ήρωα απέναντι στην τέχνη φανερώνει την επιλογή του να ακολουθήσει τη δική του προσωπική πορεία ως καλλιτέχνης. Ωστόσο, η πορεία αυτή θα διακοπεί βίαια από την τραγική επέμβαση της Ιστορίας, η οποία καθορίζει τις ζωές των ανθρώπων, αφηφώντας προσωπικές επιδιώξεις και φιλοδοξίες.

⁶⁰⁶ Ο Λεωνής μπορεί να θεωρηθεί και ως μυθιστόρημα *Künstlerroman*, καθώς ο ομώνυμος ήρωας φιλοδοξεί να γίνει ζωγράφος. (Δ. Τζιόβας, *Ο άλλος εαυτός*, Πόλις, Αθήνα 2007, σ. 237).

⁶⁰⁷ Όσκαρ Ουάιλντ, *Η παρακμή του ψεύδους*, μτφρ. Θάνος Σακκέτας, Στοχαστής, Αθήνα 1999, σ. 53, 58.

⁶⁰⁸ Η απόδοση της συνείδησης του ήρωα από τον αφηγητή, στο σημείο αυτό, αποτελεί κλασικό παράδειγμα «ψυχο-αφήγησης», όπως το έχει ορίσει η Dorrit Kohn. Το πλεονέκτημα της ψυχο-αφήγησης είναι στην ανεξαρτησία της από την αυτο-άρθρωση, καθώς όχι μόνο βάζει σε τάξη και εξηγεί τις συνειδητές σκέψεις του ήρωα καλύτερα από τον ίδιο, αλλά αρθρώνει αποτελεσματικά μια ψυχική ζωή που παραμένει κρυφή και ανέκφραστη. Στην προκειμένη περίπτωση η ψυχο-αφήγηση αποδίδει με τα λόγια του αφηγητή, αυτό που ο Λεωνής γνωρίζει χωρίς να ξέρει πώς να το εκφράσει σε λέξεις. (D. Kohn, *Διαφανή πρόσωπα*, ό.π., σ. 76).

Το ζήτημα της αξίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας απασχολούσε ιδιαίτερα τον Γιώργο Θεοδοκά, ο οποίος αισθανόταν την τέχνη ως παρηγοριά μέσα στη ζοφερή πραγματικότητα του πολέμου, όπως διαπιστώνουμε από τα λόγια του ήρωά του στον Λεωνή: *«Ο,τιδήποτε κι αν πρόκειται να συμβεί, θα μου μείνουν οι μπογιές μου και τα πινέλα μου, θα μου μείνει η τέχνη μου. Έστω και χωρίς Εκείνην και χωρίς κανέναν, ακόμα και χωρίς την ίδια την Πατρίδα μου, θα μου μείνει η τέχνη μου, θα ζήσω για την τέχνη μου»* (160). Ακόμη κι όταν αισθάνεται ότι χάνει κάθε τι πολύτιμο γι' αυτόν, η τέχνη του μένει ζωντανή. Ο έρωτας εκφράζεται στην υψηλότερη μορφή του μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας, που δεν είναι κάτι αφηρημένο αλλά κάτι χειροπιαστό, όπως οι μπογιές και τα πινέλα του. Ο Λεωνής συνειδητοποιεί χάρη στην τέχνη τις ψυχικές δυνάμεις που κρύβει μέσα του, που τον γεμίζουν με θάρρος για να παλέψει κόντρα στον ρυθμό της Ιστορίας. Με αυτόν τον τρόπο γνωρίζει τον εαυτό του και μετεξελίσσεται σε ένα άτομο αυτόνομο και ανεξάρτητο, έτοιμο να ξεκινήσει μια κανούργια ζωή.

Τα ψάθινα καπέλα

Παρόμοια με τον Λεωνή βλέπει το ζήτημα της τέχνης και η Κατερίνα στα *Ψάθινα καπέλα*. Αντιπαθεί τη «νεκρή φύση» που προτιμά να ζωγραφίζει η θεία Τερέζα, τη *«natures mortes»*, στην οποία αντικατοπτρίζεται η πληγωμένη της αξιοπρέπεια μετά το βιασμό που υπέστη στη νεανική της ηλικία από τον άνθρωπο που αγαπούσε. Τα έργα της είναι πιστή αντιγραφή της πραγματικότητας και αντιπροσωπεύουν τη ρεαλιστική ματιά στη ζωή, το ανώδυνο, το προβλέψιμο. Είναι *«σαν χαλκομανίες. Ζωγραφίζει ό,τι βλέπει, και τούτο πολύ πιστά. Δεν της ξεφεύγει ούτε ένα φυλλαράκι, ούτε ένα χορτάρι, ούτε ένα μακρινό σύννεφο»* (31). Στα έργα της θείας Τερέζας αποτυπώνεται μία εσωστρέφεια και ένας φόβος απέναντι στη ζωή και στις προκλήσεις της. Αντίθετα, η Κατερίνα αντιπαθεί τη *«natures mortes»* και βλέπει τα φρούτα ως *«γεύση, αφή και άρωμα»*. Τα χρώματα την προκαλούν να βουτήξει μέσα τα χέρια της και να τα ανακατέψει, ν' αφεθεί στη γοητεία τους. Η ζωγραφική της θείας Τερέζας αποτυπώνει μία βαριά σιωπή, χωρίς τον παλμό των χρωμάτων, τον σφυγμό της ζωής και των συναισθημάτων. Πίσω από τη «νεκρή» φύση κρύβεται η «νεκρή», χωρίς ερωτισμό ζωή της, ο απομονωμένος κόσμος της,

όπως και το απομονωμένο από το υπόλοιπο σπίτι ατελιέ της⁶⁰⁹. Η έφηβη Κατερίνα δεν αναζητά μία τέχνη άτολμη που αναμασά το παρελθόν, αλλά μια τέχνη που να ξεπερνά το παρελθόν. Αρνείται να δεχτεί την «ακίνητη» τέχνη της θείας Τερέζας, γιατί η ακινησία αντιπροσωπεύει τον θάνατο. Θέλει να επέμβει, να ανακατέψει τα χρώματα, να τους δώσει κίνηση. Η «νεκρή φύση» και τα «τέλεια κεντήματα» με τα παγόνια της θείας Τερέζας είναι το τελείωμα, το κλείσιμο της ταυτότητας. Το κέντημα, ως γυναικεία τέχνη, με την μονότονη και επαναλαμβανόμενη κίνηση που απαιτεί, θυμίζει την ακινησία της ομηρικής Πηνελόπης, που δημιουργεί μία κατάσταση στασιμότητας, χωρίς καμία προοπτική, χωρίς καμία δυνατότητα εξέλιξης. Η τέχνη για την Κατερίνα μπορεί να βρίσκεται οπουδήποτε, είναι ανοιχτή στη ζωή, έξω από καλούπια και προβλέψιμες νόρμες. Η Κατερίνα είναι η ζωή, και «ποτέ η ζωή δε μπόρεσε να πιστέψει στον θάνατο»⁶¹⁰.

Η «τακτοποιημένη» τέχνη της θείας Τερέζας θα έχει αντίστροφη μνηστική λειτουργία σε σχέση με τη στάση της Κατερίνας απέναντι στην τέχνη, καθώς θα αποτελέσει την αιτία ενεργοποίησης της αμφιβολίας, το έναυσμα που θα ωθήσει την έφηβη ηρωίδα να αντιδράσει και να αναζητήσει μία τέχνη ελεύθερη από πάσης φύσεως περιορισμούς, μία τέχνη που θα κάνει το «ξαναϊδωμένο» καινούργιο, όπως γράφει ο M. Blanchot⁶¹¹. Σε αυτό βέβαια έχουν συντελέσει και οι ευεργετικές λογοτεχνικές αφηγήσεις του πατέρα στα παιδικά της χρόνια, αλλά και η γνωριμία της με τη φωτεινή καλλιτεχνική προσωπικότητα του γέροντα, που της μεταδίδουν μία πίστη στην ελευθερία του συγγραφέα, πέρα από κανόνες και θεωρίες (121). Στο σπίτι του γέροντα η Κατερίνα θα βιώσει από κοντά τις δημιουργικές στιγμές του λογοτέχνη και θα οδηγηθεί στην

⁶⁰⁹ Το πάνω πάτωμα του σπιτιού, όπου βρίσκεται το ατελιέ της θείας Τερέζας, συμβολίζει τη «γαλήνια μοναξιά» (βλ. G. Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, ό.π., σ. 53), το ανώτερο πνευματικό σημείο του εαυτού. Η ησυχία που επικρατεί μοιάζει «αφύσικη» και «τρομακτική» και συνδέεται με ανείπωτους και ανομολόγητους φόβους, που πηγάζουν από το παρελθόν της θείας Τερέζας και την οδυνηρή εμπειρία του βιασμού από τον άνδρα που αγαπούσε. Παρ' όλα αυτά, «της αρέσει [της θείας Τερέζας] η θέα από 'κει πάνω [...]». Στο κάτω πάτωμα είναι «τα νεύρα της μητέρας, η γκρίνια του παππού», το «γέλιο της Μαρίας» (32). Είναι το κοσμικό στοιχείο, ο «κοσμάκης» με την καθημερινότητά του, που σκεπάζει τη σιωπή και αναβάλλει την αναμέτρηση της θείας Τερέζας με τους προσωπικούς της φόβους. Στη σοφίτα, λέει ο Bachelard, «οι φόβοι λογιούνται εύκολα» (G. Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, ό.π., σ. 46).

⁶¹⁰ C. G. Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido*. Το απόσπασμα από το: G. Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα*, ό.π. σ. 78.

⁶¹¹ M. Blanchot, *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 334-335.

αναγνώριση της δικής της ανάγκης να γίνει συγγραφέας: «Γράφω ένα μυθιστόρημα, είπα εντελώς αφηρημένα. [...] Το θέμα...μα...η ιστορία ενός γράμματος. Όχι, η ιστορία τριών κοριτσιών. Να, σαν τη Μαρία, την Ινφάντα κι εμένα. Σαν, όχι πως είμαστε εμείς» (219-220).

Ο γέροντας συμβολίζει την εμπειρία, όχι όμως την τετελεσμένη εμπειρία, αφού ο ίδιος είναι σε διαρκή αναζήτηση. Η ηρωίδα έχει μπροστά της το ζωντανό παράδειγμα της καθαρτικής λειτουργίας της τέχνης, που διδάσκει ότι αναζήτηση και τέχνη συμβαδίζουν. Πρόκειται για ένα συνεχόμενο ταξίδι χωρίς τέλος, καθώς το τέλος του ταξιδιού θα σήμαινε και το τέλος της συγγραφής.

Αστροφεγγιά

Στην *Αστροφεγγιά* η ποιητική τέχνη φαίνεται και εδώ ως η μόνη διέξοδος από τη «δυστοπική» ατμόσφαιρα στην οποία βρίσκεται εγκλωβισμένος ο ταλαιπωρημένος και καταφρονεμένος Άγγελος Γιαννούζης. Ο νεαρός ήρωας σε μια προσπάθεια να αποφύγει τη φθορά που απειλεί την ύπαρξή του⁶¹², βρίσκει καταφύγιο στην ποιητική δημιουργία, που είναι ίσως η μόνη ικανή να πλατύνει τους ορίζοντες της περιορισμένης και άχαρης ζωής του. Η ποίηση του Νίτσε τον κάνει να πιστεύει στο ακατόρθωτο: «Ο υπεράνθρωπος ήταν ακατόρθωτος; Όχι, δεν ήταν. Μόνο που χρειαζόταν να ξεκόψεις από τούτη την τραγική καθημερινότητα και να πλάσεις με την πέτρα και με το σίδηρο την αντοχή σου» (18). Ο «υπεράνθρωπος» δηλώνει μία έκδοση του ανθρώπου που ο έφηβος αναζητά να φτάσει. Του δίνει θάρρος και παράλληλα αποτελεί και το πρότυπο που έχει ανάγκη, για να μπορέσει να βρει ένα γόνιμο πεδίο ταύτισης. Μέσα από τις ιδέες του Νίτσε παλεύει ν' ανακαλύψει τα όρια του εαυτού του και ν' ανυψωθεί πνευματικά. Ο Άγγελος επικοινωνεί την προσωπική του εμπειρία με το κείμενο και τις μυητικές φωνές του. Μέσα από αυτή τη διαδικασία οδηγείται στις αναγκαίες για την ηλικία του ταυτίσεις, παράλληλα όμως στέκεται με μία κριτική ματιά απέναντί τους, δίνοντας το δικό του στίγμα, τις δικές του ερμηνείες. Ακούει τη φωνή του κειμένου αλλά και τη δική του φωνή, και μέσω της «συνομιλίας» αυτής καταφέρνει να βάλει τις σκέψεις του σε τάξη, να τις μορφοποιήσει και να αρθρώσει ένα λόγο διαφορετικό, απόλυτα δικό του.

⁶¹² Η αίσθηση της φθοράς φόβιζε ιδιαίτερα τον Παναγιωτόπουλο, γι' αυτό και ζητούσε να την καταπολεμά με κάθε τρόπο, αναφέρει ο Δημήτρης Γιάκος, στο άρθρο του «Ο διηγηματογράφος Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος», περ. *Σκιάθος*, τ. 26, 1982, σ. 6.

Η ποίηση για τον Άγγελο είναι απόφαση ζωής. Η δημιουργικότητα του ανθρώπου αποδεικνύεται η μόνη διέξοδος· η Τέχνη, η μόνη δικαίωση. Ο νεαρός ήρωας του μυθιστορήματος αναζητά τον σκοπό της ζωής του, την ποιητική του ταυτότητα. Μέσω της γραφής επιβεβαιώνει την ύπαρξή του, έστω κι αν αυτό αντιμετωπίζεται από τον περίγυρο ως παράλογο και καταδικασμένο σε αποτυχία. Οι κοινωνικές προκαταλήψεις σε σχέση με την αξία της τέχνης θα προκαλέσουν στον Άγγελο μία βαθιά απογοήτευση. Όταν η Δάφνη ανακαλύπτει τα ποιήματά του, φανερώνεται η αντίληψη που κυριαρχεί σε σχέση με την ποίηση:

« - Όστε άρχισες να μας γράφεις και ποιηματάκια τελευταία και δε μας είπες ακόμα τίποτα! Υποκριτή! Τώρα θα το πω στα παιδιά και θα ιδείς!

- Για το Θεό, την παρακάλεσε ο Άγγελος. Τα παιδιά θα γελάσουν. Για το Θεό!
- Και βέβαια, πρέπει να γελάσουν με την κατάντια σου!» (105).

Ακόμη και η επιστήθια φίλη του, η Έρση, προσπαθεί να αποτρέψει τον Άγγελο από την ενασχόλησή του με την ποίηση: «Αν είσαι αποφασισμένος να ξαναγράψεις, αν τόχει η μοίρα σου ν' αφιερωθείς σ' αυτό το μαρτύριο που είναι ο στίχος, κάλλιο να το ξέρεις από τώρα πως σε περιμένει πολλή πίκρα και πολλή καταφρόνηση» (107). Ο Άγγελος ποθεί να αναγνωριστεί ως ποιητής στα μάτια και στη συνείδηση του κοινού του. Η τέχνη του είναι μία έκκληση για επικοινωνία, μία προσπάθεια συμπόρευσης με το κοινωνικό γίνεσθαι. Η αναγκαιότητα της παρουσίας του Άλλου οδηγεί τον ήρωα σε μία προσπάθεια «κατασκευής» του λόγου του άλλου. Μέσα από την ποίηση ο Άγγελος επιθυμεί να γίνει ο δημιουργός, ο επινοητής του Άλλου, να ανασυστήσει τον Άνθρωπο. Θέλει να ανακατευτεί στο συλλογικό «χωνευτήρι» της δημιουργίας,⁶¹³ να ζωντανέψει αυτόν τον πολιτισμό όπου ο άνθρωπος αναγνωρίζεται μέσω του Άλλου, να επαναφέρει την έννοια του προσώπου μέσα από την επικοινωνία, αλλά ταυτόχρονα να βρει και το δικό του πρόσωπο, ως ποιητικό εγώ, μέσα από τα μάτια του κοινού του. Τούτο όμως δεν μπορεί να συμβεί σε ένα περιβάλλον, στο οποίο η «αρρώστια του αιώνα» έχει νεκρώσει κάθε επικοινωνία, οδηγώντας τα άτομα στην απομόνωση. Κάθε προσπάθεια φυγής οδηγεί στην περιθωριοποίηση, στον αποκλεισμό, σ' έναν τόπο οδύνης. Ο λόγος της Έρσης, ο

⁶¹³ Γ. Κιουρτσάκης, «Πρόλογος», στο: Μ. Μπαχτίν, *Έπος και μυθιστόρημα*, ό.π., σ. 17-18.

οποίος αντιπροσωπεύει την άποψη του ίδιου του συγγραφέα⁶¹⁴, αρνείται να δώσει στο φαντασιακό επίπεδο ένα υποκατάστατο εκτόνωσης, μία ψευδαίσθηση κάθαρσης, προσφέροντας μάταιες ελπίδες.

Παρ' όλα αυτά, ο Άγγελος αρνείται να υποκύψει στις παροτρύνσεις των φίλων του και γνωρίζοντας ότι έτσι οφείλει να κάνει, προκειμένου να διασώσει την αξιοπρέπειά του, αναλαμβάνει μία βασική ευθύνη: να αντιμετωπίσει με τα όπλα που διαθέτει κάθε μορφή κοινωνικής βίας που προσπαθεί να τον εξουθενώσει ή και να τον εξοντώσει. Από τα ποιήματά του ακούγεται η ελπιδοφόρα φωνή: «γράφω άρα υπάρχω»⁶¹⁵. Η ποίηση για τον ήρωα είναι ένας τρόπος να ανοίξει διαύλους επικοινωνίας με τον Άλλον. Μόνον έτσι θα ολοκληρωθεί η καλλιτεχνική και προσωπική του ταυτότητα. Ο Άγγελος θέλει να χαρίσει το δημιούργημά του σ' αυτούς που αγαπά. Μέριμνά του είναι ο άνθρωπος, η ανασύστασή του, η επανασύνδεσή του με τη ζωή - και τούτο υπογραμμίζει για ακόμα μία φορά την ερωτική στάση του απέναντι στη ζωή και την εμπειρία της αναγέννησης που του προσφέρει η ποιητική δημιουργία.

Όταν η αρρώστια του θα πλησιάσει απειλητικά, ο Άγγελος θα αντιμετωπίσει την κατάσταση με αξιοπρέπεια και θάρρος. Η αρρώστια μετατρέπεται κατά ένα τρόπο σε μηχανισμό ενεργοποίησης του πνεύματος, και αυτή η λειτουργία της την αντιπαραθέτει, κατά περίεργο τρόπο, με τον θάνατο στον οποίο οδηγεί. Στην καταστροφική επέλαση της ασθένειας επεμβαίνει η Τέχνη και την ορθολογικοποιεί. Ο ήρωας παραδίνεται στον οίστρο της δημιουργίας, που θα δικαιώσει την ύπαρξή του τόσο ατομικά όσο και συλλογικά. Για τον Άγγελο Γιαννούζη η ποίηση βιώνεται ως μία αποστολή, που έχει τη δυνατότητα όχι να καταργήσει, αλλά να απαλύνει την κυριαρχία του θανάτου πάνω στη ζωή. Το πνευματικό δημιούργημα είναι η μόνη αντίσταση που ο άνθρωπος μπορεί να προβάλλει απέναντι στον θάνατο. Ακόμη κι όταν ο «ποιητής» χάνεται, η τέχνη του παραμένει, αρκεί να βρεθεί ο Άλλος που θα την αναγνωρίσει. Η θέση του συγγραφέα σχετικά με την τέχνη συνοψίζεται στα λόγια του Αλέξη προς την

⁶¹⁴ Η Αγγέλα Καστρινάκη, εξηγώντας το γεγονός ότι οι απόψεις του συγγραφέα Παναγιωτόπουλου στην *Αστροφεγγιά* μεταφέρονται μέσα από τον γυναικείο χαρακτήρα της Έρης, αναφέρει ότι αυτό μπορεί να οφείλεται στην ανάγκη του συγγραφέα να αποστασιοποιηθεί από τον φορέα του συγγραφικού λόγου. Βλ. Α. Καστρινάκη, *Οι περιπέτειες της νεότητας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σ. 322-323.

⁶¹⁵ Βλ. το άρθρο του Δ. Τσατσούλη «Η θεματική του ζόφου και της οργής στο έργο του Τόμας Μπέρνχαρντ», στο: *Η περιπέτεια της αφήγησης*, ό.π., σ. 225-231.

Έρση, λίγο μετά την έξοδό του από το νοσοκομείο: «Τόχα κιόλας αποφασίσει να κρεμαστώ, μα βρήκα στο συρτάρι του κομμοντίνου μου εκεί πέρα, ξεχασμένη ποιος ξέρει από ποιον πονεμένο, τη “Μπαλλάντα της φυλακής του Ρίντιγγ” κι ήταν σαν να τον έβλεπα μπροστά μου, κάτου από το άσπρο ταβάνι του θαλάμου, το στρατιώτη που σκότωσε την αγάπη του και τον κρεμάσανε, για να μάθει άλλοτε να μην αγαπάει τόσο πολύ [...] κ’ είπα πως θάταν πολύ φριχτό να βρεθώ κρεμασμένος και να σειούνται τα φύλλα στο παραθύρι μου και να πέφτει ο ήλιος χαρούμενος στο περιβόλι του νοσοκομείου. Έφτασα σύρριζα στον θάνατο και νάμαι που ξαναγύρισα. Λοιπόν, έχω μια ιδέα: πως θα μπορέσουμε και πάλι να παίζουμε Σαίξπηρ...

-Ναι, θα μπορέσουμε, του αποκρίθηκε σιγαλά κι απροσποίητα η Έρση.

-“Τ’ όνειρο καλοκαιρινής νυχτιάς”, αυτό διάβαζα ολοένα κι ήμουνα μαγεμένος κι έλεγα πως ο καθένας μας πρέπει να παλεύει ίσαμε τη στερνή του στιγμή» (212-213).

Στα λόγια του Αλέξη λίγο πριν το τέλος του μυθιστορήματος, αποτυπώνεται η πρόταση του συγγραφέα: κανείς δεν πρέπει να αγνοήσει ούτε να περιφρονήσει τον θάνατο. Να τον λάβει υπόψη του, χωρίς όμως να του επιτρέψει ν’ αποκτήσει τον έλεγχο του μυαλού του και της σκέψης του. Έτσι, χωρίς ίχνος διδακτισμού, ο Παναγιωτόπουλος στέλνει το πιο εύγλωττο αλλά και το πιο αισιόδοξο μήνυμα ενάντια στη φθορά του θανάτου⁶¹⁶.

2.2.5 Η λογοτεχνική ανάγνωση

Την περίπτωση του μυθιστορηματικού ήρωα ως αναγνώστη λογοτεχνικών έργων τη συναντάμε, κυρίως, στα μυθιστορήματα *Παραστρατημένοι*, *Προμήνημα*, *Αστροφεγγιά*, *Τα ψάθινα καπέλα*, *Contre – temps* και *Λεωνής*. Δεδομένου ότι οι βασικοί ήρωες και ηρωίδες των συγκεκριμένων μυθιστορημάτων είναι συνήθως ορφανοί ή ζουν σε προβληματικό οικογενειακό και κοινωνικό περιβάλλον, η ενασχόλησή τους με τη λογοτεχνία λειτουργεί

⁶¹⁶ Βλ. το άρθρο του Ερατοσθένη Καψωμένου «Αφηγηματικές τεχνικές και σημασιακοί κώδικες» στο περ. *Θαλλώ*, τ. 5, 1993, σ. 9-16.

αντισταθμιστικά στην καταπιεστική και καταθλιπτική ατμόσφαιρα στην οποία αναπτύσσονται, δίνοντάς τους τη δυνατότητα να ζουν παράλληλα με τον πραγματικό κόσμο έναν δεύτερο φανταστικό, μέσα στον οποίο ανακαλύπτουν τον εαυτό τους, δημιουργούν τις αναγκαίες για την ηλικία τους ταυτίσεις με τα μυθοπλαστικά πρόσωπα και γίνονται οι ίδιοι δημιουργοί ενός δικού τους, φανταστικού κόσμου, κάνοντας ένα σημαντικό βήμα για την κατάκτηση της προσωπικής και καλλιτεχνικής τους ταυτότητας.

Παραστρατημένοι

Στους *Παραστρατημένους* η έφηβη ηρώιδα Αλεξάνδρα, μπαίνοντας τυχαία στην αποθήκη του σπιτιού της, ανακαλύπτει κιτριτισμένους τόμους βιβλίων του Ρενάν, του Νίτσε, του Τολστόι, ονόματα που δεν είχε ακούσει ποτέ πριν. Η γνωριμία της με τους μεγάλους κλασικούς συγγραφείς θα σημάνει την αρχή μιας μοναδικής μυητικής σχέσης ανάμεσα σε εκείνην και τη λογοτεχνία, που θα της αλλάξει τη ζωή της και θα της αποκαλύψει έναν άλλον κόσμο, φωτίζοντας τη σκοτεινιά της απέραντης μοναξιάς του οικογενειακού της περιβάλλοντος:

«Είχα ανακαλύψει ένα μεγάλο κόσμο, τον κόσμο των βιβλίων. Κι ήμουν ακόμα σαν χαμένη ανάμεσα σ' αυτόν. Από τότε η ζωή μου άλλαξε ολότελα. Ένα άλλο πάθος με κυρίεψε, μια ξαφνική δίψα για μάθηση, μια περιέργεια, που σχεδόν με τυραννούσε, να μάθω όσο μπορούσα πιο πολλά» (57).

Στην ικανοποίηση της επιθυμίας της, θα συμβάλει σημαντικά η - γαλανομάτα και αυτή - δασκάλα των Γαλλικών δεσποινίς Λουίζ που διαβάζει στην Αλεξάνδρα γαλλικά ποιήματα της Anna De Noailles και την παροτρύνει να γράψει και η ίδια δικά της ποιήματα (62).

Προμήνυμα

Στο *Προμήνυμα*, το πρόσωπο που φέρνει για πρώτη φορά σε επαφή τον κεντρικό ήρωα Αλέξη με τον μαγευτικό κόσμο των βιβλίων είναι ο κύριος Γρηγόρης, ο δάσκαλός του⁶¹⁷. Τα βιβλία ασκούν στον Αλέξη μία πρωτόγνωρη

⁶¹⁷ Ο κύριος Γρηγόρης μυεί το μαθητή του και στην αξία της δημοτικής γλώσσας. Όταν ο Αλέξης ξεκινά την έκθεσή του με το 'Σήμερα την πρωϊαν' εκείνος τον παροτρύνει: «Α, όχι. Όπως μιλάμε. Πώς θα το 'λεγες μιλώντας;» (σ. 21).

έλξη: «ήταν στιγμές που χάιδευε τις ράχες των βιβλίων με θαυμασμό ή και δέος» (46). Οι ιστορίες των βιβλίων τον μαγεύουν, νιώθει ότι μπροστά του απλώνεται ένας ολοκαίνουργιος και ολοζώντανος κόσμος που επηρεάζει ανεξίτηλα τη σκέψη του και την ψυχή του: «...μέσα σ' ένα μουχλιασμένο μπαούλο, ανακάλυψε κάτι παλιά βιβλία, ξεφτισμένα τα πιο πολλά σε κιτριτισμένες φυλλάδες. Στην αρχή τον τράβηξε η περιέργεια. Κάθισε να τα ξεχωρίσει, να βρει μίαν αρχή κι ένα τέλος. Μα όσο διάβαζε τα κιτριτισμένα εκείνα φύλλα, ένοιωθε κάτι δυνατό και πρωτόγνωρο μέσα του να παίζει – μια σωστή συγκίνηση. Τα κουβάλησε στην κάμαρά του. Ξόδεψε πολλές ώρες σκυμμένος στα βιβλία αυτά, βαθιά συνεπαρμένος. Ονόματα πέρασαν απ' τη σκέψη του, παράξενα, φωτεινά. Άρχισε να ζη σ' ένα καινούργιο κόσμο, γεμάτο και ολοζώντανο. Γιατί 'τανε καινούργιος κόσμος αυτός που ανοιγόταν μπροστά του, πλατύς σαν κι αυτόν που πρόσμενε πίσω απ' τη γαλάζια γραμμή του ορίζοντα» (46). Η ανάγνωση θα τον ωριμάσει και θα τον βοηθήσει να γνωρίσει τον εαυτό του και τον κόσμο και να δει τους ανθρώπους με διαφορετική και περισσότερο διεισδυτική και κριτική ματιά. Ο Αλέξης αρχίζει πλέον να αμφισβητεί τις πράξεις των φίλων του, «του άξεστου και κακομαθημένου» Νικηφόρου, του Βασίλη που «έπαψε να θαυμάζει», γιατί «δεν ήξερε άλλο απ' το να σκοτώνει πουλιά», αλλά και της θείας Ευθαλίας που τώρα είχε «ένα κατασταλαγμένο κι οριστικό συναίσθημα, μια ψυχρή αντιπάθεια, που την καλλιεργούσε ευσυνείδητα, όπως κι αυτή τις ωραίες της ορτανσίες». Ακούγοντας τις ιστορίες της «αντιπαθητικής» μέχρι τότε Miss Whittle, για τη μακρινή της πατρίδα με τις «πλατειές θάλασσες» και τις «ρωμαλέες ψυχές», θυμάται τον καπετάνιο Σβεν Όλσον και τη βλέπει πλέον με περισσότερη συμπάθεια. Ο Αλέξης φαίνεται να έχει περισσότερη εμπιστοσύνη στον εαυτό του, που «μέρα με την ημέρα, αγαπούσε περισσότερο». (46-47). Αποκρυσταλλώνει πλέον μία άποψη για τον κόσμο και ωριμάζει. Στα συναισθήματα των μυθοπλαστικών ηρώων αναγνωρίζει τα δικά του συναισθήματα, τα αποδέχεται και με αυτόν τον τρόπο κατανοεί τις βαθύτερες πλευρές του, καταπολεμά τις ενοχές του και γίνεται σιγά σιγά κυρίαρχος του εαυτού του.

Τα ψάθινα καπέλα

Στα *Ψάθινα καπέλα* η απουσία του πατέρα και η ψυχρότητα της μητέρας, σε συνδυασμό με τη διαλυμένη μεταξύ τους σχέση δεν μπορούν να προσφέρουν ένα θετικό πρότυπο στην ηρωίδα, η οποία βρίσκει καταφύγιο στον γοητευτικό κόσμο των λογοτεχνικών κειμένων. Η Κατερίνα δίπλα στην πραγματική ζωή ζει και μια δεύτερη φανταστική, αυτή του κόσμου των βιβλίων: «*Διάβαζα το Χωρίς οικογένεια, έκλαιγα κι ευχαριστιόμουν. Όσο πολλαπλασιάζονταν οι περιπέτειες και τα βάσανα του Ρεμί, τόσο ένιωθα τον εαυτό μου πιο σπουδαίο, πιο άξιο για τη ζωή*» (24). Όχι μόνο μυείται στη ζωή μέσα από τις ιστορίες των μυθοπλαστικών προσώπων, αλλά ζει η ίδια τις ζωές των ηρώων, σε μία κατάσταση αναστολής της πραγματικότητας. «Κουβεντιάζει» με τους ήρωες των βιβλίων, καθώς τους βρίσκει περισσότερο προσιτούς από τις αδελφές και τους φίλους της. «*Τα διαβάσματα αυτά γέμιζαν τη ζωή μου τον τελευταίο καιρό, με τάραζαν βαθιά. [...] Έλεγα τα ονόματα των ηρώων του βιβλίου που 'χα διαβάσει μια και δυο και δέκα φορές και τους κουβέντιαζα. Αλιόσα, έλεγα, Αλιόσα, γίνεται να υπάρχει ψυχή όμορφη σαν τη δική σου; Αλιόσα, Αλιόσα... Κι αναρωτιόμουνα πώς η Μαίρη, που ήταν καλή και τίμια, μπορούσε ν' αγαπάει μαζί δυο άντρες. Κι έκλαιγα γιατί η Λίζα είχε πεθάνει ενώ δεν έπρεπε, ενώ κανείς δεν πρέπει να πεθαίνει, κι έκλαιγα σάμπως η Λίζα να 'ταν ο μόνος δικός μου άνθρωπος στον κόσμο και να με είχε αφήσει έρημη*» (115). Η Κατερίνα μέσα από τις ιστορίες των μυθιστορηματικών ηρώων επικοινωνεί την προσωπική της εμπειρία με την ζωή των άλλων, «γίνεται ο άλλος», ώστε να μπορέσει να αναζητήσει τον εαυτό της. Στα «*ρώσικα βιβλία*» της Αμαλίας, που ήθελε να γίνει δασκάλα, συναντά ήρωες αλλιώτικους, «*που το όνειρό τους δεν ήταν ν' αποκτήσουν ένα σπιτάκι με κήπο, μα που είχαν όνειρα πιο άχαρα και πιο μεγάλα*» (133). Ζώντας η ίδια την οδύνη των ηρώων, της δίνεται η ευκαιρία - εκ του ασφαλούς - να αγγίξει και να γευτεί το αμετάκλητο του θανάτου⁶¹⁸. Θαυμάζει την «κακιά» Κίρκη, που έχει τη δύναμη να μεταμορφώνει τους ανθρώπους σε γουρούνια κι αναρωτιέται αν και η ίδια θα μπορούσε αργότερα να έχει κάποια δύναμη (13). Αισθάνεται την ανάγκη να βρεθεί σε ένα ανώτερο επίπεδο, να φανταστεί τον εαυτό της ως γυναίκα γοητευτική και ταυτόχρονα δυνατή και ανεξάρτητη. Η Κίρκη, ως διαχρονική μυθική ηρωίδα

⁶¹⁸ F. Dastur, ό.π., σ. 58.

αγγίζει την ψυχή της έφηβης Κατερίνας, που θέλει ν' αλλάξει τον κόσμο αλλά δεν γνωρίζει ακόμη το πώς. Αναζητά τη δύναμη να δημιουργήσει, να επαναστατήσει, ν' αφήσει το στίγμα της στον κόσμο. Τα μυθοπλαστικά πρόσωπα την εμπνέουν και την καθορίζουν, ανοίγοντας καινούργιους δρόμους στη σκέψη της, τη βοηθούν να αποκτήσει ενσυναίσθηση και να βλέπει τους άλλους μέσα από ένα διαφορετικό πρίσμα. Τη βοηθούν ακόμη να εμπνευστεί το μέλλον της και να πορευτεί προς την ολοκλήρωση της ατομικής της ταυτότητας. *«Τώρα κι η ζωή της Αμαλίας έχει για μένα μεγάλη σημασία. Και του Νικήτα, και της κυρίας Μοντελάνδη, που είχε στα νιάτα της τόσο ωραία φωνή. Γιατί ώρες ώρες η γοητεία της κάθε ζωής με κάνει να χάνω το νήμα της δικιάς μου, να γίνομαι Αμαλία ή κυρία Μοντελάνδη [...] Η γοητεία δεν είναι μικρότερη κι όταν τα ίδια πρόσωπα, αντί να ξεπηδάν, βυθίζονται και χάνονται μέσα στις χιλιάδες τ' άλλα, βουνά γυμνά την ώρα του δειλινού»* (136). Η κάθε μοναδικότητα συγχωνεύεται με τον συλλογικό «Άλλο», ο οποίος γίνεται το άλλοθι για την αναζήτηση του εαυτού της. Η Λυμπεράκη πραγματεύεται στα *Ψάθινα καπέλα* την έννοια της διαλογικότητας με την μπαχτινική σημασία του όρου, δηλαδή την αρμονική συνύπαρξη των αντιθέτων και τον προσδιορισμό της ταυτότητας μέσα από την ετερότητα. Η διερεύνηση των μυθοπλαστικών χαρακτήρων και των αντιθέσεών τους οδηγεί την Κατερίνα σε μία ψηλάφηση του δικού της εαυτού, και αυτό αποκαλύπτει την ισχυρή μύηση που έχουν ασκήσει πάνω της τα λογοτεχνικά κείμενα. Μέσω των βιβλίων η ηρωίδα αποκτά τη δυνατότητα να εμβαθύνει στην πολυπλοκότητα του ανθρώπινου ψυχισμού, κάτι που προοιονίζει την μετέπειτα συγγραφική της πορεία.

Contre - temps

Στο *Contre - temps*, ο θείος Γιάννης είναι αυτός που μυεί την ηρωίδα στον κόσμο της μυθοπλασίας, που καθώς ανοίγεται μπροστά στα μάτια της, εξελίσσεται σε τόπο καθοριστικό για τη διαμόρφωση της ταυτότητάς της. Στο πνιγηρό κι «απαράλλαχτο» περιβάλλον του πατρικού της σπιτιού με τους «ασάλευτους τοίχους», το «μισοσκόταδο» και τις φωνές της θείας Αγλαΐας, η Κυβέλη βιώνει έναν πραγματικό εφιάλτη. Προκειμένου να ανταπεξέλθει σε αυτή τη δυστοπική ατμόσφαιρα επιστρατεύει τα όπλα της μνήμης και της φαντασίας, ώστε το ανέφικτο να γίνει εφικτό, και η ιστορία της ζωής της να γίνει κι αυτή

ενδιαφέρουσα, όπως στα βιβλία: *«Είχε σκάψει μια δική της στοά κάτω απ' τον γκρίζο, στερεότυπο τοίχο της κάθε μέρας κι εγκαταστάθηκε εκεί μέσα με τον Όλιβερ Τουίστ, το Μοκοκό, το Βουλγαροκτόνο και τον Πιπίνο. Θυμάται τον ήρωα στο «Ναυαγό της Κυνθίας» που «θα την έπαιρνε και θα γύριζαν όλες τις χώρες με το καράβι του» (59). [...] «Ωρες ατέλειωτες κουβέντιαζε με τον πλοίαρχο Νέμο, το Τζακ, τον Κωνσταντίνο Κρηνίτη και κάθε μέρα έπαιζε κι από ένα διαφορετικό ρόλο» (62). Μπαίνοντας στη θέση των ηρώων η ηρωίδα αποκτά ενσυναίσθηση, αναγνωρίζει τα συναισθήματά της, τον εαυτό της, τη θέση του μέσα στον κόσμο. Η συνεχής επαφή με τη λογοτεχνία συντελεί σταδιακά στην αναγνωστική της ωρίμαση, και όσο περισσότερο επαρκής γίνεται ως αναγνώστρια τόσο καλύτερα γνωρίζει τον εαυτό της και τον κόσμο.*

Έπειτα, έρχεται η ανάμνηση της μάνας *«με τις ελιές στο λαιμό και το μωβ φόρεμα [...] φρέσκια κι αρωματισμένη, φορτωμένη παιχνίδια, την ώρα που η Κυβέλη ετοίμαζε τα γραφτά της αυριανής μέρας» (59). Η ευεργετική επίδραση της ανάγνωσης σε συνδυασμό με την ανάμνηση του αγαπημένου μητρικού προσώπου επιτρέπει μία, έστω και φαντασιακή, έξοδο από τον καταπιεστικό κλοιό της θείας Αγλαΐας και μία «συνάντηση» με τη μητέρα, οδηγώντας την ηρωίδα σε μία αισιόδοξη θέαση των πραγμάτων και σε μία πίστη ότι *«κάποτε θα γινόταν το 'άλλο'. Μια μέρα θα γινόταν οπωσδήποτε ένα θάμα [...] Ένα θάμα σαν αυτά που γίνονται στα βιβλία» (62). Μέσα στο περιβάλλον της στείρας επανάληψης εμφανίζεται ένας μυθοπλαστικός κόσμος, όπου στα μάτια της ηρωίδας που διψάει για ζωή όλα πλέον φαντάζουν δυνατά: «Κάθε βράδυ η Κυβέλη αρχίνιζε ένα καινούργιο ταξίδι [...]. Διαβάζοντας τις Έικοσι χιλιάδες λεύγες υπό την θάλασσαν' χανόταν σε μια βαθιά πολυθρόνα και κουλουριασμένη εκεί μέσα αρμένιζε από την Ερυθρά θάλασσα ως το Βόρειο Πόλο παλεύοντας με χταπόδια, κανίβαλους και παγόβουνα» (60-61). Η ηρωίδα «κουλουριάζεται» στην ασφάλεια της βαθιάς πολυθρόνας, όπως το μωρό στη μήτρα της μητέρας του, και βυθίζεται στη φαντασία και στην εμπειρία της ανάγνωσης, που γίνονται η γέφυρα επικοινωνίας ανάμεσα στον εσωτερικό και στον εξωτερικό κόσμο της. Τα βιβλία ανοίγουν τους περιορισμένους ορίζοντες που έχει επιβάλει η μονομέρεια και η στεγνότητα των συναισθημάτων της θείας Αγλαΐας, βοηθώντας την να ξεπεράσει τον εφηβικό της ναρκισσισμό. Το όνειρο του ταξιδιού μοιάζει να πραγματώνεται μέσα από τις σελίδες του βιβλίου, του**

οποίου την ιστορία η ηρωίδα οικειοποιείται. Αυτή η ιστορία θέλει να γίνει η δική της ιστορία, ενδιαφέρουσα, με περιπέτειες και απρόοπτα. Θέλει το ακατόρθωτο να γίνει κατορθωτό. Η ψυχή της πετάει, η φαντασία της κορυφώνεται, όταν βλέπει μπροστά της την εικόνα της μητέρας της. Δίνοντας ζωή στον μυθοπλαστικό ήρωα είναι σαν να δίνει ζωή σε εκείνην. Μέσα από μία ανακλητική και συγχρόνως παρακλητική μνήμη, προσπαθεί να ανασυνθέσει το πρόσωπό της. Για την Κυβέλη κάθε πιθανότητα μετατρέπεται σε δυνατότητα, το ανέφικτο φαντάζει εφικτό, κι αυτό αποτελεί στοιχείο ενδυνάμωσης της πίστης στον εαυτό της και στις δυνατότητές της.

Ο συνδυασμός ανάγνωσης και καλοκαιρινής φύσης στο σπίτι της γιαγιάς λειτουργεί ευεργετικά για τον ψυχισμό της ηρωίδας και γίνεται το γόνιμο πεδίο στο οποίο η Κυβέλη θα ανακαλύψει πτυχές του εσωτερικού της κόσμου: *«Πήρε το 'Παραμύθι χωρίς όνομα' και κάθησε στην ακροθαλασσιά. Μια τόσο μαλακιά σιωπή. [...] Ρίχτηκε στο διάβασμα με πολύ κέφι και σε λίγο βυθίστηκε σε κείνο το γυάλινο καβούκι όπου έμπαινε κάθε φορά που διάβαζε. Η θεία Αγλαΐα γκρίνιαζε γι' αυτό. – Φτάνει πια! Μούστωσες στο διάβασμα, παιδάκι μου. Δεν κάνεις και νισάφι; Παν μέτρον άριστον. Της φαινόταν σα να τη γδέρνουν, όταν τη βγάζαν απ' τα βιβλία της. Μα τώρα δεν ήταν έτσι. Πρώτη φορά που η πραγματική ζωή δεν της φαινόταν ένα βάσανο ανεξήγητο. Πρώτη φορά που ο γύρω κόσμος μπορούσε ν' αναμετρηθεί με το παραμύθι που διάβαζε»* (47). Το βιβλίο μετατρέπεται για την Κυβέλη σε σωτήρια σχέδια που ενώνει το φανταστικό με το πραγματικό, καθιστώντας το πέρασμα στην πραγματικότητα λιγότερο επώδυνο. Εφόσον στο μυθοπλαστικό σύμπαν όλα μπορεί να συμβούν, η ανάγνωση καταλαγιάζει την ανυπομονησία της, και παράλληλα εγείρει την περιέργεια και την έκπληξη. Η ηρωίδα αφήνεται στην ευεργετική επίδραση του μύθου που κρύβει μέσα του θαύματα, ανακαλύπτοντας σ' αυτόν στοιχεία της δικής της ζωής. Η λογοτεχνική ανάγνωση δεν αποτελεί υπεκφυγή απ' τον κόσμο, αντίθετα, φανερώνει τη θέλησή της να δημιουργήσει συσχετισμούς με τον πραγματικό κόσμο, γεγονός που θα της επιτρέψει να αντικρίζει με κριτική ματιά τον κόσμο, με λίγα λόγια να μπορεί να διαπραγματεύεται την υποκειμενικότητά της.

Αλλά και μετά την «εξαφάνιση» του αγαπημένου της Άρη, τη δεύτερη μεγάλη δοκιμασία που περνά η ηρωίδα μετά τον θάνατο της μητέρας της, τα βιβλία θα γίνουν και πάλι το καταφύγιό της. Τα μοναχικά καλοκαιρινά βράδια χωρίς τον

Άρη, η Κυβέλη διηγείται παραμύθια στον εαυτό της: ότι θα «θάγραφε βιβλία και θάβαζε μέσα όλους όσους της είχαν κάνει κακό. [...] Θα της ζητούσαν συγγνώμη και θα τους συγχωρούσε. Δεν ήθελε να τους εκδικηθεί [...]. Και θα πήγαινε να βρει τον Άρη. Το παραμύθι σταματούσε ως εδώ. Της έφτανε να τον ξαναδεί» (85). Η επιθυμία της να γράψει βιβλία πηγάζει από τη βαθιά της ανάγκη να διαχειριστεί μέσα της όσους την έβλαψαν, να πάψει να τους φοβάται. Δημιουργώντας τους δικούς της ήρωες, η Κυβέλη εκφράζει την ανάγκη της να εικονοποιήσει και να διαχειριστεί τους φόβους της. Μέσα από μία αθώα παιδική ματιά με έντονα ναρκισσιστικά στοιχεία, η ηρωίδα δηλώνει τη βαθιά ανάγκη της για αναγνώριση και επιβεβαίωση της αξίας της μέσα στο συλλογικό γίνεσθαι.

2.2.6 Η ιστορική πραγματικότητα

Η περίοδος της μυθιστορηματικής παραγωγής των συγγραφέων του corpus, εντάσσεται σε μία εποχή έντονων πολιτικών συγκρούσεων και κοινωνικών μετασχηματισμών, επακόλουθα μιας ταραγμένης ιστορικής περιόδου σημαδεμένης από γεγονότα, όπως ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος (1914-1918), η Μικρασιατική Καταστροφή (1922), η δικτατορία Μεταξά (1936-1940), ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και η ιταλο-γερμανική κατοχή (1940-1944), ο εμφύλιος πόλεμος (1946-1949). Ήταν επόμενο οι λογοτέχνες να αναπτυχθούν ως προσωπικότητες και ως δημιουργοί μέσα από αυτή τη δραματική συμβίωση με την Ιστορική πραγματικότητα, της οποίας υπήρξαν οι ίδιοι, όχι μόνο αυτόπτες μάρτυρες, αλλά σε ορισμένες περιπτώσεις και θύματά της⁶¹⁹. Πρόκειται λοιπόν για μία βιωμένη πραγματικότητα, η οποία όμως περνά στα λογοτεχνικά έργα μεταστοιχειωμένη από την προσληπτική ικανότητα και τη συγγραφική ευαισθησία των δημιουργών τους⁶²⁰. Παρ' όλα αυτά, όπως ήδη το έχει

⁶¹⁹ Ο Γιώργος Θεοτοκάς και ο Αντώνης Βουσβούνης βιώνουν την προσφυγιά το 1922, η Λιλίκα Νάκου χάνει τη μητέρα της από την πείνα κατά τη διάρκεια της Κατοχής, ενώ ο πατέρας της Γαλάτειας Σαραντή δολοφονείται από τους κομμουνιστές στον εμφύλιο πόλεμο.

⁶²⁰ Α. Αργυρίου, «Αποδόσεις της ιστορικής εμπειρίας» στο: Επιστημονικό Συμπόσιο *Ιστορική Πραγματικότητα και Νεοελληνική Πεζογραφία (1945-1995)*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1997, σ. 61. Όπως, επίσης, αναφέρει μία σύγχρονη συγγραφέας, η Μάρω Δούκα, θα ήταν πλάνη να πιστέψουμε ότι ένα πεζογράφημα μπορεί να

επισημάνει ο Απόστολος Σαχίνης, διαπιστώνουμε ότι ο αντίκτυπος των ιστορικών γεγονότων στο εφηβικό μυθιστόρημα της συγκεκριμένης περιόδου είναι περιορισμένος⁶²¹. Εξαίρεση αποτελούν τα μυθιστορήματα *Λεωνής*, *Πασχαλιές* και ως έναν βαθμό η *Αστροφεγγιά*, όπου το ιστορικό πλαίσιο επηρεάζει καθοριστικά την πορεία εξέλιξης των μυθιστορηματικών χαρακτήρων. Κάποιες σύντομες ή και εκτενέστερες αναφορές στα σύγχρονά τους ιστορικά γεγονότα βρίσκουμε στα *Ψάθινα καπέλα*⁶²², στο *Contre - temps*⁶²³, στον *Απόγονο*⁶²⁴ και στο *Προμήνυμα*⁶²⁵, ενώ στην *Eroica*, στις *Δύσκολες Νύχτες*, στο *Ταξίδι με τον Έσπερο* και στους *Παραστρατημένους* οι συγγραφείς αφήνουν

αποτυπώσει την εποχή του και να καταγράψει τα γεγονότα με πληρότητα και νηφαλιότητα. «Ο πεζογράφος αναζητά τις πολλαπλές εκδοχές ή εκφάνσεις της αδιαμόρφωτης ακόμη πραγματικότητας, για να την ανασυνθέσει κατόπιν μεροληπτικά, κατά την αντίληψη και την ιδεολογία του, με τον δικό του τρόπο. Από αυτόν τον δικό του τρόπο θα κριθεί και η αξία του πεζογραφημάτος του, όταν, μέσω της απόλυτης αλλά και αβέβαιης υποκειμενικότητάς του, αποκαλυφθεί διαθλασμένη η ιστορική αλήθεια, και όταν το ψυχρό γεγονός θερμανθεί από τη δική του αγωνία και χρωματιστεί από τον δικό του αγώνα αναπαράστασης του κόσμου». (Βλ. την εισήγηση της Μάρως Δούκα στη στρογγυλή τράπεζα του Επιστημονικού Συμποσίου *Ιστορική Πραγματικότητα και Νεοελληνική Πεζογραφία*, ό.π., σ. 349-355). Γενικότερα, για τη σχέση μεταξύ ιστορίας και μυθοπλασίας, βλ. επίσης: Τσούπρου Σταυρούλα, «Οι συνθήκες ένταξης ιστορικών προσώπων σε ένα έργο μυθοπλασίας», στο: Αγάθος Θ., Ντουνιά Χ., Τζούμα Α. (επιμ.) *Λογοτεχνικές Διαδρομές*, Καστανιώτης, Αθήνα 2016, σ. 547- 557, και Δημήτρης Τσατσούλης, «Από την αληθοφάνεια του "ιστορικού" στην αλήθεια του μυθοπλαστικού», στο: *Η περιπέτεια της αφήγησης*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1997, σ. 49-63. Ο Τσατσούλης παρατηρεί ότι, «αν ακολουθήσουμε την παραδοσιακή θετικιστική αντίληψη, η διάκριση μεταξύ των δύο αυτών τύπων αφήγησης, δηλαδή του ιστορικού και του μυθοπλαστικού, είναι προφανής. Η ιστορία και κατ' επέκταση η αφήγηση ιστορικών γεγονότων, δεσμεύεται από την αξίωση για αλήθεια, κάτι που δεν υφίσταται για τη μυθοπλασία. [...] Μ' αυτόν τον τρόπο έχουμε μια ασφαλή διάκριση εμπειρικής και μυθοπλαστικής αφήγησης». Ωστόσο, «η μυθοπλασία συχνά ενέχει εν σπέρματι κάποιο πραγματικό γεγονός, το οποίο ο συγγραφέας, μέσω του αφηγηματικού "εγώ", μεταλλάσσει σε διήγηση. Κάτω απ' αυτή την οπτική, μπορούμε να κατανοήσουμε γιατί ακόμη και η αυτοβιογραφία ή οι ημερολογιακές σημειώσεις εντάσσονται στα λογοτεχνικά είδη. Από την πλευρά της η Ιστορία, ως τρόπος αφήγησης και γραφής, δεν φθάνει σ' εμάς, δεν γίνεται προσιτή στη γνώση μας παρά μόνον ως κείμενο. Επομένως, δεν μπορεί παρά να υπόκειται στην ίδια κειμενική ανάγνωση με αυτή της λογοτεχνίας, αφού και ο ιστοριογράφος διαθέτει τη δική του οπτική, μέσα από την οποία διυλίζει τα γεγονότα που περιγράφει. Η "πραγματικότητα" της Ιστορίας αποτελεί επομένως μια σχετική πραγματικότητα μεταλλαγμένη σε κείμενο, που υπόκειται ούτε λίγο ούτε πολύ, στους κανόνες που διέπουν και τη μυθοπλασία». (σ. 50-51).

⁶²¹ Α. Σαχίνης, *Η σύγχρονη πεζογραφία μας*, ό.π., σ. 19, 64.

⁶²² «... η Αθήνα είχε γεμίσει από αγνώστους τα τελευταία χρόνια κι η κυρία Μοντελάνδη έκανε τη σκέψη πως αυτό ήτανε φταίξιμο του Βενιζέλου που έφερε τους πρόσφυγες. Για την κυρία Μοντελάνδη εξάλλου ο Βενιζέλος ήταν ο 'δαίμονας', η 'αιτία του διχασμού', η 'καταστροφή της Ελλάδος'- η γιαγιά την άκουγε χαμογελώντας, ήτανε δημοκρατική η γιαγιά» (σ. 191).

⁶²³ Βλ. στη συνέχεια του κεφαλαίου.

⁶²⁴ Η μοναδική ιστορική αναφορά στο μυθιστόρημα γίνεται στο τρίτο κεφάλαιο, όπου παρατίθεται ο τίτλος της εφημερίδας: «*Ο γερμανικός στρατός εισέβαλεν εις την Πολωνίαν*». Και η γιαγιά σχολιάζει: «*Άρχισε λοιπόν ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος! Ο Θεός να βάλει το χέρι του. Η Αγγλία και η Γαλλία δε θα το καταπιούν κι' αυτό!*» (σ. 424). Προηγουμένως, γίνεται αναφορά και σε κάποιο κίνημα στρατιωτικών, όπου σκοτώθηκε ο πατέρας του Πετράκη, ο Αλέκος Πάρνης.

⁶²⁵ Στο *Προμήνυμα* ο πόλεμος αφήνεται να εννοηθεί μόνο προς το τέλος του έργου: «*Ο μπαμπάς είπε πως έγινε -----, πάει να πη η Λία [...]. Σκέψου, Λία, είπε μια στιγμή αυτός (ο Αλέξης), σκέψου τι γίνεται. Όπως εμείς μικροί στο κάστρο*» (128).

έξω από το αφηγηματικό πλαίσιο οποιαδήποτε ιστορική αναφορά. Η Μιμικά Κρανάκη, δικαιολογώντας κατά κάποιο τρόπο την επιλογή της να αφήσει έξω από τον βασικό ιστό της πλοκής του *Contre – temps* τα συγκλονιστικά γεγονότα που βίωναν οι άνθρωποι γύρω της, μιλά για την ανάγκη της να αποφορτιστεί η ψυχική ένταση που προκάλεσε ο πόλεμος στη ζωή της και στις ζωές των ανθρώπων της γενιάς της. Την ίδια άποψη εκφράζει και ο Απόστολος Σαχίνης, ο οποίος εξηγεί ότι η ισχνή παρουσία της ιστορίας στο εφηβικό μυθιστόρημα οφείλεται στην ανάγκη των συγγραφέων να ξεφύγουν από την «εφιαλτική σκοτεινιά και τη διαβρωτική αγωνία» της εποχής τους, επιστρέφοντας στον «αντίρροπο παράδεισο» του μαγικού και αγνού κόσμου της παιδικής και εφηβικής τους ηλικίας⁶²⁶.

Λεωνής

Στον *Λεωνή* παρακολουθούμε τη μετάβαση του ομώνυμου αυτοβιογραφικού ήρωα από την ανέμελη και αθώα παιδική ηλικία στη συνειδητοποίηση του κόσμου, μέσα από μία πορεία που περιλαμβάνει τη μύηση στον έρωτα και την τέχνη, και κυρίως, την τραγική και οδυνηρή επέμβαση του ιστορικού παράγοντα, που σημαδεύει τη ζωή του αλλά και τη ζωή των ανθρώπων της γενιάς του, σε μία περίοδο δραματικών αλλαγών για τον ελληνισμό και την ευρωπαϊκή κοινωνία. Η περιπέτεια του *Λεωνή*, ο οποίος σύμφωνα με τον Παναγιώτη Μαστροδημήτρη είναι ο πιο ακέραιος, αυθεντικός και πολυεπίπεδος χαρακτήρας του έργου του Γιώργου Θεοτοκά⁶²⁷, αποτυπώνει τη νοσταλγία του συγγραφέα για τη χαμένη παιδική ηλικία, νοσταλγία ουσιαστικά για τη χαμένη παιδικότητα, ωστόσο ο βαθύτερος στόχος του είναι η ανάδειξη της «υπερατομικής δυναμικής της ιστορίας και το πρόβλημα της θέσης του ατόμου μέσα σ' αυτήν»⁶²⁸. Ο Θεοτοκάς γράφει στο σημείωμά του στο τέλος του βιβλίου, ότι η γενιά του πρέπει να το πάρει απόφαση ότι «...είμαστε παιδιά μιας μεγάλης ιστορικής κρίσης που ορίζει όλη τη ζωή μας, ότι τα ονειροπολήματά μας, οι πράξεις μας και τα έργα μας δε θα είτανε φυσικό να ξεφύγουν ποτέ εντελώς από

⁶²⁶ Α. Σαχίνης, *Η σύγχρονη πεζογραφία μας*, ό.π., σ. 17.

⁶²⁷ Παναγιώτης Μαστροδημήτρης, «Νοσταλγία και Ιστορία στον *Λεωνή* του Θεοτοκά», στο: *Η παρουσία των κειμένων*, Καστανιώτης, Αθήνα 2002, σ. 142.

⁶²⁸ Π. Μαστροδημήτρης, ό.π., σ. 154.

τον ίσκιο που μας σκεπάζει»⁶²⁹. Αλλά και στο Ημερολόγιό του (15 Οκτωβρίου 1939) παραδέχεται την «τυραννική πίεση» που ασκούν τα γεγονότα στην ψυχική του ζωή, ενώ ο πόλεμος «μας κάνει να αισθανθούμε τη μικρότητα των ατομικών προσπαθειών μας».⁶³⁰ Η επιρροή του πολέμου ήταν τόσο καταλυτική στη ζωή των ανθρώπων της γενιάς του Θεοτοκά, ώστε τον θεωρούσαν ως μία φυσική κατάσταση. Σε ένα σχετικά άγνωστο και ανολοκλήρωτο δοκίμιό του με τον τίτλο «Οι Μεταπολεμικοί», γράφει: «...Όταν αρχίσαμε να αισθανόμαστε αισθανθήκαμε με την ψυχή του Πολέμου. Αργότερα μας φάνηκε πολύ περίεργο όταν ο Πόλεμος τελείωνε, χρειάστηκε να μπούμε στη ζωή της ειρήνης. Η ειρήνη ήταν πολύ μακριά από τις συνήθειές μας. Η βοή του Πολέμου μας παρακολουθούσε σε κάθε μας βήμα, κυβερνούσε όλη τη ζωή μας, σε τέτοιο σημείο που την είχαμε ξεχάσει, όπως αναπνέει κανείς χωρίς να συλλογίζεται τον αέρα που αναπνέει ή όπως περπατά κανείς χωρίς να συλλογίζεται τα βήματά του. [...] Τη μέρα της ειρήνης είμασταν σαν ένας μεθυσμένος που αποκοιμήθηκε μες στη βοή της διασκέδασης και ξαφνικά τον ξυπνά η σιωπή».⁶³¹

Στον Λεωνή η Ιστορία ταυτίζεται με τον πόλεμο και συγκεκριμένα με τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο 1914-1918. Ο ομώνυμος ήρωας, Λεωνής, έχει το θλιβερό προνόμιο να μεγαλώνει σε μία εποχή με συνταρακτικά γεγονότα και σε μία θρυλική πόλη, σταυροδρόμι των ηπείρων, που γνώρισε διαφορετικούς κατακτητές, και με τον κοσμοπολίτικο τόνο της σημάδεψε ανεξίτηλα τη ζωή των ανθρώπων της. Το ένδοξο ιστορικό παρελθόν της Πόλης πλουτίζει τις γνώσεις του, φουντώνει τα συναισθήματά του, τροφοδοτεί τις προσδοκίες του. Στις πρώτες κιόλας σελίδες του μυθιστορήματος, και μετά από μία συνοπτική αναδρομή στα πρώτα παιδικά χρόνια του Λεωνή, παρακολουθούμε μία συζήτηση ανάμεσα στη μαγείρισσα και την καμαριέρα του σπιτιού, που αναφέρεται στην αφορμή του πολέμου, στη δολοφονία του διαδόχου του θρόνου της Αυστρίας στο Σεράγεβο. Όταν ο Λεωνής ρώτησε τον πατέρα του αν ο πόλεμος θα τελειώσει σε τρεις μήνες, όπως ακουγόταν, εκείνος «του χάιδεψε τα μαλλιά και κούνησε το κεφάλι. – Όχι, αποκρίθηκε σιγανά». Από τις γυναίκες, η θεία Μαρκέλλα αναστέναξε βαθιά και είπε: «Τα καημένα τα παληκάρια», κι η

⁶²⁹ Γ. Θεοτοκάς, *Λεωνής*, ό.π., σ. 179.

⁶³⁰ Γ. Θεοτοκάς, *Τετράδια Ημερολογίου 1939-1953*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2005, σ. 113.

⁶³¹ Γ. Θεοτοκάς, «Οι Μεταπολεμικοί», περ. *Ν. Εστία*, τόμ. 146^{ος}, τχ. 1718, Δεκ. 1999, σ. 600-601.

θεία Ραλλού: «Οι καημένες οι μητέρες!», για να συνοψίσει ο παππούς: «Ο Θεός να λυπηθεί την ανθρωπότητα» (17-18). Ο πόλεμος από εδώ και στο εξής θα αποτελέσει τον βασικότερο άξονα της πλοκής του έργου, καθώς θα παρεμβαίνει βάνουσα στις ζωές των πρωταγωνιστών. Ακόμη και τα παιχνίδια του Λεωνή είναι επηρεασμένα από τον πόλεμο: «Ύστερα, έπαιζε πολλή ώρα με τα μολυβένια στρατιωτάκια κι είτανε πάλι ολόκληρες ιστορίες, πόλεμοι, πολιορκίες, τουφεκισμοί. Στο τέλος γινότανε μεγάλη παρέλαση με σημαίες επί κεφαλής, νικητές και νικημένοι στην ίδια γραμμή.[...] Ο Λεωνής ήταν ο αρχιστράτηγος, είχε το γενικό πρόσταγμα (8). Ο κόσμος των εφήβων παρουσιάζεται παράλληλα με τον κόσμο των ενηλίκων. Οι ατομικές περιπέτειες των νεαρών αγοριών, οι φιλίες και τα παιχνίδια τους, οι πρώτες τους ερωτικές εμπειρίες, συνυφαίνονται με τον απόηχο του πολέμου στη ζωή των ανθρώπων. Έτσι, ο συγγραφέας εντάσσει την ανάπτυξη της ατομικότητας του Λεωνή σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, δείχνοντας τον καταλυτικό ρόλο των εξωτερικών γεγονότων στη διαμόρφωση της ταυτότητας του νεαρού ήρωα ⁶³².

Μέχρι στιγμής, η μαθητεία του πολέμου είναι ανώδυνη. Όμως έρχεται η ώρα για την πρακτική άσκηση στο μεγάλο δημοτικό κήπο του Ταξιμιού, όπου λαμβάνουν χώρα όλες οι κοινωνικές εκδηλώσεις της Πόλης: «Ο Λεωνής πλησίασε και ρώτησε τι λογάριαζαν να παίξουν και του ανακοίνωσαν ότι δεν θα έπαιζαν κλέφτικο ή σκλαβάκια ή τα άλλα συνηθισμένα παιχνίδια τους, αλλά το Μεγάλο Πόλεμο (9) . Το παιχνίδι, όμως, δεν είναι τόσο αθώο όσο φαίνεται: «Ο Λεωνής χάνει την ισορροπία του, πέφτει στα γόνατα και τότε αισθάνεται ένα δυνατό κάψιμο στο απάνω χείλι. Η μετάλλινη κάνη του τουφεκιού του τρύπησε βαθιά τη σάρκα ανάμεσα στη μύτη και το στόμα. Ο Δήμης βλέπει αίμα, παρατά το τουφέκι και παίρνει δρόμο. Ο Λεωνής τα βλέπει όλα κόκκινα, τα χέρια του, τα ρούχα του, το χρώμα καταγής. – Αίμα! Τραυλίζει. Αίμα! Δεν είχε δει ποτέ του αίμα να τρέχει. Ο Παύλος Πρώιος τον μάζεψε και τον ξάπλωσε σε μια γωνιά, άλλοι έτρεξαν στο καφεενείο να φέρουν ένα ποτήρι νερό, ένα κορίτσι πρόσφερε ένα καθαρό μαντήλι... Μαζεύτηκε κόσμος, ο Δήμης έκλαιγε, ο Μένος και κάτι άλλα παιδιά έτρεχαν και φώναζαν: - Ζήτω ο πόλεμος! (32). Το αίμα σηματοδοτεί την είσοδο του Λεωνή

⁶³² Δ. Τζιόβας, *Ο άλλος εαυτός*, ό.π., σ. 241-242.

στον σκληρό κόσμο της ενήλικης ζωής. Ο πρώτος κύκλος της μύησης έχει πλέον συντελεστεί.⁶³³

Κάποια στιγμή ο πόλεμος τελειώνει. Στην Πόλη οι Σύμμαχοι αντικαθιστούν τους Γερμανούς. Μια νέα εποχή αρχίζει για την Ευρώπη. Πανηγύρια διαδέχονται τη θλιβερή ατμόσφαιρα. Ο ένας φιλάει τον άλλον. Ο Λεωνής αντιλαμβάνεται ότι ξεκινάει μια άλλη ζωή, χωρίς να μπορεί να συνειδητοποιήσει πώς μπορεί να είναι αυτή η ζωή. Η λέξη «ειρήνη» φαίνεται αφύσικη για ένα παιδί του πολέμου: *«Δεν το έβαζε ο νους του πώς περνούσε ο κόσμος όταν δεν ήταν πόλεμος, ποιος μπορούσε να είναι ο ρυθμός των πραγμάτων (73)*. Το τέλος του πολέμου δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι οι άνθρωποι θα μπορούν πλέον να ορίζουν ελεύθερα τη μοίρα τους: *«Απάνω – κάτω, όλα τα μεγάλα ζητήματα της ανθρωπότητας είχανε τακτοποιηθεί. Στο εξής κανείς δεν θα είχε δίκιο να παραπονιέται ότι ο κόσμος δεν είναι όπως πρέπει. Τα παλιά έπρεπε να ξεχαστούν, μια καινούργια εποχή άρχιζε στον κόσμο μες στην ελευθερία και την ευημερία (76)*.

Στο ένατο κεφάλαιο κυριαρχεί η διάσταση ανάμεσα στην προσωπική ζωή του Λεωνή, με τις ερωτικές του φαντασιώσεις μετά τη γνωριμία του με την Ιουλία Ασημάκη, και στα γεγονότα που ακολουθούν την αναγγελία του τέλους του πολέμου με τα πλήθη να πανηγυρίζουν. Η ατομικότητα παραχωρεί τη θέση της στον συλλογικό ενθουσιασμό, καθώς *«όλοι είχαν γίνει αδέρφια κι όλοι έμοιαζαν λιγάκι τρελοί. Ένας άνεμος τρέλας είχε φυσήξει απάνω στην Πόλη και τους είχε ενώσει μες στη χαρά αυτής της μεγάλης εορτής» (71)*. Μέσα στο πανηγυρικό αυτό κλίμα, ο Λεωνής αισθάνεται μία παράξενη γοητεία. Φαντάζεται τότε τον κόσμο ολόκληρο σαν μία απέραντη σκηνή θεάτρου, με τον εαυτό του να παίρνει μέρος κι εκείνος στη θεατρική παράσταση:

«...του φαινότανε πως η Πόλη, η Ευρώπη, ο κόσμος δεν είτανε πια άλλο τίποτα παρά μια απέραντη σκηνή θεάτρου, όπως άλλοτε ο κήπος του Ταξιμιού, μια σκηνή όπου κουνιόντανε τα έθνη, τα στρατεύματα, οι αρχηγοί καβάλα σε μεγάλα άλογα των παρελάσεων, κι έπαιζαν, θαρρείς, μια παράσταση, σύμφωνα με κάποιο

⁶³³ Παρόμοια περίπτωση συναντάμε και στο *Προμήνεμα*, με το μάγουλο του Αλέξη να ματώνει κατά τη διάρκεια του «πολέμου» μεταξύ των παιδιών, αλλά και στην *Eroica*, με τη διαφορά ότι ο τραυματισμός εδώ επιφέρει τον θάνατο του Ανδρέα, προκαλώντας ένα ισχυρό σοκ. Το γεγονός αυτό ωριμάζει βίαια και απότομα τα νεαρά αγόρια.

μυστικό και ακατανόητο ρυθμό. Πήγαιναν, ερχόντανε, παραχωρούσαν τη θέση τους ο ένας στον άλλο, έκαναν υποκλίσεις. Είταν ένα φανταστικό, γιγάντειο μενουέτο, είταν η Ιστορία. Κι ο Λεωνής είταν κι αυτός μέσα στην Ιστορία. Με το δίκωχο των Ελλήνων προσκόπων και με το μεγάλο κοντάρι του και μ' ένα μαβί μαντίλι γύρω στο λαιμό, περιδιάβαζε μέσα στην Ιστορία και χαιρετούσε τα επίσημα πρόσωπα κι έκανε παρέλαση. Και, θαρρείς, ένιωθε το μεγάλο κύμα της Ιστορίας, να τον σηκώνει ανάλαφρα και να τον σέρνει μαζί μ' όλους τους άλλους τους στρατούς, τους λαούς και τις Αυτοκρατορίες (79-80)⁶³⁴.

Τον θεατρικό χαρακτήρα της πραγματικότητας, ο Λεωνής δεν τον αισθάνεται μόνο σε σχέση με την Ιστορία, την Ευρώπη και τον κόσμο. Τον αισθάνεται και στον κήπο του Ταξιμιού, ακόμα και σε στιγμές της προσωπικής του ζωής. Ο άπειρος ήρωας δεν έχει ακόμη την ωριμότητα να ερμηνεύσει την κατάσταση που βιώνει, ωστόσο μπορεί να την αισθανθεί και να την εσωτερικεύσει. Βιώνοντας την πραγματικότητα σαν μία θεατρική παράσταση, νιώθει ταυτόχρονα και τη γοητεία αυτής της πραγματικότητας. Αυτή ακριβώς η βίωση της πραγματικότητας, του δίνει και τη δυνατότητα να μπει μέσα σ' αυτήν και να λάβει ενεργό μέρος. Η επαφή με το πραγματικό καθίσταται δυνατή μόνο όταν αυτό αναχθεί στο φανταστικό, στο επινοημένο, στο πλασματικό. Ο Λεωνής δεν μπορεί να δει τον κόσμο, παρά μόνο βλέποντας όσα τον περιβάλλουν σαν να ήταν ο κόσμος⁶³⁵. Σύμφωνα με τον Δημήτρη Τζιόβα, αυτός ο «μυστικός και ακατανόητος ρυθμός», παραπέμπει στις μυστικές εσωτερικές δυνάμεις του ανθρώπου, οι οποίες επηρεάζονται καίρια από την επέμβαση του ιστορικού παράγοντα. Αυτό που απασχολεί τη σκέψη του Θεοτοκά, είναι το πώς θα γίνει δυνατός ο συνδυασμός αυτών των εσωτερικών δυνάμεων - που σε πολλά σημεία του έργου του αποκαλεί «ατομικό δαιμόνιο» - με τον ιστορικό ντετερμινισμό⁶³⁶.

Καθώς ο πόλεμος στη Μικρά Ασία εξελίσσεται, το δεύτερο πιο σημαντικό πρόσωπο του έργου, ο Παύλος Πρώιος, αποφασίζει να στρατευτεί και αναχωρεί για το μέτωπο, παραιτούμενος από την αρχηγία της 12^{ης} Ομάδας Προσκόπων.

⁶³⁴ Το συγκεκριμένο απόσπασμα αποτελεί άλλο ένα παράδειγμα «ψυχο-αφήγησης», όπως την έχει ορίσει η Dorrit Kohn στο: *Διαφανή Πρόσωπα*, ό.π., σ. 33-41.

⁶³⁵ Βαγγέλης Αθανασόπουλος, «Το θεατρικό ως έκφραση και ως πυρήνας του πραγματικού - Ο Θεοτοκάς ως μυθιστοριογράφος-δραματουργός», περ. *Ν. Εστία*, τόμ. 142^{ος}, τχ. 1690, 1 Δεκ. 1997, σ. 1671-1672.

⁶³⁶ Δ. Τζιόβας, «Πόλεμος και νεωτερικότητα», ό.π., σ. 639.

Την ίδια ώρα έρχεται η είδηση ότι η Ελένη Φωκά αποφασίζει να παντρευτεί έναν μεσήλικα αντιπλοίαρχο. Ο Λεωνής υφίσταται ένα διπλό οδυνηρό σοκ και αντιλαμβάνεται πλέον την τεράστια αντίφαση ανάμεσα σε αυτά που πίστευε και ονειρευόταν και στην πραγματικότητα που διέλυσε κάθε αισιόδοξη προοπτική για το μέλλον.

Κάποιο βράδυ ο Λεωνής βρίσκεται σ' ένα καράβι με την ομάδα των προσκόπων, επιστρέφοντας από μια κυριακάτικη εκδρομή στον Βόσπορο. Ακουμπισμένος στην κουπαστή του καραβιού αγναντεύει τη θάλασσα, ακούγοντας ταυτόχρονα ένα λυπητερό ερωτικό τραγούδι, που το τραγουδούσαν κάποιοι νεαροί πρόσκοποι, με λόγια «*λιγάκι αστεία*», αλλά με ήχο που «*του άρεζε και τον μελαγχολούσε*» (149). Νιώθει τότε δίπλα του την παρουσία δύο γυναικών, που μάλλον ήταν σύζυγοι Άγγλων Αξιωματικών που βρίσκονταν στο βαπόρι. Ο Λεωνής αντιλαμβάνεται ότι «*κάτι ήθελαν απ' αυτόν. Περιεργαζόντανε από μακριά το πρόσωπό του, το σώμα του, την κλίση που έκανε το σώμα του ακουμπισμένο στην κουπαστή. Μιλούσαν γι' αυτόν. Μιλούσανε με τα χείλια και με τα μάτια. Να πάνε στο διάβολο! [...] Δεν ήταν όμορφες, ούτε νέες καλά – καλά. Δυο ξένες γυναίκες, ντυμένες με ρούχα εκδρομικά χωρίς χάρη, δύο ασήμαντες γυναίκες, αυτό είτανε και τίποτα άλλο. Είχανε όμως κάτι στο ύφος, στο βλέμμα [...] που σε πείραζε, σε θύμωνε και σε ερέθιζε στο σώμα, θαρρείς μια κρυφή και κακή πονηρία σαρκοβόρου ζώου*» (149-150). Συντετριμμένος από την απώλεια του έρωτά του αλλά και την οδυνηρή πραγματικότητα του πολέμου, έρχεται αντιμέτωπος με το συναίσθημα της μοναξιάς και του μετέωρου, που ο ίδιος δείχνει ανήμπορος να διαχειριστεί. Οι εικόνες που περνούν από μπροστά του, το όλο περιβάλλον, αποτελούν κάτοπτρο της ίδιας της ψυχής του: Το πλοίο - λίκνο, η θάλασσα - μάνα που τον λικνίζει, το μεθυστικό τραγούδι που τον «ναρκώνει», τα αιμοβόρα μάτια των γυναικών, δημιουργούν συνειρμούς με τον ομηρικό μύθο του Οδυσσέα και των Σειρήνων, γυναικεία σύμβολα έρωτα αλλά και θανάτου. Ο Λεωνής αποφεύγει, όπως ο Οδυσσέας, να έρθει σε επαφή με τις γυναίκες - Σειρήνες, καθώς αισθάνεται ανέτοιμος να ενσωματώσει και να «φιλοξενήσει» μέσα του ταυτόχρονα τις δύο αντιθετικές καταστάσεις. Λίγο πριν το πλοίο φτάσει στο λιμάνι, το θέαμα του ταραίζει την καρδιά (151), και τότε η ψυχή του απελευθερώνεται, αισθάνεται ότι βλέπει μπροστά του «*Εκείνη, ντυμένη στα κίτρινα [...] όμορφη, γελαστή, ευτυχισμένη, αστραφτερή...*» αλλά

και τον Παύλο Πρώιο «χλωμό, με σφιγμένα δόντια, με το βλέμμα του πυρετού, με κράνος και με εφ' όπλου λόγχη, σκυμμένος ανάμεσα στα συρματοπλέγματα και στους **καπνούς**» (151). Την ώρα ετούτη, μεταξύ σκοταδιού και φωτός, ο Λεωνής συνειδητοποιεί, κατανοεί όσα μέχρι εκείνη τη στιγμή δυσκολευόταν να εξηγήσει, και τότε εκεί, στην ασφάλεια του λιμανιού της Πόλης, στον κόρφο της «πόλης – μάνας», ξεσπά σ' ένα κλάμα λυτρωτικό, «το μεγάλο κλάμα που τον πίεζε από μέσα τόσον καιρό, ένα κλάμα πνιγερό, αλμυρό σαν τη θάλασσα, το σπαραχτικό κλάμα της εφηβείας» (151).

Ο Θεοτοκάς, θέλοντας να τονίσει στο μυθιστόρημά του τον επεμβατικό ρόλο του ιστορικού παράγοντα στη διαμόρφωση της ψυχικής ζωής των ανθρώπων της γενιάς του, χρησιμοποιεί πολύ συχνά αντιτιθέμενα σύμβολα: Ιστορία – Τέχνη, Ατομικότητα – Συλλογικότητα, Κόσμος εφήβων – Κόσμος ενηλίκων, Κήπος – Πόλεμος, είναι οι αντιθέσεις που κυριαρχούν και ανάγονται τελικά στην αντίσταση του ατόμου στη δύναμη της Ιστορίας. Στο εγκιβωτισμένο στην αφήγηση «Ημερολόγιο του Λεωνή», το οποίο καλύπτει ολόκληρο το εικοστό κεφάλαιο, διαφαίνεται η ανάγκη του ήρωα να βάλει σε σειρά τις σκέψεις του γύρω απ' την προσωπική του ιστορία, ώστε να φτάσει σε μία κατανόηση του εαυτού του, αλλά και του εαυτού του μέσα στον κόσμο. Στην καταγραφή της «25^{ης} Μαρτίου (Εθνική Εορτή)» ο Λεωνής τοποθετεί σε μία χρονική αλληλουχία («Στην αρχή ... Ύστερα... Ύστερα...») τρεις οριακές καταστάσεις που σημάδεψαν τη μέχρι τότε ζωή του:

*«Στην **αρχή** ήταν ο Κήπος.*

***Ύστερα** ήρθε ο Πόλεμος.*

***Ύστερα** ήρθε Εκείνη και περπάτησε μες στον Πόλεμο, μες στον Κήπο.*

***Ο Κήπος** είταν όλο πρασινάδες και μεγάλες μουσικές και τρεξίματα παιδιών [...].*

***Ο Πόλεμος** είταν σαν ένα κόκκινο σύννεφο που σκέπασε τον ουρανό, μια κόκκινη σκιά που απλώθηκε σ' όλα τα πράματα, τόσο πολύ απλώθηκε κι έγινε ένα μ' όλα τα πράματα[...] ώστε, σιγά – σιγά, ο καθένας τη συνήθισε κι άρχισε να την ξεχνά. Μα, από καιρό σε καιρό, γινότανε ένας μεγάλος θόρυβος κι ένα κούνημα σαν σεισμός και τότε όλοι ξυπνούσαν και ξαναθυμόντανε.*

Εκείνη ήτανε ντυμένη στα κίτρινα μες στον πράσινο Κήπο, μες στην κόκκινη σκιά, έτσι όλος ο κόσμος ήτανε πράσινος, κόκκινος και κίτρινος. Ο κόσμος είχε ωραία χρώματα, χαιρότανε κανείς να ζωγραφίζει [...]» (153-154).

Τα χρώματα της ζωγραφικής του βρίσκονται σε αντιστοιχία με τον κόσμο. Το πράσινο είναι ο κήπος, η παιδική αθωότητα, η ελπίδα. Το κόκκινο ο πόλεμος, η φωτιά, η ένταση. Το κίτρινο είναι ο έρωτας. Κι όλα μαζί ανακατεύονται, δημιουργώντας ένα συνονθύλευμα χρωμάτων. Ο Λεωνής δέχεται όλα τα χρώματα, δεν αφήνει τίποτα έξω, θέλει να ζήσει τη ζωή σε όλες της τις διαστάσεις.

Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922, ο δεκαεπτάχρονος πλέον Λεωνής βρίσκεται στην γεμάτη από πρόσφυγες Αθήνα. Τα συναισθήματά του είναι ανάμικτα, καθώς *«ήταν η πρώτη φορά που ζούσε μοναχός του και, από μια άποψη, ήταν ευχαριστημένος...»* (163). Νιώθει απόλυτη ανεξαρτησία κι αυτό τον ευχαριστεί. Ωστόσο, αισθάνεται ταυτόχρονα και μια μελαγχολία: *«Μια μέρα ο Λεωνής, είδε κάτι στρατιώτες που έκλαιαν μέσα στη γραμμή, ενώ περπατούσαν με βήμα πίσω από την κουρελιασμένη σημαία τους, στη λιακάδα της Αθήνας. Είτανε το πιο θλιβερό πράμα που είχε δει ποτέ του, αυτό το κλάμα των στρατιωτών.*(166) Ο Λεωνής στην Αθήνα αισθάνεται να χάνει την ταυτότητά του, *«δεν είναι πια κανείς»*, καθώς χάνονται τα σημεία αναφοράς της μοναδικότητάς του: το όνομά του, η πατρίδα του, οι γονείς του, η γενιά του, το παρελθόν του. Όπως υποστηρίζουν οι Ducroux και Vernant, *«αν συσκοτιστούν ή αν διαταραχθούν τα σημεία αυτά κάθε θνητός, όσο μεγάλος και να είναι παύει να είναι ο εαυτός του [...] Το να μην έχεις όνομα, σημαίνει να είσαι έξω από την ανθρωπότητα»*⁶³⁷.

Όλα είχαν αλλάξει τόσο ριζικά για τον Λεωνή, που του φαινόταν σαν να μην υπήρξαν ποτέ. Το παρελθόν φαντάζει σαν μία ψευδαίσθηση, γεγονός που θέτει σε αμφισβήτηση την ίδια την ύπαρξη της πραγματικότητας. Για τη ζωγραφική δεν έχει πλέον καμία διάθεση. Γράφεται στη Νομική σχολή, ωστόσο η αίσθηση του κενού και της απώλειας είναι έντονη. Έχει χάσει την πατρίδα του, τους φίλους του, την τέχνη του, αλλά και τη μεγάλη αγάπη του, την Ελένη Φωκά: *«Χάσαμε ό,τι είχαμε συλλογίζεται ο Λεωνής. Έχασα την πολιτεία μου. Έχασα τους*

⁶³⁷ F. Ducroux, J. P. Vernant, ό.π., σ. 37.

συντρόφους μου. Έχασα τον καλύτερο φίλο μου. Έχασα την αγάπη μου. Έχασα την τέχνη μου. Τώρα να δούμε πώς θα τα ξεκεφαλώσουμε...»(175). Ο Λεωνής θυμάται με νοσταλγία τη ζωή του στον κήπο του Ταξιμιού, τις μουσικές, τους φίλους του, τη μεγάλη του αγάπη. Όλα αυτά όμως είχαν τελειώσει για πάντα. Στην προσπάθειά του να αμυνθεί απέναντι στο φάσμα της φθοράς των προσώπων και των πραγμάτων που τον κυκλώνει, προσφεύγει στην ανάμνηση των εφηβικών του χρόνων. Η ανασύσταση του τόπου του, άμεσα συνυφασμένου με τη μητρική αγκαλιά, είναι η μόνη διέξοδος από την αποκαρδιωτική πραγματικότητα.

Ο ήρωας βλέπει την Ιστορία σαν ένα τεράστιο κύμα, που παρασύρει ανθρώπους, ανίσχυρους και ανίκανους να αντισταθούν: «Ένωθε σερνάμενος από ένα τεράστιο κύμα, ασύγκριτα πιο δυνατό από τις θελήσεις των ατόμων, που έκοβε στη μέση τις ζωές, καταργούσε τις συνήθειες, διάλυε τα σπίτια, αναποδογύριζε τις κοινωνίες, άρπαζε έναν ολόκληρο λαό και τον έριχνε απότομα από τη μια όχθη της θάλασσας στην άλλη. Είτανε πάλι, ως φαίνεται, εκείνο που οι εφημερίδες ονόμαζαν Ιστορία. Ο Λεωνής, θέλοντας και μη θέλοντας, είτανε πάλι βουτηγμένος, ως το λαιμό, στην Ιστορία. Κόντευε πια να καταντήσει, που λέει ο λόγος, ιστορικό πρόσωπο ο Λεωνής!» (167-168).

Κάποια στιγμή, συναντά τυχαία τον φίλο του Γιάννη Στασινό, ένα από τα παιδιά της παρέας, ο οποίος του αποκαλύπτει ότι ο Παύλος Πρώιος πήγε στον πόλεμο για να ξεχάσει την Ελένη Φωκά, και ότι ήταν ακόμα ερωτευμένος μαζί της, παρ' ό,τι ισχυριζόταν ότι δεν απαντούσε στα γράμματά της κι ότι είχε διακόψει κάθε επαφή μαζί της. Ο Λεωνής αιφνιδιάζεται: «Αδύνατο! είπε ξανά ο Λεωνής, αποκαμωμένος.[...] Μου έγραφε για την Ελλάδα. Για την Ελλάδα με τα λαβωμένα πόδια (169-170). Η Ελένη Φωκά με το συμβολικό όνομα, που συνδυάζει την αρχαία μυθολογία με τη βυζαντινή ιστορία⁶³⁸, αποδεικνύεται για άλλη μια φορά το μοιραίο πρόσωπο, γοητευτικό και συνάμα καταστροφικό.

Στον παρατιθέμενο εσωτερικό μονόλογο⁶³⁹ του ήρωα στο τέλος του μυθιστορήματος διαφαίνεται το βαθύ ρήγμα που προκάλεσε ο πόλεμος στην ψυχή του Λεωνή, αλλά συγχρόνως και η ελπίδα για μία νέα γέννηση, ένα νέο

⁶³⁸ Δ. Τζιόβας, *Ο άλλος εαυτός*, ό.π., σ. 240.

⁶³⁹ Ο παρατιθέμενος εσωτερικός μονόλογος είναι σύμφωνα με την Dorrit Cohn ο αφηγηματικός τρόπος, με τον οποίο ο συγγραφέας επιτρέπει σε κάποιον χαρακτήρα του να απευθύνεται ευδιάκριτα στον εαυτό του. Βλ. περισσότερα στο: Dorrit Cohn, *Διαφανή πρόσωπα*, ό.π., σ. 89-138.

ξεκίνημα: «Πριν είμουν νέος και δυνατός, τώρα η νιότη μου χάνεται. Είμαι διπλός, είμαι δύο “εγώ” και δεν ξέρω πια ποιος από τους δύο είναι ο πιο αληθινός. Είμαι ένα ναι κι ένα όχι, συλλογίζεται ο Λεωνής, είμαι κάτι που πεθαίνει και κάτι που δοκιμάζει να γεννηθεί». [...] Είμαι σημαδεμένος από τις αντιφάσεις του αιώνα μου, είμαι ένα παιδί του αιώνα, ένα αποσπóρι της Ιστορίας»[...] (177). Το «πριν» και το «τώρα» θέτουν τα οριακά σημεία στη ζωή του νεαρού ήρωα, ο οποίος αντιλαμβάνεται πλέον ότι η Ιστορία τον έχει σημαδέψει για πάντα. Τα λόγια του μαρτυρούν τον μεγάλο διχασμό που προκάλεσε στο «εγώ» του το οδυνηρό βίωμα του πολέμου. Αισθάνεται μοιρασμένος ανάμεσα σε δύο πατρίδες, δύο χρόνους, δύο εαυτούς, δύο ζωές. Το εσωτερικό δράμα του ήρωα κορυφώνεται, καθώς από αποσπóρι της ιστορίας, ανακαλύπτει την ενότητα του εαυτού του κόντρα στον κατακερματισμό της Ιστορίας⁶⁴⁰.

Σε μία προσπάθεια εκλογίκευσης της κατάστασης αναλογίζεται μαζί με τις απώλειες και τα κέρδη που αποκόμισε, τόσο ο ίδιος όσο και οι υπόλοιποι άνθρωποι της γενιάς του από τη συμμετοχή τους στο ιστορικό γίνεσθαι:

«Το σωστό είναι να μην παραπονιούμαι, αλλά, ίσια-ίσια, να παραδεχτώ πως είναι τα πράγματα εν τάξει και πως δεν βγήκα γελασμένος στους λογαριασμούς, αφού μου δόθηκε η ευκαιρία να δω τη φλογισμένη αυγή αυτού του περίφημου αιώνα και την Ιστορία στις μεγάλες ομορφιές της. Έχυσα μάλιστα δάκρυα της εφηβείας στο κρυφό εκείνο σημείο των ψυχικών τοπίων, όπου πεθαίνουν οι λυρισμοί και αρχίζει ο επικός ρυθμός. Τούτο είναι, το δίχως άλλο, μια εμπειρία όχι από τις συνηθισμένες.

Χάσαμε ό,τι είχαμε, συλλογίζεται ο Λεωνής, χάσαμε όλες τις αγάπες μας, αλλά είμαστε ερωτευμένοι με χίλια πράγματα, με καθετί που σβήνει και με καθετί που αρχίζει. Από όποια μεριά κι αν πιάσουμε τον εαυτό μας είμαστε σκισμένοι στη μέση: χωρίς πεποιθήσεις, χωρίς γνώση και γεμάτοι ιδέες, υποψίες και προαισθήματα, χωρίς σκοπό και γεμάτοι από την ανάγκη της δράσης, ονειροπαρμένοι και γεμάτοι συνείδηση ρομαντικοί και γεμάτοι επιστήμη και πραγματικότητα, οπαδοί θρησκειών όπου θαρρείς ότι απουσιάζουν οι θεοί, ερωτευμένοι με πράγματα που έζησαν χτες ή που θα ζήσουν αύριο και με άλλα που ίσως ούτε έζησαν ούτε πρόκειται να ζήσουν ποτέ.

⁶⁴⁰ Π. Μαστροδημήτρης, «Νοσταλγία και Ιστορία στον Λεωνή του Θεοτοκά», ό.π., σ. 156.

Με τέτοιες συλλογές ο Λεωνής γύρισε στην πολιτεία, όπου τον περίμενε μια καινούργια ζωή» (177-178).

Το πέρασμα από το πρώτο ενικό στο πρώτο πληθυντικό πρόσωπο προσδίδει καθολικές διαστάσεις στο προσωπικό δράμα του Λεωνή, το πρόσωπο του οποίου ενσαρκώνει τα βιώματα των περισσότερων ανθρώπων του Μεσοπολέμου. Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος σε μία κριτική του για τον Λεωνή λίγους μήνες μετά την πρώτη του έκδοση, τονίζει ότι στον Λεωνή η ατομική και ομαδική περιπέτεια συγχωνεύονται, καθώς «το δράμα των ατόμων που περνούν και που συνειδητά ή ασυνείδητα αποκρυσταλλώνουν μέσα τους σε μορφές στοχασμού, πείρας και συναισθηματικού θησαυρίσματος τους δύσκολους καιρούς, γίνεται ένα καθολικότερο και συγκλονιστικότερο δράμα».⁶⁴¹

Η μυητική δύναμη της ιστορίας οδηγεί με επώδυνο τρόπο τον ήρωα στη συνειδητοποίηση ότι οι προσωπικές του απώλειες είναι ταυτόχρονα και απώλειες μιας ολόκληρης γενιάς. Αυτά που χάνει ο Λεωνής σε προσωπικό επίπεδο ανάγονται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, δημιουργώντας συσχετισμούς ανάμεσα στην ατομική περιπέτεια και στο συλλογικό γίγνεσθαι: η απώλεια της αγαπημένης του Ελένης Φωκά, με το βυζαντινό όνομα, παραπέμπει στην απώλεια της πατρίδας, ενώ στο πρόσωπο του φίλου του Παύλου Πρώιου, που σκοτώνεται στον πόλεμο, μπορεί ο κάθε άνθρωπος της γενιάς του να συναντήσει τον δικό του φίλο, το δικό του αγαπημένο πρόσωπο. Αλλά και το αίσθημα της απώλειας της τέχνης του, η αδυναμία του «να βρει τον τρόπο να βγάλει στο φως» όλα όσα έχει μέσα του, εκφράζει σε συλλογικό επίπεδο αυτό το αίσθημα του κενού που βαραίνει τις ψυχές των προσφύγων, απόρροια του αισθήματος ότι κάτι τέλειωνε «*δια παντός*» (174). Έτσι, ο Λεωνής «από ευαίσθητος έφηβος με καλλιτεχνικές τάσεις μετεξελίσσεται σε μία εμβληματική προσωπικότητα ενός ιστορικού δράματος», παρατηρεί ο Δημήτρης Τζιόβας⁶⁴².

Ο Λεωνής αποτελεί το παράδειγμα του ανθρώπου που υφίσταται χωρίς τη θέλησή του την απόλυτη αλλαγή, τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο. Η αθωότητα και ο ρομαντισμός της παιδικής και εφηβικής ηλικίας παραχωρούν τη θέση τους, κατά την ενηλικίωση, στην τραγική

⁶⁴¹ Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, περ. *Πνευματική Ζωή*, Μάρτιος 1941, στο: Γιώργος Αράγης, «Γιώργος Θεοτοκάς - Παρουσίαση-Ανθολόγηση», *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, τ. Δ', Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1992, σ. 35.

⁶⁴² Δ. Τζιόβας, *Ο άλλος εαυτός*, ό.π., σ. 250.

συνειδητοποίηση από την πλευρά του ήρωα, της αδυναμίας του να οραματιστεί με ασφάλεια το μέλλον του. Το μέτρο του παρελθόντος είναι αυτό που προδιαγράφει και τη μοίρα του παρόντος: «ο άνθρωπος έρμαιο των τυφλών κοσμογονικών δυνάμεων»⁶⁴³.

Ωστόσο, στο τέλος του μυθιστορήματος η νοσταλγία του παρελθόντος μετουσιώνεται σε ενεργό δύναμη, που ξαναδίνει στον Λεωνή τη χαμένη του ισορροπία. Ο ενήλικος πλέον Λεωνής αποδέχεται τη νέα κατάσταση, η οποία περικλείει όλες τις πιθανότητες εξέλιξης. Το ανοιχτό τέλος σηματοδοτεί την αρχή μιας νέας μυητικής πορείας του ήρωα, πάντοτε όμως εντός της Ιστορίας, που αέναα θα συνεχίσει να παρασέρνει με το κύμα της τις ζωές των ανθρώπων.

Αστροφεγγιά

Στην *Αστροφεγγιά*, οι προσωπικές περιπέτειες των μυθιστορηματικών προσώπων, αντικατοπτρίζουν τα οράματα, τις ελπίδες και συγχρόνως τις απογοητεύσεις και τις διαψεύσεις των ανθρώπων της γενιάς του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου και της Μικρασιατικής Καταστροφής. Ο πόλεμος, η φτώχεια, η μοναξιά και οι κοινωνικές ανισότητες παρεισφρέουν στην ψυχολογία των ηρώων, δημιουργώντας το νοηματικό υπόβαθρο του μυθιστορήματος. Στο κέντρο αυτής της βαθιάς ιστορικής, κοινωνικής και ψυχολογικής κρίσης βρίσκεται ο αυτοβιογραφικός ήρωας Άγγελος Γιαννούζης, ο άνθρωπος που άθελά του μετατρέπεται σε έρμαιο ανεξέλεγκτων δυνάμεων, που αψηφούν προσωπικές επιθυμίες και φιλοδοξίες: «Ο πόλεμος ξεθεμέλιωσε τη γη. Στεριές και θάλασσες βογγούσαν από την αναταραχή του. Στο σπίτι μέσα η φτώχεια. Στην καρδιά του η μοναξιά» (14).

Ακόμα και η λήξη του πολέμου δεν είναι ικανή να καλύψει το ψυχικό του κενό. Η ειρήνη που έρχεται είναι γεμάτη με πληγές που δύσκολα θα επουλωθούν. Την ημέρα που τελειώνει ο πόλεμος, ο Άγγελος κοιτάζοντας στον καθρέφτη πασχίζει «απελπισμένα να βρει αν ήταν χαρούμενος ή λυπημένος. Χρόνια τώρα λογάριζε την ώρα που θα τέλειωνε ο πόλεμος σαν μian απίστευτη ευτυχία και να που δεν ένωθε τίποτε το παράξενο: μονάχα το ίδιο ταλάντεμα ανάμεσα στην πλήξη και τη θλίψη, που ήταν ο αχώριστος σύντροφός του από τότε που αισθάνθηκε κάπως βαθύτερα τον εαυτό του» (52).

⁶⁴³ Κ. Α. Δημάδης, *Δικτατορία, Πόλεμος και Πεζογραφία (1936-1944)*, Εστία, Αθήνα 2004, σ. 235.

Τα γεγονότα διαδέχονται το ένα το άλλο. Η Σμύρνη απελευθερώνεται, όμως η χαρά θα κρατήσει πολύ λίγο, καθώς ο Μικρασιατικός πόλεμος θα προκαλέσει το τέλος της παρουσίας του ελληνικού στοιχείου στη Μικρά Ασία. Ο Άγγελος γίνεται μάρτυρας του ξεριζωμού των Μικρασιατών Ελλήνων και του θρήνου της προσφυγιάς, γεγονότα που σημαδεύουν βαθιά την ψυχή του. Οι εικόνες από την άφιξη των προσφύγων που πλημμυρίζουν τον Πειραιά και την Αθήνα, η αγωνιώδης πάλη για επιβίωση και η παντός είδους εκμετάλλευση του ανθρώπινου πόνου από μερίδα των ντόπιων Ελλήνων, δίνονται με εξαιρετικό τρόπο από τον συγγραφέα (σ. 156-164), ο οποίος καταφέρνει να απομονώσει λεπτομέρειες του συνόλου, όχι για να τις αναγάγει σε σύμβολα, αλλά για να μας μιλήσει για το δράμα του ανθρώπου σε μία εποχή ριζικών ιστορικών, κοινωνικών και πολιτικών ανακατατάξεων.

Contre - temps

Στο *Contre - temps*, αν και ο πόλεμος βρίσκεται στο παρασκήνιο της μυθιστορηματικής δράσης, δεν παύει να εντείνει το ψυχολογικό κενό στο οποίο η κεντρική ηρωίδα βρίσκεται παγιδευμένη. Σε κάποιο σημείο μαθαίνουμε ότι στους δρόμους κυκλοφορούν Γερμανοί στρατιώτες, αλλού ότι η Κυβέλη πρέπει να επιστρέψει σπίτι πριν την απαγόρευση της κυκλοφορίας, κι αλλού ότι οι Γερμανοί έχουν φύγει. Στην Αθήνα ηχούν οι σειρήνες και άνθρωποι τρέχουν αλαφιασμένοι. Πετούν αεροπλάνα και φορτηγά, μεταφέρουν στρατιώτες μέσα σε χειροκροτήματα και δάκρυα. Η Κυβέλη βιώνει για άλλη μια φορά το «contre - temps», αδυνατώντας «να ταυτιστεί με το ρυθμό των ανθρώπων» (121). Βλέπει το βομβαρδισμό όχι σαν απειλή αλλά σαν λύση στο προσωπικό της αδιέξοδο: «Να μας βομβαρδίσουν. Θάταν μια κάποια λύση. Ήταν από καιρό έτοιμη να πεθάνει. Λυπόταν μονάχα που δεν είχε ζήσει, που δεν είχε τίποτα πια να χάσει. Μα τίποτα» (121). Εκείνη τη στιγμή ο πόλεμος έρχεται να καταλύσει ακόμα κι αυτό το ελάχιστο που έχει απομείνει από τη ζωή της. Κανένας ανθρώπινος δεσμός δεν υπάρχει που θα της επιτρέψει μία συνάντηση με τον Άλλον, ούτε έχει όνειρα για να λυπηθεί που δεν θα τα πραγματοποιήσει. Η ζωή της Κυβέλης ξεγλιστρά μέσα από τα χέρια της, η αίσθηση της ματαιότητας αποσύρει κάθε αισιόδοξη προοπτική. Η ηρωίδα νιώθει σαν ναυάγιο που το ξέβρασε η θάλασσα,

και ανήμπορη ν' αντιδράσει παραιτείται από κάθε προσπάθεια αλλαγής της ζωής της, βιώνοντας ένα δυσβάσταχτο ψυχικό κενό. Μέσα από τον ραγισμένο εσωτερικό της καθρέφτη η Κυβέλη βλέπει και τον κόσμο της ραγισμένο⁶⁴⁴. Οι αλλεπάλληλες ματαιώσεις που έχουν υποστεί οι ελπίδες και τα όνειρά της, σε συνδυασμό με την επέλαση του πολέμου μετατρέπουν το παρόν σε μια «ασφυκτική κόλαση» (128), απομακρύνοντας την όποια χαραμάδα αισιοδοξίας για το μέλλον.

Πασχαλιές

Όπως και στον *Λεωνή*, ο πόλεμος στις *Πασχαλιές* αντιμετωπίζεται σαν «το μεγάλο πανηγύρι», στο οποίο όλοι πρέπει να πάρουν μέρος, προσφέροντας ο καθένας ό,τι πολυτιμότερο έχει. Την «επίσημη ώρα της προσφοράς» ο στρατιώτης «δίνει» στον πόλεμο το αίμα του «κόκκινο, όλο έρωτα για ζωή» (118), η μητέρα «τα δάκρυα» και «τις αγρύπνιες» της, ενώ η Λίνα, μιας και δεν μπορεί να δώσει το αίμα της, αποφασίζει να δώσει τις χαρές της ζωής της: «δίνω τη χαρά που ζούσα γράφοντας ένα γαλάζιο βιβλίο», θα πει στην Έλλη. Κλείνει σ' ένα φάκελο τα χαρτιά, «τα σφραγίζει και γράφει απ' έξω: Θα τ' ανοίξω μόλις τελειώσει ο πόλεμος. Μόνον τότε» (119).

Ο Αλέκος, πάλι, νιώθει ότι «τα κούφια λόγια των δασκάλων στις εθνικές γιορτές» παίρνουν τώρα τη «σωστή τους ουσία» (129). Ο πόλεμος διαστέλλει την εθνική συνείδηση και τον πατριωτισμό των ηρώων, αφυπνίζει την ανιδιοτέλεια τους και τους μετατρέπει σε όντα συλλογικά, αποκαλύπτοντας τις κρυμμένες δυνάμεις που έχουν μέσα τους, και με αυτή την έννοια έχει θετική επίδραση στη διαμόρφωση της ταυτότητάς τους. Ιδιαίτερα για τα δύο κεντρικά πρόσωπα του έργου, τη Λίνα και τον Αλέκο, τους δίνει τη δυνατότητα «να τεντωθεί το τόξο της ζωής τους» (87) και να βιώσουν αυτό που από παιδιά είχαν υποσχεθεί στον εαυτό τους: να πονέσουν. Ο Αλέκος θυμάται τα παραμύθια που αυτοσχεδίαζε η Λίνα πλάι στο προσκέφαλό του, για το χρωματιστό μολύβι της Έλλης, το βασιλιά Φαμπέρ και το μεγάλο κακό που έπεσε στη χώρα του. Τώρα όμως έχει πια μεγαλώσει και τα παραμύθια έχουν «ανακατευτεί» με τη γνώση και έχουν χάσει «την αλήθεια τους και τη λαμπρότητά τους». Ο Αλέκος θα αισθανθεί την αλλαγή που φέρνει η απώλεια της παιδικής του ηλικίας, ωστόσο θα αντιταχθεί στην

⁶⁴⁴ Marthe Robert, *Un home inexprimable*, L' Arche, Paris 1981, σ. 33.

πραγματικότητα που προβάλλει και που τον φοβίζει, γι' αυτό και επιμένει με πείσμα να βάζει κάθε άνοιξη με τη Λίνα το ίδιο στοίχημα: οι Πασχαλιές ίσως να μην ανθίσουν φέτος. Ο Αλέκος ξέρει ότι θα χάσει το στοίχημα, μα όταν η Λίνα απορεί με την επιμονή του, ο πατέρας θα δώσει την απάντηση: *«θα χάσει ένα βιδωτό μολύβι μα θα κερδίσει μια βεβαιότητα. Και, σαν θα μεγαλώσει, θα καταλάβει πως πολύ φθηνά την πλήρωσε»* (13).

Όταν μετά από χρόνια οι Γερμανοί φτάνουν λίγο έξω από το χωριό τους και το παραμύθι της Λίνας με τον βασιλιά Φαμπέρ γίνει πια πραγματικότητα (8), ο Αλέκος, που ήταν βέβαιος από μικρός *«πως κάποτε θα 'ρχότανε αυτή η ώρα»*, βλέποντας τις πασχαλιές να μη θέλουν *«να λάβουν μέρος καθώς έπρεπε»*, νιώθει έναν πόνο *«σαν να τον καίει ίδιο αναμμένο σίδερο»* (136). Στη Λίνα που τον ρωτά τι έπαθε, απαντά αγριεμένος: *«σα θα μούνε οι Γερμανοί στο χωριό, το πρώτο που θα δούνε είναι οι ανθισμένες πασχαλιές μας!»* (138). Ο Αλέκος αρνείται να χαρίσει την ομορφιά στον εχθρό. Νιώθει ότι του παίρνουν την πατρίδα του πάνω στην πιο όμορφη στιγμή της. Και όσο πιο όμορφη η στιγμή τόσο πιο μεγάλη η επιθυμία. Ο παιδικός του φόβος γίνεται πραγματικότητα. Καταλαβαίνει και ο ίδιος πια ότι η πραγματικότητα του πολέμου δε λογαριάζει ιδέες και ιδανικά και η συνειδητοποίηση αυτή γίνεται με τρόπο τραυματικό. Το παραμύθι που άκουγε από τα χείλη της Λίνας αποστασιοποιημένα και εκ του ασφαλούς, τώρα έφτασε η ώρα να το ζήσει από κοντά. Το μαρτύριο του Χριστού συμπίπτει χρονικά με τα μαρτύρια της πατρίδας του, και όπως οι πασχαλιές συνδέονται με το Πάσχα, δηλαδή το «πέραςμα», έτσι και ο ήρωας ζει το δικό του πέραςμα από τη παιδική αθωότητα στη συνειδητότητα της ενηλικίωσης, κι αυτό συμβαίνει με πόνο.

Οι πασχαλιές παραπέμπουν σε κάτι πένθιμο που σε πληγώνει, όμως κρύβουν μέσα τους και την ελπίδα που αναδύεται, όπως και η σαγηνευτική τους μυρωδιά. Ο Αλέκος έχει την ανάγκη να ελπίζει ότι, όπως θα έρθει η Ανάσταση του Χριστού, έτσι θα έρθει και η Ανάσταση της δικής του πατρίδας. Μια βροχερή μέρα που η Λίνα *«ήταν λυπημένη σαν παιδί που του στέρησαν το παιχνίδι του»* (39), ο Αλέκος θα της προτείνει να πάρουν κρυφά δυο άλογα και να πάνε στο μοναστήρι στην άλλη πλευρά του δάσους. Η Λίνα νιώθει γοητευμένη από την ομορφιά που θα ζούσαν και *«ήταν έτοιμη να πει το ναι. Η φαντασία της είχε ερεθιστεί. "Θα είναι θαύμα...θα είναι θαύμα", τραγουδούσε μια φωνή μέσα της.*

Αυτό για μια στιγμή. Έπειτα ακούστηκε άλλος τόνος. Μίλησε η λογική: *“Θα είναι τρέλα...Μην πας...μην τον αφήνεις να πάει. Θ’ αρρωστήσει. Είσαι μεγάλη πια...Είναι τρέλα»* (40). Η Λίνα θα φανεί άτολμη και δε θ’ ακολουθήσει τον Αλέκο, όμως βαθιά μέσα της η ματαιώση του ονείρου θα της προκαλέσει έναν δυνατό πόνο και θ’ αρχίσει *«να κλαίει σιγανά με παράπονο μικρού παιδιού»* (43). Όταν ο Αλέκος επιστρέφει *«βρεγμένος ως το κόκαλο»* και με τα μαλλιά κολλημένα στο κούτελό του, τα μάτια του ήταν γεμάτα φως και φαίνονταν *«σα να βλέπανε πράγματα αλλιώςτικα...»*. Ένωθε *«μια γλυκιά, γλυκύτατη κούραση που χυνόταν στα μέλη του και τα βάραινε. Δεν άργησε να βυθιστεί σε ύπνο. Δίχως όνειρα ύπνο»* (43). Ο Αλέκος έχει πλέον βιώσει το όνειρο. Η απόλυτη εμπειρία που έζησε θα τον αλλάξει. Το δροσερό νερό της βροχής, που του *«ερχόταν καταπρόσωπο»* (45) ενεργοποιεί την όραση, αφυπνίζει το βλέμμα και ξανανιώνει το πρόσωπο. *«Κάτω απ’ το αφυπνισμένο μέτωπο ζωντανεύει ένα καινούργιο μάτι»*, γράφει ο Bachelard⁶⁴⁵. Η Λίνα θα χάσει την εμπειρία, όμως η τόλμη του Αλέκου θα την ακολουθεί για πάντα. Λίγο μετά την έναρξη του πολέμου, όταν η πείνα θα έχει πάρει *«την αληθινή, όλο θάνατο έννοιά της»* (153), η Λίνα θα θυμηθεί την πράξη του Αλέκου και θα συνειδητοποιήσει ότι η χαρά που θυσίασε αφήνοντας το γράψιμο, σε τίποτα δεν ωφέλησε την πατρίδα. Οι εικόνες με τα σκελετωμένα κορμιά την οδηγούν να αναλάβει δράση, παίρνοντας την απόφαση να *«κάνει το μεγάλο βήμα από το θεωρείο στη σκηνή, [...] να μην αφήσει να της φύγει η ζωή μέσα από τα χέρια»* της (155). Πιάνει εθελοντικά δουλειά στα παιδικά συσσίτια, και μέσα από τις ιστορίες των πεινασμένων και πονεμένων παιδιών θα νιώσει τη φρίκη του πολέμου και τα δεινά που επιφέρει στο σώμα και στις ψυχές των ανθρώπων. Στην απόφασή της να πάψει να είναι θεατής και να μπει δραστήρια στον αγώνα της προσφοράς, θα συμβάλει καθοριστικά και το παράδειγμα της αδελφής της, της Έλλης, που αποφάσισε να γίνει νοσοκόμα βοηθώντας τους τραυματίες του πολέμου.

Κάποια στιγμή, όταν η Λίνα αναλαμβάνει την ευθύνη να φέρει από το εγκαταλελειμμένο λόγω του πολέμου σπίτι τους στην πόλη κάποια απαραίτητα πράγματα της οικογένειας, αντικρίζει στα παρτέρια τα φυτρωμένα αγριόχορτα, και τότε νιώθει σαν να έχει χαθεί κάποιος δικός τους άνθρωπος. Όπως θα γράψει ο Αλέκος στο Ημερολόγιό του, το σπίτι *«δε γκρεμίζεται. Σκοτώνεται όμως*

⁶⁴⁵ G. Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα*, ό.π., σ. 151-152.

σαν άνθρωπος κι αυτό» (128). Το σπίτι «είναι σώμα, είναι ψυχή»⁶⁴⁶. Μπαίνοντας στο σπίτι, η Λίνα νιώθει τα έπιπλα του σπιτιού να καμπυλώνονται και να ζωντανεύουν «λες και ξυπνούσε μέσα στην ύλη τους μια κρυφή ανάσα ή μια κάποια ανατριχίλα» (115). Αισθάνεται, ξαφνικά, να ξετυλίγεται μπροστά της ολόκληρη η ιστορία της οικογένειας. Τα έπιπλα είναι γεμάτα «από τη βουβή αναταραχή των αναμνήσεων»⁶⁴⁷. Στα συρτάρια τους «βρίσκονται συμπυκνωμένα το παρελθόν, το παρόν, ένα μέλλον», όπως γράφει ο Bachelard⁶⁴⁸. Η Λίνα αισθάνεται τα έπιπλα να της μιλούν: «Πού είναι οι δικοί σου να σε καλοδεχτούν; Λέγαν τα άψυχα ένα γύρω. Πού είναι; Όχι κανείς δεν είναι εδώ. Το σκέφτηκες, Λίνα, πως μπορεί να' ρθει μια ώρα που ν' απομείνεις ολομόναχη σ' ένα σκονισμένο σπίτι;» (115). Ο πόλεμος έχει ερημώσει το άλλοτε ζωντανό σπίτι, σκορπίζοντας τις ζωές των ανθρώπων. Η παρουσία των επίπλων εντείνει την απώλεια, κάνοντας ακόμα πιο βασανιστική τη σκέψη της Λίνας. Όταν έρχεται η στιγμή να διαλέξει ποια από τα πράγματα του συρταριού θα πάρει μαζί της, η Λίνα δεν έχει τη δύναμη να τα χωρίσει απ' το σπίτι, κι αποφασίζει: «Όχι, τίποτα δε θα πάρει· ούτε τα κοχύλια, ούτε τις φωτογραφίες, ούτε τους παιδιάτικους θησαυρούς του καφετιού κουτιού» (117). Τα πράγματα είναι συνυφασμένα με την ιστορία του σπιτιού. Αφαιρώντας τα θα ήταν κάτι σαν προδοσία ή σαν ένας ακρωτηριασμός. Στα αντικείμενα του συρταριού υπάρχει κλεισμένη μια παρελθούσα ζωή που περιμένει ν' αναστηθεί και πάλι. Για τον συμβολισμό του κοχυλιού, ο Bachelard γράφει: «Το κοχύλι είναι το πιο έκδηλο παράδειγμα μιας ζωής παγκόσμιας κλεισμένης μέσα στο κέλυφός της. Το απολίθωμα δεν είναι απλώς ένα πλάσμα που έζησε, είναι ένα πλάσμα που ζει ακόμη κοιμισμένο μες στη μορφή του». Στα κοχύλια κρύβεται «μια ζωή εσωτερική, καλυμμένη αλλά πολύ αληθινή». Μέσα σ' αυτά «αντηχεί ο μεγάλος κοσμικός ρυθμός του χειμώνα και της άνοιξης»⁶⁴⁹. Αν έξω караδοκεί ο θάνατος, μέσα σ' αυτό το συρτάρι η ζωή περιμένει. Και η Λίνα, αποφασίζοντας ν' αφήσει στο συρτάρι τα αντικείμενα, παίρνει την ευθύνη να διασώσει τη ζωή, την ελπίδα.

Περνώντας μπροστά από ένα παλαιοπωλείο, η Λίνα βλέπει στη βιτρίνα του τα πιο ετερόκλητα πράγματα: «δαντέλες, ασημικά και κάδρα» που κάποτε «θα

⁶⁴⁶ G. Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, ό.π., σ. 34.

⁶⁴⁷ C. Milosz, *Amoureuse initiation*. (Το απόσπασμα από το: G. Bachelard, ό.π., σ. 107).

⁶⁴⁸ G. Bachelard, ό.π., σ. 112.

⁶⁴⁹ G. Bachelard, ό.π., σ. 140 -145.

ήταν το καμάρι και η έγνοια των κατόχων τους» (159). Τα «ξεριζωμένα» αντικείμενα του παλαιοπωλείου συμβολίζουν τον ξεριζωμό που επιφέρει ο πόλεμος, αποτελούν όμως και φορείς μνήμης. Μέσα στα παλιά αντικείμενα η Λίνα διακρίνει ένα αγαλματάκι του Βούδα, που η ιστορία του γίνεται ο κρίκος που αργότερα θα την ενώσει με τον Δημήτρη. Ο μικρός μαρμάρινος Βούδας έχει έναν διττό συμβολισμό: είναι απολιθωτικό στοιχείο, συγχρόνως όμως εμπεριέχει και το στοιχείο της μνήμης και της ζωής.

Ο πόλεμος αποκαλύπτει όμως και στοιχεία των χαρακτήρων των άλλων, που ως τότε η Λίνα αδυνατούσε να φανταστεί. Ο πατέρας, παρά την προηγούμενη σκληρή στάση του, συγχωρεί το παραστράτημα της αδελφής του, της Μαρίας, που στα νιάτα της είχε εγκαταλείψει την οικογένειά της φεύγοντας με τον αγαπημένο της, και την καλεί στο σπίτι, δίνοντας τούτη την ώρα του πολέμου προτεραιότητα στο «*χρέος του πρέπει*». Ο Αλέκος στο ημερολόγιό του⁶⁵⁰ γράφει για το αίμα που χύνεται στην Αλβανία: «*Το συλλογίζομαι πάνω στο χιόνι πώς θα κυλάει, πώς θα δίνει ζωή στην ασπράδα. Μα δεν μπορώ να το φανταστώ σε λάσπη, σε χώμα. Κι έκαμα κάτι, παλαβό βέβαια, όμως βοήθησα τη φαντασία μου. Πήγα στο δάσος, χάραξα το χέρι μου με το σουγιά μου κι άφησα το αίμα να στάξει πάνω στη γη. Οι σταγόνες γίναν σβόλοι πασπαλισμένοι με χώμα. Άσχημο που ήταν! Μα όχι, εκεί πάνω πρέπει να είναι άλλο πράγμα. Δεν μπορεί να έχει αυτό το γκριζο, το σκοτεινό χρώμα η γη! Το αίμα που την ποτίζει θα της δίνει ίσως κάτι χαρούμενο. Έναν τόνο γιορτής...*»(130). Ο Αλέκος χαράζει το χέρι του για να ανακαλύψει «το μέσα του», να ψηλαφήσει την ταυτότητά του και να διαπραγματευτεί τη δική του σχέση με τον θάνατο. Το καθαρό, κόκκινο αίμα πάνω στο λευκό χιόνι είναι η ζωή, η ελπίδα που ανασταίνεται μέσα από το τίποτα. «*Η γη δέχεται τα πάντα*», λέει ο πατέρας. «*Το χειμώνα που είναι παγωμένη τη νομίζουμε νεκρή. Κι αυτή μυστικά ζωντανεύει τους σπόρους...κι έρχεται η άνοιξη. Πάντοτε έρχεται η άνοιξη*» (140). Όπως μέσα στην κυκλικότητα του χρόνου, η γονιμότητα της μάνας-γης διατηρεί ζωντανό τον σπόρο, έτσι και ο άνθρωπος έχει μέσα του κρυμμένη τη δύναμη της αντίστασης απέναντι στον θάνατο, διατηρώντας άσβεστη την ελπίδα της αναγέννησης. Γιατί «*τίποτα δεν*

⁶⁵⁰ Το ημερολόγιο εμπεριέχει την αγωνία του θανάτου, αλλά και την αίσθηση της διάσωσης της μνήμης, της συνέχειας της ζωής. «*Δουλεύω για το μέλλον μας*» θ' απαντήσει ο Αλέκος στη Λίνα, όταν εκείνη τον ρωτά αν κρατά ημερολόγιο (σ. 127).

μπορεί να σταματήσει τη ζωή», γιατί τίποτα δεν μπορεί να εμποδίσει τις πασχалиές ν' ανθίζουν πάντα.

ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η παιδική ηλικία και η νεότητα έχουν απασχολήσει τη λογοτεχνία ήδη από τον 18^ο αιώνα, με τη δημοσίευση του έργου *Τα χρόνια της μαθητείας του Βίλχελμ Μάιστερ* (1795-96), του μεγάλου Γερμανού συγγραφέα Γκαίτε. Το εμβληματικό αυτό έργο, θα λέγαμε ότι αποτέλεσε την αρχή της εμφάνισης στην Ευρώπη του μυθιστορηματικού είδους του Bildungsroman (μυθιστόρημα μαθητείας), το οποίο επικεντρώνεται στην πορεία εξέλιξης ενός κεντρικού νεαρού ήρωα ή ηρωίδας από την παιδική ηλικία μέχρι την ενηλικίωση και στη διαμόρφωση της ταυτότητάς του, μέσω μιας διαδικασίας μύησης και μαθητείας, που περιλαμβάνει διάφορες δοκιμασίες και εμπειρίες γύρω από τον έρωτα, τον θάνατο, τη φύση, την τέχνη.

Στην ελληνική πεζογραφία το μυθιστόρημα μαθητείας καθιερώθηκε από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1930 και έπειτα, περίοδο κορυφαίων ιστορικών και κοινωνικών μεταβολών, που όπως ήταν φυσικό επηρέασαν σε σημαντικό βαθμό μία μεγάλη μερίδα λογοτεχνών με κοινά οράματα και νεωτερικές απόψεις, πολλοί από τους οποίους αποτέλεσαν τον κορμό της περίφημης λογοτεχνικής γενιάς του '30. Κατά την δεκαπενταετία 1935-1949 εκδίδονται μία σειρά μυθιστορημάτων με επίκεντρο την παιδική και εφηβική ηλικία, με ήρωες και ηρωίδες κατά βάση αυτοβιογραφικούς και με κοινό θεματολογικό άξονα την πορεία εξέλιξης και ωρίμασής τους, στοιχεία που επιτρέπουν να εντάξουμε τα συγκεκριμένα έργα στο λογοτεχνικό είδος του Bildungsroman. Ένα σημαντικό μέρος των εν λόγω μυθιστορημάτων αποτέλεσε και το υλικό μελέτης της παρούσας διδακτορικής διατριβής, βασικός σκοπός της οποίας είναι να διερευνηθούν και να αναλυθούν οι τρόποι με τους οποίους τα κεντρικά πρόσωπα των έργων μούνται στη ζωή και στον θάνατο, ωριμάζουν και διαμορφώνουν την προσωπική τους ταυτότητα.

Στα μυθιστορήματα *Απόγονος*, *Δύσκολες Νύχτες*, *Λεωνής*, *Παραστρατημένοι*, *Προμήνημα*, *Αστροφεγγιά*, *Contre – temps* και *Πασχαλιές*, η μαθητεία και η εξέλιξη του κεντρικού ήρωα ή της ηρωίδας παρουσιάζεται μέσω μιας γραμμικής αφήγησης που παρακολουθεί την πορεία του/της από την παιδική ηλικία ως την ενηλικίωση. Θα πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί ότι ο κανόνας συχνά παρεκκλίνει,

όπως επί παραδείγματι στην *Αστροφεγγιά*, όπου η αφήγηση ξεκινά όταν ο ήρωας είναι ήδη δεκαεπτά χρόνων, ενώ τα επεισόδια από την παιδική ηλικία του Άγγελου Γιαννούζη τότε που «έντεκα δώδεκα χρονώ παιδί δεν είχε καταλάβει τίποτα από την πίκρα του κόσμου» (25), παρατίθενται στο δεύτερο κεφάλαιο μέσω εξωτερικών χρονικών αναλήψεων⁶⁵¹. Αλλά και σε άλλα μυθιστορήματα ο χρόνος της ιστορίας είναι περιορισμένος, με τα γεγονότα να εκτυλίσσονται στην περίοδο περίπου δύο μηνών (*Eroica*), ενός καλοκαιριού (*Ταξίδι με τον Έσπερο*) ή τριών συνεχόμενων καλοκαιριών (*Τα ψάθινα καπέλα*).

Σε κάποια μυθιστορήματα (*Eroica*, *Λεωνής*, *Τα ψάθινα καπέλα*, *Παραστρατημένοι*), η πρωτοπρόσωπη ή τριτοπρόσωπη αφήγηση ή η εναλλαγή και των δύο, συνοδεύονται από μία διπλή οπτική γωνία που απορρέει από τον ίδιο αφηγητή σε διαφορετικές όμως ηλικίες, αυτήν του παιδιού και αυτήν του ενηλίκου. Η μέθοδος αυτή, πέραν του ότι επιτρέπει στον/στην συγγραφέα να βλέπει το μυθοπλαστικό του/της υλικό άλλοτε με τα μάτια του ήρωα που είναι παιδί ή έφηβος και άλλοτε με τα μάτια του ενήλικου αφηγητή-συγγραφέα, ωφελεί πολλαπλά και τον έφηβο αναγνώστη, καθώς του δίνει τη δυνατότητα για συγκρίσεις και επιμέρους ταυτίσεις. Ταυτόχρονα, ανταποκρίνεται στις αναγνωστικές απαιτήσεις του ενήλικα αναγνώστη⁶⁵².

Σε έξι έργα, οι κεντρικοί ήρωες, ακολουθώντας το μοτίβο του αντίστοιχου ευρωπαϊκού Bildungsroman, είναι ορφανοί είτε και από τους δύο γονείς (*Ταξίδι με τον Έσπερο*, *Προμήνεμα*) είτε μόνο από τον έναν γονέα (*Απόγονος*, *Contre - temps*, *Δύσκολες Νύχτες*, *Eroica*). Πάντως, ακόμη και στα έργα όπου οι γονείς ζουν, οι οικογενειακές σχέσεις παρουσιάζονται προβληματικές. Στα *Ψάθινα καπέλα* οι γονείς είναι χωρισμένοι, ενώ στους *Παραστρατημένους* η μητέρα διατηρεί εξωσυζυγική σχέση με τον εξάδελφό της. Σε κάθε περίπτωση, η απουσία ή η ανεπάρκεια των γονεϊκών μορφών να λειτουργήσουν ως πρότυπα για τα παιδιά τους δημιουργεί εμπόδια στη διαδικασία της ταύτισης του ήρωα ή της ηρωίδας με τον ομόφυλο γονέα, συνθήκη αναγκαία για τη διαμόρφωση της ταυτότητας του φύλου στην εφηβεία. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την αναζήτηση

⁶⁵¹ Πρόκειται για γεγονότα που συνέβησαν σε χρόνο προγενέστερο του χρονικού σημείου εκκίνησης της αφηγούμενης ιστορίας (βλ. Gerard Genette, *Σχήματα III*, ό.π., σ. 110).

⁶⁵² Ανδρέας Καρακίτσιος, «Φαντασία, Μνήμη και Παρατήρηση στο σύγχρονο παιδικό μυθιστόρημα», στον Συλλογικό τόμο: *Το Σύγχρονο Ελληνικό Παιδικό - Νεανικό Μυθιστόρημα*, επιμ. Τασούλα Τσιλιμένη, Σύγχρονοι Ορίζοντες, Αθήνα 2004, σ. 92.

από τους ήρωες υποκατάστατων των γονέων, τα οποία βρίσκουν είτε σε άλλα πρόσωπα (ερωμένη - εραστής, πόρνη, θεία - θείος, γιαγιά - παππούς, μέντορας, φίλοι, κ.ά.), είτε ακόμη στη φύση, στην τέχνη, στην πατρίδα. Συχνά, η μητρική παρουσία υποδηλώνεται και μέσα από «γυναικεία» σύμβολα, όπως το νερό, η «ξωθιά», τα δέντρα, κ.ά. Ειδικότερα, η μητέρα ως δρων πρόσωπο εμφανίζεται ως άτολμη και στατική (*Πασχαλιές, Αστροφεγγιά, Λεωνής*), ή ακόμη και στερητική για τα παιδιά της (*Παραστρατημένοι, Απόγονος*), με αποτέλεσμα να λειτουργεί περισσότερο ως αρνητικό γονεϊκό πρότυπο στην εξέλιξη των ηρώων. Εξαίρεση αποτελεί η μητέρα στα *Ψάθινα καπέλα*, η οποία, αν και αρχικά εμφανίζεται ως καταπιεσμένη και με ματαιωμένες επιθυμίες, στο τέλος του μυθιστορήματος αποκαλύπτεται ένας χαρακτήρας που ανατρέπει τη μέχρι εκείνη τη στιγμή «ακίνητη» εικόνα της. Στον αντίποδα, ο μητρικός ρόλος του πατέρα λειτουργεί στην πλειονότητα των έργων θετικά, καθώς ταυτίζεται με τη δράση, την πρωτοβουλία, τον πατριωτισμό, τη συλλογικότητα (*Πασχαλιές, Απόγονος*), την αγάπη προς τη φύση και τις ανθρωπιστικές αξίες (*Δύσκολες Νύχτες*), τη λογοτεχνία (*Παραστρατημένοι, Τα ψάθινα καπέλα*). Εξαίρεση αποτελεί ο αποδυναμωμένος, λόγω της φτώχειας, πατέρας στην *Αστροφεγγιά*, ο οποίος εμφανίζεται ανήμπορος να προσφέρει ένα θετικό πρότυπο ταύτισης για τον γιο του.

Στα μυθιστορήματα *Contre – temps* και *Τα ψάθινα καπέλα*, οι γιαγιάδες, αν και σε εντελώς διαφορετικούς ρόλους η κάθε μία, - στη δεύτερη περίπτωση μάλιστα η «Πολωνέζα γιαγιά» δεν συμμετέχει στην ιστορία ως δρων χαρακτήρας, αλλά μαθαίνουμε γι' αυτήν μέσα από τις σκέψεις και τα λόγια των άλλων προσώπων - επιδρούν με θετικό τρόπο στη διαμόρφωση της προσωπικότητας των ηρωίδων. Αντίθετα, στον *Απόγονο* ο κεντρικός ήρωας Πέτρος Πάρνης, αν και στα παιδικά του χρόνια φαίνεται να απολαμβάνει την ασφάλεια του σπιτιού της προστατευτικής γιαγιάς Μαρίας Πάρνη, καθώς η μητέρα του είναι στερητική και σχεδόν απύσχα από τη ζωή του, στην πορεία της εξέλιξής του η παρουσία της γιαγιάς τον δεσμεύει και τον εγκλωβίζει σε ένα πνιγηρό και στατικό περιβάλλον χωρίς καμία δυνατότητα αντίδρασης. Ο ήρωας θα βρει τον εαυτό του και θα απελευθερωθεί μόνο μετά τον θάνατό της. Στις *Δύσκολες Νύχτες* η μύηση από τη γιαγιά λειτουργεί ανεστραμμένα, όπως

φαίνεται από τις αντιδράσεις της ηρωίδας, η οποία αντιμετωπίζει με ειρωνεία τις συμβουλές της γιαγιάς της, κάνοντας τα ακριβώς αντίθετα απ' όσα ορίζουν τα αποδεκτά κοινωνικά πρότυπα. Την ίδια πορεία θα ακολουθήσει και όταν πια θα έχει φτάσει στο στάδιο της ενηλικίωσης. Γενικά, η προσωπικότητα και η μυητική επίδραση της γιαγιάς συνδέεται συμβολικά με τον χώρο. Οι γιαγιάδες που περιορίζουν την ελευθερία των εγγονών τους εμποδίζοντας το «άνοιγμα» της ταυτότητάς τους, όπως συμβαίνει στις *Δύσκολες Νύχτες* και στον *Απόγονο*, συνδέονται με στενούς και πινηρούς χώρους, αντίθετα οι γιαγιάδες που αποτελούν θετικά μυητικά πρότυπα, όπως η Πολωνέζα γιαγιά στα *Ψάθινα καπέλα* και η γιαγιά της Κυβέλης στο *Contre - temps*, συνδέονται με ανοιχτούς και απλωμένους χώρους (μεγάλη άγνωστη χώρα, ανοιχτή φύση, παιχνίδια στη θάλασσα, καλοκαιρινά τοπία κλπ.), οι οποίοι δρουν απελευθερωτικά στη φαντασία των ηρωίδων και στη δημιουργία του αναγκαίου ψυχικού χώρου στην πορεία διαμόρφωσης της ταυτότητάς τους.

Οι παππούδες, από την άλλη μεριά, ως μυητικά πρόσωπα, προσφέρουν θετικά διδάγματα τόσο στον *Λεωνή* όσο και στα *Ψάθινα καπέλα*. Στον *Λεωνή* ο παππούς Μπιλαρίκης αποτελεί για τον εγγονό του παράδειγμα περηφάνιας, θάρρους και αγάπης προς την πατρίδα, ενώ και στα *Ψάθινα καπέλα* η αγάπη και ο σεβασμός του παππού προς τη φύση προσφέρουν στην αφηγήτρια Κατερίνα ένα καθοριστικό μάθημα ζωής.

Όσον αφορά στις αναπαραστάσεις της θείας, οι συγγραφείς δημιουργούν άλλοτε στατικούς και επίπεδους χαρακτήρες, που χαρακτηρίζονται από καταπιεστική συμπεριφορά απέναντι στα ανίψια τους, των οποίων έχουν αναλάβει την κηδεμονία μετά τον θάνατο των γονέων τους (*Ταξίδι με τον Έσπερο*, θεία Ευθαλία στο *Προμήνυμα*, *Contre - temps*), και άλλοτε πρόσωπα που ο τρόπος ζωής τους παρεκκλίνει από τα καθιερωμένα κοινωνικά πρότυπα (*Eroica*, *Πασχαλιές*, θεία Γιάννα στο *Προμήνυμα*). Από την άλλη μεριά, θετικό θα χαρακτηρίζαμε τον μυητικό ρόλο του θείου στα μυθιστορήματα *Παραστρατημένοι* και *Απόγονος*, ενώ ο θείος Ανδρόνικος στην *Eroica* αποτελεί μία αμφιλεγόμενη προσωπικότητα, του οποίου το πρότυπο οδηγεί τον κεντρικό ήρωα σε ακραίες ψυχικές καταστάσεις, που ο ίδιος αδυνατεί να ελέγξει.

Η φιλία στα έργα που μελετήθηκαν αποτελεί μία ιδανική κατάσταση, που προσφέρει στους νεαρούς ήρωες την αίσθηση του ανήκειν στην ομάδα, ως μέσο επιβεβαίωσης του Εγώ, και παράλληλα καταπραΰνει τις εσωτερικές ψυχικές συγκρούσεις που χαρακτηρίζουν την εφηβική ηλικία, και κυρίως, το αίσθημα του κενού που προκαλεί ο αποχωρισμός από τα παντοδύναμα γονεϊκά πρότυπα.

Η περίπτωση του εξιδανικευμένου φίλου θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι μία «αγορίστικη» υπόθεση, την οποία συναντάμε κυρίως στα μυθιστορήματα *Eroica* και *Λεωνής*, ενώ στην *Αστροφεγγιά* ο συγγραφέας «χρησιμοποιεί» τη φιλία προκειμένου να αναδείξει τις κοινωνικές ανισότητες και τα προσωπικά αδιέξοδα των νέων του Μεσοπολέμου. Μυστηριώδης και αινιγματικός είναι ο χαρακτήρας του «ανώνυμου» φίλου στο *Ταξίδι με τον Έσπερο*. Ο Άγγελος Τερζάκης επινοεί έναν αφηγηματικό χαρακτήρα που κινείται συνεχώς στη σκιά, αφήνοντας ανοικτό το ενδεχόμενο να πρόκειται για φανταστικό πρόσωπο, γέννημα της φαντασίας του κεντρικού ήρωα, το οποίο αντιπροσωπεύει την εσωτερική του φωνή, τον «άλλον εαυτό» που κρύβει μέσα του.

Μία περίπτωση γυναικείας φιλίας έχουμε στις *Δύσκολες νύχτες*, όπου η ιστορία της Ισμήνης μετατρέπεται για την κεντρική ηρωίδα σε μάθημα θάρρους και ανεξαρτησίας, κόντρα στην πατριαρχική ιδεολογία.

Ιδιαίτερα σημαντικός είναι ο μνητικός ρόλος του μέντορα ή πνευματικού οδηγού. Πρόκειται συνήθως για εξω-οικογενειακά πρόσωπα, μεγαλύτερα σε ηλικία από τους κεντρικούς ήρωες ή ηρωίδες, με απόθεμα γνώσεων και εμπειριών, καθώς και κατασταλαγμένες ιδέες γύρω από τη ζωή, τον θάνατο, την τέχνη, τη φύση, τις ανθρώπινες σχέσεις, την πολιτική, τις οποίες αναλαμβάνουν συνειδητά να μεταδώσουν στους άπειρους ήρωες με τον μνητικό τους λόγο ή και τις πράξεις τους. Είναι αξιοσημείωτο ότι στην πλειονότητά τους είναι άνδρες καλλιτέχνες (*Απόγονος*, *Τα ψάθινα καπέλα*), δάσκαλοι (*Λεωνής*, *Προμήνυμα*), ιδεολόγοι αγωνιστές (*Παραστρατημένοι*), ναυτικοί (*Προμήνυμα*), με θετικό μνητικό ρόλο, ενώ η Αρμένισσα Ανταμιάν και η Μιμή στους *Παραστρατημένους* είναι οι μοναδικές περιπτώσεις γυναικών που αναλαμβάνουν το ρόλο του μέντορα. Μέσα από τις προσωπικές τους ιστορίες, τις οποίες αφηγούνται στην άπειρη ηρωίδα, της μαθαίνουν να διεκδικεί τα δίκαια του φύλου της, κόντρα

στην κυρίαρχη κοινωνική ηθική που θέλει τις γυναίκες να εξαρτώνται οικονομικά και κοινωνικά από τους άνδρες.

Το μοτίβο της μοιραίας γυναίκας και του εξιδανικευμένου αλλά αδικαίωτου έρωτα, παρατηρείται και στα έξι μυθιστορήματα με κεντρικούς ήρωες αγόρια (*Λεωνής, Απόγονος, Ταξίδι με τον Έσπερο, Αστροφεγγιά, Eroiica, Προμήνυμα*). Ο έρωτας σε όλες τις περιπτώσεις ξεκινά ως μία ιδανική κατάσταση, ωστόσο στην κατάληξή του συνοδεύεται από οδυνηρά συναισθήματα για τους ανυποψίαστους εφήβους. Η εξιδανικευμένη γυναικεία μορφή, άπιαστη και αναλλοίωτη, αντιπροσωπεύει το είδος της γυναίκας «που δεν φέρει καμία έλλειψη, [...] φαινομενικά εντελώς αυτόνομη, που έλκει και σαγηνεύει τους άνδρες»⁶⁵³, τους θέτει όμως και σ' έναν θανάσιμο κίνδυνο: δίνει ζωή αλλά συγχρόνως συνθλίβει. Στον *Απόγονο*, η Χριστίνα Περράκη μετά τη σύντομη αλλά έντονη ερωτική της σχέση με τον Πέτρο Πάρνη επιστρέφει στη συζυγική κλίση, αφήνοντας τον πρώην αγαπημένο της μετέωρο και χαμένο. Στον *Λεωνή* και στο *Προμήνυμα*, η Ελένη Φωκά και η Θεία Γιάννα αντίστοιχα, επιλέγουν τη σιγουριά του γάμου με αρκετά μεγαλύτερους και πλούσιους άνδρες. Στο *Ταξίδι με τον Έσπερο*, η Δανάη εγκαταλείπει τελικά τον Γλαύκο, ο οποίος ανακαλύπτει ότι ο ίδιος είναι ένα ακόμη από τα πολλά «θύματα» του αντικειμένου του πόθου του. Στην *Eroiica* ο Αλέκος σκοτώνεται από την εξοστρακισμένη σφαίρα του φίλου του Γκαετάνο, λίγο μετά την ερωτική του ένωση με τη Μόνικα, ενώ στην *Αστροφεγγιά* ο έρωτας του Άγγελου Γιαννούζη για τη Δάφνη Χριστοφίλη παραμένει ανεκπλήρωτος, και ο ίδιος πεθαίνει πάμφτωχος από φυματίωση, έχοντας βιώσει με οδυνηρό τρόπο την κοινωνική αδικία και την ταπείνωση.

Με διαφορετικό πρόσωπο εμφανίζεται ο έρωτας στα «γυναικεία» μυθιστορήματα. Οι κεραυνοβόλοι και εξιδανικευμένοι έρωτες των αγοριών αντικαθίστανται τώρα από πιο ιδεαλιστικούς και λιγότερο επώδυνους έρωτες, όμως και εδώ, στην πλειονότητά τους οδηγούνται σε αδιέξοδο, είτε γιατί ήρθαν σε λάθος χρόνο (*Contre - temps*), είτε γιατί προσκρούουν στην επιθυμία χειραφέτησης των νεαρών ηρωίδων, έχουμε δηλαδή μία φεμινιστική οπτική από

⁶⁵³ J. Laplanche, *O Hölderlin και το ζήτημα του Πατέρα*, ό.π., σ. 124. Ο Laplanche αναφέρεται εδώ στο άρθρο του S. Freud, « Zur Einführung des Narzissmus », *Gesammelte Werke*, τ. X, σ. 55-156, ο οποίος συγκρίνει αυτή τη δύναμη της γοητείας μ' εκείνη που έχουν ορισμένα ιδιαιτέρως ναρκισσιστικά ζώα.

την πλευρά των γυναικών συγγραφέων (*Τα ψάθινα καπέλα*, *Παραστρατημένοι*, *Πασχαλιές*). Η περίπτωση του έρωτα με τον Νίκο στις *Δύσκολες Νύχτες* διαφοροποιείται, καθώς στο συγκεκριμένο έργο η ηρωίδα ωριμάζει και αυτονομείται μέσα από τη σχέση της με τον Άλλον, ανταποκρινόμενη στο κάλεσμα του αγαπημένου της για ένα καινούργιο ταξίδι (*έλα λοιπόν... έλα λοιπόν*). Διαπιστώνουμε ακόμη, ότι οι ηρωίδες δεν «χάνονται» εξαιτίας του αποτυχημένου έρωτα, όπως συμβαίνει στην περίπτωση των αγοριών, αντίθετα διεκδικούν τα δικαιώματα του φύλου τους και αυτονομούνται, έστω κι αν η αυτονομία τους αυτή συνοδεύεται από δύσκολες ψυχικές δοκιμασίες. Ο γάμος δεν τίθεται καν ως θετική κατάληξη. Στα *Ψάθινα καπέλα* η Κατερίνα βρίσκει την ταυτότητά της ως συγγραφέας, ενώ στους *Παραστρατημένους* η Αλεξάνδρα απορρίπτει το γάμο και ολοκληρώνεται ως άνθρωπος μέσω της μητρότητας, έξω όμως από έμφυλους κοινωνικούς περιορισμούς. Στο *Contre – temps* η Κυβέλη μπορεί να μη συναντά τελικά τον πολυπόθητο έρωτα, ωστόσο έχει το θάρρος να απορρίπτει σχέσεις που την ταλαιπωρούν και την προσβάλλουν, διεκδικώντας τα «θέλω» της. Παρόμοια, η ωρίμαση στις *Πασχαλιές* μετατρέπεται σε γυναικεία υπόθεση, καθώς η συγγραφέας απελευθερώνει την ηρωίδα της από τους άνδρες – προστάτες. Η Λίνα αρνείται το κάλεσμα και των δύο εραστών της, αντλώντας από τη «βεβαιότητα και την αδιαφορία» της φύσης, που αέναα συνεχίζει τον κύκλο της, τη δύναμη να συνεχίσει τον δικό της κύκλο της ζωής, έξω απ' τον «σάλο και τον κουρνιαχτό που φέρανε τα νιάτα».

Ο θάνατος, ως μορφή μύησης και μαθητείας, αποτελεί στα εν λόγω μυθιστορήματα έναν από τους βασικότερους άξονες της μυθιστορηματικής πλοκής, δημιουργώντας μαζί με τον έρωτα ένα ζεύγος αντίρροπων δυνάμεων, που μπορεί να θεωρηθεί αντανάκλαση της φροϋδικής αντίληψης για την αέναη σύγκρουση ανάμεσα στα ένστικτα της ζωής και στα ένστικτα του θανάτου. Αξίζει να αναφερθεί ότι από τους συγγραφείς των έντεκα επιλεγμένων έργων, μόνο η Μαργαρίτα Λυμπεράκη στα *Ψάθινα καπέλα* επιλέγει να αφήσει τον θάνατο έξω από τον βασικό ιστό της πλοκής⁶⁵⁴. Σε όλα τα υπόλοιπα έργα οι

⁶⁵⁴ Εξαίρεση αποτελούν κάποιες σύντομες αναφορές σε θανάτους δευτερευόντων χαρακτήρων, όπως ο θάνατος της γιαγιάς, μητέρας του πατέρα των τριών κοριτσιών, ο ρόλος της οποίας στο μυθιστόρημα είναι έτσι κι αλλιώς υποβαθμισμένος, ο θάνατος της γιαγιάς του Μάριου και η δολοφονία του γιου της Καπάταινας από το γιο του Κυβέλη για ασήμαντη αφορμή (σ. 277, 278, 294).

ζωές των νεαρών ηρώων και ηρωίδων ταλανίζονται από το βίαιο γεγονός του θανάτου και την τραγική συνειδητοποίηση του φθαρτού χαρακτήρα της ζωής. Η εμπειρία του θανάτου αγαπημένων προσώπων - είτε πρόκειται για γεγονός που συμβαίνει στο παρόν της ιστορίας, όπως ο θάνατος του Ανδρέα και της μητέρας στην *Eroica*, της μητέρας στο *Contre – temps* και στις *Δύσκολες Νύχτες*, της γιαγιάς στον *Απόγονο*, του πατέρα στις *Πασχαλιές*, των φίλων και αδελφών στην *Αστροφεγγιά*, είτε έχει συμβεί στο παρελθόν, και το πληροφορούμαστε μέσω εξωτερικών αναλήψεων, όπως οι θάνατοι των γονέων, τους οποίους οι κεντρικοί ήρωες δεν έχουν γνωρίσει, π.χ. ο θάνατος του πατέρα στον *Απόγονο*, των γονέων στο *Ταξίδι με τον Έσπερο*, της μητέρας στο *Προμήνυμα* - αποτελεί ισχυρή μορφή μύησης, που αφήνει τους ήρωες μετέωρους και ανερμάτιστους, με ένα αίσθημα κενού, ερήμωσης και ανασφάλειας στην εύθραυστη παιδική ή εφηβική τους ψυχή. Η οδυνηρή απώλεια και το ψυχολογικό σοκ που αυτή συνεπάγεται, εισάγει αρχικά τους ήρωες σε μία κατάσταση πένθους, που περιλαμβάνει την απώλεια του ενδιαφέροντος για τον εξωτερικό κόσμο και για κάθε όνειρο για το μέλλον. Η ανάγκη τους, στη συνέχεια, να καλύψουν το κενό που απόντος προσώπου, οδηγεί τους ήρωες στην αναζήτηση υποκατάστατων, τα οποία βρίσκουν είτε σε άλλα πρόσωπα, όπως εραστές, φίλους, μέντορες, κ.ά., είτε στην ενασχόληση με την τέχνη, ή ακόμη και στην επαφή με τη φύση. Η αναζήτηση αυτή αποτελεί μέρος μιας διαδικασίας που ο Freud έχει ονομάσει «εργασία του πένθους», κατά την οποία οι ήρωες διατηρούν «ζωντανά» στη μνήμη τα αγαπημένα πρόσωπα και ταυτόχρονα τα «θανατώνουν», προκειμένου να συνεχίσουν τη ζωή τους αποδεχόμενοι την απουσία τους. Η ολοκλήρωση της «εργασίας του πένθους» αποτελεί ένα σημαντικό βήμα για την κατάκτηση της ατομικής ταυτότητας των νεαρών ηρώων και ηρωίδων, σηματοδοτώντας ένα νέο ξεκίνημα στη ζωή τους, μέσα από ένα πιο αισιόδοξο βλέμμα προς το μέλλον (βλ. Λεωνής, *Απόγονοι, Παραστρατημένοι, Δύσκολες Νύχτες, Προμήνυμα*).

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι στην πλειονότητα των έργων το τέλος βρίσκει τον ήρωα ή την ηρωίδα σε ένα σημείο καμπής. Έχοντας αποκομίσει από τη ζωή ένα πλήθος εμπειριών, αφήνεται από τον/την συγγραφέα ελεύθερος/η να συνεχίσει τη ζωή του/της, κουβαλώντας μαζί του/της όλα όσα διδάχτηκε από πρόσωπα και καταστάσεις. Πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί ότι ο Κοσμάς Πολίτης στην *Eroica* και ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος στην *Αστροφεγγιά*, επιφυλάσσουν ένα

διαφορετικό τέλος για τους ήρωές τους. Ο Αλέκος στην *Eroica* πέφτει νεκρός από τη σφαίρα του φίλου του, Γκαετάνο, τη στιγμή που εκείνος προσπαθεί να σκοτώσει έναν κόκκινο γάτο, ενώ ο Άγγελος στην *Αστροφεγγιά* πεθαίνει από φυματίωση σε μία σκηνή στην ερημιά, μακριά από τους ανθρώπους και τα φώτα της πόλης. Ο θάνατος και ο έρωτας, τόσο στην *Eroica* όσο και στην *Αστροφεγγιά*, δημιουργούν καταστάσεις απόλυτες, που λειτουργούν ως ένα αδιαχώριστο ζεύγος, μία αδιάσπαστη ενότητα αντίθετων δυνάμεων. Ακολουθώντας τα λόγια του G. Bataille, ότι «η φρίκη αποτελεί το μέτρο του έρωτα»⁶⁵⁵, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι οι δύο συγγραφείς επιδιώκουν, μέσω της απολυτότητας του θανάτου του κεντρικού ήρωα των έργων τους, να δυναμώσουν και να εδραιώσουν ως ύψιστη την αξία της ζωής. Αν, λοιπόν, ο θάνατος των εν λόγω ηρώων, φαίνεται προς το παρόν να προσδίδει μία εντελώς απαισιόδοξη οπτική από την πλευρά των δύο συγγραφέων, μία περισσότερο δεισδυτική ματιά, μας επιτρέπει να διακρίνουμε το αισιόδοξο μήνυμα των συγκεκριμένων μυθιστορημάτων.

Το στοιχείο του μυθικού ταξιδιού ή της περιπλάνησης, που αποτελεί συχνό μοτίβο στο μυθιστόρημα μαθητείας, παρατηρείται στα μυθιστορήματα *Contre-temps*, *Παραστρατημένοι*, *Ταξίδι με τον Έσπερο*, *Eroica*, *Λεωνής*, *Δύσκολες Νύχτες* και *Προμήνυμα*, αν και στο τελευταίο, το ταξίδι του ήρωα συμβαίνει μόνο στη φαντασία του, με τη μεσολάβηση των φίλων του ναυτικών Σβεν Όλσον, καπετάν Νικόλα και Θανάση Χρυσοστάλλη. Σε κάθε περίπτωση, το ταξίδι και η μετακίνηση περιλαμβάνουν τη γνωριμία με νέα πρόσωπα και καταστάσεις, μυούν σε νέες ατραπούς της ύπαρξης και εμπλέκουν τους ήρωες σε περιπέτειες που μπορεί να περιλαμβάνουν πόνο και απανωτές μαινώσεις, ωστόσο τους πλουτίζουν με πρωτόγνωρες και δυνατές εμπειρίες, οδηγώντας τους στην κατάκτηση ενός ανώτερου βαθμού ωρίμασης.

Το δίπολο «χωριό – πόλη», το οποίο οι συγγραφείς του ευρωπαϊκού Bildungsroman χρησιμοποίησαν ως σύμβολο των αλλαγών που υφίσταται ο ήρωας κατά τη μετάβασή του από την κατάσταση της παιδικής ανεμελιάς και αθωότητας (χωριό), στη συνειδητοποίηση του κόσμου και στην ωρίμαση (πόλη), το συναντάμε κυρίως στα μυθιστορήματα *Ταξίδι με τον Έσπερο*,

⁶⁵⁵ G. Bataille, *Η λογοτεχνία και το κακό*, μτφρ. Ε. Βαρίκα, Πλέθρον, Αθήνα 1979, σ. 123.

Απόγονος, Προμήνυμα, Contre - temps, Τα ψάθινα καπέλα και Eroica, με τη διαφορά ότι στα συγκεκριμένα ελληνικά έργα χρησιμοποιείται αντεστραμμένα, καθώς η ωρίμαση του ήρωα ή της ηρωίδας, που συμπεριλαμβάνει το ξύπνημα του ερωτισμού, τη μαθητεία στον έρωτα, τη γνωριμία με νέα πρόσωπα και καταστάσεις, πραγματοποιείται όχι στην πόλη αλλά στην ύπαιθρο και στη φύση του χωριού, ιδιαίτερα στην εποχή της άνοιξης και του καλοκαιριού. Η στάση αυτή των Ελλήνων συγγραφέων μπορεί ως ένα βαθμό να εξηγηθεί από το γεγονός ότι το γεμάτο ενέργεια ηλιόφωτο ελληνικό τοπίο, το οποίο συνδέεται προφανώς με τα προσωπικά τους βιώματα, έχει ασκήσει καταλυτική επίδραση στη συγγραφική τους ταυτότητα, με αποτέλεσμα να νοηματοδοτούν με έναν διαφορετικό τρόπο τους συμβολισμούς του δίπολου «χωριό – πόλη». Η ελληνική ύπαιθρος γίνεται για τους Έλληνες συγγραφείς ο προνομιούχος χώρος, όπου οι αισθήσεις των νεαρών ηρώων «ανοίγουν», έτοιμες να δεχτούν καθετί καινούργιο. Αυτή, ακριβώς, η ιδιαιτερότητα της ελληνικής φύσης την κάνει να είναι όχι μόνο κάτοπτρο αλλά και πηγή συναισθημάτων, αποτελώντας σε όλες τις περιπτώσεις σημαντική παιδευτική δύναμη. Συνδέεται με την αφύπνιση των αισθήσεων, το ερωτικό ξύπνημα, την αίσθηση του σώματος και του εαυτού, τη μύηση στο μυστήριο της ζωής, τη διαισθητική, μη ορθολογική διάσταση της πραγματικότητας. Η δημιουργική δύναμη της φύσης συνδέεται συνήθως με ανδρικά πρόσωπα, όπως ο πατέρας, ο παππούς, ο μέντορας, ενώ τα θηλυκά πρόσωπα συνδέονται κυρίως με το μυστηριακό στοιχείο της φύσης. Στις εικόνες της φύσης διακρίνεται σχεδόν πάντα η γυναικεία παρουσία, είτε αυτή είναι πραγματική, είτε έχει τη μορφή γυναικείων συμβόλων (θάλασσα, δέντρα, περιβόλι, κλπ.). Στα περισσότερα έργα η μυθιστορηματική πλοκή εξελίσσεται ως επί το πλείστον κατά την εποχή της Άνοιξης και του Καλοκαιριού (*Προμήνυμα, Ταξίδι με τον Έσπερο, Απόγονος, Τα ψάθινα καπέλα, Λεωνής, Contre - temps, Eroica, Πασχαλιές*), στοιχείο που παραπέμπει στις αλλαγές του σώματος και της ψυχολογίας των ηρώων, στο ξύπνημα των αισθήσεων, στην αναγέννηση, στο νέο ξεκίνημα, στο πέρασμα σε ένα ανώτερο πνευματικό επίπεδο. Ο ήλιος του καλοκαιριού καίει αλλά και εξαγνίζει. Συμβολίζει το απόγειο του ερωτισμού, της νεότητας, της σωματικότητας και της ανθρώπινης πνευματικότητας (βλ. *Eroica*: «λάμπουν τα κορμιά στον ήλιο»). Η φύση και η ύπαιθρος αποτελούν, επομένως, θετικές μορφές μύησης, σε αντίθεση με την

πόλη, η οποία ταυτίζεται με την ορφάνια, τη μοναξιά και την αρρώστια (*Ταξίδι με τον Έσπερο, Contre - temps, Δύσκολες Νύχτες, Αστροφεγγιά*).

Η ενασχόληση των ηρώων/ίδων με την τέχνη, και ειδικότερα με τη ζωγραφική (*Λεωνής*), τη μουσική (*Απόγονος, Παραστρατημένοι, Contre - temps*), τη λογοτεχνία (*Αστροφεγγιά, Τα ψάθινα καπέλα*), λειτουργεί ως διέξοδος από την οδύνη της πραγματικότητας και των ακραίων ψυχικών ταλαντεύσεων που χαρακτηρίζουν την εφηβική ηλικία, καθιστώντας περισσότερο ομαλή τη μετάβασή τους από την παιδική ηλικία και την εφηβεία στην ενηλικίωση. Η καλλιτεχνική και λογοτεχνική δημιουργία μετατρέπεται σε φωνή διαμαρτυρίας και αντίστασης, με σκοπό την κατάκτηση της ατομικής ελευθερίας. Η επαφή με την τέχνη σηματοδοτεί ένα περιπετειώδες ταξίδι δημιουργικότητας. Μέσω της τέχνης οι ήρωες εξυψώνονται πνευματικά, συμφιλιώνονται με τις αντιθέσεις της ζωής και οδηγούνται σε μία βαθύτερη γνώση και αποδοχή του εαυτού τους.

Όσον αφορά στον ρόλο του ιστορικού παράγοντα στα μυθιστορήματα που εξετάσαμε, όπως προαναφέρθηκε και στο σχετικό κεφάλαιο, είναι περιορισμένος, παρόλο που τα έργα γράφτηκαν σε μία εποχή κορυφαίων ιστορικών γεγονότων, που σημάδεψαν τη σύγχρονη ιστορία της Ελλάδας. Η τάση αυτή των συγγραφέων, όπως έχει επισημάνει και ο Απόστολος Σαχίνης, οφείλεται στη θέλησή τους να ξεφύγουν από την «εφιαλτική σκοτεινιά» της εποχής τους και να επιστρέψουν στην ανέμελη και αθώα εποχή των παιδικών τους χρόνων. Αυτός είναι, άλλωστε, και ένας από τους λόγους που τα περισσότερα μυθιστορήματα έχουν έντονα αυτοβιογραφικά στοιχεία, με υλικό πλασμένο από τα παιδικά και εφηβικά χρόνια των δημιουργών τους. Ένας ακόμη λόγος που μπορεί να δικαιολογήσει την αποστροφή των συγγραφέων από τη σύγχρονή τους ιστορική πραγματικότητα, είναι η μικρή απόσταση που την χωρίζει από την περίοδο συγγραφής των έργων, με αποτέλεσμα να μην έχει μεσολαβήσει ο απαραίτητος χρόνος που θα επέτρεπε μία εκτόνωση της συναισθηματικής έντασης και κατά συνέπεια την αποκρυστάλλωση των γεγονότων στη σκέψη, την ψυχή και τη συνείδηση του κάθε συγγραφέα. Εξαιρεση αποτελούν τα έργα *Λεωνής, Πασχαλιές* και *Αστροφεγγιά*, στα οποία η πορεία εξέλιξης των ηρώων και διαμόρφωσης της ατομικής τους ταυτότητας είναι συνυφασμένη με το σύγχρονό τους ιστορικό και κοινωνικό περιβάλλον.

Στα εν λόγω έργα διαφαίνεται η πρόθεση των συγγραφέων να αναδείξουν τον ιστορικό παράγοντα σε θεμελιακό πυλώνα διαμόρφωσης της προσωπικότητας των ηρώων τους, έτσι ώστε μέσα από την ατομική περιπέτεια να μιλήσουν για τον άνθρωπο της εποχής τους που ασφυκτιά μέσα σε ένα περιβάλλον εχθρικό. Ο Λεωνής στο μυθιστόρημα του Γιώργου Θεοτοκά, η Λίνα στις *Πασχαλιές* της Γαλάτειας Σαράντη και ο Άγγελος Γιαννούζης στην *Αστροφεγγιά* του Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου, υφίστανται με βίαιο τρόπο τις τραγικές συνέπειες του πολέμου και της ιστορικής κρίσης της εποχής τους. Ο Λεωνής νιώθει στο τέλος «κομματιασμένος» σε δύο εαυτούς και δύο πατρίδες, ενώ η Λίνα βλέπει τα νιάτα της να χάνονται μέσα στον «κουρνιαχτό» που άφησαν πίσω τους τα μίση του πολέμου. Όσο για τον Άγγελο Γιαννούζη, στο πρόσωπό του ενσαρκώνεται η κατάρρευση των ιδανικών μιας ολόκληρης γενιάς.

Ως προς τη συγκρότηση των έμφυλων ταυτοτήτων, η συγκριτική μελέτη των μυθιστορημάτων μάς οδηγεί στο συμπέρασμα ότι υπάρχουν σημαντικές διαφοροποιήσεις ανάμεσα στον ανδρικό και στον γυναικείο συγγραφικό λόγο. Τα έργα των ανδρών συγγραφέων διέπονται στην πλειονότητά τους από στερεοτυπικές αντιλήψεις σε σχέση με το γυναικείο και ανδρικό φύλο, όπως: η απόλυτη γυναικεία ομορφιά ως κυρίαρχο κριτήριο επιθυμίας των ανδρών (*Eroica*, Λεωνής, *Ταξίδι με τον Έσπερο*, *Αστροφεγγιά*), μητέρες στερητικές, στατικές ή υποτακτικές στους άνδρες (*Απόγονος*, Λεωνής, *Αστροφεγγιά*), θείες που λειτουργούν ως δυνάστες για τα ανίψια τους (*Ταξίδι με τον Έσπερο*, *Προμήνευμα*), πατέρες και παππούδες τολμηροί, ταυτισμένοι με την πρωτοβουλία και τη δράση (Λεωνής, *Απόγονος*). Επιπλέον, ο ρόλος του μέντορα είναι ταυτισμένος αποκλειστικά με ανδρικούς χαρακτήρες, στερώντας από τα γυναικεία πρόσωπα τον ρόλο του ατόμου με πνευματικές αναζητήσεις, ικανού να διδάξει στους/στις άπειρους ήρωες/ίδες εμπειρίες, αξίες και ιδανικά.

Στον αντίποδα, οι γυναίκες συγγραφείς αμφισβητούν την πατριαρχική ιδεολογία και αρθρώνουν έναν φεμινιστικό αφηγηματικό λόγο, που δηλώνει τη θέλησή τους να αποδομήσουν τα στερεότυπα των έμφυλων ρόλων και να μιλήσουν για τον άνθρωπο και τις ανθρώπινες αξίες, που είναι έξω από κοινωνικές προκαταλήψεις σε σχέση με τους γυναικείους και ανδρικούς ρόλους. Έτσι, βλέπουμε την Κυβέλη στα παιδικά της χρόνια (*Contre - temps*) να παίρνει

ικανοποίηση παίζοντας με τα αγόρια «αγορίστικα παιχνίδια», ενώ και ως ενήλικη τολμά να εγκαταλείψει μια σχέση (με τον Σπύρο) και αργότερα να διαλύσει έναν γάμο (με τον Άρη). Στα *Ψάθινα καπέλα*, η αυτοδιηγητική αφηγήτρια Κατερίνα αλλά και η αδελφή της Ινφάντα απορρίπτουν κι αυτές το γάμο, αρνούμενες τη στατικότητα του οικογενειακού βίου. Δεν είναι τυχαίο ότι οι καθημερινές σκηνές του γάμου της μεγάλης κόρης της οικογένειας, της Μαρίας, η οποία ζει στη σκιά του επιτυχημένου επαγγελματικά συζύγου της, ασχολούμενη αποκλειστικά με το μέγλωμα του παιδιού της, αποδίδονται από την αφηγήτρια με αρκετή δόση ειρωνείας. Η Κατερίνα αποφασίζει τελικά να γίνει συγγραφέας και να ταξιδέψει στον κόσμο, ενώ η Ινφάντα βρίσκει ικανοποίηση στην ίππευση του αλόγου της, του Πήγασου, συμβόλου ελευθερίας και χειραφέτησης. Η Έλλη και η Λίνα στις *Πασχαλιές* εξελίσσονται σε δυναμικές γυναίκες με διάθεση προσφοράς στο κοινωνικό σύνολο. Η Έλλη, μάλιστα, διατηρεί ελεύθερη ερωτική σχέση χωρίς να νοιάζεται για τα λόγια του κόσμου, ενώ και η Λίνα αρνείται να ακολουθήσει τόσο την «τακτοποιημένη» ζωή που της υπόσχεται ο Δημήτρης, όσο και την προτροπή του Μιχαήλ ν' απαρνηθεί τον εαυτό της, σβήνοντας τις «μνήμες» και τις «νοσταλγίες» της. Η Πολωνέζα γιαγιά στα *Ψάθινα καπέλα*, εντελώς αντισυμβατική προσωπικότητα για την εποχή της, αλλά και η θεία Μαρία στις *Πασχαλιές* έχουν εγκαταλείψει την οικογενειακή εστία, ακολουθώντας τους εραστές τους. Στο ίδιο μυθιστόρημα ο γάμος δεν φαίνεται να αποτελεί ιδανική κατάσταση, καθώς η μεγάλη αδερφή της οικογένειας Αθηνά, φαίνεται εγκλωβισμένη σε έναν μάλλον δυστυχημένο γάμο. Αλλά και στους *Παραστρατημένους*, ο γάμος δεν θεωρείται απαραίτητος για την ολοκλήρωση της γυναικείας ταυτότητας. Η πρωταγωνίστρια Αλεξάνδρα επιλέγει συνειδητά να γίνει θετή μητέρα για το ορφανό παιδί του αδερφού της, προτάσσοντας ταυτόχρονα το όραμά της για μια πιο δίκαιη κοινωνία.

Όσον αφορά στους ανδρικούς χαρακτήρες, οι γυναίκες συγγραφείς δημιουργούν ήρωες που ανατρέπουν τα καθιερωμένα ανδρικά πρότυπα. Στους *Παραστρατημένους* ο πατέρας δεν ακολουθεί το πρότυπο του πατέρα κάτοχου της οικογενειακής εξουσίας, αντίθετα, εμφανίζεται ως αδύναμος χαρακτήρας, θύμα του ναρκισσισμού της μητέρας, η οποία διατηρεί εξωσυζυγική σχέση με τον εξάδελφό της. Στα *Ψάθινα καπέλα*, ο πατέρας των τριών κοριτσιών αλλά και ο θείος Αγησίλαος είναι εντελώς «άλλου κόσμου», καθώς ασχολούνται με

μικροεφευρέσεις, κάνουν «αταξίες» και τους αρέσει η θάλασσα, η μουσική και η λογοτεχνία. Στο ίδιο μυθιστόρημα ο νεαρός εραστής της αφηγήτριας, Δαυίδ, έχει «διαπεραστική, ψιλή φωνή», δέρμα χωρίς τρίχες και μάτια μάγισσας, δηλαδή καθαρά γυναικεία χαρακτηριστικά, ωστόσο αυτό δεν εμποδίζει την Κατερίνα να είναι τρελά ερωτευμένη μαζί του. Παρόμοια, ο πατέρας στις *Δύσκολες Νύχτες* αγαπά τη φύση και τα πλάσματά της, με τη ζωή του να κινείται έξω από τον παραδοσιακό πατρικό ρόλο, πορευόμενος «όλο κατά τα άστρα», σύμφωνα με τα λόγια της θείας Διαλεχτής. Κοινό στοιχείο των πατέρων στα παραπάνω μυθιστορήματα είναι ότι η διδασκαλία τους προς τις κόρες τους είναι στενά συνδεδεμένη με τη φύση και την προφορικότητα, κατά βάση «θηλυκά στοιχεία». Είναι αξιοσημείωτο, επίσης, ότι τα ανδρικά μυητικά πρόσωπα έχουν συχνά παιδικά χαρακτηριστικά, τόσο ως προς την εξωτερική τους εμφάνιση όσο και στις συνήθειές τους. Στις *Δύσκολες νύχτες*, ο πατέρας, ο πρώτος εραστής, Αλέξανδρος Σμυρλής, ο δεύτερος εραστής, ο Νίκος, που «τον έλεγαν, όλος ο κόσμος, παιδί» (215), έχουν και οι τρεις γαλανά μάτια. Το ίδιο και ο καπετάνιος Σβεν Όλσον στο *Προμήνυμα*. Στα *Ψάθινα καπέλα* το γέλιο του «γέροντα» «έχει την ασυνείδητη πονηριά που έχει το γέλιο των παιδιών» (313), ο πατέρας διακρίνεται από «παιδιάτικο πείσμα», ενώ ο Μιχαήλ στις *Πασχαλιές* ακούει τη Λίνα «με ορθάνοιχτα μάτια. Σαν παιδί που ακούει παραμύθι» (196).

Κλείνοντας την παρούσα διδακτορική διατριβή, είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι οι ερμηνείες που προέκυψαν από τη μελέτη των κειμένων βρίσκονται σε άμεση συνάρτηση με τα ερωτήματα που τους απευθύναμε από τη δική μας υποκειμενική σκοπιά. Αυτή, εξάλλου, η ρευστότητα είναι μέρος του χαρακτήρα κάθε έργου τέχνης, άρα και του λογοτεχνικού έργου, και είναι αυτή που προσδίδει και την ιδιαίτερη αξία του στον χρόνο. Δεδομένου ότι η διατριβή αυτή δεν φιλοδοξεί να προσφέρει οριστικές απαντήσεις στα ερωτήματα της έρευνας, ευελπιστούμε ότι ο κάθε αναγνώστης ή η αναγνώστρια αυτής της εργασίας θα αντλήσει τα δικά του νοήματα, συμβάλλοντας με τον δικό του τρόπο ο καθένας και η καθεμία, στο άνοιγμα νέων οπτικών στη μελέτη του εφηβικού μυθιστορήματος.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

(Περίληψεις των μυθιστορημάτων)

ΘΑΝΑΣΗ ΠΕΤΣΑΛΗ ΔΙΟΜΗΔΗ, Ο ΑΠΟΓΟΝΟΣ (1935)

Ο *Απόγονος* είναι το τρίτο μέρος της τριλογίας του Θανάση Πετσάλη Διομήδη, *Γερές και αδύναμες γενεές*, στην οποία περιλαμβάνονται, επίσης, τα μυθιστορήματα *Ο προορισμός της Μαρίας Πάρνη* και το *Σταυροδρόμι*. Κεντρικός χαρακτήρας στον *Απόγονο* είναι ο νεαρός Πέτρος Πάρνης, τελευταίος απόγονος της άλλοτε ακμάζουσας οικογένειας των Πάρνηδων, εγγονός της Μαρίας και γιος του πραξικοπηματία Αλέκου Πάρνη, ο οποίος σκοτώθηκε σε μία συμπλοκή στη διάρκεια του πραξικοπήματος.

Μετά τον θάνατο του πατέρα του, την ανατροφή του παιδιού έχει αναλάβει η δεσποτική και υπερπροστατευτική γιαγιά του, ενώ η μητέρα του, ψυχρή, ναρκισσιστική και σχεδόν απύσχα από τη ζωή του παιδιού της, ενδιαφέρεται μόνο για την προσωπική της καλοπέραση. Σε αντίθεση με τη δυναμική προσωπικότητα του πατέρα του, ο Πέτρος είναι μοναχικός, υπερευαίσθητος και φιλάσθενος, περνώντας τις περισσότερες ώρες της ημέρας παίζοντας πιάνο ή κάνοντας συντροφιά στη γιαγιά του. Η είσοδος του Πέτρου στην εφηβική ηλικία συνοδεύεται από έντονες ψυχικές διακυμάνσεις, αλλά και από το πρώτο ερωτικό του σκίρτημα για τη Γαλλίδα δασκάλα του πιάνου, «μαντμαζέλ Καντόν». Η σχέση αυτή διακόπτεται πρόωρα, καθώς μόλις συμπληρώνει τα δεκάξι του χρόνια, η γιαγιά τον παίρνει μαζί της για να περάσουν το καλοκαίρι στο εξοχικό τους σπίτι στην Κηφισιά. Ο μαγευτικός κόσμος της φύσης θα λειτουργήσει ευεργετικά για τον ψυχισμό του ήρωα, ωστόσο η γνωριμία του με την τριαντάχρονη Χριστίνα Περράκη, με την οποία τον συνδέει το κοινό τους πάθος για τη μουσική, θα οδηγήσει σε μία παθιασμένη ερωτική σχέση που θα τον διαλύσει ψυχικά. Ο ερχομός του φθινοπώρου συμπίπτει με το τέλος του ερωτικού του δεσμού με τη Χριστίνα, γεγονός που τον οδηγεί στα πρόθυρα νευρικού κλονισμού. Στο σημείο αυτό παρεμβαίνει η αδελφή του Μαίρη, που προσπαθεί να τον βοηθήσει να ξεπεράσει το ψυχικό σοκ του χωρισμού του, παρηγορώντας τον και γνωρίζοντάς του νέους φίλους. Ο Πέτρος γνωρίζει τον Χρίστο Γκίτζα, ένα αμφιλεγόμενο πρόσωπο με μηδενιστικές απόψεις, στον οποίο προσκολλάται δημιουργώντας μαζί του μία εξαρτητική σχέση που τον εμποδίζει να αυτονομηθεί. Ο θάνατος της γιαγιάς Μαρίας Πάρνη θα αποτελέσει κομβικό γεγονός στην πορεία εξέλιξης του νεαρού Πέτρου, ο οποίος στο τέλος του

μυθιστορήματος φαίνεται αποφασισμένος να αφήσει πίσω του τους αρρωστημένους δεσμούς του παρελθόντος, και έτοιμος να ξεκινήσει μια καινούργια ζωή.

ΛΙΛΙΚΑΣ ΝΑΚΟΥ, ΠΑΡΑΣΤΡΑΤΗΜΕΝΟΙ (1935)

Η ιστορία στους *Παραστρατημένους* εκτυλίσσεται κατά την περίοδο λίγο πριν την έναρξη του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου και αναφέρεται ουσιαστικά στην πορεία ενηλικίωσης της βασικής ηρωίδας και αφηγήτριας Αλεξάνδρας Καστρή, κόρης του Γρηγόρη και της Νίτσας και αδελφής του Νίκου. Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση υιοθετεί έναν πρωτοποριακό για την εποχή φεμινιστικό λόγο, συνδυασμένο όμως με πολλά παραδοσιακά στοιχεία, θέτοντας ζητήματα όπως η γυναικεία σεξουαλικότητα και η μητρότητα, με τρόπο που ξεφεύγει από το ηθικό πλαίσιο της πατριαρχικής κοινωνίας της εποχής.

Το βιβλίο αποτελείται από δύο βασικά μέρη, με το πρώτο να περιλαμβάνει τα πρώτα παιδικά χρόνια της αφηγήτριας στην Αθήνα, και το δεύτερο που διαδραματίζεται στη Γενεύη, να συμπίπτει με την εφηβεία και την ενηλικίωσή της. Η Αλεξάνδρα ζει μία δύσκολη παιδική ηλικία, καθώς έχει βιώσει τον θάνατο της μικρής της αδελφής, ενώ ο αδελφός της Νίκος, ένας ιδιαίτερα κλειστός και δύστροπος χαρακτήρας, της συμπεριφέρεται βάνουσα. Ταυτόχρονα, η μητέρα της φαίνεται ανίκανη να της προσφέρει την απαραίτητη μητρική αγάπη και στοργή, ενώ διατηρεί παράλληλη ερωτική σχέση με τον εξάδελφό της Σωτήρη, ο οποίος, όπως αποδεικνύεται στη συνέχεια, είναι και βιολογικός πατέρας του Νίκου. Τα μόνα πρόσωπα που εμπιστεύεται είναι η νονά της και ο πατέρας της, ωστόσο η τεταμένη ατμόσφαιρα που επικρατεί στο σπίτι αναγκάζει τον πατέρα να εγκαταλείψει την οικογένειά του και να φύγει για την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου. Ο Σωτήρης εγκαθίσταται στο σπίτι της οικογένειας, όμως ο αλλοπρόσαλλος χαρακτήρας του και το πάθος του για το εύκολο κέρδος τον οδηγούν σε παράνομες ενέργειες και μοιραία στην οικονομική καταστροφή. Προκειμένου να αποφύγει τη σύλληψη φεύγει για το Παρίσι, ενώ η οικογένεια της Αλεξάνδρας, χωρίς οικονομικούς πόρους πλέον, έρχεται αντιμέτωπη με τη φτώχεια. Προσπαθώντας να βρει τα ίχνη του Σωτήρη, η μητέρα εγκαταλείπει την Ελλάδα παίρνοντας μαζί τα παιδιά της, και εγκαθίσταται στη Γενεύη σε μία μικρή πανσιόν, την οποία διευθύνει η Μαντάμ Ντυμπουά. Η Αλεξάνδρα αποφασίζει να εργαστεί ως μουσικός παίζοντας πιάνο, προκειμένου να συντηρήσει την οικογένειά της, ενώ παράλληλα γνωρίζεται με τους ενοίκους της πανσιόν, πρόσωπα διαφορετικής καταγωγής και ιδιοσυγκρασίας, που είτε

συνειδητά είτε ασυνείδητα, θα δράσουν μυητικά στη διαμόρφωση του χαρακτήρα της. Κατά τη διάρκεια της παραμονής της στη Γενεύη η Αλεξάνδρα θα συνδεθεί ερωτικά με έναν Έλληνα δημοσιογράφο, τον Κώστα Κιμωνίδη, όμως οι φαλλοκρατικές απόψεις του θα προκαλέσουν την αντίδρασή της και ο δεσμός τους θα διαλυθεί. Εν τω μεταξύ, ο Νίκος συνάπτει δεσμό με μια φτωχή νεαρή κοπέλα, την Έμμα, αφήνοντάς την έγκυο. Όταν μαθαίνει ότι η Έμμα τον απατά τσακώνονται, και σε μια στιγμή παροξυσμού δίνει τραγικό τέλος στη ζωή του, πέφτοντας στο ποτάμι. Όταν η Αλεξάνδρα διαπιστώνει ότι η Έμμα αδυνατεί να θρέψει το παιδί του αδελφού της, παίρνει τη γενναία απόφαση να το μεγαλώσει εκείνη, εκφράζοντας παράλληλα το όραμά της να πλάσει έναν Άνθρωπο που θα μπορέσει να βαδίσει σε έναν δρόμο καλύτερο από αυτόν της δικής της γενιάς.

ΚΟΣΜΑ ΠΟΛΙΤΗ, *EROICA* (1937)

Στην *Eroica* παρακολουθούμε την ιστορία μιας παρέας δεκατετράχρονων περίπου εφήβων, μέσα από τα μάτια ενός εξ αυτών, του Παρασκευά, ο οποίος αφηγείται την ιστορία όταν είναι πλέον μεσήλικας. Ο τόπος της μυθιστορηματικής δράσης είναι μια παραθαλάσσια πόλη που δεν κατονομάζεται, ωστόσο θα μπορούσε να είναι η Πάτρα ή η Σμύρνη, ή να πρόκειται για ένα κολάζ των τόπων, στους οποίους έζησε ο συγγραφέας⁶⁵⁶.

Αρχηγός της ομάδας των αγοριών είναι ο Λοΐζος Τραβεζάνος, ψηλός, με αθλητικό παράστημα, τον οποίο ερωτεύεται η όμορφη Μόνικα, η μικρότερη κόρη του Γάλλου Πρόξενου, χωρίς όμως ανταπόκριση από την άλλη πλευρά. Ο Λοΐζος προέρχεται από ένα προβληματικό οικογενειακό περιβάλλον, καθώς η μητέρα του έχει εγκαταλείψει την οικογένεια, ενώ ο πατέρας του τον παραμελεί, γεγονότα που τον έχουν επηρεάσει ψυχολογικά, δημιουργώντας του προβλήματα στις σχέσεις του με τους άλλους. Εν τω μεταξύ, ο φίλος του Λοΐζου, Αλέκος, έχει ήδη ερωτευτεί τη Μόνικα, όμως εκείνη όχι μόνο δεν ανταποκρίνεται, αλλά τον χρησιμοποιεί για να προσεγγίσει τον Λοΐζο.

Κατά τη διάρκεια ενός παιχνιδιού, όπου τα παιδιά παριστάνουν τους πυροσβέστες, τραυματίζεται ο αγαπημένος φίλος του Λοΐζου, ο Ανδρέας, ο οποίος μετά από λίγες μέρες πεθαίνει. Υπεύθυνο για τον θάνατο του Ανδρέα τα αγόρια θεωρούν τον γιατρό Παπακωστόπουλο, ο οποίος φαίνεται πως είχε χρησιμοποιήσει ακατάλληλο ορό, με αποτέλεσμα να μολυνθεί το τραύμα του. Ο απροσδόκητος θάνατος του Ανδρέα γίνεται το καθοριστικό γεγονός στη ζωή των παιδιών, που γκρεμίζει τη νεανική πίστη τους στην ιδέα της αθανασίας. Ο Λοΐζος, για να τιμήσει τον νεκρό οργανώνει αθλητικούς αγώνες στο πρότυπο αυτών που οργάνωσε ο Αχιλλέας προς τιμήν του Πάτροκλου στην Ιλιάδα. Στη συνέχεια, απογοητευμένος από το χαμό του φίλου του, αλλά και εξαιτίας του ψυχολογικού τραύματος που του έχει δημιουργήσει η απουσία της μητέρας του, απομονώνεται από την υπόλοιπη παρέα και φεύγει μακριά ακολουθώντας έναν

⁶⁵⁶ Είναι γνωστό ότι ο συγγραφέας έζησε τα παιδικά του χρόνια στη Σμύρνη, ενώ στην Πάτρα εργάστηκε για αρκετά χρόνια ως υπάλληλος Τράπεζας. (Μένης Κουμανταρέας, «Ο Παρασκευάς που έγινε Κοσμάς», περ. *Διαβάζω*, τ. 116, 1985, σ. 15).

περιοδεύοντα θίασο. Ο Αλέκος τρέχει ξοπίσω του προσπαθώντας, μάταια, να τον μεταπείσει. Στη συνέχεια αναλαμβάνει εκείνος την αρχηγία της ομάδας των αγοριών, όμως αδυνατεί να σταθεί στο ύψος των περιστάσεων, ενώ η προσπάθειά του να μιμηθεί τον Λοΐζο προκαλεί τα ειρωνικά σχόλια των υπολοίπων. Σε μία τελευταία απόπειρα να επιβληθεί ως αρχηγός βάζει φωτιά στο σπίτι του γιατρού, και για να ξεφύγει κρύβεται στον κήπο του Πρόξενου, όπου συναντά τη Μόνικα και την κατακτά σωματικά. Αμέσως μετά θα πέσει νεκρός από το όπλο του Γκαετάνο, αδελφού της Μόνικας, ο οποίος τον πετυχαίνει κατά λάθος, τη στιγμή που προσπαθεί να σκοτώσει έναν κόκκινο γάτο.

ΜΕΛΠΩΣ ΑΞΙΩΤΗ, ΔΥΣΚΟΛΕΣ ΝΥΧΤΕΣ (1938)

Στις *Δύσκολες Νύχτες* η πρωτοπρόσωπη αυτοδιηγητική αφήγηση απαρτίζεται από τις αναμνήσεις ενός ορφανού από μητέρα κοριτσιού, ξεκινώντας από τα πρώτα παιδικά χρόνια και φτάνοντας μέχρι την ωριμότητα, μέσα από διάφορα μυητικά στάδια που περιλαμβάνουν τον έρωτα, τον θάνατο, τη φύση, τη φιλία.

Η ανώνυμη ηρωίδα περνά τα πρώτα παιδικά της χρόνια σε ένα πλούσιο αστικό σπίτι της Αθήνας, χωρίς την παρέα άλλων παιδιών, περιτριγυρισμένη μόνο από ενήλικα πρόσωπα, που αδυνατούν να κατανοήσουν τις ανάγκες ενός παιδιού της ηλικίας της. Μετά τον θάνατο της μητέρας της και τον ερχομό της πρώτης εφηβείας, η οικογένεια εγκαθίσταται στον τόπο καταγωγής του πατέρα της σε κάποιο νησί του Αιγαίου που δεν ονομάζεται, αλλά καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για τη Μύκονο, γενέτειρα της Αξιώτη. Με απόφαση των δικών της πηγαίνει σε σχολή μοναχών⁶⁵⁷, όπου παραμένει εσώκλειστη για δύο χρόνια. Εκεί θα γίνει φίλη με μία νεαρή κοπέλα, την Ισμήνη, της οποίας η πικρή οικογενειακή ιστορία, που τελειώνει με τον δικό της θάνατο, θα αποτελέσει για την αφηγήτρια ένα δυνατό μάθημα ζωής.

Μέσα στο αυστηρό και στεγνό από συναισθήματα περιβάλλον του μοναστηριού, η μοναδική χαραμάδα φωτός αλλά και η μόνη στιγμή επικοινωνίας με τον έξω κόσμο είναι το γράμμα του πατέρα της, που προσφέρει στη νεαρή κοπέλα ένα ευρύ φάσμα από διδάγματα, που έχουν να κάνουν με την αγάπη προς τη φύση, την παράδοση, την τέχνη. Γενικά, ο μυητικός λόγος του πατέρα ασκεί μεγάλη επιρροή στη διαμόρφωση της ταυτότητας της κόρης του, σε όλη σχεδόν τη διάρκεια του έργου. Μετά την έξοδό της από τη σχολή, η ηρωίδα θα γνωρίσει για πρώτη φορά τον έρωτα στο πρόσωπο του Αλέξανδρου Σμυρλή, ενός όμορφου νεαρού αξιωματικού, ο οποίος την καλεί σε ένα ονειρικό ταξίδι στη μεγάλη πολιτεία με πολλούς συμβολισμούς, όμως ο πρόωρος θάνατός του στον πόλεμο θα διακόψει βίαια τη σχέση τους. Στη συνέχεια, η ηρωίδα θα βρεθεί και πάλι στην Αθήνα, όπου θα γνωρίσει τον Κώστα, έναν πλούσιο εργοστασιάρχη, που ως εραστής θα αποδειχτεί μάλλον ασήμαντος για τη ζωή της. Η σχέση μαζί του θα διακοπεί με πρωτοβουλία της ηρωίδας, η οποία στο

⁶⁵⁷ Το στοιχείο αυτό παραπέμπει στη βιογραφία της Μέλπως Αξιώτη, η οποία είχε φοιτήσει στη σχολή Ουρσουλινών μοναχών της Τήνου.

μεταξύ έχει ερωτευτεί τον Νίκο, έναν χαρακτήρα με αντιφατικά στοιχεία, ίσως γι' αυτό και πιο αληθινό. Ο Νίκος γίνεται για την αφηγήτρια πραγματικός δάσκαλος, που της διδάσκει το αληθινό νόημα της αγάπης, αλλά και την αξία του παρελθόντος και της μνήμης.

Πέρα όμως από τα παραπάνω βασικά πρόσωπα, οι *Δύσκολες Νύχτες* περιλαμβάνουν μία ευρεία γκάμα από δευτερεύοντες ανθρώπινους χαρακτήρες, που αποτελούν μία μικρογραφία της ελληνικής κοινωνίας της εποχής⁶⁵⁸, και των οποίων οι ιστορίες συμβάλλουν, άλλοτε σε μεγαλύτερο κι άλλοτε σε μικρότερο βαθμό, στη μαθητεία της ηρωίδας και στη διαμόρφωση της προσωπικής της ταυτότητας.

⁶⁵⁸ M. Saunier, *Οι μεταμορφώσεις της Κάδμωσ - Έρευνα στο έργο της Μέλπως Αξιώτη*, ό.π., σ. 58, 69-75.

ΓΙΩΡΓΟΥ ΘΕΟΤΟΚΑ, ΛΕΩΝΗΣ (1940)

Ο Λεωνής είναι ένας έφηβος που ζει τα εφηβικά του χρόνια στην Κωνσταντινούπολη κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου. Από μικρός του άρεσε να ζωγραφίζει και να παίζει με τα μολυβένια στρατιωτάκια του, να οργανώνει μάχες και μεγαλοπρεπείς παρελάσεις, αλλά και να διαβάζει ποιήματα. Μεγάλη αδυναμία είχε στον παππού του, τον γερο – Μπιλαρίκη, έναν λεβέντη γέρο που ενέπνεε μεγάλο σεβασμό σε όλους τους συντοπίτες του, ακόμα και στους Τούρκους αστυνομικούς.

Στον Λεωνή τα πάντα βρίσκονται υπό τη βαριά σκιά του πολέμου. Στο σπίτι αλλά και στις γειτονιές οι συζητήσεις για τον πόλεμο είναι συχνές και έντονες. Στον μεγάλο δημοτικό κήπο του Ταξιμού ακόμα και τα παιχνίδια της παρέας του Λεωνή, της δωδέκατης ομάδας προσκόπων, είναι επηρεασμένα από τον πόλεμο. Στους δρόμους της Πόλης η παρουσία του στρατού είναι έντονη. Τα σχολεία έχουν μετατραπεί σε νοσοκομεία. Ο κόσμος εγκαταλείπει τα σπίτια του για να γλιτώσει από τη φωτιά, ενώ τα παιδιά βλέπουν τις καταστροφές του πολέμου στις γειτονιές της άλλοτε ακμάζουσας βασιλεύουσας.

Ο αφηγητής, κάνοντας μία διακοπή από τις περιγραφές του πολέμου, μας εξιστορεί τις πρώτες ερωτικές περιπέτειες του Λεωνή. Η πρώτη του γνωριμία είναι η Ιουλία Ασημάκη, με την οποία παρακολουθούν μαζί μαθήματα ζωγραφικής. Είναι αυτή που θα ξυπνήσει μέσα του τα πρώτα ερωτικά συναισθήματα και θα του χαρίσει την πρώτη του ερωτική εμπειρία. Αργότερα, ερωτεύεται με πάθος την όμορφη Ελένη Φωκά, όμως διστάζει να της φανερώσει τον έρωτά του, καθώς εκείνη διατηρεί σχέση με το φίλο του Παύλο Πρώιο. Όταν η Ελένη φεύγει για την Αθήνα, ο Λεωνής φτάνει στα όρια της κατάθλιψης. Μερικά χρόνια αργότερα τη συναντά τυχαία σε μία κοσμική εκδήλωση. Χορεύουν μαζί και δίνουν ραντεβού για την επόμενη μέρα. Ο Λεωνής πλέει σε πελάγη ευτυχίας, όμως η σχέση τους θα κρατήσει πολύ λίγο, καθώς η Ελένη αποφασίζει τελικά να αρραβωνιαστεί έναν σαραντάχρονο αντιπλοίαρχο. Ο Λεωνής αισθάνεται απογοητευμένος και χαμένος. Η ζωή έχει χάσει το νόημά της, ενώ κάθε άλλη γυναικεία συντροφιά του φαίνεται ανούσια.

Στο μεταξύ, ο Παύλος Πρώιος φεύγει για να πολεμήσει εθελοντικά στη Μικρά Ασία. Ο Λεωνής γράφει στο ημερολόγιό του για τους φίλους του που φεύγουν ένας ένας για τη Μικρά Ασία, για την Ελένη Φωκά, για τη σχέση του με τη ζωγραφική, για τα σχέδιά του για το μέλλον. Αποφασίζει να ασχοληθεί μόνο με την τέχνη και να ξεχάσει την Ελένη.

Το μέλλον, ωστόσο, επιφυλάσσει δυσάρεστες εξελίξεις για τον δεκαεπτάχρονο πλέον Λεωνή. Ο Παύλος Πρώιος σκοτώνεται στον πόλεμο, η οικογένειά του χάνει την περιουσία της και ο ίδιος βρίσκεται μόνος του στην Αθήνα. Γράφεται στη Νομική σχολή, χωρίς όμως να τον ενδιαφέρει ιδιαίτερα. Το μέτωπο στη Μικρά Ασία καταρρέει και η χώρα γεμίζει πρόσφυγες. Αν και βρίσκεται στην Αθήνα, ο νους του Λεωνή ταξιδεύει στην Πόλη. Δεν μπορεί πια να ζωγραφίσει. Τα σύνεργά του μένουν εγκαταλειμμένα. Βγαίνει στη φύση, αναλογίζεται όλη την προηγούμενη ζωή του και αισθάνεται σαν ένα τραγικό πρόσωπο, σημαδεμένο από την Ιστορία, με μία έντονη ωστόσο θέληση για ένα νέο ξεκίνημα.

ΑΝΤΩΝΗ ΒΟΥΣΒΟΥΝΗ, *ΠΡΟΜΗΝΥΜΑ* (1943)

Η φύση και ο έρωτας αποτελούν τους δύο βασικούς άξονες γύρω από τους οποίους ξεδιπλώνεται η ιστορία στο *Προμήνυμα*. Κεντρικός ήρωας του μυθιστορήματος είναι ο εντεκάχρονος Αλέξης, ένα ορφανό παιδί που μεγαλώνει με τη θεία του σ' ένα όμορφο παραθαλάσσιο χωριό, την Άλσηγο, σε κάποιο νησί του Αιγαίου. Τις περισσότερες ώρες της ημέρας τις περνά κοντά στη μεγάλη του αγάπη, τη θάλασσα, μαζί με τη φίλη του τη Λία, που είναι κρυφά ερωτευμένη μαζί του, και την Αλέκα, την κόρη του καπετάν Νικόλα, οι διηγήσεις του οποίου για τις περιπέτειές του στη θάλασσα εξάπτουν τη φαντασία του μικρού Αλέξη, που δεν παύει να ονειρεύεται μακρινά ταξίδια με καράβια και γνωριμίες με άγνωστους τόπους. Το πρόσωπο όμως που θα τον μύσει για τα καλά στα μυστικά της θάλασσας είναι ο Σβεν Όλσον, ο Σουηδός καπετάνιος του μεγάλου φορτηγού πλοίου που είναι αγκυροβολημένο στα ανοιχτά του νησιού, τον οποίο ο Αλέξης θαυμάζει για τις γνώσεις του αλλά και για τον τρόπο με τον οποίο συζητά μαζί του. Όταν μάλιστα ο καπετάνιος τού χαρίζει τον σκύλο του, η φιλία τους θα δυναμώσει τόσο που ο Αλέξης θα δηλώσει την επιθυμία του να γίνει Σουηδός.

Καταλυτικό ρόλο στην πορεία ωρίμασης του νεαρού αγοριού θα παίξει ο ερχομός της εξαδέλφης της μητέρας του, της θείας Γιάννας, μιας νέας και όμορφης κοπέλας που στο παρελθόν έχει βιώσει μία επώδυνη ερωτική εμπειρία, με κατάληξη την αυτοκτονία του αγαπημένου της. Ανάμεσα στον δεκαεπτάχρονο πλέον Αλέξη και στη θεία Γιάννα θα αναπτυχθεί μία ερωτική σχέση, που αν και πλατωνική θα σημαδέψει βαθιά τον ψυχισμό και των δύο. Στη μορφή της θείας Γιάννας ο Αλέξης συναντά το χαμένο μητρικό πρόσωπο, ενώ για την κοπέλα η σχέση με το νεαρό αγόρι δίνει μία δυνατότητα διαφυγής από τους κοινωνικούς περιορισμούς του γυναικείου ρόλου. Το μυθιστόρημα θα κλείσει με την επικράτηση των κυρίαρχων ηθικών κανόνων, καθώς η θεία Γιάννα θα παντρευτεί κάποιον πλούσιο μεσήλικα, ενώ ο Αλέξης θα αναζητήσει παρηγοριά στη Λία, τη φίλη των παιδικών του χρόνων.

I. Μ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ, *ΑΣΤΡΟΦΕΓΓΙΑ* (1945)

«Ιστορία μιας εφηβείας» χαρακτηρίζει ο ίδιος ο I. Μ. Παναγιωτόπουλος την *Αστροφεγγιά*. Και πράγματι, είναι η ιστορία μιας εφηβείας, εφηβείας όμως πολύ πονεμένης και παράλληλα είναι η ιστορία μιας εποχής που χάραξε βαθιά τις ψυχές των ανθρώπων της. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για ένα έργο διαμαρτυρίας κατά της μιζέριας, της φτώχειας και της κοινωνικής ανισότητας, που κυριάρχησαν στην περίοδο μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τη Μικρασιατική Καταστροφή.

Η τριτοπρόσωπη αφήγηση καλύπτει χρονικά την περίοδο που ξεκινά με τη λήξη του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου, και φτάνει στα πρώτα χρόνια μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή και τη συνακόλουθη εισροή εκατοντάδων χιλιάδων προσφύγων στην Ελλάδα. Ωστόσο, στο δεύτερο κεφάλαιο κυρίως, η γραμμική πορεία της αφήγησης παρεκκλίνει, και με την τεχνική της εξωτερικής ανάληψης μάς μεταφέρει στα πρώτα παιδικά χρόνια του πρωταγωνιστή του μυθιστορήματος Άγγελου Γιαννούζη.

Ο δεκαεπτάχρονος Άγγελος, παιδί μιας πάμφτωχης οικογένειας, ζει με τους γονείς του και τον αδελφό του σ' ένα παλιό σπίτι στην Αθήνα. Από πολύ νωρίς, στα πρώτα κιόλας παιδικά του χρόνια, έχει βιώσει τον βαρύ πόνο του θανάτου του μικρού αδελφού και λίγο αργότερα της μονάκριβης αδελφής του. Γύρω του βρίσκεται μια παρέα φίλων και συμμαθητών του, ο καθένας με τον δικό του χαρακτήρα: ο πλούσιος Νίκος Στέργης, γιος του βιομήχανου Λύσανδρου Στέργη, ο πιστός φίλος του Πασπάτης, ο Αργύρης Χριστοφίλης, που το όνειρό του είναι να μπαρκάρει και να γνωρίσει νέους τόπους, ο αδίστακτα φιλόδοξος Πετρόπουλος, ο παθιασμένος με το θέατρο Αλέξης. Δεν λείπουν φυσικά και τα κορίτσια, όπως οι αδελφές Λένα και Στέλλα Τασούλη, η Έρση, που είναι κρυφά ερωτευμένη με τον Άγγελο αλλά δεν τολμά να του το πει, και βέβαια η όμορφη Δάφνη, η μοιραία γυναίκα και αντικείμενο του πόθου για τα αγόρια της παρέας. Όλοι τους είναι ερωτευμένοι μαζί της, όμως μόνο ο Άγγελος νιώθει για εκείνη την αληθινή αγάπη. Ωστόσο η Δάφνη διατηρεί σχέση με τον Στέργη, γεγονός που κάνει τον Άγγελο να αισθάνεται πολύ μειονεκτικά απέναντί του. Όταν μάλιστα ο Στέργης θα τον βοηθήσει οικονομικά, βρίσκοντάς του μια θέση γραφιά στην

επιχείρηση του πατέρα του, αυτό το συναίσθημα θα γίνει ακόμα πιο έντονο. Εν τω μεταξύ, ο Άγγελος γράφεται στη φιλοσοφική σχολή, ενώ παράλληλα εργάζεται για να βοηθά την οικογένειά του. Η μεγάλη του αγάπη όμως είναι η ποίηση, και μάλιστα γράφει ο ίδιος τα δικά του ποιήματα, βρίσκοντας διέξοδο με τον τρόπο αυτό στην αποπνικτική ατμόσφαιρα που τον περιβάλλει. Τα υπόλοιπα παιδιά της παρέας αναζητούν κι αυτά το μέλλον τους, κάνουν όνειρα, όμως η κατάσταση στη Μικρά Ασία θα ανατρέψει τα σχέδια των περισσότερων. Ο Άγγελος υποχρεώνεται να βρεθεί στο μέτωπο, την ίδια στιγμή που ο Πετρόπουλος και ο Στέργης εκμεταλλεύονται τις γνωριμίες τους για να βολευτούν σε κάποια γραφεία. Στον πόλεμο ο Άγγελος εμφανίζει συμπτώματα φυματίωσης, μπαίνει στο νοσοκομείο και λίγο καιρό μετά επιστρέφει στην Αθήνα. Παρά την αρρώστια του καταφέρνει να πάρει το πτυχίο του και να βρει δουλειά σε κάποιο συμβολαιογραφείο. Όμως ο θάνατος του φίλου του Πασπάτη από φυματίωση θα επιφέρει ένα ακόμη βαρύ πλήγμα στην ψυχολογία του Άγγελου. Η υπόλοιπη παρέα σκορπίζει, παίρνοντας ο καθένας τον δικό του δρόμο, ενώ η Δάφνη και ο Νίκος Στέργης χωρίζουν. Ο Άγγελος βρίσκει τη δύναμη να εξομολογηθεί τον έρωτά του στη Δάφνη, όμως εκείνη είναι πια μια «πεθαμένη βασίλισσα», όπως η ίδια θα χαρακτηρίσει τον εαυτό της.

Στο μεταξύ το μικρασιατικό μέτωπο καταρρέει και η Αθήνα κατακλύζεται από Μικρασιάτες πρόσφυγες. Η υγεία του Άγγελου επιδεινώνεται και ο ίδιος νιώθει πλέον ότι το τέλος πλησιάζει. Για πρώτη και τελευταία φορά αποφασίζει να γίνει εκείνος κύριος του εαυτού του. Αναχωρεί από την Αθήνα, μακριά από όλους, και με μόνη συντροφιά τη μητέρα του εγκαθίσταται σε μία σκηνή στα περίχωρα της Αθήνας, όπου αφήνει την τελευταία του πνοή.

ΑΓΓΕΛΟΥ ΤΕΡΖΑΚΗ, *ΤΑΞΙΔΙ ΜΕ ΤΟΝ ΕΣΠΕΡΟ* (1946)

Το *Ταξίδι με τον Έσπερο*⁶⁵⁹, αυτό το «αγωνιώδες μεταφυσικό ποίημα» όπως το χαρακτήρισε ο Ανδρέας Καραντώνης⁶⁶⁰, αναφέρεται στην πορεία ενηλικίωσης ενός ορφανού δεκαεξάχρονου αγοριού, του Γλαύκου Πετροχωρίτη. Η αφήγηση είναι τριτοπρόσωπη με εστίαση στον κεντρικό ήρωα Γλαύκο, μέσα από τα μάτια του οποίου παρακολουθούμε την ιστορία, που εμπεριέχει αυτοβιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα.

Ο Γλαύκος πηγαίνει το καλοκαίρι με τη θεία του, που έχει αναλάβει την κηδεμονία του, στο πατρικό του σπίτι στην εξοχή προκειμένου να αναρρώσει μετά από έναν νευρικό κλονισμό που υπέστη. Η ηρεμία της φύσης και ο καθαρός έναστρος ουρανός δημιουργούν μία μυστηριακή ατμόσφαιρα που γοητεύει τον νεαρό ήρωα, ο οποίος ασχολείται ερασιτεχνικά με την αστρονομία. Γράφει αμέσως ένα γράμμα στον –ανώνυμο– φίλο του, με τον οποίο διατηρεί συχνή αλληλογραφία, εκφράζοντάς του την προαίσθηση ότι θα του συμβεί κάτι εξαιρετικό. Μετά από λίγες ημέρες γνωρίζει τη Φανή και τον Ντόντο Πιτσιλά, τα δύο παιδιά της οικογένειας του γιατρού Πιτσιλά, παλιού φίλου του πατέρα του και αρχίζουν να κάνουν παρέα. Ο Γλαύκος μαθαίνει από τα δύο αδέρφια, που αναλαμβάνουν να του γνωρίσουν την περιοχή, ότι σε ένα κτήμα, στις Πικροδάφνες, ζει μία ιδιόρρυθμη οικογένεια που αποτελείται από τον χήρο συνταγματάρχη Μαρχά, τα πέντε παιδιά του (τέσσερις κόρες και έναν γιο) και την καλλιτέχνιδα Αγγλίδα γιαγιά τους.

Εν τω μεταξύ, σε μία βόλτα του στο ποτάμι ο Γλαύκος παρακολουθεί στα κρυφά μία κοπέλα με νεραϊδένια όψη που δροσίζεται στο νερό, και λίγο μετά τον παίρνει ο ύπνος κάτω από μία συκιά. Όταν ξυπνά θυμάται τα λόγια της Πηγής, της γριάς υπηρέτριας στο πατρικό του σπίτι, που τον συμβούλεψε να μην κοιμηθεί ποτέ στον ίσκιο της συκιάς, καθώς σε εκείνο το σημείο είχε χαθεί ο μονάκριβος γιος της. Λίγο καιρό αργότερα θα γνωρίσει μέσω της οικογένειας Πιτσιλά τη μεγάλη κόρη του συνταγματάρχη, την πανέμορφη Δανάη, και τότε θα

⁶⁵⁹ Στην ελληνική μυθολογία ο Έσπερος ήταν η προσωποποίηση του Αποσπερίτη, του φωτεινού αστεριού που εμφανίζεται τα βράδια. Τον θεωρούσαν γιο ή και αδελφό του Άτλαντα.

Βλ. το αντίστοιχο λήμμα στο <https://el.wikipedia.org/wiki>.

⁶⁶⁰ Α. Καραντώνης, *Πεζογράφοι και Πεζογραφήματα της γενιάς του τριάντα*, εκδ. Φέξη, Αθήνα 1962, σ. 211.

αντιληφθεί ότι πρόκειται για την κοπέλα που είχε δει στο ποτάμι. Εντυπωσιασμένος από την ομορφιά της αρχίζει να επισκέπτεται μόνος του τις Πικροδάφνες, προσπαθώντας να προσεγγίσει τη Δανάη. Εκείνη, αν και στην αρχή τον αντιμετωπίζει με ψυχρότητα, στη συνέχεια υποκύπτει και δημιουργείται μεταξύ τους μία δυνατή ερωτική σχέση, ένα «ταξίδι με τον Έσπερο», όπως ο ίδιος έχει ονομάσει τη Δανάη, ενώ τον εαυτό του τον παρομοιάζει με το φωτεινό αστέρι Βέγα. Η κοπέλα αποδεικνύεται έμπειρη στον έρωτα, κανονίζοντας τα βράδια κρυφές συναντήσεις με τον Γλαύκο στο υπόγειο του σπιτιού της, όπου συνευρίσκονται ερωτικά. Όμως η θεία μαθαίνει για τη σχέση τους και αποφασίζει να πάρει τον Γλαύκο και να φύγουν. Όταν εκείνος συναντά τη Δανάη για τελευταία φορά για να την αποχαιρετήσει, εκείνη τον αντιμετωπίζει αδιάφορα και ψυχρά. Ο Γλαύκος αντιλαμβάνεται το παιχνίδι της Δανάης και ότι αυτή είναι η αιτία της αυτοκτονίας του νεαρού γιου της Πηγής, που δεν άντεξε την ψεύτικη αγάπη της. Συντετριμμένος ψυχικά και σωματικά περιπλανιέται μέσα στη νύχτα, ώσπου βλέπει ξαφνικά μπροστά του τον φίλο του. Η αλλόκοτη συμπεριφορά του φίλου, που φαίνεται να γνωρίζει τα πάντα, παραξενεύει τον Γλαύκο, ο οποίος μαθαίνει τελικά ότι η Δανάη είναι η κοπέλα με την οποία ο φίλος του διατηρούσε ερωτική σχέση στο παρελθόν.

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑΣ ΛΥΜΠΕΡΑΚΗ, ΤΑ ΨΑΘΙΝΑ ΚΑΠΕΛΑ (1946)

Στα *Ψάθινα καπέλα* παρακολουθούμε την πορεία ενηλικίωσης τριών κοριτσιών αδελφών, της εικοσάχρονης Μαρίας, της δεκαοκτάχρονης Ινφάντας και της μικρότερης αδελφής, της δεκαεξάχρονης Κατερίνας, η οποία αφηγείται την ιστορία σε πρώτο πρόσωπο. Η πλοκή του έργου εκτυλίσσεται χρονικά σε τρία συνεχόμενα καλοκαίρια κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου στην ευρύτερη περιοχή της Κηφισιάς, όπου βρίσκεται το σπίτι της οικογένειας. Μαζί με τα τρία κορίτσια μένουν η χωρισμένη μητέρα τους Άννα, ο παππούς, η ανύπαντρη θεία Τερέζα, και η Ροδιά, η υπηρέτρια του σπιτιού. Καθεμιά από τις αδελφές αντιμετωπίζει τη ζωή με διαφορετική ματιά. Η μεγαλύτερη, η Μαρία, βλέπει ρεαλιστικά τη ζωή και το όνειρό της είναι να παντρευτεί και να αποκτήσει παιδιά. Απολαμβάνει τον έρωτα χωρίς αναστολές και όταν παντρεύεται τον Μάριο και αποκτά γιο αφιερώνεται στη μητρότητα, ζώντας στη σκιά του επιτυχημένου επαγγελματικά συζύγου της. Η Ινφάντα, η μεσαία αδελφή, αέρινη και μυστηριώδης, αδυνατεί να αφήσει ελεύθερο τον εαυτό της να εκφραστεί ερωτικά, επηρεασμένη από την παιδαγωγία της θείας Τερέζας, η οποία μετά από μία τραυματική ερωτική σχέση που είχε στα νεανικά της χρόνια θεωρεί ότι η μοναξιά είναι απαραίτητη για να φτάσει κανείς στην τελειότητα. Τις μόνες στιγμές που η Ινφάντα νιώθει ελεύθερη είναι όταν τρέχει με το αγαπημένο της άλογο, τον Πήγασο.

Από την άλλη μεριά, η αφηγήτρια Κατερίνα, ανεξάρτητη και ατίθαση, είναι ένα ανήσυχο πνεύμα με καλλιτεχνική ευαισθησία, που παραπέμπει σαφώς στην ίδια τη συγγραφέα. Η Κατερίνα έχει ως πρότυπό της την Πολωνέζα γιαγιά της, μητέρα της Άννας, η οποία στα νιάτα της άφησε την οικογένειά της για να ακολουθήσει κάποιον μουσικό με τον οποίο ήταν ερωτευμένη. Το όνειρο της Κατερίνας είναι να ζήσει μία αδέσμευτη ζωή έξω από συμβιβασμούς και υποχωρήσεις. Ερωτεύεται τον Αγγλοεβραίο ερασιτέχνη αστρονόμο Δαβίδ, ωστόσο όταν εκείνος της κάνει πρόταση γάμου, η Κατερίνα την αρνείται. Γνωρίζει έναν γέροντα συγγραφέα, με τον οποίο η μητέρα της έχει κρυφές συναντήσεις και ανακαλύπτει με έκπληξη ότι αυτός ο άνθρωπος, που στα νιάτα του ήταν ερωτευμένος με την Πολωνέζα γιαγιά, είναι ο συνδεδειμένος κρίκος χάρη στον οποίο η μητέρα της διατηρεί επί χρόνια μυστική αλληλογραφία μαζί της. Ο

γέροντας, ο οποίος γράφει ένα μυθιστόρημα με ήρωα τον γιο του Ανδρέα, που είναι καπετάνιος, είναι αυτός που θα φωτίσει έναν καινούργιο κόσμο στα μάτια της Κατερίνας και θα την μυθήσει στα μυστικά της συγγραφικής τέχνης. Χάρη στον γέροντα και στον ήρωά του Ανδρέα, για τον οποίο η συγγραφέας αφήνει ανοικτό αν πρόκειται για φανταστικό ή πραγματικό πρόσωπο, η Κατερίνα θα αποφασίσει να ξεκινήσει για τον γύρο του κόσμου, αναζητώντας τη δική της ταυτότητα ως γυναίκα και συγγραφέας.

MIMIKΑΣ ΚΡΑΝΑΚΗ, *CONTRE - TEMPS* (1947)

Στο *Contre - temps* η τριτοπρόσωπη αφήγηση επικεντρώνεται στα παιδικά και νεανικά χρόνια της Κυβέλης, ενός ορφανού από μητέρα κοριτσιού της αστικής τάξης, που μεγαλώνει υπό την κηδεμονία της θείας Αγλαΐας, μιας ψυχρής και αυστηρής γεροντοκόρης. Το θέμα πάνω στο οποίο βασίζεται η πλοκή του μυθιστορήματος είναι ο αντιχρονισμός, το *contre - temps*, - όπως το μαρτυρά και ο μουσικός γαλλικός όρος στον τίτλο - ανάμεσα σε αυτό που κάθε φορά η ηρωίδα ζει και σε αυτό που θα ήθελε να έχει. Αν και το έργο αρχίζει να γράφεται την περίοδο της Κατοχής, ο πόλεμος περνά απαρατήρητος από τις σελίδες του βιβλίου, με εξαίρεση κάποιες σύντομες αναφορές στους Γερμανούς που τραγουδούν στους δρόμους της Αθήνας.

Τα παιδικά χρόνια της Κυβέλης σημαδεύονται από την απώλεια της μητέρας της, γεγονός που ταραξεί βίαια την ανέμελη μέχρι τότε ζωή της. Οι μοναδικές ευτυχισμένες στιγμές είναι όταν επισκέπτεται το σπίτι της γιαγιάς της στον Αη - Σώστη, ένα όμορφο παραθαλάσσιο χωριό κοντά στον Βόλο. Εκεί θα γνωρίσει τον Άρη, ένα δεκαπεντάχρονο αγόρι που θα γίνει η αιτία για το πρώτο της ερωτικό σκίρτημα, όμως το τέλος του καλοκαιριού θα σημάνει και το τέλος του τρυφερού εφηβικού έρωτα. Το επόμενο καλοκαίρι ο Άρης δεν θα είναι πια εκεί, και η προσμονή θα δώσει τη θέση της στην απογοήτευση. Η Κυβέλη, στα δεκαοκτώ της πλέον, βρίσκει καταφύγιο στις σπουδές της στο πιάνο, ωστόσο στη μνήμη της και στην καρδιά της ο Άρης θα είναι πάντα παρών. Κατά τη διάρκεια των σπουδών της στο Ωδείο γνωρίζει τον Σπύρο, έναν νεαρό μουσικό, εξωστρεφή και πνευματώδη, ο οποίος την ερωτεύεται και της ζητά να τον παντρευτεί, όμως η Κυβέλη έχει πάντα στο μυαλό της τον Άρη. Καθώς δεν βρίσκει την τόλμη να του πει ότι δεν τον αγαπά, η συμπεριφορά της απέναντι στον Σπύρο αρχίζει να γίνεται σκληρή και βασανιστική. Όταν η σχέση τους διαλύεται, η Κυβέλη αναζητά τον Άρη, τον οποίο βρίσκει εγκατεστημένο στο Παρίσι. Συμφωνούν να παντρευτούν, όμως ο μύθος του ιδανικού έρωτα των παιδικών της χρόνων καταρρίπτεται σύντομα, καθώς τίποτα από την εικόνα του τωρινού Άρη δεν θυμίζει τον ωραίο έφηβο εκείνου του καλοκαιριού στον Αη - Σώστη. Η Κυβέλη αυτή τη φορά βρίσκει τη δύναμη να χωρίσει, και αποφασισμένη ότι ο Σπύρος είναι ο πιο κατάλληλος άνδρας γι' αυτήν

επιστρέφει στην Αθήνα για να τον αναζητήσει. Η προσδοκία όμως καταρρέει με δραματικό τρόπο, καθώς μαθαίνει ότι ο Σπύρος δεν βρίσκεται πια στη ζωή.

ΓΑΛΑΤΕΙΑΣ ΣΑΡΑΝΤΗ, ΠΑΣΧΑΛΙΕΣ (1949)

Η τριτοπρόσωπη αφήγηση στις *Πασχαλιές* έχει και εδώ έντονα αυτοβιογραφικό χαρακτήρα, και εκτείνεται χρονικά από την περίοδο λίγο πριν την έναρξη του Β' Παγκόσμιου Πολέμου μέχρι και την Απελευθέρωση. Μαζί με την *Επιστροφή* (1953) και *Το παλιό μας σπίτι* (1959) συναπαρτίζουν μία τριλογία με κοινό θεματικό άξονα, με πρόσωπα που προέρχονται απ' το ίδιο κοινωνικό περιβάλλον και με ενότητα χώρου και χρόνου. Βασικό θέμα του μυθιστορήματος είναι η ζωή των πέντε παιδιών – τριών κοριτσιών και δύο αγοριών - μιας μεσοαστικής ελληνικής οικογένειας κατά τη διάρκεια της Κατοχής και του μετέπειτα Εμφύλιου Πολέμου, και κυρίως, η πορεία ενηλικίωσης της μικρής αδελφής, της Λίνας, που είναι και η κεντρική ηρωίδα.

Στις *Πασχαλιές* η ζωή των προσώπων είναι άμεσα συνυφασμένη με τα σύγχρονά τους ιστορικά γεγονότα, τόσο που το ατομικό δράμα να αποτελεί ταυτόχρονα και δράμα μιας ολόκληρης γενιάς. Η συγγραφέας αναδεικνύει τις διαφορές στους χαρακτήρες των τριών κοριτσιών, κάτι που σαφώς θυμίζει τα *Ψάθινα καπέλα*. Η μεγάλη αδελφή, η Αθηνά, είναι παντρεμένη και εξ' ολοκλήρου αφοσιωμένη στην οικογένειά της, ενώ η ζωή της έχει σημαδευτεί ανεπανόρθωτα από τον θάνατο του μικρού γιου της. Αντίθετα, η μεσαία αδελφή, η Έλλη, είναι άτομο εξωστρεφές και δραστήριο με διάθεση προσφοράς προς τους άλλους, γι' αυτό και αποφασίζει να γίνει εθελόντρια νοσοκόμα για τους τραυματίες του πολέμου. Παράλληλα διατηρεί κρυφή ερωτική σχέση με τον Κώστα, έναν νεαρό που αργότερα θα παντρευτεί. Η μικρότερη αδελφή, η Λίνα, επηρεασμένη από τη στάση της μητέρας της, που θεωρεί ότι η ευτυχία βρίσκεται στην «ήσυχη ζωή», είναι πιο συγκρατημένη σε σχέση με τις επιθυμίες της, ωστόσο θαυμάζει την Έλλη για την τόλμη της. Ιδιαίτερα στενή είναι η σχέση της Λίνας με τον μικρότερο αδελφό της, τον Αλέκο, ο οποίος επιμένει να βάζει κάθε χρόνο μαζί της το ίδιο στοίχημα, αν και ξέρει ότι θα χάσει το βιδωτό του μολύβι: «οι πασχαλιές στο χωριό δεν θ' ανθίσουν φέτος».

Η Λίνα έχει ως πρότυπο τον πατέρα της, έναν άνθρωπο αυστηρό με τους άλλους αλλά συνάμα ευαίσθητο, που ενσταλάζει στα παιδιά του την αγάπη για την πατρίδα και την ελευθερία, την αξία της αυτοθυσίας, τον σεβασμό στη φύση. Μένοντας πιστός στις ιδέες του, ο πατέρας θα οδηγηθεί σχεδόν συνειδητά στον

θάνατο, πιστεύοντας πως με αυτόν τον τρόπο πληρώνει το χρέος του προς την μοίρα, προκειμένου να γλιτώσει ο γιος του, ο Αλέκος. Θα πιαστεί, θα βασανιστεί και θα σκοτωθεί από τους αντάρτες του ΕΛΑΣ (σημ.: όπως και ο πατέρας της Σαράντη), λίγο πριν το τέλος του πολέμου.

Μεγαλώνοντας, η Λίνα θα ακολουθήσει τη διδασκαλία του πατέρα της αλλά και το παράδειγμα της Έλλης, και θα γίνει εθελόντρια στα συσσίτια των σκελετωμένων παιδιών της Κατοχής. Παράλληλα, θα γνωρίσει τον έρωτα στο πρόσωπο του Μιχαήλ, του οποίου όμως οι μηδενιστικές απόψεις και ο αδέσμευτος χαρακτήρας του θα οδηγήσουν τον έρωτά τους σε αδιέξοδο. Παρ' όλα αυτά θα μείνει πιστή στον έρωτά της και θα αρνηθεί να παντρευτεί τον Δημήτρη, έναν άνδρα που της προσφέρει μία ήρεμη, χωρίς εντάσεις ζωή.

Το τέλος της ιστορίας βρίσκει τη Λίνα να αποζητά τη *«βεβαιότητα και την αδιαφορία της γης»*, μένοντας μετέωρη ανάμεσα στο όνειρο και στις προσωπικές της *«νοσταλγίες»*.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτογενείς πηγές

Αξιώτη Μέλπω, *Δύσκολες νύχτες*, Κέδρος, Αθήνα 1999.

Βουσβούνης Αντώνης, *Προμήνυμα*, Γαλαξίας, Αθήνα 1965.

Θεοτοκάς Γιώργος, *Λεωνής*, Εστία, Αθήνα 2004.

Κρανάκη Μιμικά, *Contre - temps*, Εστία, Αθήνα 1992.

Λυμπεράκη Μαργαρίτα, *Τα Ψάθινα καπέλα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005.

Νάκου Λιλίκα, *Παραστρατημένοι*, Εστία, Αθήνα 1991.

Παναγιωτόπουλος Ι. Μ., *Αστροφεγγιά*, Σχολή Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου, Αθήνα 2002.

Πετσάλης – Διομήδης Θανάσης, *Ο απόγονος*, Κασταλία, Αθήνα 1935.

Πολίτης Κοσμάς, *Eroica*, Ερμής, Αθήνα 1986.

Σαράντη Γαλάτεια, *Πασχαλιές*, Εστία, Αθήνα 2001.

Τερζάκης Άγγελος, *Ταξίδι με τον Έσπερο*, Εστία, Αθήνα 2000.

Ελληνική Βιβλιογραφία

Αγάθος Θ., «Ιχνηλατώντας τη μνήμη στο μυθιστόρημα *Το μαγικό βουνό* του Thomas Mann και στο μυθιστόρημα *Ο τροφοδότης* του Πινδάρου Μπρεδήμα», στο: Σιαφλέκης, Ζ., (επιμ.), *Γραφές της Μνήμης*, Gutenberg, Αθήνα 2011, σ. 305-320.

Αγάθος Θ., Ντουνιά Χ., Τζούμα Ά. (επιμ.), *Λογοτεχνικές Διαδρομές*, Καστανιώτης, Αθήνα 2016.

Άγρας Τ., «Η τριλογία του κ. Θ. Πετσάλη», *Τα Νέα Γράμματα*, χρόνος Β', Αθήνα 1936, σ. 837-853.

Αθανασόπουλος Β., *Η Πολιτική διάσταση της «Μυθικής Μεθόδου»: Στρατής Μυριβήλης-Στρατής Τσίρκας*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1992.

Αλαβέρας Τ., *Διηγηματογράφοι της Θεσσαλονίκης*, Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη, χ.χ.

Αμπατζοπούλου Φ., *Η γραφή και η βία. Ζητήματα λογοτεχνικής αναπαράστασης*, Πατάκης, Αθήνα 2000.

Αναγνωστάκη Ν., *Μαγικές εικόνες*, Νεφέλη, Αθήνα 1980.

_____, *Διαδρομή-Δοκίμια κριτικής (1960-1995)*, Νεφέλη, Αθήνα 1995.

Αναγνωστοπούλου Δ., «Η λειτουργία της ιεροποιημένης γυναίκας στο υπερρεαλιστικό πεδίο», περ. *Σύγκριση/Comparaison*, τ. 14, 2003, σ. 118-127.

_____, «Όψεις ταυτότητας και ετερότητας: οι εικόνες του άλλου στο σύγχρονο ελληνικό μυθιστόρημα», στο: Τσοκαλίδου Ρ., Παπαρούση Μ., (επιμ.), *Θέματα ταυτότητας στην ελληνική διασπορά: γλώσσα και λογοτεχνία*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σ. 233-242.

_____, *Η ποιητική του έρωτα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρίκου*, Ύψιλον, Αθήνα 2005.

_____, *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*, Πατάκης, Αθήνα 2007.

_____, «Ο θάνατος, ο έρωτας και η γυναίκα: κυρίαρχο τρίπτυχο στο έργο του Καραγάτση», στο: Αγάθος Θ., Ντουσιά Χ., Τζούμα Α., (επιμ.), *Λογοτεχνικές Διαδρομές*, Καστανιώτης, Αθήνα 2016, σ. 32-44.

Αναγνωστοπούλου Δ., Παπαδάτος Ι., Παπαντωνάκης Γ., (επιμ.) *Γυναικείες και Ανδρικές Αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους*, Παπαδόπουλος, Αθήνα 2013.

Αναστασοπούλου Μ., «Η αναζήτηση ταυτότητας στο *Η αφύπνιση* της Kate Chopin και το *Η μεγάλη πράσινη* της Ευγενίας Φακίνου», περ. *Σύγκριση*, τ. 2-3, 1991, σ. 3-19.

Αντωνοπούλου Α., «Η ελληνική αρχαιότητα στο έργο του Τόμας Μαν *Θάνατος στη Βενετία*», περ. *Σύγκριση / Comparaison*, τ. 15, 2004, σ. 97-113.

Αξιώτη Μ., *Μια καταγραφή στην περιοχή της λογοτεχνίας και άλλα κείμενα*, Άπαντα Μ. Αξιώτη, τ. ΣΤ', Κέδρος, Αθήνα 1983.

Αράγης Γ., (παρουσίαση-ανθολόγηση), «Γιώργος Θεοτοκάς», στο: *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, τόμ. Δ', Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1992, σ. 8-81.

Αριστοτέλους, *Ηθικά Νικομάχεια*, μτφρ. Β. Μοσχόβης, Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1993.

Αργυρίου Α., *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, Γνώση, Αθήνα 1983.

_____, «Αποδόσεις της ιστορικής εμπειρίας» στο: *Επιστημονικό Συμπόσιο Ιστορική Πραγματικότητα και Νεοελληνική Πεζογραφία (1945-1995)*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα 1997, σ. 59-79.

_____, «Το ιδεολογικό πεδίο του Άγγ. Τερζάκη», *Νέα Εστία*, τχ. 1718, Δεκ. 1999, σ. 681-750.

_____, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του Μεσοπολέμου (1918-1940)*, τ. Β', Καστανιώτης, Αθήνα 2002.

Ατζινά Λ., *Η μακρά εισαγωγή της ψυχανάλυσης στην Ελλάδα*, Εξάντας, Αθήνα 2004.

Βασιλιάς Α., Παναγιωτοπούλου Μ., *Οι γυναικείες μορφές στο μύθο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2008.

Βανελλεπούττε Μ., «Ο Τόμας Μανν και η παράδοση», περ. *Διαβάζω*, τχ. 90, 1984, σ. 21-25.

Βελουδής Γ., *Γραμματολογία-Θεωρία Λογοτεχνίας*, Δωδώνη, Αθήνα 1994.

Βοσνιάδου Τ., «Ζητήματα μεθοδολογίας στη διερεύνηση της ταυτότητας του φύλου στις γυναίκες», στο: Κ. Ναυρίδης, Ν. Χριστάκης (επιμ.), *Ταυτότητες-Ψυχοκοινωνική συγκρότηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 395-418.

Γεωργούδη Σ., «Νέοι, νέες και ζωικός κόσμος: Στοιχεία του αρχαιοελληνικού λόγου για τη νεότητα», στο: Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου *Ιστορικότητα της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, τ. Α', Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Αθήνα 1986, σ. 219-225.

Γιάκος Δ., «Ο διηγηματογράφος Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος», περ. *Σκιάθος*, τ. 26, 1982, σ. 3-9.

Γκιόκα Α., «Η 'Ηρωική Παρέλαση' των πυροσβεστών στην *Eroica* του Κοσμά Πολίτη - Μια διακαλλιτεχνική ανάγνωση του τίτλου της», περ. *Φιλολογική*, τχ. 127, Απρίλιος-Μάιος-Ιούνιος 2014. (Διαθέσιμο και σε ηλεκτρονική μορφή στο: <https://www.academia.edu>).

Δασκαλόπουλος Δ., «Γαλάτεια Σαράντη», *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία*, τ. Ζ', Σοκόλης, Αθήνα 1988, σ. 100-117.

Δημάδης Κ. Α., *Δικτατορία, Πόλεμος και Πεζογραφία (1936-1944)*, Εστία, Αθήνα 2004.

Διαμαντόπουλος Α., «Διαβάζοντας την *Eroica* του Κοσμά Πολίτη», *Τα Νέα Γράμματα Ε'*, Αθήνα 1939, σ. 62-72.

Δοξιάδη - Τριπ Α., Ζαχαρακοπούλου Έ., (επιμ.), *Πρακτικά Συμποσίων: Ο Έφηβος και η Οικογένεια*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1985.

Δούκα Μ., «Εισήγηση» στο επιστημονικό συμπόσιο *Ιστορική Πραγματικότητα και Νεοελληνική Πεζογραφία (1945-1995)*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1997, σ. 349-355.

Ελεγκίτου Λ., «Μέλπω Αξιώτη – Μια Πρωτοπόρος», περ. *Δίνη*, τ. 4, Ιούνιος 1981, σ. 67-68.

Ε.Λ.Ι.Α, *Το παιδικό βιβλίο στην Ελλάδα το 19^ο αιώνα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997.

Ελύτης Ο., *Ανοιχτά χαρτιά*, Αστερίας, Αθήνα 1974.

_____, *Εν λευκώ*, Ίκαρος, Αθήνα 1992.

Επιστημονικό Συμπόσιο, *Ιστορική Πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995)*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα 1997.

Ευριπίδης, *Μήδεια*, μτφρ. Θ. Κ. Στεφανόπουλος, Κίχλη, Αθήνα 2012.

Ζαμάρου Ρ., *Φύση και έρωτας στον Παπαδιαμάντη*, Νεφέλη, Αθήνα 2000.

Ζήρας Α., *Θεωρία Μορφών*, Πλέθρον, Αθήνα 1978.

_____, «Οι μεταμορφώσεις της νεοελληνικής πεζογραφίας», περ. *Η Λέξη*, τ. 99-100, 1990, σ. 749-767.

Θαλάσση Α., «Η θρησκευτικότητα και το εθνικιστικό καταφύγιο στον μεταπολεμικό Τερζάκη», περ. *Διαβάζω*, τ. 338, 1994, σ. 65-70.

Θεοδωρακόπουλος Ι.Ν., (Επιμ.), 2^ο Διεθνές Συμπόσιο Φιλοσοφίας *Μελέτη Θανάτου*, 8-14 Απριλίου 1976, Εστία, Αθήνα 2002.

Θεοτοκάς Γ., «Γνώθι σαυτόν», *Νέα Εστία*, τ. 59, 1956, σ. 739-741.

_____, *Ελεύθερο Πνεύμα*, επιμ. Κ. Θ. Δημαράς, Ερμής, Αθήνα 1988.

_____, «Οι Μεταπολεμικοί», περ. *Ν. Εστία*, τόμ. 146^{ος}, τχ. 1718, Δεκ. 1999, σ. 595-620.

_____, *Αναζητώντας τη διαύγεια. Δοκίμια για τη νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, εκδ. Εστία, Αθήνα 2005.

_____, *Τετράδια Ημερολογίου 1939-1953*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2005.

Ιγγλέση Χ., «Φεμινιστικές θεωρίες για τη μητρότητα: Οι γυναίκες εξερευνούν τα σκοτεινά τοπία της φαντασίωσης», περ. *Δίνη*, τ. 7, Σεπτέμβρης 1994, σ. 10-31.

Κακαβούλια Μ., «Μέλπω Αξιώτη: Υποθέσεις και Προϋποθέσεις του έργου της», περ. *Διαβάζω*, τ. 311, 1993, σ. 47-58.

_____, *Μελέτες για τον αφηγηματικό λόγο*, Ψυχογιός, Αθήνα 2003.

Καλλίνης Γ., «Οι Νεκροί του James Joyce στην *Eroica* του Κοσμά Πολίτη: Μια πολύπλοκη περίπτωση διακειμενικότητας», περ. *Παλίμψηστον* τ. 14-15, 1994-1995, σ. 231-242.

_____, *Ο μοντερνισμός ενός κοσμοπολίτη. Στοιχεία και τεχνικές του μοντερνισμού στο μεσοπολεμικό μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2001.

Καλλιπολίτης Β., (επιμ.), *Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση*, συλλογικός τόμος, Εξάντας, Αθήνα 1990.

_____, (επιμ.), *Θεωρία της Αφήγησης*, Εξάντας, Αθήνα 1991.

Κανατσούλη Μ., Πολίτης Δ., (επιμ.), *Σύγχρονη εφηβική λογοτεχνία*, Πατάκης, Αθήνα 2010.

Καρακίτσιος Α., «Φαντασία, Μνήμη και Παρατήρηση στο σύγχρονο παιδικό μυθιστόρημα», στον Συλλογικό τόμο: *Το Σύγχρονο Ελληνικό Παιδικό – Νεανικό Μυθιστόρημα*, επιμ. Τασούλα Τσιλιμένη, Σύγχρονοι Ορίζοντες, Αθήνα 2004, σ. 83-102.

Καραντώνης Α., «Κοσμά Πολίτη: *Eroica*», *Τα Νέα Γράμματα*, Δ', Αθήνα 1938, σ. 816-823.

_____, *Πεζογράφοι και Πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, εκδ. Φέξη, Αθήνα 1962.

_____, *Φυσιογνωμίες-Τόμος δεύτερος*, Παπαδήμας, Αθήνα 1977.

Καράογλου Χ. Λ., Δεληγιαννάκη Ν., *Βιβλιογραφία Γιώργου Θεοτοκά 1974-2002*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2004.

Καρπόζηλου Μ., *Το παιδί στη χώρα των βιβλίων*, Καστανιώτης, Αθήνα 1994.

_____, *Τεύχη - Αφιερώματα των ελληνικών περιοδικών (1879-1997)*, Τυπωθήτω, Αθήνα 1999.

_____, «Περί της καλής κόρης και του θηρίου» στο: Αναγνωστοπούλου Δ., Παπαδάτος Ι., Παπαντωνάκης Γ., (Επιμ.), *Γυναικείες και Ανδρικές Αναπαραστάσεις στη λογοτεχνία για παιδιά και νέους*, Παπαδόπουλος, Αθήνα 2013, σ. 232-243.

Καστρινάκη Α., *Οι περιπέτειες της νεότητας - Η αντίθεση των γενεών στην ελληνική πεζογραφία (1890-1945)*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995.

_____, "Το όνειρο του ταξιδιού στα Ψάθινα καπέλα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη", *Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας. 7η Επιστημονική συνάντηση αφιερωμένη στην Ελένη Τσαντσάνογλου*, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 367-386.

_____, *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-50*, Πόλις, Αθήνα 2005.

_____, «Άγγελος Τερζάκης, Ταξίδι με τον Έσπερο. Μύθος της πτώσης ή ιστορία μιας αλλοτρίωσης;», *Νέα Εστία*, τχ. 1830, Φεβρουάριος 2010, σ. 298-319.

_____, «Τα χρόνια της ενηλικίωσης; Η εμπειρία του πολέμου, οι ρεαλιστικές καταβολές και η πρόκληση του ευρωπαϊκού μοντερνισμού και η σχέση με τη ζέουσα πραγματικότητα στον 20ό αιώνα», εφημ. ΤΟ ΒΗΜΑ, 07/08/2016.

Καστρινάκη Α., Πολίτης Δ., Τζιόβας Δ., (επιμ.), *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης/Μουσείο Μπενάκη, Ηράκλειο 2012.

Κατσίκη-Γκίβαλου Α., (επιμ.), *Παιδική λογοτεχνία - Θεωρία και πράξη*, Καστανιώτης, Αθήνα 1994.

_____, *Το θαυμαστό ταξίδι*, Πατάκης, Αθήνα 1995.

Καψάλης Γ., *Τα αριστουργήματα της παγκόσμιας λογοτεχνίας (Κώστας Αθ. Μιχαηλίδης)*, Σμυρνιωτάκης, Αθήνα 1993.

Καψωμένος Ε., «Αφηγηματικές τεχνικές και σημασιακοί κώδικες», περ. *Θαλλώ*, τ. 5, 1993, σ. 9-16.

Κιοσσές Σ. *Το γυναικείο bildungsroman στη νέα ελληνική λογοτεχνία: παραδειγματικές αφηγηματικές δομές διαμόρφωσης της μυθοπλαστικής ηρωίδας κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας (2008). (<http://thesis.ekt.gr>).

Κοκκινίδη Ε., «Όψεις της ελληνικής ταυτότητας στο Λεμονοδάσος και την *Eroica* του Κοσμά Πολίτη: Αρχαία Ελλάδα, Βυζάντιο, Ευρώπη», στο: Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*, Γρανάδα 9-12 Σεπτεμβρίου 2010, επιμ. Κων/νος Δημάδης, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2011, σ. 669-684.

Κορδάτος Γ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Βιβλιοεκδοτική τ. Β', Αθήνα 1962.

Κόρφης Τ., *Ματιές στη Λογοτεχνία του Μεσοπολέμου*, Πρόσπερος, Αθήνα 1991.

Κοσμόπουλος Α., *Ψυχολογία και Οδηγητική της Παιδικής και Νεανικής Ηλικίας*, Γρηγόρης, Αθήνα 1994.

Κοτζιά Ε., «Μιμικά Κρανάκη» στο: *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία*, τόμ. Ε', Σοκόλης, Αθήνα 1990, σ. 8-25.

_____, *Ιδέες και Αισθητική, - Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι (1930-1974)*, Πόλις, Αθήνα 2006.

Κουμανταρέας Μ., «Ο Παρασκευάς που έγινε Κοσμάς», περ. *Διαβάζω*, τ. 116, 1985, σ. 13-22.

Κουράκη Χ., *Αφήγηση και λογοτεχνικοί χαρακτήρες-Τα μυθοπλαστικά πρόσωπα στο πεζογραφικό έργο της Ζωρζ Σαρή (1969-1995)*, Πατάκης, Αθήνα 2008.

Κουρέτας Δ., *Μαθήματα Ψυχιατρικής*, Αθήνα 1968.

Κουτριάνου Ε., Φιλοκύπρου Έ., (Επιμ.), «*Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας; Αναζητήσεις και αγωνίες των Ελλήνων λογοτεχνών του Μεσοπολέμου (1918-1939)*», Διεθνές Συνέδριο προς τιμήν του Peter Mackridge, Καλαμάτα 18-19 Μαΐου 2017, Νεφέλη, Αθήνα 2018.

Κρητικός Γ., «*Ποιητικός ρεαλισμός και οραματισμός στον Γκαίτε*», περ. *Διαβάζω*, τ. 154, 1986, «*Αφιέρωμα: Γκαίτε*», σ. 19-26.

Λαδογιάννη Γ., *Κοινωνική κρίση και αισθητική αναζήτηση στο Μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα 1993.

Λόππα Α., «*Η παιδική και εφηβική ηλικία στο έργο του Κ. Πολίτη*», περ. *Ελίτροχος*, τχ. 11, 1996-97, σ. 62-80.

Λυχνάρα Λ., *Το μεσογειακό τοπίο στην ποίηση του Γ. Σεφέρη και του Ο. Ελύτη*, Εστία, Αθήνα 1986.

Μαγκλιβέρας Δ., *Η νεοελληνική κοινωνία του εικοστού αιώνα μέσα από το μυθιστόρημα*, Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1996.

Μάνος Κ., *Ψυχολογία του Εφήβου*, Γρηγόρης, Αθήνα 1986.

Μάρας Σ., *Η ξένοιαστη γενιά του 1930*, Εξάντας, Αθήνα 2006.

Μαρμαρινού Ι., «*Ο Κοσμάς Πολίτης των θλίψεων*», περ. *Η Λέξη*, τχ. 87, Σεπτέμβρης 89, σ. 767-769.

Μαστροδημήτρης, Π., *Η παρουσία των κειμένων*, Καστανιώτης, Αθήνα 2002.

Ματθαίου Α. – Πολέμη Π., *Διαδρομές της Μέλπως Αξιώτη 1947-1955. Μαρτυρίες και κείμενα από τα Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1999.

Μελισσαράτου Γ., «*Το μυθιστόρημα Egoica ως bildungsroman*», περ. *Ελίτροχος*, τ. 11 (Χειμώνας 1996-97), σ. 103-121.

Μητροφάνης Γ., «Ειδολογικές διεμβολίσεις στις αφηγηματικές δομές του κοινωνικού μυθιστορήματος για παιδιά της τελευταίας εικοσαετίας», στο: *Σύγχρονο ελληνικό Παιδικό-εφηβικό μυθιστόρημα*, επιμ. Τασούλα Τσιλιμένη, Σύγχρονοι Ορίζοντες, Αθήνα 2004, σ. 61-71.

Μητσάκης Κ., *Η νεοελληνική πεζογραφία: Η γενιά του '30*, Ελληνική Παιδεία, Αθήνα 1977.

Μικέ Μ., *Μέλπω Αξιώτη – Κριτικές περιπλανήσεις*, Κέδρος, Αθήνα 1996.

_____, *Μεταμφιέσεις στη Νεοελληνική Πεζογραφία (19^{ος} – 20^{ος} αιώνες)*, Κέδρος, Αθήνα 2001.

Μόσχος Ε. Ν., «Γαλλικές επιδράσεις στα Νεοελληνικά Γράμματα», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1451, 1987, σ. 85-98.

Μπακογιάννης Μ., «Άφοροι; πειραματισμοί στις παρυφές του μοντερνισμού: Το "Νέο Μυθιστόρημα" (Nouveau Roman) στην ελληνική πεζογραφία», περ. ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΑ, Αφιέρωμα: «Μοντερνισμός-μεταμοντερνισμός: Διαχωριστικές γραμμές», τχ. 9, Θεσσαλονίκη 2007, σ. 45-60.

Μπακονικόλα –Γεωργοπούλου Χ., *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994.

_____, *Πτυχές του ευρωπαϊκού δράματος*, Επτάλοφος, Αθήνα 2003.

Μπαλάσκας Κ., *Ξενάγηση στη νεοελληνική πεζογραφία*, Μεταίχιμο, Αθήνα 2003.

Μπαλούμης Ε., *Μεσοπόλεμος. Πεζογραφία του '20*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1996.

Ναυρίδης Κ., Χρηστάκης Ν., *Ταυτότητες: Ψυχοκοινωνική συγκρότηση*, Αθήνα 1997.

Νικολαΐδης Ν., «Ζακ Λακάν: Στοχαστής της ψυχαναλυτικής πράξης», περ. *Τομές*, τχ. 80, Ιαν. 1982, σ. 12-15.

Παναγιωτόπουλος, Ι. Μ., *Τα πρόσωπα και τα κείμενα, τ. Β' (Ανήσυχα χρόνια)*, Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1990.

Παναρέτου Α., *I. Μ. Παναγιωτόπουλος - Συνολική θεώρηση του έργου του, Επικαιρότητα*, Αθήνα 1990.

Παπαντωνάκης Γ., *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Πατάκης, Αθήνα 2006.

_____, «Ψυχικά τραύματα Εφήβων σε Κείμενα της Ελληνικής Παιδικής Λογοτεχνίας. Στοιχείο ρεαλισμού ή ποίκιλμα Λογοτεχνικό;», στο: Μάριος Πουρκός (επιμ.), *Λογοτεχνία, Διαλογικότητα, Ψυχολογία - Κριτικές προσεγγίσεις*, Ατραπός, Αθήνα 2007, σ. 276-286.

_____, *Θεωρίες λογοτεχνίας και ερμηνευτικές προσεγγίσεις κειμένων για παιδιά και για νέους*, Πατάκης, Αθήνα 2009.

_____, «Νεανική λογοτεχνία και δευτεροπρόσωπη αφήγηση», στο: Μ. Κανατσούλη – Δ. Πολίτης (επιμ.), *Σύγχρονη εφηβική λογοτεχνία*, Πατάκης, Αθήνα 2011, σ. 189-206.

Παπαντωνάκης Γ., Αναγνωστοπούλου Δ., (επιμ.) *Εξουσία και δύναμη στην παιδική και νεανική λογοτεχνία*, Πατάκης, Αθήνα 2010.

Παπαρούση Μ., «Γιατί πεθαίνουν τα παιδιά; -Μια διερεύνηση της θεματικής του θανάτου στο έργο του Κοσμά Πολίτη», περ. *Διαδρομές*, τ. 7, Φθινόπωρο 2002, σ. 185- 213.

_____, *Σε αναζήτηση της σημασίας*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.

Παπασπυρίδου Ι., «Ο μοναδικός έρωτας και ο μύθος του ανδρογύνου», περ. *Διαβάζω*, τ. 335, 1994, σ. 59-64.

_____, «Έρωτας και θάνατος», περ. *Διαβάζω*, τ. 335, 1994, σ. 69-72.

Παπούλια Μ., «Η ζωή του Ψυχικιώτη συγγραφέα Κοσμά Πολίτη», περ. *Περίπλους*, τχ. 48, 1999, σ. 57-65.

Παρασκευόπουλος Ι., κά. *Διαφυλικές σχέσεις*, τ. Β' , Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1996.

Πασχαλίδης Γ., *Η ποιητική της αυτοβιογραφίας*, Σμίλη, Αθήνα 1993.

Πάτσιου Β., *Τα πρόσωπα του παιδιού στην πεζογραφία (1880-1930)*, Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννινα 1991.

_____, «Η Αστροφεγγιά του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου και το παλίμψηστο της ανάγνωσης» στον τόμο: *Ο στοχασμός και ο λόγος του Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου*, Πρακτικά 4^{ης} Επιστημονικής Συνάντησης, Σχολή Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου, Αθήνα 2003, σ. 117-126.

_____, «Η αυτοβιογραφία ως εξιστόρηση. Παραδείγματα από το πεζογραφικό έργο της Ζωρζ Σαρή», στον Συλλογικό τόμο: Γ. Παπαντωνάκης (επιμ.), *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Πατάκης, Αθήνα 2006, σ. 293-304.

_____, «Από το Bildungsroman στο μυθιστόρημα Crossover. Το παράδειγμα της *Αμαρτωλής πόλης* του Μάνου Κοντολέων», στο: Τ. Τσιλιμένη, Ελ. Κονταξή, Ευγ. Σηφάκη (επιμ.), *Θεωρήσεις της Παιδικής-Εφηβικής Λογοτεχνίας, Τιμητικός τόμος για τον Καθηγητή Β.Δ. Αναγνωστόπουλο*, εκδ. Τζιόλα, Θεσσαλονίκη 2018, σ. 430-342.

_____, «Ο χώρος και η μνήμη της αρχαιότητας στο πεζογραφικό έργο του Κοσμά Πολίτη», στο: Κουτριάνου Ε., Φιλοκύπρου Έ., (Επιμ.), *«Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας; Αναζητήσεις και αγωνίες των Ελλήνων λογοτεχνών του Μεσοπολέμου (1918-1939)*, Διεθνές Συνέδριο προς τιμήν του Peter Mackridge, Καλαμάτα 18-19 Μαΐου 2017, Νεφέλη, Αθήνα 2018, σ. 193-204.

Πετσάλης Θ., *Αποστάξεις-επτά δοκίμια*, Εστία, Αθήνα 1967.

Πετσάλης-Διομήδης Θ., «Ένας ευπατρίδης διανοούμενος», *Ν. Εστία*, τχ. 1283, 1980.

Πλάκας Δ. , «Η πεζογραφία της γενιάς του τριάντα», περ. *Νεοελληνική Παιδεία*, τχ. 13, 1988, σ. 9-25.

Πλάτων, *Απολογία του Σωκράτους*, 20 ab.

_____, *Νόμοι*, Β' , 653 d-e.

_____, *Πολιτεία*, 3, 413 d.

_____, *Συμπόσιον*, μτφρ. Ηλ. Σπυρόπουλος, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2004.

Πλούταρχος, *Περί παιδων αγωγής*, 18 και *Ηθικά*, 13 f.

Πολίτη Τ., «Το επιτήδειο ψέμα», περ. *Σπείρα*, τ. 6, 1977, σ. 184-205.

_____, *Συνομιλώντας με τα κείμενα*, Άγρα, Αθήνα 1996.

Πολίτης Λ., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μ.Ι.Ε.Τ, Αθήνα, 1980.

Πολίτου-Μαρμαρινού Ε., Ντενίση Σ. (επιμ.), *Ταυτότητα και Ετερότητα στη Λογοτεχνία 18^{ος}-20^{ος} αι.*, Δόμος, Αθήνα 2000.

Πολίτου-Μαρμαρινού Ε. & Πάτσιου Β., *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις - Μετασχηματισμοί - Όρια*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007.

Πολυκανδριώτη Ρ., «Η διακειμενικότητα στην αυτοβιογραφία και το μυθιστόρημα», περ. *Σύγκριση*, τ. 4, 1992, σ. 67-82.

Ποταμιάνου Α., *Τα παιδιά της τρέλας - Η βία στις ταυτίσεις*, Νεφέλη, Αθήνα 1984.

Πούχνερ Β., *Η σύγκρουση των φύλων στον αρχετυπικό κόσμο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη. Ανθρωπολογικός και θεατρικός εξπρεσιονισμός στη γαλλική και ελληνική δραματουργία της*, Δίαυλος, Αθήνα 2003.

Πουρκός Μ., *Λογοτεχνία- Διαλογικότητα- Ψυχολογία*, Ατραπός, Αθήνα 2007.

Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου *Ιστορικότητα της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, 2 τόμοι, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Αθήνα 1986.

Πρακτικά Ζ' Επιστημονικής Συνάντησης, *Εκδοτικά και Ερμηνευτικά Ζητήματα της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας - Μνήμη Ελένης Τσαντσάνογλου*, Θεσσαλονίκη 1998.

Πρακτικά Δημερίδας, *Το παιδί στη νεοελληνική κοινωνία (19^{ος} - 20^{ός} αι.). Αξίες, αναπαραστάσεις, αποτυπώσεις*, επιμ. Β. Θεοδώρου - Κ. Κοντογιάννη, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης και Ε. Λ. Ι. Α., Αθήνα 1999.

Πρακτικά του Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*, Γρανάδα 9-12 Σεπτεμβρίου 2010, επιμ. Κων/νος Δημάδης, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2011.

Πρακτικά του Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*, επιμ. Κων/νος Δημάδης, Θεσσαλονίκη 2-5 Οκτωβρίου 2014, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2015.

Πρακτικά ΙΓ' Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης *Νεοελληνική Λογοτεχνία και Κριτική από τον Διαφωτισμό έως σήμερα*, Σοκόλης, Αθήνα 2011.

Πυλαρινός Θ., (επιμ.), *Ο στοχασμός και ο λόγος του Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου*, Πρακτικά 4^{ης} Επιστημονικής Συνάντησης, Σχολή Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου, Αθήνα 2003.

_____, *Λιλίκα Νάκου - Μελετήματα*, Βιβλιοθήκη Τράπεζας Αττικής, Αθήνα 2003.

Σαββίδης Γ.Π., Πιερής Μ., (επιμ.), *Γ. Θεοτοκά: Σημαίες στον ήλιο*, Ερμής, Αθήνα 1985.

Σαββίδου Α., *Η έφηβη στο ευρωπαϊκό και νεοελληνικό μυθιστόρημα εφηβικής ηλικίας (1911-1947)*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α. Π. Θ., Θεσσαλονίκη 2014.

Σακαλάκη Μ., *Ετερότητες - Αναπαραστάσεις του κοινωνικού δεσμού*, Εξάντας, Αθήνα 1996.

Σακελλαρόπουλος Π: «Ηδονή και οδύνη στο έργο του Καζαντζάκη: μια αρχαϊκή σχέση με το λιβιδινικό αντικείμενο», *Ιατρικό Περισκόπιο* 2 (1), 1974, σ. 51-54.

Σαχίνης Α. , *Πεζογράφοι του καιρού μας*, Εστία, Αθήνα 1967.

- _____, *Το νέο μυθιστόρημα*, Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη 1972.
- _____, *Αναζητήσεις της Μεσοπολεμικής Πεζογραφίας*, Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη 1978.
- _____, *Προσεγγίσεις – Δοκίμια κριτικής*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1989.
- _____, *Το πεζογραφικό έργο του Πετσάλη – Διομήδη*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1992.
- _____, *Η σύγχρονη πεζογραφία μας*, Εστία, Αθήνα 2000.
- Σεφέρης Γ. – Τσάτσος Κ., *Ένας διάλογος για την ποίηση*, επιμ. Λουκάς Κούσουλας, Ερμής, Αθήνα 1975.
- Σιαφλέκης Ζ., (επιμ.), *Γραφές της Μνήμης*, Gutenberg, Αθήνα 2011.
- Σταυροπούλου Έ., *Προτάσεις ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής*, Σοκόλης, Αθήνα 2001.
- Στεφανάτος Γ., (επιμ.) *Ψυχανάλυση και εφηβεία*, Εστία, Αθήνα 2013.
- Συλλογικό: *Η μεσοπολεμική πεζογραφία- Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, 8 τ., εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 1996.
- Συλλογικό: *Η μεταπολεμική πεζογραφία – Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του 1967*, 8 τ., εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 1996.
- Συλλογικό: *Το Παιδικό βιβλίο στην Ελλάδα τον 19^ο αιώνα*, Ε.Λ.Ι.Α, Καστανιώτης 1997.
- Τερζάκης Α. , «Το ιερό σφάγιο: Η τραγωδία του πνεύματος», *Τετράδια Ευθύνης: Η νεοελληνική κριτική για τον Παντελή Πρεβελάκη*, τχ. 9, 1979, σ. 65-70.
- _____, *Προσωπικές Σημειώσεις*, Αστrolάβος/Ευθύνη, Αθήνα 1986.
- _____, *Πριν από την αυλαία*, Καστανιώτης, Αθήνα 1989.
- Τζαβάρας Γ., *Το βέβαιο του θανάτου*, Δωδώνη, Γιάννινα 1982.
- Τζιόβας Δ., *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, Οδυσσέας, Αθήνα 2002.

_____, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα 2006.

_____, *Ο άλλος εαυτός*, Πόλις, Αθήνα 2007.

Τζούλης Θ., *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία*, Οδυσσέας, Αθήνα 1993.

Τζούλης Χ., *Κείμενα Νεοελληνικής λογοτεχνίας – Από τη θεωρία στην πράξη*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Γιάννινα 1997.

Τριανταφυλλίδης Μ., «Η αρχή της γλώσσας και η φροϋδιανή ψυχολογία», *Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου*, 1915, 5, 3-4, σ. 219-231.

Τριβιζάς Σ., *Το Σουρρεαλιστικό Σκάνδαλο. Χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005.

Τσατσούλης Δ., *Η περιπέτεια της αφήγησης*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1997.

Τσούπρου Σ., «Οι συνθήκες ένταξης ιστορικών προσώπων σε ένα έργο μυθοπλασίας», στο: Αγάθος Θ., Ντουνιά Χ., Τζούμα Α. (επιμ.) *Λογοτεχνικές Διαδρομές, (Μνήμη Βαγγέλη Αθανασόπουλου)*, Καστανιώτης, Αθήνα 2016, σ. 547-557.

Τσιάντης Ι., Αναστασόπουλος Δ., Χαντζάρα Β., Λιακοπούλου Μ., Χριστιανόπουλος Κ., (επιμ.), *Εφηβεία – ένα μεταβατικό στάδιο σ' ένα μεταβαλλόμενο κόσμο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998.

Τσιάντης Γ., Μανωλόπουλος Σ., *Σύγχρονα θέματα Παιδοψυχιατρικής*, Τόμος Α' , Καστανιώτης, Αθήνα 1987.

Τσιλιμένη Τ., (επιμ.), *Το σύγχρονο παιδικό - νεανικό μυθιστόρημα*, Σύγχρονοι Ορίζοντες, Αθήνα 2004.

_____, (επιμ.), *Σύγχρονα κοινωνικά θέματα στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία: Ξεκλειδώνοντας τα μυστικά της σημερινής κοινωνίας*, Εργαστήριο Λόγου και Πολιτισμού Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, Βόλος 2009.

Τσιριμώκου Λ., *Εσωτερική ταχύτητα*, Άγρα, Αθήνα 2000.

Χάρης Π., *Έλληνες πεζογράφοι*, τ. 4^{ος}, Εστία, Αθήνα 1973.

Χαρτοκόλλης Π., *Λογοτεχνία και ψυχανάλυση*, Θεμέλιο 1999.

Χατζηβασιλείου Β., «Η εξωτερική και η εσωτερική πραγματικότητα στους εφήβους: διάζευξη ή συμπληρωματικότητα;» στο: Ναυρίδης Κ., Χρηστάκης Ν. (επιμ.), *Ταυτότητες – Ψυχοκοινωνική συγκρότηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 261-298.

Χατζηδημητρίου-Παράσχου Σ., *Παιδική και νεανική Λογοτεχνία*, Ελληνοεκδοτική, 2008.

Χουρμούζιος Α., *Έργα Ζ' - Ο αφηγηματικός λόγος*, εκδ. Των Φίλων, Αθήνα 1979.

Χρυσικοπούλου Κ., *Ιστορία και μυθιστορία στο αφηγηματικό έργο του Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Ιστορίας του Ιονίου Πανεπιστημίου, 2010.

Mackridge P., «The Two-fold Nostalgia: Lost Home land and Lost Time in the work of G. Theotokas, E. Venezis and K. Politis», *Journal of Modern Greek Studies*, v. 4, N. 2, 1986.

_____, «Παραθέματα, παρωδία, λογοκλοπή και διακειμενικότητα στην *Eroica* του Κοσμά Πολίτη», περ. *Περίπλους*, Αφιέρωμα «Κοσμάς Πολίτης», τχ. 48, 1999, σ. 66-80.

_____, «Η ποιητική του χώρου και του χρόνου στο *Χατζηφράγκου*», στο: Κ. Πολίτης, *Στου Χατζηφράγκου*, Εστία, Αθήνα 2001, σ. 27-63.

_____, «Συμβολικές και ειρωνικές δομές στην *Eroica*», Εισαγωγή στο: Κ. Πολίτης, *Eroica*, Εστία (Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη), Αθήνα 2010, σ. κε' - πζ'.

Fabietti Ugo, «Η "οικοδόμηση" της νεότητας: μία ανθρωπολογική προοπτική», στο: *Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου Ιστορικότητα της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, Α' τόμος, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Αθήνα 1986, σ. 115-123.

Saunier G., *Ανδρέας Εμπειρικός: Μυθολογία και ποιητική*, Άγρα, Αθήνα 2001.

_____, *Εωσφόρος και Άβυσσος – Ο προσωπικός μύθος του Παπαδιαμάντη*, Άγρα, Αθήνα 2001.

_____, *Οι μεταμορφώσεις της Κάδμωσ – Έρευνα στο έργο της Μέλπως Αξιώτη*, Άγρα, Αθήνα 2005.

Sumelidisova N. V., «Η γυναίκα και το γυναικείο σώμα στην ελληνική και τσέχικη υπερρεαλιστική ποίηση του Μεσοπολέμου», Πρακτικά Ε' Συνεδρίου ΕΕΝΣ, Β' Τόμος, *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*, επιμέλεια Κων/νος Δημάδης, Θεσσαλονίκη 2-5 Οκτωβρίου 2014, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2015, σ. 403-415.

Vitti M., *Η γενιά του Τριάντα*, Ερμής, Αθήνα, 2004.

Ξενόγλωσση και μεταφρασμένη στα ελληνικά

Abrams M. H., *Λεξικό λογοτεχνικών όρων. Θεωρία, ιστορία, κριτική της λογοτεχνίας*, μτφρ. Γ. Δεληβοριά- Σ. Χατζηιωαννίδου, Πατάκης, Αθήνα 2005.

Allen P., *Social Mobility in the English Bildungsroman: Gissing, Hardy, Bennett, and Laurence*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1986.

Auger P. , *The Anthem Dictionary of Literary Terms and Theory*, Anthem Press, London 2010.

Bachelard G., *Η ποιητική του χώρου*, μτφρ. Ε. Βέλτσου, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1982.

_____, *Το νερό και τα όνειρα*, μτφρ. Έ. Τσούτη, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1985.

_____, *Η ψυχανάλυση της φωτιάς*, μτφρ. Γιάννης Εμίρης, Ερατώ, Αθήνα 2007.

Badinter E., *XY - Η ανδρική ταυτότητα*, μτφρ. Λ. Σταματιάδη, Κάτοπτρο, Αθήνα 1994.

Bakhtin M. , *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μτφρ. Γ. Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 1980.

_____, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Manchester University Press, Manchester 1984.

_____, *Speech Genres & Other Late Essays*, μτφρ. Vern W. McGee, Austin, University of Texas Press, 1986.

Barthes R., *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, μτφρ. Βασίλης Παπαβασιλείου, Ράππα, Αθήνα 1977.

Bataille G., *Η λογοτεχνία και το κακό*, μτφρ. Ε. Βαρίκα, Πλέθρον, Αθήνα 1979.

Beaton R., *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, μτφρ. Ζούργου Ευαγγελία, Σπανάκη Μαριάννα, Νεφέλη, Αθήνα 1996.

Beddow M., *The fiction of humanity: Studies in the bildungsroman from Wieland to Thomas Mann*, Cambridge University Press , 1984.

Benoit – Dusausoy A., Fontaine G., (επιμ.), «Το Bildungsroman», *Ευρωπαϊκά Γράμματα - Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, τ. Β΄, Σοκόλης, Αθήνα 1999, σ. 399-406.

Blanchot M., *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, μτφρ. Δ. Δημητριάδης, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα 1994.

Bloom H., *Η αγωνία της επίδρασης*, μτφρ. Δημ. Δημηρούλης, Άγρα, Αθήνα 1989.

Bonnet C. , Pechikoff S. , «A l' ami a l' amour», *Adolescence*, v. 25, 2007, σ. 561-571.

Bowers M. A. *Magic(al) Realism*, Routledge, London and New York, 2004.

Brooks P., *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Oxford: Clarendon Press 1984.

Buckley J., *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974.

Burkert W., *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, μτφρ. Ν.Π. Μπεζαντάκος – Α. Αβαγιανού, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993.

Campbell J., *Ο ήρωας με τα χίλια πρόσωπα*, μτφρ. Θεόδωρος Σιαφαρίκας, Ιάμβλιχος, Αθήνα 2001.

Chevalier J., Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, Paris 1997.

Cohn D., *Διαφανή πρόσωπα*, μτφρ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, Παπαζήσης, Αθήνα 2001.

Constantinides E., «Love and Death: The Sea in the Work of Alexandros Papadiamantis», *Modern Greek Studies Yearbook*, τ. 4, 1988, σ. 99-110.

Dalsimer K., *Female Adolescence: Psychoanalytic Reflections on Literature*, New Haven, CT: Yale University Press 1986.

Dastur F., *Ο θάνατος - Δοκίμιο για το πεπερασμένο*, μτφρ. Β. Σιδηροπούλου, Scripta, Αθήνα 1999.

Diel P., *Le symbolism dans la Bible*, Payot, Paris 1975.

_____, *Ο Συμβολισμός στην Ελληνική Μυθολογία*, μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη, Καίτη Χατζηδήμου, Χατζηνικολής, Αθήνα 2011.

Dolto F., *L'image inconsciente du corps*, Seuil, Paris 1984.

Dor J., *Εισαγωγή στην ανάγνωση του Lacan - 1. Το ασυνείδητο δομημένο σαν γλώσσα*, μτφρ. Ιφιγένεια Μποτουροπούλου, Πλέθρον, Αθήνα 1994.

Ducroux, F., Vernant, J., P., *Στο μάτι του καθρέφτη*, μτφρ. Βάσω Μέντζου, Ολκός, Αθήνα 2001.

Eco U., *Τα όρια της ερμηνείας*, μτφρ. Μ. Κονδύλη, Γνώση, Αθήνα 1993.

- Eliade M., *Traite d'histoire des religions*, Payot, Paris 1975.
- Erikson E., *Adolescence et Crise, la quête de l'identité*, Champs/Flammarion, Paris 1988.
- _____, *Η παιδική ηλικία και η κοινωνία*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990.
- Felski R. , *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1989.
- Fine G. A., «The Dirty Play of Little Boys», στο *Men's Lives*, Macmillan, New York, 1989, σ. 171-179.
- Philippe A., *Ο άνθρωπος ενώπιον του θανάτου*, μτφρ. Θ. Νικολαΐδης, Εστία, Αθήνα 1987.
- Forbes I., P.M. C. , *Metamorphoses in Greek Myths*, Oxford University Press, 1990.
- Forster E. M., *Aspects of the Novel*, Rosetta Books LLC, New York, 2002.
- Fournie A., *Ο Μεγάλος Μολν*, μτφρ. Λήδα Παλλαντίου, Πατάκης, Αθήνα 1998.
- Fuderer L., *The female bildungsroman in English: an annotated bibliography of criticism*, New York: The Modern Language Association of America, 1990.
- Freese P., *Die Initiationsreise. Studien zum jugendlichen Helden im modernen amerikanischen Roman*, Stauffenburg Verlag, Tübingen, 1998.
- Freud A. , «On Adolescence», στο: *The Psychoanalytic Study of the Child*, 13, 1958, σ. 255-278.
- _____, «Για την εφηβεία», μτφρ. Πέτρος Κεφάλας, στο: Στεφανάτος Γ., (επιμ.) *Ψυχανάλυση και Εφηβεία – Κλινικά και Θεωρητικά Ορόσημα*, Εστία, Αθήνα 2013, σ. 87-125.
- Freud S., *New Introductory lectures on Psycho-Analysis*, London: Hogarth Press 1933.
- _____, *Ομαδική ψυχολογία και ανάλυσις του Εγώ*, μτφρ. Παύλος Σύρρος, Πανεκδοτική, Αθήνα 1965.

_____, *Μελέτες για την Ψυχανάλυση*, μτφρ. Γ. Τσαμπουράκη, Επίκουρος, Αθήνα 1972.

_____, *Die Zukunft einer Illusion* in: Freud, Studienausgabe, Bd. 9. Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion, Frankfurt/M: Fischer 1974.

_____, *Πέραν του στοιχείου της ηδονής*, μτφρ. Πολ. Βοβολίνη, Σμυρνιώτης, Αθήνα, χ.χ.

_____, «Zur Einfuhrung des Narzissmus», *Gesammelte Werke*, τ. X, σ. 55-156.

Frontisi-Ducroux F., Vernant J. P., *Στο μάτι του καθρέφτη*, μτφρ. Βάσω Μέντζου, Ολκός, Αθήνα 2004.

Genette G., *Σχήματα III*, μτφρ. Μπάμπης Λυκούδης, επιμ. Ερ. Καψωμένος, Πατάκης, Αθήνα 2007.

Hardin J. (επιμ.), *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*, Columbia: University of South Carolina 1991.

Hawthorn J., *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο*, μτφρ. Μ. Αθανασοπούλου, Π.Ε.Κ., Ηράκλειο 1999.

Heidegger M., *Being and Time*, New York, Harper and Row, 1927.

Herbert, M., *Ψυχολογικά προβλήματα της εφηβικής ηλικίας*, μτφρ. Α. Καλαντζή Αζίζι, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1994.

Herman N., *Too Long a Child: The Mother – Daughter Dyad*, Free Association Books, London, 1989.

Hesse H., «Καλλιτέχνες και Ψυχανάλυση», περ. *Το Δέντρο*, τ. 27, 1982, σ. 69-74.

Hjelle L.A. – Ziegler D. J., *Personality theories: Basic assumptions, research, and applications*. New York: McGraw-Hill, 1976.

Holomb R. C., *Reception Theory: a critical introduction*, London, Routledge, 1984.

Hospers J., «Implied Truths in Literature», *Contemporary Studies in Aesthetics*, ed. F. J. Coleman, USA, 1968.

- Humbert R, *Le symbolism dans l' art Populaire*, Dessain et Tolra, Paris 1988.
- Hyman Stanley Edgar, «Μια ανασκόπηση της κλασικής ψυχαναλυτικής κριτικής», μτφρ. Δήμητρα Παπάζογλου, περ. *Το Δέντρο*, τχ. 27, 1982, σ. 59- 66.
- Iser W., *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, London and Henley, Routledge and Kegan Paul, 1978.
- Jauss R. H., *Η θεωρία της πρόσληψης*, μτφρ. Μ. Πεχλιβάνος, εκδ. Εστία, Αθήνα, 1995.
- Joyce J., *Πορτρέτο του καλλιτέχνη σε νεαρή ηλικία*, μτφρ. Άρης Μπερλής, Πατάκης, Αθήνα 2001.
- Jung C. G., *Τέσσερα Αρχέτυπα*, μτφρ. Γ. Μπαρουξής, Ιάμβλιχος, Αθήνα 1988.
- _____, *The Development of Personality*, Routledge, London 1991.
- _____, *Δύο Δοκίμια στην Αναλυτική Ψυχολογία*, μτφρ. Γιώργος Μπαρουξής, Ιάμβλιχος, Αθήνα 2005.
- Jensen R. , «Η ανάπτυξη της ταυτότητας κατά την εφηβεία» στο: Ι. Τσιάντης και συνεργάτες (επιμ.), *Εφηβεία: ένα μεταβατικό στάδιο σ' ένα μεταβαλλόμενο κόσμο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998.
- Kahn S., *Science and Aesthetic Judgement: A Study of Taine's Critical Method*, Routledge & Kegan Paul, London 1953.
- Kakavoulia M., "History and the Modernist Fragment: On M. Axioti's Δύσκολες Νύχτες" , Layoun Mary (edit.), *Modernism in Greece?*, Pella Publishing Company, N.Y., 1990, σ. 181-206.
- Klein M., Heimann P. and Money-Kyrle R., *New Directions in Psychoanalysis*, Maresfield Reprints, London 1977.
- Klein M., *L'établissement des amitiés*, in: *L'amour, la culpabilité et le besoin de réparation*. In: *L'amour et la haine*, In: *L' «amoitié»*. *Adolescence*, 25, 3, 497-504, *L'esprit du temps*, Paris 1937.

_____, *Η Ψυχανάλυση των παιδιών*, μτφρ. Μ. Λώμη, Πύλη, Αθήνα 1986.

Klein M., Riviere J., *Η αγάπη και το μίσος – Η ανάγκη της επανόρθωσης*, μτφρ. Ευάγγελος Γράψας, επιμ. Ζαφειρίου Μπουραντά Χρ., Κονιδάρης, Αθήνα 2008.

Kohut H., *The Analysis of the self - A Systematic Approach to the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personality Disorders*, International Universities Press, New York 1989.

Kontje T., *Private Lives in the Public Sphere: The German Bildungsroman as Metafiction*, University Park: Pennsylvania State University Press 1992.

_____, *The German Bildungsroman: History of a National Genre*, Columbia, S.C: Camden House 1993.

Kroger J., *Identity development: adolescent through adulthood*, Sage 2000.

Labovitz E. K., *The myth of the Heroine. The Female bildungsroman in 20th century*, 1986.

Lacan J., *Écrits*, édition du Seuil, Paris 1966.

_____, «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du « je » telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits*, édition du Seuil, Paris 1966, σ. 93-100.

_____, *L' éthique de la psychanalyse*, Le Sèminaire VII, édition du Seuil, Paris 1986.

_____, *Η οικογένεια: τα οικογενειακά συμπλέγματα στη διαμόρφωση του ατόμου*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990.

Laing R. D., *Η πολιτική της οικογένειας*, μτφρ. Ιουλία Ραλίδη, Καστανιώτης, Αθήνα 1975.

_____, *Ο εαυτός και οι άλλοι*, μτφρ. Νίκος Μπαλής, Καστανιώτης, Αθήνα 1988.

Laplanche J., *Ζωή και θάνατος στην ψυχανάλυση*, μτφρ. Ν. Παπαγιαννοπούλου, Νεφέλη 1988.

_____, *Ο Hölderlin και το ζήτημα του πατέρα*, μτφρ. Αριέλλα Ασέρ, Αντώνης Κουτσουραδής, Ίκαρος, Αθήνα 1999.

Laplanche J. and Pontalis J.B., *Λεξιλόγιο της ψυχανάλυσης*, μτφρ. Β. Καψαμπέλης, Λ. Χαλκούση, Α. Σκούλικα, Π. Αλούπης, Κέδρος, Αθήνα 1986.

Larson R., & Ham M., Stress and “storm and stress” in early adolescence: The relationship of negative events with dysphoric affect. *Developmental Psychology*, 29, 1993, σ. 130–140.

Laufer M., Laufer E., *Adolescent and Developmental Breakdown: A Psychoanalytic View*, Yale University Press, 1985.

Le Fourn J-Y., L’ “amotie”, *Adolescence*, 25, 3, 2007, σ. 497-504.

Levasseur J. , «Οι ροδαλές πόρτες του θανάτου - Αναπαραστάσεις του θανάτου στη νεανική λογοτεχνία του γαλλόφωνου Καναδά», περ. *Διαδρομές*, τ. 7, Φθινόπωρο 2002, σ. 177-183.

Lipiansky E.M. , *Identité et communication*, Paris, P.U.F., 1992.

Lukács G. , *Werke*, VII ,Neuwied and Berlin, 1964.

_____, *Η τραγωδία της σύγχρονης τέχνης: μια μελέτη για τον Τόμας Μανν*, μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Έρασμος, Αθήνα 1981.

_____, *Η θεωρία του μυθιστορήματος*, μτφρ. Ξανθίππη Τσελέντη, Πολύτροπον, Αθήνα, 2004.

Luckens R., & Cline R., *A Critical Handbook of Literature for Young Adults*, Addison Wesley Publishing Company, New York-London, 1994.

Mackridge P., Yannakakis E., *Contemporary Greek Fiction in a United Europe*, Legenda, University of Oxford 2004.

Mann T., *Το μαγικό βουνό*, μτφρ. Θ. Παρασκευόπουλος, Εξάντας, Αθήνα 1995.

Marcus M., «What is an Initiation Story?», στο: Charles May (ed.), *Short Story Theories*, Ohio, Ohio University Press, 1976, σ. 189-201.

Marion J. L., *Το ερωτικό φαινόμενο*, μτφρ. Χρήστος Μαρσέλλος, Πόλις, Αθήνα 2008.

Marlaux A., *Lazarus*, Rinehard and Winston, New York, 1977.

Martini F., «Bildungsroman – Term and Theory», στο: Hardin J., (ed.), *Reflection and action*, τ. Α', University of South Carolina Press, U.S.A., 1991, σ. 1-25.

May R., *Love and Will*, Norton, 1969.

Muldorf B., *Ο ρόλος του πατέρα στην οικογένεια*, μτφρ. Γ. Παπακυριάκης, Οδυσσέας, Αθήνα 1972.

Müller K., *Ernest Heningway: der Mensch, der Schriftsteller, das Werk*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.

Naquet P. V., «The Black Hunter and the origin of the Athenian ephebeia» στο: *Myth, Religion and Society*, R.L. Gordon, Cambridge University Press, 1981, σ. 147-162.

Nikolajeva M., *The Rhetoric of Characters in Children's Literature. An Introduction*. Lamham, Mary Land: Scarecrow, 2002.

Nietzsche F., *The Antichrist*, μτφρ. R. J. Hollingdale, London, Penguin, 1968.

_____, *Twilight of the Idols*, μτφρ. R.J. Hollingdale, London, Penguin, 1968.

Pratt A., *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, The Harvester Press Limited, Brighton, Sussex 1982.

Pervin L., John O., *Θεωρίες Προσωπικότητας*, μτφρ. Α. Αλεξανδροπούλου, Ε. Δασκαλοπούλου, Τυπωθήτω – Γ. Δαρδανός, Αθήνα 2001.

Proust M., *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο, ΙΙ. Στον ίσκιο των ανθισμένων κοριτσιών*, μτφρ. Π. Ζάννας, Ηριδανός, Αθήνα 1969.

Rich A., *Γέννημα γυναίκας: Η μητρότητα σαν εμπειρία και θεσμός*, μτφρ. Α. Βερυκοκάκη – Αρτέμη, Λιβάνης, Αθήνα 1983.

Ricœur P. J., *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*, μτφρ. Βίκυ Ιακώβου, Πόλις, Αθήνα 2008.

Robert M. , *Un home inexprimable: essai sur l'oeuvre de Heinrich von Kleist*, Paris : l'Arche , 1981.

Sabo D. , “Pigskin, Patriarchy and Pain” στο Franklin Abbott (επιμ.) *New Men, New Minds: Breaking Male Tradition, Freedom*, CA: Crossing Press, 1987, σ. 82-88.

Saussure F., *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*, μτφρ. Φ. Δ. Αποστολοπούλου, Παπαζήσης, Αθήνα 1979.

Schopenhauer A., *Ο κόσμος σαν βούληση και σαν παράσταση*, επιμ. Κ. Μετρινού, μτφρ. Α. Βαγενάς, Αναγνωστίδης, Αθήνα, χ.χ.

Seixo M., A, *Η σημασία του ταξιδιού στη μυθιστορηματική γραφή*, μτφρ. Ράνια Πολυκανδριώτη, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα 2000.

Showalter E., «Feminist Criticism in the Wilderness», στο: *New Feminist Criticism*, Elaine Showalter ed., New York: Pantheon Books, 1985, σ. 243-270.

Suleiman S. R. , *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*, Columbia University Press, 1983.

Stoller R. J., *Perversion. The erotic form of hatred*. London: Karnac, 1975.

Swales M., *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*, Princeton University Press 1978.

Terdiman R., *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1993.

Todorov T., *Literature et signification*, Larousse, Paris 1967.

Tonnet H., *Ιστορία του ελληνικού μυθιστορήματος*, μτφρ. Μαρίνα Καραμάνου, Πατάκης, Αθήνα 2001.

Trites Seelinger R., *Disturbing the Universe – Power and Repression in Adolescent Literature*, University of Iowa Press, Iowa City, 2000.

Vernant J. P., *L' Individu, la mort, l' amour*, Gallimard, Paris 1989.

_____, *Το βλέμμα του θανάτου*, μτφρ. Γιάννης Παππάς, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1992.

_____, *Περί Ορίων*, μτφρ. Μαίρη Γίωση, Σμίλη, Αθήνα 2008.

Watkins M., *Invisible Guests: The Development of Imaginal Dialogues*, Hillsdale, N.J: Erlbaum, 1986.

White M., *Re-authoring Lives: Interviews and Essays*, Dulwich Center Publications, Adelaide 1995.

Winnicott D., *Το παιδί, το παιχνίδι και η πραγματικότητα*, μτφρ. Γ. Κωστόπουλος, Καστανιώτης, Αθήνα 2000.

Γιακόμπι Γ., «Τα σύμβολα στο εσωτερικό μιας ατομικής ανάλυσης» στο: Γιουνγκ Κ. (επιμ.), *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του*, μτφρ. Αντιγόνη Χατζηθεοδώρου, Αρσενίδης, Αθήνα 1964, σ. 272-310.

Γιουνγκ Κ. (επιμ.), *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του*, μτφρ. Αντιγόνη Χατζηθεοδώρου, Αρσενίδης, Αθήνα 1964.

Γιουνγκ Κ., *Σύμβολα της μεταμόρφωσης*, μτφρ. Φωτεινός Κατσαούνης, Αρσενίδης, Αθήνα 1991.

_____, *Η Ψυχολογία του Ασυνείδητου*, μτφρ. Ε. Ματθιοπούλου, Ιάμβλιχος, Αθήνα, 2010.

Γκριγιέ Α. Ρ., Σαρότ Ν., *Το νέο γαλλικό μυθιστόρημα (Στιγμιότυπα, Τροπισμοί)*, μτφρ. Τατιάνα Τσαλίκη – Μηλιώνη, Κάλβος, Αθήνα 1970.

Ζαφφέ Α., «Ο Συμβολισμός στις Πλαστικές Τέχνες», στο: Κ. Γιουνγκ, *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του*, μτφρ. Αντιγόνη Χατζηθεοδώρου, Αρσενίδης, Αθήνα 1964, σ. 240-249.

Ζιράρ Ρ., *Ρομαντικό ψεύδος και μυθιστορηματική αλήθεια*, μτφρ. Κατερίνα Κολλέτ, Ίνδικτος, Αθήνα 2001.

Ήγκλετον Τ., *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, μτφρ. Μιχάλης Μαυρωνάς, Οδυσσέας, Αθήνα 1996.

Κίρκεγκωρ Σ., *Ασθένεια προς θάνατον (Η έννοια της απελπισίας)*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Καστανιώτης, Αθήνα 1999.

Λιμπίς Ζ. , *Ο Μύθος του Ανδρογύνου*, μτφρ. Αριστέα Παρίση, Ολκός, Αθήνα 1989.

Λούκατς Γκ., *Η ψυχή και οι μορφές*, μτφρ. Αντώνης Οικονόμου, Θεμέλιο, Αθήνα 1986.

Ματζιορί Ρ. , «Ζ. Λακάν: Ο άνθρωπος που χάρισε στην ψυχανάλυση τη φήμη της», περ. *Τομές*, τ. 80, Γενάρης 1982, σ. 16-19.

Μπαχτίν Μ., *Έπος και μυθιστόρημα*, πρόλ.-μτφρ. Γιάννης Κιουρτσάκης, Πόλις, Αθήνα 2007.

_____, *Δοκίμια Ποιητικής*, μτφρ. Γιώργος Πινακούλας, ΠΕΚ, Ηράκλειο 2014.

Μπρονστάιν Κ. , «Φροϋδικές και κλαϊνικές θέσεις για την εφηβεία, χθες και σήμερα», μτφρ. Νάνσυ Ταλούμη, στο: Στεφανάτος Γ. (Επιμ.), *Ψυχανάλυση και Εφηβεία-Κλινικά και Θεωρητικά Ορόσημα*, Εστία, Αθήνα 2013, σ. 203-225.

Ναντώ Μ., «Το νέο μυθιστόρημα», μτφρ. Μαρία Βεληβασάκη, περ. *Διαβάζω*, τχ. 189, σ. 12-18.

Ντε Μαν Π., «Η αυτοβιογραφία ως από-προσωποποίηση», μτφρ.-σχόλια Ιωάννα Ναούμ, *Περιοδικό Ποιητική, Άνοιξη – Καλοκαίρι* 2012, σ. 10-27.

Ουάλντ Ο., *Η παρακμή του ψεύδους*, μτφρ. Θάνος Σακκέτας, Στοχαστής, Αθήνα 1999.

Σαρτρ Ζ. Π., *Κεκλεισμένων των θυρών*, μτφρ. Γρηγόρης Γρηγορίου, Αιγόκερως, Αθήνα 1995.

Σουρ Ρ., Μίλερ Σ. (επιμ.), *Ψυχαναλυτική Ψυχοθεραπεία παιδιών, εφήβων και των οικογενειών τους*, μτφρ. Δ. Τσαρμακλή, Ι. Τέττερη, Καστανιώτης, Αθήνα 1997.

Φραντς Μ. Λ., «Η διαδικασία της εξατομίκευσης», στο: Καρλ Γιουνγκ (επιμ.) *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του*, μτφρ. Αντιγόνη Χατζηθεοδώρου, Αρσενίδης, Αθήνα 1964, σ. 158-229.

Φρόντ Σ., *Νέα σειρά των παραδόσεων για την εισαγωγή στην ψυχανάλυση*, μτφρ. Κλαίρη Τρικεριώτη, Επίκουρος, Αθήνα 1977.

_____, «Ο δημιουργικός συγγραφέας και η ονειροπόληση», απόδοση: Στέλλα Μακρή, περ. *Το Δέντρο*, τ. 27, 1982, σ. 15-23.

_____, *Ναρκισσισμός, Μαζοχισμός, Φετιχισμός*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα 1991.

_____, *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα 1994.

_____, *Επίκαιρες παρατηρήσεις για τον πόλεμο και τον θάνατο*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα 1998.

_____, *Μεταψυχολογικά κείμενα του 1915*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα 2005.

Χάιντεγκερ Μ., *Είναι και Χρόνος*, τ. Α', μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας, Δωδώνη 1998.

_____, *Είναι και Χρόνος*, τ. Β', μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας, Δωδώνη 1985.

Χέντερσον Γ., «Οι αρχέγονοι Μύθοι και ο Σύγχρονος Άνθρωπος», στο: Καρλ Γιουνγκ (επιμ.) *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του*, μτφρ. Αντιγόνη Χατζηθεοδώρου, Αρσενίδης, Αθήνα 1964, σ.104-157.

Χόρνεϋ Κ., *Η ψυχολογία της γυναίκας*, μτφρ. Μαρίνα Λώμη, Γλάρος, Αθήνα 1978.

Ωλανιέ Π., «Κατασκευάζοντας ένα παρελθόν δι' εαυτόν», μτφρ. Γ. Στεφανάτος, Τ. Χατζηγιάννη - Στεφανάτου, στο: Στεφανάτος Γ. (Επιμ.), *Ψυχανάλυση και Εφηβεία-Κλινικά και Θεωρητικά Ορόσημα*, Εστία, Αθήνα 2013, σ. 327-375.

Περιοδικά

Ακτή, τ. 49, Χειμώνας 2001.

Γραφή, Αφιέρωμα: «Λιλίκα Νάκου», τ. 5, 1989

Διαβάζω, Αφιέρωμα στον Τόμας Μανν, τ. 90, 1984

Διαβάζω, Αφιέρωμα: «Κοσμάς Πολίτης», τχ. 116, 10-4-1985.

Διαβάζω, Αφιέρωμα στον Γκαίτε, τ. 154, 1986

Διαβάζω, Αφιέρωμα: «Αυτοβιογραφία», τ. 155, 1986.

Διαβάζω, Αφιέρωμα: «Ψυχανάλυση και λογοτεχνία», τχ. 163, 11-3-1987.

Διαβάζω, Αφιέρωμα: «Μεσοπόλεμος και Πεζογραφία», τχ. 279, 22-1-1992.

Διαβάζω, Αφιέρωμα: «Μέλπω Αξιώτη», τ. 311, 1993.

Διαβάζω, Αφιέρωμα: «Υπερρεαλισμός και έρωτας», τ. 335, 1994.

Διαβάζω, Αφιέρωμα: «Το νεοελληνικό αστικό μυθιστόρημα», τ. 338, 1994.

Διαβάζω, Αφιέρωμα στον Κ. Πολίτη, τ. 469, 2006.

Διαδρομές, Αφιέρωμα: «Νεανική Λογοτεχνία», τ. 29, 1993.

ΔΙΑ-ΚΕΙΜΕΝΑ, Αφιέρωμα: «Μοντερνισμός-μεταμοντερνισμός: Διαχωριστικές γραμμές», τχ. 9, Θεσσαλονίκη 2007.

Δίνη, Αφιέρωμα: «Μέλπω Αξιώτη», τ. 4, 1989

Ελλίτροχος, Αφιέρωμα στον Κ. Πολίτη, τ. 11, 1996-97

Εντευκτήριο, Αφιέρωμα: «Αυτοβιογραφία», τ. 28-29, 1994.

Η Λέξη, τ. 55, 1986.

Η Λέξη, Αφιέρωμα: «Παιδική Λογοτεχνία και ψυχανάλυση», τχ. 118, 1993.

Θαλλώ, τ. 5, Φθινόπωρο 1993.

Ιταλοελληνικά, Αφιέρωμα: «Γιώργος Θεοτοκάς», XI, 2008.

Νέα Εστία, τ. 33, ετ.ΙΖ', 15/1/1943, αρ.375

Νέα Εστία, Αφιέρωμα στον Ι.Μ. Παναγιωτόπουλο, τχ. 1329, 15-11-1982.

Νέα Εστία, Αφιέρωμα στον Παντελή Πρεβελάκη, τχ 1828, Δεκ. 2009, τχ. 1662, 1-10-1996, τχ. 1427, Χριστούγεννα 1986.

Νέα Εστία, Αφιέρωμα: «Η ελληνική Λογοτεχνία και οι επιδράσεις των ξένων πνευματικών ρευμάτων», τ. 1451, 1987.

Νέα Εστία, Αφιέρωμα στον Θ. Πετσάλη – Διομήδη, Χριστούγεννα 1995.

Νέα Εστία, Αφιέρωμα στον Α. Τερζάκη, τ. 1718, Δεκ. 1999.

Παλίμψηστον, τ. 11, 1991

Παλίμψηστον τ. 14-15, 1994-1995.

Περίπλους, Αφιέρωμα στον Κοσμά Πολίτη, τ. 48, 1999.

Ρήξη, Καλοκαίρι 1993.

Σκιάθος, τ. 26, 1982.

Σπείρα, τ. 6, 1977.

Σύγκριση/Comparaison, τ. 2-3, 1991.

Σύγκριση/Comparaison, τ. 4, 1992.

Σύγκριση/Comparaison, τ. 15, 2004.

Τετράδια Ευθύνης, Προσφορά στον Άγγελο Τερζάκη, τ. 4, 1977.

Τετράδια Ευθύνης, Αφιέρωμα στον Ι.Μ. Παναγιωτόπουλο, τχ. 8, 1979.

Τετράδια Ευθύνης: «Η νεοελληνική κριτική για τον Παντελή Πρεβελάκη», τχ. 9, 1979.

Το Δέντρο, Αφιέρωμα: «Ψυχολογική και Ψυχαναλυτική προσέγγιση στη Λογοτεχνία», τ. 27, 1982.

Τομές, τ. 4, Αφιέρωμα: «Άγγελος Τερζάκης», 1976.

Τομές, Αφιέρωμα στη Λιλίκα Νάκου, τ. 48, Μάιος 1979.

Τομές, τ. 80, 1982.

Byzantine and Modern Greek Studies, v. 9, 1984, University of Birmingham.

Journal of Modern Greek Studies, v. 4, No 2, 1986.

Modern Greek Studies Yearbook, v. 4, 1988

Modern Greek Studies (Australia and New Zealand), v. 2, 1994.

Άρθρα σε ηλεκτρονικές διευθύνσεις

Αναγνωστοπούλου Διαμάντη, «Ρήξεις της στερεοτυπικής γυναικείας εικόνας και στάσης σε κείμενα γυναικών συγγραφέων του Μεσοπολέμου», στο: Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*, Θεσσαλονίκη, 2–5 Οκτωβρίου 2014, τ. 5^{ος}, στον διαδικτυακό τόπο: ([http://www.eens.org/EENS congresses/2014/anagnostopoulou_diamanti.pdf](http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/anagnostopoulou_diamanti.pdf)).

Παπαδάτος Ιωάννης, «Τα Ψάθινα καπέλα είναι για όλες τις εποχές», στον διαδικτυακό τόπο: <https://www.oanagnostis.gr/ta-psathina-kapela-ine-gia-oles-tis-epoches/>

Στεφανάτος Γεράσιμος, «Αναζητώντας μιαν αλήθεια που γιατρεύει», Συνέντευξη στον Κ. Β. Κατσουλάρη, στον διαδικτυακό τόπο:

<https://www.bookpress.gr/sinenteuxeis/sinomilies/2017-05-06-17-52-15>.

Garasym Tetyana, « Initiation Novel VS Bildungsroman: Common and Distinct Features», στον διαδικτυακό τόπο:

<http://conf.uni-ruse.bg/bg/docs/cp12/6.3/6.3-32.pdf>.

Marcondes Cesar Constanca, «Πρόσωπο, ταυτότητα και ετερότητα στο έργο του Paul Ricoeur», περ. ΕΥΔΙΚΙΑ τχ. 8, 2008, στον διαδικτυακό τόπο:

<http://www.kostasbeys.gr/articles.php?s=4&mid=1498&mnu=4&id=25046>)