Δ΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών
Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010

Πρακτικά

Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)

Τόμος Δ΄

Επιμέλεια:
Κωνσταντίνος Α. Δημάδης

Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών
Αθήνα 2011

Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)
Identities in the Greek world (from 1204 to the present day)

Τόμος Δ΄

Την ευθύνη της έκδοσης έχει το Διοικητικό Συμβούλιο της ΕΕΝΣ
E-mail: *dimadis@zedat.fu-berlin.de*

ISBN (vol.) 978-960-99699-6-3
ISBN (set) 978-960-99699-0-1

Σελιδοποίηση – τυπογραφική φροντίδα:
Κωστής Ψυχογυιός (*pezanos@otenet.gr*)

Copyright © 2011:
Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ)
European Society of Modern Greek Studies
www.eens.org

Δ΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών
Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010

Πρακτικά

Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)

Τόμος Δ΄

Επιμέλεια:
Κωνσταντίνος Α. Δημάδης

Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών
Αθήνα 2011

4th European Congress of Modern Greek Studies
Granada, 9-12 September 2010

Proceedings

Identities in the Greek world (from 1204 to the present day)

Vol. 4

Edited by
Konstantinos A. Dimadis

European Society of Modern Greek Studies
Athens 2011

Δ΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών
της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ)
Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010

Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο
(από το 1204 έως σήμερα)

Το Συνέδριο διοργανώθηκε
από την Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών
σε συνεργασία
με το Πανεπιστήμιο της Γρανάδας,
το Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών
της Γρανάδας
και την Ισπανική Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών

Επιστημονική Επιτροπή
του Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών
Comité Científico

Πρόεδρος και συντονιστής / Presidente y coordinador:
Konstantinos A. Dimadis (Freie Universität Berlin)

Μέλη / Miembros:
Διαμάντη Αναγνωστοπούλου (Πανεπιστήμιο Αιγαίου)
Asterios Argyriou (Université de Strasbourg)
Vangelis Calotychos (Columbia University)
Philip Carabott (King's College London)
Lia Brad Chisacof (Academiei Române)
Isabel García Gálvez (Universidad de La Laguna, Canarias)
Ι. Κ. Χασιώτης (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης)
David Holton (University of Cambridge)
Μαρία Κακριδή-Ferrari (Πανεπιστήμιο Αθηνών)
Τάσος Α. Καπλάνης (Πανεπιστήμιο Κύπρου)
Γιώργος Δ. Κοντογιώργης (Πάντειον Πανεπιστήμιο Αθηνών)
Olga Omatos Sáenz (Universidad del País Vasco)
Βάλτερ Πούχνερ (Walter Puchner) (Πανεπιστήμιο Αθηνών)
Ερασμία-Λουίζα Σταυροπούλου (Πανεπιστήμιο Αθηνών)
Henri Tonnet (Université de Paris IV-Sorbonne)
Dimitris Tziovas (University of Birmingham)

Οργανωτική Επιτροπή
του Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών
Comité Organizador

Πρόεδρος / Presidente:
Moschos Morfakidis Filactos (Universidad de Granada)

Συντονιστής / Coordinador:
Konstantinos A. Dimadis (Freie Universität Berlin)

Μέλη / Miembros:
Javier Alonso Aldama (Universidad del País Vasco)
José Antonio Costa Ideias (Universidad Nova de Lisboa)
Isabel García Gálvez (Universidad de La Laguna, Canarias)
Ernest Marcos Hierro (Universidad de Barcelona)
Antonio Melero Vellido (Universidad de Valencia)
Alicia Morales Ortiz (Universidad de Murcia)
Encarnación Motos Guirao (Universidad de Granada)
Penélope Stavrianopulu (Universidad Complutense de Madrid)

Τεχνική Γραμματεία / Secretaria Técnica

Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών της Γρανάδας
Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas de Granada

Maria Salud Baldrich López
Isabel Cabrera Ramos
Paraskeví Gatsioúfa
Panagiota Papadopoulou

Διοικητικό Συμβούλιο της ΕΕΝΣ (2006-2010)

Πρόεδρος Konstantinos A. Dimadis, Γερμανία
Αντιπρόεδρος Lucia Marcheselli, Ιταλία
Γραμματέας Maria A. Stassinopoulou, Αυστρία
Ταμίας Ann Chikovani, Γεωργία
Μέλος Isabel García Gálvez, Ισπανία
Αναπληρωματικά μέλη
Marjolijne C. Janssen (Ολλανδία)
Ekkehard Wolfgang Bornträger, Ελβετία
Lia Brad Chisacof, Ρουμανία

⁂

Διοικητικό Συμβούλιο της ΕΕΝΣ (2010–)

Konstantinos A. Dimadis, Γερμανία (Πρόεδρος)
Marjolijne C. Janssen, Μεγάλη Βρετανία (Αντιπρόεδρος)
Javier Alonso Aldama, Ισπανία (Γραμματέας)
Ann Chikovani, Γεωργία (Ταμίας)
Tudor Dinu, Ρουμανία (Μέλος)
Αναπληρωματικά μέλη:
Stéphane Sawas, Γαλλία
Anna Maria Zimbone, Ιταλία

Το Δ΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών
της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών
πραγματοποιήθηκε με την αρωγή

του Υπουργείου Πολιτισμού και Τουρισμού της Ελληνικής Δημοκρατίας,
του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού της Κυπριακής Δημοκρατίας,
του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη (Αθήνα),
της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου της Γρανάδας,
της Σχολής Επικοινωνίας και Τεκμηρίωσης
του Πανεπιστημίου της Γρανάδας,
του Κέντρου Βυζαντινών, Νεοελληνικών
και Κυπριακών Σπουδών (Γρανάδα).

ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
είναι αναρτημένο στον ιστότοπο της ΕΕΝΣ
www.eens.org

Τόμος Δ΄

Θεματική ενότητα

Ταυτότητα και φύλο

Οι θεματικές υποενότητες (κατ' αλφαβητική σειρά):

- Αποδομώντας τις έμφυλες ταυτότητες
- Έμφυλες ταυτότητες και γυναικεία γραφή (1900–1945)
- Έμφυλες ταυτότητες και γυναικεία γραφή (1945–σήμερα)
- Έμφυλες ταυτότητες στον παραδοσιακό πολιτισμό και στη λογοτεχνία
- Έμφυλες ταυτότητες στον παραδοσιακό πολιτισμό και στη λογοτεχνία: Συγκριτολογικές προσεγγίσεις
- Λεσβιακές, ομοφυλοφιλικές, αμφιφυλοφιλικές και διαφυλικές σπουδές (ΛΟΑΔ)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ
ΤΟΥ Δ΄ ΤΟΜΟΥ

Πρόλογος (**Κ. Α. Δημάδης**) 17

Ταυτότητα και φύλο

• *Αποδομώντας τις έμφυλες ταυτότητες*

Dimoula, Vassiliki. The ambivalence of pain in the work of Giorgos Heimonas: Medical perversion or love in the beyond? 27

Λίκα, Φωτεινή. Α-γενής λόγος και έμφυλη ανατροπή στη *Μορφίνη*: Στερεότυπα λόγου και συμπεριφοράς στο αφήγημα της Νικόλ Ρούσσου . . . 41

• *Έμφυλες ταυτότητες και γυναικεία γραφή (1900–1945)*

Νικολοπούλου, Μαρία. Γυναικεία σεξουαλικότητα και γραφή στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900–1920) 59

Ντενίση, Σοφία. Έμφυλες ταυτότητες και οι Βαλκανικοί πόλεμοι 73

Παλαιού, Νίνα. Μητρότητα και εθνική ανάπτυξη: καθοριστικοί παράγοντες στη διαμόρφωση της γυναικείας ταυτότητας κατά την περίοδο 1900–1940 87

Σαρακατσιάνου, Βασιλική. Εικαστική γραφή και έμφυλες ταυτότητες στην Ελλάδα τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα 101

• *Έμφυλες ταυτότητες και γυναικεία γραφή (1945–σήμερα)*

Spiliotopoulou, Constantina. Résistance et devoir dans la poésie féminine après guerre 117

Τζατζιμάκη, Ελένη. Συγχρονική προσέγγιση της γυναικείας ποιητικής περιοχής κατά τη δεκαετία 1975–1985. Η καινούρια παρουσία 129

• *Έμφυλες ταυτότητες στον παραδοσιακό πολιτισμό και στη λογοτεχνία*

Αναγνωστοπούλου, Διαμάντη. Γυναικείες και ανδρικές ταυτότητες σε μυθιστορήματα της Ρέας Γαλανάκη 143

Αποστολή, Πέρσα. *Η αυθεντική ιστορία της Πάπισσας Ιωάννας* (1931) της Μαριέττας Γιαννοπούλου-Μινώτου: Μια άγνωστη λογοτεχνική μετάπλαση ενός διαβόητου μύθου 157

Baldrich López, Mª Salud. El papel de la mujer en *El Mendigo* de Andreas Karkavitsas 171

Κιοσσές, Σπύρος. «Μαμά, εγώ δεν υπάρχω;»: η αναζήτηση της γυναικείας ταυτότητας στο λογοτεχνικό έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου 181

Παπαβασιλείου, Φανή. Η έμφυλη ταυτότητα της Αλεξίας όπως αυτή διαγράφεται μέσα από την αφήγηση στο έργο της Πηνελόπης Δέλτα, *Τον καιρό του Βουλγαροκτόνου* (1911) 193

Παπαγεωργίου, Ιωάννα. Η γυναικεία ταυτότητα στο ελληνικό θέατρο σκιών κατά την περίοδο του μεσοπολέμου (1918–1940): Η διεκδίκηση της ερωτικής αυτοδιάθεσης 203
Παπαρούση, Μαρίτα. Εκφάνσεις της ανδρικής ταυτότητας στη σύγχρονη πεζογραφία: η περίπτωση του Θ. Ιρηγοριάδη 227
Petrakou, Kyriaki. Identity of a Woman: authenticity and individuality in the work of three modern (women) playwrights (Margarita Lyberaki, Loula Anagnostaki, Kostoula Mitropoulou) 241
Tziovas, Dimitris. Allegorical Readings and Metaphors of Identity: Sexuality, Society and Nature in Vassilis Vassilikos' *Το Φύλλο* 255
Troupi, Maria. Becoming female: exploring Karavelas' "otherness" in K. Theotokis' novel *The Life and Death of Karavelas* 273
Φουρναράκης, Κωνσταντίνος. Η διαμόρφωση μιας ανεξάρτητης γυναικείας ταυτότητας στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα· η περίπτωση της ποιήτριας Αντωνούσας Καμπουράκη 287
Χατζηγεωργίου, Παναγιώτα. Η Μύρρα στα *Δόντια της μυλόπετρας:* η ταυτότητα μιας αφανούς πρωταγωνίστριας 303
Χατζηδημητρίου-Παράσχου, Σοφία & Καλογήρου, Τζίνα. Το ξύπνημα και το ταξίδι: νεαρές ηρωίδες ταξιδεύουν σε αναζήτηση της ταυτότητας 315
Χριστοδουλίδου, Λουίζα. Η αρχετυπική πάλη αρσενικού/θηλυκού στην «Κλυταιμνήστρα (κατ' όναρ και καθ' ύπαρ)» του Κυρ. Χαραλαμπίδη 329

• Έμφυλες ταυτότητες στον παραδοσιακό πολιτισμό και στη λογοτεχνία: Συγκριτολογικές προσεγγίσεις

Λαζαρίδου, Αναστασία Δανάη. Ρετίφ ντε λα Μπρετόν και Ρήγας Βελεστινλής: ταυτότητες μιας αισθηματικής αγωγής 343
Metreveli, Medea. Το γυναικείο ζήτημα και η «φιλογυνική» ιδεολογία στη γεωργιανή και ελληνική λογοτεχνία του 19ου–20ού αιώνα 361
Χατζηγιαννίδη, Αναστασία. Εθνική ταυτότητα και φύλο στην ελληνική και πολωνική ρομαντική ποίηση του 19ου αιώνα 369

• Λεσβιακές, ομοφυλοφιλικές, αμφιφυλοφιλικές και διαφυλικές σπουδές (ΛΟΑΔ)

Ρούσσου, Βαρβάρα. Η ταυτότητα της λεσβίας: από την *Ερωμένη της* στην Κατίνα Μελά μέσω της Θαλασσίας Ύλης και της Olga Broumas 381

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΜΩΝ Α΄, Β΄, Γ΄, Ε΄ 397

Πρόλογος

Από τις 9 έως και τις 12 Σεπτεμβρίου 2010 πραγματοποιήθηκε στο Πανεπιστήμιο της Γρανάδας το Δ΄ Πανευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ), με θέμα ***Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)***. Την έναρξη των εργασιών του συνεδρίου κήρυξε ο αντιπρύτανης του Πανεπιστημίου της Γρανάδας, καθηγητής *Miguel Gómez Oliver*, και τίμησαν με την παρουσία τους η κοσμήτορας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου της Γρανάδας, καθηγήτρια *María Helena Martín Vivaldi*, ο πρέσβης της Ελληνικής Δημοκρατίας στην Ισπανία, *Νικόλαος Ζαφειρόπουλος*, ο πρέσβης της Κυπριακής Δημοκρατίας στην Ισπανία, *Νέαρχος Παλάς*, και η εκπρόσωπος του ελληνικού Υπουργείου Πολιτισμού και Τουρισμού, *Ευγενία Λαλαπάνου-Βώσσου*.

Σε ό,τι αφορά την ιστορία του Δ΄ συνεδρίου της ΕΕΝΣ: Τον Δεκέμβριο του 2009 υποβλήθηκαν 461 αιτήσεις για συμμετοχή με ανακοίνωση. Από αυτές, η 16μελής διεθνής Επιστημονική Επιτροπή ενέκρινε 348 αιτήσεις. Το τελικό πρόγραμμα του συνεδρίου περιέλαβε 332 επιστημονικές ανακοινώσεις. Η εκφώνηση των ανακοινώσεων και το σύνολο των εργασιών του συνεδρίου πραγματοποιήθηκαν σε 8 παράλληλες συνεδρίες σε αίθουσες της Φιλοσοφικής Σχολής και της Σχολής Επικοινωνίας και Τεκμηρίωσης του Πανεπιστημίου της Γρανάδας.

Σε σχέση με τα προηγούμενα τρία συνέδρια της ΕΕΝΣ, η διάρκεια των εργασιών του Δ΄ συνεδρίου επεκτάθηκε κατά μία ημέρα λόγω του μεγάλου αριθμού συμμετοχών με ανακοίνωση. Περιορίστηκε όμως ο αριθμός των παράλληλων συνεδριών σε 8, ώστε οι σύνεδροι να μπορούν να παρακολουθήσουν με μεγαλύτερη ευχέρεια τις ανακοινώσεις που τους ενδιέφεραν και να πάρουν μέρος στις συζητήσεις. Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, οι 8 θεματικές ενότητες του προγράμματος περιέλαβαν 81 υποενότητες, γεγονός το οποίο επέβαλε η ποικιλία των προσεγγίσεων του θέματος του συνεδρίου, όπως αυτές αναδείχθηκαν από τις περιλήψεις των ανακοινώσεων που έλαβαν την έγκριση της Επιστημονικής Επιτροπής.[1]

Ασφαλώς, το επίκαιρο σε διεθνές επίπεδο θέμα της ταυτότητας —τόσο από θεωρητική όσο και από ερευνητική άποψη— που επελέγη τον Ιούνιο

1 Υπενθυμίζεται ότι τα προγράμματα και τα κείμενα των ανακοινώσεων που πραγματοποιήθηκαν στο Γ΄ και Δ΄ συνέδριο της ΕΕΝΣ παραμένουν αναρτημένα στον ιστότοπό της <www.eens.org> και προσφέρουν στον ενδιαφερόμενο μια πρώτη εντύπωση για την εξέλιξη που έχουν σημειώσει κατά τα τελευταία χρόνια οι νεοελληνικές σπουδές ως γνωστικό/ερευνητικό αντικείμενο.

του 2008 ως κεντρικό θέμα του Δ΄ συνεδρίου της ΕΕΝΣ, συντέλεσε αποφασιστικά όχι απλώς στη θεαματική αύξηση συμμετοχής ερευνητών από πανεπιστήμια κυρίως της Ευρώπης, της Αυστραλίας και των Η.Π.Α., αλλά προπάντων ώθησε τους συνέδρους σε μια περαιτέρω συστηματική και σε βάθος, σε πολλές περιπτώσεις, προσέγγιση πεδίων, όπως του ελληνικού θεάτρου και κινηματογράφου, είτε των έμφυλων ταυτοτήτων αναφορικά με την ελληνική λογοτεχνία και γλώσσα, την εκπαίδευση, την πολιτική, τη μετανάστευση κλπ. στον ελληνικό, τον κυπριακό αλλά και τον ευρύτερο βαλκανικό ή ευρωπαϊκό χώρο με μια διαχρονική διάσταση.

Σημειώνεται ότι ο προγραμματισμός του Δ΄ συνεδρίου προέβλεπε να πραγματοποιηθούν τρεις ημίωρες εναρκτήριες εισηγήσεις στην ολομέλεια του συνεδρίου, ώστε να καλυφθεί κατά το δυνατόν η θεωρητική προβληματική του όρου *ταυτότητα* από τη διεθνή βιβλιογραφία, αλλά και στο πλαίσιο της γλωσσολογίας και της κοινωνιολογίας ή των πολιτικών επιστημών. Προσωπικοί λόγοι εμπόδισαν, δυστυχώς, τους δύο από τους τρεις εισηγητές να προσέλθουν στο συνέδριο, με αποτέλεσμα να πραγματοποιηθεί μόνο η εναρκτήρια εισήγηση του καθηγητή Γιώργου Κοντογιώργη, η οποία δημοσιεύεται στα *Πρακτικά*, σύμφωνα με την απόφαση της Ε΄ Τακτικής Γενικής Συνέλευσης της ΕΕΝΣ (Πανεπιστήμιο της Γρανάδας, 12 Σεπτεμβρίου 2010). Είναι αυτονόητο ότι η ευθύνη για τις γνώμες που διατυπώνονται και στην εναρκτήρια εισήγηση και σε όλες τις υπόλοιπες ανακοινώσεις που δημοσιεύονται στα *Πρακτικά* ανήκει αποκλειστικά στους συγγραφείς τους.

Για να φανεί καλύτερα η εξέλιξη των συνεδρίων της ΕΕΝΣ από την πλευρά της συμμετοχής, της θεματικής ευρύτητας και της θεωρητικής προσέγγισης, παραθέτουμε παρακάτω τα σχετικά στοιχεία από τα τρία προηγούμενα συνέδριά της:

Α΄ Πανευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της ΕΕΝΣ (Ελεύθερο Πανεπιστήμιο Βερολίνου, 1-4 Οκτωβρίου 1998)

- Θέμα (με 7 επιμέρους θεματικές ενότητες): ***Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση (1453-1981).***
- Πραγματοποιήθηκαν 151 επιστημονικές ανακοινώσεις.
- Συμμετείχαν 188 σύνεδροι από την Ευρώπη, τις Η.Π.Α., τον Καναδά, την Αυστραλία και τη Μέση Ανατολή.
- Κυκλοφόρησαν τα *Πρακτικά* του συνεδρίου σε 2 τόμους των 1.454 σελίδων (Αθήνα: «Ελληνικά Γράμματα» 1999).

Β΄ Πανευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της ΕΕΝΣ (Πανεπιστήμιο Κρήτης, 10-12 Μαΐου 2002)

- Θέμα (με 10 επιμέρους θεματικές ενότητες): ***Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα.***

- Πραγματοποιήθηκαν 135 επιστημονικές ανακοινώσεις.
- Συμμετείχαν 145 σύνεδροι από την Ευρώπη, τις Η.Π.Α., τον Καναδά, την Αυστραλία και τη Μέση Ανατολή.
- Κυκλοφόρησαν τα *Πρακτικά* του συνεδρίου σε 2 τόμους των 1.522 σελίδων (Αθήνα: «Ελληνικά Γράμματα» 2004).

Γ΄ Πανευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της ΕΕΝΣ (Πανεπιστήμιο Βουκουρεστίου, 2-4 Ιουνίου 2006)

- Θέμα (με 19 επιμέρους θεματικές ενότητες): ***Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα.***
- Πραγματοποιήθηκαν 194 επιστημονικές ανακοινώσεις.
- Συμμετείχαν 237 σύνεδροι από την Ευρώπη, τις Η.Π.Α., τον Καναδά, την Αυστραλία, τη Νότια Αμερική και τη Μέση Ανατολή.
- Τον Ιούλιο του 2006 αναρτήθηκαν ηλεκτρονικά στον ιστότοπο της ΕΕΝΣ οι ανακοινώσεις που υποβλήθηκαν και εγκρίθηκαν προς δημοσίευση.
- Κυκλοφόρησαν τα *Πρακτικά* του συνεδρίου σε 3 τόμους των 2.048 σελίδων (Αθήνα: «Ελληνικά Γράμματα» 2007).

Σύμφωνα με τα διαθέσιμα στοιχεία, το Δ΄ συνέδριο της ΕΕΝΣ υπήρξε όχι μόνο το μεγαλύτερο έως σήμερα σε αριθμό συμμετοχών με επιστημονικές ανακοινώσεις συνέδριο της Εταιρείας, αλλά και το μεγαλύτερο και ευρύτερο από διεπιστημονική άποψη συνέδριο στην ιστορία των νεοελληνικών σπουδών, όπως αυτές διαμορφώθηκαν και καθιερώθηκαν μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο τόσο στην Ελλάδα όσο και διεθνώς.

Η ΕΕΝΣ, συνεπής στην τακτική που καθιέρωσε από το Α΄ κιόλας ευρωπαϊκό συνέδριό της (Ελεύθερο Πανεπιστήμιο Βερολίνου, Οκτώβριος 1998), στήριξε και στο Δ΄ συνέδριο του 2010 νέους υποψήφιους διδάκτορες (οι οποίοι βρίσκονταν σε προχωρημένο ή στο τελευταίο στάδιο εκπόνησης της διατριβής τους) και μεταδιδακτορικούς ερευνητές (οι οποίοι δεν κατείχαν ακόμα πανεπιστημιακή ή άλλη ερευνητική θέση στην αρχή του 2010), προκειμένου να πάρουν μέρος στο Δ΄ συνέδριο με ανακοίνωση, με την προϋπόθεση ότι οι ανακοινώσεις αυτές θα πληρούσαν τα κριτήρια που είχε θέσει η 16μελής διεθνής Επιστημονική Επιτροπή και που ίσχυαν για όλους. Η τακτική αυτή της ΕΕΝΣ επιδοκιμάστηκε για άλλη μια φορά από τους νεοελληνιστές διεθνώς.

Με ταχύ ρυθμό, τον Ιανουάριο του 2011, ανάρτησε η ΕΕΝΣ στον ιστότοπό της τις ανακοινώσεις εκείνες του Δ΄ συνεδρίου που υποβλήθηκαν προς δημοσίευση και κρίθηκαν δημοσιεύσιμες, ακολουθώντας την τακτική που είχε καθιερώσει στο Γ΄ συνέδριο (Πανεπιστήμιο Βουκουρεστίου 2006). Η τακτική αυτή έχει επίσης ευεργετικά αποτελέσματα για τις νεοελληνικές σπουδές, διότι το υλικό των επιστημονικών ανακοινώσεων είναι σχεδόν

αμέσως μετά τη λήξη των συνεδρίων της ΕΕΝΣ προσιτό στο διεθνές κοινό των νεοελληνιστών, αλλά και στις συγγενείς με τις νεοελληνικές σπουδές ειδικότητες, όπως και εν γένει στον κόσμο των ερευνητών, των φοιτητών και των υποψήφιων διδακτόρων. Άλλωστε, τα στατιστικά στοιχεία που διαθέτουμε σχετικά με τη συχνότητα με την οποία ο ιστότοπος της ΕΕΝΣ δέχεται επισκέψεις στα επιμέρους θεματικά τμήματα που καλύπτει, και ειδικά στις αναρτημένες ανακοινώσεις των συνεδρίων, είναι εύγλωττα ως προς τη σκοπιμότητα που υπηρετεί η διαδικτυακή ανάρτηση των εν λόγω δημοσιευμάτων.[2]

Σήμερα, είμαστε στην ευχάριστη θέση να αναρτήσουμε στο Διαδίκτυο τα ***Πρακτικά του Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της ΕΕΝΣ*** (Πανεπιστήμιο Γρανάδας, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010) σε μορφή ψηφιακού βιβλίου (e-book). Τα *Πρακτικά* του Δ΄ συνεδρίου αποτελούνται από πέντε τόμους σε ψηφιακή μορφή με συνολικό αριθμό 3.660 σελίδων. Κάθε τόμος έχει αυτοτελή σελιδαρίθμηση, ώστε να αποφεύγονται ενδεχόμενα λάθη στις παραπομπές. Επίσης, στο τέλος κάθε τόμου καταχωρίζονται τα περιεχόμενα των άλλων τεσσάρων τόμων προς διευκόλυνση του αναγνώστη. Στα περιεχόμενα των πέντε τόμων, οι θεματικές υποενότητες κατατάσσονται αλφαβητικά. Είναι ευνόητο ότι η ψηφιακή μορφή των *Πρακτικών του Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της ΕΕΝΣ* θα διευκολύνει τα μέγιστα τους ερευνητές που θα ανατρέξουν σε αυτά. Επίσης, θα βοηθήσει τις μεγάλες βιβλιοθήκες στην άμεση και ευχερή καταχώριση των *Πρακτικών* στους καταλόγους τους.

Ασφαλώς, η ΕΕΝΣ, η οποία αποτελεί αστική μη κερδοσκοπική εταιρεία και έχει ομοσπονδιακό χαρακτήρα, με τακτικά μέλη τις εταιρείες νεοελληνικών σπουδών κρατών της Ευρώπης, δεν θα μπορούσε να πραγματοποιήσει ένα διεθνές συνέδριο, όπως αυτό της Γρανάδας, με χρονική έκταση τεσσάρων ημερών και με τον μεγάλο αριθμό των συμμετοχών που ενέκρινε η Επιστημονική Επιτροπή, αν δεν είχε την οικονομική υποστήριξη δημόσιων και ιδιωτικών φορέων.

Και από τη θέση, λοιπόν, αυτή εκφράζουμε την ευγνωμοσύνη μας στους φορείς που συνέβαλαν έμπρακτα στην πραγματοποίηση του Δ΄ συνεδρίου της ΕΕΝΣ, ενισχύοντας στην πράξη έναν ευρωπαϊκό πλέον θεσμό. Καταρχάς, οφείλουμε να υπογραμμίσουμε τη συμβολή του *Υπουργείου Πολιτισμού και Τουρισμού* της Ελλάδας στο θέμα αυτό και να ευχαριστήσουμε τη *Διεύθυνση Διεθνών Σχέσεων* του ΥΠΠΟΤ για την υποστήριξή της. Απευθύνουμε, επίσης, τις θερμές ευχαριστίες μας (και εκ μέρους της διεθνούς

2 Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι κατά το πρώτο πεντάμηνο του 2011 ο ιστότοπος της ΕΕΝΣ δέχθηκε περίπου 10.000 επισκέψεις. Οι επισκέπτες χρησιμοποίησαν παραπάνω από 50.000 σελίδες του ιστοτόπου.

κοινότητας των νεοελληνιστών) στους ακόλουθους χορηγούς: *Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού* της Κυπριακής Δημοκρατίας, *Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη* (Αθήνα), *Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου της Γρανάδας*, *Σχολή Επικοινωνίας και Τεκμηρίωσης του Πανεπιστημίου της Γρανάδας* και *Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών* της Γρανάδας.

Όσον αφορά τα οργανωτικά θέματα, ιδιαίτερα πρέπει να τονιστεί η συμβολή του Κέντρου Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών της Γρανάδας στην επιτυχία του συνεδρίου. Στον διευθυντή του Κέντρου, συνάδελφο καθηγητή *Μόσχο Μορφακίδη*, πρόεδρο της Οργανωτικής Επιτροπής του συνεδρίου, και στις συνεργάτριές του, κατά αλφαβητική σειρά, *Maria Salud Baldrich López*, *Isabel Cabrera Ramos* και *Παρασκευή Γκατζιούφα*, με επικεφαλής συντονίστρια της Οργανωτικής Επιτροπής τη συνάδελφο *Παναγιώτα (Γιούλη) Παπαδοπούλου*, το απελθόν και το σημερινό Διοικητικό Συμβούλιο της ΕΕΝΣ εκφράζουν τα καλύτερα αισθήματά τους για την αποτελεσματική συνεργασία τους στην επίτευξη των σκοπών του συνεδρίου. Αναλόγως, ειλικρινείς ευχαριστίες εκφράζουμε στη συνάδελφο καθηγήτρια *Olga Omatos Sáenz* (Πανεπιστήμιο της Χώρας των Βάσκων), πρόεδρο της Ισπανικής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, για τη φροντίδα που επέδειξε σε όλα τα θέματα που αφορούσαν την οργάνωση του συνεδρίου.

Θερμές, επίσης, ευχαριστίες οφείλουμε στα μέλη της διεθνούς Επιστημονικής Επιτροπής του Δ΄ συνεδρίου (στην οικεία θέση, πριν από τον Πρόλογο, καταχωρίζεται ο πλήρης κατάλογος των μελών της), διότι εργάστηκαν υποδειγματικά, ελέγχοντας και επιλέγοντας τις αιτήσεις που υποβλήθηκαν στην ΕΕΝΣ για συμμετοχή στο Δ΄ συνέδριο με ανακοίνωση, και συντέλεσαν στην επιτυχία του συνεδρίου με τη συνεκτική μορφή της δομής που του έδωσαν. Τα αποτελέσματα του συνεδρίου, όπως αυτά αξιολογήθηκαν και εκτιμήθηκαν σε μια πρώτη φάση από τη μέγιστη πλειοψηφία των συνέδρων, αποτελούν τη δικαίωση του επίπονου έργου που επιτέλεσαν τα 16 μέλη της Επιστημονικής Επιτροπής του Δ΄ συνεδρίου της ΕΕΝΣ προς όφελος της διεθνούς κοινότητας των νεοελληνιστών. Βεβαίως, τα τελικά αποτελέσματα του Δ΄ συνεδρίου θα κριθούν από το περιεχόμενο των ψηφιακών *Πρακτικών* που δίνουμε σήμερα στη δημοσιότητα.

Επίσης, στους συναδέλφους που πήραν μέρος στο Δ΄ συνέδριο είτε με ανακοίνωση είτε ως ακροατές και στους προέδρους των 103 συνεδριών που πραγματοποιήθηκαν στη διάρκεια του συνεδρίου, οφείλουμε χάριτες και ευχαριστίες. Θα ήταν, όμως, παράλειψη, αν με την ευκαιρία αυτή δεν υπογραμμίζαμε τη σημαντική συμβολή των παρακάτω συναδέλφων σε ό,τι αφορά την καλύτερη διευθέτηση όλων των τεχνικών ζητημάτων

σχετικά με την ανάρτηση των ανακοινώσεων στον ιστότοπο της ΕΕΝΣ και τη συγκρότηση των ψηφιακών πρακτικών του συνεδρίου, όπως και για τον καταρτισμό του προγράμματος του συνεδρίου. Οι ευχαριστίες μας απευθύνονται στον *Νίκο Γουλανδρή* (Παρίσι), στον συνάδελφο επίκουρο καθηγητή *Τάσο Α. Καπλάνη* (Πανεπιστήμιο Κύπρου), στη συνάδελφο και αντιπρόεδρο του Διοικητικού Συμβουλίου της ΕΕΝΣ *Marjolijne Janssen* (Πανεπιστήμιο Κέιμπριτζ), στον αφοσιωμένο συνεργάτη από το 2002 για τα τεχνικά ζητήματα του ιστοτόπου της ΕΕΝΣ, εκπαιδευτικό στη Μέση Εκπαίδευση της Γερμανίας, *Ιρηγόριο Κώτσια*.

Τέλος, εκ μέρους τόσο του απελθόντος στις 12 Σεπτεμβρίου 2010 Διοικητικού Συμβουλίου της ΕΕΝΣ, το οποίο είχε την ευθύνη για τη διοργάνωση του Δ΄ συνεδρίου, όσο και του σημερινού Διοικητικού Συμβουλίου εκφράζουμε θερμές ευχαριστίες στον *Κωστή Ψυχογυιό* (Κρήτη), ο οποίος ανέλαβε την έκδοση των *Πρακτικών* του Δ΄ συνεδρίου της ΕΕΝΣ σε μορφή ψηφιακού βιβλίου. Η συνεργασία μας υπήρξε άριστη. Οι νεοελληνιστές, εξάλλου, θα έχουν, χάρη στον μόχθο που έχει επενδύσει ο *Κωστής Ψυχογυιός* στην άρτια εμφάνιση των ψηφιακών *Πρακτικών* του Δ΄ συνεδρίου της ΕΕΝΣ, ένα χρήσιμο εργαλείο στην έρευνά τους.

Κλείνοντας, κρίνουμε σκόπιμο να επισημάνουμε ότι, τύχη αγαθή, η διοργάνωση του Δ΄ συνεδρίου της ΕΕΝΣ συνέπεσε με τη 15η επέτειο από την ίδρυση της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών το 1995 στην Αθήνα, με την αρωγή τότε του ελληνικού Υπουργείου Πολιτισμού. Ανατρέχοντας σύντομα στη δεκαπενταετή ιστορία της ΕΕΝΣ, μπορούμε να πούμε ότι η Εταιρεία έχει σήμερα, παρά το νεαρό της ηλικίας της, καθιερωθεί παγκοσμίως και αυτό αποδεικνύεται από το ενδιαφέρον που προκαλούν σε όλες τις ηπείρους τα ανά τετραετία διεθνή συνέδρια που διοργανώνει σε πανεπιστημιουπόλεις της Ευρώπης. Επιπλέον, η συμβολή της ΕΕΝΣ στη διάσωση ορισμένων τμημάτων νεοελληνικών σπουδών σε ευρωπαϊκά πανεπιστήμια, τα οποία απειλήθηκαν κατά τα τελευταία περίπου δέκα χρόνια με κατάργηση, υπήρξε αποφασιστική, αλλά, βεβαίως, δεν είναι εδώ ο κατάλληλος χώρος, για να γίνει αναφορά στις συγκεκριμένες περιπτώσεις. Στο πλαίσιο των νεοελληνικών σπουδών, εξίσου σημαντική υπήρξε κατά τα τελευταία έτη η συμβολή της ΕΕΝΣ στην προώθηση νέων ερευνητών με την ηθική αλλά και την έμπρακτη υποστήριξη που προσέφερε σε θέματα υποτροφιών. Άλλωστε και παρά τα περιορισμένα οικονομικά μέσα που διαθέτει, η Εταιρεία δεν αρνήθηκε να συνδράμει, με τη συμμετοχή και τη συνεργασία της, άλλες διεθνείς επιστημονικές εκδηλώσεις και συνέδρια, όταν αυτό της ζητήθηκε· (ως παράδειγμα μπορούν να αναφερθούν τα διεθνή συνέδρια που διοργάνωσε το Πανεπιστήμιο της Γρανάδας με τίτλο *Κωνσταντινούπολη. 550 χρόνια από την Άλωση*, Γρανάδα 2004,

και *Κωνσταντίνος Τσάτσος. Φιλόσοφος, συγγραφέας, πολιτικός*, Αθήνα 2009, ή το συνέδριο στο Πανεπιστήμιο του Μπέρμινγκχαμ, 2011, με τίτλο: *Re-imagining the Past: Antiquity and Modern Greek Culture*).

Η ευθύνη που επωμίσθηκε η ΕΕΝΣ τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια για την περαιτέρω προώθηση των νεοελληνικών σπουδών σε παγκόσμια κλίμακα την υποχρεώνει να επεκτείνει τη δραστηριότητά της και να δώσει προτεραιότητα στην επικοινωνία μέσω Διαδικτύου, καθιστώντας περισσότερο αποδοτικό τον ιστότοπό της (<www.eens.org>). Ο ιστότοπος της ΕΕΝΣ αναβαθμίσθηκε στην αρχή του 2011 και αποτελεί πλέον ένα αναγνωρισμένο όργανο στη διάθεση των νεοελληνιστών και ένα κέντρο πληροφόρησης για τους νεοελληνιστές και τις συγγενικές ειδικότητες με τη συχνή ανάρτηση πληροφοριών για συνέδρια, προκηρύξεις θέσεων και υποτροφιών, νέες εκδόσεις βιβλίων, κ.ά. Η ΕΕΝΣ, εξάλλου, με την απόφασή της να αναρτήσει τα *Πρακτικά* του Δ΄ συνεδρίου σε μορφή ψηφιακού βιβλίου στο Διαδίκτυο έχει πλέον προσανατολιστεί προς το ψηφιακό μέλλον.

Στο πλαίσιο αυτό προέχει να προχωρήσουμε και να κάνουμε ένα μεγάλο εκδοτικό βήμα, να πραγματοποιήσουμε δηλαδή τη σκέψη που διατυπώσαμε εδώ και μερικά χρόνια για το επείγον ζήτημα που αντιμετωπίζουν διεθνώς οι νεοελληνικές σπουδές: την έλλειψη ενός ψηφιακού περιοδικού νεοελληνικών σπουδών. Ένα τέτοιο περιοδικό, με αυστηρές προδιαγραφές σύνταξης και επιμέλειας, και χωρίς περιορισμό στη γλώσσα δημοσίευσης των συνεργασιών, το οποίο θα θελήσει να καλύψει τους επιμέρους ερευνητικούς τομείς που απαρτίζουν τις νεοελληνικές σπουδές, θα αποτελέσει, παρά τις δυσκολίες που συνεπάγεται ένα τέτοιο εγχείρημα, διέξοδο προς μια επιπλέον αποτελεσματική διεθνή προβολή των νεοελληνικών σπουδών, τόσο στον ερευνητικό όσο και στον διδακτικό τομέα.

Βερολίνο, 13 Ιουνίου 2011

Εκ μέρους του Διοικητικού Συμβουλίου της ΕΕΝΣ,
Καθηγητής Κωνσταντίνος Α. Δημάδης

ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΦΥΛΟ

Αποδομώντας τις έμφυλες ταυτότητες

The ambivalence of pain in the work of Giorgos Heimonas: Medical perversion or love in the beyond?

Vassiliki Dimoula

This article is motivated by an interest in the ethical dimension of literature, as well as in the relevance of sexuality to this dimension. In this perspective it suggests a reading of the work of Giorgos Heimonas, with references to *Πεισίστρατος* (1960), *Η Εκδρομή* (1964) and *Μυθιστόρημα* (1966).

The theory of ethics that supports the following discussion is influenced by Lacanian psychoanalysis, because I believe that it contributes crucially to an understanding of the very essence of the sexual experience in Heimonas – namely pain – and, further, of the crucial ambivalence of pain between perversion and ethics.[1] In his *Seminar VII* (1959-60) Jacques Lacan emphasises the need for a 'new erotics' at the very centre of ethics, an idea promoted two years later in an essay bringing together an unexpected couple: 'Kant avec Sade' (1962).[2] The structural similarity between Kantian ethics and sadistic perversion is a shared emphasis on pain over pleasure – the pain of following the moral law before individual 'pathology' in Kant, pain as a means of access to sexual *jouissance* in Sade.[3]

The central question that arises from this similarity, and to which the following article suggests an oblique answer through the work of Heimonas, is to what extent sadistic perversion may therefore be considered as an ethical stance in love (Lacan's 'new erotics'). The argument is that the identification of sadism with the unconventional ethical stance implied in psychoa-

1 For a book-length discussion of the interrelation between perversion and ethics in general, see Egginton 2006.

2 See Lacan 1999: 9 and Lacan 1966: 243-269. Heimonas met Lacan in Paris, in 1964 and had the opportunity to attend part of his seminars (Heimonas 2000: 139). The question of a direct influence of Lacan on the work of Heimonas is very interesting, but remains beyond the scope of this essay.

3 See Žižek 1998 (<http://www.egs.edu/faculty/slavoj- Žižek/articles/kant-and-sade-the-id>). Interestingly, it is in terms of duty and not pleasure that sexual activity is presented in Sade's *Philosophy in the Bedroom*: 'what then of the desperation of the libertine, who in the end, parodic though the scene may be, can only exhort his followers to fornicate even when there can be no more pleasure in it, to fornicate for the sake of fornication alone?' (Egginton 2006: 64).

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

nalysis is discouraged by the connection of sadism with the clinical setting in Heimonas – a connection foregrounded in the title of this article, which is also intended as a contribution to the ongoing discussion of the relationship of literature and medicine.[4] The clinical setting cancels the subversive, anti-social connotations of perversion, since it is a conservative milieu par excellence, where bioethics is exercised as a social practice shaping relations of power.[5] However, sadism does not exhaust the significance of pain in Heimonas and a final part of this article will allude to its fundamental importance for an ethical stance to love.

A brief account of the theoretical grounding of the ambivalence of pain between perversion and ethics is here necessary. The central imperative of Lacanian ethics is *ne pas céder sur son désir* ('do not give ground relative to your desire').[6] It is an imperative to pursue desire beyond the utilitarianism dictated by society and its hedonist prioritisation of pleasure, pursuing it, that is, beyond the 'pleasure principle' and towards *jouissance* ('painful pleasure', 'suffering').[7] Because of his anti-utilitarian conception of ethics Lacan admired the elimination of the realm of sentiment from the criteria of morality proposed by Kant.[8] Indeed, Kant's categorical imperative ('act only according to that maxim whereby you can at the same time will that it should become a universal law') has no other content than the universality of the moral law. What the parallel reading of Kant and

4 Heimonas has himself commented on the relationship of medicine and literature in his work: 'η ιατρική αποτελεί έναν πολύ ζωντανό ιστό της λογοτεχνίας μου. Όχι μόνο γιατί με βοήθησε να γνωρίσω με επιστημονικές παραμέτρους τον άνθρωπο, αλλά γιατί μου εξασφαλίζει μια κορυφαία επαφή μαζί του […] βλέπω τον άνθρωπο στην καθαρότερη αληθινότητά του, που του εξασφαλίζει ο σωματικός πόνος' (Heimonas 2000: 142). The defense against the scientific/intellectual possession of others in this comment is not enough to dissimulate that pain is not only the utmost 'truth' of human beings, but also exploited in the frame of the power relations of the clinical setting. This ambivalence, which Heimonas' literary texts clearly uncover, is made explicit in the work of Antonin Artaud, one of Heimonas' major literary references. Like Heimonas, Artaud sees a connection between medicine and art and the former offers a metaphor for the cognitive and moral mission of the latter (Sontag 1988: xxviii; xxxiv). On the other hand, Artaud is aware of the sadistic aspect of medicine: 'If there had been no doctors / there would never have been any sick people, /no dead skeletons / sick people to be butchered and flayed, / for it was with doctors and not with sick people that society began' ('Insanity and Black Magic', in Sontag 1988: 529).

5 For a brief account of this idea in Foucault, see Frank and Jones 2003: 180.

6 Lacan 1999: 319.

7 Lacan 1999: 303; 184.

8 Lacan 1999: 76; 79. See also 'Kant avec Sade': 'cette réjection radicale du pathologique, de tout égard pris à un bien, à une passion, voire à une compassion, soit la réjection par où Kant libère le champ de la loi morale' (Lacan 1966: 248).

Sade uncovers, however, is, first, that Kant often disguises the ethical in a semblance of something specific and preconceived as 'good', instead of preserving it, as promised, beyond the economy of good and evil, of pleasure and pathology.[9] Second, that in Sade the supposedly impersonal voice of the moral law takes on specific, pre-established features, not those of the 'good', as in Kant, but those of the executioner-torturer who utters the law in his all too passionate engagement on behalf of the Other's *jouissance*.[10] What distances both Kant and Sade from Lacanian ethics is therefore that they obscure 'desire's groundlessness and its imbrication with laws whose contingency undermines any notion of ultimate good or right', and proves that 'the chase of desire is not supported by any presence in the Other – that the Other is, in essence, lacking'.[11] By contrast, the awareness of the subject that the Other (God or any transcendental guarantee of meaning) knows (that he is dead) is for Lacan the very foundation of modern ethics.[12] The Sadean fantasy of endless suffering may be said to pose the structural problem of the relationship between pleasure and *jouissance*,[13] but does not resolve it. In Lacan's formulations about ethics, desire must not only understand the fantasy that supports it, but also traverse this fantasy, look beyond the window of fantasy to the spectacle of the subject's death, in order to encounter *jouissance*.[14] In this process the subject accepts the contingency of the object-cause of desire that sustained the fantasy (*objet a*), and *jouissance* is the painful pleasure in the essential absence of this object, the no-thing (*l' achose*).[15] To sum up, whether pain is an element of perversion or ethics depends on whether it serves to disavow or accept what psychoanalysis calls the lack of the Other.[16] While in sadism the sadist assumes the position of the instrument of the Other's *jouissance*, by inflicting pain

9 Egginton 2006: 61.

10 Žižek 1999: 290; 297. In support of this view, see also Miller, who argues that Lacan uncovers a division in Kant's work thanks to his reading of Sade: for Kant the subject supposedly 'auto-affects' himself with the voice of duty, but Sade reveals that there is always 'someone else who enunciates the duty, and he who enunciates the duty is not dutiful […] he is a vicious character' (Miller 1996: 222).

11 Egginton 2006: 73; 66.

12 This awareness is manifest throughout Heimonas' work, marked by the rejection of the metaphysics of logocentric tradition (Voyiatzaki 154).

13 Zupančič 2000: 81.

14 Zupančič 2000: 231; 253.

15 Chiesa 2006: 353.

16 It is on this basis, of disavowing the lack of the Other, that Hyldgaard writes about the 'conformity' of perversion, despite its supposedly unconventional, subversive connotations (2004: <http://www.lacan.com/conformperf.htm>).

on other people,[17] an erotics that would be at the basis of ethics consists in accepting the pain of the Other's lack.

***

Let us now turn to the work of Heimonas and discuss the first of the above cases: pain as part of a sadistic fantasy, whose conservatory character is implied by its integration in a clinical setting. In *Πεισίστρατος*, the first novel Heimonas wrote, the concealed, libidinous element in the representation of medicine is clear in a number of scenes, where the patient appears to be physically and psychically humiliated by the doctor.[18] In its indiscretion and self-sufficiency, the doctor's gaze does not differ from that of the noisy, athletic teenagers in his waiting room, whose curiosity is captured by the image of the suffering female body, totally exposed in some medical journal:

> Είχε και μιαν εικόνα που έδειχνε τ' απόκρυφα μιας γυναίκας γεμάτα κοκκινίλες και σπυριά κι ένας φώναξε κοίτα κοίτα κι ο διπλανός του τον σκούντηξε και του είπε σε τόνο αυστηρής επίπληξης ρε 'σύ ξεχνάς πως είσαι αθλητής μα κι αυτός δεν άφηνε με τα μάτια του την εικόνα.[19]

The passage here is very suggestive about the scopic drive operative in the representation of the human body by modern science; where knowledge becomes a means of domination and control.[20] The curiosity underlying clinical anatomy is dangerously close to 'the most archaic sadistic impulses' of what we could call 'the contemporary bio-medical perversion'.[21] The photograph in the passage just quoted indeed verges on 'medical pornography', where the female body is offered for display, fixed in time and space by the bio-medical gaze.[22]

17 Žižek 1999:296 – or, as he writes elsewhere, 'the aim of a sadist is *faire exister l'Autre:* by means of my victim's pain, I make the Other exist. The victim's pain has the weight of an ontological proof: it demonstrates that the Other exists in the real, beyond symbolic fiction, in the fullness of his/her being (Žižek 1996: 105).

18 '…κι ο άρρωστος που ήταν ένας νεαρός αλλοίθωρος και κοκκαλιάρης γελούσε χαζά με αμηχανία […] γιατί δεν ήταν συνηθισμένος να δείχνει την κοκκαλιάρικη γύμνια του […].Ύστερα ο γιατρός του είπε να κατεβάσει το βρακί του […] κι ο γιατρός του φώναζε πιο κάτω πιο κάτω κι εγώ έκανα τάχα τον αδιάφορο κι έκανα πως κοιτάζω ένα μεγάλο πίνακα πούδειχνε έναν γιατρό ασπροντυμένο που πάλευε να τραβήξει μια γυμνή κόρη από την αγκαλιά ενός σκελετού που θα ήταν ο χάρος' (Heimonas 2005: 54).

19 Heimonas 2005: 55.

20 Braidotti 1994: 21.

21 Braidotti 1994: 24.

22 Braidotti 1994: 26.

It should not escape our attention that the body most often objectified by this gaze is indeed the woman's body.[23] In another passage from *Πεισίστρατος* we read about people in the hospital's waiting room, among whom a beautiful Turkish girl with black eyes and white skin – a beauty that will be violently shattered by the male gaze of the narrator. Every time a patient ('ένα κέρινο λιπόσαρκο πράγμα') appears, the girl nervously brings her hand towards her abdomen. This gesture clearly brings suffering and pleasure together, but its meaning remains obscure until another incident occurs. A man enters the hospital holding a little girl who has lost her senses, injured by a sharp, rusty piece of iron. The doctors take the girl

> Άρπαξαν στα χέρια τους το κορίτσι και το φουστάνι που ήταν κεντημένο με αστράκια γαλανά ανασηκώθηκε και μπροστά μου και μπροστά στην τουρκάλα […] το φουστάνι του κοριτσιού ανασηκώθηκε κι είδαμε το άτριχο το άγουρο το άνηβο αιδοίο πλημμυρισμένο αίμα μια πληγή στο αιδοίο γεμάτη αίμα πηχτό σχεδόν μαύρο. Τότε η τουρκάλα άρχισε να τρέμει και τα χέρια της ανέβηκαν στο στόμα πρόλαβαν και δεν αφήσαν να βγει η φωνή και πόσο δυνατή την άκουσα αυτή την ανήκουστη φωνή.[24]

The whole incident is libidinously charged not only because of the explicitness in the description of the girl's body, but also because of the centrality of the Turkish woman's 'soundless voice', which plays a central role in the fantasy, both here and in *Η Εκδρομή* (see below). The narrator's reaction upon 'hearing' this 'soundless voice' is interesting: η καρδιά μου χτυπάει νιώθω τον χτύπο της σ' όλο μου το κορμί κι έτρεξα ξωπίσω της μαζί μου τρέχει ένας εχτοετής και δυο νοσοκόμες. The Turkish girl stumbles and falls on the ground, but the narrator continues

> Όμως προσπερνάω και τρέχω ακόμα γιατί δεν ήταν το κορίτσι που κυνηγούσα ήταν μια φωνή μια ατέλειωτη αγωνία μια θλίψη ασύλληπτη που μ' αιφνιδίασε με την άγρια αλήθεια της κι έτρεχα να την φτάσω.[25]

In psychoanalysis the voice, together with the gaze, belong to these leftovers of a prephallic *jouissance*, that support the subject's fantasy (they are the examples par excellence of Lacan's *objet a*) and function, of course, as an obstacle to the fulfilment of the sexual relationship (δεν ήταν το κορίτσι

23 Braidotti 1994: 20. See also the incident with *θείτσα Ντομνή* in *Πεισίστρατος* (Heimonas 2005: 71-2), on which Voyiatzaki comments that the male speaking voice 'survives at the expense of a female sacrificed body' (2002: 17).

24 Heimonas 2005: 78.

25 Heimonas 2005: 79.

που κυνηγούσα).[26] The true 'object voice' is devoid of meaning and signification, since, precisely, it is not part of the symbolic order. It refers to 'a *silent* scream', to 'the moment when a silent scream *resounds*. The true object voice is mute, "stuck in the throat," and what effectively reverberates is the void: resonance always takes place *in a vacuum* […] The object is here as long as the sound remains un-articulated.'[27] This is precisely what we have here. The inaudible feminine voice is the *objet a* which sets off the narrator's desire and traps him in a dialectics of desire and law, in a fantasy he cannot escape/traverse.[28] The 'object voice' opens up the abyss of the lack in the Other, but this lack is, in a properly perverse fashion, immediately disavowed and covered up by well-known knowledge, the knowledge of the professional.[29] It is not accidental that immediately after the incident the narrator is informed by the older medical student about the cause of the Turkish woman's presence in the hospital, which is a tumor in her vagina: είν' αυτή κάτι στον κόλπο της όγκος δεν θυμάμαι ο κύριος υφηγητής είπε πως στον κόλπο της.[30]

At any rate, the woman's disease explains her reaction at the sight of the little girl's uncovered body, which brings her too close to her own cause of desire/suffering, with the result that the limit of pleasure is transcended towards unbearable *jouissance*. Fallen on the ground, caught in the snares of *jouissance*, which exposes the kernel of her being beyond any symbolic/imaginary role (her καθαρότερη αληθινότητα, as Heimonas would put it? –see note 4 above), the woman becomes the object sustaining masculine fantasy par excellence. The whole narrative exposes the decency of medical morality, the supposedly scientific stance reserved to the 'normal' individual,[31] whose involvement in the situation turns out to be not objective but all too passionate and interested.

Medicine and degenerate sexuality are also linked in Heimonas' work that followed *Πεισίστρατος*, *Η Εκδρομή*. In support of this argument, we should note that narratives of illness are repetitively and emphatically

26 Žižek 1996: 3.

27 Žižek 1996: 93.

28 As Dolar explains, the 'object voice' is marked by an inherent ambivalence: on the one hand it transcends the signifier of masculine logos and points to the Lacanian problem of feminine *jouissance*. On the other, it is 'the aspect of *jouissance* pertaining to Law itself' (Dolar 1996: 17-25).

29 See Hyldgaard 2004 : <http://www.lacan.com/conformperf.htm>: 'The pervert's relation to knowledge is that of the professional, the savant. ….The pervert's identification with the non-lacking Other'.

30 Heimonas 2005: 79.

31 Braidotti 1994: 27.

framed as oral narratives within the main body of Heimonas' text. This becomes significant in conjunction with the centrality of listening in the libidinal economy of the texts of Sade, where the voiced story, the 'object voice' offers the illusion of a true encounter with satisfaction.[32]

Storytelling is a dominant practice in *Η Εκδρομή*. The narratives of illness are introduced with phrases such as Σταθείτε να σας διηγηθώ λέει με ορμή,[33] Ξαφνικά ένας λέει θα σας πω μια ιστορία.[34] One example is the story of the encounter between some friend of one of the narrators and a pretty neighbor (πραγματική καλλονή του σινεμά). The woman knocks at the friend's door to have sex and the friend's eyes are captured by the spot on the woman's cheek (μια μεγάλη μαυρειδερή ελιά), as if her beauty and her body in its entirety had a limited effect on him.

> Όμως ο φίλος μου πού να ξεκολλήσει από την ελιά, κι όλη του δηλαδή να πούμε η ερωτική του προσοχή στην ελιά και να γλύφει και να ρουφάει και να δαγκάνει την ελιά κι όλο μούγκριζε την ελιά σου την ελιά σου δεν ξέρω τι με είχε πιάσει μου είπε […]. Και γυρνάει η γυναίκα με απάθεια ενώ πριν από λίγο. Με απάθεια τελεία γυρνάει και του λέει. Δεν είναι ελιά είναι καρκίνος. Ελάτε στη θέση του φίλου μου.[35]

The object cause of the subject's desire is here clearly identified with the source of the other's suffering: the woman's spot is in reality the symptom of her cancer. The spot stands for 'this paradoxical uncanny object', the *objet petit a,* which Lacan also calls *plus-de-jouir,* 'the surplus enjoyment that designates the excess over the satisfaction brought about by the positive, empirical properties of the object'.[36] The status of this object is precarious, since, as the story here suggests, it may at any moment transform itself from a sublimated into a monstrous object, and reveal the void of the Real, which until then it served to veil. The narrator of the story invites the audience – and the reader – to put itself in his friend's place (Ελάτε στη θέση του φίλου μου), which is the place of someone witnessing such a transformation. As will be suggested below with the occasion of *Μυθιστόρημα*, the decision to face and endure this transformation points towards the properly ethical attitude in love.

The link between medicine and sadism becomes explicit in *Η Εκδρομή*, when one of the storytellers narrates an incident about himself being pres-

32 Fardinger 2005: 58/59.
33 Heimonas 2005: 119.
34 Heimonas 2005: 121.
35 Heimonas 2005: 122.
36 Žižek 1996: 105.

ent to a surgery and having the sense that Κάτι το εγκληματικό σχεδιάζεται εδώ μέσα το σαδιστικό.[37] The key to the whole scene is that the surgeon postpones the surgery with no apparent reason.

> Μπαίνει στο χειρουργείο όλα έτοιμα κι ο άρρωστός μου. Όλοι περιμένουν οι βοηθοί στην σειρά οι νοσοκόμες. Από την πρώτη στιγμή λέω με το νου μου κάτι δεν πάει καλά. Δηλαδή ο χειρούργος έδειχνε μιαν αδράνεια κι αδιαφορία δεν πλησιάζει καν στο κρεβάτι.[38]

This postponement is what gives the surgeon's attitude properly sadistic overtones, according to the very definition of sadism by Lacan, who claims that the crucial element in the sadean fantasy is not to harm the victim, but to generate the anxiety of the victim, and, beyond that, to isolate *objet a*.[39] Indeed, in the previous scene, the surgeon generates the anxiety not only of the narrator, but also of one of the nurses, who almost faints (Βγάζει μια φωνίτσα και παραλίγο να πέσει).[40] As in the case of the Turkish woman the nurse appears here in a state where support in the symbolic is momentarily lost and the real kernel of existence exposed,[41] driving the surgeon mad with desire: Την προφύλαγε και την έκρυβε μέσα του και καταλάβαινες πως εκείνη η ανυπεράσπιστη στιγμή της νοσοκόμας πως τον είχε συγκλονίσει […].[42] Devoid of signification, in its pure physicality, the nurse's voice has an irresistible spell. It lures towards the privileged realm of the Sadean heroes, a realm before the subject's division in language, where existence can be extinguished.[43] The very setting where this scene takes place contrib-

37 Heimonas 2005 : 130.

38 Heimonas 2005: 129-130.

39 'Ce n' est pas tellement la souffrance de l' autre qui est cherchée dans l' intention sadique, que son angoisse. […] L' angoisse de l' autre, son existence essentielle par rapport à cette angoisse, voilà ce que le desir sadique s' entend à faire vibrer […]' (Lacan 2004: 123). For Lacan the sadist is someone for whom the law has not operated, which would retroactively constitute an object as *a*, and this is the reason why the sadist 'plays the part of the Other in his scenario in order to make the Other exist, and seeks to isolate for his victim the object to which the law applies' (Fink 1997: 191).

40 Heimonas 2005: 130.

41 This is how the moment of stumbling is described: 'Είμαστε μια χαρά και ξαφνικά βρισκόμαστε στο πέλαγος κι ολωσδιόλου απροστάτευτοι και γελοίοι. Μια απογύμνωση στο δευτερόλεπτο' (Heimonas 2005: 130).

42 Heimonas 2005: 131.

43 On the voice as a figure alluding to the emergence of 'the undivided subject previous or beyond the advent of his participation in language', see Fardinger 2005: 58/59. The fascination with this pre-linguistic moment of the subject also brings to mind the Sadean 'second death', where the executioner aims at the victim not as body but as signifier, and strikes 'to the unyielding nothing – the thing – that lies beyond the signifier', in a vain attempt to cancel existence not only as a biological, but also as a linguistic event (De

utes to the doubling of the clinical scenario by a sadistic one: the surgery room is emphatically characterized by exclusivity, by singularity as a necessary constituent of fantasy:

> Μια σκηνή εξονυχιστική παραβίαζε την αυστηρότατη αποκλειστικότητα εκείνου του δωματίου. Χειρουργείο. Υπάρχουν χώροι αυστηρότατα αποκλειστικοί […] είναι ωρισμένοι χώροι αποκλειστικοί.[44]

The representation of medicine in Heimonas may be read in the light of Antonin Artaud's view on the dependence of doctors on the Other, in the sense of the social order and its norms, in whose name the pain of other men, fellow human beings, is managed and controlled.[45]

***

Contrary to the attitude of the sadist who enjoys 'père-versely, that is for the Father/Other, by thinking that the latter is One', there is the possibility for the subject to acknowledge the lack of the Other and deliberately assume the pain of this awareness, thus achieving an ethical stance.[46] In the domain of love accepting the lack of the Other is arguably equivalent to realising the impossibility of a sexual relationship between a man and a woman (*il n' y pas de relation sexuelle*, according to Lacan's notorious formulation).[47] Heimonas' novel *Μυθιστόρημα* arguably describes an alternative to the always failing sexual relationship, an alternative based on the knowledge of its impossibility.[48]

In this novel the central character is T (είναι το αρχικό από τη λέξη *τ*έρας, Heimonas explains). T lives with his wife called A (*α*γάπη), her mother, and a girl, Margarita, who, always in the dreamy atmosphere of the

Kesel 2009: 138).

44 Heimonas 2005: 131.

45 On this connection in Artaud, see Chiesa 2006: 350-51.

46 Chiesa 2006: 338.

47 'There is no such thing as a sexual relationship because one's *jouissance* of the Other taken as a body is always inadequate – perverse on the one hand, in so far as the Other is reduced to the *objet a*, and crazy and enigmatic on the other' (Lacan 1998: 144). In *Η Εκδρομή* the failure of sexual relationship is comically dramatized in the episode with the παράξενο ζευγάρι who retreat from the world trying in vain to achieve the perfect relationship (Heimonas 2005: 137-38).

48 Interestingly, *Μυθιστόρημα* has attracted critics' attention from the point of view of ethics. Aristinos writes of 'μια νέα ηθική του οριακού βιώματος' in this work. Although the connection of ethics to 'ενήδονη χαρά' (1981: 75), which Aristinos suggests does not capture the essence of *jouissance* as 'pleasure in pain', he is certainly right to insist on something 'αλλόκοτο και σατανικό' at the very centre of ethics here (1981: 68).

work, turns out to be his lover. One day a stranger knocks at their door. He is called Γ (*γνώση*) and intends to kill T.[49] However, T's wife, A, kills Γ in order to protect T. At the end of the novel Margarita undertakes to kill T herself, and also, it is implied, to follow him in death.

About T it is said that Ο Τ. έχει μιαν εκπληκτική ομορφιά, γοητεύει τους ανθρώπους. Στην πραγματικότητα είναι τέρας.[50] Γ is aware of T's monstrous nature, and for this reason T is furious when A kills Γ, as he feels he has lost his chance for a relationship based on knowledge, which would transcend one απλό ερωτικό πάθος, μια κοινή ομοφυλοφιλία.[51]

The love that fails between T and Γ is 'realised' between T and Margarita, who, as a woman, suggests the possibility of an Other *jouissance*, a jouissance that does not exist (since it cannot be articulated in the symbolic), but 'ex-ists', implied beyond desire and phallic *jouissance*.[52]

At the beginning of the novel we learn that Η Μαργαρίτα έχει δέος κι έναν πόθο για τον Τ. σχεδόν δεν τολμά να τον αγγίξει.[53] In this sentence T seems to be the sublimated object for Margarita, the object she has arbitrarily placed at the level of the Real, so as to veil its void, the lack in the Other. However, Margarita is strong enough to endure the knowledge of T's monstrosity beneath the veil of his dazzling beauty. Before his murder, Γ had begged Margarita to describe her knowledge of T. and Margarita responds. Θα σας περιγράψω πώς είναι το σώμα του γυμνό. The first thing to notice about the description is that T as an object of true love is beyond the barrier of sexual difference and sexual orientation, which only make sense in the frame of fantasy. He appears as an androgynous figure: έχει μια θηλυκιά σφιχτή σάρκα.[54] It is not irrelevant that both Γ and Margarita are in love with T. As Lacan has famously stated, quand on aime, il ne s' agit pas de sexe a formula signifying that love is situated beyond sexuation, 'outside the limits of the law'.[55] Margarita's description continues

> Η καμάρα των μοιρών κι οι μαρμάρινες κλειδώσεις οι τένοντες λυγερές βέργες και κοπάδια αίλουροι σκαρφαλώνουν σκαρφαλώνουν. Το

49 On the significance of the characters' initials, see Heimonas 2001: 42-43.

50 Heimonas 2005: 199.

51 Heimonas 2005: 214. Contrary to the relationship between T and Γ, the heterosexual norm (T and A) is described in terms of the sadistic fantasy we have seen thus far: 'η Α τον κοιτάζει και δεν μιλά ο Τ την κλωτσάει *τι ξέρεις για μένα* της πατά το χέρι στο πάτωμα. […] *φίλησε το χέρι μου* λέει απότομα ο Τ *φίλησε τα γόνατα* μου λέει ο Τ *γδύσου*' (Heimonas 2005: 215).

52 See on this issue Fink 2004: 161.

53 Heimonas 2005: 201.

54 Heimonas 2005: 205.

55 Within queer theory this Lacanian view is seen as a liberation of desire from heterosexuality: desire in Lacan is detached from gender, since it is not determined by object choice, but by *objet a* (see Restuccia 2006: 130).

> πρόσωπο βρεγμένο από τα φύκια βυζαίνω τον μακρύ σταλαχτίτη την πελώρια κρεμαστή καρδιά ρουφώ το αίμα της το καταπίνω.[56]

Margarita's words depart from ordinary representations of sex and thus open up a space where a non-alienated and socially determined desire may be conceived. [57] What dominates her description of T are the carnal details underneath and beyond the skin as a border between separate individuals, as well as the cannibalistic element of sucking the blood dripping of T's heart.[58] As Leo Bersani argues, this latter motif of devouring the beloved would seem to fulfil Lacan's idea of 'love in the beyond', the fusion of two desubjectified beings, while desire as a defense against *jouissance* consolidates subjectivities and thus opens the way to social regulations.[59]

The resistance to ordinary sexuality towards absolute *jouissance* is suggested even more strongly at the moment when Margarita kills T, and seems to be following him in death, whereby the two lovers are able for a brief moment to confront the Real of their existence mutually.[60]

> Η Μαργαρίτα κρατά ένα πλαστικό δοχείο με βενζίνη. Στο κέντρο της πλατείας ο Τ. σταματά κι αρχίζει να φωνάζει. […]. Η Μαργαρίτα στέκεται μπροστά του και τον αγκαλιάζει αρχίζει κι αυτή να φωνάζει. Προσπαθεί να ταιριάσει τη φωνή της με τη φωνή του Τ. Κοιτάζει το στόμα του για να μαντέψει τον σκοπό. Αλλά δεν μπορεί και μοναχά όταν παύει ο Τ παύει κι αυτή κι ύστερα αρχίζουν πάλι κι ευτυχισμένη η

56 Heimonas 2005: 205.

57 The correlative of sexual alienation is linguistic alienation, which also implies determination by the Other. In both cases, the subject must alienate itself from symbolic alienation, effecting, as it were, an 'alienation of alienation' (Chiesa 2006: 340). For an idea of how Heimonas achieves this in the case of language see Voyiatzaki' s remarks on the connection between grammatical/syntactical disfigurement of language and narrative incoherence on the one hand, and a rebirth of the subject within language after the death of the logocentric tradition on the other (Voyiatzaki 2002: 178).

58 For a parallel cannibalistic scene, see *Ο Γιατρός Ινεότης*, where Τενάγκνε devours the 'stranger': 'Ξεσπά τον τρώει! δαγκάνει τον ξένο κόβει μασά τον τρώει!' (Heimonas 2005: 249). Τενάγκνε follows the stranger in death, as does Margarita with T in *Μυθιστόρημα*. In a recent article Sofia Voulgari interestingly construes this suicidal act as an indication of feminine, or Other, *jouissance* (Voulgari 2010: 5).

59 See Restuccia's discussion (2006: 128; 124).

60 For a parallel case in film, see Restuccia on Louis Malle's *Damage* (2006: 93). This cruelty towards the other is different from the one occurring in sadism and the difference is crucial for the distinction between perversity and ethics. What we have here is not pain inflicted in the name of the Other, but a cruelty inherent in difference-effacing love: to love someone else 'as myself', is to find in the other the same evil 'I retreat from within myself' and thus 'is necessarily to move toward some cruelty', which does not exclude myself, since myself and the other are not distinct but the same (Lacan 1999: 198).

> Μαργαρίτα προσπαθεί να ταιριάσει την φωνή της με την φωνή του Τ κι οι άγριες φωνές τους.[61]

Moving beneath the skin, devouring, murder – all these motives support the idea of true love beyond degenerate desire, but at the same time imply its essential impossibility for humans. The question remains if love can nevertheless achieve the impossible, while preserving it as such, if, that is, there is any conceivable way *jouissance* can be 'humanised' and the immaterial Real materialised. Based on the work of theorists from the Slovenian psychoanalytic school, mainly Žižek and Zupančič, I suggest answering this question positively.[62] The key to the answer lies in Margarita's endurance of the knowledge of T's true, monstrous nature. More specifically, it has been suggested that true love is when the other loses the *agalma*, ceases to be the sublimated object within a fantasy frame – and nevertheless survives this loss.[63] Margarita's love for T is true, ethical love, because it does not stop at the dazzling beauty that turns T into a sublimated object of fantasy, but reaches beyond beauty, the 'real kernel of the object'.[64] Transcending desire towards *jouissance* would not therefore suggest an unrestrained death drive, but loving someone for what he is. This involves moving directly to the Thing, and finding oneself with the beloved as an object who is no more protected by symbolic or imaginary identifications, an object, that is, that can appear weak, lost, ridiculous, even monstrous.[65] True, ethical love is love for such an object.

* * *

With the occasion of Lacan's essay 'Kant avec Sade', it was argued that pain does play a crucial role at the intersection of love and ethics, but should not be situated at the level of sadean perversion, whose conformist character is revealed by its framing in biopolitical/bioethical agendas related to the clinical setting. Although apparently transgressive, the pervert's behaviour is in fact caught up in the very ethical systems it claims to oppose and practices the secret fantasies that sustain the predominant public discourse. By contrast, it may be argued that pain as an essential dimension of ethical

61 Heimonas 2005: 219.

62 For a brief account of these views, as well as bibliographical references, see Restuccia 2006: 104-11. Restuccia remains, however, towards the 'humanisation' of *jouissance*.

63 Restuccia 2006: 104.

64 For this expression, see Žižek 1994: 197.

65 This view is expressed by Zupančič in her article 'On Love as Comedy', *Lacanian Ink* 20: 62-79 and discussed by Restuccia 2006: 107.

love becomes meaningful as an acceptance of the lack in the Other, which translates in daring to look at the Other as he/she really is when the veil of fantasy withdraws, a piece of the real, literally – a monster (*Μυθιστόρημα*). This idea exposes the inadequacy of both neo-conservative tendencies and a supposedly permissive attitude towards sex, and points towards a different way to insist on the political significance of sexuality as a realm where social determination should be resisted.

~

Works Cited

Aristinos, G. 1981. *Εισαγωγή στην Πεζογραφία του Γ. Χειμωνά* (Αθήνα).

Braidotti, R. 1994. 'Body-images and the pornography of representation', in Lennon and Whitford 1994 (eds), 17-30.

Chiesa, L. 2006. 'Lacan with Artaud: j' ouïs-sens, jouis-sens, jouis-sans', in Žižek 2006 (ed.), 336-365.

De Kesel, M. 2009. *Eros and Ethics: Reading Jacques Lacan Seminar VII* (Albany).

Dolar, M. 1996. 'The Object Voice', in Salecl and Žižek (eds), 7-32.

Egginton, W. 2006. *Perversity and ethics* (Stanford).

Feldstein, R., Fink, B. and Jaanus, M. (eds) 1996. *Reading Seminars I and II: Lacan's return to Freud* (Albany).

Fink, B. 1997. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalyis. Theory and Technique* (Cambridge).

Fink, B. 2004. *Lacan to the Letter. Reading Écrits closely* (Minneapolis).

Fradinger, M. 2005. 'Riveted by the voice: The Sadean City at Silling', *French Forum*, 30, 2, 49-66.

Frank, A.W. and Jones, T. 2003. 'Bioethics and the Later Foucault', *Journal of Medical Humanities*, 24, 179-186.

Heimonas, G. 2000. 'Γιώργος Χειμωνάς: Ο σύχρονος άνθρωπος δεν εκπέμπει σήματα', Συνέντευξη στη Μικέλα Χαρτουλάρη, *Οδός Πανός*, 137-144.

Heimonas, G. 2001. *Το Έναστο Μάθημα για τον Λόγο* (Αθήνα).

Heimonas, G. 2005. *Πεζογραφήματα*, Εισαγωγή-επιμέλεια-χρονολόγιο: Ε. Γαραντούδης (Αθήνα).

Hyldgaard, K. 2004. 'The Conformity of Perversion', in *The Symptom*: Online Journal for Lacan.com.

Lacan, J. 1966 *Écrits II* (Paris).

Lacan, J. 1998. *Encore. The Seminar of Jacques Lacan. Book XX. On Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge*, ed. by J.A. Miller, trans. by B. Fink (New York).

Lacan, J. 1999. *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960, Book VII*, ed. by J.A. Miller and D. Porter (New York).
Lacan, J. 2004. *L' Angoisse*, Livre X, 1962-63 (Paris).
Lennon, K. and Whitford M. 1994. *Knowing the Difference: Feminist Perspectives in Epistemology* (London).
Miller, J.A. 1996. 'A Discussion of Lacan's "Kant with Sade"', in R. Feldstein, B. Fink and M. Jaanus (eds), 212-241.
Restuccia, F. 2006. *Amorous Acts: Lacanian Ethics in Modernism, Film and Queer Theory* (Stanford).
Salecl, R. and Žižek, S. (eds) 1996. *Gaze and Voice as Love Objects* (Durham and London).
Sontag, S. 1988. *Antonin Artaud. Selected Writings* (Berkeley).
Voulgari, S. 2010. "'Ο συγγραφέας του ορίζοντα". Το οριστικά ατελείωτο έργο του Γιώργου Χειμωνά', *poeticanet* (September 2010).
Voyiatzaki, E. 2002. *The Body in the Text: James Joyce's Ulysses and the Modern Greek Novel* (Boston).
Zupančič, A. 2000. *The Ethics of the Real* (London).
Žižek, S. 1994. *The Metastases of Enjoyment* (London).
Žižek, S. 1996. '"I hear you with my Eyes"; Or The Invisible Master', in Salecl and Žižek (eds) 1996, 90-129.
Žižek, S. (1998). '"Kant and Sade"': The Ideal Couple' (published in *Lacanian Ink* 13, 1998), <http:// www.egs.edu/ faculty/ slavoj-Žižek/ articles/ kant- and- sade-the-id>).
Žižek, S. 1999. 'Kant with or against Sade', in Wright E.M. and Wright E.L. (eds), 283-302.
Žižek, S. (ed.) 2006. *The Silent Partners* (London).
Wright, E.M. and Wright E.L. (eds) 1999. *The* Žižek *Reader* (Oxford).

Α-γενής λόγος και έμφυλη ανατροπή στη *Μορφίνη*: Στερεότυπα λόγου και συμπεριφοράς στο αφήγημα της Νικόλ Ρούσσου*

Φωτεινή Λίκα

Ο Oscar Wilde είχε κάποτε αποφανθεί για τις γυναίκες ότι είναι διακοσμητικό φύλο, δεν έχουν τίποτα ουσιώδες να πούνε, ωστόσο το λένε χαριτωμένα.[1] Το αφήγημα της Νικόλ Ρούσσου *Πες στη Μορφίνη, ακόμα την ψάχνω* (1996) και η ηρωίδα της, η Ρίκυ, αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα της αντίθετης θέσης.[2] Η λογοτεχνική κριτική έχει ήδη εντοπίσει την αιρετικότητα του έργου στην περιθωριακή χρήση της γλώσσας και στη δυσκολία προσδιορισμού του φύλου της κεντρικής ηρωίδας. Συγκεκριμένα, ο Παντελής Μπουκάλας έχει επισημάνει κάποια από τα ανδροπρεπή χαρακτηριστικά που αποτυπώνει η προφορικότροπη γραφή της Ρούσσου, ενώ ο Δημοσθένης Κούρτοβικ στη βιβλιοκρισία του έργου που έκανε δεν κατάχωρισε τη Ρίκυ ως γυναίκα, παρά τη σαφή αποκάλυψη του τέλους.[3]

Επομένως, τόσο η συγγραφέας όσο και η βασική ηρωίδα της φαίνεται να θεματοποιούν αρκετά εύγλωττα την πρόσληψη των γυναικών ως κοινωνικών και αυτοσυνείδητων όντων. Η πρώτη επειδή επιλέγει να μεταμφιέσει τη γραφή της και γράψει μια ιστορία χωρίς να αποκαλύψει εξαρχής το φύλο της πρωταγωνίστριάς της, η δεύτερη επειδή διαθέτει και «παντρεύει» με

* Θα ήθελα και από αυτήν τη θέση να ευχαριστήσω τον επίκουρο καθηγητή στο Πανεπιστήμιο Κύπρου, Τάσο Καπλάνη, για την προτροπή του να ασχοληθώ με το έργο της Νικόλ Ρούσσου καθώς και για την έμπνευσή του σχετικά με τον τίτλο του άρθρου. Ανάλογες ευχαριστίες οφείλω για τις υποδείξεις τους και στους καθηγητές μου στο ΑΠΘ: Λίζυ Τσιριμώκου και Μιχάλη Χρυσανθόπουλο που επόπτευσαν τη μεταπτυχιακή εργασία μου πάνω στο αφήγημα της Ρούσσου.

1 Παρατίθεται στο Talbot 2003, 469.

2 Η ίδια έχει επανειλημμένα δηλώσει ότι ο διαχωρισμός αρσενικού και θηλυκού την εκνευρίζει: «Είναι ένας διαχωρισμός που εξακολουθεί να μου σπάει τα νεύρα, χρόνια τώρα. Όπως όλοι οι παράλογοι διαχωρισμοί του τύπου "οι άσπροι είναι καλύτεροι από τους μαύρους", "οι χριστιανοί από τους άθεους", "οι άνθρωποι από τα ζώα" και η λίστα είναι ατελείωτη» και ότι κατά πάσα πιθανότητα σε επίπεδο γραφής «ίσως έχει να κάνει με τον διαφορετικό τρόπο που ανατρέφονται τα φύλα», βλ. σχετικά Περιστέρης 1997.

3 Μπουκάλας 1996, 10 και πρβλ. Κούρτοβικ 1997, P04: «Ο Ρίκυ είναι ένας έφηβος που ζει μόνος σε μια λαϊκή γειτονιά του Πειραιά, κλέβει μηχανές ή εξαρτήματα από μηχανές για να τα πουλήσει και κάθε τόσο μαστουρώνει».

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

πειστικότητα ανδρόγυνα χαρακτηριστικά. Με αποτέλεσμα κύριος άξονας της αφήγησης να καθίσταται η «επιτελεστική» και συμβατική διάσταση της έμφυλης ταυτότητας, του κοινωνικού φύλου σύμφωνα με την Judith Butler, καθώς και τα στερεότυπα ως αντιληπτικοί μηχανισμοί οικειοποίησης.[4] Με άλλα λόγια, το βιολογικό και κοινωνικό φύλο της Ρίκυ ανάγονται σε μείζονα οργανωτικό παράγοντα της ιστορίας. Ωστόσο, επειδή ακριβώς το βιολογικό φύλο αποκαλύπτεται μόνο στο τέλος της αφήγησης, το όλο παιχνίδι μπορεί να στηθεί μόνο με όρους αναγνωστικής πρόσληψης του κοινωνικού φύλου, δηλαδή βάσει στερεότυπων αντιλήψεων σχετικά με το τι είναι γυναίκα και πώς αυτή φέρεται σύμφωνα με την κοινή γνώμη.

Συνεπώς, στόχος μου είναι να εξετάσω, σε ένα πρώτο επίπεδο, τις αποκλίσεις του λόγου της Ρίκυ από το στερεοτυπικά νοούμενο γυναικείο κανόνα βάσει ορισμένων λεξιλογικών, συντακτικών και πραγματολογικών χαρακτηριστικών που διαθέτει. Ενώ στη συνέχεια, σε ένα δεύτερο επίπεδο, να εξακριβώσω με ποιους τρόπους (αφηγηματικά τεχνάσματα, χαρακτηρολογικά γνωρίσματα, επιστράτευση κοινωνικών στερεοτύπων συμπεριφοράς) η ίδια η συγγραφέας επιτυγχάνει να «σκηνοθετήσει» την πλοκή της ώστε να διατηρήσει λανθάνουσα την ταυτότητα της ηρωίδας της.

Πριν προχωρήσω όμως στην κυρίως ανάλυση, θα αναφέρω πρώτα ενδεικτικά τους βασικούς χαρακτήρες που εμφανίζονται στο έργο και στη συνέχεια θα παρουσιάσω συνοπτικά το θεωρητικό λόγο που διατυπώθηκε για τα χαρακτηριστικά της γυναικείας ομιλίας καθώς και τα στερεότυπα που αυτός προϋποθέτει, έτσι ώστε να υπάρχει ένα πλαίσιο αναφοράς.

Το αφήγημα *Πες στη Μορφίνη, ακόμη την ψάχνω* είναι το χρονικό της φιλίας μιας περιθωριακής έφηβης με τη γάτα της και των περιπετειών της με άλλα πλάσματα του λαθρόβιου κόσμου της νύχτας και των ναρκωτικών. Η Ρίκυ είναι μια σύγχρονη τυχοδιώκτρια με ιδιαίτερη αδυναμία στις μηχανές και στα παραισθησιογόνα ταξίδια. Οι αγάπες της αυτές τη φέρνουν συχνά αντιμέτωπη με το νόμο και το φόβο μιας πιθανής σύλληψης. Ένα ζευγάρι, ο Γιώργος και η Καταρίνα, της προσφέρουν ως προσω-

4 Πρωθιέρεια αυτής της αντίληψης ήταν η Simone de Beauvoir, η οποία διατεινόταν, εν έτει 1952, ότι: «Δε γεννιέσαι γυναίκα – γίνεσαι. Καμιά βιολογική, ψυχολογική ή οικονομική μοίρα δεν προσδιορίζει τη μορφή με την οποία παρουσιάζεται σήμερα η γυναίκα στην κοινωνία. Είναι ο πολιτισμός στο σύνολο που παράγει αυτό το πλάσμα, κάτι ανάμεσα σε αρσενικό και ευνούχο, που ονομάζεται "θηλυκό"» (Beauvoir 1979, 293). Ωστόσο, η Judith Butler, ακολουθώντας το παράδειγμα της Monique Wittig, επιχειρεί ένα ακόμη βήμα υπέρβασης ισχυριζόμενη ότι ούτε το βιολογικό φύλο είναι κάτι το δεδομένο και το αμετάβλητο, αλλά είναι αποτέλεσμα μιας διπολικής πολιτικής λογικής που αποσκοπεί στο να καθοσιώσει το θεσμό της ετεροφυλοφυλίας, βλ. σχετικά, Butler 1990, 112 και πρβλ. Baker 2008, 72-78, για μια επισκόπηση του θεωρητικού λόγου της Butler.

ρινό κατάλυμα το δώμα τους. Με την τρίμηνη παραμονή της εκεί η Ρίκυ έχει την ευκαιρία να ενώσει τη ζωή της με τη Μορφίνη, ένα γατί που έτυχε να διασταυρωθούν τα πεπρωμένα τους, καθώς και να γνωριστεί με τους υπόλοιπους γείτονες: την κυρά-Βαρβάρα, την κουτσομπόλα της γειτονιάς, και τον κυρ-Θανάση, ένα ταλαίπωρο ανθρωπάκι που με αφορμή τις αισθητικές του ανησυχίες γίνεται ιδιαίτερα φορτικός στη Ρίκυ. Στους νέους γνώριμους έρχονται να προστεθούν με τον καιρό και παλιοί γνωστοί: ο Σίμος, το «βαποράκι» που προμήθευε στη Ρίκυ χασίς και δεν διστάζει να την «πουλήσει» στον Κρητικό, ένα διεφθαρμένο τύπο που εκμεταλλεύεται τις φοβίες της με σκοπό να τη βιάσει, η Δάφνη, ο φύλακας άγγελος που την περιμάζεψε όταν το έσκασε από το σπίτι της, αλλά και νέοι φίλοι: ο Αστα-ρώθ, ένα πιτσιρίκι που από προστατευόμενός της εξελίσσεται στον κύριο εκμυστηρευτή της.

Περνώντας τώρα στο θεωρητικό λόγο που διατυπώθηκε για τη γυναικεία ομιλία, παρατηρούμε ότι ήδη από το 1922 ο Otto Jespersen με το έργο του *Language: Its nature, development and origin* είχε θέσει τις πρώτες κοινωνιο-γλωσσολογικές βάσεις για τη μελέτη του γυναικείου λόγου, διαπιστώνοντας ότι οι γυναίκες ασκούν μεγάλη επίδραση στην ανάπτυξη της γλώσσας αποφεύγοντας ενστικτωδώς τις χυδαίες και άξεστες εκφράσεις και εκδηλώνοντας μια προτίμηση για εκλεπτυσμένες, συγκαλυμμένες και πλάγιες διατυπώσεις.[5]

Την παραδεδομένη αυτή αντίληψη περί ευγένειας αναπαράγει αρκετά χρόνια αργότερα η Robin Lakoff στο έργο της *Language and woman's place* (1975), το οποίο υπήρξε έκτοτε ένα από τα πιο πολυσυζητημένα βιβλία στο χώρο των γυναικείων σπουδών.[6] Στην απόπειρά της αυτή να προσπελάσει τη γλώσσα των γυναικών, η Lakoff έθεσε έναν τριπλό στόχο: να παράσχει διαγνωστικές αποδείξεις μέσα από τη γλώσσα για την ανισότητα των δύο φύλων, να εξετάσει από γλωσσολογική σκοπιά το ζήτημα και να υποδαυλίσει περαιτέρω τη σχετική έρευνα.[7] Επιστρατεύοντας την ενδοσκόπηση και τη γλωσσική της διαίσθηση, η Lakoff ισχυρίστηκε ότι ο γυναικείος λόγος διαφοροποιείται από τον ανδρικό βάσει ορισμένων λεξιλογικών, συντακτικών και πραγματολογικών χαρακτηριστικών που διαθέτει. Συγκεκριμένα, οι γυναίκες χρησιμοποιούν *εξειδικευμένο λεξιλόγιο* που αφορά κυρίως δραστηριότητες παραδοσιακά γυναικείες, όπως το ράψιμο ή το μαγείρεμα (πανωβελονιά, σωτέ). Συνηθίζουν να επιλέγουν επίθετα που αποδίδουν επακριβώς τις χρωματικές αποχρώσεις (μοβ, σομόν, δαμασκηνί). Προτιμούν να εκφράζονται σε *ηπιότερους τόνους* από ότι οι άνδρες («να

5 Παρατίθεται στο Coates 1986, 22.

6 Βλ. ενδεικτικά Hill 1986, 18 και Cameron 1989, 74-93.

7 Lakoff 1975, 4-5.

πάρει» αντί «γαμώτο»). Έχουν μια έφεση προς τα «*άδεια*» *επίθετα* (empty adjectives), όσα, δηλαδή, μέσα από την κατάχρηση χάνουν το σημασιολογικό τους φορτίο (φοβερό, γλυκούλης, καλούλι). Κάνουν «*αντιφωνικές*» (*tag*) *ερωτήσεις*, (υβριδικό είδος μεταξύ κατάφασης και ερώτησης, πχ.: «Η άνοδος των τιμών είναι φοβερή, δεν είναι;»), και υπερβάλλουν εκφραστικά (*υψηλός τόνος φωνής*). Καταφεύγουν σε υπερβολικά *ευγενικούς*, *έμμεσους* και *γραμματικά ορθούς τύπους* έκφρασης («Αναρωτιέμαι, μήπως θα μπορούσατε να μου δανείσετε αυτό το βιβλίο;») και είναι ειδήμονες του ευφημισμού. Έχουν την τάση να χρησιμοποιούν *υπεκφυγές* (μάλλον, κάπως, ξέρεις, τόσο), προκειμένου να μην εκφραστούν κατηγορηματικά. Τέλος, δεν συνηθίζουν να λένε, αλλά ούτε «πιάνουν» εύκολα τα αστεία – δεν διακρίνονται για την αίσθηση του χιούμορ τους.[8]

Τα χαρακτηριστικά αυτά, αν και συγκροτούν ένα αναγνωρίσιμο ομιλιακό ύφος, είναι εύκολο να καταλάβει κανείς ότι δεν είναι σύμφυτα των γυναικών. Δεν αποκλείεται, δηλαδή, το ενδεχόμενο να τα συναντήσουμε και στην ομιλία ενός άνδρα, μια και είναι άμεσα συναρτημένα από αστάθμητους παράγοντες, όπως η δεδομένη οικειότητα της στιγμής, το θέμα, η επίγνωση της κοινωνικής σχέσης μεταξύ των ακροατών και του ομιλητή κ.ά.[9] Απλώς, ως παγιωμένα στερεότυπα, αντανακλούν και διαιωνίζουν τις κοινωνικές ανισότητες, γιατί μαθαίνοντας κανείς τη γλώσσα μιας πατριαρχικά δομημένης κοινωνίας, η οποία θέλει τις γυναίκες διστακτικές και υποταγμένες, προσλαμβάνει και τον κόσμο μέσα από αυτό το πρίσμα.[10] Έτσι, η γλώσσα δικαίως χαρακτηρίστηκε από τη Susan Sontag ως το πιο ισχυρό και επίμονο οχυρό των σεξιστικών ισχυρισμών.[11]

Ειδικά τώρα για το έργο της Ρούσσου, ο λόγος της πρωτοπρόσωπης αφηγήτριάς της, της Ρίκυ, μόνο ευγενικός και χαριτωμένος δεν μπορεί να χαρακτηριστεί. Βρίθει απροκάλυπτων βρισιών: γαμώ (σ. 7), μαλάκας (σ. 8), κάβλα (σ. 19), χέστα (σ. 20), σκατά (σ. 24), μπινέδες (σ. 25), μουνί (σ. 29), πούστης (σ. 34), αρχίδης/ια (σσ. 22, 82), ανάρμοστων συνθετικών: κωλόφαση (σ. 8), μπασταρδολυκόσκυλο (σ. 12), παλιόβλακας (σ. 53), βλακόμουτρο (σ. 68), σκατουλορόζ (σ. 119), κωλόμπατσος (σ. 130), απρεπειών:

8 Lakoff 1975, 53-56 και για μια διαφορετική αντιμετώπιση του γυναικείου χιούμορ, βλ. Crawford 1995, 148-49: «Women's humor supports a goal of greater intimacy by being supportive and healing, while men's humor reinforces performance goals of competition, the establishment of hierarchical relationships, and self-aggrandizement […] Women's reputation for telling jokes badly (forgetting punch lines, violating story sequencing rules, etc.) may reflect a male norm that does not recognize the value of cooperative story-telling».

9 McConnell-Ginet 1985, 160.

10 Spender 1985, 3 και πρβλ. Weatherall 2002, 57 και Graddol 1989, 7-11.

11 Sontag 1973, 186 και πρβλ. Thorne 1983, 30.

σιχτίρια (σ. 10), κάφρος (σ. 39) και συνθηματικών (αργκό) εκφράσεων: καρακώλια (σ. 7) αναφέρονται και αλλού ως γαλατάδες (σ. 8) ή βαμπίρια (σ. 44), χάβαλοι (σ. 7), πουλεύω (σ. 10), τρώω αγγούρια (σ. 17), στέλνω για τσάι (σ. 20), πλακώνω στα μπουκέτα (σ. 20), τζιβάνα (σ. 28), στοναρισμένοι (σ. 36), καρούμπαλο (σ. 43), την ανθίζομαι (σ. 69), την ακούω (σ. 75), κοζάρω (σ. 86), σαλταουριασμένη (σ. 136)·[12] που όμως δεν αναφέρονται ούτε στο ράψιμο ούτε στο μαγείρεμα, αλλά στις, κάθε άλλο παρά ευγενείς, πρακτικές της υπεξαίρεσης, της λήψης ναρκωτικών ουσιών και της αλητείας. Χαρακτηριστική επίσης είναι και η τάση της ηρωίδας να χρησιμοποιεί τολμηρές και απροσδόκητες παρομοιώσεις: «Έτσι ήταν η Μορφίνη. […] Ένα μικροσκοπικό πατσαβούρι με δεκαπέντε χρώματα μπλεγμένα μεταξύ τους. Σα σκατό» και αλλού την παρομοιάζει με «λεκέ στο πάτωμα».[13]

Καθίσταται, λοιπόν, φανερό, ότι η Ρίκυ δεν κρατάει κανένα πρόσχημα ευγένειας, προκρίνει σε συντριπτικό βαθμό τη χρήση αμιγούς υβρεολόγιου και ελαχιστοποιεί τους ήπιους τόνους στην ομιλία της, χρησιμοποιώντας παράλληλα μια υπαινικτική γλώσσα που είναι παντελώς άσχετη με τις υποτιθέμενες γυναικείες ασχολίες. Επιπλέον, κάποιες από τις βρισιές που επανέρχονται συχνά, όπως «στ᾽ αρχίδια μου»,[14] αν και μέσα από τη χρήση έχουν αρχίσει να συνδέονται και με τις γυναίκες, ωστόσο δεν παύουν να προκαλούν συνειρμούς που παραπέμπουν κατ᾽ ανάγκη πρωτίστως στους άνδρες και δημιουργούν ανάλογες παραστάσεις επηρεάζοντας την «ιδέαση» του αναγνώστη.[15]

Αξιοσημείωτος, από αυτήν την άποψη, είναι και ο χαρακτηρισμός του Σίμου ως «μεγάλο μουνί», προκειμένου να του αποδοθούν οι στερεοτυπικά θηλυκές ιδιότητες της καπατσοσύνης και της δολιότητας: «Ο Σίμος ήτανε νταλικέρης. Ήτανε και πρεζάκι. Εκτός απ᾽ αυτά, ήτανε και μεγάλο μουνί. Πράμα που ᾽παθε μετά που το ᾽ριξε στην πρέζα. Γιατί πριν, ήτανε και γαμώ

12 Αργκό (argot): συντομογραφία του art gothique. Όπως ακριβώς η γοτθική τέχνη ήταν κρυπτική, έτσι και η αργκό είναι συνθηματική και υπαινικτική. Στην προκειμένη περίπτωση όμως η κρυπτικότητα της αργκό εξυπηρετεί στην απόκρυψη της ταυτότητας της ηρωίδας της Ρούσσου.

13 Ρούσσου 1996, 23, 27.

14 Ρούσσου 1996, 35: «[Ο] Σίμος την είχε κάνει εδώ και ώρα μ᾽ ένα ντηλέρι της συμφοράς. Εγώ είχα ξεμείνει σα μαλάκας να κάνω περπατάτα όλο το δρόμο Σάντα Μπάρμπαρα-Πειραιά. Στ᾽ αρχίδια μου. Πρώτη φορά θα ᾽τανε;».

15 Η ιδέαση είναι η ικανότητα ανάπλασης και συγκεκριμενοποίησης του μυθοπλαστικού κόσμου που διαθέτει η εικονοποιητική φαντασία του αναγνώστη, βλ. σχετικά Iser 1980, ix, 79, 198, 212 και Iser 1989, 51-52. Η ιδέαση στο όψιμο έργο του Iser σχετίζεται και με τη *σκηνοθεσία* (*staging*): όπως ακριβώς ο χώρος της σκηνής μάς επιτρέπει να αποκτούμε πρόσβαση σε ό,τι απροσπέλαστο για τη γνώση και την εμπειρία, έτσι και η ανάγνωση της λογοτεχνίας θέτει επί σκηνής τα θεμελιώδη ζητήματα της ανθρώπινης ύπαρξης, βλ. σχετικά Iser 1993, 297 καθώς και Πεχλιβάνος 2002, 25.

τα παιδιά. Αλλά αστέρι και πρεζάκι, δε γίνεται».[16] Παρατηρούμε, δηλαδή, μια ενσυνείδητη, από πλευράς αφηγηματικής φωνής, τάση ανατροπής του συσχετισμού μεταξύ των διαφοροποιητικών βιολογικών χαρακτηριστικών και του κοινωνικού φύλου.[17] Με αποτέλεσμα, ο Σίμος, μολονότι άνδρας, να διαθέτει «μουνί» και η Ρίκυ, αν και γυναίκα, να έχει «αρχίδια». Ωστόσο, όταν η Ρίκυ περιγράφει τον εαυτό της παραλλάσσει τη στερεοτυπική έκφραση «στην πουτάνα πουτανιές», αποδίδοντάς την ως «στο κλεφτρόνι κλεφτρονιές»,[18] παρ᾽ όλο που ο αναγνώστης θα είχε λάβει το ίδιο μήνυμα στην πρώτη περίπτωση, γιατί η συγγραφέας δεν θέλει να συσχετιστεί η εικόνα της με το γυναικείο φύλο. Εξάλλου, με άλλη αφορμή η ηρωίδα παρατηρεί: «άμα την ψάχνεις μ᾽ αξιοπρεπείς δουλειές, ζήτηση υπάρχει μόνο για μπάτσος ή πουτάνα. Αρχαία επαγγέλματα. Τι σχέση έχω εγώ;» και αφήνει τον αναγνώστη μετέωρο, καθώς, με αυτήν της την αποστασιοποίηση, παρέχει μια διφορούμενη απάντηση σχετικά με την ταυτότητά της.[19]

Αν θελήσουμε τώρα να εντοπίσουμε τη θηλυκή διάσταση της ομιλίας της Ρίκυ, ίσως αυτή να διαφαίνεται καλύτερα μέσα από τη χρήση των περιγραφικών επιθέτων και των υποκοριστικών.[20] Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, το γεγονός ότι αμφότερα έχουν περιοριστεί σε σημαντικό βαθμό και ότι η πλειονότητα των πρώτων αφορά την περιγραφή λεπτών αποχρώσεων: καστανοκόκκινα (σ. 46), αιματί (σ. 72), ασημένιες (σ. 73), γκριζωπός (σ. 79), γαλαζωπή (σ. 81), μπεζ (σ. 87), βυσσινί (σ. 115), ροζουλί (σ. 135), εξαιρετικά δυσάρεστων: φρικταπαίσιο (σ. 58) ή παραστατικών εντυπώσεων: λουλουδάτες (σ. 135). Ειδικά το ροζουλί, πολύ δύσκολα θα είχε περιγραφεί από έναν άνδρα με παρόμοιο τρόπο, εφόσον το χρώμα θα του ήταν αδιάφορο για να το περιγράψει μέσα από μια υποκοριστική χρήση, που θα υποδήλωνε κάποια ιδιαίτερη συνάφεια με το αναφερόμενο, έστω και ειρωνική. Τα υπόλοιπα υποκοριστικά που χρησιμοποιεί η Ρίκυ αφορούν κυρίως άτομα που αγαπάει και δεν διστάζει να τους το δείξει καθώς και καταστάσεις/μέρη που ανακαλεί με τρυφερότητα (φατσούλα, ταρατσούλα,

16 Ρούσσου 1996, 41.

17 Μία εξίσου ανατρεπτική γλωσσική πρακτική, που λειτουργεί ως αφηγηματικό στρατήγημα με ανοικειωτικές ιδιότητες, είναι η χρησιμοποίηση από τη Ρίκυ προσφωνήσεων που απευθύνονται παραδοσιακά σε γυναίκες ή σε παιδιά (μανάρι μου), προκειμένου να χαρακτηρίσουν ενήλικους άνδρες (Σίμο), απογυμνώνοντας έτσι τις εκφράσεις από το συνδηλωτικό περιεχόμενό τους, βλ. Παπαζαχαρίου 1999, 305.

18 Ρούσσου 1996, 41.

19 Ρούσσου 1996, 8.

20 Η περιγραφή, δηλαδή, για μια ακόμη φορά είναι *ancilla narrationis* και εξυπηρετεί τις προθέσεις του αφηγηματικού, εδώ έμφυλου, λόγου στο βαθμό που λειτουργεί ως αναγωγή προς ένα στερεοτυπικό πεδίο αναφορών. Σχετικά με τις λειτουργίες και το ρόλο της περιγραφής, βλ. Genette 1969, 56-61.

Μορφινούλα, Δαφνούλα, Ασταρωθούλης)·[21] και είναι δηλωτικά της ευαισθησίας της, που ούτως ή άλλως ως ιδιότητα έχει ταυτιστεί με τη γυναικεία ψυχοσύνθεση.[22]

Αντίθετα, όμως με τον ισχυρισμό της Lakoff, η Ρίκυ έχει χιούμορ και ιδιότυπο μάλιστα και εκδηλώνει μια τάση για αποστομωτικές, ανατρεπτικές ατάκες, που θεωρητικά τουλάχιστον δεν συνηθίζονται στις γυναίκες: «Εσένα, μανάρι μου [αναφέρεται στο Σίμο], καμιά μέρα θα σε βρούνε χύμα σε κάνα χωράφι με στάχυα που θα τα ᾽χεις πάρει για ξανθιές και θα ᾽χεις προσπαθήσει να τα γαμήσεις όλα».[23] Ακόμη, στην ερώτηση του Γιώργου, αν θέλει γάλα, απαντάει ερωτηματικά και με αφοπλιστικότητα: «Το γάλα ενισχυμένο;», ενώ όταν ο Σίμος τη ρωτάει: «Τι είναι αυτό [για τη Μορφίνη];», απαντάει ειρωνικά: «Κότερο. Στραβομάρα; Το γατί μου είναι» και η στιχομυθία επαναλαμβάνεται και όταν πρόκειται για τη μηχανή της: «Τι MONTESA; Ελικόπτερο! Αμάν, ρε Σίμο! […] Ξεκόλλα, καμιά φορά».[24]

Συνεπώς, από όσα προαναφέραμε, μπορεί να συμπεράνει κανείς ότι η Ρίκυ σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά του λόγου της εμφανίζει τόσο ανδροπρεπείς όσο και θηλυπρεπείς τάσεις· και ο αναγνώστης, αν και αρχικά μπορεί να την προσλάβει ως άνδρα εξαιτίας της αθυροστομίας της, σε μια δεύτερη ανάγνωση μπορεί να εντοπίσει τα «ανοίγματα» του λόγου της προς μια γυναικεία ευαισθησία. Το ουσιαστικό, ωστόσο, σημείο στην ανάλυσή μας δεν είναι ότι οι άνδρες και οι γυναίκες διαφέρουν, αλλά το ότι δεν είναι εύκολο να είναι κανείς κατηγορηματικός ως προς την ακριβή φύση αυτών των διαφορών, για το λόγο ότι το κοινωνικό φύλο (gender), το τι εικόνα δίνει κανείς με τη συμπεριφορά και την ομιλία του στους

21 Ρούσσου 1996, 13, 18, 27, 40, 67. Ο υποκορισμός, ως γλωσσική πρακτική και τακτική, μπορεί να είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικός ως προς την εξακρίβωση του κοινωνικού φύλου, αφού μπορεί να αλλάξει το γένος ενός ουσιαστικού. Ειδικότερα, ενώ για τα θηλυκά κύρια ονόματα παράγει υποκοριστικά θηλυκού (-ιτσα), ουδετέρου (-ακι) αλλά και αρσενικό γένους (-ος), αφήνει τα αρσενικά ανέπαφα (Παυλίδου 2002, 43, υποσημ. 27).

22 Μια τυποποιημένη και ως εκ τούτου παγιωμένη θεώρηση των γυναικών, όπως προκύπτει από τα διάφορα ψυχολογικά τεστ προσωπικότητας, θέλει τις γυναίκες υποχωρητικές, πρόσχαρες, ντροπαλές, τρυφερές, στοργικές, συμπονετικές, γλυκομίλητες, εύπιστες, ευγενικές, αφελείς και ως εκ τούτου ευαίσθητες και ευάλωτες (Hopper 2003, 23).

23 Ρούσσου 1996, 33.

24 Ρούσσου 1996, 14, 30, 37. Στο σημείο αυτό αξίζει να παραθέσουμε την άποψη που συμμερίζεται πληθώρα ειδικών, οι οποίοι μετά από στατιστικές έρευνες αναφορικά με τον τρόπο ομιλίας των ανδρών και των γυναικών, κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι οι φάρσες, οι προκλήσεις, οι ειρωνείες και άλλες μορφές λεκτικής επιθετικότητας είναι βασικές παράμετροι της ανδρικής επικοινωνιακής συμπεριφοράς, ενώ εκλείπουν σημαντικά μεταξύ των γυναικών (Malz 1982, 212).

άλλους,[25] όπως ακριβώς και οι έννοιες της θηλυκότητας (femininity) και της αρρενωπότητας (masculinity) είναι δυναμικές, μεταβλητές, επίκτητες και επιτελεστικές.[26]

Η συγγραφέας φαίνεται να το γνωρίζει αυτό και γι᾽ αυτό το λόγο κάνει τα πάντα για να ανοικειώσει τις στερεοτυπικές προσδοκίες των αναγνωστών της. Στο σημείο αυτό είναι χρήσιμο να διευκρινίσουμε ότι, αν και ο Henri-Daniel Pageaux, κάνοντας λόγο για τα στερεότυπα, έχει υποστηρίξει ότι δεν είναι «σημεία», αλλά «σήματα» – υπονοώντας ότι οδηγούν αυτόματα σε μία και μόνη δυνατή ερμηνεία, που παγιώθηκε μέσα από την επανερχόμενη επιστράτευση/χρήση[27] – δεν μπορούμε, ωστόσο να παραβλέψουμε το γεγονός ότι, ακόμη και αν ένα στερεότυπο παρουσιάζεται ως μονοσήμαντο, ο αναγνώστης πρέπει να το κατασκευάσει, να το ανασυστήσει μέσω της ανάγνωσης. Αυτό συμβαίνει επειδή το στερεότυπο ως έννοια προϋποθέτει την αφαίρεση και προϋπάρχει του κειμένου, μια και δυνητικά αποτελεί μέρος του πολιτισμικού «ρεπερτορίου» του αναγνώστη.[28] Επομένως, το αν και κατά πόσο τα στερεότυπα αποτελούν, σύμφωνα με την ορολογία του Wolfgang Iser, «σημεία απροσδιοριστίας» του κειμένου σε μεγάλο βαθμό εξαρτάται από την προγενέστερη γνωστική σκευή του εκάστοτε αναγνώστη.[29] Κάτι που αναγνωρίζει κανείς ως στερεότυπο, ενδέ-

25 Butler 1990, 33: «Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being» και για έναν ενδεικτικό ορισμό του κοινωνικού φύλου, βλ. Berger 1995, 3-4: «gender, rather than merely constructed, is performative […] operations that render complex meanings about the normative standards that we cannot escape […] [producing a] rigid and fictive construction of reality […] condemned to conform to binary sexual differences that appear to be inevitable, even natural».

26 Butler 1990, 6, 25: «the sex/gender distinction suggests a radical discontinuity between sexed bodies and culturally constructed genders […] gender proves to be performative – that is, constituting the identity it is purported to be» και Hopper 2003, 21-22. Πρβλ. επίσης Moi 1985, 97 και Moi 1997, 104-16, για μια διασάφηση των θεωρητικών όρων.

27 Pageaux 1989, 139 και αντιπρβλ. Gilman 1991, 12, για τη θεώρηση των στερεοτύπων ως διπολικά παλίμψηστα. Παράλληλα, όμως, με την ορθή αυτή παρατήρηση του Pageaux, ο αναγνώστης θα πρέπει να συνυπολογίσει την πρωτεϊκή φύση των στερεοτύπων και την άρρηκτη σχέση τους με τα ιστορικοκοινωνικά συμφραζόμενα. Μπορεί μεν τα στερεότυπα να είναι μονοδιάστατες θεωρήσεις, ωστόσο δεν είναι παγιωμένα εις το διηνεκές, π.χ. μέσα στη διαχρονία των διεθνικών σχέσεων, για έναν Πολωνό ένας Εβραίος μπορεί να είναι απεχθής γιατί είναι απολίτιστος ή το αντίθετο, επειδή είναι υπέρ το δέον καλλιεργημένος. Το ποια από τις δύο εκδοχές θα προκρίνει κανείς είναι συναρτημένη σε μεγάλο βαθμό από την εμπειρία του και τα σύγχρονα κοινωνικά δεδομένα (Gilman 1985, 19, 29).

28 Iser 1980, 212, 217 και πρβλ. Καπλάνης 2004.

29 Iser 1980, 182. Ο φαινομενολόγος Roman Ingarden ήταν ο πρώτος που διατύπωσε την άποψη πως στα κείμενα υπάρχουν «χάσματα ή σημεία απροσδιοριστίας» και γι᾽ αυτό

χεται κάποιος άλλος να μην το αντιλαμβάνεται, γιατί απλώς έτυχε να μην το έχει συναντήσει ποτέ πριν ή γιατί γνωρίζει μια διαφορετική εκδοχή του. Για το λόγο αυτό θα θεωρήσουμε εκ των προτέρων ως «χάσματα» (σημεία απροσδιοριστίας του κειμένου που απαιτούν τη διάδραση κειμένου και του αναγνώστη για την πλήρωσή τους)[30] όλες τις στερεοτυπικές αντιλήψεις αναφορικά με την αναπαράσταση των γυναικών, στο βαθμό που δεν προαπαιτούν μόνο την αναγνώρισή τους από πλευράς αναγνώστη άλλα και αξιώνουν την εκτίμησή (αξιολόγησή) του.

Εξετάζοντας λοιπόν την έμφυλη ποιητική της Ρούσσου, μπορούμε εισαγωγικά να ισχυριστούμε ότι η θεματοποίηση της αινιγματικής ταυτότητας της Ρίκυ επιτυγχάνεται καταρχάς με την προσφυγή στην αοριστία της πρωτοπρόσωπης αφήγησης και κυρίως με το αφηγηματικό στρατήγημα της αποσιώπησης οποιασδήποτε θηλυκής σήμανσης (απουσία οπουδήποτε θηλυκού ονόματος ή επιθέτου που να την προσδιορίζει). Στη συνέχεια ενισχύεται και μέσα από την παραλλαγή σύνθετων στερεότυπων εκφράσεων, όταν αυτές εμπεριέχουν επίθετα που θα μπορούσαν να αποκαλύψουν το φύλο της αφηγήτριας, π.χ. η διατύπωση «ταπί και ψύχραιμος/η» τρέπεται σε «ταπί και ψύχραιμα», ενώ το «να είμαι σίγουρος/η» σε «να ᾽μαστε σίγουροι».[31] Βέβαια το στοιχείο που κατεξοχήν υπογραμμίζει την κρυπτική ταυτότητα της Ρίκυ είναι το ίδιο της το όνομα που αποτελεί μυστήριο για τον αναγνώστη, γιατί δεν παρέχει επαρκείς πληροφορίες για το φύλο της ηρωίδας. Αυτό καθίσταται δυνατό γιατί, αν και το γραμματικό γένος σημαδεύει όλα τα κύρια ονόματα της νεοελληνικής, ειδική κατηγο-

κάθε κείμενο, στην πρωταρχική του μορφή, αποτελεί ένα είδος σκελετού, «μια σχηματική δομή», που συμπληρώνεται κατόπιν από τον αναγνώστη (Ingarden 1973, 50). Σχετικά με τα στερεότυπα στη λογοτεχνία, βλ. Amossy 1984, 693, 698 και αντιπρβλ. την άποψη του Pierre Macherey, όπως παρατίθεται από τον Terry Eagleton, για τις σιωπές και το συγκείμενο ενός έργου, η οποία παρόλο που εκκινεί από διαφορετική ιδεολογική αφετηρία ενισχύει το επιχείρημά μας: «it is in the significant *silences* of a text, in its gaps and absences that the presence of ideology can be most positively felt. It is these silences which the critic must make "speak".[…] Because a text contains these gaps and silences, it is always incomplete» (Eagleton 1976, 34-35).

30 Iser 1980, 9, 189, 220, 226 καθώς και Iser 1974, 33-34, 38, 40, 66, 108, 208, 214, 237, 280, 283.

31 Αρκετά βοηθητικό, ως προς αυτήν την κατεύθυνση της εξακρίβωσης της ανδρόγυνης ποιητικής της Ρούσσου, είναι και το διήγημά της «Ο φύλακας των ψυχών», στο οποίο επίσης δεν καθίσταται σαφές από τα συμφραζόμενα το φύλο του αφηγητή. Και πάλι, εξαιτίας του αμοραλισμού και της σκληρότητάς που εκφράζει η αφηγηματική φωνή (έμφυλα στερεότυπα), τείνουμε να την καταχωρίσουμε ως ανδρική. Ωστόσο, το κείμενο δεν πριμοδοτεί μέχρι τέλους καμία ερμηνεία και αφήνει το πεδίο ανοιχτό στον αναγνώστη. Εκτός από τα ήδη προαναφερθέντα στρατηγήματα, το αποτέλεσμα επιτυγχάνεται και με την επιστράτευση ουσιαστικών ουδέτερης σήμανσης (παιδί, άνθρωπος) αλλά και τριτόκλιτων διγενών επιθέτων (αφανής), βλ. Ρούσσου 1999.

ρία αποτελούν οι δάνειες περιπτώσεις,[32] έτσι το Ρίκυ, όντας ξενικής προέλευσης (Ricky) και με μία υποκοριστική κατάληξη που συνηθίζεται στην αγγλική τόσο για ανδρικά (πρβλ. Bobby (ie), Johnny (ie) κ.α.) όσο και για γυναικεία ονόματα (πρβλ. Christy (ie), Jenny (ie) κ.ά), δημιουργεί ένα κενό στην πρόσληψη του αναγνώστη, το οποίο με τη σειρά του σηματοδοτεί την επικύρωση μιας υποψιασμένης ανάγνωσης.

Από πλευράς πλοκής τώρα, εξίσου διφορούμενο μπορεί να θεωρηθεί και το σήκωμα της μπλούζας (από τη Ρίκυ) για να σκεπάσει τη μύτη της,[33] μια και παγιδεύει τον αναγνώστη, γιατί έρχεται σε αντίθεση με τη συνήθη συμπεριφορά των κοριτσιών, τα οποία πολύ δύσκολα εκθέτουν το στήθος τους σε κοινή θέα. Από τη μια πλευρά, λοιπόν, έχουμε τον κοινό τόπο περί σεμνοτυφίας των γυναικών,[34] και από την άλλη την κοινή λογική ότι είναι βράδυ και μόνη της και είναι εξαιρετικά δύσκολο να προσέξει κανείς οτιδήποτε – με αποτέλεσμα ο αναγνώστης, ακόμη και αν υιοθετήσει την οπτική που θέλει τη Ρίκυ να είναι γυναίκα, να βρίσκεται σε διπλό καταναγκασμό και να μην είναι σίγουρος για το πώς να προσλάβει την αντίδραση αυτή, γιατί και οι δύο εκδοχές είναι βάσιμες.

Στη συνέχεια – όταν η Ρίκυ επιδίδεται σε μια θαμιστική αφήγηση κατά την οποία περιγράφει τις συνήθεις ασχολίες της και τους γείτονές της, στη διάρκεια των τριών μηνών που έμενε στην ταρατσούλα της Καταρίνας και του Γιώργου – υπάρχουν κάποια ακόμη σημεία άξια λόγου και προσοχής, όπως τα αντιμητρικά και αντιπαιδαγωγικά αισθήματα που εκδηλώνει για τα παιδιά του κυρ-Θανάση: «τα μπαστάρδικά τους τα ονειρευόμουνα στις βιτσιόζικες σαδιστικές μου φαντασιώσεις. Τι κρίμα δεν πέσανε ποτέ στα χέρια μου»,[35] τα οποία ανοικειώνουν τις προσδοκίες του αναγνώστη και συνάμα αποτελούν και παραπλανητική ένδειξη για την ταυτότητά της,[36] αφού αντιβαίνουν στη στερεότυπη αντίληψη περί στοργικών γυναικών που έχουν έμφυτο το μητρικό φίλτρο.[37]

32 Για την απουσία έμφυλης σήμανσης στα αγγλικά ονόματα, βλ. Eckert 2003, 15 και πρβλ. Παυλίδου 2002, 43.

33 Ρούσσου 1996, 10: «Σήκωσα την μπλούζα να σκεπάσω τη μύτη μου. Πάντα φοβόμουνα να κάνω εμετό, μην τύχει και βγάλω και το στομάχι μου μαζί […] Κολλάω, λοιπόν, τη μούρη μου μπροστά στο τζάμι και παθαίνω τον τρόμο της ζωής μου […] είδα το φως στην κουζίνα ν' ανάβει πριν λιποθυμήσω».

34 Hopper 2003, 23.

35 Ρούσσου 1996, 21.

36 Η συγκεκριμένη ένδειξη μπορεί να εκληφθεί και ως «άρνηση», σύμφωνα με την ορολογία του Iser. Οι αρνήσεις (negations) έχουν ως στόχο να ανοικειώσουν τις αναφορές, ηθικής ή κοσμοαντιληπτικής τάξης που έχει ο αναγνώστης από τον εξωκειμενικό κόσμο, χωρίς ωστόσο να τις υποκαθιστούν με νέες βεβαιότητες, βλ. ειδικότερα, Iser 1980, 70, 112-13.

37 Hopper 2003, 22-23.

Μερική απάντηση στο πρόβλημα της ταυτότητας της Ρίκυ αποτελεί και το γεγονός ότι ο κυρ-Θανάσης φαίνεται να ελκύεται ιδιαίτερα από τα σωματικά της προσόντα: «Ο κυρ-Θανάσης, που πολύ μου κόλλαγε, μου ᾽χε σπάσει τ᾽ αρχίδια με τις πλέον άσχετες προτάσεις για διακόσμηση. Κι όλο το μάτι του στον κώλο μου», καθώς ωθεί τον αναγνώστη να αναρωτηθεί για το πόσες πιθανότητες υπάρχουν ο κυρ-Θανάσης να είναι ομοφυλόφιλος ή η Ρίκυ να είναι γυναίκα, αφού συνήθως οι γυναίκες είναι δέκτες τέτοιου είδους «εκτίμησης».[38] Το ενδιαφέρον, ωστόσο, και σε αυτήν την περίπτωση είναι ότι ο κυρ-Θανάσης δεν ελκύεται από το στήθος της, αλλά από τα οπίσθιά της, με αποτέλεσμα και πάλι ο αναγνώστης να μην έχει επαρκή στοιχεία για να επιβεβαιώσει την υπόθεση ότι η Ρίκυ είναι γυναίκα.

Καταλυτικό ρόλο, ωστόσο, στην πλοκή της ιστορίας διαδραματίζει το επόμενο σημείο απροσδιοριστίας, το οποίο συνιστά ταυτόχρονα και παγίδα, αφού για το αντιληφθεί ο αναγνώστης προϋποτίθεται από μέρους του η γνώση της αργκό. Συγκεκριμένα, όταν η κυρα-Βαρβάρα αποκαλεί τη Ρίκυ «πασά μου» και «αρνί μου», ο μέσος αναγνώστης θεωρεί ότι το ζήτημα της ταυτότητας έχει αρχίσει σαφώς να επιλύεται.[39] Ως «πασάς» στην καθημερινή χρήση ορίζεται ο αρχοντάνθρωπος, αυτός που ζει πολυτελώς, ωστόσο σύμφωνα με την ιδιότυπη χρήση της αργκό μπορεί να δηλωθεί και η ωραία γυναίκα. Αντίστοιχα, ως «αρνί» νοείται στην πρώτη περίπτωση ο ήρεμος, αγαθός άνθρωπος, ενώ στα κρυπτικά συμφραζόμενα της αργκό η νεαρή και όμορφη γυναίκα.[40]

Ειδική περίπτωση ενδείξεων αποτελεί και η ακόλουθη αντίδραση της Ρίκυ, η οποία κατά τη διάρκεια της εκδρομής της με το Σίμο, φοβάται επειδή έτυχε να δει στο σλήπινγκ-μπαγκ του τρεις τέσσερις σαρανταποδαρούσες («από κείνες τις φρικταπαίσιες, τις τεράστιες να κόβουν βόλτες […] Χέστηκα, λέμε!»), επιβεβαιώνοντας έτσι με την απέχθειά της τη «μυγιάγγιχτη» φύση των κοριτσιών.[41] Το ενδιαφέρον όμως σε αυτήν την περίπτωση είναι το γεγονός ότι, παρόλο που η Ρίκυ συμπεριφέρεται ως

38 Σχετικά με την «αντικειμενοποίηση» του γυναικείου σώματος και την «έμφυλη ματιά», βλ. Bartky 1993, 459 και πρβλ. Kramarae 1992, 101, για μια αντιμετώπιση της παρενόχλησης ως μέσο κατασκευής, έκφρασης και ενδυνάμωσης της μανιχαϊστικής έμφυλης ιεραρχίας.

39 Ρούσσου 1996, 50: «Βρε πασά μου, έλα μπράβο, σύρε να μου φέρεις πέντε έξι μπυρίτσες της φτωχιάς και στα χρωστάω […] Άντε, αρνί μου, να χαρείς, μη μου ᾽ρθει τίποτα της έρμης».

40 Βλ. τα σχετικά λήμματα στα εξής λεξικά: Μπαμπινιώτης 1998 και Παπαζαχαρίου 1999. Φυσικά η χρήση της γλώσσας από τη συγγραφέα και σε αυτήν την περίπτωση είναι αριστοτεχνική, καθώς δεν «πριμοδοτεί» εμφανώς μία από τις δύο αναγνώσεις, αλλά αφήνει την πρόσληψη ανοιχτή στον αναγνώστη.

41 Ρούσσου 1996, 58.

(στερεο)τυπική γυναίκα, ο Σίμος παρουσιάζεται να είναι ακόμη πιο φοβητσιάρης και σιχασιάρης από εκείνη,[42] με αποτέλεσμα να ανοικειώνονται οι προσδοκίες του αναγνώστη και να εξασθενεί, αν όχι να αναιρείται, η επίδραση της ένδειξης.[43]

Μια ακόμη παραπλανητική ένδειξη που συντείνει καταλυτικά στην έμφυλη πρόσληψη της Ρίκυ από τον αναγνώστη είναι το γεγονός ότι για δεύτερη φορά πέφτει θύμα σεξουαλικής παρενόχλησης και, αν στην περίπτωση του κυρ-Θανάση αυτή ήταν συγκεκαλυμμένη, με τον Κρητικό αποκτά επικίνδυνες διαστάσεις, κεντρίζοντας έτσι την περιέργεια του αναγνώστη.[44] Για μία ακόμη φορά όμως η συγγραφέας ξεπερνάει το σκόπελο παρουσιάζοντας την ιστορία διφορούμενα και υπαινιχτικά. Συγκεκριμένα, όταν ο Κρητικός κάνει τις ανήθικες προτάσεις στη Ρίκυ τις παρουσιάζει ως κάτι παρεκκλίνον ή εναλλακτικό, ως κάτι διαφορετικό από τα συνηθισμένα: «Μπορούμε να τη δούμε αλλιώτικα είπε […] – Πώς "αλλιώτικα"; – Είσαι νόστιμο παιδί. Σε πάω. Δε βρίσκονται εύκολα παιδιά σαν εσένα». Με άλλα λόγια, η συγγραφέας χρησιμοποιώντας ουδέτερα περιγραφικά ουσιαστικά (παιδί και όχι κορίτσι) και βάζοντας εισαγωγικά για να υπερτονίσει το αλλιώτικα, ωθεί τον αναγνώστη προς μια έμφυλη ερμηνεία, όπου το αλλιώτικο ταυτίζεται με το ομοφυλοφιλικό (queer).

Τέλος, η «αποκάλυψη» του αινίγματος της ταυτότητας της Ρίκυ επέρχεται μόνο όταν ο Ασφαλίτης επιχειρεί να τη βιάσει και τη βρίζει («Προχώρα, μωρή, και θα μάθεις σε λίγο […] Περπάτα, μωρή παλιοπουτάνα, που θες και συζήτηση!»), και η ίδια η αφηγήτρια αρχίζει να αναφέρεται στον εαυτό της χρησιμοποιώντας επίθετα γένους θηλυκού («Εγώ είχ᾽ απομείνει με το στιλέτο στο χέρι και γεμάτη αίματα […] Έφυγα γρήγορα πριν με πάρουν τα ζουμιά. Έπρεπε να βιαστώ […] Λίγα μέτρα μέναν ακόμη για να ᾽μαι ελεύθερη») οπότε και καθίσταται σαφές ότι πρόκειται για γυναίκα.[45] Σε αντίθεση με όλες τις προηγούμενες ενδείξεις που ήταν ανοιχτές στην ερμηνεία του αναγνώστη, η εν λόγω πληροφορία δεν επιδέχεται αμφισβητήσεις.[46] Από αυτό το σημείο, λοιπόν, αρχίζει μια παλινδρομική κίνηση κατά την οποία ο αναγνώστης θέτει στο «φόντο» (background) της ανάγνωσής του τη γνωστοποίηση του φύλου της Ρίκυ και επαναπροβάλλει την επίγνωση αυτή σε όλα τα σημεία απροσδιοριστίας του κειμένου επανανοηματοδοτώντας τα.[47]

42 Ρούσσου 1996, 59.

43 Πρόκειται για μία ακόμη περίπτωση ένδειξης που λειτουργεί ως «άρνηση» (Iser 1980, 70, 112-13).

44 Ρούσσου 1996, 85-91.

45 Ρούσσου 1996, 130-31.

46 Iser 1980, 198-99, 201-03.

47 Iser 1980, 93.

Συνεπώς, το συμπέρασμα στο οποίο μπορούμε να καταλήξουμε, αν θελήσουμε να αξιολογήσουμε κάπως την απατηλή πλοκή της Ρούσσου, είναι ότι δομείται σαν μια τρισδιάστατη εικόνα που ο αναγνώστης μπορεί να δει από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Κάθε οπτική όμως είναι συναρτημένη με ένα συγκεκριμένο γνωστικό και πολιτισμικό ρεπερτόριο. Ένα από αυτά είναι και οι στερεότυπες αντιλήψεις για την έμφυλη ταυτότητα και γλώσσα, με αποτέλεσμα, αν επιλέξει ο αναγνώστης αυτήν την οπτική για να νηματοδοτήσει την ιστορία, οι προσδοκίες του θα διαψευστούν, ενώ αν φανεί ανοιχτόμυαλος μπορεί να απολαύσει χωρίς απρόοπτα την περιδιάβασή του στον αδιάφανο κόσμο της Ρίκυ.

~

Βιβλιογραφία

Amossy, Ruth (1984). 'Stereotypes and representation in fiction', *Poetics Today*, 5 (4), 689-700.

Baker, Paul (2008). *Sexed texts: Language, gender and sexuality* (Λονδίνο: Equinox).

Bartky, Sandra Lee (1993). 'The Feminine body', στο Alison M. Jaggar και Paula S. Rothenberg (επιμ.), *Feminist frameworks: Alternative theoretical accounts of the relations between women and men* (Νέα Υόρκη: McGraw-Hill), 456-594.

Beauvoir, Simone de (1979). *Το δεύτερο φύλο*, μτφρ. Κυριάκος Σιμόπουλος (Αθήνα: Γλάρος).

Berger, Maurice, Wallis, Brian, και Watson, Simon (1995). 'Introduction', στο Maurice Berger, Brian Wallis, και Simon Watson (επιμ.), *Constructing masculinity* (Νέα Υόρκη: Routledge), 1-7.

Butler, Judith (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity* (Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Routledge).

Cameron, Deborah, McAlinden, Fiona, και O'Leary, Kathy (1989). 'Lakoff in context', στο Jennifer Coates και Deborah Cameron (επιμ.), *Women in their speech communities* (Λονδίνο: Longman), 74-93.

Coates, Jennifer (1986). *Women, men and language: A sociolinguistic account of sex differences in language* (Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Longman).

Crawford, Mary (1995). *Talking difference: On gender and language* (Λονδίνο: Sage Publications).

Eagleton, Terry (1976). *Marxism and literary criticism* (Λονδίνο: Methuen).

Eckert, Penelope και McConnell-Ginet, Sally (2003). *Language and gender* (Κέιμπριτζ: Cambridge University Press).

Genette, Gérard (1969). *Figures II* (Παρίσι: Seuil).

Gilman, Sander L. (1985). *Difference and pathology: Stereotypes of sexuality, race and madness* (Ιθακα: Cornell University Press).

_____. (1991). *Inscribing the other* (Λίνκολν και Λονδίνο: University of Nebraska Press).

Graddol, David και Swann, Joan (1989). *Gender voices* (Οξφόρδη: Basil Blackwell).

Hill, Alette Olin (1986). *Mother tongue, father time: A decade of linguistic revolt* (Μπλούμιγκτον: Indiana University Press).

Hopper, Robert (2003). *Gendering talk* (Μίσιγκαν: Michigan State University Press).

Ingarden, Roman (1973). *The cognition of the literary work of art*, μτφρ. Ruth Ann Crowly και Kenneth R. Olson (Εβανστον: Northwestern University Press).

Iser, Wolfgang (1974). *The implied reader: Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett* (Βαλτιμόρη: Johns Hopkins University Press).

_____. (1980). *The act of reading: A theory of aesthetic response* (Βαλτιμόρη: Johns Hopkins University Press).

_____. (1989). *Prospecting: From reader response to literary anthropology* (Βαλτιμόρη: Johns Hopkins University Press).

_____. (1993). *The fictive and the imaginary: Charting literary anthropology* (Βαλτιμόρη: Johns Hopkins University Press).

Καπλάνης, Τάσος Α. (2004). 'Κατασκευάζοντας την εικόνα του εαυτού και του άλλου: η περίπτωση της Πάλης του Ιωακείμ Κύπριου', στο Αστέριος Αργυρίου (επιμ.), *Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα: Οι μαρτυρίες των λογοτεχνικών κειμένων* (Α΄; Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα), 129-50.

Κούρτοβικ, Δημοσθένης (1997). 'Ο Τσόμσκι και η ντρόγκα', *ΤΑ ΝΕΑ,* 1/7/1997.

Kramarae, Cheris (1992). 'Harassment and everyday life', στο Lana F. Rakow (επιμ.), *Women making meaning: New feminists directions in communication* (Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge), 100-20.

Lakoff, Robin Tolmach (1975). *Language and woman's place* (Νέα Υόρκη: Harper and Row).

Malz, Daniel and Borker, Ruth (1982). 'A cultural approach to male/female miscommunication', στο J.J. Gumperz (επιμ.), *Language and social identity* (Κέιμπριτζ: Cambridge University Press), 195-216.

McConnell-Ginet, Sally (1985). 'Difference and language: A linguist's perspective', στο Hester Eisenstein και Alice Jardine (επιμ.), *The future of difference* (Νιου Τζέρσεϋ: Rutgers University Press), 157-66.

Moi, Toril (1985). *Sexual/Textual politics: Feminist literary theory* (Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge).

_____. (1997). 'Feminist, Female, Feminine', στο Catherine Belsey και Jane Moore (επιμ.), *The feminist reader* (Λονδίνο: Macmillan Press Ltd), 104-16.

Μπαμπινιώτης, Γεώργιος (1998). 'Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας', (Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας).

Μπουκάλας, Παντελής (1996). '΄Ηρωες από το περιθώριο: Το πρώτο μυθιστόρημα της Νικόλ Ρούσσου, μια ματιά στον κόσμο των ναρκωτικών', *Καθημερινή,* 23/7/1996.

Pageaux, Henri-Daniel (1989). 'De l'imaginaire culturelle à l' imaginaire', στο Pierre Brunel και Yves Chevrel (επιμ.), *Précis de la littérature comparée* (Παρίσι: Presses Universitaires de France), 133-61.

Παπαζαχαρίου, Ευάγγελος (1999). 'Λεξικό της Ελληνικής Αργκό (Λεξικό της Πιάτσας)', (Αθήνα: Κάκτος).

Παυλίδου, Θεοδοσία (2002). 'Γλώσσα-Γένος-Φύλο: Προβλήματα, Αναζητήσεις και Ελληνική Γλώσσα', στο Θεοδοσία Παυλίδου (επιμ.), *Γλώσσα-Γένος-Φύλο* (Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής), 13-76.

Περιστέρης, Παναγιώτης (1997). '*Πες στη μορφίνη, ακόμα την ψάχνω* της Νικόλ Ρούσσου'. <http://www.fortunecity.com/lavender/kane/51/books/roussou.htm>, ανακτήθηκε την 30/10//2010.

Πεχλιβάνος, Μίλτος (2002). 'Μετά τριάντα έτη: ξαναδιαβάζοντας την αναγνωστική θεωρία του Wolfgang Iser', *ΔΙΑ-ΚΕΙΜΕΝΑ*, 4, 15-27.

Ρούσσου, Νικόλ (1996). *Πες στη Μορφίνη, ακόμα την ψάχνω* (Αθήνα: Αλεξάνδρεια).

_____. (1999). 'Ο φύλακας των ψυχών', στο Σέργιος Μαυροκέφαλος, et al., *Ο φύλακας των ψυχών, Οκτώ ιστορίες φαντασίας* (Αθήνα: Κέδρος), 21-41.

Sontag, Susan (1973). 'The third world of women', *Partisan Review*, 40 (2), 180-206.

Spender, Dale (1985). *Man made language* (Λονδίνο: Routledge and Kegan Paul).

Talbot, Mary (2003). 'Gender stereotypes: Reproduction and challenge', στο Janet Holmes και Myriam Meyerhoff (επιμ.), *The handbook of language and gender* (Οξφόρδη: Blackwell Publishing), 468-86.

Thorne, Barrie, Kramarae, Cheris, και Henley, Nancy (επιμ.) (1983). *Language, gender and society* (Rowley: Newbury House Publishers).

Weatherall, Ann (2002). *Gender, language and discourse* (Hove: Routledge).

ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΦΥΛΟ

Έμφυλες ταυτότητες και γυναικεία γραφή

(1900–1945)

Γυναικεία σεξουαλικότητα και γραφή στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1920)

Μαρία Νικολοπούλου

Στόχος της ανακοίνωσής μου είναι να διερευνήσω πώς παρουσιάζεται η γυναικεία σεξουαλικότητα σε λογοτεχνικά κείμενα που δημοσιεύονται σε ελληνικά περιοδικά λόγου και τέχνης της περιόδου 1900-1920, στην περίοδο ακριβώς που αναδύεται αυτή στο λογοτεχνικό λόγο.[1] Θα παρουσιάσω κυρίως πώς οι ίδιες οι γυναίκες αποδίδουν τη γυναικεία σεξουαλικότητα μέσα από τα λογοτεχνικά κείμενα, συνεκτιμώντας όμως συγκριτικά κάποια κείμενα ανδρών με παρόμοια θεματική.

Στην κρίσιμη αυτή εικοσαετία για τη γυναικεία χειραφέτηση, οι γυναίκες μέσω της γραφής προβάλλουν δυναμικά την έμφυλή τους ταυτότητα και διεκδικούν τη δημόσια σφαίρα.[2] Έτσι, η λογοτεχνία και τα περιοδικά λόγου και τέχνης γίνονται ένα προνομιακό πεδίο, όπου η γραφή συνδέεται με τη διαμόρφωση της ταυτότητας και έμμεσα με τις γυναικείες διεκδικήσεις, καθώς ως ένα βαθμό υπονομεύει τους θεσμούς και τους παραδοσιακούς ρόλους του φύλου, οι οποίοι οριοθετούν τη σεξουαλικότητα σε κοινωνικά αποδεκτά πλαίσια.

Η σεξουαλικότητα, σύμφωνα με το Φουκώ, δεν είναι μια φυσική κατηγορία, αλλά μια μορφή εμπειρίας που διαμορφώθηκε από τις νεώτερες κοινωνίες μετά από το 18ο αιώνα μέσα από μια σειρά Λόγων (τον οικονομικό, ιατρικό, νομικό, παιδαγωγικό, ηθικό λόγο). Αυτοί θέτουν υπό έλεγχο το σώμα, συνδέοντας σεξουαλικές πρακτικές με κάποιες ταυτότητες.[3] Το

1 Το υλικό μου προέρχεται από το ερευνητικό πρόγραμμα με τίτλο «Η γυναικεία λογοτεχνική και εικαστική παρουσία στα περιοδικά λόγου και τέχνης 1900-1940» της Α.Σ.Κ.Τ., με ακαδημαϊκή υπεύθυνο τη Σοφία Ντενίση, στο οποίο συμμετείχα.

2 Αυτό έχει ήδη ξεκινήσει από το 19ο αιώνα. Ελένη Βαρίκα, *Η επανάσταση των κυριών: Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα, 1833-1907*, Κατάρτι, Αθήνα, 281. Μαρία Νικολοπούλου, «Το δικαίωμα στη δημόσια σφαίρα: Ο θεσμικός ρόλος των γυναικών στα λογοτεχνικά περιοδικά στην περίοδο 1909-1922», στο συλλογικό τόμο *Λόγος Γυναικών: Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου: Κομοτηνή 26-28 Μαΐου 2006,* (επιμ. Βασιλική Κοντογιάννη), Δ.Π.Θ. και Ε.Λ.Ι.Α., Αθήνα 2008, 99-115, σ. 99-102.

3 Μισέλ Φουκώ, *Ιστορία της σεξουαλικότητας:* 1: *Η δίψα της γνώσης,* (μτφρ. Γκλόρυ

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

γυναικείο σώμα, λόγω της μητρότητας, είναι το πρώτο που υποτάχθηκε στους λόγους της εξουσίας και «υστερικοποιήθηκε», με πρώτες τις γυναίκες της αριστοκρατικής και της αστικής τάξης.[4] Κατά το 19ο αιώνα η σεξουαλικότητα ιατρικοποιείται και η έκφραση της γυναικείας σεξουαλικότητας συνδέεται με την υστερία και τη νυμφομανία,[5] παρουσιάζοντας ως ασθένεια κάθε έντονη έκφραση σεξουαλικότητας. Στο δημόσιο λόγο της βικτωριανής εποχής στην Αγγλία, έντονα ίχνη του οποίου βρίσκουμε και σε ελληνικά συντηρητικά γυναικεία περιοδικά όπως η *Βοσπορίς* (Κωνσταντινούπολη 1899-1906),[6] η γυναίκα έχει λιγότερο έντονο ερωτισμό από τον άνδρα, και γι᾽ αυτό θεωρείται μια δύναμη εκπολιτισμού.[7] Ακόμη, η σεξουαλικότητά της παρουσιάζεται ως ανταπόκριση προς την ανδρική και συνδέεται με το συναίσθημα.[8] Στα τέλη του 19ου αιώνα η γυναικεία σεξουαλικότητα περνάει στην αρμοδιότητα της ψυχολογίας και της ψυχανάλυσης.[9] Ο Φρόυντ χαρακτήρισε το 1926 την ενήλικη γυναικεία σεξουαλικότητα μια «σκοτεινή ήπειρο για την ψυχολογία»,[10] που πάντα οριζόταν ως έλλειψη σε σχέση με την ανδρική σεξουαλικότητα. Ταυτόχρονα όμως ο σεξολόγος Havelock Ellis στα έργα του, από τα τέλη του 19ου αιώνα, αναγνώρισε τη γυναικεία επιθυμία και το δικαίωμα της γυναίκας στη σεξουαλική απόλαυση, πράγμα που λίγο αργότερα διεκδίκησαν ορισμένες φεμινίστρι-

Ροζάκη), Κέδρος 1978, 45-47.

4 Φουκώ, *ό.π.*, 129, 134, 150.

5 Carol Groneman, "Nymphomania: The Historical Construction of Female Sexuality", *Signs,* v. 19, no. 2 (Winter 1994), 337-367. Elaine Showalter, *A literature of their own: From Charlotte Brontë to Doris Lessing,* Virago 1999, 118-122.

6 Για τη *Βοσπορίδα* και τις απόψεις της για τη βελτίωση της θέσης της γυναίκας βλ. Πέρσα Αποστολή, «Η γυναικεία εκδοτική δραστηριότητα (Περιοδικά λόγου και τέχνης 1900-1940): Η περίπτωση της Αρτεμισίας Λανδράκη και της Κορνηλίας Πρεβεζιώτου» στον τόμο *Η γυναικεία λογοτεχνική και εικαστική παρουσία σε περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1940)*, (επιμ. Σοφία Ντενίση), Gutenberg, Αθήνα 2008, 205-250, σ. 230-247.

7 Groneman, "Nymphomania", 346. Αναφέρονται στη γυναίκα της μεσαίας τάξης, η οποία δεν εργάζεται, ενώ αντίθετα οι γυναίκες κατώτερης τάξης ή από άλλες φυλές θεωρείται ότι έντονες σεξουαλικές ορμές. Βλ. Sander L. Gilman, "Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of female sexuality in Late Nineteenth Century Art, Medicine and Literature", *Critical Inquiry*, 12 (Autumn 1985), 204-242.

8 Jeffrey Weeks, *Sex, Politics and society: The regulation of sexuality since 1800*, Longman, 1981, 42.

9 Φουκώ, *Ιστορία της σεξουαλικότητας,* τ. 1, 45.

10 Sigmund Freud, *The Question of Lay Analysis* (1926e) in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* τ. 20, σ. 179-258, 212. Για το συνδυασμό των αποικιοκρατικών και φαλλοκρατικών αναπαραστάσεων στη χρήση του όρου «σκοτεινή ήπειρος» βλ. Joanna de Groot, «"Sex" and "Race": The Construction of Language and Image in the Nineteenth Century» στο Susan Mendus and Jane Rendall, (επιμ.), *Sexuality and subordination: interdisciplinary studies of gender in the nineteenth century*, Routledge, London and New York 1989, 89-130, σ. 105.

ες.[11] Αυτές οι φωνές όμως παρέμειναν περιθωριακές, καθώς το φεμινιστικό κίνημα προτίμησε να εστιάσει στη διεκδίκηση της ψήφου και στο αίτημα της ηθικοποίησης των ανδρών.[12]

Στην Ελλάδα στις αρχές του 20ού αιώνα από νομικής άποψης η γυναίκα δεν μπορούσε να ελέγξει την περιουσία της, ενώ η σημασία της παρθενίας ήταν καθοριστική για το γάμο. Ακόμη, μέχρι το 1922, οι γυναίκες που συνήπταν ελεύθερες σεξουαλικές σχέσεις μπορούσαν να οδηγηθούν από την αστυνομία σε πορνείο.[13] Έτσι στο δημόσιο λόγο στις αρχές του 20ού αιώνα υπάρχουν δύο κυρίαρχες αναπαραστάσεις της γυναίκας: η παρθένα ή μητέρα (που εξαγνίζεται από τη μητρότητα)[14] και η πόρνη/μοιραία γυναίκα/ νευρική γυναίκα που απειλεί την κοινωνία με τη σεξουαλικότητά της.[15]

Τα λογοτεχνικά κείμενα που δημοσιεύονται στα περιοδικά λοιπόν αλληλεπιδρούν με αυτά τα κυρίαρχα είδη λόγου και τις αναπαραστάσεις, ταυτόχρονα όπως υιοθετούν διαφορετικές κειμενικές στρατηγικές για να αποδώσουν τη γυναικεία σεξουαλικότητα και να αμφισβητήσουν – τις περισσότερες φορές – αυτές τις αναπαραστάσεις. Ακόμη, η φυσιογνωμία των περιοδικών καθορίζει το είδος των κειμένων που δημοσιεύονται και έτσι κατά κανόνα τα περιοδικά ποικίλης ύλης είναι πιο συντηρητικά όσον αφορά το θέμα της γυναικείας σεξουαλικότητας από τα περιοδικά λόγου και τέχνης. Θα εξετάσω λοιπόν τη σχέση των κειμένων με τις κοινωνικές, ιδεολογικές, γλωσσικές παραμέτρους της γυναικείας σεξουαλικότητας, εστιάζοντας όμως κυρίως στις ειδολογικές και ρητορικές επιλογές των συγγραφέων. Στόχος τελικά είναι η γυναικεία ταυτότητα και αυτοσυνείδηση που αναδύεται από τα κείμενα αυτά, λαμβάνοντας υπ᾽ όψιν το δυναμικό χαρακτήρα της διαμόρφωσης της ταυτότητας.

Στις αρχές του αιώνα, στα λογοτεχνικά κείμενα με ερωτική θεματική που γράφονται από γυναίκες, οι ερωτικές σχέσεις καθορίζονται από τις

11 Havelock Ellis, *Man and Woman: A study of human secondary sexual characters*, Kessinger, LLC, 2006 (πρώτη δημοσίευση 1894). Stella Browne, «Ο πολύμορφος και ευμετάβολος χαρακτήρας της γυναικείας σεξουαλικότητας και η σημασία του για την κοινωνική αναμόρφωση», στο Ελένη Βαρίκα-Κωστούλα Σκλαβενίτη (επιμ.-μτφρ.), *Η εξέγερση αρχίζει από παλιά: Σελίδες από τα πρώτα βήματα του γυναικείου κινήματος,* Εκδοτική Ομάδα Γυναικών, Αθήνα 1981, 225-241 (πρώτη δημοσίευση 1915).

12 Weeks, *Sex, Politics and society,* 161-164.

13 Γρηγόριος Λάζος, *Πορνεία και Διεθνική Σωματεμπορία στη Σύγχρονη Ελλάδα:* 1. *Η εκδιδόμενη,* Καστανιώτης Αθήνα, 2002, 61, 94-95.

14 Για τη διαμόρφωση αυτής της αναπαράστασης σε σχέση με την Παναγία βλ. Julia Kristeva, "Stabat Mater", στο Susan Rubin Suleiman (επιμ.), *Το γυναικείο σώμα στο Δυτικό Πολιτισμό: Σύγχρονες προσεγγίσεις,* (μτφρ. Εύη Βογιατζάκη), Σαββάλας, Αθήνα 2008, 221-250, σ. 224, 238, 244. Weeks, *Sex, Politics and society,* 164. Showalter, *A literature of their own,* 30.

15 Φουκώ, *Ιστορία της σεξουαλικότητας,* τ. 1, 129. Rebecca Stott, *The Fabrication of the Late-Victorian* Femme-Fatale*: The Kiss of death,* Macmillan, London 1992, 22, 38, 41, 43.

κοινωνικές δεσμεύσεις. Έτσι κυριαρχούν τα μελαγχολικά συναισθήματα, που είναι ένα από τα συστατικά του αρνητικού στερεοτύπου της γυναικείας γραφής, που έχει ήδη διαμορφωθεί.[16] Στις λίγες περιπτώσεις που η σεξουαλικότητα παρουσιάζεται, αυτό γίνεται υπαινικτικά και συνήθως οδηγεί στην ανατροπή του παραδοσιακού γυναικείου ρόλου, με καταστροφικά αποτελέσματα για τη γυναίκα. Από την άποψη αυτή, οι γυναίκες συγγραφείς τολμούν λιγότερο από τους άνδρες συναδέλφους τους που συνδέονται με τον αισθητισμό, οι οποίοι στα τέλη του 19ου αιώνα διερευνούν την ανδρική και γυναικεία σεξουαλικότητα.[17] Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι το «Φιλί του ήλιου» του Ν. Επισκοπόπουλου, που θεματοποιεί το ξύπνημα του γυναικείου ερωτισμού, σε μια εποχή που θεωρούνταν ακόμη ότι η γυναικεία σεξουαλικότητα δεν ήταν αυτόνομη αλλά εξαρτάται από τον άνδρα.[18]

Ενδεικτικά η Βιργινία Ευαγγελίδου η οποία σε αρθρογραφία της στη *Βοσπορίδα* είχε επιχειρηματολογήσει θερμά υπέρ της γυναικείας χειραφέτησης,[19] σε μυθιστορήματά της που δημοσιεύονται σε συνέχειες στο ίδιο περιοδικό παρουσιάζει τις γυναίκες ως θύματα των ανδρών όσον αφορά τις σεξουαλικές σχέσεις. Στο διήγημα «Ήτο θύμα του»,[20] μια αγνή κοπέλα καταστρέφεται από τον έρωτα αποκτώντας ένα παιδί εκτός γάμου. Από την άλλη στο «Μυθιστόρημα ενός συζύγου»,[21] μία παντρεμένη γυναίκα

16 Μαρία Νικολοπούλου, «Η πρόσληψη της γυναικείας λογοτεχνικής παραγωγής στα περιοδικά λόγου και τέχνης», στο συλλογικό τόμο *Η γυναικεία λογοτεχνική και εικαστική παρουσία σε περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1940)*, (επιμ. Σοφία Ντενίση), Gutenberg, Αθήνα 2008, 163-204, σ. 178, 181.

17 Ενδ. Μποέμ, [Μήτσος Χατζόπουλος], «Αρώματα και βρώμες», *Ποικίλη Στοά*, τ. 14 (1899), σ. 346-350. Το κείμενο υιοθετεί εντονότατα το δίπολο παρθένος–πόρνη. Ν. Επισκοπόπουλος, «Καλιγόλας: Ψυχογραφία» (1894), «Τα μαλλιά» (1899) στο *Διηγήματα* (επιμ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος), Ίδρυμα Ουράνη, Αθήνα 2002, 334-354, 394-396.

18 Ν. Επισκοπόπουλος, «Το φιλί του ήλιου» (1898) στο *Διηγήματα*, 234-239.

19 Για τη Βιργινία Ευαγγελίδου και τις προοδευτικές απόψεις της για τη γυναικεία χειραφέτηση που την έφεραν σε σύγκρουση με την εκδότρια της Βοσπορίδας Κορνηλία Πρεβεζιώτου, βλ. Βιργινία Ευαγγελίδου, «Ανοικτή Επιστολή», *Βοσπορίς*, 3/10 (20-7-1901), 111-115. «Ανοικτή επιστολή: συνέχεια και τέλος», 3/11 (30-7-1901), 123-124. «Ανοικτή Επιστολή Β΄», 3/17 (30-9-1901), 196-198, 3/21 (10-11-1901), 243-245, 3/22 (31-12-1901), 258-260. «Ανοικτή Επιστολή Β΄: συνέχεια και τέλος», 3/23 (10-1-1902), 270-272. «Ανοικτή επιστολή Β΄: υστερόγραφον», 3/24-25 (20-1-1902), 288-289. Αγγέλικα Ψαρρά, «Επίμετρο: Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης, ή η συνετή ουτοπία της Καλλιρρόης Παρρέν» στο Καλλιρρόη Παρρέν, *Η χειραφετημένη,* Εκάτη, Αθήνα 1999, 409-485, σ. 476-478.

20 Βιργινία Ευαγγελίδου, «΄Ητο θύμα του: διήγημα πρωτότυπον», 2/56 (20-3-1901), 571-573, 2/57 (30-3-1901), 581-583, 3/1 (20-4-1901), 4-6, 3/2 (30-4-1901), 16-18, 3/3 (10-5-1901), 29-31. Οι δύο πρώτες συνέχειες δημοσιεύτηκαν ανώνυμες.

21 Βιργινία Ευαγγελίδου, «Το μυθιστόρημα ενός συζύγου», *Βοσπορίς*, 4/31 (10-3-1903),

αποπλανάται από ένα γοητευτικό τυχοδιώκτη και οδηγείται στην αυτοκτονία από τύψεις. Στο ίδιο περιοδικό, στο διήγημα «Το ιδεώδες της» της Μελπομένης Φωτιάδου,[22] μια νέα γυναίκα αυτοκτονεί προκειμένου να μην παρασυρθεί από τον έρωτά της για έναν παντρεμένο άνδρα. Τα κείμενα αυτά, που απευθύνονται στο οικογενειακό και γυναικείο κυρίως κοινό του συντηρητικού αυτού περιοδικού της Κωνσταντινούπολης, έχουν κατεξοχήν διδακτικό χαρακτήρα και επισημαίνουν έτσι τις ολέθριες συνέπειες μιας σεξουαλικότητας που υπερβαίνει τα κοινωνικά όρια και τονίζουν την εξάρτηση της γυναικείας ταυτότητας από την ανδρική αποδοχή.[23] Όμως σε όλα τα κείμενα αυτά και το οικογενειακό περιβάλλον υπερβαίνει τις κοινωνικές επιταγές, συγχωρώντας τις παραστρατημένες.

Έτσι, ακόμη και για το φεμινιστικό λόγο της περιόδου η σεξουαλικότητα είναι απειλητική.[24] Είναι ενδεικτικό ότι στα άρθρα της η Ευαγγελίδου, συγκαταλέγει τη λαγνεία στα γυναικεία ελαττώματα που είναι αποτέλεσμα της υποδεέστερης θέσης της γυναίκας, θεωρώντας ότι η γυναίκα χρησιμοποιεί τη σεξουαλικότητά της ως ένα μέσο να πετύχει όσα δεν μπορεί να πετύχει μέσω της εργασίας.[25]

Αν έμεινα περισσότερο στη *Βοσπορίδα* είναι γιατί στα κείμενα αυτά εμφανίζονται κάποια μοτίβα που προέρχονται από τον 19ο αιώνα αλλά απαντώνται σε κείμενα και πολύ μεταγενέστερα: η γυναίκα ως θύμα του έρωτα και των συναισθημάτων, λόγω της μειονεκτικής κοινωνικής της θέσης,[26] η γυναίκα που εγκαταλείπεται από τον άνδρα μόλις τον ικανοποιήσει σεξουαλικά, ο γάμος ως ιερός θεσμός, ο θάνατος ως ισοδύναμο του έρωτα και η πλήρης αποσιώπηση της σεξουαλικότητας. Είναι ενδεικτικό ότι, όταν η πρωταγωνίστρια του «Μυθιστορήματος ενός συζύγου» περιγράφει στον άνδρα της στην επιθανάτια κλίνη την απιστία της, ο λόγος της είναι γεμάτος αποσιωπητικά και μιλά μόνο για μια «ένοχη μέθη». Η συνάρτηση της σεξουαλικότητας με την ενοχή και την αμαρτία είναι ένα χαρακτηριστικό που υπάρχει στα κείμενα και στις επόμενες δεκαετίες, αποκτώντας άλλες διαστάσεις όπως θα δούμε.

361-363, τ. 5/3 (10-5-1903), 27-29, 5/4 (20-5-1903), 44-46, 5/5 (30-5-1903), 53-54, 5/9 (10-7-1903), 103-104, 5/11 (30-7-1903), 128-130, 5/12-13 (10-8-1903), 138-140, 5/16 (20-9-1903), 181-182, 5/17 (30-9-1903), 191-192. Το μυθιστόρημα δεν ολοκληρώνεται.

22 Μελπομένη Φωτιάδου, «Το ιδεώδες της», *Βοσπορίς*, Δ΄/15 (10-9-1902), 168-172.

23 Για την αυτοκτονία ως απόρροια της αποτυχημένης απόδρασης από τα πατριαρχικά όρια βλ. Margaret Higonnet, «Σιωπές που μιλούν: Αυτοκτονίες γυναικών», στο Susan Rubin Suleiman, *Το γυναικείο σώμα,* 177-200, σ. 182-186.

24 Πρβλ. Weeks, *Sex, Politcs and society,* 161-164. Showalter, *A Literature of their own*, 30, 187-191. Patricia Stubbs, *Women and fiction: Feminism in the novel 1880-1920*, Methuen, London 1981, 57.

25 Ευαγγελίδου, «Ανοικτή Επιστολή Β΄», *Βοσπορίς,* 3/22 (31-12-1901), 258-260.

26 Gilbert and Gubar, *Madwoman in the attic*, 619. Showalter, *A literature of their own*, 142. Higonnet, «Σιωπές που μιλούν», 182-183.

Η συνάρτηση έρωτα και θανάτου είναι ένα πάγιο μοτίβο της εποχής, με τις ρίζες του στο ρομαντισμό. Ο έρωτας ως μια δύναμη απόλυτη που δεν συμβιβάζεται με τις κοινωνικές επιταγές που οριοθετούν τη σεξουαλικότητα βρίσκει διέξοδο και κορύφωση στο θάνατο. Αυτό δεν υπάρχει μόνο σε κείμενα γυναικών, αλλά και στο διήγημα του Επισκοπόπουλου «Στο θάνατο» που δημοσιεύεται το 1900.[27]

Αντίστοιχης θεματικής είναι το πεζό ποίημα της Ειρήνης Μεγαπάνου «Ελπίδες και όνειρα: Το στεφάνωμα του χάρου», που δημοσιεύεται στο *Νουμά* το 1903.[28] Είναι από τα πρώτα κείμενα γυναικών που περιγράφεται μαζί με την ένταση συναισθημάτων η σωματικότητα του έρωτα, ενώ παράλληλα τονίζεται ότι ο έρωτας εξαγνίζεται από την ένταση του συναισθήματος. Αμφισβητείται έτσι το δίπολο πόρνη-παρθένος, αλλά θεωρείται ότι μια τέτοια σχέση δεν μπορεί να υπάρξει εντός της κοινωνίας. Είναι χαρακτηριστικό ότι η Μεγαπάνου υιοθετεί το είδος του πεζού ποιήματος για το κείμενο αυτό. Το υβριδικό αυτό είδος, που την εποχή αυτή βρισκόταν στην ανάπτυξή του και στο οποίο διακρίθηκε η Μεγαπάνου,[29] της έδινε την δυνατότητα να αποδώσει συναισθήματα αποφεύγοντας την εξομολογητική διάσταση της λυρικής ποίησης αλλά να περιγράψει τη σωματική ένταση της ερωτικής επαφής. Δεν είναι τυχαία επίσης η δημοσίευση του κειμένου στο *Νουμά*, που παρ' όλες τις κατά καιρούς ιδεολογικές μεταστροφές του ήταν από τα έντυπα που δημοσίευσαν τολμηρά για την εποχή τους κείμενα, όσον αφορά και τη θέση της γυναίκας και τη γυναικεία σεξουαλικότητα.

Σταδιακά, και ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1910, δημοσιεύονται κείμενα από άνδρες και γυναίκες, τα οποία αμφισβητούν ευθέως τους κοινωνικούς ρόλους και αποδίδουν κάπως πιο ξεκάθαρα τη γυναικεία σεξουαλικότητα, η οποία αποσυνδέεται σταδιακά από το συναίσθημα. Τέτοια κείμενα δημοσιεύονται σε αμιγώς λογοτεχνικά αθηναϊκά και αλεξανδρινά έντυπα, και ο ρόλος των εντύπων είναι καθοριστικός για την ανάπτυξη της θεματικής, όπως θα δούμε. Οι –λίγες– γυναίκες που γράφουν για το θέμα ανταποκρίνονται στις τάσεις της εποχής, διερευνώντας ταυτόχρονα τη γυναικεία εμπειρία της σεξουαλικότητας. Την ίδια περίοδο βέβαια άλλες γυναίκες

27 Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Στο θάνατο», *Ημερολόγιο Σκόκου,* τ. 15 (1900), 147-151. Για ρομαντικά αντίστοιχα βλ. Higonnet, «Σιωπές που μιλούν», 180-184.

28 Ειρήνη Μεγαπάνου, «Ελπίδες και όνειρα: το στεφάνωμα του χάρου», *Ο Νουμάς,* 1/58 (1903), 301-303.

29 Άννα Κατσιγιάννη, *Το πεζό ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (από τις αρχές ως το 1930),* αδημοσίευτη Διατριβή επί διδακτορία, Α.Π.Θ., Τμήμα Φιλολογίας, 2001, 282-284. Το πεζό ποίημα είναι ένα είδος το οποίο κατ' εξοχήν υιοθέτησαν οι γυναίκες συγγραφείς, βλ. Νικολοπούλου, «Το δικαίωμα στη δημόσια σφαίρα», 109.

εκφράζουν πιο παραδοσιακές απόψεις στα κείμενά τους. Προς το τέλος της δεκαετίας του 1910 όμως υπάρχει μια διάχυση της νέας αντίληψης και σε νεότερες ποιήτριες που λειτουργούν πιο ομαδικά.

Στην περίοδο αυτή τα πεζά κείμενα αμφισβητούν τους κοινωνικούς ρόλους που συνδέονται με τη σεξουαλικότητα (κυρίως το γάμο), ενώ τα ποιήματα διερευνούν την υποκειμενική εμπειρία της σεξουαλικότητας. Δεν είναι τυχαίο ότι δεν υπάρχουν ερωτικές περιγραφές στα πεζά κείμενα γυναικών, ενώ γίνονται κάποιες υπαινικτικές αναφορές στα ποιήματα και τα πεζά ποιήματα, σε μια σαφώς λιγότερο αναφορική γλώσσα.

Στα μυθιστορήματά της που δημοσιεύονται στο *Νουμά* και στη *Νέα Ζωή* Αλεξάνδρειας[30] το 1909 και 1910 η Γαλάτεια Καζαντζάκη τονίζει την υποκρισία των σχέσεων εντός ή εκτός γάμου από τη σκοπιά της γυναίκας και την απογοήτευση από τον έρωτα. Παρά την προσπάθεια χειραφέτησης, η γυναίκεια ταυτότητα ορίζεται σε σχέση με τον άνδρα και κλονίζεται από την ερωτική απόρριψη.[31] Την ίδια περίοδο σε μια σειρά διηγημάτων της στην *Πινακοθήκη* η Λώρα Δάφνη[32] αναφέρεται στον έρωτα ωρίμων γυναικών ως διέξοδο σε ένα συμβατικό γάμο. Παρ' όλο που οι πρωταγωνίστριες των κειμένων της Λώρας Δάφνη επιλέγουν να μην απιστήσουν, αναγνωρίζουν τη συμβατικότητα της επιλογής τους και δίνουν προτεραιότητα στο συναίσθημα έναντι του γάμου. Μία από αυτές εκφράζει την ελπίδα οι νεότερες γενιές να αποδεσμευθούν από τις συμβατικότητες.[33]

Στην ποίηση, οι γυναίκες αναφέρονται στις ερωτικές εμπειρίες τους έχοντας επίγνωση ότι παραβιάζουν τα κοινωνικά όρια. Αν στο ποίημα της Μεγαπάνου ο έρωτας όριζε μια νέα ηθική, εδώ σταδιακά η σεξουαλικότητα αποσυνδέεται από το συναίσθημα και τονίζεται η ένταση της εμπειρίας και η αναζήτηση του απόλυτου μέσω του πάθους. Το ποίημα της Γαλάτειας Καζαντζάκη «Σαν θα με φιλείς»[34] αναφέρεται στην αποσύνδεση της

30 Γαλάτεια Αλεξίου, «Ridi Pagliacio!», *Ο Νουμάς*, 7/340-343 (19/4/1909-10/5/1909), σ. 2-8, 2-7, 2-7, 2-8. Πετρούλα Ψηλορείτη, «Εγώ – Όλοι εσείς», *Νέα Ζωή,* 6/4 (1-1-1910), 180-184, 6/5-7, (1-2-1910), 209-231, 6/8-9 (1-5-1910), 304-315, 6/10-12 (1-7-1910), 370-381. Είναι αξιοσημείωτη η κριτική του Ν. Καζαντζάκη για το *Ridi Pagliacio*, όπου τονίζει την αξία της Γαλάτειας Αλεξίου, προσθέτοντας όμως ότι ο άνδρας έχει ανάγκη μια πιο συμβατική γυναίκα και μια πιο συμβατική γυναικεία γραφή. Κάρμα Νιβραμή [Νίκος Καζαντζάκης], «Γαλάτεια Αλεξίου», *Ο Νουμάς,* 7/348 (14-6-1909), 1-2.

31 Higonnet, «Σιωπές που μιλούν», 185-186.

32 Λώρα Δάφνη [Μαρία Τρικούπη], «Από τη ζωή της γυναικός: Ein Waltzentraum», *Πινακοθήκη*, 11/121 (1-3-1911), 70-71. «Από τη ζωή της γυναικός: Δύο έρωτες», *Πινακοθήκη*, 11/127 (1-9-1911), 127-132. «Από τη ζωή της γυναικός: Χρυσάνθεμα», *Πινακοθήκη*, 12/140 (1-10-1916), 140-147. «Από τη ζωή της γυναικός: Ρόζα», *Πινακοθήκη*, 16/186 (1-8-1916), 70-71, 16/187 (1-9-1916), 86-90.

33 Δάφνη, «Ρόζα», 89-90.

34 Lalo de Castro [Γαλάτεια Καζαντζάκη], «Σαν θα με φιλής», *Ηγησώ*, τχ. 10, (1-2-1908), 148-149.

ηδονής από το συναίσθημα, ή στην ηδονή ως μέσο διαφυγής από το συναίσθημα. Εδώ ο ερωτισμός αποκτά μια πιο σωματική διάσταση με την περιγραφή του σώματος του εραστή, αλλά η σεξουαλικότητα υποτάσσεται τελικά στο συναίσθημα και η διαφυγή ματαιώνεται. Είναι αξιοσημείωτος ο προσωπικός τόνος του ποιήματος και η χρήση του όρου *ηδονή,* που πρώτη φορά απαντάται στα κείμενα γυναικών που ερεύνησα, ενώ υπάρχει συχνά σε κείμενα εκπροσώπων του αισθητισμού ήδη από τις αρχές του αιώνα.[35] Δείχνει ότι οι γυναίκες συγγραφείς αρχίζουν να προβάλλουν την έννοια της απόλαυσης, αποδεσμεύοντάς τη από το συναίσθημα και συμβαδίζουν με τα ρεύματα της περιόδου. Δεν είναι τυχαίο ότι τον όρο χρησιμοποιεί η Γαλάτεια Καζαντζάκη, η οποία συνδέεται με τον αισθητισμό αυτή την περίοδο.

Την ίδια ακριβώς εποχή η Λιλίκα Μπέτσικα εκφράζει πολύ πιο μαχητικά και σε πιο προσωπικό τόνο τη σεξουαλικότητά της και την καθαρή ρήξη της με τα κοινωνικώς αποδεκτά, προβάλλοντας τη σχετικότητα της ηθικής. Με δύο ποιήματά της στο *Νουμά* το 1910, «Έκφυλη;» και «Η εκκλησιά μου»[36] υιοθετεί φαινομενικά το χαρακτηρισμό που θα της αποδιδόταν από την κοινωνία, τονίζοντας όμως ότι μια ηθική που βασίζεται «στο Όμορφο και την Αλήθεια» είναι ανώτερη από την τρέχουσα κοινωνική υποκρισία. Η χρήση θρησκευτική εικονοποιΐας για να αποδοθούν οι δικές της πεποιθήσεις εντείνουν τον μαχητικό τόνο του ποιήματος. Στο «Η εκκλησιά μου», τα χριστιανικά σύμβολα μεταπλάθονται σύμφωνα με τις αξίες της ποιήτριας, που σχετίζονται με την ομορφιά και την αρχαιότητα, σύμφωνα με μια στρατηγική που υιοθετούν πολλοί ποιητές εκείνη την περίοδο, όπως ο Βάρναλης.[37]

Η υιοθέτηση ενός αρνητικού χαρακτηρισμού, ο οποίος ανατρέπεται από το κείμενο ώστε να γίνει θετικός, διαμορφώνοντας έτσι μια εναλλακτική ταυτότητα, που είναι σε αντιπαράθεση προς το κοινωνικώς αποδεκτό είναι το χαρακτηριστικό της αντικουλτούρας των μειονοτικών ομάδων. Στην περίοδο αυτή γυναίκες και ομοφυλόφιλοι άνδρες συγγραφείς, όπως ο Ναπολέων Λαπαθιώτης και ο Καβάφης υιοθετούν για να υπονομεύσουν μέσω της στρατηγικής της απομίμησης[38] χαρακτηρισμούς όπως αμαρτω-

35 Ενδ. τα κείμενα του Επισκοπόπουλου, *ό.π.*, σημ. 17 και 18. Κ.Π. Καβάφη, «Το σύνταγμα της Ηδονής», στο Γ.Π. Σαββίδης, *Μικρά Καβαφικά,* Β΄, σ. 275 (1894-97;). Πλάτων Ροδοκανάκης, *De Profundis: (επιλογή),* (επιμ. Νάσος Βαγενάς), Στιγμή, Αθήνα 1987 (πρώτη έκδοση 1908).

36 Λιλίκα Μπετσίκα, «Έκφυλη;» και «Η εκκλησιά μου», *Ο Νουμάς,* 8/391 (1910), 6.

37 Βλ. και τη σειρά αρχαιόθεμων και διονυσιακών ποιημάτων του στα *Γράμματα* Αλεξάνδρειας (ενδ. «Θυσία», «Πώς εθρήνησαν για τη Σαπφώ τα κορίτσια της όταν αγάπησε τον Αλκαίο», τ. Α΄, 1911).

38 Για την απομίμηση βλ. Homi Bhabha, *The location of culture*, 85-92. Dimitris Papanikolaou, *Singing poets: literature and popular music in France and Greece*, London, Legenda 2007, 110.

λός, έκφυλος, άνομος, πάθησις.[39] Έτσι οι κυρίαρχες αναπαραστάσεις της σεξουαλικότητας αμφισβητούνται και προβάλλεται το δικαίωμα στον έρωτα και μια εναλλακτική ηθική, που δεν βασίζεται στο συναίσθημα, αλλά μπορεί να το περιλαμβάνει.

Για την ανάπτυξη των αναπαραστάσεων της σεξουαλικότητας, κρίσιμη στάθηκε η έκδοση του περιοδικού *Γράμματα* στην Αλεξάνδρεια (1911-1921), που πολύ νωρίς διαμόρφωσε έναν ηδονιστικό χαρακτήρα, μέσα από τη δημοσίευση μεταφράσεων, πρωτότυπων κειμένων και σχετικών δοκιμίων.[40] Το περιοδικό αυτό τεκμηριωμένα επέδρασε καταλυτικά στο έργο δύο λογοτεχνών που σχετίζονται άμεσα με την αναπαράσταση της σεξουαλικότητας: ενθάρρυνε τον Κ.Π. Καβάφη να δημοσιεύσει τα ηδονιστικά του ποιήματα,[41] ενώ ενέπνευσε στη Μυρτιώτισσα το πρώτο της δημοσιευμένο ποίημα με ανάλογη θεματική, σύμφωνα με επιστολή του Δημήτρη Ταγκόπουλου, εκδότη του *Νουμά*, στον Στέφανο Πάργα, εκδότη των *Γραμμάτων* (16-7-1912):

> «Τούτες τις μέρες ίσως σας σταλθεί από την Αθήνα κι ένα ποίημα «Πόθος» μιανής κυρίας που το εμπνεύστηκε αφού διάβασε το μανιφέστο σας για τον ηδονισμό.[42] Νά που σιγά στο πείσμα των ανήθικων ηθικολόγων Βουτιερίδη (ή Βούτα) και Σια γλυκοχαράζει κάποια ειλικρίνεια στην έμπνευση τη ρωμαίικη. Κι έτσι οι νέοι μας θ' αρχινίσουνε να **ζούνε** και να χαίρονται τη χαρά της ζωής» (υπογραμμισμένο στο πρωτότυπο).[43]

Η «κυρία» αυτή ήταν η Μυρτιώτισσα, που, όπως αναγνωρίζουν οι σύγχρονοί της κριτικοί,[44] είναι η ποιήτρια που εξέφρασε τη γυναικεία σεξουαλικότητα πιο έντονα από κάθε άλλη ως τότε. Αυτό συνέβη γιατί διαμόρφωσε την αναπαράσταση της σεξουαλικότητας μέσα από ένα

39 Ενδ. Ναπολέων Λαπαθιώτης, «Κι έπινα μέσα απ' τα χείλη σου…», *Ανεμώνη*, τχ. 3-4 (Μάιος-Ιούν. 1910), 3. Κ.Π. Καβάφης, «Πολυέλαιος», *Νέα Ζωή,* 9/2 (Ιουν. 1914), 97.

40 Για το κλίμα του ηδονισμού που χαρακτηρίζει το περιοδικό βλ. Μαρία Σ. Ρώτα, *Το περιοδικό Γράμματα της Αλεξάνδρειας (1911-1919)*, αδημοσίευτη Διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 1994, 187-191. Ενδ. μεταφράσεις των *Τραγουδιών της Βιλιτώς* του Pierre Louys, Χρίστος Ζερβός, «Ηδονή και ρυθμός», *Γράμματα,* Α΄/2 (1-3-1911), 52-53. Δ. Ζαχαριάδης, «Ηδονισμός», *Γράμματα,* Α΄/12 (Γενάρης 1912), 427, που αναφέρεται ρητά στις απόψεις του Havelock Ellis. Επίσης πρωτότυπα κείμενα των Βάρναλη, Καλυβίτη, Λουλακάκη, Κωνσταντινίδη, Ρήγα ήδη στον πρώτο τόμο του περιοδικού.

41 Χ.Λ. Καράογλου, *Εκτός Ορίων: 2+1 κείμενα για τον Καβάφη,* University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2000, 21.

42 Πρόκειται προφανώς για το κείμενο του Ζαχαριάδη, «Ηδονισμός», 427.

43 Ρώτα, *Το περιοδικό Γράμματα,* 191.

44 Νικολοπούλου, «Η πρόσληψη της γυναικείας λογοτεχνικής παραγωγής», 197-198. Μαρία Αθανασοπούλου, «'Ισότητα στη διαφορά': Γυναικεία ποίηση στις αρχές του 20ού αιώνα», *Κονδυλοφόρος*, τ. 1 (2002), 91-118, σ. 111.

λόγο που έγινε σταδιακά αποδεκτός από τον ορίζοντα προσδοκιών της εποχής, ιδιαίτερα στη δεκαετία του 1920.[45] Αντίθετα από τις προηγούμενες ποιήτριες που εξετάσαμε, το έργο της Μυρτιώτισσας στρέφεται σχεδόν αποκλειστικά γύρω από τη γυναικεία εμπειρία του έρωτα, χωρίς όμως να απορρίπτει το ανδρικό βλέμμα, που παραδοσιακά καθορίζει την αναπαράσταση της γυναικείας σεξουαλικότητας.

Η Μυρτιώτισσα εμφανίζεται ως ποιήτρια στο *Νουμά* το 1911 με λυρικά ποιήματα σε προσωπικό τόνο. Τα ποιήματά της όμως που δημοσιεύονται από το 1914 στα *Ιράμματα* (*Πόθος*,[46] *Πάθος,*[47] *Voluptas*[48]) προβάλλουν τη γυναικεία σεξουαλικότητα και τη σωματική της διάσταση, αποδεσμεύοντάς την από το συναίσθημα. Στο πιο πρώιμο, το «Πόθος» το 1914, το μότο «Εμπνευσμένο από μια εικόνα προραφαηλική» εμποδίζει την ταύτιση του ποιητικού υποκειμένου με την ποιήτρια στα μάτια του κοινού. Ταυτόχρονα, συνδέει την αναπαράσταση της γυναίκας με ένα καλλιτεχνικό κίνημα που τονίζει τη γυναικεία σεξουαλικότητα και την εξιδανικεύει. Το κείμενο όμως δίνει φωνή στη γυναίκα που στον προ-ραφαηλικό πίνακα θα ήταν το σιωπηλό αντικείμενο του ανδρικού βλέμματος.[49] Η γυναίκα παρουσιάζει τον εαυτό της σαν τη Σαλώμη (3η στροφή). Η ερωτική πρόκληση προς τον άνδρα έχει ως στόχο την εκμηδένιση του εαυτού της στην ηδονή. Η σεξουαλικότητα παύει να είναι ταπεινό μέσο, όπως την παρουσίαζε η Ευαγγελίδου δεκατρία χρόνια πριν, και γίνεται αυτοσκοπός της ερωτικά χειραφετημένης γυναίκας. Ο δραματικός μονόλογός της δείχνει πώς ο ερωτικός πόθος, ο ανεξάρτητος από τον άνδρα, απελευθερώνει τη γυναίκα και όχι το συναίσθημα. Τη μαθαίνει να απολαμβάνει το σώμα της, να διεκδικεί την ηδονή από τον άνδρα, και να του την προσφέρει. Μέσω της ηδονής αναζητά το θάνατο, όχι γιατί η κοινωνία την περιορίζει αλλά γιατί αναζητά το απόλυτο. Έτσι το κείμενο αμφισβητεί τις κυρίαρχες ανδρικές αναπαραστάσεις της γυναικείας σεξουαλικότητας. Ακολουθώντας τα σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα, τονίζει τη σωματικότητα της ερωτικής εμπειρίας

45 Για μια αντίστοιχη διαδικασία στην περίπτωση του Καβάφη βλ. Dimitris Papanikolaou, "'Words that tell and hide': Revisiting C.P. Cavafy's closets", *Byzantine and Modern Greek Studies*, 23/2 (Οκτ. 2005), 235-260.

46 Μυρτιώτισσα, «Πόθος», *Ιράμματα*, 2/21 (1914), 370.

47 Μυρτιώτισσα, «Πάθος», *Ιράμματα*, 3/28 (1916), 218. Είναι χαρακτηριστικό ότι το ποίημα δημοσιεύεται μαζί με το ποίημά της «Μοιρολόι», που απευθύνεται στο νεκρό αγαπημένο (το Λορέντζο Μαβίλη).

48 Μυρτιώτισσα, «Voluptas», *Ιράμματα*, 3/31 (1916), 396.

49 Griselda Pollock, *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art,* Routledge, London 1988, 159-161. Margaret Homans ""Syllables of Velvet": Dickinson, Rossetti, and the Rhetorics of Sexuality», *Feminist Studies*, 11/3 (Φθιν. 1985), 569-593, σ. 571-574, 576. Μια αντίστοιχη αντιστροφή επιχειρεί ο Καβάφης την ίδια περίοδο. Papanikolaou, "Words that tell and hide", 251.

και παρουσιάζει τον έρωτα ως επικοινωνία δύο σωμάτων, ενώ ως τώρα τα κείμενα διερευνούσαν την ερωτική εμπειρία της γυναίκας. Το ανδρικό βλέμμα εξακολουθεί να υπάρχει, αλλά το μέχρι τότε αντικείμενο ελέγχει τώρα την αναπαράσταση.

Πολλά κείμενα γυναικών της εποχής υιοθετούν και υπονομεύουν την αναπαράσταση της μοιραίας γυναίκας, που με τη σεξουαλικότητά της υποτάσσει τους άνδρες. Στο πεζό ποίημα «Σαλώμη» (1909), η Γαλάτεια Καζαντζάκη περιγράφει σε προσωπικό τόνο την προσπάθειά της να αποσυνδέσει τη σεξουαλικότητα από το συναίσθημα, ως ένα τρόπο χειραφέτησης από τον άνδρα (που προσωποποιεί τον Πόνο) και την τελική αποτυχία της.[50] Η μοιραία γυναίκα παρουσιάζεται από την Καζαντζάκη ως μια θετική αναπαράσταση της γυναικείας ταυτότητας, υπονομεύοντας την κυρίαρχη αναπαράσταση. Η πρόκληση της Σαλώμης μένει χωρίς ανταπόκριση από τον άνδρα, που έτσι υπονομεύει τη γυναικεία της ταυτότητα και την απόπειρα της χειραφέτησης, που ματαιώνεται, όπως και στο «Σαν θα με φιλείς». Το ποιητικό υποκείμενο δεν καταφέρνει να γίνει μοιραία γυναίκα, μένοντας μετέωρη ανάμεσα στον κοινωνικό ρόλο και την ατομική επιθυμία. Οι ερωτικές επιθυμίες αναφέρονται αλλά δεν περιγράφονται και η λυρικότητα του πεζού ποιήματος επιτρέπει στη συγγραφέα να τηρεί έναν αφηρημένο τόνο. Όπως η Σαλώμη της «δεν είχε τη δύναμη να ρίξει τον υστερνό τον πέπλο», αντίστοιχα λειτουργεί και η γραφή του ποιήματος. Στην ίδια περίοδο στην αγγλική λογοτεχνία, απαντώνται ανάλογες αναπαραστάσεις γυναικών που έχουν απορρίψει τις κοινωνικές επιταγές του ρόλου τους αλλά διστάζουν να τον εγκαταλείψουν τελικά στην πράξη, πέφτοντας θύματα της συνείδησης του φύλου τους, όπως επισημαίνει η Showalter.[51]

Τέσσερα χρόνια αργότερα στο αφηγηματικό της ποίημα *Γυναικείες καρδιές*[52] η Λιλίκα Βολίδη, που πιθανότατα ταυτίζεται με τη Λιλίκα Μπετσίκα, δίνει το λόγο σε τρεις «μοιραίες ευγενικές γυναίκες» (112): α) την άπιστη γυναίκα, (που δολοφονείται τελικά από τον απατημένο εραστή της), η οποία λέει ότι οι άπιστες γυναίκες μοιάζουν με τη φύση και δεν κινούνται από φιληδονία αλλά από αναζήτηση της έντασης. β) στη γυναίκα με την πλούσια σεξουαλική της εμπειρία και τη νοσταλγία της

50 Γαλάτεια Σ. Αλεξίου, «Σαλώμη», *Ο Νουμάς,* 7/342 (3-5-1909), 3-4. Για την αναπαράσταση της Σαλώμης βλ. Χριστίνα Ντουνιά, «Εκδοχές της Σαλώμης. Από το ευρωπαϊκό πνεύμα της παρακμής στη νεοελληνική λογοτεχνία», Πρακτικά Συνεδρίου *Ίχνη της μνήμης. Σύγκριση–αναπαράσταση–θεωρία*, (27-30 Νοεμβρίου 2008), υπό έκδοση. Ευχαριστώ την κα. Ντουνιά που μου διέθεσε το κείμενό της.

51 Showalter, *A literature of their own*, 242-245.

52 Λιλίκα Βολίδη, «Γυναικείες καρδιές», *Χαραυγή,* τχ. 76-77 (16-2-1914), 112-114, τχ. 78-79 (16-3-1914), 133-135, τχ. 80-81 (1-5-1914), 169-171.

για ένα «ωραίο έφηβο, που είχε σα στήλη από μάρμαρο το κορμί, σα μιαν υψηλή χυτή στήλη». Όταν αποκαλύπτει στον εραστή της αυτά τα αισθήματά της, αυτός τη δολοφονεί και φυλακίζεται. γ) την ώριμη γυναίκα και μητέρα που αποκτά ερωτική πρωτοβουλία και κάνει έρωτα με το γιο του αφεντικού της: «Όμως εγώ θέλω τη Γυναίκα που γνωρίζει να μην υπακούει παρά σ᾽ έναν αλλιώτικο νόμο. Κι αυτή εδώ –καθώς άφηνε το κορμί του ελεύθερο– ήτανε πια άλλο πράγμα – πιο δίκαιο δεν υπάρχει…»

Το ποίημα αμφισβητεί όλους τους κοινωνικούς ρόλους που οριοθετούν τη γυναικεία σεξουαλικότητα, και κυρίως τον εξαγνιστικό ρόλο της μητρότητας. Οι μοιραίες γυναίκες που περιγράφει κινούνται λόγω του πάθους τους πέρα από την κοινωνία. Ακόμη και αν πέφτουν θύματά της, έχουν συνείδηση της σύζευξης έρωτα και θανάτου. Η γυναίκα είναι ερωτικά ισότιμη με τον άνδρα, όχι θύμα του, όπως φαινόταν στα κείμενα της *Βοσπορίδας* μια δεκαετία νωρίτερα, και κάποτε μυεί αυτή τον άνδρα στον έρωτα. Η Βολίδη διαφοροποιεί τη σεξουαλικότητα από τη φιληδονία εξαγνίζοντάς την όχι μέσω του συναισθήματος αλλά μέσω της αναζήτησης του απόλυτου.

Τέλος στο *Voluptas* της Μυρτιώτισσας, μια μοιραία γυναίκα απευθύνεται σε όλο το ανδρικό φύλο, αναζητώντας το απόλυτο μέσα από το πάθος. Απορρίπτει ρητά το συναίσθημα και την έννοια του ζευγαριού, που υπήρχε στα προηγούμενα ποιήματά της και θέτει τους άνδρες στο ρόλο του θύματος, αντιστρέφοντας έτσι την ιεραρχία της παραδοσιακής αναπαράστασης. Αντίθετα με τις μοιραίες γυναίκες της Βολίδη, το ποιητικό υποκείμενο δεν υφίσταται καμία τιμωρία, ενώ η ηδονή είναι ένα μέσο υπέρβασης του θανάτου. Το κείμενο υιοθετεί όλα τα στερεότυπα περί μοιραίας γυναίκας για να προβάλλει μια χειραφετημένη γυναικεία ταυτότητα. Δεν υπάρχει εδώ ισοτιμία αλλά ανατροπή των ρόλων και ο τόνος είναι εξίσου προκλητικός με την *Έκφυλη;* της Λιλίκας Μπετσίκα.

Από το 1916 και μετά αρχίζουν να εμφανίζονται πιο ομαδικά τέτοια κείμενα, συμβαδίζοντας με αντίστοιχα κείμενα ανδρών, ελληνικά και μεταφρασμένα. Έτσι στα *Γράμματα* το 1916 δημοσιεύονται στο ίδιο τεύχος το πεζό ποίημα της Γαλάτειας Καζαντζάκη *Μαυριανός*,[53] όπου το λαϊκό παραμύθι γίνεται μια αφορμή να αποδοθεί σε πρώτο πρόσωπο η γυναικεία ολοκλήρωση μέσα από τον έρωτα και τη σεξουαλικότητα και ο άνδρας να παραδεχτεί τον εξαγνισμό της γυναίκας μέσα από τον έρωτα, το *Πάθος* της Μυρτιώτισσας,[54] που δίνει έμφαση στη σωματικότητα της ερωτικής επαφής και στο ανδρικό σώμα και το σονέττο της Ειρήνης Δεντρινού *Σ᾽ένα*

53 Πετρούλα Ψηλορείτη [Γαλάτεια Καζαντζάκη], «Μικρές πρόζες: Μαυριανός I-III», *Γράμματα*, Γ΄/28-30 (1916), 190-191.

54 Μυρτιώτισσα, «Πάθος», 218.

σάτυρο,[55] όπου αντιπαρατίθεται η χωρίς όρια σεξουαλικότητα με το ιδεατό.

Αντίστοιχα, στο *Νουμά*, αρχίζουν γύρω στο 1919 να δημοσιεύουν μια ομάδα νέων γυναικών, η Όλγα Βατίδου, Φίλη Βατίδου,[56] Σίτσα Καραϊσκάκη,[57] Δώρα Μοάτσου,[58] Μυρριάνα,[59] Μπετίνα,[60] Ελμίνα Παντελάκη,[61] οι οποίες ζουν εκτός Αθηνών. Στα λυρικά τους ποιήματα, που έχουν προσωπικό τόνο, αναφέρονται σε κάποιες ερωτικές εμπειρίες που σπάνε τα κοινωνικώς παραδεδεγμένα (τη σεξουαλική επαφή εκτός γάμου, εξωσυζυγικές σχέσεις, τη σεξουαλική επιθυμία και τον αυτοερωτισμό), υιοθετούν τον όρο αμαρτία για να τον ανατρέψουν και προβάλλουν τον εξαγνισμό μέσω του συναισθήματος. Τα κείμενα αυτά δείχνουν ότι με το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και τη διάδοση του φεμινισμού, οι γυναίκες διεκδικούν πιο δυναμικά το δικαίωμα στον έρωτα και προβάλλουν μια νέα ταυτότητα, από την οποία δεν απουσιάζει η σεξουαλικότητα. Δεν είναι τυχαίο ότι τα κείμενα δημοσιεύονται στο *Νουμά* ενώ οι περισσότερες δημοσιεύουν και σε άλλα έντυπα (την *Επιθεώρηση Τέχνης*, την *Εστιάδα* Χίου και τη *Νέα Ζωή* Σμύρνης). Ο *Νουμάς* με την έμφαση που δίνει στο φεμινισμό και την απόσταση από τον τόπο καταγωγής τους τούς δίνει το βήμα να πραγματευτούν το θέμα πιο τολμηρά απ᾽ ότι σε άλλα έντυπα. Πρέπει να ληφθεί υπ᾽ όψιν ότι οι περισσότερες ζουν στη Σμύρνη, όπου, όπως και στην Αίγυπτο, η ανάπτυξη της αστικής τάξης και η επαφή με ξένα ρεύματα συμβάλλουν στην απόκτηση της συνείδησης του φύλου.

Κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του αιώνα, λοιπόν, και μέσα από τη διάχυση και εκλαΐκευση του λόγου της σεξολογίας, διαμορφώνονται νέες αναπαραστάσεις της σεξουαλικότητας.[62] Η λογοτεχνία συμμετέχει στη διαπραγμάτευση αυτών των αναπαραστάσεων και μέσα από τα λογοτεχνικά κείμενα που δημοσιεύονται στα περιοδικά αναδύεται μια νέα γυναικεία ταυτότητα, στην οποία η σεξουαλικότητα παίζει έναν κομβικό ρόλο. Από την αίσθηση ότι οι γυναίκες πέφτουν θύματα της σεξουαλικότητάς τους και της μειονε-

55 Ειρήνη Δεντρινού, «Σ᾽ ένα σάτυρο», *Ιράμματα*, Γ΄/28-30 (1916), 217.

56 Φίλη Κ. Βατίδου, «Καινούργιος Πόθος», *Ο Νουμάς*, 16/644 (1919), 536.

57 Σίτσα Καραϊσκάκη, «Το ταίρι που αμάρτησε», 17/672, (1920), 117. «Αλήθεια», *Νουμάς*, 17/682, (1920), 277.

58 Δώρα Μοάτσου, «Αύγουστος», *Ο Νουμάς*, 16/635 (1919), 390.

59 Μυρριάνα, «Θυσία», *Ο Νουμάς*, 17/688 (1920), 380. «Δίψα» , 18/744 (1921), 68.

60 Μπετίνα, «Υμέναιοι», *Ο Νουμάς*, 18/744 (1921), 68. «Αδελφή», *Ο Νουμάς*, 18/746 (1921), 102-103.

61 Ελμίνα Παντελάκη, «Άνοιξη», *Ο Νουμάς*, 16/ 627, (13-4-1919), 255.

62 Για τη διάχυση του λόγου αυτού σε σχέση με τον Καβάφη βλ. Δημήτρης Παπανικολάου, «‘Η νέα φάσις του έρωτος’: Ο νεωτερικός λόγος της σεξολογίας και ο Καβάφης», ανακοίνωση στη ΙΒ΄ επιστημονική συνάντηση του τμήματος Φιλολογίας του Α.Π.Θ. (27-29/3/2009). Ευχαριστώ τον Δημήτρη Παπανικολάου που μου διέθεσε το κείμενό του.

κτικής κοινωνικής τους θέσης, τα κείμενα περνούν στην αμφισβήτηση των κοινωνικών ρόλων που οριοθετούν τη σεξουαλικότητα και στη διεκδίκηση του δικαιώματος όχι μόνο στον έρωτα αλλά και στη σεξουαλική απόλαυση.

Σε αυτό το ζήτημα, αλλά και στις τεχνικές για την απόδοση της ερωτικής εμπειρίας τα κείμενα των γυναικών κινούνται στο ίδιο κλίμα με των ανδρών, και καθορίζονται από τη φυσιογνωμία του περιοδικού όπου δημοσιεύονται. Οι γυναίκες υιοθετούν τις κυρίαρχες αναπαραστάσεις για να τις υπονομεύσουν, προβάλλοντας μια νέα ταυτότητα, της σεξουαλικά χειραφετημένης γυναίκας. Δεν είναι τυχαίο ότι αυτό συμβαίνει κυρίως σε ποιητικά κείμενα, όπου η γραφή δεν είναι τόσο αναπαραστατική, όσο κι αν αναφέρεται στη σωματικότητα της ερωτικής εμπειρίας, ενώ στα πεζά κείμενα της εποχής η σεξουαλικότητα δεν διερευνάται τόσο ως εμπειρία αλλά σε σχέση με τους κοινωνικούς προσδιορισμούς της. Είναι εντυπωσιακές οι ομοιότητες όσον αφορά τις στρατηγικές και τη ρητορική με κείμενα ομοφυλόφιλων ανδρών, όπως του Καβάφη και του Λαπαθιώτη, που αντίστοιχα προσπαθούν την ίδια περίοδο αποδώσουν την δική τους σεξουαλικότητα μέσω της γραφής. Στην ίδια περίοδο, η γυναικεία ομοφυλοφιλία παρουσιάζεται ως ιστορικό παράδειγμα από άνδρες και γυναίκες ή ως αρνητικό φαινόμενο και σπάνια και υπαινικτικά ως προσωπική εμπειρία.[63]

Η διερεύνηση της σεξουαλικότητας μέσω του πεζογραφικού λόγου καθώς και της γυναικείας ομοφυλόφυλης εμπειρίας θα συμβεί στην επόμενη δεκαετία. Μετά το 1925 νέες λογοτέχνιδες, όπως η Ρίκα Σεγκοπούλου και η Ρίτα Μπούμη θα διερευνήσουν στην ποίησή τους την ομοφυλόφιλη γυναικεία εμπειρία, όντας σε διάλογο κυρίως με τον Καβάφη και τη Μυρτιώτισσα αντίστοιχα, οι οποίοι όπως είδαμε διαμόρφωσαν δύο σταδιακά αποδεκτές αναπαραστάσεις της γυναικείας και της ομοφυλόφιλης εμπειρίας αντίστοιχα.

63 Η γυναικεία ομοφυλόφιλη σεξουαλικότητα δεν έχει αναδυθεί ως το 1910 στο δημόσιο λόγο. Βλ. Weeks, *Sex, Politics and society,* 115-116.

Έμφυλες ταυτότητες και οι Βαλκανικοί πόλεμοι

Σοφία Ντενίση

Η συμμετοχή των γυναικών στους πολέμους και ο τρόπος με τους οποίους αυτοί επηρέασαν τη γυναικεία ταυτότητα έχει αποτελέσει αντικείμενο ενός σημαντικού αριθμού αγγλοαμερικανικών, κυρίως, μελετών τις τελευταίες δεκαετίες.[1] Μεγάλος αριθμός των μελετών αυτών εξετάζει πώς οι επονομαζόμενοι ολοκληρωτικοί πόλεμοι (total wars) του 20ού αιώνα συνετέλεσαν αποφασιστικά ώστε οι σαφώς διακριτές κατά τον 19ο αιώνα σφαίρες δράσης ανδρών και γυναικών (δημόσια/μέτωπο, ιδιωτική/σπίτι) να πάψουν να ισχύουν κατ᾽ απόλυτο τρόπο.[2]

Κατά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο στη Βρετανία, η οποία θα αποτελέσει περίπτωση σπουδής στην παρούσα μελέτη, η συμμετοχή των γυναικών σε βοηθητικές εργασίες του στρατεύματος, αλλά και ως εθελόντριες νοσοκόμες, καθώς και ως εργάτριες στα εργοστάσια των πυρομαχικών ή ακόμη ως ειρηνίστριες, οι οποίες κηρύττουν πόλεμο στον πόλεμο, τις καθιστά ενεργά μέλη της μηχανής του πολέμου ή της μηχανής εξάρθρωσής του, προσφέροντάς τους νέες αδιανόητες μέχρι τότε αρμοδιότητες και ελευθερίες, καθώς και νέες έμφυλες ταυτότητες πλησιέστερες προς τις ανδρικές. Παράλληλα ο ρόλος των γυναικών σε συνθήκες πολέμου ως προστάτιδες της οικογένειας, αγωνιούσες μητέρες, σύζυγοι και αδελφές πολεμιστών κι ακόμη ως θρηνούσες μητέρες, χήρες, αγαπημένες, κόρες ή αδελφές νεκρών ηρώων, διατηρεί την παραδοσιακή τους ταυτότητα. Οι γυναίκες αυτές με την αθωότητα, την αυτοθυσία και τη σιωπή τους, βρίσκονται στο ιδεολογικό σταυροδρόμι μεταξύ των γυναικών που συμμετείχαν ενεργά στον πόλεμο και των ριζοσπαστριών που τον πολέμησαν.[3]

1 Βλ. ενδεικτικά Browning Peter, *The Changing Nature of Warfare*, Cambridge: Cambridge Un. Press, 2002· Adie, Kate, *Corsets to Camouflage: Women and War*, London: Hodder & Stoughton, in association with the Imperial War Museum, 2003.

2 Για την εμπλοκή των ευρωπαίων γυναικών των δύο βασικών αντίπαλων στρατοπέδων στον Α΄ παγκόσμιο πόλεμο βλ. ενδεικτικά Dombrowski, Nicole Ann, ed., *Women and War in the Twentieth Century: Enlisted with or without Consent.*, London& N. York: Garland Publishing, 1999· Higgonet Margaret R., Jane Jenson, Sonya Michel and Margaret Collins Weitz, eds, *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*, London and New Haven: Yale Un. Press, 1987.

3 Sharron Ouditt, *Fighting Forces, Writing Women*, *Identity and Ideology in the First World*

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

Όμως εκτός από την αίγλη που προσφέρει το μέτωπο στις γυναίκες που το υπηρετούν και τα μετόπισθεν προσέφεραν δυνατότητες πρωτόγνωρων εμπειριών με το αναγκαστικό άνοιγμα απαγορευμένων μέχρι τότε επαγγελμάτων στις γυναίκες· έτσι κατά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο η γυναικεία δραστηριότητα επεκτάθηκε από την οδήγηση των τραμ, των λεωφορείων και των φορτηγών μέχρι τη διανομή γάλακτος, το επάγγελμα του αχθοφόρου του βαρελοποιού και του οικοδόμου, αλλά και σε τράπεζες, επιχειρήσεις ή δημόσιες υπηρεσίες ώστε να αναπληρωθούν κενές θέσεις ανδρών που έλλειπαν στο μέτωπο.[4]

Ακόμη σε ακραίες περιπτώσεις οι γυναίκες έχουν βοηθήσει τη διεξαγωγή του πολέμου είτε παίρνοντας τα όπλα είτε ασκώντας κατασκοπεία για τη βοήθεια της χώρας τους, καταργώντας στην ουσία τις διακρίσεις του φύλου.[5] Και ασφαλώς δεν πρέπει να παραβλέψει κανείς τον νέο ρόλο των γυναικών των μεσαίων και ανώτερων στρωμάτων ως αρωγών του κράτους μέσω των γυναικείων οργανώσεων. Οι οργανώσεις αυτές με την άμισθη προσφορά εργασίας των μελών τους πρωτοστάτησαν στην περίθαλψη των τραυματιών, των προσφύγων και των φτωχών οικογενειών των εφέδρων, στην ενίσχυση του στρατεύματος με ρούχα και τρόφιμα, των χηρών και των ορφανών του πολέμου, εν ολίγοις σε κάθε περίσταση που ο κρατικός μηχανισμός δεν επαρκούσε. Αυτού του τύπου η εργασία δεν απειλούσε με κανέναν τρόπο την επικρατούσα αντίληψη για τους έμφυλους ρόλους και δράσεις. Όμως δεδομένης της μαζικότητας της κινητοποίησης αυτών των οργανώσεων σε καιρό πολέμου αναδύεται ένα συνολικό γυναικείο πορτρέτο, το οποίο αποκαλύπτει τη μεγάλη επιθυμία των γυναικών να υπηρετήσουν το έθνος.[6] Γενικότερα όμως μπορεί να παρατηρήσει κανείς πως η συμμετοχή των γυναικών σε πολλαπλές δραστηριότητες στα μετόπισθεν φανερώνει την επιθυμία τους για ενεργό συμμετοχή στη δημόσια σφαίρα, όπως και για οικονομική ανεξαρτησία, την οποία προσφέρει μόνον η έμμισθη εργασία, καθώς και για μια αναβαθμισμένη αν όχι ισότιμη προς τους άνδρες αντιμετώπιση του φύλου τους από την κοινωνία.

Από τις παραπάνω γυναικείες δραστηριότητες των Βρετανίδων εξαιρετικά σημαντική για την ταυτότητα του φύλου έχει θεωρηθεί αυτή της ενεργούς συμμετοχής στις δραστηριότητες του πολέμου. Βασικός λόγος αυτής της συμμετοχής έχει υποστηριχθεί πως ήταν η επιθυμία μεγάλης μερίδας γυναικών να αποδείξουν την καταλληλότητά τους για την ιδιό-

War, London & N. York: Routledge, 1994, 89.

4 Suzan Grayzel , *Women and the First World War*, London & N. York: Longman, 2002, 27.

5 Για τη γυναικεία δράση ως κατασκόπων στον Μεγάλο πόλεμο βλ. Proctor, Tammy, *Female Intelligence: Women and Espionage in the First World War*, London & N. York: N. York University Press, 2003.

6 Grayzel, *Women and the First World War*, 48.

τητα του πολίτη και για ίσα δικαιώματα με τους άνδρες, εφόσον η παραδοσιακή αντίληψη για τον ρόλο του ενεργού πολίτη απαιτούσε να είναι κανείς πρόθυμος να υπερασπιστεί και, αν χρειαστεί, να πεθάνει για την πατρίδα του.[7] Ασφαλώς αυτός δεν πρέπει να θεωρηθεί και ως ο μοναδικός λόγος για τη μαζική συμμετοχή των γυναικών στις πολεμικές δραστηριότητες. Πατριωτικοί, όπως και οικονομικοί λόγοι, καθώς και επιθυμία για δράση συνετέλεσαν, όπως έχει υποστηριχθεί, σε αυτή την απόφαση.[8]

Από πλευράς κράτους η μαζικότητα των ολοκληρωτικών πολέμων της βιομηχανικής κοινωνίας στους οποίους αναφερόμαστε, οι νέοι εξοπλισμοί οι οποίοι άλλαξαν τον τρόπο διεξαγωγής τους, σε συνδυασμό με τη διάρκειά τους, δημιούργησαν αυξημένες απαιτήσεις στο μέτωπο αλλά και στα μετόπισθεν.[9] Έτσι η συμμετοχή των γυναικών σε πεδία δράσης απαγορευμένα μέχρι τότε λόγω του φύλου τους προέκυψε ως ανάγκη ώστε να ελευθερωθούν ανδρικά χέρια από δευτερεύουσες εργασίες και να χρησιμοποιηθούν στην ενεργό δράση.[10] Ασφαλώς πολλές από τις ελευθερίες που απόλαυσαν οι γυναίκες χάθηκαν με τη λήξη του πολέμου. Αντίστοιχα υποβαθμίστηκε η αναβαθμισμένη κατά τα χρόνια του πολέμου κοινωνική τους θέση, αφού η νέα στάση των γυναικών απέναντι στην εργασία και τη ζωή απειλούσε την καθεστηκυία τάξη η οποία δεν έπρεπε να διαταραχθεί.[11] Όμως η αρχή είχε γίνει. Οι κατακτήσεις των γυναικών εκείνης της περιόδου έχει θεωρηθεί πως συνετέλεσαν σημαντικά στις μεταπολεμικές τους διεκδικήσεις για έμμισθη εργασία, κράτος πρόνοιας και δικαίωμα ψήφου το οποίο και τους χορηγήθηκε με τη λήξη του πολέμου.[12]

Στην παρούσα μελέτη ακολουθώντας τα πεδία δράσης των Βρετανίδων ως των γυναικών που η συμμετοχή τους στον Μεγάλο Πόλεμο, πρώτο ολοκληρωτικό πόλεμο για τη Βρετανία, επέφερε και τις μεγαλύτερες αλλαγές στη μέχρι τότε θεώρηση του φύλου, θα συγκρίνουμε την αντίστοιχη

7 Jane Potter, "Women in War and Peace", *Women in Europe since 1700*, Deborah Simonton ed, London & N.York: Routledge, 2006, 260.

8 Potter, "Women in War and Peace", 260.

9 Για τον ολοκληρωτικό πόλεμο βλ. Daniel E. Sutherland and Grady McWhiney, *The Emergence of Total War*, 1998.

10 Susan R. Grayzel, *Women's Identities at War, Gender, Motherhood, and Politics in Britain and France During the First World War*, Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1999, 198. Η Grayzel αναφέρεται στη χρησιμοποίηση των Βρετανίδων σε βοηθητικές εργασίες στο στράτευμα, ώστε οι στρατιώτες να μπορούν να προωθηθούν στο μέτωπο. Η *Εφημερίς των κυριών*, την οποία θα συμβουλευτούμε παρακάτω, βρίθει αντίστοιχων αναφορών για την ανάγκη επιστράτευσης των γυναικών σε δευτερεύουσες εργασίες, ώστε οι στρατιώτες να μπορούν να ασχοληθούν με τη διεξαγωγή του πολέμου.

11 Grayzel, *Women's Identities at War,* 5.

12 Grayzel, *Women and the First World War*, 4.

δράση των Ελληνίδων στους Βαλκανικούς πολέμους, πρώτους ολοκληρωτικούς πολέμους του 20ού αιώνα για την ελληνική πραγματικότητα, για να διαπιστωθεί η επίδραση αυτής της συμμετοχής στην ανάδυση ή μη νέων έμφυλων ταυτοτήτων με τρόπο αντίστοιχο προς το βρετανικό παράδειγμα. Για να καταστεί αυτό εφικτό για τα ελληνικά πράγματα, όπου δεν υπάρχει σχετική βιβλιογραφία, χρησιμοποιήθηκαν, κατά κύριο λόγο, κείμενα του περιοδικού τύπου γραμμένα από γυναίκες, τα οποία αναφέρονται στη γυναικεία δράση κατά τους Βαλκανικούς Πολέμους.[13]

Η γυναικεία δραστηριότητα των Βρετανίδων κατά τον καιρό του πολέμου, την οποία θα ακολουθήσουμε στη συνέχεια για το ελληνικό παράδειγμα, χωρίζεται σε γενικές γραμμές σε τρεις ευρείες κατηγορίες: 1. στη δραστηριότητα σε αυτό που αποκαλούν εσωτερικό μέτωπο (home front), το οποίο έχει υποστηριχθεί πως παίζει καταλυτικό ρόλο για τη διατήρηση του μετώπου του πολέμου 2. στη δραστηριότητα των γυναικών στο μέτωπο του πολέμου (war front) και 3. στη δραστηριότητα των ειρηνιστικών γυναικείων οργανώσεων, οι οποίες αγωνίστηκαν για την παύση του πολέμου.

Ας εξετάσουμε συνοπτικά τις τρεις αυτές κατηγορίες. Η πρώτη κατηγορία του εσωτερικού μετώπου ίσως να είναι και η πλέον πολυδιάστατη, αφού συμπεριλαμβάνει ένα παραδοσιακό κομμάτι γυναικείας δραστηριότητας (συντήρηση οικογένειας, εμψύχωση στρατιωτών) και ένα πρωτοποριακό (νέα επαγγέλματα, γυναικείες οργανώσεις). Αυτό σήμαινε από τη μια τον αγώνα για επιβίωση, σε επίπεδο καθημερινών αναγκών, εφόσον τώρα οι γυναίκες είχαν την αποκλειστική ευθύνη της οικογένειας καθώς και εμψύχωση των στρατευμένων. Σήμαινε όμως ταυτόχρονα πως ο γυναικείος πληθυσμός αγωνιζόταν για την αναπλήρωση των κενών θέσεων εργασίας των ανδρών οι οποίοι βρίσκονταν στον πόλεμο. Έτσι για πρώτη φορά υπάρχει μαζική έξοδος των γυναικών στη δημόσια σφαίρα σε έμμισθες εργασίες, όπου αντικαθιστούν τους άνδρες. Οι εργασίες αυτές μπορεί να ήταν σε κάποια δημόσια υπηρεσία, εμπορικό κατάστημα ή γραφείο, μπορεί όμως να ήταν «χειρονακτικές» εργασίες, όπως η διανομή γάλακτος, η κατασκευή βαρελιών ή η οδήγηση των τραμ.

Δύο νέοι κλάδοι έμμισθης εργασίας συνεισέφεραν σημαντικά στο εσωτερικό μέτωπο. Οι γυναίκες της μεσαίας τάξης κατατάχθηκαν στον ονομαζόμενο «Γυναικείο στρατό εδάφους» (Women's Land Army), όπου δούλεψαν ως αγρότισσες για να καλύψουν τις γεωργικές ανάγκες της χώρας. Ακόμη μεγάλος αριθμός γυναικών των χαμηλών στρωμάτων

13 Το υλικό μας προέρχεται από το ερευνητικό πρόγραμμα «Η γυναικεία λογοτεχνική και εικαστική παρουσία στα περιοδικά λόγου και τέχνης 1900-1940» και από την *Εφημερίδα των κυριών* της Παρρέν.

δούλεψαν στα εργοστάσια πυρομαχικών, αρχικά για πατριωτικούς λόγους αργότερα και λόγω των υψηλών ημερομισθίων τα οποία προσφέρονταν. Οι γυναίκες αυτές απόκτησαν πρωτόγνωρα για το φύλο τους εισοδήματα και ανταπεξήλθαν επιτυχώς σε ένα μέχρι τότε καθαρά αντρικό επάγγελμα.[14] Η δραστηριότητα των γυναικών στους ανωτέρω κλάδους αν και ξεκίνησε από πατριωτικά κίνητρα, αφενός αύξησε την αυτοπεποίθησή τους αφού συνειδητοποίησαν πως δεν υπήρχαν καθαρά ανδρικά επαγγέλματα, αφετέρου μύησε έναν μεγάλο αριθμό γυναικών στην έμμισθη εργασία και στην ελευθερία την οποία προσφέρει αυτή. Μα πρωτίστως τους προσέφερε έναν ενεργό ρόλο στον πόλεμο αλλά και στην εθνική γεωργία και βιομηχανία, κάτι άγνωστο μέχρι τότε.[15]

Τέλος στην κατηγορία του εσωτερικού μετώπου πρέπει να εντάξουμε την άμισθη εργασία των γυναικείων οργανώσεων. Αμέσως μετά την κήρυξη του πολέμου ένας πολύ μεγάλος αριθμός γυναικείων φιλανθρωπικών οργανώσεων, με δική τους πρωτοβουλία, ανέλαβε την φροντίδα των φτωχών οικογενειών των στρατευμένων και των μαχόμενων ανδρών στο μέτωπο, εκπληρώνοντας τον κατεξοχήν γυναικείο ρόλο της φροντίδας για τους άλλους. Οι φεμινιστικές οργανώσεις έδωσαν ιδιαίτερη σημασία στην ανακούφιση των γυναικών που πλήγηκαν οικονομικά με τη στράτευση των ανδρών τους, πολλές από τις οποίες, τουλάχιστον το διάστημα μέχρι να ανοίξουν τα απαγορευμένα επαγγέλματα στις γυναίκες, επιβίωσαν χάρη στις οργανώσεις αυτές.[16]Ακόμη οι γυναικείες οργανώσεις μερίμνησαν καθ' όλη τη διάρκεια του πολέμου για την τροφοδοσία των στρατιωτών με είδη πρώτης ανάγκης.[17] Τέλος δουλειά τους ήταν η φροντίδα των προσφύγων οι οποίοι συνέρρεαν στην Βρετανία ανά χιλιάδες από κατακτημένες περιοχές. Η μεγάλη μάζα των γυναικών που δραστηριοποιήθηκαν προσφέροντας εθελοντική φιλανθρωπική εργασία προέρχονταν από τα μεσαία και τα ανώτερα στρώματα. Αυτού του τύπου η εργασία δεν απειλούσε με κανέναν τρόπο την επικρατούσα αντίληψη για τους έμφυλους ρόλους και δράσεις. Όμως δεδομένης της μαζικότητας αυτών των γυναικείων οργανώσεων τον καιρό του πολέμου αναδύεται μέσω αυτών ένα συνολικό πορτρέτο των γυναικών, το οποίο αποκαλύπτει τη μεγάλη επιθυμία τους να υπηρετήσουν το έθνος.

Η δεύτερη κατηγορία συμπεριλαμβάνει τη γυναικεία δραστηριότητα στο μέτωπο του πολέμου. Εδώ πρέπει να εντάξουμε τις γυναίκες που υπηρέτησαν είτε στο τμήμα Εθελοντικά Αποσπασμένων Αδελφών Νοσο-

14 Grayzel, *Women and the First World War*, 32.
15 Ouditt, *Fighting Forces, Writing Women*, 49.
16 Grayzel, *Women and the First World War*, 46.
17 Grayzel, *Women and the First World War*, 47.

κόμων (Voluntary Aid Detachment Nurses) είτε όσες υπηρέτησαν στο Γυναικείο Βοηθητικό Σώμα Στρατού (Women's Army Auxiliary Corps) είτε τέλος όσες μεταμφιεσμένες σε άνδρες πήραν τα όπλα. Παράλληλα με τις παραπάνω ομάδες υπήρχαν οι γυναίκες γιατροί καθώς και οι άμισθες εθελόντριες νοσοκόμες των διαφόρων γυναικείων οργανώσεων, οι οποίες κατά χιλιάδες κατατάχθηκαν στον Ερυθρό Σταυρό. Η θέση της νοσοκόμας θεωρήθηκε για πολλούς το γυναικείο αντίστοιχο του μαχόμενου στρατιώτη. Η συντηρητική έμφυλη ταυτότητα της αδελφής νοσοκόμας θωρήθηκε ως η πλέον κατάλληλη για την εξωτερίκευση των εγγενών μητρικών συναισθημάτων των γυναικών, αυτών της αγάπης και της φροντίδας. Όπως παρατηρεί η Sharon Ouditt ο ρόλος της νοσοκόμας ήταν το τέλειο συμπλήρωμα σε αυτόν του στρατιώτη, απλά βοηθητικός, παρόλο που όσες κατατάχθηκαν επιθυμούσαν ο ρόλος τους να είναι ηρωικός.[18]

Εκτός από τις νοσοκόμες μεγάλος αριθμός γυναικών υπηρέτησαν στο μέτωπο σε βοηθητικές εργασίες του βρετανικού στρατεύματος σε ειδικά οργανωμένα σώματα των τριών όπλων.[19] Όμως ένας μικρός αριθμός γυναικών, αρνούμενος να δεχτεί τις βοηθητικές εργασίες οι οποίες προορίζονταν για το φύλο τους, αναζήτησαν τρόπους για να βρεθούν στο πεδίο της μάχης· κάποιες μεταμφιέστηκαν σε άνδρες και πολέμησαν για λίγο στο βρετανικό μέτωπο, ενώ κάποιες άλλες πολέμησαν ενταγμένες στο στράτευμα των πιο ανεκτικών στη γυναικεία παρουσία συμμάχων (Flora Sandes).[20] Οι γυναίκες αυτές προσέλκυσαν την παγκόσμια προσοχή και οι νικηφόροι αγώνες τους και η μεγάλη ανδρεία τους ενδυνάμωσαν την άποψη ότι το χάσμα μεταξύ των δύο φύλων μπορεί να γεφυρωθεί.[21]

Τελευταία κατηγορία είναι αυτή των γυναικών που έκαναν στόχο τους να περάσουν το ειρηνιστικό μήνυμα στην κατασπαρασσόμενη από τον πόλεμο Ευρώπη.[22] Οι φεμινιστικές οργανώσεις είχαν υποστηρίξει τον ειρηνισμό πολύ πριν το ξέσπασμα του Μεγάλου Πολέμου. Βασικό επιχείρημά τους ήταν πως η γυναικεία φύση η μητρική και δοτική διέθετε μια εγγενή τάση κατά του πολέμου. Την άποψη αυτή προ του πολέμου στήριζαν οι φεμινιστικές οργανώσεις όλων των χωρών, δεδομένης της διεθνούς αλληλεγγύης που υπήρχε μεταξύ τους. Με το ξέσπασμα του πολέμου ο πατριω-

18 Ouditt, *Fighting Forces, Writing Women*, 34.

19 Οι γυναίκες υπηρέτησαν στο Γυναικείο Βοηθητικό Σώμα Στρατού (Women's Army Auxiliary Cops), στη Γυναικεία Βασιλική Ναυτική Υπηρεσία (Women's Royal Naval Service) και στη Γυναικεία Βασιλική Αεροπορική δύναμη (Women's Royal Air Force), όταν υπήρξε επιτακτική ανάγκη για επικουρική βοήθεια στο στράτευμα το 1917.

20 Potter, "Women in War and Peace", 277.

21 Grayzel, *Women and the First World War*, 55.

22 Για την ειρηνιστική δράση των γυναικών βλ. Grayzel, *Women's Identities at War*, 157-190.

τικός ενθουσιασμός που κυριάρχησε σε όλα τα εμπόλεμα κράτη κατέστησε πολύ δύσκολη την εκδήλωση ειρηνιστικών τάσεων, αφού τέτοιες τάσεις θεωρήθηκαν προδοτικές σχεδόν από όλες τις κυβερνήσεις.[23] Όμως κάποιες γυναίκες αφοσιώθηκαν στον ειρηνισμό και πολέμησαν γι' αυτόν με αποτέλεσμα τα συνέδρια της Βέρνης και της Χάγης, τα οποία απέδειξαν πως ακόμη και σε καιρό πολέμου οι γυναίκες των μαχόμενων κρατών μπορούν να συζητήσουν ειρηνικά μεταξύ τους. Ακόμη απέδειξαν την ύπαρξη γυναικείας αλληλεγγύης ως μητέρες και θύματα πολέμου

Ας στραφούμε τώρα στα καθ' ημάς. Θα ξεκινήσουμε με το εσωτερικό μέτωπο και τη δράση των Ελληνίδων σε αυτό. Στο μέτωπο αυτό παρατηρείται μια διπλή δραστηριότητα αντίστοιχη με των Βρετανίδων: αφενός η παραδοσιακή συμμετοχή των γυναικών των χαμηλών στρωμάτων στη διεξαγωγή του πολέμου αφετέρου μια πιο πρωτοποριακή εμπλοκή των γυναικών της μέσης και ανώτερης τάξης μέσω των γυναικείων οργανώσεων.

Η παραδοσιακή εμπλοκή θέλει τη γυναίκα στον διπλό ρόλο της προστασίας της πολυπληθούς οικογένειας, καθώς και της στήριξης των μαχόμενων ανδρών με κάθε μέσο· συναισθηματικό– εμψύχωση, υλικό– αποστολή ρουχισμού αλλά και της σοδειάς για τις ανάγκες του στρατεύματος, καθώς και σκληρή εργασία στα χωράφια για την κάλυψη των οικογενειακών αλλά και των εθνικών αναγκών.[24] Παράλληλα οι γυναίκες των χαμηλών στρωμάτων των πόλεων αναζήτησαν και έμμισθη εργασία στη ραφή ενδυμάτων για τις ανάγκες του στρατεύματος για λόγους βιοποριστικούς αν και με πολύ χαμηλά ημερομίσθια.[25] Αυτοί οι ρόλοι, συμπληρωμένοι από τον προεξάρχοντα ρόλο των γυναικών, αυτόν της μητέρας που «εγέννησ[ε] και μεγάλωσ[ε] ήρωας», τονίζουν την παραδοσιακή γυναικεία ταυτότητα της αυτοθυσίας, της αγάπης και της ανιδιοτελούς προσφοράς.[26] Πίσω από τον

23 Μεγαλύτερη αφοσίωση στον ειρηνισμό έδειξαν οι σοσιαλιστικές φεμινιστικές οργανώσεις. Έτσι τον Μάρτιο του 1915 η γερμανίδα σοσιαλίστρια Κλάρα Ζέτκιν συγκάλεσε ειρηνιστικό συνέδριο στη Βέρνη της ουδέτερης Ελβετίας για την παύση του πολέμου. Όμως ήταν το συνέδριο της Χάγης στην ουδέτερη Ολλανδία στα τέλη Απριλίου της ίδιας χρονιάς που συγκέντρωσε περισσότερες γυναικείες οργανώσεις και εξασφάλισε και τη συμμετοχή των Αμερικανίδων, δίνοντας ξανά ένα διεθνή χαρακτήρα στις φεμινιστικές προσπάθειες. Η συνάντηση αυτή δημιούργησε μια νέα οργάνωση, τη Διεθνή Επιτροπή Γυναικών για Διαρκή Ειρήνη (International Committee of Women) που αργότερα εξελίχτηκε στη Γυναικεία Διεθνή Συμμαχία για Ειρήνη και Ελευθερία (Women's International League for Peace and Freedom).

24 Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Ελληνίδες κατά το 1912», *Εφημερίς των Κυριών*, 1029 (1 Ιαν. 1913) 2187.

25 Παρρέν, «Η παροχή εργασίας του Λυκείου», *Εφημερίς των Κυριών*, 1031 (1-15 Φεβρ. 1913) 2232.

26 Παρρέν, «Αι μητέρες των ανδρείων», *Εφημερίς των Κυριών*, 1032 (15-28 Φεβρ. 1913) 2234.

ανδρείο πολεμιστή, τονίζει η Παρρέν με τη λήξη του πολέμου, «αφανής και αόρατος κρύπτεται μία δύναμις γυναικός, η οποία διέπλασε την ηρωικήν καρδίαν, η οποία εφύσησεν εις την ψυχήν του παιδιού πρώτα και ύστερα του εφήβου και του νέου την αγάπην, την αφοσίωσην και την αυτοθυσίαν εις την πατρίδα», για να διεκδικήσει για την ελληνίδα μάνα τα εύσημα που της αξίζουν.[27]

Η συμβολή των γυναικείων οργανώσεων στους Βαλκανικούς πολέμους υπήρξε εξαιρετικά σημαντική αν και δεν μνημονεύεται σε καμιά μελέτη σε αντίθεση με την αντίστοιχη των γυναικείων οργανώσεων στον πόλεμο του 1897, παρόλο που την ξεπερνά κατά πολύ.[28] Οι γυναικείες οργανώσεις συνεισέφεραν ακόμη στην ανάδυση νέων έμφυλων ταυτοτήτων σημαντικών για τα μεταγενέστερα χρόνια, όπως θα δούμε παρακάτω. Κινητήριος μοχλός των οργανώσεων αυτών οι οποίες έδρασαν καταλυτικά για την επιτυχία του πολέμου μπορεί, χωρίς υπερβολή, να θεωρηθεί η Καλλιρρόη Παρρέν. Την Παρρέν βοήθησαν σημαντικά, τα θηλυκά μέλη της βασιλικής οικογένειας, τα οποία πρωτοστάτησαν στη χρηματοδότηση, ίδρυση, στελέχωση και συντήρηση στρατιωτικών νοσοκομείων σε όλη την επικράτεια, αλλά και με τη φυσική τους παρουσία δίνοντας έτσι το παράδειγμα στις γυναίκες της αστικής τάξης της Ελλάδας και της ομογένειας, οι οποίες ενεργοποιήθηκαν μέσω των οργανώσεων, σχεδόν στο σύνολό τους. Στην ενότητα αυτή θα εξετάσουμε το έργο των κυριών στα μετόπισθεν ενώ στην επόμενη το έργο τους στο μέτωπο.

Είναι πολλοί οι σύλλογοι που ενεργοποιήθηκαν την επομένη της κήρυξης του ελληνοτουρκικού πολέμου το 1912. Μα σίγουρα οι σημαντικότεροι ήταν ο Εθνικός Σύνδεσμος, συντονιστικό όργανο των επιμέρους συλλόγων, η Ένωση των Ελληνίδων με το Εθνικό τμήμα της, ενεργοποιούμενο μόνο σε καιρό πολέμου, και το νεοϊδρυμένο Λύκειο των Ελληνίδων με τα διάφορα τμήματά του. Βασική μέριμνα των συλλόγων ήταν η εκπαίδευση νοσοκόμων και η κάλυψη των αναγκών του μετώπου και των μετόπισθεν. Τα σωματεία αυτά φρόντισαν: για την περίθαλψη των εφέδρων,

27 Παρρέν, «Αι Ελληνίδες μετά τον πόλεμον», *Εφημερίς των Κυριών*, 1042 (1-30 Σεπτ. 1913) 2409.

28 Τη συνεισφορά των γυναικείων οργανώσεων στον πόλεμο του 1897 εξαίρουν οι: Ελένη Βαρίκα, *Η εξέγερση των κυριών*, Αθήνα: Ίδρυμα Έρευνας και Παιδείας της Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδος, 1987, 213· Κούλα Ξηραδάκη, *Οι γυναίκες στον ατυχή πόλεμο του 1897*, Αθήνα: Φιλιππότης, 1994, σ. 132· Αγγέλικα Ψαρά, «Οι γυναίκες του 1897: Ο πόλεμος των σουσουράδων», *Κυριακάτικη Αυγή*, 25 Μαΐου 1997· Αλέκα Μπουτζουβή, «Η συμμετοχή των γυναικών στον πόλεμο», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 6, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003, 286· Έφη Αβδελά – Αγγέλικα Ψαρρά στο άρθρο τους "Engendering 'Greekness': Women's Emancipation and Irredentist Politics in Nineteenth-Century Greece," *Mediterranean Historical Review* vol. 20, No.1, June 2005, 67-79.

την προστασία των οικογενειών τους, για συσσίτια για τις φτωχές οικογένειές τους, τη δημιουργία ασύλων για τα απροστάτευτα βρέφη και νήπια του πολέμου, για την ιατροφαρμακευτική περίθαλψη των οικογενειών των εφέδρων, περίθαλψη των προσφύγων από την Ήπειρο και τη Μακεδονία,[29] αλλά και για την εξεύρεση έμμισθης εργασίας στις γυναίκες των στρατιωτών των χαμηλών στρωμάτων για να ανταπεξέλθουν στις βιοτικές τους ανάγκες.[30]

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο αγώνας των κυριών του Λυκείου των Ελληνίδων για να πετύχουν την αντικατάσταση των κενών θέσεων εργασίας όσων έφυγαν στο μέτωπο από τις γυναίκες ή τις αδελφές τους, χωρίς όμως μεγάλη επιτυχία.[31] Η άρνηση στο άνοιγμα θέσεων εργασίας στις γυναίκες, ακόμη και σε καιρό πολέμου, εξοργίζει την Παρρέν, η οποία σε άρθρο της αναρωτιέται «πότε άλλοτε οι χιλιάδες πτυχιούχοι θα βρουν εργασία έστω και δωρεάν;» Και καταλήγει πως εθνικοί λόγοι επιβάλλουν την εργασία των γυναικών.[32]

Οι γυναίκες των συλλόγων και των σωματείων με την έντονη δράση τους έχουν την αίσθηση ότι συμμετέχουν ενεργά στο εσωτερικό μέτωπο ως μάχιμοι στρατιώτες γι' αυτό η στρατιωτική ορολογία κατακλύζει όλα τα κείμενα που περιγράφουν το έργο τους. Η Παρρέν μάλιστα μιλά για γυναικεία επιστράτευση η οποία «εκτελεί θαυμάσια το έργον της, πληρούσα τα κενά και παρέχοντας την ευεργετικήν της συνδρομήν εις τας οικογενείας εκείνων που αγωνίζονται ηρωικώτατα διά το μεγαλείον της πατρίδος».[33] Η μαζική συμμετοχή των γυναικών στις γυναικείες οργανώσεις σε ένα πόλεμο με αλυτρωτικό χαρακτήρα τις κάνει μέρος της κινητοποίησης και τους δημιουργεί μια αίσθηση προσφοράς στην πατρίδα πρωτόγνωρη σε μια τέτοια κλίμακα αν και δεν πρέπει να ξεχνούμε την προσφορά τους στον πόλεμο του 1897.

Η δράση των Ελληνίδων στο μέτωπο του πολέμου παρουσιάζει και αυτή μεγάλο ενδιαφέρον αφενός λόγω της αθρόας συμμετοχής των κυριών στη νοσοκομειακή δράση, η οποία είναι αυτή που είχε και τη μεγαλύτερη αίγλη και αφετέρου λόγω της σημαντικής συμμετοχής των Ελληνίδων των χαμηλών κατά κύριο λόγο στρωμάτων, κυρίως της Ηπείρου, στον ένοπλο αγώνα.

29 Παρρέν, «Διά τα θύματα Ηπείρου και Μακεδονίας», *Εφημερίς των κυριών*, 1027 (15 Οκτ.-15 Νοεμ. 1912) 2156-58.

30 Παρρέν, «Αι γυναίκες και ο πόλεμος», *Εφημερίς των κυριών*, 1026 (15 Σεπτ.-15 Οκτ. 1912) 2122-24.

31 Παρρέν, «Αι γυναίκες και ο πόλεμος», 2122-24.

32 Παρρέν, «Η γυναικεία επιστράτευσις», *Εφημερίς των κυριών*, 1026 (15 Σεπτ.-15 Οκτ. 1912) 2127.

33 Παρρέν, «Διά τα θύματα Ηπείρου και Μακεδονίας», 2158.

Το έργο της νοσοκόμας είναι το περισσότερο προβεβλημένο από οποιαδήποτε άλλη γυναικεία δραστηριότητα τον καιρό του πολέμου από το σύνολο του τύπου. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο πως την εικόνα της ελεήμονος αδελφής νοσοκόμου επέλεξαν και τα θηλυκά μέλη της βασιλικής οικογένειας, τα οποία ίδρυσαν, όπως αναφέραμε και τα περισσότερα στρατιωτικά νοσοκομεία, τα πλωτά νοσοκομεία και τα νοσοκομεία τραίνα για τη μεταφορά των τραυματιών, τα οποία και υποστήριξαν όχι μόνο χρηματικά αλλά και με τη φυσική τους παρουσία.[34]

Την εκπαίδευση των εθελοντριών νοσοκόμων, γιατί επιστρατεύτηκαν και ξένες έμμισθες επαγγελματίες, είχαν αναλάβει κατά κύριο λόγο οι γυναικείοι σύλλογοι, με επικεφαλής το Εθνικό τμήμα της Ενώσεως των Ελληνίδων και το Τμήμα Υγιεινής και Νοσηλείας μαζί με το Επιστημονικό Τμήμα του Λυκείου των Ελληνίδων, αλλά και την ίδρυση κάποιων νοσοκομείων και την αποστολή στο μέτωπο γυναικών γιατρών.

Την εικόνα της ελληνίδας νοσοκόμου δίνουν δύο κορυφαίες εκπρόσωποι του φεμινισμού, η Καλλιρρόη Παρρέν και η Ευγενία Ζωγράφου. Η Παρρέν τονίζει τον ειρηνιστικό ρόλο της νοσοκόμου:

> Η νοσοκόμος του πολέμου είναι μέσα εις το άγριον αιματοκύλισμα και εις την φρίκην των ανθρωποκτονιών, το φωτεινό σημείον του πολιτισμού, η λευκή οπτασία της αγάπης και της ειρήνης, προ της οποίας τα όπλα κλίνουν με σεβασμόν, τα μίση καταπίπτουν, αι έχθραι εκμηδενίζονται, η δύναμις γίνεται αδυναμία και η αδυναμία δύναμις.[35]

Ενώ αντίθετα η Ζωγράφου τονίζει τον ηρωικό χαρακτήρα του επαγγέλματος εξισώνοντάς το με αυτό του στρατιώτη:

> αι χιλιάδες των στρατιωτών μας ανέδειξαν κατά εκατοντάδας τους γενναίους. Αι εκατοντάδες των αξιωματικών μας ανέδειξαν επίσης τους ήρωας. Και αι Ελληνίδες νοσοκόμοι είχον και αυταί τας ηρωίδας των. Ηρωίδες αι οποίαι εθυσίασαν και αυτήν την ζωήν των όπως εκείνοι οι οποίοι έπιπτον νεκροί από τας Τουρκικάς και Βουλγαρικάς σφαίρας.[36]

Η δράση των γυναικών στα νοσοκομεία της επικράτειας, με έμφαση σε αυτά της εμπόλεμης ζώνης, τροφοδοτεί μέχρι και με μόνιμες στήλες

34 Υπάρχει εκτενής αναφορά στον Τύπο για τη δράση της βασιλικής οικογένειας· βλ. ενδεικτικά «Αι πριγκήπισσαί μας εργαζόμεναι», *Ελληνική Επιθεώρησις*, Στ΄, 61 (31 Αυγ. 1912) 291.

35 Παρρέν, «Αι νοσοκόμοι γυναίκες», *Εφημερίς των κυριών* 1028 (15 Νοεμ.-15 Δεκ. 1912) 2167.

36 Ευγενία Ζωγράφου, «Και αι Ελληνίδες», *Ελληνική Επιθεώρησις,* Στ΄, 70-71 (30 Νοεμ. 1913) 162.

έντυπα, φανερώνοντας το ενδιαφέρον του αναγνωστικού κοινού γι' αυτή τη νέα, μαχόμενη για τη διατήρηση της ζωής στο μέτωπο, γυναίκα. Πολύ συχνά τονίζεται η μεταμόρφωση καλομαθημένων κυριών των σαλονιών σε σύμβολα αυτοθυσίας και γενναιότητας. Ακόμη τονίζεται η ενασχόληση χαριτόβρυτων κυριών με ταπεινές εργασίες, σκούπισμα και σφουγγάρισμα θαλάμων, άναμμα της φουφούς, ξενύχτι σε τραίνα που μεταφέρουν τραυματίες ή δίπλα σε ακρωτηριασμένους ετοιμοθάνατους για να καταδειχθεί η άλλη πλευρά της γυναίκας της καλής κοινωνίας.[37] Παρά την αρχική άρνηση του στρατεύματος να δεχθεί νοσοκόμες στο μέτωπο, γεγονός που εξόργισε την Παρρέν η οποία έγραψε πύρινα άρθρα γι' αυτή την αδικία, η επιτυχημένη δράση των νοσοκόμων οδήγησε με τη λήξη του πολέμου στην απόλυτη αποδοχή αυτού του ρόλου για τις γυναίκες, οι οποίες τελικά κρίθηκαν ως πιο κατάλληλες από τους άνδρες για τη περίθαλψη των τραυματιών.[38] Η τόσο μεγάλη επιτυχία των γυναικών στο μέτωπο του πολέμου ενάντια σε οποιαδήποτε προσδοκία έκανε την Παρρέν να διεκδικήσει για τις γυναίκες θέσεις βοηθητικές στο στράτευμα, δυστυχώς, χωρίς επιτυχία.[39]

Μια άλλη πλευρά της γυναικείας δράσης στο μέτωπο ήταν αυτή των πολεμιστριών. Αν στον δυτικό κόσμο οι γυναίκες αυτές αποτελούσαν την εξαίρεση και προέρχονταν κυρίως από τα ανώτερα στρώματα, στην ελληνική πραγματικότητα όσες πήραν τα όπλα ήταν πολυπληθέστερες και προερχόμενες από τα χαμηλά στρώματα, με κάποιες εξαιρέσεις. Παρόλο που η γυναίκα πολεμίστρια έρχεται σε αντίθεση με το ειρηνιστικό γυναικείο πρότυπο που προβάλλουν οι γυναικείες οργανώσεις, δεν κρύβεται η υπερηφάνεια που αισθάνονται οι φεμινίστριες για την ύπαρξη των «αιμοχαρών» γυναικών που στην ουσία καταργούν τη διάκριση των φύλων. Έτσι ενώ η επίσημη πολιτική της *Εφημερίδος των κυριών* είναι να τονίζει πως «η γυναίκα δεν επλάσθη διά να χύνη αίμα», δεν παραλείπει να κάνει γνωστό τον αγώνα των γυναικών του Σουλίου και της Χειμάρας, της Κορυτσάς και των άλλων πόλεων της Ηπείρου.[40] Για τη συμμετοχή αυτών των γυναικών στον πόλεμο η Παρρέν έχει δικαιολογία: αφενός ότι κρατούν από τις Σουλιώτισσες, ότι υπάρχει δηλαδή μια παράδοση στην οποία βασίζονται για τον αγώνα τους, και από την άλλη την ανεπάρκεια πολεμιστών στην Ήπειρο για τον ιερό απελευθερωτικό αγώνα.[41] Ενδιαφέρον παρουσιάζει η

37 Θεόδ. Βελλιανίτης, «Αι ελληνίδες εις τον πόλεμον», *Ελληνική Επιθεώρησις*, Στ΄, 66 (30 Απρ. 1913) 96-7· Παρρέν, «Η γυναικεία κίνησις κατά τον πόλεμον», *Εφημερίς των κυριών*, 1027 (15 Οκτ -15 Νοεμ) 2159.

38 Ι. Τσέτσικας, «Νοσοκόμοι», *Εφημερίς των κυριών*, 1046 (15-30 Νοεμ. 1913) 2386.

39 Παρρέν, «Η Ειρήνη», *Εφημερίς των κυριών*, 1038 (15-31 Μαΐου 1913) 2345-6.

40 Παρρέν, «Αι Ελληνίδες εις τον πόλεμον», *Εφημερίς των κυριών*, 1043 (1-15 Οκτ. 1913) 2425.

41 Παρρέν, «Αι Ελληνίδες εις τον πόλεμον», 2425.

περιγραφή αυτών των γυναικών από άνδρα αρθογράφο στην εφημερίδα *Καιροί*. Συμφωνα με αυτόν: «Η γυναίκα καπετάνισσα δεν είναι η γυναίκα των πόλεων και του πολιτισμού [. . .] είναι το υπερήφανον και ορμητικόν τέρας που γεννάται από τον γάμο της δουλείας και τον πόθον της ελευθερίας». Αν και η συγκεκριμένη καπετάνισσα υπερηφανεύεται για τους πέντε Τούρκους που έχει σκοτώσει, ο αρθρογράφος, πιστός στην ανδρική του ταυτότητα, υποβιβάζει αυτό της το επίτευγμα και ομολογεί το όνειρό του τέτοιου είδους γυναίκες να γεννούν από δέκα παιδιά η κάθε μία γιατί μπορεί φανταστεί κανείς τι άνδρες θα γεννήσει μια τέτοια γυναίκα.[42] Διαφορετική αντιμετώπιση προς τις καπετάνισσες ακολουθούν τα φεμινιστικά έντυπα. Για παράδειγμα η *Ελληνική Επιθεώρησις* όταν δημοσιεύει τη συνέντευξη της λεβέντισσας ηπειρώτισσας Κωστακίτσαινας με «φωνή και πρόσωπον ανδρικόν, κορμοστασιά ευζωνική, τσιγάρο στο στόμα, μύστα[κα] εικοσαετούς νεανίου εις τα χείλη [και] ένα μάουζερ επί ώμου» με κρυφή χαρά τυπώνει την απάντησή της όταν τη ρωτούν για τη νέα της ζωή «τι ήθελες, όλο πιάτα να πλένω ή να παίζω πιάνο; Οι αληθινές γυναίκες δεν κάνουνε μόνον μωρά, πιάνουνε και το ντουφέκι».[43]

Θα ολοκληρώσουμε την προσέγγισή μας με την τελευταία κατηγορία αυτή των ειρηνιστριών. Αν και οι Βαλκανικοί πόλεμοι έχαιραν της πλήρους αποδοχής των Ελληνίδων ως πόλεμοι αλυτρωτικοί, εντούτοις η ειρηνιστική διάθεση είναι εμφανής σε μια πληθώρα γραπτών της περιόδου με τρόπο, όμως, διαφορετικό από τη διεθνή του πρακτική. Η Παρρέν αναφέρεται στις γυναίκες νοσοκόμους ως στρατευμένες «υπό την ειρηνικήν σημαία της νοσηλείας» για την υπηρεσία της πατρίδος. Το μήνυμα που περνά όχι μόνον στην *Εφημερίδα των κυριών* αλλά σε όλα τα έντυπα είναι η ρήση της αρχηγού της γυναικείας χειραφέτησης: «δεν χύνομεν αίμα, δεν υπηρετούμεν τον θάνατον αλλά την ζωήν, την παρηγορίαν, την χαράν και την ελπίδα» για να καταλήξει «είμεθα οι πολέμιοι των πολέμων».[44] Ακόμη μέσα σε ένα αντίστοιχο πνεύμα οι εκπρόσωποι των τριών σημαντικότερων γυναικείων οργανώσεων (Εθνικός Σύνδεσμος των Ελληνίδων, Ένωση των Ελληνίδων και Λύκειο των Ελληνίδων) συγκάλεσαν έκτακτη συνεδρίαση την 1η Ιουλίου του 1913 και συνέταξαν ψήφισμα κατά των θηριωδιών των Βουλγάρων, το οποίο απέστειλαν στις γυναικείες οργανώσεις του πολι-

42 Φιλέας Φογκ, «Η καπετάνισσα», *Εφημερίς των κυριών* 1038 (15-31 Μαΐου 1913) 2348-9. Αναδημοσίευση από την εφ. *Καιροί*. Σύμφωνα με τον Κυριάκο Ντελόπουλο (*Νεοελληνικά Φιλολογικά Ψευδώνυμα, 1800-1981*, Αθήνα: ΕΛΙΑ 2η, 93) ο Φιλέας Φογκ είναι ο Γεώργιος Τσοκόπουλος (1871-1923), δημοσιογράφος και λογοτέχνης, διευθυντής της εφ. *Καιροί*.

43 «Αι Ελληνίδες και ο πόλεμος», *Ελληνική Επιθεώρησις* ΣΤ΄, 67 (31 Μαρτ. 1913).

44 Παρρέν, «Αι γυναίκες και ο πόλεμος», 2124.

τισμένου κόσμου, ζητώντας την παρέμβασή τους στους πολιτικούς και θρησκευτικούς αρχηγούς του κόσμου για την κατάπαυσή τους.[45]

Η λήξη των Βαλκανικών πολέμων είδε την χώρα να διπλασιάζει τις εκτάσεις και τον πληθυσμό της και τις Ελληνίδες, λόγω της μεγάλης του συνεισφοράς στους νικηφόρους αυτούς πολέμους, να έχουν αυξημένες προσδοκίες για μια καλύτερη αντιμετώπιση και από πλευράς κράτους και από πλευράς κοινωνίας. «Ο τελευταίος πόλεμος έδωκεν αφορμήν να γνωρίσωμεν εαυτούς πλειότερον, ιδίως να γνωρίσωμεν τι είνε και τι δύναται ν' αποβή η Ελληνίς», γράφει ο Θεόδωρος Βελλιανίτης σε ένα άρθρο του απολογιστικό της προσφοράς της Ελληνίδας με τη λήξη του πολέμου.[46] «Εις την αναγέννησιν της [Ελλάδος] συνέτρεξεν όχι μόνον ο στρατός και ο στόλος [. . .] αλλά και ο Ελληνισμός ολόκληρος αδιακρίτως φύλου και κοινωνικών τάξεων» γράφει η Παρρέν.[47] Για τον λόγο αυτό δεν διστάζει να ζητήσει για τις γυναίκες, τις οποίες δεν αντάμειψε με κανέναν τρόπο η πολιτεία, δικαιοσύνη. Με νόμους προστατευτικούς για τις ίδιες και τα παιδιά τους, με εργασία σε ευρεία κλίμακα και ίσα δικαιώματα με τους άνδρες για ίδια εφόδια, καθώς και επέκταση της παιδείας σε όλο τον γυναικείο πληθυσμό. «Μαζή με την εθνική αναγέννησιν ας τεθούν αι βάσεις και μιας νέας γυναικείας ζωής» εύχεται η Παρρέν.[48]

Αν και τα αιτήματα της Παρρέν δεν εισακούστηκαν το κράτος πήρε μέτρα για την προστασία των χηρών και των ορφανών του πολέμου, δίνοντας συντάξεις σε μητέρες, χήρες, αδελφές, ανήλικα και ανήμπορα τέκνα πεσόντων στο μέτωπο ή θανόντων από τις κακουχίες του πολέμου.[49] Παρόλο που τα οφέλη της ενεργούς συμμετοχής των Ελληνίδων στον πόλεμο δεν είναι όσα θα επιθυμούσαν και ασφαλώς δεν μπορούν να συγκριθούν με αυτά των Βρετανίδων, το γεγονός ότι εκθειάζεται παντού η γενναιότητα, η ψυχραιμία, η εργατικότητα, η αποτελεσματικότητα, καθώς και η ανιδιοτέλειά τους, σε αντίθεση με ότι υποστηριζόταν μέχρι τότε, αποτελεί γι' αυτές ίσως το μεγαλύτερο κέρδος για τις μεταγενέστερες κατακτήσεις του φύλου.

45 Το ψήφισμα δημοσιεύεται σε διάφορα έντυπα της εποχής βλ. *Ελληνική Επιθεώρησις* Στ, 69 (31 Ιουλ. 1913).

46 Βελλιανίτης, «Αι ελληνίδες εις τον πόλεμον», 96-7.

47 Παρρέν, «Αι Ελληνίδες μετά τον πόλεμον», 2409.

48 Παρρέν, «Αι Ελληνίδες μετά τον πόλεμον», 2410.

49 «Πολιτική Σελίς», *Εφημερίς των κυριών*, 1046 (15-30 Νοεμ. 1913), 2488. Όπου δημοσιεύεται ολόκληρο το νομοσχέδιο περί συντάξεων χηρών και ορφανών των Βαλκανικών πολέμων, στο οποίο συμπεριλαμβάνονται και τα θύματα του Μακεδονικού Αγώνα.

Μητρότητα και εθνική ανάπτυξη: καθοριστικοί παράγοντες στη διαμόρφωση της γυναικείας ταυτότητας κατά την περίοδο 1900-1940

Νίνα Παλαιού

Η μητρότητα είναι αναντίρρητα ένας από τους καθοριστικούς παράγοντες στη διαμόρφωση της γυναικείας ταυτότητας. Χαρακτηριστική είναι η άποψη της Αικατερίνης Δ. Βαρουξάκη, «διευθύντριας του εξωτερικού Αρσακείου», που θεωρεί ότι η μέριμνα για τη σωστή ανατροφή των παιδιών εξασφαλίζει στην έγγαμο γυναίκα την είσοδό της «εις τον δημόσιον βίον».[1] Η σύνδεση της μητρότητας με εθνικά ιδεώδη είχε ήδη επιχειρηθεί από τον 19ο αιώνα και αποτυπώθηκε στη διαπαιδαγώγηση και εκπαίδευση των κοριτσιών.[2] Απώτερος στόχος ήταν οι γυναίκες να συμβάλλουν τα μέγιστα στην ανάπτυξη του νεοσύστατου ελληνικού κράτους και στην ενδυνάμωση της εθνικής συνείδησης. Κάτι ανάλογο συνέβη τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Την περίοδο 1900-1922 κλείνει ένας κύκλος κοινωνικοπολιτικών αλλαγών, που άλλαξαν τα σύνορα της Ελλάδας και τη σύσταση του πληθυσμού της, και ανοίγεται η περίοδος του Μεσοπολέμου, που στιγματίστηκε από την πολιτική αστάθεια.

Πεδίο αναφοράς αυτού του άρθρου είναι τα 130 περιοδικά που εξετάστηκαν στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος «Η γυναικεία εικαστική και λογοτεχνική παρουσία στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1940)». Θα ληφθούν υπόψη τόσο τα λογοτεχνικά κείμενα γυναικών όσο και κριτικές, μελέτες, άρθρα, χρονογραφήματα ή σύντομα σχόλια από γυναίκες και άνδρες.[3]

1 Αικατερίνη Δ. Βαρουξάκη, «Η γνώμη της κ. Βαρουξάκη. Δημοψήφισμα *Ελληνικής Επιθεωρήσεως*», *Ελληνική Επιθεώρησις* (εφεξής *Ε.Ε.*), τ. Ε, τχ. 51 (31/1/1912): 67-71. Βλ. και Άννα Τριανταφυλλίδου, «Η γνώμη της κας Τριανταφυλλίδου. Δημοψήφισμα *Ελληνικής Επιθεωρήσεως*», *Ε.Ε.*, τ. Ε, τχ. 50 (31/12/1911): 44-45. Ο τόπος έκδοσης στις βιβλιογραφικές αναφορές θα προσδιορίζεται την πρώτη φορά, αν είναι άλλος από την Αθήνα.

2 Δήμητρα Τζανάκη, *Δούλα και κυρά. Όψεις εθνικισμού: Ρόλοι και συμπεριφορές στην Ελλάδα των ρομαντικών χρόνων (1836-1897)*, Εκδόσεις Σαββάλας, Αθήνα, 2007: 15-31.

3 Το ερευνητικό πρόγραμμα υλοποιήθηκε στο πλαίσιο του ΕΠΕΑΕΚ «Πυθαγόρας» με Επιστημονικά Υπεύθυνη την κ. Σοφία Ντενίση, Επίκουρη Καθηγήτρια. Ενδεικτικά

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

Η μελέτη των περιοδικών της περιόδου 1900-1940 δείχνει ότι οι προσπάθειες των γυναικών για χειραφέτηση τον 19ο αιώνα ρίζωσαν και απέδωσαν καρπούς, χωρίς να λείπουν οι *αντι-χειραφετικές* φωνές, που τόνιζαν ότι οι γυναικείες διεκδικήσεις είναι επικίνδυνες κοινωνικά και εθνικά. Ενστάσεις αβάσιμες, δεδομένου ότι η διεκδίκηση δικαιωμάτων από τις Ελληνίδες συνδέθηκε στενά με στόχους εθνικούς. Δε χρειάστηκε να κάνουν κάτι ανάλογο με τις Αγγλίδες σουφραζέτες, οι οποίες με την έναρξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου ανέστειλαν προσωρινά τις μαχητικές διεκδικήσεις τους για χάρη της εθνικής συσπείρωσης.[4] Τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα διατηρείται η τακτική της ήπιας διεκδίκησης της γυναικείας χειραφέτησης, που εδραίωσε η Παρρέν και ο κύκλος της. Η ενεργός ανάμειξη των γυναικών στα κοινά αλλά και το ζήτημα της ισοπολιτείας σχετίστηκε με τη μητρότητα, την οποία στήριζαν χειραφετημένες και μη. Τα επόμενα χρόνια οι φεμινιστικές διεκδικήσεις εντάσσονται στην ευρύτερη προσπάθεια για κοινωνική αναμόρφωση και βελτίωση των όρων ζωής των ασθενέστερων κοινωνικών ομάδων.

Τα ερωτήματα που τίθενται είναι πολλά. Πώς επέδρασε η σύνδεση της μητρότητας με την εθνική ανάπτυξη στη διαμόρφωση της γυναικείας ταυτότητας; Η ενίσχυση των γυναικείων διεκδικήσεων μέσω της διαπλοκής τους με σκοπούς εθνικούς ήταν τελικά επωφελής για τη γυναικεία χειραφέτηση ή μήπως δημιούργησε προβλήματα που απαιτούσαν ριζοσπαστικότερη αντιμετώπιση; Η αναψηλάφηση των δεδομένων της έρευνας σε πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές, που επιχειρείται παρακάτω, είναι ένας ασφαλής τρόπος να απαντηθούν αυτά τα ερωτήματα.

Η σύνδεση της μητρότητας με τον εθνικισμό, ιδιαίτερα σε περιόδους διαμόρφωσης ενός έθνους-κράτους, κατασκευής και ισχυροποίησης της εθνικής ταυτότητας ή σε περιόδους πολεμικών αναταραχών και εθνικών διεκδικήσεων, είναι μία κυρίαρχη τάση στον Ευρωπαϊκό χώρο κατά τον 18ο και 19ο αιώνα ενώ εκτείνεται και στον 20ό. Ο G. Mosse αναφερόμενος στη διαμόρφωση των εθνικών ιδεολογιών κατά τον 18ο και 19ο αιώνα, εξετάζει τη σχέση εθνικισμού και σεξουαλικότητας. Τονίζει τη δράση και το θάρρος που θα πρέπει να επιδεικνύει ο άνδρας στη δημόσια σφαίρα σε αντίθεση με τη θέση που επιφυλάσσεται στις γυναίκες, οι οποίες οφεί-

αναφέρονται ορισμένα από τα περιοδικά που εξετάστηκαν: *Παναθήναια* (1900-1915), *Πινακοθήκη* (1901-1926), *Ελληνική Επιθεώρησις* (1907-1941, 1944, 1946), *Ο Νουμάς* (1903-1917, 1918-1924,1929-1931), *Νέα Εστία* (1927-1940), *Αλεξανδρινή Τέχνη* (Αλεξάνδρεια, 1926-1931). Βλ. Σοφία Ντενίση (επιμ.), «Εισαγωγή», *Η γυναικεία εικαστική και λογοτεχνική παρουσία στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1940). Πρακτικά Ημερίδας*, Gutenberg, Αθήνα, 2008: 13-27.

4 Sharon Ouditt, *Fighting Forces, Writing Women: Identity and Ideology in the First World War*, Routledge, London and New York, 1994: 89-168 (136-139).

λουν να είναι φύλακες της ηθικής και φορείς της παράδοσης στην ιδιωτική σφαίρα.[5] Ανάλογες είναι οι απόψεις των Nickie Charles και Helen Hitjens, που υπογραμμίζουν την κεντρική θέση που κατείχε η εικόνα της «σεμνής, ενάρετης μητέρας και προστάτιδας της παράδοσης» στην ιδεολογία του εθνικισμού καθώς και τις επικρίσεις που δέχονταν οι γυναίκες που δεν ακολουθούσαν αυτό το πρότυπο.[6]

Στον 20ό οι γυναίκες δεν έμειναν αμέτοχες στους κοινωνικο-πολιτικούς αγώνες κινούμενες μεταξύ της δημόσιας σφαίρας, στην οποία αγωνίστηκαν και κατάφεραν να διεισδύσουν ως παραγωγικές δυνάμεις, και της ιδιωτικής, στην οποία διατήρησαν τον αναπαραγωγικό ρόλο. Αυτό ισχύει τόσο για τα φιλελεύθερα όσο και για τα σοσιαλιστικά κράτη. Οι γυναίκες είχαν χρέος να διατηρήσουν την πολιτιστική ταυτότητα και να μεταδώσουν στις επόμενες γενιές τα ήθη και τις παραδόσεις της κοινότητας. Η ευθύνη αυτή έδινε κύρος στη γυναίκα που παρέμενε στα του οίκου της, ταυτόχρονα όμως έδινε άλλοθι για αυστηρότερο έλεγχο της συμπεριφοράς της τόσο στον δημόσιο όσο και στον ιδιωτικό χώρο.[7]

Έτσι περνάμε από την εξύμνηση της μητρότητας κατά τον 19ο αιώνα, συνυφασμένη με το βικτωριανό ιδεώδες που ήθελε τη γυναίκα «άγγελο του σπιτιού», στην επιστημονική αντίληψη περί μητρότητας που προέκυψε ως αποτέλεσμα της προόδου στην ιατρική και την ψυχολογία. Τον 19ο αιώνα η σεξουαλικότητα της γυναίκας παραγκωνίζεται και αναδεικνύεται η επωφελής εθνικά μητρότητα, αποσιωπώντας το γεγονός ότι η μητρότητα προϋποθέτει μία σεξουαλικά ενεργή γυναίκα.[8] Τον 20ό αιώνα η επιστημονική παρακολούθηση της ανάπτυξης του παιδιού καθώς και η οργανωμένη κρατική μέριμνα, που αρχίζει να αναπτύσσεται, θέτουν σε νέες βάσεις την ανατροφή των παιδιών.[9] Η μητρότητα, ωστόσο, δεν παύει να συνδέεται με την ενδυνάμωση και επιβίωση του έθνους. Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος και στη συνέχεια η άνοδος των φασιστικών καθεστώτων στην Ευρώπη ενισχύει αυτή την αντίληψη.[10] Είναι χαρακτηριστική η χρήση της μητρότητας ως μοχλού πολιτικής δράσης στη Μεγάλη Βρετανία κατά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, είτε πρόκειται για τις μητέρες, που αντιμετωπίζουν με γενναι-

5 Nickie Charles and Helen Hintjens (eds), «Gender, ethnicity and cultural identity: women's 'places'», *Gender, Ethnicity and Political Ideologies* (εφεξής *Gender…*), Routledge, London, 1998: 1-26 (2-3).

6 Charles, Hintjens (ed.), *Gender…*, 3-4.

7 Charles, Hintjens (ed.), *Gender…*, 12-14.

8 Shari L. Thurer, *The Myths of Motherhood: How Culture Reinvents the Good Mother*, Penguin Books, New York, 1995: 210-218 ([1]1994).

9 Thurer, *Myths of Motherhood*, 233-239.

10 Thurer, *Myths of Motherhood,* 230-233· Ann Taylor Allen, *Feminism and Motherhood in Western Europe, 1890-1970*, Palgrave Macmillan, New York, 2005: 111-135.

ότητα ακόμα και το χαμό των παιδιών τους στο πεδίο της μάχης είτε για τις γυναίκες που αγωνίζονται για την επικράτηση της ειρήνης. Οι δεύτερες, αν και εκκινούν από το στερεότυπο της φιλειρηνικής *γυναικείας φύσης*, που δίνει τη ζωή και γι' αυτό αναγνωρίζει την αξία της, σε ορισμένες περιπτώσεις προχωρούν στην υιοθέτηση ριζοσπαστικών πολιτικών θέσεων.[11] Όσο για τη Σοβιετική Ρωσία, η άνοδος του Στάλιν έβαλε στην άκρη φεμινιστικές απόψεις που διατυπώθηκαν τα πρώτα χρόνια μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση.[12] Η γυναικεία χειραφέτηση χρησιμοποιήθηκε προκειμένου να εξυπηρετηθούν οι οικονομικοί, πολιτικοί και στρατιωτικοί στόχοι του καθεστώτος. Το πρότυπο της εργάτριας και μητέρας, που δουλεύει συμβάλλοντας στην οικονομική ανάπτυξη της πατρίδας της, ενώ παράλληλα ασχολείται με το σπίτι και την ανατροφή των παιδιών, κυριάρχησε σε σημείο που θεωρείται ότι τη σταλινική περίοδο η γυναίκα βρέθηκε σε χειρότερη θέση απ' ότι πριν, πιεζόμενη να ανταποκριθεί επάξια και στους δύο ρόλους.

Στην Ελλάδα, παρά το γεγονός ότι οι γυναίκες διεκδικούσαν την έξοδό τους στο δημόσιο βίο, το πρότυπο της «ιερείας εν τω οίκω» δεν έχει ατονήσει, ιδιαίτερα τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.[13] Η γυναίκα όφειλε να μεγαλώσει γερά παιδιά για το καλό της πατρίδας[14] και αυτός ήταν ένας από τους λόγους που θα έπρεπε να μορφωθεί. Άλλωστε η μόρφωση των γυναικών αποτελούσε εθνικό ζήτημα ήδη από τον 19ο αιώνα.[15]

Ο λεγόμενος *μύθος της καταγωγής (myth of origin)*,[16] του οποίου η βάση είναι φυλετική και δίνει έμφαση στους δεσμούς αίματος των μελών μιας εθνικής κοινότητας, κυριαρχεί τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα στην Ελλάδα που επιδιώκει την ενδυνάμωση της εθνικής συνείδησης καθώς διεκδικεί εδάφη υπό ξένη κατοχή. Δεν είναι τυχαίο ότι το 1908, ενώ συνεχίζονται οι εχθροπραξίες στη Μακεδονία, δημοσιεύεται στο *Νουμά* μία σειρά παραινετικών προς τις Ελληνίδες άρθρων, στα οποία τονίζεται ο καίριος ρόλος των μητέρων στη διαμόρφωση και ενίσχυση του εθνικού φρονήματος των παιδιών. Χαρακτηριστικά αναφέρεται: «Άμα μάθη η καρδιά του Ρωμιόπουλου να χτυπάη ρωμαΐϊκα και άμα χτυπούνε αρμονικά ολωνών οι καρδιές, μην τη γυρέβεται μακριά τη ρωμαΐϊκη εθνική συνείδηση. Κ' η

11 Ouditt, *Fighting Forces, Writing Women*, 131-155.

12 Thurer, *Myths of Motherhood*, 238-239.

13 Εριέττα Γ. Κωνσταντινίδου, «Εικών της ανθρωπίνης ζωής», *Εφημερίς των Κυριών* (Κων/πολη), τ. Α, τχ. 8-9 (1/1/1910): 72.

14 Ελένη η Σπαρτιάτις [Ελένη Κομνηνού-Πλατανιά], «Οικογένεια και μήτηρ. (Χαρισμένον εις τας αναγνωστρίας μου)», *Το Πανελλήνιον*, τ. 1, τχ. 11 (1/5/1914): 2.

15 Κ. Παρρέν, «Τι την θέλουσιν αι γυναίκες την αρχαίαν ελληνικήν», *Εφημερίς των Κυριών*, τ. Γ, τχ. 149 (21/1/1890): 1-2.

16 Sarah Benton, "Founding fathers and earth mothers: women's place at the 'birth' of nations", Charles Hintjens (ed.), *Gender...*, 27-45.

Ελλάδα μας θάναι τότες μεγάλη».[17] Η ιδιαίτερη αναφορά στη γλώσσα, που η μητέρα μαθαίνει στο παιδί το ίδιο φυσικά όπως δίνει το γάλα της, απηχεί το *μύθο της καταγωγής* και δηλώνει την ένθερμη υπεράσπιση της δημοτικής από το περιοδικό.[18]

Τα άρθρα που συνδέουν τη μητρότητα με εθνικά ιδεώδη είναι σαφώς περισσότερα από τα λογοτεχνικά κείμενα, που αναδεικνύουν τους ίδιους προβληματισμούς, και απαντούν συχνότερα μεταξύ 1900 και 1922. Υπάρχουν βέβαια αρκετά άρθρα και μελέτες στα οποία η μητρότητα δεν συνδέεται με την εθνική ανάπτυξη. Εντοπίστηκαν, λόγου χάρη, άρθρα που σκοπό έχουν να βοηθήσουν τη νοικοκυρά στις καθημερινές απαιτήσεις του σπιτιού και της οικογένειας[19] ή άρθρα που αφορούν τη διαπαιδαγώγηση και εκπαίδευση των παιδιών, όπως αυτά στις σελίδες του *Δελτίου του Εκπαιδευτικού Ομίλου (Δ.Ε.Ο.)* και της *Αναγέννησης*. Ορισμένα από αυτά όμως είναι ανάλογου ιδεολογικού προσανατολισμού, αν τα τοποθετήσει κανείς στο πλαίσιο των αναζητήσεων της εποχής που εμφανίζονται. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα η μελέτη της Π. Σ. Δέλτα «Στοχασμοί περί της ανατροφής των παιδιών μας» στην οποία συνοψίζονται οι παιδαγωγικές αρχές της.[20] Η Δέλτα διαπιστώνει ότι οι Ελληνίδες μητέρες δε δίνουν έμφαση στην ανάπτυξη του ηθικού κώδικα ούτε καλλιεργούν επαρκώς το εθνικό και θρησκευτικό συναίσθημα των παιδιών τους. Η άποψη του Δημήτρη Γληνού ότι το νηπιαγωγείο ως όργανο εξελληνισμού περιόρισε τη γενική μόρφωση που οφείλει να παρέχει, αποτελεί εξαίρεση στην πληθώρα των άρθρων που υποστηρίζουν την ανάγκη μιας εθνοκεντρικής εκπαίδευσης.[21]

Ας πάμε όμως πίσω στις αρχές του 20ού αιώνα, όταν η Κορνηλία Πρεβεζιώτου, που μοιράζεται μαζί με τον σύζυγό της Εμμανουήλ Ταβανιώτη τη διεύθυνση του Κωνσταντινουπολίτικου περιοδικού *Η Βοσπορίς*, απευθυνόμενη «Προς τας Νεάνιδας» τονίζει ότι η γυναίκα δεν πρέπει να είναι «βωβόν έπιπλον ή λάλουσα πλαγγών» αλλά «παραγωγός ανθρώπων, ο μέγιστος αναμορφωτικός της κοινωνίας παράγων», επικρίνοντας ταυτόχρονα την αστική υποκρισία που αφήνει απαράσκευες τις νέες για το ρόλο της μητέ-

17 Φωτεινή Ακροπολίτισσα, «Τα Ρωμιόπουλα. Α΄», *Ο Νουμάς*, τ. ΣΤ, τχ. 302 (29/6/1908): 1. Συνεχίζεται στο: «Τα Ρωμιόπουλα. Β΄», *Ο Νουμάς*, τ. ΣΤ, τχ. 304, (13/7/1908): 1.

18 Φωτεινή Ακροπολίτισσα, «Ρωμιοπούλες!..», *Ο Νουμάς*, τ. ΣΤ, τχ. 290 (6/4/1908): 1-2

19 Βλ. ενδεικτικά: Αγαλαΐα Πρεβεζιώτου, «Οικιακόν Τμήμα», *Η Βοσπορίς* (Κων/πολη), τ. ΣΤ, τχ. 3 (10/5/1904): 34-35· Άννα Κ. Ξένου, «Ο Γυναικόκοσμος. Στις νιές μαμάδες», *Ο Νουμάς*, τ. 2, τχ. 104 (11/7/1904): 4-5.

20 Π. Σ. Δέλτα, «Στοχασμοί περί της ανατροφής των παιδιών μας», *Δ.Ε.Ο.*, τ. 1, τχ. 2 (Απρίλιος 1911): 80-99. Βλ. επίσης: Π. Σ. Δέλτα, «Τα αναγνωστικά μας», *Δ.Ε.Ο.*, τ. 3, τχ. 1-4 (1913): 232-256· «Τα καινούργια αναγνωστικά μας», *Δ.Ε.Ο.*, τ. 7, τχ. 1-4 (1917-1919): 4-73· «Τα καινούργια αναγνωστικά μας», *Δ.Ε.Ο.*, τ. 8, τχ. 1-4 (1920): 19-30.

21 Κλεαρέτη Μαλάμου, «Από βδομάδα σε βδομάδα. Φεμινισμός και Εκπαίδευση», *Ο Νουμάς*, τ. 18, τχ. 728 [12] (20/3/1921): 191.

ρας. Αναφερόμενη δε στη γυναικεία εκπαίδευση θεωρεί απαραίτητες εκείνες τις γνώσεις που θα καταστήσουν τη γυναίκα «βασίλισσα του οίκου της»[22] ενώ διατυπώνει τις ακόλουθες παραινέσεις: «Δότε λοιπόν γνώσεις εις την γυναίκα! Δότε βάσεις ηθικής και λεπτήν μόρφωσιν αισθημάτων και ιδεώδη αγνά και ευγενή, ίνα αποβή αβρά και αφωσιωμένη σύζυγος, δότε την γνώσεις πρακτικάς οικιακής οικονομίας και εκλαϊκευμένης επιστήμης ίν' αποβή δεξιά και πεφωτισμένη οικοδέσποινα, δότε την τέλος γνώσεις αρκούσας, πολλάς ει δυνατόν παιδαγωγικής, ίν' αποβή τελεία μήτηρ. Εν τω έργω της μητρός, όπερ αποτελεί κατ' εμέ την υψίστην των επιστημών, δεν αρκεί μόνον η αγάπη. Αγαπώσας μητέρας έχομεν πολλάς, αλλά γνωρίζουσας να αγαπώσι ολίγιστας μόνον έχομεν, [...] έχουσας τρυφεράν μεν την καρδίαν, ανδρικήν δε την διανοίαν».[23] Έτσι η μητέρα δε θα χρειαστεί να καταφύγει σε Ευρωπαίες παιδαγωγούς που είναι ανήθικες ή παρασύρουν τα παιδιά σε αντεθνικά ιδεώδη.[24] Όσο για τη γεροντοκόρη, κατάλοιπο μιας εποχής που παρεμπόδιζε την ηθική και πνευματική ανάπτυξη της γυναίκας, επισημαίνει ότι «Εάν ο γάμος και η μητρότης είναι ο κύριος της γυναίκας προορισμός, δεν είναι όμως πλέον δι' αυτήν η αγαμία καταδίκη εκμηδενισμού και εξουθενώσεως. Τούτο δε διότι η έμφρων και τελεία το ήθος γυνή και αν μη σύζυγος και μήτηρ, δύναται όμως καθ' οιονδήποτε τρόπον να αποβή χρήσιμος και δη ευεργετική εις την οικογένειαν και την κοινωνίαν, ουχί δε ατάσθαλος παραφυάς και περιττόν αυτής βάρος».[25]

Αν η γυναίκα χρειαστεί να εργαστεί, θα πρέπει να επιλέξει επαγγέλματα αρμόζοντα στη φύση της που θα την κρατούν όσο το δυνατό περισσότερο εντός του οίκου, ώστε να μην υπάρχει κίνδυνος «εξανδρισμού» της. Η φιλολογία, την οποία και η ίδια ακολουθεί, θεωρεί ότι δεν την εκτρέπει από τον προορισμό της και δεν την αποσπά από τα οικιακά της καθήκοντα.[26] Άλλωστε πιστεύει ότι η γυναίκα διακρίνεται στις σπουδές που δεν αρμόζουν στο φύλο της εκμεταλλευόμενη τα θέλγητρά της.[27]

22 Κορνηλία Λ. Πρεβεζιώτου, «Οικιακόν τμήμα εν τη Βοσπορίδι», *Η Βοσπορίς*, τ. Ε, τχ. 18 (10/10/1903): 201-203.

23 Κορνηλία Λ. Πρεβεζιώτου, «Το εν Αθήναις εκπαιδευτικόν συνέδριον», *Η Βοσπορίς*, τ. Ε, τχ. 3 (10/5/1903): 25-27.

24 Κορνηλία Πρεβεζιώτου, «Απάντησις εις την δίδα Β. Ευαγγελίδου», *Η Βοσπορίς*, τ. Γ, τχ. 15 (10/9/1901): 169-171.

25 Κορνηλία Λ. Πρεβεζιώτου, «Η γεροντοκόρη», *Η Βοσπορίς*, τ. Δ, τχ. 24 (31/12/1902): 274-276.

26 Κορνηλία Λ. Πρεβεζιώτου, «Απάντησις εις την δίδα Β. Ευαγγελίδου», *Η Βοσπορίς*, τ. Γ, τχ. 16 (20/9/1901): 181-186. Επίσης, θεωρεί αλλά επαγγέλματα αρμόζοντα στις γυναίκες λαϊκής τάξης («ράπτριαι, υφάντριαι, πλύντριαι, κεντήτριαι, ανθοποιοί») και άλλα σε αυτές της μέσης («μουσικοί, ζωγράφοι, αγγειοπλάστιδες, γλύπτριαι ή διδάσκαλοι»).

27 Κορνηλία Λ. Πρεβεζιώτου, «Απάντησις εις την δίδα Β. Ευαγγελίδου», *Η Βοσπορίς*, τ. Γ, τχ. 13 (20/8/1901): 145-148.

Απευθυνόμενη στην Πρεβεζιώτου, η Βιργινία Ευαγγελίδου αναρωτιέται: «[…] πώς υμείς, μία γυνή, τάσσεσθε υπέρμαχος του αδίκου και σκαιού καταναγκασμού, όστις πιέζει και εξευτελίζει το φύλον σας; [...]» τονίζοντας ότι «Η επιστήμη, η εργασία και η ηλικία χειραφετούν τη γυναίκα αφ᾽ εαυτών» και σίγουρα δεν την παραδίδουν στη διαφθορά. Η Ευαγγελίδου εμφανώς επηρεασμένη από το πρότυπο της *Νέας Γυναίκας* που κυριαρχούσε σε Ευρώπη και Αμερική εκείνη την εποχή, θεωρεί ότι «Η νέα γυνή είναι η μεγάλη ανακαινήστρια, είναι η μεγάλη ιδέα, η δημιουργός δύναμις, ήτις θα ανακαινήση το γηραλέο και παρηκμακότα κόσμον μας, εισάγουσα νέα στοιχεία εις το σεσηπός σώμα των παρελθόντων αιώνων» κάτι που στην περίπτωσή της δεν περνά απαραιτήτως διαμέσου της μητρότητας. Απαντώντας στην Πρεβεζιώτου αναφέρει με χαρακτηριστική οξύτητα: «[…] καταδικάζετε τη γυναίκα εν τη μητρότητι, κηρύττουσα την διανοητικήν της αδυναμίαν, ήτις την καθιστά αδύναμιν διά σοβαράς επιστημονικάς μελέτας, κατά τους μισογύνας. Το διδακτορικόν πτυχίον, φρονείτε και λέγετε λίαν αναρμόστως, παρέχεται εις αυτήν *μόνον χάριν των ωραίων ματιών της*, Τι λέγετε διά τας ασχήμους, αχάριτας, μισόγαμους και μισάρρενας γυναίκας, αίτινες το λαμβάνουσιν επίσης ως αι χαρίεσσαι;».[28] Ας μην ξεχνάμε, ωστόσο, ότι τα λογοτεχνικά κείμενα της Ευαγγελίδου στη *Βοσπορίδα* δεν είναι απαλλαγμένα από στερεοτυπικές αντιλήψεις για τα φύλα.

Αν δόθηκε έμφαση στην αντιπαράθεση μεταξύ Πρεβεζιώτου–Ευαγγελίδου, είναι γιατί αποτυπώνει με τον πλέον χαρακτηριστικό τρόπο τη διάσταση απόψεων αναφορικά με το ζήτημα της χειραφέτησης, θίγοντας ταυτόχρονα το ζήτημα της μητρότητας. Ανάλογη είναι η αντιπαράθεση το 1910 μεταξύ της Δήμητρας Κέννετ-Μπράουν και της Ευγενίας Ζωγράφου. Η πρώτη θεωρεί ότι δεν τίθεται ζήτημα ισότητας μεταξύ ανδρών και γυναικών, αφού αυτή δόθηκε στη γυναίκα από τη φύση, δεν κρίνει απαραίτητη τη μόρφωση των γυναικών και αναγνωρίζει ως βασικό καθήκον της γυναίκας την ανατροφή μεγάλων ανδρών που θα συμβάλλουν στην εθνική πρόοδο. Η δεύτερη της απαντά ότι η μόρφωση, ειδικά όταν στηρίζεται στα εθνικά ιδεώδη, δεν απομακρύνει την Ελληνίδα από την οικογένεια, αντιθέτως είναι το μέσο που θα χαρίσει στο έθνος σωστές γυναίκες και μητέρες και κατ᾽ επέκταση μεγάλους άνδρες, έτοιμους να θυσιαστούν για την πατρίδα τους.[29] Την ίδια χρονιά στην *Ε.Ε.*, η Πολύμνια Λασκάρεως, παρά το γεγονός ότι τίθεται υπέρ της χειραφέτησης και της εργασίας τόσο των

28 Βιργινία Π. Ευαγγελίδου, «Ανοικτή Επιστολή Β΄. Υστερόγραφον», *Η Βοσπορίς*, τ. Γ, τχ. 24-25 (20/1/1902): 288-289.

29 Δήμητρα Κέννετ Μπράουν, «Επιστολή εξ Αμερικής», *Ε.Ε.*, τ. Γ, τχ. 28 (1/2/1910): 889-890· Ευγ. Ζ., «Η επιστολή της κ. Μπράουν», *Ε.Ε.*, τ. Γ, τχ. 28 (1/2/1910): 890-891. Βλ. επίσης Ευγενία Ζωγράφου, «Αι Οικοκυρικαί Σχολαί», *Ε.Ε.*, τ. Α, τχ. 2 (1/12/1907): 49.

έγγαμων όσο και των άγαμων γυναικών, θεωρεί ότι η «πραγματική» και «ιδεώδης» θέση της γυναίκας είναι αυτή της συζύγου και μητέρας.[30]

Ένας άνδρας, ο «δημοσιογράφος και κοινωνιολόγος» Δ. Χ., διατυπώνει μία διαφορετική άποψη για τη μητρότητα τονίζοντας ότι: «Ο ισχυρισμός, ότι η γυναίκα οφείλει να εκπληρώση μόνον ως σύζυγος και μητέρα τον προορισμόν της, αποδεικνύεται ολονέν κενή φράσις. Όλαι αι ανελιχθείσαι κοινωνίαι απέδειξαν, ότι όσον αναπτύσσεται η εργασία αυξάνει και η πρόοδος».[31] Θεωρεί δε τις Ελληνίδες συντηρητικές, ενώ τους Έλληνες οπισθοδρομικούς, καθώς δεν αποδέχονται τη γυναίκα ως «κοινωνικό ον». Ο Χατζόπουλος υποστηρίζει ότι η γυναίκα πρέπει να μορφώνεται όπως ο άνδρας και να εργάζεται, ενώ η συμμετοχή της στα κοινά δεν θα πρέπει να περιορίζεται στη φιλανθρωπική δραστηριότητα, την οποία και ευθέως αποδοκιμάζει.[32]

Να σημειωθεί ότι ο Χατζόπουλος, που ζει στο εξωτερικό, προσεγγίζει το γυναικείο ζήτημα από τη μαρξιστική οπτική θεωρώντας το κοινωνικό ζήτημα και εκφράζει αυτές τις απόψεις το 1912 με αφορμή το δημοψήφισμα της *Ε.Ε.*, ενός περιοδικού συντηρητικού πολιτικά και γλωσσικά. Ωστόσο, σε όσα περιοδικά αριστερού ιδεολογικού προσανατολισμού εξετάστηκαν, ούτε η ενασχόληση με το γυναικείο ζήτημα είναι τόσο συχνή ούτε σημαντικές αναφορές στη μητρότητα εντοπίστηκαν. Μία από τις λίγες αναφορές είναι αυτή της Φούλας Πορφυρογένη, η οποία παρουσιάζοντας τις εντυπώσεις της από τη Σοβιετική Ένωση, υπογραμμίζει ότι «[…] μονάχα εκεί, η γυναίκα έχει πάρει τη σωστή της θέση […] ίσια κι όμοια με τον άντρα στην οικονομική, την πολιτική, την κοινωνική και την ιδιωτική ζωή».[33] Ο αριστερός ιδεολογικός προσανατολισμός δίνει έμφαση στις κοινωνικές συνιστώσες του γυναικείου ζητήματος. Η περίπτωση της Αθηνάς Γαϊτάνου-Γιαννιού επιβεβαιώνει την καθοριστική επιρροή του στις απόψεις της για τα γυναικεία προβλήματα. Η Γαϊτάνου-Γιαννιού αρχικά εξέφραζε συντηρητικές

30 Πολύμνια Λασκάρεως, «Η θέσις της γυναικός εν τη σημερινή κοινωνία», τ. Γ, τχ. 32 (1/6/1910): 1000-1002.

31 Ουρ. Μπ., «Συνέντευξις μετά του κ. Δ. Χατζόπουλου. Δημοψήφισμα *Ελληνικής Επιθεωρήσεως*», *Ε.Ε.*, τ. Ε, τχ. 52 (29/12/1912): 101-104.

32 Προωθημένες απόψεις για το γυναικείο ζήτημα εκφράζουν και άλλοι άνδρες στην *Ε.Ε.* Βλ. Ουρανία Μπ., «Η γνώμη του κ. Σπανδωνή. Δημοψήφισμα *Ελληνικής Επιθεωρήσεως*», τ. Ε, τχ. 51 (31/1/1912): 67-71· Κωνσταντίνος Ν. Κριαράς, «Γνώμαι εκ του εξωτερικού. Δημοψήφισμα *Ελληνικής Επιθεωρήσεως*», τ. Ε, τχ. 51 (31/1/1912): 67-71· Ουρ. Μπ., «Ο κ. Τσοκόπουλος. Δημοψήφισμα *Ελληνικής Επιθεωρήσεως*», τ. Ε, τχ. 54 (30/4/1912): 154· Κωνσταντίνος Πάχης, «Γνώμη Έλληνος του εξωτερικού. Δημοψήφισμα *Ελληνικής Επιθεωρήσεως*», τ. Ε, τχ. 55 (31/5/1912): 180-181.

33 Φούλα Πορφυρογένη, «Εντυπώσεις από τη Σοβιετική Ένωση. ΙΙ. Η Γυναίκα», *Νέοι Πρωτοπόροι*, τχ. 5 (1/5/1933): 127-130. Βλ. και Γαλ. Καζαντζάκη, «Η Εργάτισσα», *Νέοι Πρωτοπόροι*, τ. Α, τχ. 4 (1/3/1932): 126.

απόψεις περί της γυναικείας χειραφέτησης· αντιμετώπιζε, για παράδειγμα, την ακαδημαϊκή σταδιοδρομία της Αγγελικής Παναγιωτάτου ως εξαίρεση, που δεν πρέπει να γίνει κανόνας, και θεωρούσε καθήκον της γυναίκας την ανατροφή των παιδιών. Προτιμά δε τη φιλανθρωπία έναντι της επαγγελματικής σταδιοδρομίας.[34] Τα αμέσως επόμενα χρόνια η στάση της διαφοροποιείται, όπως μαρτυρούν οι απόψεις που εξέφρασε στο *Μικρασιατικόν Ημερολόγιον* του 1914,[35] ενώ αργότερα προασπίζεται τη γυναικεία ισότητα ως μέλος του «Σοσιαλιστικού Ομίλου Γυναικών» και της συντακτικής ομάδας του μηνιαίου περιοδικού του *Σοσιαλιστική Ζωή* (1928-1935).[36]

Αν το πεδίο της αρθρογραφίας ήταν ιδιαίτερα γόνιμο σε αναφορές που συνέδεαν τη μητρότητα με εθνικούς στόχους, δε συμβαίνει το ίδιο με τη λογοτεχνία, παρά το γεγονός ότι είναι εμφανής η προσπάθεια ενίσχυσης του μητρικού ρόλου. Στο αλληγορικό διήγημα «Κουβέντες του ορνιθαρειού» στιγματίζεται η άρνηση των μορφωμένων γυναικών να γίνουν μητέρες και τους απευθύνεται η σκληρή κατηγορία: «[…] εξέρχεσθε του φυσικού, έχετε τάσεις εκρύθμους, είστε όντα έκφυλα».[37] Στα περιοδικά βρέθηκε πλήθος λογοτεχνικών κειμένων κάθε είδους, αρκετά από τα οποία αναφέρονταν στη μητρότητα, η οποία όμως προσεγγίζεται περισσότερο ως προσωπική εμπειρία και λιγότερο σε σχέση με τα εθνικά ιδεώδη. Χαρακτηριστικά είναι τα ποιήματα «Κάτι σπαράζει μέσα μου», «Μέλλουσα μητέρα» καθώς και «Στο Αγέννητο», που αναδεικνύουν τα συναισθήματα της εγκύου, τη γλυκιά προσμονή αλλά και τους φόβους της.[38] Αρκετά είναι επίσης τα ποιήματα στα οποία μητέρες γράφουν για τα παιδιά τους[39]

34 Σίβυλλα [Γαϊτανοπούλου-Γαϊτάνου-Γιαννιού Αθηνά], «Αθηναϊκή ζωή», *Νέον Πνεύμα* (Κων/πολη), τ. Α, τχ. 7 (7/12/1908): 106-108· τ. Α, τχ. 8 (14/12/1908): 123-125· τ. Α, τχ. 11 (4/1/1909): 182-183.

35 Βλ. Κωστούλα Σκλαβενίτη, «Τα γυναικεία έντυπα 1908-1918», Αφιέρωμα: «Το Ελληνικό Φεμινιστικό έντυπο», *Διαβάζω*, τχ. 198 (14/9/1988): 13-22 (14-15).

36 Βλ. ενδεικτικά μία αναφορά στο *Νουμά*, τ. ΙΖ, τχ. 696[6] (8/8/1920): 93.

37 Ευριδίκη Ζ. Αλεξανδρίδου, «Κουβέντες του ορνιθαρειού», *Νέον Πνεύμα*, τ. Γ, τχ. 6 (1/5/1910): 263-267.

38 Λιλή Ιακωβίδη-Πατρικίου, «Κάτι σπαράζει μέσα μου», *Ο Νουμάς*, τ. 18, τχ. 728 (20/3/1921): 190· Ιωάννα Μπουκουβάλα-Αναγνώστου, «Στο Αγέννητο», τ. ΛΑ, τχ. 364 (1/2/1938): 89· «Μέλλουσα μητέρα», *Ε.Ε.*, τ. ΛΓ, τχ. 392 (1/6/1940): 122.

39 Βλ. ενδεικτικά: Αθηνά Ζ. Γερμανού-Ρουσσάκη, «Επί τω θανάτω της μικράς μου Λίζας», *Η Εικονογραφημένη*, τ. Ε, τχ. 51 (1/11/1909): 46· Αθηνά Ν. Ταρσούλη, «Ο πόνος της μάνας», *Πινακοθήκη*, τχ. 244-246 (1/6/1921): 26· Κατίνα Δ. Ταγκοπούλου, «Στο παιδί μου», *Ο Νουμάς*, τ. ΚΓ, τχ. 7-8[804-805] (1/7/1931): 92· Λιλή Ιακωβίδη, «Της κορούλας μου», *Ο Κύκλος*, τ. 2, τχ. 6-7 (1/8/1933): 281 και «Ευχή πρωτοχρονιάτικη στα παιδιά μου», *Πνευματική Ζωή*, τ. Β, τχ. 18 (10/2/1938): 39· Αγάπη Βενέζη [Αγάπη Μέλλου], «Στ' αγόρια μου», *Το Νησί* (Χίος), τ. Β, τχ. 16 (1/9/1938): 361· Λήδα Κατρέλη [Λίλα Τ. Καρακάλου-Καρανικόλα], «Τραγούδια στα παιδιά μου», *Νεοελληνικά Ιράμματα*, τχ. 106 (10/12/1938): 3.

ή κόρες γράφουν για τις μητέρες τους.[40] Η περίπτωση της Μυρτιώτισσας είναι αξιοσημείωτη, καθώς στις πολυπληθείς συμμετοχές της στα περιοδικά αναδεικνύει την πολύπλευρη γυναικεία υπόσταση· εκτός από τα πολλά ερωτικά και αισθησιακά ποιήματα, εντοπίστηκαν ποιήματα που απευθύνονται στο γιο της[41] και άλλα που αναφέρονται στη μητέρα της.[42] Να σημειωθεί, επίσης, ότι από το έργο της δε λείπουν και ποιήματα με περιεχόμενο εθνικοπατριωτικό, που έγραψε αργότερα επηρεασμένη από την εμπειρία της Κατοχής.

Προτού περάσουμε στους διάφορους τύπους μητέρων που συναντά κανείς στις σελίδες των περιοδικών, αξίζει να γίνει αναφορά σ' ένα «μοντέρνο κορίτσι» που σε ποίημα δημοσιευμένο το 1939 φανερώνει την ισχύ του στερεοτυπικού διαχωρισμού μεταξύ μητέρας και μοιραίας γυναίκας/πόρνης.[43] Κοινός τόπος είναι επίσης αυτός της θυσιαζόμενης μητέρας, είτε ανήκει στη μεγαλοαστική είτε στην εργατική τάξη.[44] Υπάρχουν όμως και οι άκαρδες μάνες, όπως αυτή στο διήγημα «Ο Παναγιωτάκης», η οποία εγκαταλείπει το εκτός γάμου παιδί της που δε βρίσκει θαλπωρή ούτε στα χέρια της μητριάς του,[45] ή εκείνη στο διήγημα «Στη φυλακή», όπου το παιδί προτιμά τη φυλακή με τον αδελφό του παρά τη μητέρα του.[46] Η γυναίκα πάλι που δεν έγινε ή δεν μπορεί να γίνει μητέρα κουβαλά ένα μεγάλο βάρος, που άλλοτε νιώθει ότι υπονομεύει τη γυναικεία της υπόσταση και άλλοτε την αναγκάζει να καταφύγει σε ακραίες λύσεις. Ενδεικτικά είναι το ποίημα «Στείρα» της Πετρούλας Ψηλορείτη[47] αλλά και δύο διηγήματα, η «Ανάσταση» της Λήδας Κατρέλη, στο οποίο η άτεκνη και στεγνή γεροντοκόρη «ανασταίνεται», όταν αναλαμβάνει την περίθαλψη ενός έκθετου

40 Βλ. ενδεικτικά: Ελένη Λάμαρη, «Δύο Μητέρες», *Αττική Ίρις*, τ. ΙΓ, τχ. 3 (1/2/1910): 39· Μαρία Ε. Ζάμπα, «Στα χέρια της μητέρας μου», *Αιολικός Αστήρ* (Κυδωνιές), τ. 1, τχ. 13 (1/4/1912): 201· Φίλη Κ. Βατίδου, «Στη μητέρα μου», *Νέα Ζωή* (Σμύρνη), τ. 4, τχ. 21[56] (7/6/1920): 323.

41 Μυρτιώτισσα [Θεώνη Δρακοπούλου], «Παιδί μου!», *Φιλότεχνος* (Βόλος), τ. Β, τχ. 7 (1/2/1927): 181· «Στο γιό μου», *Ο Νουμάς*, τ. ΙΣΤ, τχ. 611[2] (22/12/1918)· «Χριστούγεννα», *Ο Νουμάς*, τ. ΙΖ, τχ. 667[3] (18/1/1920): 35 και «Χωρισμός», *Ο Νουμάς*, τ. ΙΖ, τχ. 667[3] (18/1/1920): 35.

42 Μυρτιώτισσα, «Ό,τι για μένα έχει απομείνει», *Νέα Εστία*, τ. 6, τχ. 62 (15/7/1929): 547.

43 Μίλια Ροζίδη [Αιμιλία Τσιροζίδου-Αγγελίδου], «Μοντέρνα κορίτσια», *Νεοελληνικά Ιράμματα*, τ. Γ, τχ. 136 (8/7/1939): 11.

44 Βλ. ενδεικτικά τα διηγήματα: Λώρα Δάφνη [Μαρία Τρικούπη], «Ein Walzertraum», *Πινακοθήκη*, τ. ΙΑ, τχ. 121 (1/3/1911): 9-11· Ιωάννα Μπουκουβάλα-Αναγνώστου, «Μητέρα καταδίκου», *Νεοελληνικά Ιράμματα*, τχ. 80 (11/6/1938): 15.

45 Σεμέλη Διός [Ελένη Κομνηνού-Πλατανιά], «Ο Παναγιωτάκης», *Αττική Ίρις*, τ. ΙΣΤ, τχ. 15 (15/8/1912): 215.

46 Λίλη Πατρικίου, «Στη Φυλακή», *Πυρσός*, τ. Β, τχ. 11-12 (1/6/1918): 94-97.

47 Πετρούλα Ψηλορείτη [Γαλάτεια Καζαντζάκη], «Στείρα», *Λογοτέχνης*, τ. 1, τχ. 3 (1/6/1917): 44.

βρέφους,[48] και οι «Λάσπες» της Υπατίας Δελή, όπου μία άτεκνη γυναίκα συκοφαντεί μία μητέρα τριών παιδιών, με αποτέλεσμα η δεύτερη να χωρίσει από το σύζυγό της και η πρώτη να πάρει τα παιδιά στο σπίτι της.[49] Στον αντίποδα υπάρχουν οι ανεπιθύμητες, εκτός γάμου, εγκυμοσύνες, που προκαλούν αισθήματα ντροπής στις γυναίκες και ποικίλες αντιδράσεις στον περίγυρό τους, από το χλευασμό, το θυμό και την οργή ως την αποδοχή της γέννησης ενός παιδιού εκτός γάμου, όπως συμβαίνει στο διήγημα «Μητρότητα» της Αλεξάντρας Κόττου.[50] Διαφορετική όμως είναι η περίπτωση της Κατερίνας στο διήγημα «Το έγκλημα», που δημοσιεύεται στους *Νέους Πρωτοπόρους*. Περιγράφεται η σκληρότητα του πατέρα της καθώς και ο χλευασμός και η αδιαφορία του κοινωνικού περίγυρου. Η συγγραφέας εκφράζει την αλληλεγγύη της για τη γυναίκα αυτή, στάση που θα πρέπει επίσης να σχετιστεί με τις αριστερές αντιλήψεις της.[51]

Στο πλαίσιο αυτό και παρά το γεγονός ότι υπάρχουν αρκετά ποιήματα με εθνικοπατριωτικό περιεχόμενο,[52] εντοπίστηκε μόνο ένα ποίημα που συνδέει σαφώς τη μητρότητα με στόχους εθνικούς, αυτό της Φλωρεντίας Φουντουκλή που δημοσιεύτηκε στο *Νουμά* το 1904.[53] Στις εννέα από τις έντεκα συνολικά στροφές η μητέρα παρουσιάζεται ως πηγή στοργής και καταφύγιο για το παιδί στις δυσκολίες της ζωής, ενώ στις δύο τελευταίες ο τόνος απροσδόκητα αλλάζει και η μητέρα παρουσιάζεται ως στυλοβάτης του έθνους:

Αν θέλει άνδρας γίγαντας η λατρευτή πατρίδα
Μα από μητέρες έχομε ανάγκη πιο πολλή.
Αυταίς γεννούν τους ήρωας, αυταίς ειν' η ελπίδα,
Του κόσμου η στολή.

Τα τρυφερά κορίτσια μας κουκλίτσαις δεν θα μείνουν.
Έχει ο καιρός πτερά.
Ας τα μορφώσωμε καλά, γιατί κι' αυτά θα γίνουν
Μητέρες μια φορά.

Ωστόσο, στο περιοδικό *Κόσμος* (Σμύρνη) λίγα χρόνια αργότερα και μάλιστα σε μια περίοδο εθνικής έξαρσης, η Μ.Τ. στο «Ελεγείον εις πεδίον

48 Λήδα Κατρέλη, «Ανάσταση», *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 32 (17/11/1935): 3.
49 Υπατία Δελή, «Λάσπες», *Πνευματική Ζωή*, τ. Β, τχ. 31 (10/9/1938): 250-252.
50 Αλεξάντρα Κόττου, «Μητρότητα», *Νέα Εστία*, τ. Η, τχ. 336 (25/12/1940): 56-60.
51 Ελένη Μαυρίδη, «Το έγκλημα», *Νέοι Πρωτοπόροι*, τ. Α, τχ. 7-8 (1/6/1932): 263-264.
52 Βλ. ενδεικτικά: Βασιλεία Απέργη, «Ανοιξιάτικο γράμμα», *Ναυτική Δόξα*, τ. 1, τχ. 12 (29/4/1918): 3· Κλεαρέτη Δίπλα-Μαλάμου, «Ο Εθελοντής», *Ο Νουμάς*, τ. ΙΕ, τχ. 607[1] (19/2/1917): 7· Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη, «Γράμμα σε πολεμιστή», *Νεοελληνικά Γράμματα*, τ. Δ, τχ. 213 (28/2/1940-4/1/1941): 2.
53 Φλωρεντία Α. Φουντουκλή, «Η Μητέρα», *Ο Νουμάς*, τ. 2, τχ. 9 (11/4/1904): 7.

πολύνεκρου μάχης»[54] τονίζει την απώλεια σε ανθρώπινες ζωές και τη δυστυχία που προκαλεί ο πόλεμος και όχι τον πατριωτισμό, ενώ σε άλλο ποίημά της φέρνει στο προσκήνιο τα αληθινά θύματα του πολέμου, τις χήρες και τα ορφανά, και αντιπαραθέτει τον πόνο τους στις τιμές που επιφυλάσσονται στους ήρωες.[55] Η εικόνα της μάνας που θρηνεί για το χαμό του παιδιού της στον πόλεμο σε ποίημα δημοσιευμένο το 1911 ή μιλά το 1931 σε πρώτο πρόσωπο για τον ανάπηρο πολέμου γιο της, που κατέληξε ζητιάνος, προσγειώνει τα εθνικά ιδεώδη σε εδάφη δύσβατα στέλνοντας έτσι ένα αντιπολεμικό και φιλειρηνικό μήνυμα.[56] Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και η συγγραφέας στο προαναφερθέν διήγημα «Το έγκλημα», η οποία βλέποντας τα πράγματα από αριστερή σκοπιά διαφωνεί με τη θέση που επιφυλάσσεται στη γυναίκα, δηλαδή «Νάναι το ζω το υποταχτικό του σπιτιού – η μηχανή που θα γεννά ζωντανό υλικό για τα μακελειά, η κατσίκα που βυζαίνεται». Άλλωστε ο θρήνος της «Μάνας του αγωνιστή» που χάθηκε για τις κοινωνικο-πολιτικές του πεποιθήσεις – ασήμαντες για εκείνη μπροστά στο ανέκκλητο του θανάτου του – είναι το ίδιο σπαρακτικός με αυτόν της μάνας που έχασε το παιδί της στο πεδίο εθνικών μαχών.[57]

Θα κλείσω αυτή την αναφορά στα λογοτεχνικά κείμενα με το διήγημα «Μητρότης» της Λιλίκας Νάκου, που δημοσιεύτηκε σε δύο διαφορετικά περιοδικά τη δεκαετία του ’30.[58] Πρόκειται για την ιστορία ενός Αρμενόπουλου, που ανέλαβε το νεογέννητο αδελφάκι του μετά το θάνατο της μητέρας τους στη γέννα. Βρίσκεται στη Μασσαλία μαζί με πλήθος προσφύγων από τη Μικρά Ασία. Στον καταυλισμό που έμενε μάλλον εύχονταν το θάνατο του βρέφους, που παρέμενε νηστικό για μέρες. Θέλοντας να το ταΐσει κατέφυγε στους «Ανατολίτες», σ’ ένα καταυλισμό Ελλήνων, που τον διώχνουν, καθώς στη θέα του αποστεωμένου βρέφους αποφαίνονται ότι είναι τελώνιο. Λύση στο πρόβλημα προσφέρει ένας Κινέζος, πλανόδιος έμπορος, που βλέποντας την εξαθλίωση των παιδιών, τα παίρνει στο σπίτι του, για να ταΐσει το βρέφος η λεχώνα γυναίκα του. Το στερεότυπο ότι Κινέζοι και Εβραίοι είναι επικίνδυνοι για τα παιδιά των χριστιανών καταρρίπτεται για τον μικρό. Σε αυτή την περίπτωση, η Κινέζα μητέρα παραδίδει στη νεότερη γενιά όχι την εθνική παράδοση αλλά ένα μάθημα ανθρω-

54 Μ. Τ. [Μαίρη Τακιδέλη], «Ελεγείον εις πεδίον πολύνεκρου μάχης», *Κόσμος* (Σμύρνη), τ. Δ, τχ. 96 (15/12/1912): 474.

55 Κρήσσα [Μαίρη Τακιδέλη], «Σεις και ημείς», *Κόσμος* (Σμύρνη), τ. Ε, τχ. 117-118 (15/9/1913): 321.

56 Κρήσσα, «Η μάννα του πτηνανθρώπου», *Κόσμος* (Σμύρνη), τ. 3, τχ. 71 (1/12/1911): 443· Ρίτα Ν. Μπούμη, «Η μητέρα του ανάπηρου», *Μακεδονικές Ημέρες* (Θεσ/νίκη), τ. Α, τχ. 5-6 (1/7/1932): 179.

57 Πέρσα Βλάση, «Η μάνα του αγωνιστή», *Νέοι Πρωτοπόροι*, τχ. 6 (1/6/1933): 169.

58 Λιλίκα Νάκου, «Μητρότης», *Τα Νέα*, τ. Α, (10/5/1930): 5 και *Ο Κύκλος*, τχ. 5; (1936;): 116-118.

πιάς το ίδιο φυσικά όπως δίνει το γάλα της. Η Νάκου υπονομεύει έτσι τις εθνοκεντρικές αντιλήψεις, τα φυλετικά στερεότυπα και τους θρησκευτικούς διαχωρισμούς.

Η σύνδεση της μητρότητας με την εθνική ανάπτυξη χρησιμοποιείται με μεγάλη συχνότητα στην προσπάθεια προσδιορισμού της γυναικείας ταυτότητας και διεύρυνσης των γυναικείων δικαιωμάτων. Και όπως προαναφέρθηκε, αυτό δεν ισχύει μόνο για την Ελλάδα. Η μητρότητα χρησιμοποιήθηκε κατά καιρούς από καθεστώτα, διαφορετικού ιδεολογικού προσανατολισμού, ως μέσο για την εξυπηρέτηση εθνικών, πολιτικών και οικονομικών στόχων. Έχει άλλωστε υποστηριχθεί ότι το φύλο δεν είναι η μοναδική πηγή δύναμης, γι᾽ αυτό και οι ίδιες οι γυναίκες υιοθετούν πολλές φορές ιδεολογικές θέσεις που ενδέχεται να τις υποβιβάζουν σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο, κρίνοντας ότι η συμμετοχή τους σε ευρύτερους κοινωνικούς σχηματισμούς (έθνος, κράτος, τάξη, φυλή) τους προσφέρει μεγαλύτερα οφέλη στον αγώνα τους για διεκδίκηση ίσων δικαιωμάτων.[59]

Στην Ελλάδα των αρχών του 20ού αιώνα, η σύνδεση της μητρότητας με εθνικές επιδιώξεις ήταν ένας ακόμη τρόπος για τις γυναίκες να επιτύχουν την έξοδό τους στη δημόσια σφαίρα και να διεκδικήσουν δικαιώματα, πρωτίστως στη μόρφωση και στην εργασία. Ως το 1922 η επωφελής εθνικά μητρότητα είναι στο προσκήνιο, προφανώς διότι η Ελλάδα βρίσκεται σε εμπόλεμη κατάσταση για μεγάλο χρονικό διάστημα. Οι Ελληνίδες δε διεκδικούσαν την ιδιότητα του πολίτη ως μέλη ενός έθνους-κράτους· διεκδικούσαν περισσότερα δικαιώματα με το επιχείρημα ότι είναι κινητήρια δύναμη του έθνους, καθώς γεννούν και μοχθούν για να παραδώσουν υγιή και χρήσιμα παιδιά στην πατρίδα. Διατυπώνουν τα αιτήματά τους στηριζόμενες στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του φύλου τους, επιστρατεύοντας δηλαδή τη *γυναικεία φύση* τους.[60] Η μητρότητα όμως ως αρωγός στον αγώνα για χειραφέτηση έδινε το άλλοθι για τη χειραγώγηση της γυναικείας σεξουαλικότητας και συμπεριφοράς. Παρατηρείται επομένως το εξής: οι γυναίκες διεκδικούν περισσότερα δικαιώματα και ισχυροποίηση της θέσης τους, εκχωρώντας, συνειδητά ή ασυνείδητα, ένα μέρος της ελευθερίας έκφρασής τους. Λίγες είναι οι φωνές, όπως αυτή της Ευαγγελίδου και του Χατζόπουλου, που τολμούν να πουν ότι η μητρότητα είναι μία από τις επιλογές για τη γυναίκα αλλά όχι και ο μοναδικός της προορισμός.

59 Charles, Hintjens (ed.), *Gender…*, 21-23.

60 Αγγέλικα Ψαρρά, «Μητέρα ή πολίτις; Ελληνικές εκδοχές της γυναικείας χειραφέτησης (1870-1920)», *Το φύλο των δικαιωμάτων. Εξουσία, γυναίκες και ιδιότητα του πολίτη. Ευρωπαϊκό Συνέδριο, Αθήνα 9-10 Φεβρουαρίου 1996. Πρακτικά*, Νεφέλη, Αθήνα, 1999: 90-107.

Είναι σημαντικό εδώ να αναφερθεί ότι προωθημένες απόψεις δε διατυπώνονται απαραίτητα σε περιοδικά που θεωρούνται προοδευτικά ή σε περιοδικά εκδιδόμενα εντός του ελλαδικού κράτους.

Μετά το 1922, τα πράγματα αρχίζουν να αλλάζουν. Τα πρώτα σημάδια είχαν φανεί με το τέλος των Βαλκανικών Πολέμων, όταν αρκετές γυναίκες, μεταξύ αυτών και η Παρρέν, υιοθέτησαν μία φιλειρηνική στάση.[61] Την περίοδο του Μεσοπολέμου τα γυναικεία αιτήματα εντάσσονται στο πλαίσιο ευρύτερων κοινωνικών διεκδικήσεων. Οι γυναίκες διατυπώνουν απόψεις φιλειρηνικές και διεκδικούν ισότητα στην εκπαίδευση και στην εργασία καθώς και πολιτικά δικαιώματα, ενώ μάχονται εναντίον της διπλής ηθικής και ζητούν αναμόρφωση του οικογενειακού δικαίου.[62]

Φαίνεται λοιπόν ότι η επιλογή των γυναικών να διεκδικήσουν ίσα δικαιώματα εστιάζοντας σε έμφυλα χαρακτηριστικά και προβάλλοντας δυνατότητες της *γυναικείας φύσης*, όπως η μητρότητα, είτε αυτή συνδέθηκε με εθνικοπατριωτικά είτε με φιλειρηνικά ιδεώδη, έδωσε λύσεις στο γυναικείο ζήτημα και αποδείχτηκε καταρχάς αποτελεσματική. Μια τέτοια στρατηγική επιλογή, ωστόσο, έχει ένα βασικό μειονέκτημα: οι γυναίκες παγιδεύονταν σε μία επιχειρηματολογία που βασιζόταν στον βιολογικό καθορισμό. Αυτό το ζήτημα δεν ξεπεράστηκε εύκολα ούτε από τις φεμινίστριες του Μεσοπολέμου, παρά το γεγονός ότι ανάμεσά τους υπήρξαν αρκετές ριζοσπαστικές φωνές. Η συμβολή τους, ωστόσο, στο γυναικείο κίνημα είναι πολύ σημαντική, αν αναλογιστεί κανείς ότι ζητήματα που τέθηκαν εκείνη την περίοδο, όπως αυτό της εργασιακής ισότητας, μένουν ακόμα ανοικτά.

61 Στην περίπτωση της Παρρέν η στάση αυτή θα πρέπει να σχετιστεί και με τα φιλοβασιλικά της αισθήματα, όπως σωστά επισημαίνει η Κωστούλα Σκλαβενίτη φέρνοντας ως παράδειγμα δύο άρθρα της στην *Εφημερίδα των Κυριών*, «Το ναυάγιον των ειρηνοφίλων», έτος 29, τχ. 1074 (15-30/11/1915): 2921-2922 και «Είναι αι γυναίκες φιλειρηνικαί;», έτος 30, τχ. 1101 (15-31/7/1917): 3361-3362. Βλ. «Τα γυναικεία έντυπα 1908-1918», 13-22.

62 Δήμητρα Σαμίου, «Η διεκδίκηση της ισότητας: τα φεμινιστικά έντυπα το Μεσοπόλεμο (1920-1940)», Αφιέρωμα: «Το Ελληνικό Φεμινιστικό έντυπο», *Διαβάζω*, τχ. 198 (14/9/1988): 23-28 (26)· Αγγέλικα Ψαρρά, «Χρονικό μιας μετάβασης (1934-1948), Αφιέρωμα: «Το Ελληνικό Φεμινιστικό έντυπο», *Διαβάζω*, τχ. 198 (14/9/1988): 29-36· Έφη Αβδελά, Αγγέλικα Ψαρρά (επιμ.), «Πρόλογος», *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μια Ανθολογία*, επιμ. σειράς Κωστούλα Σκλαβενίτη, Γνώση, Αθήνα, 1985: 13-97.

Εικαστική γραφή και έμφυλες ταυτότητες στην Ελλάδα τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα

Βασιλική Σαρακατσιάνου

Στην εικαστική γραφή της Ελλάδας των αρχών του 20ού αιώνα δεν μπορεί να γίνει λόγος για θηλυκή εικονογραφία[1] που εκφράζει τη γυναικεία εμπειρία χρησιμοποιώντας στοιχεία που άμεσα ή έμμεσα, παραπέμπουν σε γυναικεία ανατομικά χαρακτηριστικά,[2] καθώς τα περισσότερα έργα που συνειδητά κινούνται προς αυτή την κατεύθυνση εντοπίζονται τη δεκαετία του '70, υπό την επίδραση του γενικότερου προβληματισμού της φεμινιστικής θεωρίας και κριτικής. Ωστόσο, εξετάζοντας την καλλιτεχνική δημιουργία μέσα από το πρίσμα του κοινωνικού φύλου, προκύπτουν ενδιαφέροντα στοιχεία, σχετικά με τη σημασία του στη διαμόρφωση μια εικαστικής ταυτότητας με έμφυλες αναφορές.

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να ανιχνεύσει αν και κατά πόσο το κοινωνικό φύλο επηρεάζει την καλλιτεχνική δημιουργία της περιόδου και αν οι όποιες διαφοροποιήσεις σχετίζονται με τον τρόπο που έχουν μάθει οι γυναίκες να αντιλαμβάνονται τον κόσμο και το σώμα τους, ζώντας μέσα σ' ένα συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο το οποίο εδραιώνει, αναπαράγει και νομιμοποιεί ευρέως αποδεκτές και εν τέλει αυτονόητες πεποιθήσεις σχετικά με την εικόνα και τη θέση τους στην κοινωνία.

Από τα κείμενα της κριτικής της περιόδου[3] προκύπτει ότι μόνιμο ζητούμενο για τη θετική αποτίμηση της γυναικείας εικαστικής παραγω-

1 Βλ. σχετικά, Carson, F. – Pajaczkowska, C. (eds), *Feminist visual culture*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2000.

2 Σε άρθρο τους οι Ιγγλέση, Χ. – Αβδελά, Ε. αναφέρονται στις δύο τάσεις που έχουν διατυπωθεί όσον αφορά στη γυναικεία εικαστική δημιουργία. Η πρώτη τάση αποδέχεται την ύπαρξη ενός γυναικείου τρόπου γραφής που χρησιμοποιεί ως μορφή και περιεχόμενο, ανατομικά στοιχεία του γυναικείου σώματος, ενώ η δεύτερη αρνείται την ύπαρξη εμφανών γυναικείων χαρακτηριστικών, κάνοντας λόγο για «γυναικεία ευαισθησία». Ιγγλέση, Χ. – Αβδελά, Ε., «Φεμινιστικές προσεγγίσεις στην Ιστορία της Τέχνης», *Δίνη*, τ. 5, Ιούνιος 1990, σ. 74-77.

3 Βλ. σχετικά, Σαρακατσιάνου, Β., «Γυναίκες καλλιτέχνιδες και κριτικός λόγος» στο Ντενίση, Σ. (επιμ.), *Η Γυναικεία Εικαστική και Λογοτεχνική Παρουσία στα Περιοδικά Λόγου και Τέχνης (1900-1940)*, Gutenberg, Αθήνα 2008, σ. 140-162.

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

γής, αποτελούν η καλαισθησία, η λεπτότητα, η επιμέλεια, η ευαισθησία, η αβρότητα, η τρυφερότητα, χαρακτηριστικά που στερεότυπα αποδίδονται στο γυναικείο φύλο και εκφράζουν την κομψή και χαριτωμένη διάσταση της θηλυκότητας. Η πεποίθηση ότι τα έργα τέχνης έχουν έμφυλα χαρακτηριστικά και ότι η «μεγάλη τέχνη» με τα επικά ή ηρωικά θέματα είναι δημιούργημα ανδρών, ενώ οι γυναίκες ασχολούνται εκ φύσεως με παστέλ, πορτραίτα, μινιατούρες, ζωγραφική λουλουδιών και γενικότερα σκηνές από την ιδιωτική σφαίρα, έχει τις ρίζες της στο Διαφωτισμό,[4] διαπνέει όλη την ιδεολογία της βικτωριανής εποχής[5] και έχει αντίκτυπο στην πρόσληψη και υποδοχή της γυναικείας εικαστικής παραγωγής μέχρι και τις αρχές του 20ού αιώνα. Η Καλλιρρόη Παρρέν,[6] προκειμένου να αιτιολογήσει την προνομιακή σχέση των γυναικών σε τομείς όπως η ανθογραφία και η τοπιογραφία, επικαλείται εξωκαλλιτεχνικά κριτήρια και ιδιότητες που στερεότυπα αποδίδονται στο γυναικείο φύλο, όπως η φυσική κλίση των γυναικών προς την καλλιτεχνία και η επιμονή και η αγάπη τους για το ωραίο. Με αφορμή την Καλλιτεχνική Έκθεση του Παρνασσού γράφει:[7] «Ο ανήρ δύναται βεβαίως να απεικονίση εν άνθος με όλην την φυσικήν των χρωμάτων του ζωηρότητα και τα κανονικά των γραμμών του σχήματα, αλλ᾽ είναι δύσκολον δι᾽ αυτόν να σας κάμη να μαντεύσητε, να αισθανθήτε το άρωμά του, ως ο χρωστήρ γυναικός».

Το 1971 η Linda Nochlin με το άρθρο της «Γιατί δεν υπάρχουν σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες;»,[8] εγκαινιάζει ένα ευρύτερο θεωρητικό προβληματισμό γύρω από τη σχέση του κοινωνικού φύλου με τη γυναικεία εικαστική δημιουργία, θέτοντας το ζήτημα των επιπτώσεων της σχεδόν αδύνατης θεσμικά πρόσβασης των γυναικών στην καλλιτεχνική εκπαί-

4 Ο Rousseau ήταν από τους πρώτους που διαχώρισε τις σφαίρες δράσης των δύο φύλων και επιχείρησε να αιτιολογήσει τις απόψεις του περί αδυναμίας των γυναικών να δημιουργήσουν μεγάλη τέχνη σε βιολογικά καθορισμένα χαρακτηριστικά. Chadwick, W., *Women, Art, and Society*, Thames & Hudson, London 2007, σσ. 39-42.

5 Οι ελάχιστες εξαιρέσεις καλλιτέχνιδων, όπως η Elizabeth Thompson και η Rosa Bohneur, οι οποίες θα ασχοληθούν με θέματα που η ακαδημαϊκή ιεραρχία θεωρούσε πρωτεύοντα, δεν αναιρεί τον κανόνα. Chadwick, W., *ό.π.*, σσ. 41, 192-198.

6 «Η ζωγραφική και αι γυναίκες», *Εφημερίς των Κυριών*, τχ. 93, 11/12/1888, σσ. 1-2.

7 «Αι Ελληνίδες εν τη Καλλιτεχνική Εκθέσει του Παρνασσού», *Εφημερίς των Κυριών*, τχ. 163, 29/4/1890, σσ. 1-2.

8 Η Nochlin υποστηρίζει ότι δεν υπάρχουν γυναικεία αντίστοιχα καλλιτεχνών όπως οι Michelangelo, Rembrandt, Delacroix κ.ά., γιατί η μεγάλη τέχνη δεν αποτελεί απλά έκφραση του συναισθηματικού κόσμου ενός μεγαλοφυούς δημιουργού, άλλα επηρεάζεται από κοινωνικούς παράγοντες και προϋποθέτει πολλά χρόνια εκπαίδευσης, η οποία, όμως, για αιώνες ήταν αποκλειστικό προνόμιο των ανδρών. Nochlin, L., *Women, Art, and Power and Other Essays*, Thames and Hudson, London 1989, σσ. 149-158.

δευση, τουλάχιστον μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα, όταν αρχίζουν οι πρώτες διεκδικήσεις των γυναικών για το δικαίωμά τους στη μόρφωση, ενάντια στις προκαταλήψεις σχετικά με τη θέση και το ρόλο τους στην κοινωνία.

Στην Ελλάδα η στροφή των γυναικών προς την πνευματική αγωγή και τις καλές τέχνες λειτουργεί αποσυμφορητικά, καθώς δεν διαταράσσει στις κοινωνικά προσδιορισμένες δραστηριότητες των δύο φύλων[9] και δεν μεταβάλλει το γυναικείο ιδεώδες. Αντίθετα προβάλλεται ως σύμφυτη με τη γυναικεία φύση[10] και θεωρείται ότι μπορεί να συμβάλλει στην ενίσχυση των υπέρτατων γυναικείων αρετών — μητρότητα, νοικοκυροσύνη, φροντίδα για τους οικείους.[11] Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των γυναικών δεν ανατρέπει την πρωτοκαθεδρία των ανδρών στην τριτοβάθμια εκπαίδευση και τις παγιωμένες αντιλήψεις του ανδροκρατούμενου καταμερισμού της εργασίας,[12] ενώ παράλληλα φαντάζει απόλυτα συμβατή με τις θεωρίες που πρεσβεύουν την πνευματική και διανοητική διαφοροποίηση των δύο φύλων. Η επιχειρηματολογία του εγγενούς ελλείμματος ευφυΐας των γυναικών και η απουσία χαρακτηριστικών μεγαλοφυΐας επιστρατεύονται για να αιτιολογήσουν την ερασιτεχνική ενασχόλησή τους με τις εικαστικές τέχνες, νομιμοποιώντας τον αποκλεισμό τους από τομείς που απαιτούν υψηλή διανοητική διεργασία. Η Πολύμνια Λασκάρεως[13] αναφέρει ότι οι γυναίκες ακόμη και όταν ασχολούνται με τις θετικές επιστήμες, «δεν πρόκειται περί σπουδών καθαρώς επιστημονικών, πρόκειται περί στοιχειωδών αλλ᾽ όχι επιπολαίων γνώσεων των διαφόρων φυσικών επιστημών ων η άγνοια δεν επιτρέπεται πλέον».

Η γυναικεία καλλιτεχνική δραστηριότητα είναι επιθυμητή, στο βαθμό που διατηρεί το μη επαγγελματικό και διακοσμητικό της χαρακτήρα[14] και

9 Σπαθάκης, Α., «Περί του προορισμού του ανδρός και της γυναικός», *Οικογένεια*, τχ. 7, 15/2/1897, σσ. 54-55.

10 Καλογερόπουλος, Δ.Ι., «Η Ελληνίς εν τη τέχνη», *Οικογένεια*, τχ. 11, 15/3/1897, σ. 85.

11 Γκότση, Χ., *Ο λόγος για τη γυναίκα και τη γυναικεία καλλιτεχνική δημιουργία στην Ελλάδα (τέλη 19ου-αρχές 20ού αιώνα)*, δκτλ. διδ. διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2002, σσ. 243-244. Βλ. επίσης, «Η ζωγραφική και αι γυναίκες», *ό.π.*, σσ. 1-2· Σερουΐου, Α.Ν., «Η Ελληνίς μορφούμενη ως καλλιτέχνις», *Οικογένεια*, τχ. 7, 15/2/1897, σσ. 49-50.

12 Η Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου γράφει χαρακτηριστικά: «Η εργαζομένη γυνή, ουδέποτε θα δυνηθή ως ο ανήρ ν᾽ ανοίξη νέους κόσμους εις τας τέχνας και τας επιστήμας». Παπαδοπούλου, Αλεξ., «Εργάζεται και εδώ η γυνή;», *Φιλολογική Ηχώ*, τχ. 28 (1896), σσ. 221-223.

13 Λασκάρεως, Π., «Η θέσις της γυναικός εν τη σημερινή κοινωνία», *Ελληνική Επιθεώρησις*, τχ. 34-35, 1/9/1910, σσ. 1060-1061. Βλ. επίσης, Γκότση, *ό.π.*, σσ. 247-250· «Η εκπαίδευσις των κορασίων και η κληρονομικότης (κατά τον Γκυγιώ)», *Εθνική Αγωγή*, τχ. 3, 1/2/1901, σσ. 35-37.

14 Η μόρφωση δεν σκόπευε, εκτός ελαχίστων περιπτώσεων, στην επαγγελματική ενσω-

τελείται στο περιθώριο των οικιακών καθηκόντων, καθώς αποτελεί απτή απόδειξη της οικονομικής επιφάνειας του άρρενος προστάτη του οίκου και λειτουργεί ως συμπλήρωμα της προίκας[15] για την εξασφάλιση του καλύτερου δυνατού γάμου. Η εξωοικιακή καλλιτεχνική δραστηριότητα των γυναικών και η δημόσια προβολή τους αντιμετωπίζεται θετικά στην περίπτωση που τα παραγόμενα έργα προσφέρονται αφιλοκερδώς για φιλανθρωπικούς σκοπούς, αφού η φιλανθρωπία παρουσιάζεται ως φυσική προέκταση των μητρικών και συζυγικών καθηκόντων των γυναικών και ως παράγοντας ηθικοποίησης του συνόλου.[16]

Στο πλαίσιο αυτό, η ίδρυση Καλλιτεχνικών Σχολών[17] με ιδιωτική πρωτοβουλία, ανοίγει το δρόμο για τη θεσμικά οργανωμένη εκπαίδευση των γυναικών, έξω από τον περιορισμένο και αυστηρά περιχαρακωμένο χώρο του οίκου. Η σύσταση από το επίσημο ελληνικό κράτος του τμήματος «Γραφικής και Πλαστικής διά νεάνιδας» το 1894,[18] παρά τις αντιδράσεις,[19] ύστερα από «τας επανειλημμένας και επιμόνους αιτήσεις τινών εκ των εν τη Καλλιτεχνία ιδιωτικώς ασχολουμένων Ελληνίδων»,[20] θα αποτελέσει μια ακόμη κατάκτηση προς αυτή την κατεύθυνση, χωρίς, όμως, να εξαλείφονται οι ανισότητες σε βάρος των γυναικών. Η χωριστή υπόσταση

μάτωση, περισσότερο λειτουργούσε σαν τεκμήριο ταξικής προέλευσης. Το ποσοστό της επαγγελματοποίησης του διπλώματος μέσης ή ανώτερης εκπαίδευσης είναι σχεδόν μηδενικό. Σε αντίθεση με τους άνδρες, οι γυναίκες συμμετέχουν στην παραγωγή μόνο σε τομείς που δεν προϋποθέτουν καμία μόρφωση. Βλ. Τσουκαλάς, Κ., *Εξάρτηση και Αναπαραγωγή. Ο κοινωνικός ρόλος των εκπαιδευτικών μηχανισμών στην Ελλάδα (1830-1922)*, Θεμέλιο, Αθήνα 2006, σσ. 473-475. Επίσης, Σβώλου, Μ., «Διακοσμητική μόρφωση», στο Αβδελά, Ε. – Ψαρρά, Α. (επιμ), *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μια ανθολογία*, Γνώση, Αθήνα 1985, σσ. 229-232.

15 Βαρίκα, Ε., *Η εξέγερση των Κυριών. Η Γένεση μιας Φεμινιστικής Συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, Κατάρτι, Αθήνα 2004, σ. 79.

16 Γκότση, *ό.π.*, σσ. 189-190.

17 Το 1887, για παράδειγμα, ιδρύεται η Καλλιτεχνική Σχολή για Γυναίκες από την Καλλιρρόη Παρρέν και το 1898 η Καλλιτεχνική Σχολή Κυριών από την Εταιρία Φιλοτέχνων. Βλ. σχετικά, Σχολινάκη-Χελιώτη, Χ., *Ελληνίδες Ζωγράφοι*, δκτλ. διδ. διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1990, σσ. 61-65.

18 Βλ. σχετικά, Γκότση, *ό.π.*, σσ. 231-242· Σχολινάκη-Χελιώτη, *ό.π.*, σσ. 58-61· Μερτύρη, Α., *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των Νέων στην Ελλάδα (1836-1945)*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς, Αθήνα 2000, σσ. 257-262· Γαϊτανοπούλου, Α., «Η Ελληνίς εν τη Καλλιτεχνία» στο Σβορώνου, Ε., *Μικρασιατικόν Ημερολόγιον του έτους 1910*, τόμ. 4, σσ. 94-100.

19 Η Σοφία Λασκαρίδου αναφέρει ότι δεχόταν ανώνυμα, υβριστικά γράμματα, ακόμη και ότι θα έριχναν βιτριόλι «στο ωραίο σου μουτράκι αν τολμήσης να μπης στο Πολυτεχνείο». Λασκαρίδου, Σ., *Από το Ημερολόγιό μου. Θύμησες και Στοχασμοί*, Αθήνα 1955, σ. 8.

20 «Αι Ελληνίδες καλλιτέχνιδες», *Πινακοθήκη*, έτος Ι΄, τχ. 110, 1/4/1910, σσ. 26-27. Επίσης, Γαϊτανοπούλου, *ό.π.*, σ. 95.

του τμήματος, η πρόχειρη και ασαφής οργάνωση των τάξεων και του προγράμματος σπουδών, η μη χορήγηση διπλώματος στο τέλος της φοίτησης υποβιβάζουν το επίπεδο της γυναικείας καλλιτεχνικής εκπαίδευσης και περιορίζουν τις επαγγελματικές τους προοπτικές.[21]

Ο αποκλεισμός, επίσης, των γυναικών από την παρακολούθηση του μαθήματος της γυμνογραφίας και τη σπουδή από γυμνό μοντέλο, πρακτική που δεν αποτελεί αποκλειστικά ελληνικό φαινόμενο[22] και ο περιορισμός τους «εις την σπουδήν Στοιχειώδους Γραφικής, εις την αντιγραφήν τοπίων και ανθέων δι᾽ απλής φωτοσκιάσεως ή και διά χρωμάτων»,[23] τους στερούσε εκ προοιμίου τη δυνατότητα να ασχοληθούν με θέματα που παραδοσιακά ιεραρχούνται ως πρωτεύοντα, επηρεάζοντας τις θεματογραφικές τους επιλογές.

Χαρακτηριστική είναι η απουσία απεικονίσεων του ανδρικού γυμνού σώματος από γυναίκες εικαστικούς, καθώς είναι αποδεκτό να εμφανίζεται μια γυναίκα γυμνή ως μοντέλο σε μια ομάδα ανδρών, το αντίθετο, όμως, φαντάζει ανεπίτρεπτο. Εξαιρετικά περιορισμένα είναι και τα θέματα με γυναικεία γυμνά φιλοτεχνημένα από γυναίκες δημιουργούς.[24] Στην Ελλάδα δεν έχουμε περιπτώσεις καλλιτέχνιδων που ασχολήθηκαν συστηματικά με το γυναικείο γυμνό, όπως η Suzanne Valadon και η Paula Modersohn-Becker,[25] οι οποίες σπάζοντας τα στεγανά του διαχωρισμού των χώρων δράσης των δύο φύλων, εντάχθηκαν στους καλλιτεχνικούς κύκλους της εποχής τους και έζησαν από κοντά την μποέμικη ζωή του Παρισιού στις αρχές του αιώνα. Οι συνθήκες ζωής στην Ελλάδα την αντίστοιχη περίοδο, δεν επιτρέπουν συνταρακτικές ανατροπές στον τρόπο ζωής των γυναικών καλλιτέχνιδων, που θα μπορούσαν δυνητικά να σηματοδοτήσουν αλλαγές στις θεματογραφικές τους επιλογές.

Το ζήτημα της πρόσβασης των γυναικών στο μάθημα του γυμνού, πέρα από την επιχειρηματολογία περί ηθικής,[26] υποκρύπτει ένα βαθύτερο φόβο διασάλευσης των καθιερωμένων από τις κυρίαρχες αντιλήψεις,

21 Γκότση, *ό.π.*, σ. 251· Σχολινάκη-Χελιώτη, *ό.π.*, σ. 59.

22 Nochlin, *ό.π.*, σσ. 158-164.

23 Μερτύρη, *ό.π.*, σ. 257.

24 Η ενασχόληση των γυναικών με το γυμνό είναι συμπτωματική. Ελάχιστα είναι τα παραδείγματα γυμνών φιλοτεχνημένα από γυναίκες καλλιτέχνιδες στον περιοδικό τύπο της εποχής: Διαμαντοπούλου, Π., «Γυμνό», *Νέα Εστία*, τ. 17, τχ. 194, 15/1/1935, σ. 80· Κωλέττη, Μ., «Γυμνό», *Φιλότεχνος*, τ. Β΄, τχ. 8-9, 1/3/1927, σ. 247· Μαρκογιαννάκη, Ε., «Στην Ακρογιαλιά», *Κρητικές σελίδες*, τχ. 1, 1/2/1936, σ. 2· Ναταρίδου, Κ., «Γυμνό», *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 26, 6/10/1935, σ. 9· Παγκάλου, Ζ., «Εύα», *Νέα Εστία*, τ. 15, τχ. 178, 15/5/1934, σ. 448.

25 Chadwick, *ό.π.*, σσ. 282-289.

26 «Η τέχνη εις διωγμόν», *Εφημερίς των Κυριών*, τχ. 947, 1/5/1908, σσ. 208-209.

χώρων δράσης των δύο φύλων. Σε μια κοινωνία που παγιώνει την αντίθεση ανάμεσα στις ασχολίες κάθε φύλου, η διεκδίκηση ίσων ευκαιριών στην καλλιτεχνική εκπαίδευση από την πλευρά των γυναικών,[27] φανερώνει την πρόθεσή τους να χρησιμοποιήσουν τη μόρφωση όπως και οι άνδρες, για την προσωπική τους ολοκλήρωση, την κοινωνική τους ένταξη και την επαγγελματική τους εξέλιξη,[28] προοιωνίζοντας την έξοδό τους σε τομείς της δημόσιας σφαίρας κλειστούς και απρόσιτους μέχρι τώρα σε αυτές.

Η σπουδή του ανδρικού γυμνού, εκτός από τις όποιες επαγγελματικές προοπτικές, θα σημάνει αλλαγές στην οπτική των γυναικών και στη στάση τους απέναντι στον κόσμο. Οι γυναίκες ως παθητικά και ετεροκαθοριζόμενα άτομα, που αποκτούν κοινωνική οντότητα μέσω του πατέρα πριν από το γάμο και του συζύγου μετά το γάμο,[29] ταγμένες στην εκπλήρωση των οικιακών και μητρικών τους καθηκόντων, μαθαίνουν να βλέπουν τον εαυτό τους μέσα από τους άλλους. Η σχέση της γυναίκας με τον εαυτό της μοιάζει με την εικόνα του καθρέφτη. Μόνο που στην περίπτωση αυτή, ο καθρέφτης αποτελεί το βλέμμα των άλλων.[30] Ο Berger[31] γράφει: «Το να έχεις γεννηθεί γυναίκα, ισοδυναμούσε με το να έχεις γεννηθεί σ' ένα προσδιορισμένο και περιορισμένο χώρο. Μια γυναίκα πρέπει συνεχώς να παρατηρεί τον εαυτό της. Συντροφεύεται σχεδόν συνεχώς από την εικόνα του ίδιου της του εαυτού [...]. Οι άνδρες δρουν και οι γυναίκες εμφανίζονται. Οι άνδρες κοιτάζουν τις γυναίκες. Οι γυναίκες παρατηρούν τον εαυτό τους όταν τις κοιτάζουν». Η θεσμοθετημένη μελέτη του ανδρικού γυμνού θα υποχρεώσει τις γυναίκες καλλιτέχνιδες να εκπαιδεύσουν το βλέμμα τους στην παρατήρηση του άλλου, μεταβάλλοντάς τες σταδιακά, από αντικείμενο και αποδέκτη του ανδρικού βλέμματος και της ανδρικής επιθυμίας, σε υποκείμενο όρασης με δικαίωμα στην επιθυμία, την οποία κάποια στιγμή θα εξωτερικεύσουν και θα εκφράσουν.

Πάντως, την περίοδο που εξετάζουμε δεν υπάρχουν έργα που αναφέρονται στη γυναικεία σεξουαλική επιθυμία. Οι γυναίκες δεν εκφράζουν τις επιθυμίες τους, γιατί δεν επιτρέπεται να επιθυμούν και πολύ περισσότερο να τις απεικονίζουν στον καμβά. Ο μύθος του Πυγμαλίωνα, του καλλιτέχνη που δημιουργεί τη γυναικεία μορφή σύμφωνα με τους πόθους και τις επιθυμίες του ή η χρήση συμβολικών και άλλων μορφών από άνδρες εικαστικούς για την έκφραση της γυναικείας σεξουαλικότητας δεν έχει αντί-

27 Μερτύρη, *ό.π.*, σ. 262· Γκότση, *ό.π.*, σσ. 308-321.

28 Βαρίκα, *ό.π.*, σσ. 83, 197.

29 Βαρίκα, *ό.π.*, σσ. 124, 228.

30 Lenk, E., «The self-reflecting woman» στο Ecker, G. (ed), *Feminist Aesthetics*, The women's Press, London 1985, σ. 57.

31 Berger, J., *Η Εικόνα και το Βλέμμα*, Οδυσσέας, Αθήνα 1993, σσ. 46-47.

στοιχο στα έργα γυναικών καλλιτέχνιδων.[32] Η Pollock,[33] μάλιστα, αναφέρει ότι ακόμη και υποθετικά, η έκφραση της γυναικείας σεξουαλικότητας μέσα από την απεικόνιση του γυμνού ανδρικού σώματος φαντάζει αδιανόητη.

Η έμφυλη ταυτότητα του υποθετικού αποδέκτη του έργου τέχνης φαίνεται ότι επηρεάζει τον τρόπο απόδοσης του αρσενικού και του θηλυκού. Στην ιστορία της ευρωπαϊκής τέχνης οι παραγγελιοδότες, οι καλλιτέχνες αλλά και οι θεατές του έργου τέχνης είναι κατά κανόνα άνδρες. Οι γυναίκες, εκτός ελάχιστων εξαιρέσεων, είναι παρούσες ως απεικονιζόμενες. Αυτό σημαίνει ότι ο «ιδανικός» θεατής, για τον οποίο προορίζεται το έργο τέχνης, είναι κατά κανόνα αρσενικός, ενώ η εικόνα της γυναίκας σχεδιάζεται για να τον κολακεύει.[34] Το ζήτημα του άρρενος-«ιδανικού» θεατή θίγει εύστοχα κείμενο που φιλοξενείται στην «Εφημερίδα των Κυριών» το 1889:[35] «Ο καλλιτέχνης προορίζει το έργον του διά τους άνδρας· ίνα όθεν τούτο αρέσκη ανάγκη ο ανήρ να ευρίσκη εν αυτώ τας εικόνας, αίτινες τέρπουσι το πνεύμα και ικανοποιούσι τας αισθήσεις αυτού. Εκεί αναγνωρίζει εαυτόν εν κόσμω οικείω και απολαυστικώ».

Η άνιση αυτή σχέση είναι τόσο βαθιά ενσωματωμένη στην κουλτούρα μας, ώστε δομεί ακόμη και τη συνείδηση πολλών γυναικών καλλιτέχνιδων, οι οποίες στο έργο τους φαίνεται ότι αναπαράγουν την ανδρική οπτική. Οι Ελληνίδες καλλιτέχνιδες της περιόδου, όταν απεικονίζουν γυναικείες μορφές, αποτυπώνουν συνήθως την εικόνα της ιδανικής γυναίκας, σύμφωνα με τα πρότυπα και τις αντιλήψεις της εποχής, άλλοτε ως σύμβολο ερωτισμού που τέρπει τις ανδρικές επιθυμίες και φαντασιώσεις και άλλοτε ως σύμβολο αγνότητας και αθωότητας, που συμβάλλει στην κοινωνική αρμονία με την ηθική και πνευματική της ανωτερότητα.[36] Ιδιαίτερα στα πορτραίτα και στις συμβολικές απεικονίσεις γυναικών, οι μορφές παρουσιάζονται συνήθως εξιδανικευμένες, ωραιοποιημένες σε μια ιδεαλιστική κατάσταση, όπου τονίζονται η σεμνότητα, η αρετή και η αγνότητά τους.[37]

Την ερωτική διάσταση της γυναικείας μορφής προβάλλει «Ο ρεμβασμός»[38] της Μαρίας Σκούφου. Στο έργο απεικονίζεται μια νεαρή κοπέλα, ημίγυμνη, με ένα φιλήδονο χαμόγελο ικανοποίησης, έχοντας ολοκλη-

32 Nochin, *ό.π.*, σσ. 136-143.
33 Pollock, *ό.π.*, σ. 76. Μετάφραση της συγγραφέως.
34 Berger, *ό.π.*, σσ. 63-64.
35 Κόμησσα Απραδίνη, «Η τέχνη και η γυνή», *Εφημερίς των Κυριών*, τχ. 107, 26/3/1889, σ. 3.
36 Βαρίκα, *ό.π.*, σ. 144.
37 Γκότση, *ό.π.*, σ. 17-23.
38 *Πινακοθήκη*, έτος ΙΕ΄, τχ. 171, 1/5/1915, σ. 41.

Εικόνα 1 : Σοφία Λασκαρίδου, «Εις το Καλλωπιστήριον», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΑ΄, τχ. 123, 1/5/1911, σ. 61.

ρώσει τη μελέτη της στο βιολί. Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και το έργο «Εις το Καλλωπιστήριον»[39] της Σοφίας Λασκαρίδου (εικ. 1). Εδώ η νεαρή γυναίκα ετοιμάζεται στην τουαλέτα της για τη διασκέδαση που θα ακολουθήσει, έχοντας πλάι της ένα άνδρα με μονόκλ και βραδινό ένδυμα.[40] Το θέμα της γυναίκας στον καθρέφτη, με ή χωρίς μυθολογικό περίβλημα, έχει μακρά παράδοση στην ιστορία της ευρωπαϊκής ζωγραφικής. Διαιωνίζει και αναπαράγει κυρίαρχες αντιλήψεις σχετικά με την εικόνα της γυναίκας,[41] αφήνοντας παράλληλα υπόνοιες για την «εγγενή» γυναικεία ματαιοδοξία και φιλαρέσκεια. Ο Παύλος Μαθιόπουλος, ο ζωγράφος που κατεξοχήν απεικόνισε τη ματαιοδοξία της ανερχόμενης αστικής τάξης της εποχής, αναφέρει χαρακτηριστικά: «Δεν το αρνούμαι [...] πρέπει να μεταχειριζόμαστε τη γυναίκα στην τέχνη όπως στη ζωή. Οφείλουμε να την κολακεύουμε [...]. Δεν προσφέρει τίποτα στην τέχνη μια ρυτίδα παραπάνω».[42] Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι απουσιάζουν παντελώς απεικονίσεις ανδρών ή ηλικιωμένων γυναικών σε σκηνές καλλωπισμού. Η νεαρή γυναίκα που κοιτάζει τον εαυτό της στον καθρέφτη δεν λειτουργεί ως υποκείμενο του βλέμματος, αλλά μετατρέπεται η ίδια σε θέαμα, αντικείμενο του βλέμματος,[43] προς τέρψη του «ιδανικού θεατή».

39 *Πινακοθήκη*, έτος ΙΑ΄, τχ. 123, 1/5/1911, σ. 61.

40 Βλ. σχετικά, Χαμαλίδη, Ε., «Ελληνίδες εικαστικοί στην καμπή του 19ου προς τον 20ό αι. και στο Μεσοπόλεμο: υποδοχή μοντερνισμού και έμφυλη αναπαράσταση», στο Ντενίση, Σ. (επιμ.), *Η Γυναικεία Εικαστική και Λογοτεχνική Παρουσία στα Περιοδικά Λόγου και Τέχνης (1900-1940)*, Gutenberg, Αθήνα 2008, σσ. 109-110.

41 Το πρότυπο της γυναίκας–συζύγου της εποχής αποτυπώνεται εύστοχα στο διήγημα της Ελένης Πολιτάκη: «Αποφάσισε να νυμφευθή. Ήθελε να εύρη μιαν γυναίκα να είναι νοικοκυρά, φρόνιμος, να ηξεύρη ολίγα γραμματάκια, ολίγην μουσικήν […], ολίγον εύμορφην ακόμη και κάπως νέαν διότι ήθελε να ειμπορή να υπερηφανεύεται, όταν στολισμένη θα την επεδείκνυεν, όπως υπερηφανεύετο, επιδεικνύων τον πλούτον του και κάθε άλλο κτήμα του ωραίον». Πολιτάκη, Ε., «Εάν ήτο ευτυχής», *Εφημερίς των Κυριών*, τχ. 476, 9/2/1897, σ. 7.

42 Σπητέρης, Τ., *3 Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης (1660-1967)*, τόμ. Β΄, Πάπυρος, Αθήνα 1979, σ. 45.

43 Chadwick, *ό.π.*, σσ. 240-241.

Οι γυναίκες εγκλωβισμένες από τις δεσμεύσεις της κοινωνικής τάξης και του φύλου τους, μαθαίνουν να βλέπουν τον εαυτό τους εντός του οίκου. Ακόμη και την περίοδο του ιμπρεσιονισμού, όταν πληθαίνουν οι απεικονίσεις της ζωής στη σύγχρονη πόλη, οι γυναίκες καλλιτέχνιδες ασχολούνται κυρίως με θέματα της ιδιωτικής σφαίρας, την ανθογραφία και την προσωπογραφία ατόμων από το οικείο τους περιβάλλον. Διαπραγματεύονται, επίσης, σκηνές της δημόσιας ζωής, όπου ήταν αποδεκτή η παρουσία τους (βόλτα στην εξοχή ή στο πάρκο, βαρκάδα, θέατρο), όχι όμως περιοχές του δημόσιου χώρου, ο οποίος αποτελούσε κατεξοχήν ανδρικό προνόμιο (μπαρ, καφέ, καμπαρέ).[44] Το πρότυπο του «ζωγράφου της μοντέρνας ζωής» που εισάγει ο Baudlaire το 1863, του κοσμοπολίτη, λάτρη των απολαύσεων, ο οποίος κινείται ινκόγκνιτο στο πλήθος, παρατηρεί και συλλέγει εμπειρίες, τροφοδοτώντας το έργο του, δεν φαίνεται να έχει αντίστοιχο στις γυναίκες καλλιτέχνιδες.[45]

Ειδικά στην Ελλάδα μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, οι γυναίκες των μεσαίων και αστικών στρωμάτων, από τα οποία προέρχονται στο σύνολό τους οι καλλιτέχνιδες, αν και εμφανίζονται όλο και περισσότερο σε δημόσιους χώρους διασκέδασης (περιπάτους, θεάματα, πολιτιστικές εκδηλώσεις, ζαχαροπλαστεία), ωστόσο έχουν περιορισμένη ελευθερία κινήσεων και δεν νομιμοποιούνται να κυκλοφορούν μόνες και χωρίς επιτήρηση. Ο δρόμος για τις ασυνόδευτες γυναίκες της αστικής τάξης παραμένει χώρος ξένος και εχθρικός. Οι γυναίκες προορίζονται να ζουν μακριά από τη «βοή του κόσμου», την ανηθικότητα και τις μολυσματικές επιδράσεις της ζωής της πόλης, «βασίλισσες του οίκου τους»,[46] χωρίς δικαίωμα να συγχρωτίζονται με το πλήθος, να κοιτάζουν και να παρατηρούν.

Στο πλαίσιο αυτό, οι Ελληνίδες καλλιτέχνιδες της περιόδου έχοντας περιορισμένη δυνατότητα πρόσβασης στη δημόσια ζωή, επικεντρώνονται στην αποτύπωση στιγμιότυπων από την ιδιωτική σφαίρα. Ασχολούνται κυρίως με πορτραίτα οικείων ατόμων ή ιδεαλιστικών μορφών,[47]

44 Pollock, *ό.π.*, σσ. 78-79. Βλ. επίσης, Garb, T., «Gender and representation», στο Frascina, F., Blake, N., Fer, B., Garb, T., Harrison, Ch., *Modernity and modernism, French painting in 19th century*, Yale University Press, New Haven & London 1993, σσ. 234-236.

45 Pollock, *ό.π.*, σ. 99.

46 Βαρίκα, *ό.π.*, σσ. 100-101, 155-156.

47 Ενδεικτικά παραδείγματα: Ασπριώτου, Κ., «Η έμπνευσις», *Πινακοθήκη*, έτος Ι΄, τχ. 110, 1/4/1910, σ. 28· Ασπριώτου, Κ., «Σπουδή», *Παναθήναια*, τχ. 211, 15/7/1909, σ. 186· Ασπριώτου, Κ., «Σπουδή», *Παναθήναια*, τ. ΚΓ΄, τχ. 276, 31/3/1912, σ. 331· Φλωρά, Θ., «Προσωπογραφία», *Πινακοθήκη*, έτος Α΄, τχ. 7, 1/9/1901, σ. 153· Σκούφου, Μ., «Εαρινή Αυγή», *Ανατολή 20ου αιώνος*, τ. Α΄, τχ. 7, 1/9/1902, σ. 228.

νεκρές φύσεις,[48] ανθογραφίες,[49] εσωτερικά[50] και γενικότερα θέματα, που η διαπραγμάτευσή τους δεν απαιτεί την έξοδο και την έκθεσή τους στο δημόσιο χώρο. Στα θέματα αυτά οι γυναικείες μορφές τοποθετούνται σ' αυστηρά προσδιορισμένο, «συμπιεσμένο χώρο», ο οποίος, σύμφωνα με την Pollock, δεν διαφοροποιεί απλά το ιδιωτικό από το δημόσιο, αλλά σηματοδοτεί και τα όρια της θηλυκότητας από την αρρενωπότητα.[51]

Από τα θέματα της ιδιωτικής ζωής, ιδιαίτερα προσφιλές είναι η «Αναγιγνώσκουσα» (εικ. 2).[52] Η δυνατότητα ανάγνωσης θα ανοίξει νέους δρόμους στις γυναίκες, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση της συνείδησης φύλου. Χωρίς να απομακρύνονται από την ιδιωτική σφαίρα, θα τις βοηθήσει να διευρύνουν τα ενδιαφέροντά τους σε τομείς μέχρι τότε αποκλειστικό προνόμιο των ανδρών, θα τους επιτρέψει να παρακολουθήσουν τις πνευματικές ανησυχίες της εποχής και θα αποτελέσει ένα σημαντικό μέσο για τη διερεύνηση της ατομικότητάς τους και τη διεκδίκηση του δικαιώματός τους για προσωπικό χώρο και ελεύθερο χρόνο.[53]

Κι ενώ απουσιάζουν, κατά βάση, οι σκηνές γυναικών των μέσων και αστικών στρωμάτων στο δημόσιο χώρο, την ίδια περίοδο υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός τοπίων και ηθογραφικών θεμάτων με απεικονίσεις γυναικών στην ύπαιθρο σε διάφορες δραστηριότητες.[54] Η κοινωνική και οικο-

48 Ενδεικτικά έργα: Οικονομίδου, Π., «Nature morte», *Νέα Εστία*, τ. Ζ΄, τχ. 74, 15/1/1930, σ. 68· Λεονταρίτη, Ρ., «Νεκρά φύσις», *Νέα Εστία*, τ. 21, τχ. 244, 15/12/1937, σ. 259· Αναγνωστοπούλου-Βρανίκα, Μ., «Nature morte», *Νέα Εστία*, τ. 14, τχ. 165, 1/11/1933, σ. 1152.

49 Ενδεικτικά παραδείγματα: Χαϊκάλη, Μ., «Ανεμώνες», *Νέα Εστία*, τ. 15, τχ. 173, 1/3/1934, σ. 233· Ασπρογέρακα, Ε.Ν., «Χρυσάνθεμα», *Νέα Εστία*, τ. Θ΄, τχ. 103, 1/4/1931, σ. 369· Αργυρού, Τ., «Τριαντάφυλλα», *Νέα Εστία*, τ. 21, τχ. 245, 1/3/1937, σ. 337.

50 Ενδεικτικά έργα: Σκούφου, Μ., «Διευθέτησις ανθέων», *Ανατολή 20ού αιώνος*, τ. Α΄, τχ. 9-10, 1/11/1902, σ. 333· Φλωρά, Θ., «Ρεμβασμός», *Παναθήναια*, τ. ΙΒ΄, τχ. 137-138, 15/6/1906· Φλωρά, Θ., «Βραδινό», *Ο Καλλιτέχνης*, τχ. 12, 1/3/1911, σ. 377· Αλεξανδρίδου-Στεφανοπούλου, Χ., «Πορτραίτο», *Νέα Εστία*, τ. ΙΑ΄, τχ. 128, 15/4/1932, σ. 128.

51 Pollock, *ό.π.*, σσ. 86-87· Chadwick, *ό.π.*, σ. 238.

52 Ενδεικτικά έργα: Λασκαρίδου, Σ., «Σχέδιον διά τας "Αθήνας"», *Πινακοθήκη*, έτος Ζ΄, τχ. 74, 1/4/1907, σ. 40· Καναρέλλη, Ν., «Στο Γραφείο», *Παρθενών*, τ. 1, τχ. 7, 1/10/1928, σ. 223· Φλωρά, Θ., «Η Βασιλόπαις Μαρία», *Ελληνική Επιθεώρησις*, τ. ΣΤ΄, τχ. 70-71, 30/9/1913, σ. 161· Φλωρά, Θ., «Εμπρός εις το παράθυρο», *Παναθήναια*, τχ. 221-222, 15/12/1909, σ. 156· Φλωρά, Θ., «Πορτραίτο Αγγ. Παναγιωτάτου», *Ελληνική Επιθεώρησις*, τ. Λ΄, τχ. 349, 1/11/1936, σ. 10· Φλωρά, Θ., «Ανάγνωσις», *Πινακοθήκη*, έτος Ι΄, τχ. 111, 1/5/1910, σ. 65· Μπεκιάρη, Κ., «Η Μπέρτα», *Ελληνική Επιθεώρησις*, τ. Λ΄, τχ. 356, 1/6/1937, σ. 137.

53 Βαρίκα, *ό.π.*, σσ. 198-202.

54 Ενδεικτικά παραδείγματα: Ασπρογέρακα, Ε., «Το παζάρι», *Νέα Εστία*, τ. 5, τχ. 50, 15/1/1929, σ. 57· Στεφάνου, Α., «Επιστροφή στο χωριό», *Ελληνική Επιθεώρησις*, τχ. 312, 1/10/1933, σ. 163· Ταρσούλη, Α., «Ελληνικό χωριό», *Παρθενών*, τ.1, τχ. 1, 1/3/1928, σ. 27· Ταρσούλη, Α., «Χωριατόσπιτο», *Ελληνικά Φύλλα*, τ. Α΄, τχ. 5, 1/7/1935, σ. 145.

Εικόνα 2 : Νίτσα Καναρέλλη, «Στο Γραφείο», *Παρθενών*, τ. 1, τχ. 7, 1/10/1928, σ. 223.

Εικόνα 3 : Χαρίκλεια Αλεξανδρίδου-Στεφανοπούλου, «Οι ρόκες», *Νέα Εστία*, τ. 4, τχ. 23 (47), 1/12/1928, σ. 1081.

νομική οργάνωση του αγροτικού κόσμου με τη διαφορετική αντίληψη του χρόνου και της εργασίας, επιτρέπει στις γυναίκες μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων και τους παρέχει περισσότερες δυνατότητες κοινωνικοποίησης, καθώς παρά το φυλετικό καταμερισμό των δραστηριοτήτων, η θέση τους δεν καθορίζεται από τον αυστηρό διαχωρισμό των σφαιρών δράσης των δύο φύλων που ισχύει στο αστικό περιβάλλον – δημόσιος βίος και έμμισθη εργασία για τον άνδρα, άμισθες ασχολίες εντός της οικίας για τη γυναίκα.[55] Στο «Λίχνισμα»[56] της Αλεξανδρίδου-Στεφανοπούλου, στο «Από την εργασία»[57] της Λασκαρίδου και σε πλήθος άλλων έργων με σκηνές από την αγροτική ζωή, οι γυναίκες εργάζονται στην ύπαιθρο, συμμετέχοντας ενεργά στην αγροτική παραγωγή και στην κοινωνική ζωή του τόπου τους. Ακόμη και όταν ασχολούνται με οικιακές εργασίες δεν απομονώνονται και δεν εγκλωβίζονται στα στενά όρια του οίκου, αλλά αναπτύσσουν σχέσεις και καλλιεργούν την κοινωνικότητά τους. Στις «Ρόκες»,[58] για παράδειγμα, της Αλεξανδρίδου-Στεφανοπούλου (εικ. 3) εμφανίζονται να γνέθουν συντροφιά με τις ομόφυλές τους στην πλατεία του χωριού, το κέντρο του δημόσιου χώρου της αγροτικής κοινότητας.

Σε αντίθεση με τη συχνή απεικόνιση γυναικών αγροτικών κοινωνιών σε χειρονακτικές εργασίες στην ύπαιθρο, αλλά και σε οικιακές δραστηριότητες, πολύ περιορισμένα είναι τα θέματα που αφορούν την οικιακή εργασία στο αστικό περιβάλλον. Στο πλαίσιο του αρνητικού καθορισμού του κοινωνικού ρόλου των γυναικών, της πραγμοποίησής τους μέσα από το θεσμό της προίκας και του αποκλεισμού τους από τα περισσότερα επαγγέλματα, η οικιακή εργασία, παρότι απαραίτητη για την επιβί-

55 Βαρίκα, *ό.π.*, σσ. 52-53.
56 *Νέα Εστία*, τ. Ζ΄, τχ. 84, 15/6/193, σ. 637.
57 *Ανατολή 20ού αιώνος*, τ. Α΄, τχ. 9-10, 1/11/1902, σ. 298.
58 *Νέα Εστία*, τ. 4, τχ. 23 (47), 1/12/1928, σ. 1081.

ωση της οικογένειας, υποτιμάται, δεν αναγνωρίζεται και αποκρύπτεται, όχι μόνο στη ζωή, αλλά και στην τέχνη. Στην Ελλάδα απουσιάζουν θέματα που αφορούν πλύστρες, νταντάδες, τροφούς και γενικότερα γυναίκες τις εργατικής τάξης εν ώρα εργασίας.[59] Η Βαρίκα[60] αναφερόμενη στις αντιλήψεις για την οικιακή εργασία, γράφει: «Διασχίζοντας το κατώφλι του δημόσιου χώρου (στη σάλα ή στον περίπατο της Κυριακής), οι γυναίκες έπρεπε να εξαφανίσουν με το ντύσιμο και τη συμπεριφορά τους, κάθε απόδειξη παραγωγικής δραστηριότητας που κινδύνευε να σηματοδοτήσει την ομοιότητα τους με τους άνδρες».

Εικόνα 4 : Θάλεια Φλωρά, «Το κέντημα», *Χαραυγή*, τχ. 80-81, 1/5/1914, σ. 173.

Και ενώ η χειρονακτική εργασία υποβαθμίζεται στην προσπάθεια των νέων κατοίκων των πόλεων να αποποιηθούν το πρόσφατο αγροτικό τους παρελθόν και να ανέλθουν κοινωνικά, προβάλλοντας την αεργία και τη σχόλη των θηλυκών μελών της οικογένειας ως απτή απόδειξη της οικονομικής επιφάνειας του οίκου, το εργόχειρο είναι ίσως η μόνη χειρονακτική δραστηριότητα που φαίνεται αποδεκτή να αποτυπωθεί εικαστικά, καθώς πρόκειται για απασχόληση στον ελεύθερο χρόνο εντός της οικίας, που προβάλλει το χάρισμα της νοικοκυροσύνης των γυναικών των μεσαίων και αστικών στρωμάτων, χωρίς, όμως, να συνδέεται στενά με τις βιοποριστικές ανάγκες της οικογένειας. Στο «Κέντημα»[61] της Σοφίας Λασκαρίδου (εικ. 4), η οικοδέσποινα εμφανίζεται να κεντά καθισμένη αναπαυτικά σ' ένα καναπέ, καλοντυμένη και με επιμελημένη κόμμωση, όπως επιβάλλουν οι κώδικες καλής συμπεριφοράς των γυναικών της αστικής τάξης της εποχής.

Απόλυτα νομιμοποιημένη είναι η επαγγελματική απασχόληση των γυναικών των κατώτερων οικονομικά τάξεων με την υφαντική και τη μοδιστρική, δραστηριότητες σύμφυτες με τη γυναικεία φύση, οι οποίες θεωρούνται προέκταση των οικιακών καθηκόντων και παρότι έμμισθες,

59 Nochlin, *ό.π.*, σσ. 37-54· Chadwick, *ό.π.*, σσ. 184-185.

60 Βαρίκα, *ό.π.*, σσ. 180-181.

61 *Χαραυγή*, τχ. 80-81, 1/5/1914, σ. 175.

Εικόνα 5 : Σοφία Λασκαρίδου, «Το νυχτέρι», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΑ΄, τχ. 123, 1/5/1911, σ. 60.

δεν ανατρέπουν τον παραδοσιακό διαχωρισμό της δημόσιας και ιδιωτικής σφαίρας δράσης των δύο φύλων, καθώς μπορεί να λαμβάνουν χώρα και εντός του οίκου. Στο έργο «Η εργασία»[62] της Θάλειας Φλωρά απεικονίζεται μια κοπέλα με πρόχειρα ρούχα, να ράβει μόνη και μακριά από τα αδιάκριτα βλέμματα, στον κλειστό και περιχαρακωμένο χώρο του οίκου, ενώ το τεχνητό φως στο «Νυχτέρι»[63] της Σοφίας Λασκαρίδου (εικ. 5) υποδηλώνει ότι η δραστηριότητα της νεαρής γυναίκας γίνεται βράδυ, προφανώς μετά την ολοκλήρωση των καθημερινών ασχολιών και πάντως όχι σε βάρος των οικιακών της καθηκόντων.

Συμπερασματικά, παρότι η Καλλιρρόη Παρρέν,[64] στην προσπάθειά της να εξάρει τη γυναικεία καλλιτεχνική δημιουργία, προκειμένου να αναδείξει τις ιδιαιτερότητες και τα προτερήματά της, επικαλούμενη τον παράγοντα φύλο, δεν διστάζει να μιλήσει για την ύπαρξη «γυναικείας σχολής» που διαφοροποιείται από την ανδρική, αναφέροντας χαρακτηριστικά: «Η γυναικεία σχολή είναι ίσως η ατελεστέρα, αλλά και η καταλληλοτέρα όπως γεννήση εν τη ψυχή την συγκίνησιν, τον έρωτα, την αγάπην προς το καλόν», ωστόσο δεν μπορούμε να μιλήσουμε για «γυναικεία τέχνη»,[65] καθώς οι Ελληνίδες εικαστικοί δεν είχαν πρόθεση να δημιουργήσουν έργα που να αποτυπώνουν τη διαφορά ή τις ιδιαιτερότητες του φύλου τους. Παρόλα αυτά, το κοινωνικό φύλο φαίνεται ότι επηρεάζει ποικιλοτρόπως το έργο τους, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση μιας εικαστικής ταυτότητας με έμφυλα χαρακτηριστικά.

62 *Ανατολή 20ού αιώνος*, τ. Α΄, τχ. 9-10, 1/11/1902, σ. 311.

63 *Πινακοθήκη*, έτος ΙΑ΄, τχ. 123, 1/5/1911, σ. 60.

64 «Αι Ελληνίδες εν τη Καλλιτεχνική Εκθέσει του Παρνασσού», *Εφημερίς των Κυριών*, τχ. 163, 29/4/1980, σ. 2.

65 Ιγγλέση-Αβδελά, *ό.π.*, σ. 74-77.

ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΦΥΛΟ

Έμφυλες ταυτότητες και γυναικεία γραφή

(1945–σήμερα)

Résistance et devoir dans la poésie féminine après guerre

Constantina Spiliotopoulou

La création de la génération poétique après guerre intéresse toujours la critique. Si nous prenons comme critère la date de naissance et la date de publication, nous considérons qu'il s'agit d'une génération multiple et à l'image de son époque: on ne peut l'enfermer dans les frontières d'une définition[1]. Une œuvre abondante, riche en symboles, créée dans un contexte culturel et politique particulier ne peut que donner d'innombrables possibilités d'interprétation sur des thèmes dominants littéraires comme la résistance et le devoir. D'un autre côté, l'accroissement remarquable du nombre de femmes de lettres dans la société grecque après la Libération laisse entrevoir que cette époque constitue un moment charnière dans l'histoire de la littérature des femmes et de leur place dans le champ littéraire. Si nous prenons la période butoir après guerre comme point de départ, c'est parce que, pour la création poétique littéraire au féminin, « une palingénésie littéraire » est souvent signalée. Est-ce seulement une question de « sensibilité », de climat ? Nous ne le pensons pas.

Cette émergence significative des écrivaines correspond par ailleurs au moment où les femmes font pour la première fois massivement leur entrée dans la sphère publique qui, de surcroît, paraît indissociable de leur participation à la Résistance contre l'occupation nazie. Situées entre le devoir individuel et le devoir collectif, entre la politique et la littérature (l'action politique est un échec, l'écriture est un refuge), ou entre l'identité nationale et les mythes universels liés à leur identité sexuelle, les poétesses suivent parfois des chemins originaux dans un univers poétique prédéfini.

Nous avons tâché d'en extraire des œuvres pertinentes, tant du point de vue de la place qu'elles et leurs auteures occupent dans le champ littéraire grec, que du point de vue de notre problématique. Si l'histoire nationale devient le théâtre d'une mythologie et d'une mémoire féminines dépositaires d'un passé collectif quelque peu « revisité » par l'imaginaire féminin,

1 Pour un classement de la poésie après guerre voir: Medi Dora, *Μεταπολεμική πολιτική ποίηση* [*La poésie politique après guerre. Idéologie et Politique*], Kedros, Athènes, 1995, pp.11-43.

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

le devoir et la résistance sont aussi, à titre personnel, des espaces de la quête identitaire des écrivaines. La transformation effective du rôle des femmes et de leur identité amène à interroger de manière critique la représentation qui en a été donnée en ce qui concerne la poésie. En détruisant un ordre symbolique, la Résistance en appelle naturellement un autre : l'événement déclencheur qui conduit à l'écriture ; elle oblige la poétesse à sortir de son rôle et à s'engager dans le présent. Entre le représentable et l'irreprésentable se crée un espace d'exploration de toutes les possibilités d'aborder l'image réelle de la Résistance.

Dans ce contexte, la poésie féminine grecque se situe à la croisée d'au moins trois phénomènes: la place centrale, et parfois encombrante, qu'occupe la tradition poétique grecque dominée toujours par les figures de Solomos, Kalvos, Palamas, Kavafis, Sikelianos, Seferis, Ritsos etc., la prééminence accordée à la poésie en raison de son rapport conflictuel à l'Histoire; enfin, l'épanouissement d'une tradition poétique spécifiquement féminine jusque-là largement ignorée. Dans la plupart des cas cependant, ces trois événements sont traités séparément par la critique. Dans le discours poétique en question, la résistance et le devoir ont souvent été pensés en fonction l'un de l'autre. Cette mutuelle dépendance pourrait être le point de départ de notre lecture. L'idéal d'adéquation de la parole poétique à la réalité concrète que nous avons choisi de désigner par le terme de résistance trouve indubitablement sa source à la Résistance du peuple contre l'occupant. Dans la rhétorique officielle et populaire, la Résistance s'appelait « lutte de libération nationale ». La poétique de la Résistance a cette supériorité sur l'ancienne pensée aristotélicienne de la littérature, qu'elle prend l'écrit au sérieux: comme un vécu et un témoignage. C'est l'exemple de nos poétesses. Non ornement mais vivre.

Ainsi, il nous a paru intéressant de rendre compte d'une poétique de Résistance qui pourrait s'entendre de deux manières: En premier lieu, une mise en œuvre de cette poétique, dans une acception objective: dans le contexte grec, ce mot reste fortement connoté et suggère surtout l'idée d'une opposition de la part du peuple à l'injustice et à la tyrannie. En deuxième lieu, la « rébellion /résistance » de la part des écrivaines qui apparaît dans la poésie par rapport aux rapports sociaux de sexe est la marque d'une « poésie au féminin » qui a vraiment pris de l'ampleur plus tard. Cette rébellion apparaît sous l'influence de la conjoncture historique et s'inscrit à plusieurs niveaux dans l'exploration de zones culturelles taboues ou taxées jusqu'ici d'insignifiantes. A notre sens, « la rébellion/résistance » et l'opposition à l'ordre établi ont existé avant la Deuxième Guerre mondiale dans la littérature féminine grecque. Mais ces idées exprimées par la parole fonda-

trice des poétesses après guerre prennent de l'ampleur dans les années 60. Des jeunes poètes sont venu (e)s vers elles, souvent fasciné (e)s par la force de l'œuvre et en partie à cause de leur engagement. Pourtant la dénomination «littérature de la résistance »[2] fait son apparition après 1945 et renvoie au terme d'abord utilisé par les lettres françaises avant cette date et à la réception des poètes français de la Résistance (P.Eluard, L.Aragon, R.Char).

Dans sa totalité, la production poétique après guerre peut se diviser en trois courants, concernant tant les formes poétiques que la thématique : a) Poésie politique et sociale, b) poésie existentielle, b) poésie de tendances surréalistes[3]. Les composantes de l'héritage légué par la poésie après guerre à l'histoire de la littérature grecque moderne sont sans doute complexes, si elles ne sont pas parfois contradictoires. En tout cas, on pourrait affirmer que parfois ces catégories coexistent. Le critique littéraire Vassos Varikas est le premier à avoir parlé d'une poésie de la Contestation après la Deuxième Guerre mondiale. Une poésie de la Contestation scindée, de manière très générale, en trois périodes socio-historiques : de la première décennie après guerre liée à Poésie de la Résistance, suivi de la période de la Poésie de la Déception ou de la « génération perdue » et pour les années suivantes d'une poésie «anticonformiste ». Une typologie assez simple mais qui nous sert à classer les femmes poètes de la génération après guerre et de leurs épigones[4]. Les poètes de la Résistance, hommes et femmes, et leurs parcours apparaissent ainsi comme des figures qui peuvent mobiliser de puissants récits et cristalliser de multiples représentations, revendications de mémoire, rêves et espoirs. Certes, il est possible de les lire souvent comme *des vies parallèles*[5]. Ces poètes ne sont pas hors d'atteinte; ils et elles se mettent toujours en danger au moins jusqu'en 1974, date de la chute du régime des colonels. Ils et elles sont menacé(e)s, risquent l'interdiction, l'emprisonnement ou l'exil et payent leur engagement à la cause de la liberté

2 Pour l'histoire du terme « résistance » dans la littérature grecque voir Elefandis An. « Το αντιστασιακό φαινόμενο στην Ευρώπη του Χίτλερ » [Le phénomène de résistance en Europe de Hitler] dans *Μας πήραν την Αθήνα On nous a pris Athènes*, Athènes, 2003 et Veloudis Georges « Η ελληνική λογοτεχνία στην Αντίσταση » [La littérature grecque dans la période de la Résistance (1936-1949)], *Αναφορές*, Athènes, 1983, pp. 82-101.

3 Voir Politis L., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας [Histoire de la littérature néohellénique],* Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης [Institut de la Culture de la Banque Nationale], Athènes, 1980, pp. 335-346.

4 Divers aspects de la poésie après-guerre sont présentés par des différents auteurs dans le volume collectif *Πρακτικά πρώτου συμποσίου νεοελληνικής ποίησης* [*Actes du premier Symposium de Poésie néohellénique*], Athènes, Gnossi, 1982.

5 A l'image de ce qu'a fait Plutarque dans ses *Vies parallèles*, Belles Lettres, 2000.

du peuple grec par de multiples arrestations et internements. Mais en s'impliquant ainsi, les poètes des deux sexes se déplacent sur une autre scène, celle de la parole qui enchante et celle des symboles qui toujours échappent à la censure. Sous le poids de la censure, au contraire, la poésie tend aisément à s'épanouir.

Les poétesses se sont formées comme leurs confrères intellectuellement durant les années d'occupation, période qui imprime leur poésie. L'Occupation et la Résistance les marquent profondément. Ce cadre général étant posé, selon notre point de vue, le cheminement de l'histoire poétique féminine subit les influences de l'héritage littéraire national et parfois international mais ne se trace pas clairement à partir d'écoles et de mouvements littéraires.

La participation de quelques-unes à la Résistance, les vides apocalyptiques laissés par la Deuxième Guerre mondiale, la guerre civile et la résistance intérieure du mouvement de la gauche se transforment, par la voix poétique, en résurrection du sens et en reconstruction des valeurs. D'abord, cette poésie parle du surgissement lié à une insurrection collective du peuple grec, dans un moment donné de l'histoire qui n'avait pas duré longtemps mais qui avait cependant laissé des traces significatives. Les poétesses – comme les poètes – se sont dévouées à la cause patriotique avec un bel acharnement et certaines militaient dans l'arène politique. Le fait que certaines des jeunes résistantes étaient des poétesses visionnaires- en particulier Sofia Mavroeidi Papadaki, Rita Boumi Papas et Victoria Theodorou – ne peut que renforcer le parallélisme entre l'identité poétique et l'identité féminine. En outre, seule la politisation des auteurs femmes des années de la Résistance, et plus tard de la Dictature des colonels, peut se comparer, en solidarité, connivence et amitié, manifestes et interventions, à ces regroupements de poètes hommes et femmes qui jalonnent l'histoire des ruptures idéologiques et esthétiques. Un profil littéraire qui a sûrement influencé les plus jeunes.

Quoi de commun, en effet, entre des poétesses, certes contemporaines, mais ayant évolué dans des sphères sociales, politiques et parfois géographiques si différentes ? Entre l'univers poétique plutôt stable et homogène de Sofia Mavroidi Papadaki (1898-1977), Rita Boumi-Papas (1906-1984), Victoria Theodorou (1926-), Melissanthi (1910-1990) et celui, hétérogène, aux frontières toujours mouvantes d'Eleni Vakalo (1921-2001) et Matsi Chatzilazarou (1914-1987) ? Tout d'abord, elles ont soumis toute leur vie – et celle de ses leurs proches – aux exigences de la littérature. La plupart d'elles tombent dans la poésie très jeunes, écrivent constamment et publient pendant plusieurs décennies. Sofia Mavroidi Papadaki publie son premier

poème en 1930 et son dernier roman (pour enfants) en 1973, quatre ans avant sa mort. Rita Boumi-Papas apparaît dans les lettres grecques en 1919 dans une revue pour enfants, et en 1976, elle nous rend sa dernière publication. Victoria Theodorou – se présente pour la première fois dans la poésie en 1957 – elle continue encore à écrire et publier. Eleni Vakalo publie en 1944 ses premiers poèmes dans la revue « Νέα Γράμματα » [Des Lettres Nouvelles] et jusqu'en 1997 elle a publié quatorze recueils de poèmes.

Ce phénomène considérable surprit les contemporains, les critiques littéraires et les historiens de la littérature. La plupart des réceptions des œuvres des hommes poètes de la même période insistent sur l'engagement du poète dans l'histoire et sur l'inscription de cet engagement dans la quête de l'identité poétique. Cependant l'œuvre des femmes poètes reçoit un accueil contradictoire. En plus, en tenant compte de la bibliographie récente, il faut signaler que les critiques et les anthologies poétiques ont privilégié certains poètes connus de la période comme Manolis Anagnostakis et Giannis Ritsos et moins souvent des femmes. Mais en même temps la poésie féminine est souvent qualifiée de qualité par le lectorat et les critiques essentiellement masculins.

La lutte armée fut doublée d'un combat de la plume. La poésie écrite par les femmes y tient une place considérable et semble égaler en quantité et qualité celle de leurs homologues hommes mais elle reste inconnue à l'étranger et connaît une réception limitée en Grèce. Le premier exemple qui vient immédiatement à l'esprit est le parcours poétique de Sofia Mavroidi Papadaki. Son lyrisme loin de se réserver à la parole intime et privée qu'on trouve dans ses poèmes avant la guerre, s'enracine dans la circonstance historique et prend au cours de la période en question une coloration héroïque de plus en plus marquée comme dans son recueil *Της νιότης και της λευτεριάς [De la jeunesse et de la liberté]*. Un chemin poétique pareil à celui, par exemple, de Rita Boumi Papas ou de Victoria Theodorou. Elles sont toutes à la recherche d'une forme poétique apte à rendre compte de la réalité de la Résistance.

Sofia avait rédigé l'hymne du ELAS, l'armée des *andartes* des maquisards qui circulait de bouche à l'oreille – source de consolation, de patience et d'endurance pour les militants de la Résistance, chanté encore par les derniers survivants résistants. Il est devenu chanson, un outil de communication orale parce qu'elle se mémorise facilement. Les *andartika*, les poèmes chantés par les *andartes* auxquels appartient l'hymne de Mavroidi Papadaki, redonnent vie aux formes poétiques de la chanson populaire : « *Avec mon fusil sur l'épaule, dans les villes, des plaines, des montagnes. J'ouvre la route à la liberté, j'étale des rameaux et elle passe. En avant ELAS pour la*

Grèce, la justice et la liberté au bout de montagne et dans la vallée, prends ton envol, fais la guerre avec ton cœur. En portant un millier de noms et la même aura, acritas, armatole, maquisard, klephtis ou bien pallikare. Je suis toujours le peuple lui-même. Ton souffle est comme une chanson. Et pendant que tu te rues à la bataille, les pentes et les champs se font écho de ta voix.». Il s'agit, ici, d'un « discours constitué d'avance » qui tire incontestablement son origine d'une longue réminiscence d'un esprit d'insoumission qui nous renseigne sur ce qu'être insoumis induit comme signification pour l'imaginaire historique grec dans lequel le résistant se reconnaît en s'identifiant à des valeurs, des idéaux et des modèles héroïques, comme les *acrites* et les *kleftes*. On remarque aussi dans les poèmes semblables la filiation établie entre la résistance et d'autres luttes historiques et /ou mythiques, à force d'idéalisation, qui sont à la base de l'histoire mythifiée d'un peuple, et en particulier du peuple grec.

« *Ήτανε στην Αντίσταση!* » *[Il était (avait participé) à la Résistance]* tire immédiatement l'attention du lecteur de son poème « Epitaphe », écrit pour la mort du critique littéraire et deuxième époux de Galateia Kazantzaki, Marcos Avgeris. Surtout parce qu'il s'agit d'une intuition forte qui préfigure le terme d'une vie entière, autrement dit le dépassement de sa mort physique. Et selon ses vers de Sofia *: toute ta vie était une Résistance, et tout cela que tu as créé n'était qu'un hymne à la liberté*.

Les poétesses comme Sofia Papadaki et Galateia Kazantzaki, sont des partenaires de leurs compagnons dans la mise en œuvre de la cause de la liberté. C'est pourquoi, elles servent de la poésie pour informer et éduquer leurs camarades féminines. « *Dans la lutte, filles maquisards, comme les anciennes Souliotopoules dansez bien, faites la guerre, chantez* »[6]. Dans un cercle de danse, qui symbolise la solidarité féminine, à tour de rôle, les femmes en armes comme leurs ancêtres qui avaient aussi lutté contre la tyrannie, libèrent leurs corps et leurs esprits. La référence à *Souliotopoules* fait remonter à la tradition historique et aux combattantes grecques de la lutte d'indépendance de 1821. Elle souligne qu'alors la nation entière, y compris les femmes avait combattu pour l'indépendance et qu'il devait en être de même aujourd'hui. Ainsi les femmes peuvent s'organiser au nom de l'histoire de leur identité féminine. Celle-ci devient alors une interpellation par laquelle une femme appelle l'autre à advenir et à intervenir, par laquelle aussi une liberté en éveille une autre « *Et l'amour libre, fondement de la jeune génération, la joie de la jeunesse. Et non plus un bazar des esclaves, béni par l'Evangile mais une réunion des âmes*»[7].

6 Mavroeidi Papadaki Sofia, « Ανταρτοπούλες » [Des jeunes femmes maquis], *Της νιότης και της λευτεριάς [De la jeunesse et de la liberté],* Athènes, 1946, p. 24.

7 Karra Maria, *Επονίτισσα στους δρόμους και τις γειτονιές της Αθήνας [Une Eponitissa*

Si nous comparons la poésie de la même femme écrite avant, pendant et avant l'Occupation, nous apercevons que le recours à la clôture de la rime et à des formes fixes réhabilitent la poésie engagée en même temps que la rime libre. La poésie de Sofia n'est pas la seule. Les voix des femmes se manifestent en poésie performance, poésie sonore, poésie d'action. En tout cas la plupart des poétesses pratiquent en effet, à des degrés certes très divers, une liberté métrique liée à un désir de rapprocher la parole poétique de la langue parlée, et de produire un effet d'immédiateté et d'énergie.

Le devoir de mémoire devient une obligation qui traverse la poésie après guerre. Giannis Ritsos, Tassos Livaditis, Manolis Anagnostakis, Aris Alexandrou, des figures littéraires majeures de cette période nous rappellent leurs compagnons morts et exécutés à cause de leur participation à la Résistance. Pour les décharger de l'oubli ils ne disposent que les armes de la poésie : Et Aris Alexandrou : « *Et moi qui soi-disant oppose (à l'oubli) les poitrines des vers en papier pour sauver Costis de l'anonymat* ».

De leur côté, les femmes poètes axent leur travail sur la restauration douloureuse de la mémoire des héroïnes inconnues de la Résistance. Leur poésie, c'est aussi la plus grande beauté de celles qu'elles ont gardées en mémoire en transposant son expérience indescriptible dans le langage incantatoire de la poésie. Le devoir de mémoire en vers permet notamment de faire sortir des rangs des femmes anonymes pour représenter la communauté. La poétique de la Résistance au féminin en l'historicisant prend en compte l'identité féminine.

Nous en donnons quelques exemples tirés des poèmes mais il y a en a certainement beaucoup d'autres. Victoria Theodorou, résistante elle-même dès l'âge de seize ans, rend hommage à Vassiliki K. et lui demande de devenir pour elle son guide : « *Devant toi sept fusils, Derrière l'aube avec les roses et les crocus…….Qu'est-ce que regardaient tes yeux au loin, et ton front était si clair, quel Bonheur, quel printemps as tu vu se lever derrière les murs et les fers ? Deviens mon guide, esprit héroïque*!»[8]. Fotini, dans le récueil de Rita Boumi-Papas *Χίλια σκοτωμένα κορίτσια, [Des milliers de filles assassinées]* est une jeune fille qui «*distribuait son cœur en porte à porte* », mais une nuit, alors qu'« elle distribuait des slogans pour l'aube du monde », « c'est juste à ce moment-là, qu'on l'a arrêtée et qu'on l'a conduite à l'abattoir»[9].

Acharnée à dire les instants de devoir autant que l'héroïsme des femmes inconnues, la grandeur de l'homme sur Terre aussi bien que sa condi-

dans les rues et les quartiers d'Athènes], Athènes, 1982, p. 77.

8 Theodorou Victoria, *Εγκώμιο [Eloge]*, Athènes, 1957.

9 Rita Boumi-Papas, *Χίλια σκοτωμένα κορίτσια, [Des milliers de filles assassinées]*, Athènes, 1963.

tion tragique, la poésie au féminin de la génération après guerre résiste à la lecture et subjugue. Dans le même recueil, Rita nous amène presque à voir une « procession sacrée » constituée des filles innocentes assassinées: «*Si je sors me promener avec mes amies mortes, vous allez voir des milliers de filles avec les poitrines percées, découvertes qui vous crient: Pourquoi, si tôt vous nous avez envoyées dormir dans tant de neige, mal coiffées, en larmes ? Si je sors me promener avec mes amies mortes, les foules surprises vont voir que jamais une cohorte si légère n'avait mis pied sur la Terre, que jamais une procession si sanglante n'avait défilé, une résurrection si glorieuse et sacrée……. ».*

Le poème *Electre* de Mavroeidi Papadaki met en évidence les vertus de la femme héroïne grecque. Ici l'héroïne se définit par rapport à l'héroïsme masculin. Electre Apostolou, militante communiste, torturée à mort cruellement par les Allemands en 1944, avait aimé la lutte et s'y était dévouée passionnément, motivée par « une flamme secrète de son âme de femme ». En plus, c'est « un courage d'homme » qui l'a empêchée de s'agenouiller et baisser la tête quand ses bourreaux la brûlaient vivante[10].

Il est aussi intéressant de réfléchir sur la manière dont les poétesses, femmes d'action autant que de pensée avaient endossé le rôle d'écrivaine-résistante qui se donne à la constitution d'une mémoire, d'une dette envers l'histoire qu'il faut accomplir. Le travail de mémoire demande une épreuve – surtout de souffrance – qui est rayée entre les vers de Victoria Theodorou: « *Pourtant à travers des rêves impraticables j'ai réussi de à me débarrasser de mon pied de chèvre et à joindre les hommes. Mais je suis condamnée à écouter leur flûte et à raconter l'histoire de leur fuite et de leur exil. En servant le bataillon de la Mémoire*»[11].

Exemplaire est le rôle que la poétesse accorde à l'insoumission en tant qu'acte poétique et pousse jusqu'à des limites de supplice les vues de ses camarades de Résistance, pour arriver à formuler une esthétique-éthique. Elle proteste contre tous ceux qui prônent la modération au lieu d'excessif et la défaite au lieu de l'assaut « *Mais mon amertume comment peut-elle s'adoucir ? Même si ils m'écrasaient comme l'olive verte je ne partirais pas avec les soumis* »[12]. Autrement dit, vue de l'angle de Victoria Theodorou, l'insoumission devient pour ainsi dire une forme spécifique d'intelligence du monde, des autres et surtout de soi. En toute logique, le génie de la poétesse insoumise est intrinsèquement politique.

10 Mavroeidi Papadaki, *Της νιότης και της λευτεριάς [De la jeunesse et de la liberté].*

11 Theodorou Victoria, *Η νυχτωδία των συνόρων*, [*La musique nocturne des frontières*], 1986.

12 Theodorou Victoria*, Κατώφλι και παράθυρο, [Seuil et fenêtre],* 1962.

Le paysage nu de l'Europe après la guerre et de l'Europe de la Guerre froide devient le cadre du poème de Sophie Mavroidi Papadaki « *Λουλούδι της τέφρας* » [*La fleur des cendres*]. Une fleur minuscule fleurit sous des cendres humaines « *une jeune pousse de la souffrance, un basilic du calvaire, une fleur de Dahau, une fleur de la paix* ». On peut ainsi imaginer cette fleur d'espoir qui nous envoie le message que le jour continue de se lever et que la tendresse peut se partager même dans un monde qui a connu la barbarie et la cruauté. Quant au devoir poétique il doit maintenant essayer d'établir la réconciliation avec la vie qu'il faut recommencer. C'est le paradoxe par lequel ce devoir fournit la base du projet poétique, voué à lutter contre la fatalité des forces destructrices et de l'oubli. Un tel paradoxe souligne la profondeur traumatisante de la rupture correspondant à la Deuxième Guerre mondiale, et en même temps il semble redoubler une autre, sans doute celle de la guerre civile.

A partir de ce dernier le recours à la poésie va de pair souvent avec le sentiment d'impuissance et d'échec de l'action politique. Ce bouleversement historique métamorphosant le paysage national, et minant la cohérence de la société grecque éclatée et coupée en deux morceaux, a été ainsi dramatisé pour nos poétesses, en faisant l'écho et en l'accusant d'une métamorphose d'ordre parfois spirituel, placée elle aussi sous le signe de la perte de l'unité de l'identité nationale.

La guerre civile qui commence en 1945 influence profondément les poétesses. Un élément de cette espèce s'appelle un traumatisme, il produit un trou, une béance. Le statut tellement singulier de cet événement met en défaut les médiations traditionnelles de l'historiographie et de la littérature. La poésie maintenant a pour tâche de dire une réalité atroce, monstrueuse et incompréhensible. Rita Boumi Papas, représente alors Athènes comme une femme encore résistante mais très malade, affolée par les batailles entre des Grecs mais vêtue «entièrement avec les habits de la liberté » qui continue malgré tout de faire appel à la révolte. Que la Résistance traverse une crise, le lexique de la maladie et de la folie le montre assez. L'image traditionnelle d'Athènes, la cité de la Démocratie, est prise à contre-pied par la poétesse qui en dénonce implicitement la tragédie des événements actuels. De fait, les métaphores corporelles et de folie servent à figurer, le moment vécu par elle et ses contemporains: « *Athènes est gravement malade. Il y a quelques heures qu'elle a jeté son foulard. Et en ayant 40 de fièvre elle a sonné les tambours de la révolte. Echevelée, les seins nus comme la statue de la folie. En mettant les habits de la liberté de la tête aux pieds* »[13].

13 Boumi-Rita Papas, *Αθήνα, [Athènes]*, décembre 1945.

Ce n'est pas une surprise si les femmes poètes proches à plusieurs égards de l'engagement indirect comme Eleni Vakalo constate dès l'arrivée des Anglais avec une armée bien occupée que les acquis de la Résistance du peuple sont perdus. « *Les anges (άγγελοι) tiennent des télescopes. Et ils ont appris à conduire des avions. Mais Lazare n'a pas été ressuscité. Il a été tué par une bombe* »[14]. On remarque que si l'on enlève le ε le *άγγελοι* devient *Άγγλοι*. En passant par les différents recueils du livre *Το Άλλο του Πράγματος, Ποίηση 1954-1994 [L'Autre de la Chose]* un double mouvement se dessine, par lequel l'écriture de Vakalo simultanément transporte la puissance de son refus d'un univers personnel à une totalité sociale et politique, tout en s'appuyant, à cette fin, sur une oblitération accrue de la référence « au dernier acte révolutionnaire »: *Ce poème est mon dernier acte révolutionnaire avant de me soumettre aux conseils des autres races.*

La poésie telle que celle de Melissanthi allie au respect d'une certaine tradition poétique le souci de l'expression poétique; sa thématique participe d'un humanisme se voulant du moins non directement « engagé » au sens brechtien, et serrant au plus près la réalité observée et formalisée dans le poème et des angoisses de l'individu pris dans sa propre solitude au sein d'un paysage déchiré d'où les repères ont disparu à cause de la guerre fratricide. Elle donne ainsi l'impression de se réfugier dans la sphère de l'intimité, voire d'un lyrisme éthéré, déconnecté des réalités d'un monde cruel en plein bouleversement : « *Tandis que le sang coulait de tous les côtés, nous ne voulions nulle part arrêter. La nuit est devenue aveugle par les larmes. Loin, de plus en plus loin, au-delà des brouillards des larmes, dans la solitude absolue et le silence…….* »[15].

Malgré les oppositions, la mise en scène de la femme par la Résistance amène après la guerre au bouleversement des mentalités. Sur les plans politique et social, la société grecque remet en question, voire renie les valeurs traditionnelles, tendance qui trouve son expression dans la littérature. Sur le plan littéraire, une nouvelle liberté thématique s'accompagne de certaines recherches dans le domaine stylistique, de nouvelles formes d'expression sont explorées, roman expérimental, expériences sur le langage, polyphonie narrative, etc. Dans cette nouvelle donne, l'expression féminine trouve un certain essor et s'enhardit dans de nouvelles thématiques. Dès lors, la sexualité va faire partie du « mécanisme de rébellion » de la nouvelle génération d'écrivains femmes. Sans oublier l'expérience vécue, de plus en plus, les poétesses en exprimant leur *résistance* arrivent à localiser ce qu'il y a

14 Vakalo Eleni, *Μοντέρνοι θεοί [Des dieux modernes]* septembre 1945.

15 Melissanthi, *Τα ποιήματα της Μελισσάνθης, [Les poèmes de Melissanthi* (1930-1974)], Athènes, 1975.

d'essentiel dans le processus poétique: la recherche de l'humain, l'urgence de sortir des fers de la soumission individuelle et collective. Cette quête d'identité poétique pour quelques-unes continue à être une quête politique enragée, pour d'autres une quête de soi.

Ce questionnement ne touche pas moins le parcours de Matsi Chatzilazarou, remarquable par son écriture et son destin littéraire, mais aussi par son destin de femme. Non tant une poésie de témoignage sur l'événement qu'un témoignage sur la possibilité de libérer la femme des préjugés du passé. D'où l'intérêt de son écriture aujourd'hui. Elle participe au mouvement surréaliste mais son écriture le dépasse, ouvre sa propre voie et n'appartient pas à un groupe ou à une école littéraires. C'est surtout parce qu'elle a fait bouger les choses car elle a osé parler de l'érotisme féminin différemment : « *Jeunes hommes ! Approchez de nous, chevauchez-nous, nous sommes vos coursiers blancs, nous sommes vos juments mouillées* ». Le recueil *Μάης, Ιούνης και Νοέμβρης [Mai, juin et novembre]*, publié à Athènes en 1944, est un chant d'exorcisme qui décrit que le temps est arrivé pour la femme de briser ses dernières « résistances »: « *Un jour ou l'autre, j'ouvrirai mes paupières et mes jambes pour recevoir la pluie. J'ouvrirai les rues que mes résistances avaient fermées* ».

Il en résulte que la sexualité féminine comme mode de résistance est omniprésente dans l'oeuvre de Chatzilazarou. La représentation de la sexualité féminine du point de vue féminin vient donc mettre fin à ce monopole de l'image et de la sexualité féminines. L'écrivaine exploite un sujet qui, surtout dans son contexte culturel maternel, est l'un des derniers tabous. C'est d'ailleurs une des raisons pour laquelle la réception de son œuvre a souvent été si critique; elle écrit ce dont elle a envie, sans se préoccuper de l'opinion critique qui aimerait qu'elle aborde d'autres questions prescrites. Son écriture cultive les ruptures, les ellipses et la surprise. Ses poèmes tendent en outre à exprimer des idées abstraites par le biais d'illustrations sensibles et particulières plutôt que par des propositions générales.

C'est ainsi qu'existe pour nos poétesses une correspondance, voire une unité fondamentale entre bouleversement historique et bouleversement intérieur, entre les gains et les pertes subies dans le domaine de la vie collective et les gains et les pertes dans la sphère de la vie privée, entre son passé individuel et le passé de la société grecque. Ce passé apparaît encore plus lointain après la seconde Guerre mondiale et la Guerre civile et leurs destructions qui ne font qu'approfondir le double bouleversement.

Loin de se trouver réduite à un simple réservoir de thèmes la résistance et le devoir constituent avant tout une manière exemplaire d'habiter le monde, et une quête identitaire pendant des années sombres et plus

heureuses, qualité essentiellement poétique du regard sur le chaos et la puissance destructrice du temps personnel et historique. Intégrés dans le texte littéraire, ils jouent un rôle critique bien plus qu'ils n'expriment l'adhésion à un parti constitué. Ils n'associent pas forcément un écrivain à un parti précis: ils lui fournissent, en revanche, des moyens d'élaborer leur vision de l'humanisme. Par conséquent, les étudier dans les textes de la poésie au féminin ne consiste pas seulement à repérer les grands thèmes, mais à montrer que nous avons affaire à un rapport complexe qui engage le fait littéraire dans tous ses aspects.

Pour autant, résistance et devoir sont toujours de mise, même si nul ne peut nier que la ligne de front s'est bel et bien déplacée. À l'image du poème de Victoria Theodorou, les poétesses après guerre, en ayant s'ouvrir devant elles mille et une portes, restées auparavant closes, éprouvent l'ivresse de tous les possibles que leur identité poétique et féminine avaient façonnés pendant une période historique troublée comme des départs au long cours, et rêvent de réalisations ***avec et sans elles***:

Le fait est que nous partons sans qu'on ne nous ait rendu justice
Mais les chemins ne finissent jamais
Les visions suivront leur trajectoire
Et les révoltes successives
Comme les explosions de l'étoile du jour
Vont éternellement se déchaîner
Tout va être édifié sans nous
Tout partira dès son début jusqu'à sa fin
Sans nous (1990)

C'est la subversion que célèbre ici la poétesse, signe de quelqu'une qui ne se contente pas de conséquences ou de fait accompli de la vie, comme le montre ailleurs sa prédilection pour l'étoile du jour qui explose, corps céleste dont l'action peut s'accompagner des résonances affreuses.

Συγχρονική προσέγγιση της γυναικείας ποιητικής περιοχής κατά τη δεκαετία 1975-1985. Η καινούρια παρουσία

Ελένη Τζατζιμάκη

1. Η Ελληνίδα δημιουργός σε επαφή με την ώριμη φεμινιστική ιδέα και την αριστερή ανανέωση: μια έντιμη σχέση. Εξετάζοντας από την «ορφανή», από παιδί, μάνα των Κυπρίων αγωνιστών του '74 (Λίνα Κάσδαγλη «Κύπρος '74») μέχρι την αναρχική Κατερίνα Γώγου.

Οι πρόσφατες μνήμες του δικτατορικού παρελθόντος, παρά το αίσιο τέλος του, η οριστική (πρώτη) διάσπαση του ΚΚΕ σε εσωτερικού και εξωτερικού (1968) που απεμπόλησε πλήθος ανεκπλήρωτων προσδοκιών καθώς και το ασήκωτο βάρος της εισβολής του Αττίλα στην Κύπρο την 14η Αυγούστου του 1974, γονιμοποιούν τη στράτευση της ποίησης προς διαφορετική πια κατεύθυνση. Πρόκειται δηλαδή για μια νέα μορφή και εξέλιξη του αγωνιστικού της χαρακτήρα, που εστιάζεται πλέον συνειδητά στην ατομική αξία και επιθυμία, στο προσωπικό σύμπαν. Η ποίηση και τα πεπραγμένα της ανάγονται σταδιακά στη μονάδα, γίνονται όργανο αυτοαναφοράς, ίσως και αυτοβοήθειας, φεύγοντας ταυτόχρονα μακριά απ' το χαρακτήρα της διακονίας των ιδεών και των συνολικών οραμάτων που είχε κατά το πρόσφατο παρελθόν τον οποίο, άλλωστε, ενθάρρυνε ή και επίτασσε ως τώρα, η ταραχώδης ιστορική συγκυρία. Αν και η σύνολη γενιά του '70 έχει κατεξοχήν συνδεθεί με την έννοια της ομάδας και του ομαδικού προσανατολισμού, αυτό φαίνεται τελικά να αφορά περισσότερο τη λογοτεχνική παραγωγή των στενών ορίων της Επταετίας (1967-1974), αφού από το 1975 και έπειτα, ο κύκλος στενεύει αναφανδόν από το γενικό στο ειδικό, από το σύνολο στο άτομο, από το κοινό όραμα στο —γνωστό σε όλους διακριτικό για τη γενιά του 1980— «ιδιωτικό».

Μιλώντας επομένως για στράτευση εννοείται ένας παραλλαγμένος ορισμός της «στρατευμένης ποίησης»: οι άνθρωποι είναι νικημένοι απ' τους ίδιους τους εαυτούς τους, απ' τους ίδιους τους νέους κόσμους τούς οποίους κατασκεύασαν και για τους οποίους αγωνίστηκαν και ψάχνουν τρόπο να ενεργοποιηθούν απ' την αρχή. Περισσότερο φαίνεται να εξηγεί αυτήν την τάση η ευρύτερη ιδεολογική και αξιακή κρίση που σηματοδότησε την κομβική αυτή *στιγμή της ενσωμάτωσης*, όπως την χαρακτηρίζει

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

ο Νικηφόρος Διαμαντούρος[1], την οποία ο ελληνικός πνευματικός κόσμος δεν έχει καταφέρει ή προλάβει ακόμη να διαχειριστεί. Το όραμα και το αίσθημα της συνειδησιακής οικουμενικότητας περνάει από την αμφισβήτηση στην κατάρρευση κι αυτό δεν μπορεί παρά να ελλοχεύει πάντοτε πίσω από το ποίημα δεδομένου μάλιστα ότι η τέχνη την εποχή εκείνη δε διατηρούσε ρόλο δευτερεύοντα αλλά προτεραιότητα. Επιστρατεύουν, λοιπόν, το ποίημα ως τελευταίο όχημα διαφυγής, το οποίο, με χαμηλή φωνή πια, σαν εξασθενημένος απόηχος της κουρασμένης προσπάθειας για αλλαγή, ελπίζουν να ξαναδιαβαστεί δυνατά μέσα τους σύντομα.

Αρχικός στόχος είναι η αναδιάρθρωση του υπερεγώ τους όπως αυτό μοιάζει να εξελίσσεται — φίλαυτο και ηττοπαθές ταυτόχρονα. Επιθυμούν να διαλύσουν αυτόν τον εαυτό καθώς και την έννοια του ποιητικού υποκειμένου. Οι ποιητές και οι ποιήτριες της εποχής εκείνης φαίνεται να αδιαφορούν για τα εύσημα καθώς αποσκοπούν στο όλον, να σφυρηλατήσουν ξανά απ᾽ την αρχή το συλλογικό υποσυνείδητο. Θέλουν να αναστήσουν τις ομάδες, να επανασυσπειρωθούν, και το επιδιώκουν απευθυνόμενοι πρώτα-πρώτα στο δικό τους αλλοτριωμένο κομμάτι το οποίο πρέπει να ανατρέψουν. Με άλλα λόγια, θα λέγαμε ότι πρόκειται για μια ποίηση που, σε τελική ανάλυση, θα αποτελέσει ταυτόχρονα το μέσο και το σκοπό, μια βακτηρία αφ᾽ εαυτής, προσωπικής ανασύστασης, ηθικοπνευματικής και ιδεολογικής παλιννόστησης την οποία βέβαια, η ιστορία φαίνεται τελικά πως έκρινε άκαρπη αφού «*διαλυθήκαν οι παρέες και μείναμε ολομόναχοι*»[2]. Ενδεικτικός αυτής της άποψης είναι και ο υπότιτλος της ποιητικής συλλογής *Πού ζει ο λύκος;* (1986), της Ρέας Γαλανάκη («*Για τις παρέες, απ᾽ το᾽ 67 ως το᾽74*») καθώς και οι παρακάτω στίχοι της Τζένης Μαστοράκη: «*(…) Εμένα πάντως δεν μπορείς να μου το βγάλεις απ᾽ το νου πως, όταν μου μιλάς για Μαρξ, είναι που θέλεις να με βάλεις στο κρεβάτι, και τέλος πάντων, κρίμας που φορείς και κόκκινο πουκάμισο.*» καθώς και «*(…) Πετιέται τότε ο καταδότης πίσω απ᾽ τον μπερντέ κι αρχίζει να δείχνει με το δάχτυλο, κι όλοι ξαφνικά ζεσταθήκανε, όπως παλιά, με τα ελικόπτερα και τα ξιπόλητα πτώματα στο γήπεδο*»[3].

Και βέβαια, η μεγάλη πληγή της προδομένης Κύπρου δε θα μπορούσε να μην αιμορραγεί, νωπά ακόμη, πίσω από τις λέξεις: «(…) *είναι τα ίδια κορμιά που δέρνονται και ξεσκίζονται και στάζουν αίμα / είναι τα ίδια μάτια που μεγάλωσαν από τον τρόμο και ξέμαθαν τον ύπνο / είναι τα ίδια*

1 Σελ. 67, *Πολιτισμικός δυϊσμός και πολιτική αλλαγή,* Νικηφόρος Διαμαντούρος, Αλεξάνδρεια, 2000.

2 Στίχος ανώνυμου ποιητή, γραμμένος μεταξύ 1972 με 1973.

3 Στίχοι από το ποίημα « Ο Θανάσης » και « Οι εξετάσεις », συμπερ. στα *Παραμύθια της Χαλιμάς* (ποιητική συλλογή *Το σόι,* α΄ έκδοση 1978, Κέδρος).

πρόσωπα νεκρά τώρα για πάντα πάνω στο διαμελισμένο σώμα της Αφροδίτης;»[4]. Τους συναισθηματικά φορτισμένους αυτούς στίχους από το ποίημα της Λίνας Κάσδαγλη (1921) «*Κύπρος '74*», θα είχε ενδιαφέρον να αντιπαραβάλει κανείς με την ορμητική και άστικτη στιχουργία της Κατερίνας Γώγου η οποία, αν και αμφισβητημένη περίπτωση ποιήτριας, αποτελεί σήμα κατατεθέν της γενιάς της: «(…) *ήρθε και σφηνώθηκε μες στο μυαλό μου ένα σπουδαίο αμερικάνικο τζουκ μποξ με φωταγωγημένα εκατομμύρια χρωματιστά φωτάκια και πέφτανε βροχή τα τάληρα και τρέχανε νεράκι τα τραγούδια χειμώνας κι όλη η ζωή μας ξενιτιά και τα τραγούδια δεν είν' μωρέ για μερικούς και τα βάσανα γι' άλλους και το πέτσινο σακάκι του Αντώνη απ' την Τουρκιά δύο φορές ξενάκι αυτός και μια που το πουλούσε κι όλων τα ρούχα μας πλέανε γιατί άδειαζε η ψυχή μας και που κανένας μας δεν γύρεψε γιατρό γιατί σε τέτοιους καιρούς οι άνθρωποι δεν μπιστεύονται παρά τους λαβωμένους κι όσοι μας μίλαγαν για επιλογές ήταν όλοι μπάσταρδοι πέρα για πέρα πουλημένοι (…)»*[5].

Και βέβαια, στο πλαίσιο αυτού του ανοίγματος στον προκλητικό λόγο που αμφισβητεί τις αξίες (ή εμμονές) του συντηρητικού παρελθόντος, γειώνεται και το απυρόβλητο, ως τότε, ιερό της θρησκείας, όπως δείχνουν και οι παρακάτω στίχοι από το ποίημα «Δυο ποιήματα για ένα καλοκαίρι (II)», της Αμαλίας Τσακνιά: «*Μια μέρα ο Άγγελος Κυρίου θά 'ρθει σε μια Yamaha θα σταθεί εκεί με τα μαύρα γυαλιά το κράνος να φωσφορίζει στον ήλιο η μηχανή θα μουγκρίζει θα κλειδώσω καλά την εξώπορτα σαλτάροντας στο πίσω κάθισμα σαν κοριτσάκι, χωρίς αποσκευές θα περάσω τα χέρια σφιχτά γύρω στο άτρωτο πυρωμένο κορμί κάτω απ' το πέτσινο σακάκι κι εκεί θα σε ξεχάσω σε μια στιγμή με το πρώτο αγκάλιασμα για πρώτη και τελευταία φορά θα σε ξεχάσω.»*[6].

Ωστόσο, η συνάρτηση της φεμινιστικής ιδέας και της ευρύτερης πολιτικής κουλτούρας που εκκινούσε πια από μια κατεξοχήν προοδευτική αφετηρία με την κρίσιμη ιστορικά περίοδο της αριστεράς (ίδρυση του ΠΑΣΟΚ, πολυδιάσπαση των αριστερών δυνάμεων), συνεξετάζοντας συλλήβδην τις λιγότερο ή περισσότερο σοσιαλιστικές φωνές της εποχής, ακινητοποιούν σταδιακά την τέχνη στο σημείο βρασμού: αποσύρεται από τον παραδοσιακό διδακτικό της χαρακτήρα, δεν επισημαίνει αλλά θέλει να εκτονωθεί, να ξεχειλίσει και να παρασυρθεί ενώ παράλληλα αδιαφορεί για τα μεγάλα, κοινά οράματα και πράγματα. Άλλωστε, η επενέργεια του Μάη του 1968 στην καλλιτεχνική συνείδηση, και συγκεκριμένα εδώ ως προς τη σεξουα-

4 Το ποίημα ανήκει στην ποιητική συλλογή *Στέφανος Ενιαυτού,* 1975, Άγρα.

5 Στίχοι από το ποίημα «Έκθεσις αυτοψίας 2. 11. 75», συμπερ. στην ποιητική συλλογή *Το ξύλινο παλτό,* Καστανιώτης, 1982.

6 Σελ. 232, *Τα ποιήματα 1969 – 1984,* Αμαλία Τσακνιά, εκδόσεις στιγμή, 2000, Αθήνα.

λική απελευθέρωση και τη διαπίστωση της συνειδητοποίησης του κοινωνικού φύλου, φαίνεται πλέον να κυριεύει ριζοσπαστικά την Ελληνίδα ποιήτρια στα γραπτά της, συνειδητά ή τουλάχιστον, πιο συνειδητά από ποτέ.

Επομένως, ο χώρος του ποιήματος φαίνεται συνήθως κατειλημμένος από τη συνεχή αναζήτηση και την προσπάθεια κατάκτησης της νέας τους ταυτότητας. Ήδη από το 1960, ο Νεοφεμινισμός διακρίνει την ισότητα των δύο φύλων ως αποτέλεσμα διεκδίκησής της είτε στο πλαίσιο ενός κοινωνικοπολιτικού συστήματος (σοσιαλιστικός φεμινισμός) είτε στο πλαίσιο της ευθείας και αποκλειστικής ρήξης με το ανδρικό φύλο (ριζοσπαστικός φεμινισμός). Βέβαια, στο γυναικείο ποιητικό κείμενο φαίνεται, πάνω από όλα τώρα, να επείγει η ικανοποίηση του αιτήματος της γυναικείας απελευθέρωσης και η συνειδητοποίηση αυτής από την ευρύτερη ελληνική (και όχι μόνο) κοινωνία, πέρα από τα όποια θεωρητικά σχήματα και τις ατομικές στρατεύσεις. Θα μπορούσε να πει κανείς πως πολλά ποιήματα της εποχής μοιάζουν να ισοδυναμούν με ένα τεράστιο θαυμαστικό θριάμβου, το οποίο πηγάζει από την εσωτερική δικαίωση του *αρχέγονου τραυματισμού*, όπως εύστοχα το χαρακτηρίζει η Αθηνά Παπαδάκη[7].

Ποιοι όμως είναι οι ρόλοι και τι καθορίζει την ισότητα μέσα στη βιολογική διαφορετικότητα από το ανδρικό φύλο; Με άλλα λόγια, ποια είναι τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του αρσενικού και του θηλυκού γένους, τόσο στη ζωή όσο και στην τέχνη; Ψευδοερώτημα, στην πραγματικότητα, το οποίο εξαλείφεται, οριστικά πλέον, από την εδραίωση των επιταγών της μεταμοντέρνας σκέψης, με το επιχείρημα ότι δεν ερείδεται σε λογική βάση αυτή η διάκριση καθώς έχει αναθεωρηθεί και αποδομηθεί νοηματικά και γλωσσικά, πια, η κοινωνική σημασία των όρων «γυναίκα» και «άνδρας». Σε ένα λογοτεχνικό κείμενο, οποιαδήποτε προσπάθεια κατηγοριοποίησής του με κριτήριο το φύλο, αναιρείται αυτόματα αφού οτιδήποτε είναι ή λέει ένα «ανδρικό» ποίημα θα μπορούσε ακριβώς με τον ίδιο τρόπο να το λέει κι ένα «γυναικείο». Ενδεικτικό το παρακάτω απόσπασμα από το ποίημα «Παραβίαση » της Κατερίνας Αγγελάκη-Ρουκ :

«*Αρσενικός είσαι / και δεν εισχωρείσαι· / όμως εγώ όλες σου τις θηλυκές τρύπες / βιάζω, σε σπρώχνω / προς τα μέσα του εαυτού σου / με το δάχτυλο, τη γλώσσα / απλά εξαρτήματα της ανημποριάς μου. / Ανταλλάσσουμε υποδοχές / κι ό,τι χάθηκε ξαναβρίσκεται / γάργαρο στα βάθη· / μες στην καρύδα του κορμιού / ανατρέπονται οι ρόλοι / πλέουμε ανάσκελα / στο πηχτό της γάλα …* »[8].

7 *Υπάρχει λοιπόν γυναικεία ποίηση ;,* αποσπάσματα από ομιλίες, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη, 1990, Αθήνα.

8 Σελ. 82-83, *Ποιήματα 1978 – 1985,* Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ, εκδόσεις Καστανιώτη, 1998, Αθήνα.

2. Η γυναικεία ποίηση της δεκαετίας 1975-1985 απελευθερώνεται σταδιακά απ᾽ τα δεσμά της άλλοτε ακολουθώντας κι άλλοτε προτείνοντας: η δημοτική γλώσσα εδραιώνεται ενώ η ποίηση γίνεται δοκίμιο (Ρέα Γαλανάκη και Ελένη Βακαλό).

Τα πράγματα ποιούν (Τα μισανθή χέρια – Κική Δημουλά).

Στο ποίημά της «Τα μισανθή χέρια»[9], η Δημουλά εμπνεόμενη από ένα άγαλμα στον κήπο του Λουξεμβούργου, στο Παρίσι, και με την ενδεικτική ποιητική της των προσωποποιημένων εννοιών και των συναιρούμενων νοημάτων, αναφέρεται με τη σειρά της στο γυναικείο ζήτημα. Η ενδεικτική γλώσσα της διατηρείται καθώς αποτιμά τη γυναικεία φύση μέσα από τη γυναικεία μορφή ενός άγρυπνου αγάλματος που μοιάζει επιφορτισμένο με την υποχρέωση να εποπτεύει την πλατεία και να την προστατεύει από τους κινδύνους, με αυτοθυσία. Πρόκειται εμφανώς για ένα ποίημα στρατευμένο, πρώιμα, ίσως, φεμινιστικό, μέσα από λεκτικά αναπάντεχα και μια υποβόσκουσα διάθεση απονομής «δικαιοσύνης» στη γυναικεία ύπαρξη που τόσο τη στερήθηκε ανά τους αιώνες και ακόμα τη στερείται, έμμεσα ή άμεσα. Η Δημουλά αντιμάχεται ανοιχτά την προκατάληψη με ένα κρεσέντο επικλήσεων και συμβουλευτικού λόγου.

Εφαλτήριο του συλλογισμού της, αξιωματικά, η από γενέσεως κόσμου υποτίμηση του θήλεος έναντι του άρρενος. Η γυναίκα ως παραγωγός ζωής και ηδονής, κάποτε αμαρτωλή, κάποτε άγια, ποτέ όμως, απλώς, άνθρωπος. Ενδεικτικοί οι παρακάτω στίχοι: «*Το ένα σου χέρι σμιλεύτηκε χτένα / στ᾽ ανάκατα μαλλιά σου, ενώ το άλλο / φαίνεται σαν μόνο του να διάλεξε το ρόλο: / ακουμπισμένο χάδι στην κοιλιά, στην απαγορευμένη γονιμότητα / – δεν παραιτείται ούτε η πέτρα από τη μήτρα.*».

Στην αρχή μάλιστα του ποιήματος, η Δημουλά μιλά και για το γυναικείο σώμα που «οφείλει» το αιώνιο σφρίγος: «*Σε παράγγειλαν υπεύθυνα νέα και δυνατή / κι η σάρκα σου παράδειγμα κανένα / απ᾽ τη δική μας σάρκα να μην πάρει. / Απαγορευτική να σμιλευτείς / σε κάθε αλλαγή και παραμόρφωση, μια προστασία που δεν δόθηκε από καμία Τέχνη / στη δική μας ανθηρότητα και δύναμη.*».

Τέλος, η κοινωνική αντίφαση ως προς το γυναικείο κορμί, προκλητικά άδικη και καταδικασμένη στη χρόνια ασθένεια της ηθικοφάνειας, με ακρίβεια από την Αικατερίνη Δούκα-Καμπίτογλου: «Κυρίως, είναι η δημόσια έκφραση του γυναικείου ερωτισμού που θεωρείται απαράδεκτη και απαγορευμένη, ενώ την ίδια στιγμή το βασικό στοιχείο της απόλαυσης στη δυτική πατριαρχική κουλτούρα είναι η επίδειξη της γυναίκας ως θεάματος

9 Σελ. 232-233, «Τα μισανθή χέρια», *Ποιήματα,* Κική Δημουλά, Ίκαρος, η΄ έκδοση, 2009.

(εκτεθειμένης σε πινακίδες, σκηνές, οθόνες – «γυάλινα φέρετρα»)»[10].

Αντιλαμβανόμαστε επομένως, το υποδεέστερο της γυναίκας έναντι του ανδρός, στην κοινή συνείδηση και στην ευρύτερη πολιτισμική αντίληψη. Αξίζει όντως να προστεθούν εδώ τα λόγια της φεμινίστριας θεωρητικού κινηματογράφου L. Mulvey: «…Η γυναίκα, λοιπόν, στην πατριαρχική κουλτούρα είναι το σημαίνον για το άλλο του άντρα, δέσμια μιας συμβολικής τάξης στην οποία ο άνδρας μπορεί να βιώνει τις φαντασιώσεις και τις ιδεοληψίες του μέσα από τη γλωσσική κυριαρχία, επιβάλλοντάς τες στη σιωπηλή εικόνα της γυναίκας που είναι ακόμα δεμένη στη θέση της ως φορέας, όχι παραγωγός, νοήματος»[11]. Άλλωστε, ακόμη και στη λογοτεχνία, η γυναίκα έχει αποτελέσει συνήθως τη βουβή αφορμή ή, στην καλύτερη περίπτωση, την αντάξια συνοδοιπόρο στη ζωή του μυθιστορηματικού ήρωα–άνδρα, ακόμη και σε έργα γραμμένα από γυναίκες.

Συνοψίζοντας, παρατηρεί κανείς ότι η υψηλού συναισθηματικού δείκτη ποίηση της Δημουλά, παρά το διακριτικό της χαρακτήρα και τη λυρική διάθεση, κατορθώνει και συνιστά έναν καθαρό πρώιμο φεμινιστικό λόγο που αρθρώνεται μέσα από το ολιγόλογο μεν, αλλά ιδιαίτερα εύστοχο ζύγισμα του ειδικού βάρους των λέξεών της: δίνει την αίσθηση ότι κινείται περιφερειακά στο λόγο, κυκλώνοντας το νόημα από παντού, σε αντίθεση με τις περισσότερες ποιήτριες της περιόδου αυτής που επιλέγουν άμεσους και τολμηρούς τρόπους έκφρασης σε συνδυασμό με καθημερινή γλώσσα, συχνά αντιποιητική με ποικίλες γραμματικές αυθαιρεσίες που έχουν ως στόχο πάντοτε την περιδίνηση της φεμινιστικής διεκδίκησης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της τάσης αυτής η Νατάσσα Χατζιδάκι, μαχόμενη φεμινίστρια της εποχής και αρθρογράφος στο φεμινιστικό περιοδικό *ΣΚΟΥΠΑ*. Ο πυκνός ποιητικός της λόγος, εξωλογικός και σκοτεινός, με πολλά στοιχεία καθαρεύουσας και συχνή παρουσία οργάνων και μελών του σώματος στο λόγο της, συχνά εμπεριέχει προσπάθειες «θηλυκοποίησης» λέξεων αρσενικού γένους (π.χ. «*Η Φαραώ μέσα στον τάφο της ξαπλώνω (…)*» ενώ πολλά ποιήματά της έχουν τίτλο που φέρει υποκείμενο αποκλειστικά σε γένος θηλυκό (π.χ. *Αυτή που ρέπει, Κοιτάζοντας την φωτογραφία μιας νεκρής συγγραφέως*.)[12].

Αξιοσημείωτη, από πλευράς φύλου, είναι ακόμη και η ιδιαιτερότητα της ποιητικής συλλογής της Ρέας Γαλανάκη *Πού ζει ο Λύκος;*[13]: ποιήματα πεζόμορφα γραμμένα που εκτελούν κάπως «εικαστικά», όρος ο οποίος χρησι-

10 Σελ. 150-151, *Μυθιστόρημα Γυναίκας – ποιήτριες του 20ού αιώνα,* Αικατερίνη Δούκα-Καμπίτογλου, εκδόσεις Παπαζήση, 2007.

11 Σελ. 14-15, *Visual and other pleasures,* L. Mulvey, Macmillan Publishers, 2nd edition, 2009.

12 Σελ. 57 / 39 / 22-23, *Δυσαρέσκεια,* Νατάσσα Χατζιδάκι, Πλέθρον, 1984.

13 *Πού ζει ο Λύκος ;,*Ρέα Γαλανάκη, Άγρα, 1986.

μοποιήθηκε κάποτε για σχετικό θέμα από τον Δ.Ν. Μαρωνίτη, μια μυθιστορηματική δομικά αλλά τελείως ποιητική λειτουργικά ιστορία ανάμεσα στη Γυναίκα και το Λύκο, ως έννοιες που με αφηρημένο τρόπο δημιουργούν ταυτόχρονα ένα πλέγμα αντίθεσης αλλά και ταύτισης.

Το βιβλίο δομείται σε ενότητες των οποίων το θεματικό κέντρο είναι ο χώρος του σπιτιού, το διαμέρισμα. Ο Λύκος εμφανίζεται συνήθως ως τρίτο πρόσωπο, πιθανώς ως σύμβολο της κρυμμένης ταυτότητας, του άντρα, του άλλου, του πριν και του μετά ή του αναγκαίου βουβού ακροατή. Η ποίησή της σημαίνει αλλά δεν ορίζει αμφισβητώντας την οργανικότητα του λόγου. Υπάρχουν μοτίβα, εικόνες και φράσεις, αντλημένες μέσα από τη ζωή στην εστία και την ψυχολογία του νοικοκυριού με την οποία γαλουχήθηκε το γυναικείο φύλο ανά τους αιώνες. Και μέσα από την παραδεδεγμένη κατάσταση ανακύπτει η προϊούσα αλήθεια του γυναικείου ζητήματος: η σεξουαλική απελευθέρωση της γυναίκας. Και προκύπτει ακριβώς μέσα από την οπτικοποίηση της γυναικείας καθημερινότητας η οποία συντελείται με τρόπο που αναδύει στην αρχή το αίσθημα της οικειότητας, γρήγορα γίνεται συνεχής κι επίπονη τριβή και τότε, ακριβώς, αρχίζει να πονάει, υπενθυμίζοντας το νέο αίτημα. Η Ρέα Γαλανάκη κατορθώνει με μια ποίηση μυθιστορηματικού προσχήματος και αφηγηματικού χαρακτήρα ελλειπτικής και σχεδόν σουρεαλιστικής γλώσσας να ξετυλίξει, όπως σε σεκάνς κινηματογράφου, τον πυρήνα του γυναικείου ζητήματος.

Τέλος, εντυπωσιακή αναλογία με το *Πού ζει ο Λύκος;* της Ρέας Γαλανάκη παρουσιάζει το ποίημα – η ποιητική συλλογή *Οι παλάβρες της κυρά - Ροδαλίνας (1984)*[14], της Ελένης Βακαλό. Το έργο δομείται σε μια ψευδο–μυθοπλαστική γραμμή, ασυνεχούς νοήματος, ενώ πουθενά δεν υπάρχει στίξη. Το πρόσωπο της ιστορίας, το νεαρό κορίτσι, η Ροδαλίνα, η οποία, μέσα στο ευρύτερο διάγραμμα των *στερεότυπων απεικονίσεων*[15] της γυναικείας πραγματικότητας, κάποτε μιλάει για το κυνήγι του έρωτά της. Γενικώς, κι εδώ επικρατούν οι εικόνες–κρατήρες νοήματος, εμπνευσμένες κατά κύριο λόγο από τη γυναικεία εμπειρία του παρελθόντος. Αν και μορφικά προσεγγίζει περισσότερο τον ποιητικό λόγο, η αίσθηση που προκύπτει από το σύνολο του κειμένου, είναι αυτή μιας διηγημένης ιστορίας της οποίας, όμως, τελικά, η συνέχεια αναβάλλεται για την επόμενη ποιητική συλλογή της Ελένης Βακαλό με τίτλο *Γεγονότα και ιστορίες της κυρά-Ροδαλίνας (1990).* Και αναβάλλεται με τον τελευταίο στίχο–υπόσχεση και την ίδια στιγμή, μάλλον απειλή: «*Το κοριτσάκι δεν το σκέφτηκε, είναι επικίνδυνο να ερωτευτείς τη Ροδαλίνα*».

14 *Το άλλο του πράγματος – Ποίηση 1954 – 1994,* Ελένη Βακαλό, Νεφέλη, 1995.

15 Σελ. 60, *Έμενε Ποίημα – Μια περιδιάβαση στο ποιητικό «δάσος» της Ελένης Βακαλό,* Άντεια Φραντζή, Νεφέλη, 2005.

3. Το συμβόλαιο του ιδεατού ερωτισμού βρίσκεται υπό διαπραγμάτευση ενώ παράλληλα η «καινούρια» γυναίκα αναστοχάζεται την αιώνια φύση της μέσα από διαλόγους, ομολογημένους ή ανομολόγητους, με το λυρικό της παρελθόν.

Η νέα ιδέα της ισοτιμίας και των ίσων δυνατοτήτων ανάμεσα στα δύο φύλα παροχετεύεται μέσα από τα ποιήματα που αν και κατασκευάζονται σε συνθήκες εσωστρέφειας, δρουν μαζικά και αλληλέγγυα, συντροφικά, αφού γεννιούνται απ᾽ τον ίδιο θυμό κι απ᾽ το ίδιο δίλημμα. Η Αικατερίνη Δούκα-Καμπίτογλου στο *Μυθιστόρημα Γυναίκας* επισημαίνει χαρακτηριστικά: «Η εσωτερική σύγκρουση αναφέρεται βασικά στην αίσθηση της αποξένωσης που νιώθει η ποιήτρια, παγιδευμένη ανάμεσα στην εξωτερική «γυναικεία» και εσωτερική δημιουργική εμπειρία»[16]. Η διάκριση αυτή, λοιπόν, του *είναι* και του *δέον γενέσθαι* φαίνεται να ενοποιεί τις Ελληνίδες ποιήτριες ως κομβικό σημείο αναφοράς στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, σε αντίθεση με τη γενικότερη αποξένωση των ποιητών της περιόδου. Τις ενώνει ως κοινός εχθρός τον οποίο αντιπαλεύουν, η κάθε μια με προσωπικούς τρόπους και διαφορετικά εκφραστικά μέσα, δεδομένου βέβαια, ότι συνυπάρχουν ποιήτριες διαφορετικών ηλικιών και πνευματικών καταγωγών μέσα στον ίδιο αγώνα, οι οποίες και εξετάζονται εδώ συγχρονικά. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον μάλιστα, πώς, μέσα από την τόση τεχνοτροπική και εκφραστική απόκλιση ανάμεσα στις συγγραφείς —παραδοσιακές και μεταμοντέρνες, ενορατικές και κυνικές, αναλυτικές και μινιμαλιστικές— επιτυγχάνεται στο τέλος θριαμβευτικά η σύγκλιση του νοήματος: η γυναίκα, ως αυθύπαρκτη, πλέον, οντότητα αποτιμά το παρελθόν της, εντοιχισμένο ως τότε μέσα στην κουζίνα του σπιτιού και συνδεδεμένο κατά βάση με το μητρικό φίλτρο, υπό το φως της καινούριας της σεξουαλικής ταυτότητας. Λιτά, η Μαρία Λαϊνά στην ποιητική συλλογή *Δικό της* (1979) σκιαγραφεί αυτήν τη μεταβολή: «*Στη μέση ενός έξοχου κύκλου / από μεστά νοήματα / η Μαρία στάθηκε / και βγήκε στη φωτογραφία / σιγανά / φτιάχνοντας τη φουρκέτα στα μαλλιά της. / Εκθαμβωτικός αέρας / φυσούσε την αδιαφορία της. / Γδύθηκε στο σκοτάδι / πλάι στα φλιτζανάκια του καφέ / και το καλό τραπεζομάντιλο. / Εντελώς άλλα λόγια σκεφτόταν.*»[17].

Η Άντεια Φραντζή, στο ποίημα «*Στον αέρα*» από την *Περιπέτεια μιας περιγραφής*[18], γράφει χαρακτηριστικά: «(…) *Έλα πάρε / δίπλωμα μετά*

16 Σελ. 19, *Μυθιστόρημα Γυναίκας – ποιήτριες του 20ού αιώνα,* Αικατερίνη Δούκα-Καμπίτογλου, εκδόσεις Παπαζήση, 2007.

17 Σελ. 60- 61, *Δικό της,* Μαρία Λαϊνά, εκδόσεις Καστανιώτη, β΄ έκδοση, 2001.

18 Σελ. 19, *Η περιπέτεια μιας περιγραφής,* Άντεια Φραντζή, εκδόσεις Εγνατία, 1978, Θεσσαλονίκη.

φωτοστεφάνου / και βάλε φωτιά / στα πανευτυχή σεντόνια.(…)». Στίχο που θα μπορούσε με εύγλωττο τρόπο να τον συνεχίζει η παρακάτω στροφή από το ποίημα «*Σιδέρωμα*» της Αθηνάς Παπαδάκη, από την ποιητική συλλογή *Η αμνάδα των ατμών*[19]: «*(…) Χρόνια τώρα / το καλάθι της μπουγάδας / με τα ρούχα σαν κουλουριασμένα αρνιά / μ᾽ αρπάζει / καταβροχθίζει το τραγούδι μου. / Σχεδόν με πιάνει πανικός. / Ψάχνω να βρω ένα όνομα για τους γυμνούς μου αγκώνες. (…)*».

Έπειτα, η μητρότητα παύει να λειτουργεί ως υπέρτατη αξία, έχει απ᾽ ό,τι φαίνεται πλέον ξεπεραστεί η παλαιά φεμινιστική (ίσως και αντιφεμινιστική, τελικά) θεωρία περί ανωτερότητας ή και ιεροσύνης της γυναίκας λόγω της φυσικής της ιδιότητας να κυοφορεί: «(…) *Τι τα θες, η ποίηση πια δε φτουράει. / Μας τά ᾽παν κι άλλοι, σου λένε. / Κι έπειτα έχει κάμποσες να τραγουδήσουν / τη χαρά της μητρότητας. (…)*» στίχος από το ποίημα «*Η χαρά της μητρότητας*» της Τζένης Μαστοράκη[20], ενώ ο ερωτισμός και η ηδονή που εμπνέονται από τον ακκισμό της γυναίκας επανατοποθετούνται σε φεμινιστική βάση. Η Μαρία Κυρτζάκη[21] σε ποίημά της, αφού έχει περιγράψει το λάγνο θηλυκό τύπου Κλεοπάτρα που διεγείρει την ανδρική φαντασίωση, ολοκληρώνει το ποίημα λέγοντας: «*Κι ύστερα το έκτρωμα αυτό φόρεσες στο στόμα και γύρισες να με φωνάξεις.*».

Το γυναικείο σώμα δε νοείται πλέον ως όργανο, μέσο αναπαραγωγής αλλά ελεύθερη οντότητα που μπορεί και δικαιούται να βιώσει την ηδονή και την πολυγαμία, όπως ακριβώς επιτρέπεται και στο ανδρικό. Απορρίπτεται το πρότυπο της πατριαρχικής κοινωνίας ενώ πολλές φορές μάλιστα σατιρίζεται και καυτηριάζεται η ηθικολογία και τα πατερναλιστικά στερεότυπα.

Συνισταμένη των περισσότερων εκδηλώσεων και στιγμών του γυναικείου ποιητικού λόγου αποτελεί το γεγονός ότι ο γυναικείος ψυχισμός βγαίνει στην επιφάνεια απαλλαγμένος από τη λυρική υπερβολή του παρελθόντος. Τα συναισθήματα αναδεικνύονται μέσα από την ελλειπτικότητα και το μινιμαλισμό του λόγου δίχως το μανδύα της υπερβολής του ψυχικού πόνου ως δράματος, ερωτικού ή οποιασδήποτε άλλης φύσεως. Ο πόνος και η χαρά θεώνται από τη δημιουργό αποδομημένοι ένεκα του οξυμένου «εγώ», της αναστημένης λογικής σκέψης, και δυϊλίζονται με αφαιρετικότητα και μια μορφή επιτηδευμένης ασάφειας ώστε να ξαναγίνουν η πρώτη ύλη του ποιήματος. Η Karen Van Dayke στο έργο της *Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές* ερμηνεύει πολιτισμικά αυτή την ελλειπτικότητα και τη συσκότιση της έκφρασης ως απόρροια της λογοκρισίας του δικτατορικού παρελ-

19 Σελ. 17-18, *Η αμνάδα των ατμών,* Αθηνά Παπαδάκη, εκδόσεις Καστανιώτη, 1983.

20 Σελ. 40, *Το σόϊ,* Τζένη Μαστοράκη, Κέδρος, β΄ έκδοση, 1990.

21 Σελ. 117, *Στη μέση της ασφάλτου – Ποιήματα 1973 – 2002,*εκδόσεις Καστανιώτη, 2005.

θόντος καθώς και ως αποτέλεσμα του αιώνιου αισθήματος λογοκρισίας και ενοχής που καταδυνάστευε ανέκαθεν τη γυναικεία φύση: «*Η ικανότητά τους αυτή να βλέπουν αναλογίες ανάμεσα στην πολιτική καταπίεση και τη σεξουαλική καταστολή είναι σημαντική για να κατανοήσουμε την κατεύθυνση που ακολούθησε το έργο αυτών των γυναικών μετά τη δικτατορία. (…) Καθόσον το να γράφεις ως γυναίκα ήταν σαν να γράφεις από το καθεστώς της λογοκρισίας.*»[22]. Εάν όμως ισχύει κάτι τέτοιο, τότε αμφισβητείται αυτόματα η φεμινιστική τους συνείδηση καθώς επτά χρόνια μετά τη φεμινιστική έκρηξη του Μάη του 1968 θα ήταν αναμενόμενο να έχει αμβλυνθεί ή τουλάχιστον τεθεί υπό έλεγχο το συναίσθημα της σεξουαλικής καταπίεσης.

Επιπλέον, αν θεωρήσουμε ότι η ελλειπτικότητα και η συσκότιση του ποιητικού λόγου ήταν αποτέλεσμα και συνέπεια της λογοκρισίας που εφαρμοζόταν κατά την Επταετία, τότε τα παραπάνω στοιχεία θα εντοπίζονταν σε μεγαλύτερο ποσοστό ποιητών και ποιητριών, πόσο μάλλον δε στο έργο ποιητών με ενεργό αντιρρησιακό ύφος κατά του καθεστώτος όπως ο Α. Τραϊανός και πολλοί άλλοι. Άλλωστε, είναι πιο λογικό η λογοκρισία να οδηγεί στην αποχή απ᾽ το κείμενο παρά στην κρυπτικότητά του η οποία, άλλωστε, σίγουρα συνιστά παράγοντα πρόκλησης και τραβά περισσότερο κι ευκολότερα το ενδιαφέρον της λογοκρίνουσας αρχής.

Τέλος, η ελλειπτικότητα και *το ανακάτεμα των καθιερωμένων ιεραρχιών* (Van Dyke) σε συνδυασμό με το συγκεχυμένο μυστήριο γύρω από το ποίημα αλλά και μέσα του, παρατηρούνται από την Karen Van Dayke κυρίως σε ποιήτριες της εποχής όπως η Τζένη Μαστοράκη, η Ρέα Γαλανάκη και η Μαρία Λαϊνά των οποίων το έργο διακρίνεται για τους υπόγειους τρόπους ανάδειξης της θέσης του ποιήματος, κάποτε για το δύσβατο χαρακτήρα του, αλλά κυρίως για τη νοηματική του ορμητικότητα η οποία πηγάζει πολλές φορές μέσα από τις εικόνες. Εικόνες που εγείρουν το υποσυνείδητο πηγαίνοντας κατευθείαν στις αισθήσεις κι αφήνουν πίσω κάθε λογική διεργασία. Μήπως λοιπόν αυτή η λιτότητα και υπονοηματική λειτουργία του λόγου που αντισταθμίζεται με διάχυτη εικονοποιεία, αποτελεί η ίδια μια μορφή λογοκρισίας απέναντι στο πομπώδες και ανδροκρατούμενο παρελθόν της ευρύτερης μεταπολεμικής ελληνικής ποίησης, σατιρίζοντας τα πολλά της λόγια αλλά τη μικρή της διαύγεια σε σχέση με το γυναικείο ζήτημα; Άλλωστε, λειτουργικά η εικόνα συναρτάται άμεσα με την αίσθηση της πραγματικότητας σε αντίθεση, βέβαια, με τον εννοιολογικά φορτισμένο λόγο που, εξ ορισμού, σχεδόν, συνδέεται με την αίσθηση παθητικότητας κατά την πρόσληψη. Και τέλος, μήπως όλη αυτή η ματαί-

22 Σελ. 213, *Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές στην ελληνική ποίηση 1967 – 1990,* Karen Van Dayke, Άγρα, 2002.

ωση του νοήματος αποτελεί, εκτός των άλλων, και το ερμηνευτικό κλειδί μιας ποιητικής γενιάς και μιας εποχής που τείνει πλέον να βρει το νόημα στο λίγο και στο ατομικό;

~

Βιβλιογραφία

Γενιά του ’70, εισαγωγή: Αλέξης Ζήρας, επιμέλεια: Δημήτρης Αλεξίου, Όμβρος, 2001.

Η ελληνική ποίηση, ανθολογία – γραμματολογία, τόμος στ΄, Κώστα Γ. Παπαγεωργίου, εκδόσεις Σοκόλη, 2002.

Κομμουνιστική Επιθεώρηση – θεωρητικό και πολιτικό όργανο της κεντρικής επιτροπής του ΚΚΕ, τεύχος 5, 2010.

Πολιτισμικός δυϊσμός και πολιτική αλλαγή στην Ελλάδα της μεταπολίτευσης, Νικηφόρος Διαμαντούρος, μτφ. Δημήτρης Σωτηρόπουλος, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2000.

Η γυναίκα, τόμοι α΄ και β΄, Στάθης Μάρας, εκδόσεις Καστανιώτη, 1990.

Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα, επιμέλεια: Ε. Παπαταξιάρχης – Θ. Παραδέλλης, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, γ΄ έκδοση, 2006.

Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές στην ελληνική ποίηση 1967 – 1990, Karen Van Dayke, μτφ. Παλμύρα Ισμυρίδου, εκδόσεις Άγρα, 2002.

Μυθιστόρημα γυναίκας – ποιήτριες του 20ού αιώνα, Αικατερίνη Δούκα-Καμπίτογλου, εκδόσεις Παπαζήση, 2007.

Η ελληνική ποίηση του 20ού αιώνα, επιμέλεια–ανθολόγηση: Ευριπίδης Γαραντούδης, Μεταίχμιο, 2008.

Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία, Roderick Beaton, Νεφέλη, 1996.

Λεξικό λογοτεχνικών όρων και θεωρίας λογοτεχνίας, J. A. Cuddon, μετάφραση – επιστημονική επιμέλεια: Γιάννης Παρίσης, Μαρία Λιάπη, Μεταίχμιο, 2005.

Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική, επιμέλεια - εισαγωγή: Αθηνά Αθανασίου, μτφ. Πελαγία Μαρκέτου, Μαργαρίτα Μηλιώρη, Αιμίλιος Τσεκένης, εκδόσεις *νήσος*, 2006.

Στη μέση της ασφάλτου – ποιήματα 1973–2002, Μαρία Κυρτζάκη, εκδόσεις Καστανιώτη, 2005.

Υπάρχει, λοιπόν, γυναικεία ποίηση;, ομιλίες ποιητριών (Ά. Φραντζή, Κ. Αγγελάκη-Ρουκ, Ρ. Γαλανάκη, Α. Παπαδάκη, Π. Παμπούδη), Εταιρεία σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας, ιδρυτής: σχολή Μωραΐτη, 1990.

Αμνάδα των ατμών, ποιήματα, Αθηνά Παπαδάκη, β΄ έκδοση, εκδόσεις Καστανιώτη, 1983.

Το ξύλινο παλτό, Κατερίνα Γώγου, δέκατη πέμπτη έκδοση, εκδόσεις Καστανιώτη, α΄ έκδοση: 1982.

Ποιήματα 1978-1985, Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ, εκδόσεις Καστανιώτη, 1998.

Δυσαρέσκεια, Νατάσα Χατζιδάκι, Πλέθρον ελληνική λογοτεχνία, 1984.

Το σόι, Τζένη Μαστοράκη, Κέδρος, 1990.
Δικό της, Μαρία Λαϊνά, εκδόσεις Καστανιώτη, β΄ έκδοση, 2001.
Τα ποιήματα 1969 - 1984, Αμαλία Τσακνιά, εκδόσεις *στιγμή,* 2000.
Πού ζει ο λύκος ;, Ρέα Γαλανάκη, εκδόσεις Άγρα, 1986, Αθήνα.
Το άλλο του πράγματος – ποίηση 1954–1994, Ελένη Βακαλό, εκδόσεις Νεφέλη, 1995.
Η περιπέτεια μιας περιγραφής, Άντεια Φραντζή, εκδόσεις Εγνατία, Θεσσαλονίκη, 1978.
Από τον μοντερνισμό στη σύγχρονη ποίηση 1930 – 2006, Ευριπίδης Γαραντούδης, εκδόσεις Καστανιώτη, 2007.
Τα ποιήματα, Λίνα Κάσδαγλη, εκδόσεις Άγρα, 2002.
Έμενε ποίημα – μια περιδιάβαση στο ποιητικό « δάσος » της Ελένης Βακαλό, Άντεια Φραντζή, εκδόσεις Νεφέλη, 2005.
Οδός Πανός, τεύχος 145, έτος 28, *αφιέρωμα στην Κατερίνα Γώγου,* εκδόσεις οδός Πανός, Ιούλιος - Σεπτέμβριος 2009.
Διαβάζοντας Κική Δημουλά, Αγάθη Γεωργιάδου, Εριέττα Δεληγιάννη, ελληνικά γράμματα, 2001.
Ποιήματα, Κική Δημουλά, Η΄ έκδοση, Ίκαρος, 2009.
Visual and other pleasures, L. Mulvey, Macmillan publishers, 2nd edition, 2009.

ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΦΥΛΟ

Έμφυλες ταυτότητες

στον παραδοσιακό πολιτισμό

και στη λογοτεχνία

Γυναικείες και ανδρικές ταυτότητες σε μυθιστορήματα της Ρέας Γαλανάκη

Διαμάντη Αναγνωστοπούλου

Τα μυθιστορήματα της Ρ. Γαλανάκη χτίζονται μέσα από δύο βασικά συστατικά που προσδιορίζουν τόσο τη δράση όσο και τα πρόσωπα και τις ταυτότητες που συγκροτούν. Τα δύο αυτά συστατικά είναι ο μύθος και η Ιστορία. Το λογοτεχνικό κείμενο αρθρώνει τη σχέση ανάμεσα σε ατομική και συλλογική ιστορία και ο μύθος του επιτρέπει να αναστοχαστεί και να εκφραστεί εκ νέου πάνω στο σκοτεινό και φωτεινό βάθος της ανθρώπινης ύπαρξης.

Ειδικότερα, η Γαλανάκη στα μυθιστορήματά της συνδυάζει την οδύνη της Ιστορίας με έμφυλες ανησυχίες και μυθολογικά συμφραζόμενα, ψηλαφώντας τόσο το ατομικό όσο και το συλλογικό. Φέρει στην επιφάνεια την αλήθεια και την ύπαρξη του έμφυλου, του εθνοτικού και του ιδεολογικού Άλλου επιχειρώντας να τον κατανοήσει σε συνάρτηση με την αλήθεια και την ύπαρξη της αντίθετης πλευράς. Η ιστορική πραγματικότητα, η οποία διαμορφώνει την ταυτότητα των μυθιστορηματικών προσώπων, δίνεται τόσο ως ένα υπαρξιακά βιωμένο δράμα όσο και ως ένα στοιχείο πολιτιστικής πολύμορφης ύλης που αφορά ολόκληρη την κοινωνία. Η γυναίκα, μέσα από τη διήγηση, αφήνει να αναδειχθεί το πραγματικό της πρόσωπο αναδεικνύοντας ταυτόχρονα το πρόσωπο του άλλου – του άνδρα.

Γενικότερα, το μυθιστορηματικό πρόσωπο διατηρεί αμείωτη την παρουσία του στις μυθοπλασίες και στην κουλτούρα διότι μέσα από αυτό αγγίζουμε την αρχή της ταυτότητας, διορθωμένη ψυχαναλυτικά από την έννοια της ταύτισης. Η ταυτότητα είναι «αυτό που με κάνει ίδιο και διαφορετικό από τους άλλους». Είναι αυτό «μέσα από το οποίο προσδιορίζομαι και γνωρίζω τον εαυτό μου», «αισθάνομαι αποδεκτός και αναγνωρίζομαι ως τέτοιος από τον άλλον». Η ταυτότητα οικοδομείται μέσα από πράξεις αποχωρισμού, αυτονόμησης και επιβεβαίωσης[1]. Για να επικοινωνήσω με τον άλλο, είναι απαραίτητο να διαβώ τα δικά μου όρια και να ανοιχτώ σ' αυτόν. Στη γένεση του «είμαι ο εαυτός μου» υπάρχουν τρεις φάσεις. Η φάση της εγκατάστασης του συμβατικού Εγώ–α΄ ενικό, που αφορά την αφομοίωση

1 Fernando Gil, «Identité», in *Encyclopédia Universalis,* vol. II, Παρίσι, 1989, σ. 897-898.

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

των καθιερωμένων αξιών της κοινωνίας, που λειτουργούν ως ιδανικά του Εγώ του προσώπου. Η φάση του αυτόνομου Εγώ–α΄ ενικό, που αποκλίνει από τη συμβατική ταυτότητα μέσα από την αυτονόμηση, την κυριαρχία και την καταστολή. Η τρίτη φάση είναι όταν το αυτόνομο Εγώ, απαλλαγμένο από συμβάσεις, επικοινωνεί με τον Άλλον[2].

Οι ταυτότητες των ανδρικών και γυναικείων μυθιστορηματικών προσώπων στη Γαλανάκη χτίζονται από ψηφίδες της κοινωνικής, πολιτικής και ιδεολογικής λειτουργίας των προσώπων, της διαπόρευσής τους μέσα στα ιστορικά γεγονότα και της ψυχολογικής τους συγκρότησης. Όλα τα πρόσωπα, ανδρικά και γυναικεία, εκτίθενται στο βλέμμα του Άλλου για να εγκαταστήσουν την αφηγηματική τους ταυτότητα.

Τα μυθιστορηματικά πρόσωπα δρουν ως μεταβατικά αντικείμενα, δηλαδή επιτρέπουν να μάθουμε μέσα απ᾽ αυτά την ταυτότητα και την τομή ανάμεσα στο εγώ και στον κόσμο. Συνιστούν επίσης ένα χώρο συγκινησιακό και έναν υπαρξιακό κώδικα. Συνδέουν τη μικρή με τη μεγάλη ιστορία, εισάγουν το διφορούμενο και την ειρωνική απόσταση, μέσα απ᾽ αυτά περνά η μεταβίβαση της εμπειρίας, της μνήμης και της γνώσης. Οι παραπάνω λειτουργίες τους[3] τα καθιστούν μια πολυσημαντική μηχανή γνώσης και αναζήτησης της αλήθειας, του παρελθόντος και της ταυτότητας.

Το μυθιστορηματικό πρόσωπο ως το alter ego ιστορικών ή μυθικών προσώπων κατέχει μια αινιγματική διάσταση και μια ζωή καινούργια. Ταξιδεύει από κείμενο σε κείμενο, ίδιο και διαφορετικό ταυτόχρονα, εγγραφόμενο σε μια άλλη γενιά, απευθυνόμενο σε μια άλλη συλλογικότητα, ενσαρκώνοντας διαφορετικές ιδέες, επιθυμίες και φαντασιώσεις, αποτυπώνοντας τρόπους του είναι και του πράττειν. Στα μυθιστορήματα της Ρ. Γαλανάκη γεγονότα μυθολογικά, ιστορικά, βιογραφικά ή και αυτοβιογραφικά ξαναμοντάρονται διαφορετικά μέσα σε άλλες διαδικασίες συμβολοποίησης, απελευθερώνοντας έτσι διαφορετικές σημασίες. Τόσο ο μύθος και η Ιστορία όσο και η μυθοπλασία προτείνουν μια ανάγνωση του πραγματικού που έχει η καθεμιά τη δική της συνοχή και λογική. Το φαντασιακό της συγγραφέως διαπερασμένο από μυθολογικές και ιστορικές αντηχήσεις συναντά, μέσα στη δική της επανοικοδόμηση όψεων του πραγματικού, τα

2 Brigitte Weisshaupt, «Subjectivité et identité de la femme», in *Encyclopédia Universalis*, vol. 9, Παρίσι, 1989, σ. 362. Βλ. και για ψυχαναλυτικούς όρους ταύτισης και ταυτότητας στο J. Laplanche και J.-B. Pontalis, *Λεξιλόγιο Ψυχανάλυσης,* μτφρ. Β. Καψαμπέλης, Λ. Χαλκούση, Α. Σκουλίκα, Π. Αλούπης, Αθήνα, Κέδρος, 1986, σ. 486 και 493 αντίστοιχα.

3 Για τις λειτουργίες του μυθιστορηματικού προσώπου βλ. D. Bougnoux, «Le principe de l'identification», στο P. Claudes και Y. Reuter (επιμ.), *Personnage et Histoire littéraire*, Τουλούζη, Presses Universitaires du Mirail, 1991, σ. 192-193. Επίσης γενικότερα για τη θεωρία του μυθιστορηματικού προσώπου βλ. V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Παρίσι, PUF, 1998.

συστήματα αναπαράστασης μιας ολόκληρης κουλτούρας και συνδιαλέγεται μαζί τους.

Η παρούσα μελέτη θα ασχοληθεί με την αποτύπωση γυναικείων και ανδρικών μυθιστορηματικών προσώπων στο έργο της Γαλανάκη, εστιάζοντας σε τέσσερα μυθιστορήματά της: το *Βίο του Ισμαήλ Φερίκ Πασά*[4], την *Ελένη ή ο Κανένας*[5], τον *Αιώνα των Λαβυρίνθων*[6], και το πρόσφατο *Φωτιές του Ιούδα, στάχτες του Οιδίποδα*[7]. Θα επιχειρήσουμε να δούμε τον τρόπο με τον οποίο, μέσα από το πρίσμα της μυθοπλασίας, η συγγραφέας χειρίζεται τις ανδρικές και γυναικείες ταυτότητες μέσα από τις σχέσεις πραγματικότητας και αναπαράστασης, ιστορίας και μύθου, κοινωνικής και βιολογικής έμφυλης διαφοράς, υιοθέτησης ή περιστασιακής απόρριψης των σταθερών ορίων ανάμεσα στους γυναικείους και ανδρικούς χαρακτήρες. Θα δούμε με ποιους τρόπους η γραφή της Γαλανάκη υφαίνει το φαντασιακό με το συμβολικό, το πραγματικό με το ψυχικό, το μυθικό και το ιστορικό με το μυθοπλαστικό, το γυναικείο με το ανδρικό, δημιουργώντας ακέραιες μυθοπλαστικές ταυτότητες με κλωστές από διαφορετικά νήματα. Θα δούμε πώς συγκροτεί τη μυθοπλασία τόσο ως τόπο που επιτρέπει νέες εκδοχές του ανδρικού και του γυναικείου εγώ όσο και ως τέχνη της διαπραγμάτευσης ανάμεσά τους.

Στα μυθιστορήματα της Γαλανάκη η μυθοπλασία χτίζεται και προχωρά μέσα από την αποθήκευση ενός «ήδη γνωστού» (ιστορικά αρχεία, λόγια παράδοση) και ενός «ήδη ειπωμένου» (μύθου, θρύλου, προφορικής λαϊκής παράδοσης), που είναι διαπερασμένα από εικόνες και συναισθηματικά φορτία. Η προσφυγή σ' αυτά τα «ήδη γνωστά και ειπωμένα» βοηθά στη γενίκευση αλλά και στην ταύτιση ή ακόμα και στην ειρωνική απόσταση όχι μόνο των ηρώων/ηρωίδων με τα μυθικά και ιστορικά τους αρχέτυπα αλλά και του κάθε αναγνώστη μ' αυτούς. Μέσα από τις διηγήσεις και τους θρύλους το νόημα της ανθρώπινης κατάστασης με τις «πρωταρχικές της συγκρούσεις» εμφανίζεται στη φαντασιακή σκηνή και αφήνει τα ίχνη του στον τρόπο σκέπτεσθαι και στις θεωρήσεις των υποκειμένων για την ύπαρξή τους και για τον κόσμο. Τα αινίγματα που εγείρονται είναι πάντα τα ίδια: η γέννηση, ο θάνατος, η σεξουαλικότητα[8], το φύλο. Και στα

4 Ρ. Γαλανάκη, *Ο βίος του Ισμαήλ Φερίκ Πασά (Spina Nel Cuore)*, Αθήνα, Άγρα, 1989. Στο εξής οι αναφορές σε σελίδες θα αναφέρονται σ' αυτή την έκδοση.

5 Ρ. Γαλανάκη, *Ελένη, ή ο Κανένας*, Αθήνα, Άγρα, 1998. Στο εξής οι αναφορές σε σελίδες θα αναφέρονται σ' αυτή την έκδοση.

6 Ρ. Γαλανάκη, *Ο Αιώνας των Λαβυρίνθων*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2002. Στο εξής οι αναφορές σε σελίδες θα αναφέρονται σ' αυτή την έκδοση.

7 Ρ. Γαλανάκη, *Φωτιές του Ιούδα, στάχτες του Οιδίποδα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2009. Στο εξής οι αναφορές σε σελίδες θα αναφέρονται σ' αυτή την έκδοση.

8 Ο Georges Gusdorf έλεγε ότι «η σεξουαλικότητα παίζει σημαντικό ρόλο μέσα στους

τρία βασικά θέματα της ύπαρξης, δηλαδή τη γέννηση, τη θνητότητα και τη γονιμότητα, η έμφυλη κατάσταση είναι στο κέντρο, τοποθετώντας τη γυναίκα στην καρδιά των αινιγμάτων. Όπως μέσα σε κάθε μύθο ή θρύλο υπάρχει στο βάθος μια αλήθεια, έτσι και η μυθοπλασία, ανακατεύοντας το αληθινό με το ψεύτικο, λέει την αλήθεια μέσα από το αίνιγμα, τους συμβολισμούς και την αλληγορία.

Ο Ισμαήλ Φερίκ πασάς, όπως και η Ελένη, περιπλανώνται διχασμένοι σε κινούμενες ταυτότητες. Και οι δύο μοιάζουν παγιδευμένοι στο παιχνίδι της αποδοχής της ταυτότητάς τους και της άρνησής της. Η παγίδα είναι η ζωή ανάμεσα στην αρχική ταυτότητα του Κρητικού για τον Ισμαήλ και της γυναίκας με τις συμβάσεις της εποχής της για την Ελένη και στην κατασκευή μιας δεύτερης ταυτότητας, του μουσουλμάνου Αιγύπτιου και του μεταμφιεσμένου άντρα αντίστοιχα, ως προς το όνομα, το θρήσκευμα, τη στάση ζωής και τη συμπεριφορά. Και οι δύο ξαναγεννούν τον εαυτό τους στον τόπο του Άλλου. Η τωρινή όμως ζωή και ταυτότητα διατηρεί πάντα ίχνη της παλιάς, κρατώντας σε απόσταση το Εγώ και τον Άλλο, εμποδίζοντας την αποκατάσταση της ολότητας. Ο Ισμαήλ Φερίκ πασάς βγαίνοντας μέσα από τη σπηλιά[9], που συμβολίζει τη μήτρα, από παιδί γίνεται άντρας με μόνο εφόδιο και «τεκμήριο της πρώτης του ζωής» (σ. 79) μια πράσινη σκουριασμένη λεπίδα που τον συνοδεύει έως το τέλος του βίου του ως φυλαχτό[10].

Προσπαθεί να ρίξει γέφυρα (σ. 46-47) ανάμεσα στους δύο εαυτούς[11], στις δύο ζωές, στα δύο εγώ, στις δύο θρησκείες (σ. 111), στις δύο γλώσσες (σ. 29, 64, 161). Η μια ταυτότητα πολεμά την άλλη και ο ένας εαυτός υπερασπίζεται τα δίκαιά του έναντι του άλλου, νιώθοντας ότι βρίσκεται σε κίνδυνο. Αισθάνεται αιχμάλωτος ανάμεσα στα δύο («Ποιος περισσότερο με είχε αιχμαλωτίσει, ο χαμένος τόπος ή η Αίγυπτος;» σ. 157) διότι ζει την ταυτότητα ως μια ανοιχτή πληγή πένθους (σ. 83). Ο αδελφός του που ζει στην Αθήνα έκανε το πένθος των δικών τους, «εισέπραττε την παιδική τους ζωή σαν συνεχιστέα μνήμη», που μπορούσε μάλιστα και να τη μεταβιβάσει. Ενώ ο ίδιος έζησε πάντα με ένα άλυτο «μη εξωτερικευμένο» πένθος, την παιδική του ζωή «σαν απαγορευμένο γεγονός» (σ. 82) και «η δική

μύθους», G. Gusdorf, «Mythe et philosophie», *Revue de métaphysique et de morale*, avril-juin 1951, σ. 182 και ο Claude Lévi-Strauss επεσήμανε ότι «υπάρχει ψυχανάλυση μέσα στους μύθους», Cl. Lévi-Strauss, «Entretien» in R. Bellour και C. Clément (επιμ.), *Claude Lévi-Strauss. Textes de et sur Cl. Lévi-Strauss*, Παρίσι, Gallimard/ idées, 1979, σ. 204.

9 Το κείμενο μιλά για μια αναγέννηση μέσα από τη σπηλιά, σ. 17.

10 σ. 16, 58, 62, 79, 94, 197.

11 Βλ. σ. 33, 34, 62, 67, 71, 74 111, 134, 135.

του μνήμη δεν έπρεπε να μοιράσει τον άρτο της, ούτε να κληρονομηθεί στα παιδιά του» (σ. 83). Η ζωή του και η τωρινή του ταυτότητα είναι «ένα παλίμψηστο ματαιωμένων αισθημάτων» (σ. 29). Μόνο ο ίσκιος της μάνας του τον συνοδεύει κάνοντας τη μοναξιά του σκληρότερη (σ. 124), ταυτίζοντας την εικόνα της στην εικόνα της πρώτης χανούμ του χαρεμιού του (σ. 91) ή ακόμη προβάλλοντάς την στην εικόνα του αδελφικού του φίλου Ιμπραήμ (σ. 159), που η ζωντανή του μνήμη τον συνοδεύει (σ. 118-119) στο ταξίδι της επιστροφής στην Κρήτη όπου πηγαίνει ως κατακτητής – διοικητής του αιγυπτιακού στρατού για να καταπνίξει το 1866 την Κρητική επανάσταση[12]. Η «μάνα των ίσκιων» είναι η προϋπόθεση της υποδοχής του στο σπίτι όπου είχε γεννηθεί[13], είναι η προϋπόθεση της εσωτερικότητας της Εστίας και του Νόστου. Τώρα κάνει την αντίθετη πορεία: από άντρας γίνεται μικρό αγόρι και από κυρίαρχος και κατακτητής γίνεται «αδύναμος και φθαρτός». Κάνει μια νέκυια στο «βασίλειο των ίσκιων» και συμφιλιώνεται με τον σκοτωμένο του πατέρα. Ο απωθημένος του εαυτός «που όφειλε να παραμείνει κρυμμένος» επιστρέφει μέσα στην οδύνη και τη μοναξιά και προκαλεί την ανοίκεια παραδοξότητα της διαπίστωσης ότι το «εγώ είναι ένας Άλλος», δηλαδή της διαπίστωσης της εξορίας. Δεν ανήκει πια σε κανένα τόπο, σε κανένα χρόνο, σε καμιά αγάπη. Το ανάμεσα στα δυο είναι ο τόπος του. Αυτό δηλώνουν οι πρώτες δύο εκδοχές θανάτου[14]: είτε δηλητηριάστηκε από τον Τούρκο Ομέρ πασά που τον υποπτεύθηκε ως προδότη, δηλαδή πεθαίνει «σαν ένας μετανοημένος», είτε πυροβολήθηκε από τους Έλληνες, δηλαδή πεθαίνει «σαν ένας ξένος ανεπιθύμητος». Η τρίτη εκδοχή, εκδοχή του αφηγητή, μιλά για μια αυτοκτονία με το παλιό μαχαίρι της σπηλιάς, που κρατούσε πάντα πάνω του «και το έμπηξε στην καρδιά του». Έτσι κάνει επιτέλους το πένθος του επιστρέφοντας στην αρχική μήτρα–σπηλιά, κερδίζοντας ως έσχατο τίμημα το θάνατο.

Η Ελένη Αλταμούρα-Μπούκουρα, ιστορικό πρόσωπο κι αυτή του 19ου αιώνα, μοιράζεται με τον Ισμαήλ Φερίκ πασά την ίδια «σχάση» ανάμεσα

12 Ενώ τα δύο μέρη α΄ και γ΄ είναι σε τριτοπρόσωπη αφήγηση, το δεύτερο μεσαίο μέρος που περιλαμβάνει την επιστροφή του Ισμαήλ Φερίκ πασά στο Οροπέδιο του Λασιθίου και στη 9μηνη εκεί παραμονή του κυριεύεται από το πρώτο πρόσωπο. Επίσης είναι άξιο να αναφερθεί ότι υπάρχει αναφορά στο μυθιστόρημα *Αιώνας των λαβυρίνθων*, ως εσωτερική διακειμενικότητα, στο πρόσωπο του Ισμαήλ και στην επιστροφή του στην Κρήτη (σ. 20-21, 88).

13 Βλ. 7ο κεφάλαιο, σ. 168-179.

14 Βλ. σ. 184-197. Βλ. επίσης την ανάλυση του Roderick Beaton στο R. Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα, Νεφέλη, 1996, σ. 363-366. Τρεις εκδοχές υπάρχουν και για την τύχη της πεθαμένης μητέρας του μετά την τούρκικη επιδρομή στο χωριό του όταν ήταν μικρός, σ. 20-26.

σε δύο ταυτότητες, εδώ την ανδρική και την γυναικεία, όπως και το ίδιο ανέκφραστο πένθος γι' αυτή την άβυσσό του ανάμεσα στα δυο. Και εδώ το μυθιστόρημα σε τρία μέρη, με τα δύο, α΄ και γ΄, σε τριτοπρόσωπη αφήγηση και το μεσαίο να κυριεύεται από το πρώτο πρόσωπο με δύο διαφορετικές γραμματοσειρές, μια ορθογράμματη στον πραγματικό χρόνο της αφήγησης και μια πλαγιογράμματη στον εσωτερικό χρόνο και χώρο της αφήγησης, το χώρο των σκέψεων, των συναισθημάτων, του ασυνειδήτου, της επικοινωνίας της Ελένης με τους νεκρούς της. Δεν θα κάνω μια εκτενή ανάλυση του κειμένου[15], θα σταθώ μόνο σε μερικά σημεία. Η Ελένη μη μπορώντας να χωρέσει το πάθος[16] της ζωγραφικής στα στενά όρια των κοινωνικών αναπαραστάσεων για τη γυναίκα της εποχής της, αποφασίζει να φύγει στην Ιταλία με την πρόθεση να δώσει όλο της τον εαυτό στην ελεύθερη εξάσκηση και ανάπτυξη της καλλιτεχνικής της ενασχόλησης. Οι μελέτες του Φρόυντ πάνω στην μετάθεση (déplacement)[17], δίνουν ένα κλειδί ερμηνείας για την γεωγραφική απομάκρυνση που υπακούει σε ένα μηχανισμό άμυνας, και απεικονίζουν την λειτουργία της διαδικασίας υποκατάστασης (substitution)[18] στην οποία οφείλουν να προσφεύγουν τα άτομα που αναζητούν μια διέξοδο στην υπαρξιακή και καλλιτεχνική τους αναζήτηση. Εφόσον η γυναικεία καθιερωμένη ταυτότητα περιορίζεται στα χρόνια της Ελένης στο status της συζύγου και της μητέρας, τότε το εγώ της γυναίκας που επιθυμεί να αφιερωθεί στην τέχνη μέλλει να είναι το θέατρο ανυπέρβλητων συγκρούσεων εάν δεν μπορέσει να επεξεργαστεί μια στρατηγική άμυνας που θα επιτρέψει τη μείωση της δύναμης των κοινωνικών αναπαραστάσεων. Η διαδικασία άμυνας, προσδιορισμένη ως «σύνολο ενεργειών, στόχος των οποίων είναι να ελαττωθεί ή και να ακυρωθεί κάθε μεταβολή ικανή να θέσει σε κίνδυνο τη συνοχή και τη σταθερότητα του ατόμου ως βιοψυχολογικής μονάδας»[19], ενεργοποιείται όταν μια αναπαράσταση θεωρείται ασυμφιλίωτη με το εγώ (moi). Η επιχειρούμενη στρατηγική για να μειώσει τις εσωτερικές πιέσεις που αντικρούουν τις κοινωνικές αναπαραστάσεις συνίσταται στο να τις υποκαταστήσει με άλλες, δηλαδή να τις μεταθέσει. Επειδή λοιπόν, η επιθυμία της Ελένης προσκρούει στις κοινωνικές αναπαραστάσεις της εποχής της για τη γυναίκα, εμποδίζοντάς

15 Εξάλλου το έχει κάνει εμπεριστατωμένα και με πολλή οξυδέρκεια η Μαίρη Μικέ στο Μ. Μικέ, *Μεταμφιέσεις στη νεοελληνική πεζογραφία (19ος-20ός αι.)*, Αθήνα, Κέδρος, 2001, σ. 326-350.

16 «όμως κάθε πάθος συγκροτεί αργά και σταθερά παρέκκλιση», Γαλανάκη, *ό.π.*, σ. 33, 34, 44, 46, 53.

17 S. Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Παρίσι, Petite Bibliothèque Payot, 1983. Βλ. και Laplanche και Pontalis, *ό.π.*, σ. 314.

18 Laplanche και Pontalis, *ό.π.*, σ. 477.

19 Laplanche και Pontalis, *ό.π.*, σ. 16-20.

την να αναπτύξει την ταυτότητά της με αυτονομία, η Ελένη επιχειρεί μια ψυχική μετάθεση μέσα αφενός από μια γεωγραφική μετάθεση–την Ιταλία και αφετέρου από μια παρενδυτική μετάθεση, πιστεύοντας ότι θα μπορέσει έτσι να δημιουργήσει χωρίς να υποφέρει από τη σύγκρουση των αναπαραστάσεων. Η Ελένη, δημιουργώντας τον αντρικό της εαυτό, γεννά τον εαυτό της ως καλλιτέχνη.

Η Anne Juranville προτείνει μια ανάλυση του ενδύματος που φωτίζει την παρενδυσία της Ελένης. Λέει ότι το ρούχο είναι ένα είδος ασπίδας αλλά και κοσμήματος[20] για τη γυναίκα, που τη διαχωρίζει, την προφυλάσσει και τη στολίζει. «Το γυναικείο ρούχο είναι ένας τρόπος έκφρασης (tournure), με τη ρητορική σημασία του όρου»[21]. Εάν η ενδυματολογική επιλογή της Ελένης της επιτρέπει να προφυλαχθεί και να «στολιστεί» ως άντρας, την στερεί όμως από τη θηλυκή της υπόσταση αποξενώνοντάς την από το κοινωνικό σύνολο, από την πατρική οικογένειά της αλλά και από τον έρωτα της ζωής της τον Σαβέριο, που την εγκαταλείπει γιατί τον «είχαν κουράσει ο μελαγχολικός της χαρακτήρας […], οι αδιάκοπες φυγές της, η δυστυχία της όταν έπρεπε να ντύνεται με γυναικεία ρούχα, τα κουρεμένα της μαλλιά» (σ. 106). Το ρούχο είναι αυτό που περιέχει και μας δίνει να πιστεύουμε ότι υπάρχει ένα περιεχόμενο. Έτσι τον Άλλο τον φέρει εντός της, γίνεται ο Άλλος αυτής της ίδιας. Το ρούχο είναι αυτό που δείχνει– τον άντρα, και αυτό που κρύβει– την επιθυμία να ζει αυτόνομα την καλλιτεχνική της δημιουργικότητα[22]. Η παρενδυσία της Ελένης κρύβει τη θηλυκή της ταυτότητα για να δείξει τη γυναικεία αυτόνομή της ταυτότητα (σ. 101). Το ανδρικό ρούχο υπέχει τη λειτουργία ταυτότητας που μοιράζεται ανάμεσα σ' αυτήν και στον Άλλον, – το «επέκεινα»[23] της γυναίκας που αποδίδεται και στην γοητεία αλλά και στο φόβο που ασκούσε στον Σαβέριο «το αίνιγμα της ανέκαθεν κρυμμένης πίσω από πέπλα γυναίκας της Ανατολής» (σ. 104).

Ωστόσο, το κομμάτιασμα ανάμεσα σ' ένα εξωτερικό ανδρικό και σ' ένα εσωτερικό γυναικείο λειτουργεί διχαστικά και οδυνηρά για την ίδια[24]. Τα

20 «Εξακολούθησα να φορώ κοστούμια για να ζω μόνη και να ταξιδεύω με ασφάλεια. Η, όποια κι αν ήμουνα, Ελένη είχε μάθει να γίνεται κυριολεκτικά αόρατη, μόλις περνούσε το όχι χρυσό σαν βέρα, μα μαγικό δαχτυλίδι των αντρίκειων ρούχων», σ. 86 (οι υπογραμμίσεις δικές μας).

21 A. Juranville, *La femme et la mélancolie*, Παρίσι, Presses Universitaires de France, 1993, σ. 191-192.

22 «Κρύφτηκα αποκαλύπτοντας, αφού αυτός ήταν ο μόνος τρόπος για να διασωθεί κανείς μέσα από την τέχνη» (σ. 77).

23 Υπάρχει, όπως λέει ο Λακάν, πάντα ένα πέπλο, πάνω στο οποίο προβάλλεται και ιχνογραφείται η απουσία, το είδωλο της απουσίας. J. Lacan, «La fonction du voile», *Sém. Livre IV, La relation d'objet,* Παρίσι, Seuil, 1994, σ. 155.

24 Βλ. σ. 66, 69, 70, 72, 73, 74, 77, 87, 92, 93, 101, 105.

δύο φύλα μαζί μπορεί να μοιάζουν ως δελεαστική προοπτική, όπως της λέει στον ύπνο της η Μεγάλη Κυρά Λασκαρίνα Μπουμπουλίνα, το alter ego της[25], ωστόσο το ανάμεσα στα δύο και η δύσκολη μετάβαση από το ένα στο άλλο και η επιστροφή, όταν φορά τα ίδια κοριτσίστικα ρούχα, με τα οποία είχε αναχωρήσει, για να επιστρέψει στους δικούς της και στην ταυτότητα που άφησε (σ. 105), όταν την εγκαταλείπει ο Σαβέριο, την καθιστούν οιονεί άφυλη, αφού άλλοτε είναι «απαγορευμένη γυναίκα και δήθεν άντρας» και άλλοτε απαγορευμένος άντρας και ψεύτικη γυναικεία ταυτότητα (σ. 87). Αυτό το ανάμεσα είναι ο Κανένας που δίνεται ως διαζευτική επιλογή στο γυναικείο της όνομα. Αυτό ακριβώς είναι δυσερμήνευτο από τους οικείους της και το κοινωνικό της περιβάλλον (σ. 209-214), όσο και από την Καλλιρρόη Παρρέν, που την επισκέπτεται και τη χαρακτηρίζει Αίνιγμα (σ. 196-197). Αυτό ίσως αποτελεί Ύβρη και επιφέρει τις ενοχές για το θάνατο των δύο παιδιών της (σ. 177), τον εγκλεισμό της (σ. 137) στο σπίτι των Σπετσών σε κατάσταση «νεκροφάνειας», «νεκρή ανάμεσα στους ζωντανούς και ζωντανή ανάμεσα στους πεθαμένους» (σ. 160-161), και τον θάνατό της μέσα στη μοναξιά και την απουσία. Ο Κανένας την οδηγεί στη λεηλασία της ζωής της, της ψυχής της και της γυναικείας συνεκτικής της ταυτότητας (σ. 92). Πριν πεθάνει καίει (σ. 119 και 181-183) όλα της τα έργα που είναι το ίδιο της το σώμα.

Ο δημιουργός οφείλει να περάσει από τη διαδικασία του σώματος για να δώσει σώμα στο έργο του. Ο Anzieu βεβαιώνει ότι η εικόνα της μητέρας είναι κεντρική στη διαδικασία της δημιουργίας, η οποία κινητοποιεί μια ναρκισσιστική ταύτιση με τη μητρική παντοδυναμία[26]. Η φωτιά που βάζει η Ελένη καίει τη «λεηλατημένη μητρική της αγκαλιά», τη λεηλατημένη ερωτική αγκαλιά, τη λεηλατημένη επιθυμία για την τέχνη ταυτίζοντας τα δύο σώματα, το δικό της και της τέχνης της σε ένα, κάνοντας το πένθος της για όλα τα παραπάνω και απαντώντας έτσι, λίγο πριν από το τέλος της ταραχώδους αλλά και ακίνητης ζωής της, στην παραδοσιακή διχοτομία ανάμεσα στη γυναικεία φύση, τη μαγική αντίληψη του κόσμου και το γυναικείο σώμα από τη μια μεριά και στην κουλτούρα, την τέχνη, τη λογική και τον αντρικό κανόνα (σ. 127) από την άλλη.

«Ένα πρόσωπο είναι πάντα πιο πολλά» (σ. 18), λέει κάπου η Ελένη. Αυτή η διαπίστωση αφορά απόλυτα ένα άλλο γυναικείο πρόσωπο στο μυθοπλαστικό σύμπαν της Γαλανάκη, την Αγγελικώ στο μυθιστόρημα *Φωτιές του Ιούδα, στάχτες του Οιδίποδα*. Είναι μια γυναίκα περίκλειστη στην εστία

25 «Η Κυρά […] γύρισε και μου είπε να συνεχίσω να ντύνομαι σαν άντρας, γιατί έτσι θα μάθω διπλάσια κι από τους άντρες κι από τις γυναίκες», σ. 73.

26 Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Παρίσι, Gallimard, 1981, σ. 82.

της, σ' ένα κλειστό σύμπαν τόσο ιδιωτικό όσο και συλλογικό. Περιχαρακωμένη, μαθημένη να σιωπά, να υποτάσσεται στο ανδροκρατικό κοινωνικό σύμπαν του χωριού της και στις υποδείξεις του. Ωστόσο, αναπτύσσει μια εσωτερικότητα που σημαδεύεται από δύο γεγονότα που δεν μπορεί να εξορίσει από το μυαλό της. Το πρώτο, ο ανομολόγητος έρωτας της παιδικής της ηλικίας για ένα όμορφο, μεγαλύτερο από αυτήν άνδρα, που έχει το παρατσούκλι Αδικημένος. Αυτός ο πλατωνικός έρωτας με τον Αδικημένο, με τον οποίο αντάλλαξε μόνο ένα φιλί, σημαίνεται ως «αμαρτωλός» αφού ήταν πρώτος ξάδελφος της μάνας της και δικός της θείος. Το δεύτερο γεγονός της παιδικής της ηλικίας, το οποίο επίσης έχει θάψει μέσα της, είναι ο γάμος στο βουνό δύο ανταρτών, του Ζάχαρη και της Μάρθας, ένας γάμος–σκάνδαλο για το χωριό αφού είναι πρώτα ξαδέλφια και η Μάρθα επτά χρόνια μεγαλύτερη από τον άντρα της. Από αυτό το γάμο η Αγγελικώ διατηρεί μια ανάμνηση όλο έξαψη και κρατά «σαν μπομπονιέρα του γάμου εκείνου» ένα παγούρι τρυπημένο από τις σφαίρες των ανταρτών, που 57 χρόνια αργότερα το μεταβιβάζει στη συνονόματη εγγονή της Μάρθας εκείνης, ως γνήσια κληρονόμο του (σ. 226). Η οδύνη σε σχέση με το βίωμα της γυναίκας αναδεικνύεται και σ' αυτό το μυθιστόρημα ως υπαρξιακή αναγκαιότητα. Εκεί όπου υπάρχει όμως πληγή, τραύμα, υπάρχει και υποκείμενο, που ελευθερώνεται ακριβώς μέσα από αυτή τη ζώσα πληγή[27]. Το πρόσωπο της Αγγελικώς, φορέας απωθημένων επιθυμιών, μέσα από την εσωτερικότητα και την οδύνη αποκτά ψυχολογικό βάθος. Το πεπρωμένο της μοιάζει να είναι η ενοχή από εκείνο τον παιδικό έρωτα, η σιωπή και η υποταγή. Ωστόσο, αυτή την αλυσίδα της σιωπής και της υποταγής τη σπάει όταν φονεύει το Χάρακα, το δάσκαλο του χωριού. Ο Χάρακας, παρωνύμιο λόγω της μεθόδου διαπαιδαγώγησης που εφαρμόζει, είναι ο φορέας του «κακού»: ανακατεμένος σε παράνομες ενέργειες και σκοτεινές υποθέσεις, ξενόφοβος, αντισημίτης, οπαδός της φυλετικής καθαρότητας, ρατσιστής και σεξιστής, πολέμιος της νέας δασκάλας, της Μάρθας, εγγονής της Μάρθας της αντάρτισσας και «αιμομίκτριας». Προσπαθεί να τη διαπομπεύσει βγάζοντας ανώνυμα στην εφημερίδα την ιστορία των παππούδων της, προσπαθεί να τη βιάσει και τη σώζει η Αγγελικώ, σκοτώνει τον Πέτρο, ανιψιό της Αγγελικώς και alter ego του Αδικημένου στα μάτια της, και εραστή της νεαρής δασκάλας και επιχειρεί να σκοτώσει και τη Μάρθα. Μέσω του φόνου του Χάρακα η Αγγελικώ εξεγείρεται αντιπαλεύοντας το πεπρωμένο της, φονεύοντας όλο το κοινωνικό ανδροκρατούμενο, μισαλλόδοξο παρελθόν, κερδίζοντας, και μέσα από την επιδοκιμασία της φίλης της Φροσύνης (σ. 256) για την πράξη της, την ελευθερία και την

27 Βλ. V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Παρίσι, PUF, 1992, σ. 140.

ατομική της ταυτότητα. Ο φόνος είναι ένα «πέρασμα στην πράξη» (passage à l'acte) που σπάει τον καθρέφτη της κοινωνίας, ο οποίος δίνει μια μονοεπίπεδη εικόνα της γυναίκας, σπάζοντας τις κοινωνικές συμβάσεις.

Το μυθιστόρημα αυτό μοιράζεται σε δύο παράλληλες αφηγήσεις. Αφενός την αφήγηση της κεντρικής ιστορίας που χωρίζεται σε μια τριτοπρόσωπη και σε μια πρωτοπρόσωπη αφήγηση από τη Μάρθα, η οποία διακόπτεται από μια αφήγηση σε πλαγιογράμματη γραφή, κατά την οποία ξεδιπλώνει τα όνειρά της, τις αναμνήσεις της παιδικής της ηλικίας, τις σχέσεις με τους γονείς της, το πένθος και την απώθηση, τα οποία συγκροτούν τον εσωτερικό χρόνο. Αφετέρου μια αφήγηση που έρχεται από το χώρο του μύθου, όπως διασώζεται στην κρητική λογοτεχνική παράδοση και διαπλέκει την ιστορία του Ιούδα με την ιστορία του Οιδίποδα. Η αφήγηση αυτή αποδίδεται επίσης με διαφορετική πλαγιογράμματη γραφή. Η ιστορία του Ιούδα περνάει στο μυθιστόρημα και ως προφορική λαϊκή παράδοση μέσα από τη Φροσύνη και την Αγγελικώ αλλά και μέσα από το έθιμο της καύσης του Ιούδα το Πάσχα. Η μυθοπλασία ενσωματώνει διηγήσεις μυθικής καταγωγής δανεισμένες από τη χριστιανική και την ελληνική μυθολογία, κατασκευάζοντας μια συμβολική απεικόνιση της ανθρώπινης κατάστασης με τα σκοτεινά σημεία της: την αιμομιξία, την προδοσία, το φόνο, το φυλετικό στιγματισμό. Συνθέτει την εσωτερικότητα της ίδιας ενοχής προσπαθώντας να την «λύσει» μέσα από μια σειρά διαφορετικών εγώ (Ιούδας, Οιδίποδας, Κιμπουρέα, Μάρθα, μητέρα της Μάρθας, Αγγελικώ). Αυτές οι διηγήσεις, μεταφερόμενες από γενιά σε γενιά θέτουν ζητήματα όπως η γέννηση, η εξουσία, η σχέση με τα γονεϊκά πρόσωπα, ο έρως και ο θάνατος. Ζητήματα που θέτουν τις βάσεις της κοινωνικής και πολιτιστικής ζωής και αφορούν το συλλογικό ασυνείδητο αλλά και όλη την ανθρώπινη κοινότητα[28].

Στο μυθιστόρημα της Γαλανάκη, αν και η μυθοπλασία καθρεπτίζεται στο μύθο, θέτοντας ερωτήματα και ψάχνοντας απαντήσεις, ο μύθος δεν μεταβιβάζει μια απόλυτη αλήθεια αλλά μπαίνει σε κριτική απόσταση. Ο μύθος και η μυθοπλασία είναι δύο πολυσημικοί τόποι μέσα στο μυθιστόρημα, συγκλίνουν και αποκλίνουν σε ένα συνεχές παιχνίδι μασκών και διαλόγου και υπακούουν στην ίδια διπλή δυναμική: μια φανερή, που δίνεται από την εξέλιξη των δύο ιστοριών και μία άλλη, δομημένη στους υπαινιγμούς και στα λανθάνοντα περιεχόμενα. Μέσα από αυτή την παράλληλη αφήγηση και την κειμενική συνέργεια μύθου και μυθοπλασίας προτείνεται στον αναγνώστη ένα παιχνίδι παζλ με διαφορετικές αναγνωστικές ψηφίδες, μέσα από το ξαναστήσιμο του οποίου μπορεί να οδηγηθεί σε νέες ερμηνευτικές εκδοχές.

28 André Dabezies, «Des mythes primitifs aux mythes littéraires», in P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Παρίσι, Éd. du Rocher, 1988, σ. 1179.

Η Γαλανάκη στήνει τον τόπο της εξέλιξης της δράσης σε ένα κρητικό ορεινό χωριό που μοιάζει με τα Ζωνιανά. Εύκολος πλουτισμός, παράνομες δραστηριότητες, νόμος της σιωπής και των όπλων, απομονωτισμός, οπισθοδρόμηση, κυριαρχία των ανδρών. Το κείμενο σημασιοδοτεί αυτό το χώρο μ' αυτόν τον τρόπο για να δώσει έμφαση στην αντίθεση που διατρέχει όλο το μυθιστόρημα ανάμεσα στο ανδρικό (βία, ρατσισμός, σιωπή, μίσος) και στο γυναικείο (ευαισθησία, αγάπη, αλληλεγγύη, αντίδραση, ανυπακοή). Οι γυναίκες εμφανίζονται να έχουν ιδιαίτερους τρόπους συμπεριφοράς απέναντι στα ηθικά διλήμματα. Ευαίσθητες, συμπονετικές, με ενδιαφέρον για τον άλλο, αντιπαρατίθενται στον κόσμο των ανδρών που εμφανίζεται βίαιος και ανταγωνιστικός[29], χρησιμοποιώντας το έθιμο της καύσης του Ιούδα ως όργανο μίσους, θρησκευτικής και εθνοτικής διάκρισης. Ωστόσο, πάντα υπάρχει μια τουλάχιστον ανδρική φιγούρα που διαφέρει από το απόλυτα ανδρικό στερεότυπο και υιοθετεί ένα άλλο βλέμμα, προσφέροντας έτσι μία άλλοτε υπαινικτική και άλλοτε σαφή κριτική της κυρίαρχης κοινωνικής αντίληψης. Όπως στην Ελένη, ο πατέρας και ο δάσκαλός της Τσέκολι αποδέχονται και ενισχύουν τις επιλογές και το πάθος της για τη ζωγραφική, γιατί όπως λέει η Ελένη «αυτή η επιλογή έχει ανάγκη από την αγάπη ενός άντρα»[30], έτσι και στο παρόν μυθιστόρημα, ο Πέτρος, ο εραστής της Μάρθας, είναι δίκαιος, τρυφερός, με νεωτεριστικές ιδέες για τις σχέσεις των δύο φύλων και με μια έμφυτη γενναιότητα. Έτσι συγκρούεται και σκοτώνεται από το αντίπαλο ανδρικό δέος, τον Χάρακα.

Αν και ο θάνατος μοιάζει να θριαμβεύει, αυτοί οι δύο θάνατοι επιτρέπουν στις γυναίκες το πέρασμα σε μια άλλη ζωή απαλλαγμένη από την ενοχή, το μίσος και τη μισαλλοδοξία. Οι γυναίκες Αγγελικώ, Φροσύνη και Μάρθα δημιουργούν έναν αυτόνομο εαυτό μέσα από την υπέρβαση της ενοχής και την αλληλεγγύη. Η φυσική μητέρα της Μάρθας, γεμάτη ενοχές για τη δική της μητέρα, αποσιωπώντας την ιστορία της γενιάς της, λίγο πριν πεθάνει λέει στην κόρη της το όνομα του χωριού των γονέων της, αφήνοντας την κόρη της Μάρθα να διαλέξει «ένα κάποιο δρόμο στο μοιραίο τρίστρατο μιας λέξης» (σ. 24), όπως ο Οιδίποδας με την Σφίγγα[31]. Της μεταβιβάζει την ενοχή και το αίνιγμα για να τα λύσει και κείνη πηγαίνει εκεί να αναζητήσει την ταυτότητά της μέσα από την αλήθεια της κατα-

29 Αυτή άλλωστε είναι μια διαδεδομένη στάση ανδρών και γυναικών. Βλ. Carol Gilligan, *Une si grande différence*, trad. A. Kwiatek, Παρίσι, Flammarion, 1986.

30 Βλ. σ. 15, 16, 20, 21, 44, 65, 207.

31 Επίσης, η Μάρθα ταυτίζεται και με τον Ιούδα, όταν λέει στο τέλος του μυθιστορήματος: «Η παραμορφωμένη γυναικεία φιγούρα που αντίκριζαν, δεν ήμουν εγώ, αλλά ένα είδωλο· ένα γυναικείο ομοίωμα του Ιούδα ήταν. Μια γυναίκα-Ιούδας που δεν μπόρεσαν να τιμωρήσουν με θάνατο στην πυρά, σαν μάγισσα» (σ. 262).

γωγής της. Η Αγγελικώ λειτουργεί ως υποκατάστατο της μητέρας της «Μάνα την είπα, μάνα μου την έκανα» (σ. 222). Εισάγει την έννοια της συνέχειας, είναι «ο αυτόπτης μάρτυρας» των γεγονότων του παρελθόντος, ενώνοντας τις γενιές των γυναικών μέσα από τη μεταβίβαση της αλήθειας. Βοηθά τη Μάρθα να επανοικοδομήσει τον εαυτό της, να διαμορφώσει τη γυναικεία της ταυτότητα και της μεταβιβάζει την εξέγερση και την ανυπακοή ως στάση ζωής μέσα από το φόνο του Χάρακα. Οι γυναίκες έτσι ξανα-ανακαλύπτουν τις ταυτότητές τους μέσα από το συγκινησιακό δεσμό και τη μεταβίβαση της μνήμης.

Η εγκυμοσύνη της Μάρθας που κυοφορεί το παιδί του Πέτρου, συμβολίζει το μέλλον, απαλλαγμένο από ενοχές, τύψεις και κενά μνήμης. Το παιδί αυτό στο τέλος του μυθιστορήματος ενώνει τις γυναίκες αντιπροσωπεύοντας μια νέα στάση ζωής χωρίς ντροπή. Πρόκειται για μια γέννηση–κάθαρση, νίκη επί του θανάτου, επί του αμαρτήματος, νίκη πραγματική και συμβολική επί των δυνάμεων του κακού, κοινωνικού/πραγματικού και φαντασιακού/ασυνείδητου. Το γυναικείο μοιάζει να αναπαριστά τη φωτεινή πλευρά στην οποία το μίσος, η βία και η καταστροφικότητα μπορούν να διαλυθούν. «Ο χρόνος [πια] έχει πρόσωπο γυναίκας» (σ. 255). Μέσα από τη μυθοπλασία αυτή, η Γαλανάκη προσφεύγει σε μια συστηματική αποδόμηση των κυρίαρχων ιδεολογικών δομών εμπλέκοντας και τον εαυτό της και τη γνώμη του ως συγγραφέα[32]. Σαν την Πηνελόπη που υφαίνει το ύφασμα και μετά το χαλά έτσι και η συγγραφέας υφαίνει τις δύο διηγήσεις και μέσα απ' αυτές αποδομεί ανατρεπτικά τις ιδεολογικές και κοινωνικές κλωστές των σχέσεων και των στάσεων των μυθιστορηματικών και μυθικών προσώπων.

«Ο μύθος […] έχει το ελεύθερο να μπαινοβγαίνει στο κλειστό κουτί του χρόνου, […] αλλάζοντας σαν δέντρο ανά εποχή» (σ. 19), λέει ο αφηγητής στο *Φωτιές του Ιούδα, στάχτες του Οιδίποδα*. Έτσι και ο μύθος του Λαβύρινθου στον *Αιώνα των Λαβυρίνθων* μπαινοβγαίνει στο κουτί του χρόνου διαπερνώντας ιστορικές περιόδους, ιστορικά γεγονότα, ιστορικά πρόσωπα και αναπαραστάσεις. Μέσα σ' αυτό το παιχνίδι των αντηχήσεων μέσα στο χρόνο αναδύεται η πόλη του παρελθόντος και το παρελθόν των προσώπων.

32 Βλ. σ. 205-210, και σε άλλο σημείο, κρυπτόμενη πίσω από τα λόγια της Μάρθας προς τη μητέρα της, απαλλάσσοντάς την από την ενοχή της αιμομιξίας, σ. 224. Είναι επίσης αξιοσημείωτο ότι το στίγμα της αιμομιξίας εμφανίζεται και στο μυθιστόρημα *Ο αιώνας των λαβυρίνθων,* όπου ο Αντρέας Παπαουλάκης ερωτεύεται και παντρεύεται την εξαδέλφη του Στέλλα. Και σ' αυτή την περίπτωση, η αιμομιξία «αποενοχοποιείται» κειμενικά, μέσα από τη μυθοπλαστική ταυτότητα της Στέλλας, ως αυτόνομης, συγκροτημένης, ανυπότακτης και πολιτικοποιημένης γυναίκας, βλ. σ. 254-261, 339-340.

Ο συμβολισμός του Λαβύρινθου είναι ότι αποτελεί το μοντέλο κάθε ύπαρξης η οποία, μέσα από πολλές δοκιμασίες, προχωρά προς το κέντρο της, προς τον εαυτό της. Η ζωή δεν είναι φτιαγμένη από ένα μόνο λαβύρινθο: η δοκιμασία συνεχώς ανανεώνεται. Έτσι, υπάρχουν πολλοί Λαβύρινθοι: του έρωτα, του γάμου, του πολέμου και των ωμοτήτων του, του αίματος, του θανάτου, των γραμμάτων και του βίου[33]. Οι ιστορίες της οικογένειας του Μίνωος Καλοκαιρινού, που ανακάλυψε την πόλη της Κνωσού 20 χρόνια πριν τον Έβανς και της οικογένειας σε τρεις γενιές του δασκάλου Παπαουλάκη, που τον βοήθησε στην ανακάλυψη αυτού του τόπου, είναι ο μίτος που βοηθά στο ξετύλιγμα του νήματος της αφήγησης και των προσώπων που την συγκροτούν.

Τα πρόσωπα, ανδρικά και γυναικεία, συγκροτούν την ταυτότητά τους μέσα στο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της εποχής στην οποία ζουν. Στα χρόνια της γενιάς του πατέρα Παπαουλάκη τα γυναικεία πρόσωπα δεν ξεφεύγουν από το κοινωνικό στερεότυπο της συζύγου και μητέρας (σ. 47, 103), είναι κλεισμένες στον ιδιωτικό χώρο του οίκου τους (σ. 26), φροντίζοντας τα παιδιά τους αλλά και τους άντρες τους σαν παιδιά (σ. 21, 89), έχουν προεξάρχοντα ρόλο στις διαβατήριες τελετές του γάμου, της βάφτισης και του θανάτου, ενώ οι άντρες είναι «διαβάτες στα περάσματα αυτά» (σ. 35), βιώνουν την απαξία του φύλου τους με την πίκρα που δημιουργεί η γέννηση θηλυκού παιδιού (σ. 23). Οι άντρες από τη μεριά τους ζουν στο δημόσιο ανοιχτό σύμπαν συμμετέχοντας ενεργά σε όλες του τις πτυχές. Στα μεταγενέστερα χρόνια της δράσης της ιστορίας η εικόνα αυτή διαφοροποιείται κυρίως ως προς τα γυναικεία πρόσωπα, που εμφανίζονται το ίδιο δραστήρια με τα ανδρικά στο δημόσιο βίο, συμμετέχουν ενεργά στα ιστορικά γεγονότα της εποχής τους και είναι πιο απελευθερωμένα ως προς τις προσωπικές τους επιλογές.

Θα σταθούμε μόνο σε ένα γυναικείο πρόσωπο που διαπερνά ως υπαρκτή και ως ανύπαρκτη ή φαντασματική φιγούρα όλη τη δράση, τη Σκεύω, τελευταία κόρη του Λυσίμαχου Καλοκαιρινού, πρωτότοκου αδελφού του Μίνωα. Η ζωή και ο θάνατος διασταυρώνονται από τη γέννησή της, όταν πεθαίνει η μάνα της στη γέννα. «Η ζωή πάλι εμφανίζεται κατάσαρκα στο θάνατο» στη βάφτισή της, όταν ο θείος της Μίνως τυλίγει τα μαρτυρίκια της βάφτισης στη μαύρη κορδέλα του πένθους για τη νύφη του (σ. 40, 41).

33 Λεπτομέρειες για τους λαβυρίνθους αυτούς αλλά και για μια ανάλυση του μυθιστορήματος αυτού από τη σκοπιά του τόπου και της αφηγηματικής του λειτουργίας βλ. Δ. Αναγνωστοπούλου, «Ο πολιτισμικός και ιστορικός χώρος της Κρήτης στο σύγχρονο νεοελληνικό μυθιστόρημα», *Πεπραγμένα Ι΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Χανιά 1–8 Οκτωβρίου 2006),* τόμ. Γ6, Χανιά, Φιλολογικός Σύλλογος «Ο Χρυσόστομος», 2011, σ. 13-26.

Ως κοπέλα βιώνει το πένθος του εφηβικού και μοναδικού της έρωτα με ένα Ιταλό αρχαιολόγο, όταν ο πατέρας της δεν την αφήνει να τον παντρευτεί (σ. 60, 62, 63). Στη σφαγή του 1898 χάνονται τα ίχνη της. Άλλες φήμες τη φέρουν νεκρή και άλλες ζωντανή. Όμως «τα φαντάσματα των όμορφων και αδικοχαμένων γυναικών ποτέ δεν φεύγουν από τον τόπο τους» (σ. 119) ούτε και από τη σκέψη και τη φαντασία των ανθρώπων.

Ο Αντρέας, δεύτερος γιος του Παπαουλάκη, καθ' όλη τη διάρκεια του βίου του και της δράσης της αφήγησης κρατά άσβεστη τη φασματική ανάμνηση αυτής της γυναίκας, αναζητώντας τις διηγήσεις που ακούει ή μαθαίνει από διάφορους μάρτυρες για τη σωτηρία της ή όχι. Όλες οι διηγήσεις «φέρουν τον ίσκιο της σφαγής» (σ. 258). Η Σκεύω συνδέεται με θηλυκά αρχέτυπα, όπως την Περσεφόνη και την Αριάδνη, αφού «η Περσεφόνη στη νήσο Κρήτη ονομαζότανε παλιά Αριάδνη» (σ. 168, 342), συνδέοντας έτσι τη γυναικεία μορφή με τη ζωή, το θάνατο και το κουβάρι τους. Συνδέεται όμως μέσω του Αντρέα και με γυναικεία πρόσωπα της οικογένειάς του: την Παρασκευή, δεύτερη γυναίκα του αδελφού του Σήφη, μικρασιάτισσα, που γνώρισε από μικρή το θάνατο, τον ξεριζωμό και την οδύνη του πρόσφυγα, και που εκείνος επιμένει να την αποκαλεί Σκεύω (σ. 230-235 και 215), και την κόρη της, που τη βαφτίζει Αριάδνη (σ. 342). Έτσι, μέσα «στην ανακατεμένη τράπουλα του χρόνου» της μυθοπλασίας η Σκεύω–Αριάδνη ζει παρούσα–απούσα, έτοιμη να δώσει το κουβάρι εξόδου από το Λαβύρινθο, σ' αυτούς που «σ' όλες τις εποχές ρίχνονται στις φλόγες του πολέμου, του έρωτα ή των γραμμάτων» (σ. 270).

Η αφηγηματική ταυτότητα, γυναικεία ή ανδρική, μοιάζει να είναι στα μυθιστορήματα της Γαλανάκη ο τόπος ανάμεσα στην Ιστορία, το μύθο και τη μυθοπλασία. Οι ανθρώπινες ζωές και καταστάσεις είναι πιο διαφανείς όταν ερμηνεύονται μέσα από τις ιστορίες που διηγούνται οι άνθρωποι γι' αυτές. Αυτές οι ιστορίες και καταστάσεις ζωής αποβαίνουν πιο κατανοητές όταν δανείζονται στοιχεία είτε από την Ιστορία είτε από τη μυθολογία που αναπαριστούν ευαίσθητα σκοτεινά ή σκανδαλώδη σημεία της ανθρώπινης ύπαρξης. Η ερμηνεία της ταυτότητας και του εαυτού βρίσκει στη διήγηση, μέσα από σημεία και σύμβολα, μια προνομιακή μεσιτεία, κάνοντας την ιστορία της ζωής μια μυθοπλαστική ιστορία ή μια ιστορική μυθοπλασία.

Η αυθεντική ιστορία της Πάπισσας Ιωάννας (1931) της Μαριέττας Γιαννοπούλου-Μινώτου: Μια άγνωστη λογοτεχνική μετάπλαση ενός διαβόητου μύθου

Πέρσα Αποστολή

Η σκανδαλιστική ιστορία της Πάπισσας έχει προσελκύσει για περισσότερο από οκτώ αιώνες τώρα το ενδιαφέρον πλήθους κληρικών, θεολόγων, ιστορικών, λογοτεχνών, φιλολόγων, καλλιτεχνών κ.ά. Οι πρώτες σχετικές αναφορές από τον 13ο αιώνα, σε εκκλησιαστικά χρονικά, βίους παπών, συλλογές με υποδειγματικές αφηγήσεις (exempla) κ.ά., είναι σύντομες και γενικές: Μια γυναίκα μεταμφιεσμένη σε άνδρα καταφέρνει να ανέλθει στον παπικό θρόνο, ως τη στιγμή που το σκάνδαλο αποκαλύπτεται, όταν κατά τη διάρκεια λιτανείας ο πάπας γεννάει ένα ημιθανές βρέφος εν μέσω του οργισμένου πλήθους. Δεν δίνεται το όνομα ή η καταγωγή αυτής της γυναίκας, ούτε χωροχρονικές πληροφορίες για τη διαδρομή και τη θητεία της ή εξηγήσεις σχετικά με την παρενδυσία και την εγκυμοσύνη.[1]

Έκτοτε η ιστορία αναπαράγεται, αναπλάθεται και ανασημασιοδοτείται ξανά και ξανά. Τα αρχικά κενά του μύθου συμπληρώνονται σταδιακά από μεταγενέστερους συγγραφείς, καθένας από τους οποίους επιχειρεί να διαμορφώσει τη δική του εκδοχή της ιστορίας και κατ᾽ επέκταση να κατασκευάσει τη δική του εικόνα αυτής της θρυλικής γυναικείας μορφής,

* Η παρούσα ανακοίνωση αποτελεί συνεπτυγμένη μορφή της «Εισαγωγής» που θα συνοδεύει τον υπό έκδοση τόμο: Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου, *Η Αυθεντική Ιστορία της Πάπισσας Ιωάννας*, σε φιλολογική επιμέλεια της υποφαινόμενης. Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την κ. Μαριέττα Δ. Μινώτου-Παπαδημητρίου, τη Σοφία Ντενίση, τη Νίνα Παλαιού και τον Νίκο Μαυρέλο για τη συνδρομή τους.

1 Για μια ενδελεχή εξέταση των πηγών που αναφέρονται στην Π.Ι., βλ. Alain Boureau, *The Myth of Pope Joan*, μτφ. Lydia G. Cochrane, The University of Chicago Press, Chicago and London 2001 (γαλλ. έκδοση 1988) και Rosemary και Darroll Pardoe, *The Female Pope: The Mystery of Pope Joan* [εκδ. Crucible (Thorsons) 1988], <http://www.users.globalnet.co.uk/~pardos/PopeJoanHome.html>, 25/8/2010. Στις δύο αυτές μελέτες στηρίχτηκα για τις πληροφορίες που αφορούν την διεθνή παράδοση της Πάπισσας. Για μια κατατοπιστική επισκόπηση του θέματος, βλ. επίσης Δημήτρης Δημηρούλης, «Εισαγωγή. Η διαρκής γοητεία της *Πάπισσας*», στο: Εμμανουήλ Ροΐδης, *Η Πάπισσα Ιωάννα. Το αυθεντικό κείμενο του 1866*, εισ.-επιμ. Δημήτρης Δημηρούλης, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005: xi-lxxxiv.

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

ανάλογα με τις όποιες θρησκευτικές, ιδεολογικές, αισθητικές ή άλλες προθέσεις του.

Η υπόθεση της Πάπισσας αρχικά τροφοδοτεί εκκλησιαστικές συζητήσεις στους κόλπους των ίδιων των Καθολικών, για να περάσει αργότερα και στο στρατόπεδο των Προτεσταντών. Έτσι, εκτός από το επίμαχο ερώτημα για την ιστορικότητα του μύθου, δίνει μεταξύ άλλων την αφορμή για ανταλλαγή απόψεων σχετικά με τον αποκλεισμό των γυναικών από την ιερουργία, το αλάθητο του πάπα και τη διαφθορά της Καθολικής Εκκλησίας.[2] Η Ιωάννα (ή κατ' άλλους Αγνή, Άννα, Γκιλμπέρτα ή Γκλάνσια)[3] αποτυπώνεται άλλοτε ως μια βλάσφημη και αδίστακτη γυναίκα που με τη βοήθεια του διαβόλου γνώρισε την υπέρτατη Δόξα και τον έσχατο εξευτελισμό, άλλοτε ως θηλυκός Φάουστ ή και προάγγελος του Αντίχριστου,[4] ενώ ορισμένοι φτάνουν να αναγνωρίσουν στο πρόσωπό της ακόμα και τη «Μεγάλη Πόρνη της Βαβυλώνος» της *Αποκαλύψεως* (κεφ. 17).[5]

Καθώς από τον 15ο αιώνα η Πάπισσα περνάει και στη λογοτεχνία, οπότε καταργούνται τα ήδη ρευστά όρια μεταξύ ιστορικής καταγραφής και μυθοπλαστικής επεξεργασίας, η υπόθεση αποκτά νέα συμφραζόμενα, που επιδέχονται νέες αναγνώσεις: αλληγορικές ή μεταφυσικές, μπουρλέσκες, σατιρικές ή ρομαντικές, μισογυνικές ή φεμινιστικές κ.ά. Μέσα από αυτές τις αναγνώσεις τίθενται νέα ερωτήματα: για τη γυναικεία φύση σε συνάρτηση με την ερωτική επιθυμία, τη φιλοδοξία και την ηθική, για την απόκρυψη της γυναικείας ταυτότητας μέσω της μεταμφίεσης, για τους κοινωνικούς ρόλους των φύλων κ.ά.[6] Έτσι, π.χ. κατά τον βραζιλιάνο μεσαι-

2 Για τα ζητήματα αυτά, εκτός από τις μελέτες των Boureau και Pardoe, που αναφέρθηκαν παραπάνω, βλ. επίσης Cesare D' Onofrio, *Mille Anni di Leggenda. Una Donna sul Trono di Pietro*, Romana Società Editrice, Roma 1978 (ειδική έκδοση εκτός εμπορίου) [= *La papessa Giovanna: Roma e papato tra storia e leggenda*, Romana Società Editrice, Roma 1979].

3 Ως Agnes απαντά π.χ. στον Adam Usk (*Chronicon*, περ. 1405) και στον Jan Hus (*De Ecclesia*, 1415), ως Anna στον John Wycliffe (*Cruciata*, 1382), ως Glancia στο *Χρονικό* της μονής του Tegernsee (14ος αι.) και ως Gilberta στον Giovanni Boccaccio (*De mulieribus claris*, περ. 1361) και αργότερα στον John Bale (*Illustrium majoris Britanniae scriptores Summarium*, 1548). Ως Jutta, βαυαρική εκδοχή του ονόματος Johanna, απαντά π.χ. στον Dietrich Schernberg (*Fraw Jutta*, περ. 1480, εκδ. 1565).

4 Π.χ. στον Etienne de Bourbon (*Tractatus de diversis materiis praedicadibilibus*, περ. 1261), στον Βοκκάκιο (ό.π.) κ.α.· ειδικότερα ως θηλυκή εκδοχή του Φάουστ στο *Flores temporum* (περ. 1290) και στον Dietrich Schernberg *Fraw Jutta* (ό.π.)· τέλος ως προάγγελος του Αντίχριστου στον Pier Paolo Vergerio (*Historia di papa Giovanni VIII che fu meretrice e strega*, 1557).

5 Π.χ. Alexander Cooke (*Pope Joane, a dialogue between a Protestant and a Papist*, 1610), Ανωνύμου, *A Present for a Papist, or The Life and Death of Pope Joan* (1678) και Sabine Baring-Gould, *Curious Myths of the Middle Ages* (1877). Αναλυτικότερα για το θέμα βλ. Pardoe, *ό.π.*: κεφ. 5. και Boureau, *ό.π.*: σσ. 229-231 και passim.

6 Για τους σχετικούς προβληματισμούς, βλ. Boureau, *ό.π.*: 165-167, 215-216, και κεφ. 7

ωνολόγο Hilario Franco Jr. η Πάπισσα Ιωάννα συγκεφαλαιώνει την «Ουτοπία της ανδρογυνίας»·[7] ο Βαγγέλης Ραπτόπουλος, πάλι, διαβάζει τον μύθο ως «μια παραβολή που εξερευνά τους κινδύνους με τους οποίους έρχονται αντιμέτωπες οι γυναίκες […] εάν απατηθούν ότι μπορούν να απαρνηθούν εντελώς το φύλο και τη φύση τους», ενώ αντιθέτως ο Jacques Le Goff κάνει λόγο για την «άρνηση του άλλου φύλου».[8] Και η ιστορία της ιστορίας της Πάπισσας συνεχίζεται, καθώς πολλαπλασιάζονται διαρκώς οι γραπτές ή άλλες πηγές που επιχειρούν να την καταγράψουν, συγκροτώντας μια τεράστια διεθνή «γενεαλογία».[9]

Σε ό,τι αφορά την ελληνική συμμετοχή σε αυτή τη διεθνή «γενεαλογία», η πρωτοκαθεδρία αναμφισβήτητα ανήκει στο περίφημο έργο του Εμμανουήλ Ροΐδη (*Η Πάπισσα Ιωάννα. Ιστορική μελέτη*, 1866), ενώ θα πρέπει να προστεθεί εδώ και η πιο πρόσφατη ελεύθερη διασκευή του ροϊδικού έργου από τον Βαγγέλη Ραπτόπουλο (*Η απίστευτη ιστορία της Πάπισσας Ιωάννας*, Κέδρος 2000).

Στόχος της παρούσας ανακοίνωσης είναι να φέρει στο φως μια ακόμη, εν πολλοίς άγνωστη *Πάπισσα Ιωάννα*, την οποία έγραψε η δραστήρια λογία Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου (1900-1962).[10] Γνωστή επίσης με τα ψευδώνυμα «Επτανησία» και «Χειραφετημένη», η Μινώτου υπήρξε ένθερμη οπαδός του δημοτικισμού, με πλούσιο πνευματικό και συγγραφικό έργο (λογοτεχνικό, φιλολογικό, μεταφραστικό, λαογραφικό κ.ά.), αποτελούμενο από εξακόσια περίπου δημοσιεύματα, στον τύπο ή σε αυτοτελείς εκδόσεις. Εξίσου πλούσια είναι και η εκδοτική της δράση: Μεταξύ άλλων, μόλις στα εικοσιένα της χρόνια εξέδωσε το πρώτο ζακυνθινό φεμινιστικό περιοδικό *Εύα Νικήτρια* (1921-1923) και από το 1927 ως τον Οκτώβριο του 1935 υπήρξε συνεκδότρια του γνωστού «μηνιαίου φιλολογικού και καλλιτεχνικού περιοδικού» *Ιόνιος Ανθολογία*. Προσπάθησε με κάθε τρόπο να συμβάλει στη διάδοση των επτανησιακών γραμμάτων, ενώ, τέλος, με δική της πρόταση καθιερώθηκαν από το 1932 οι εβδομάδες ελλη-

(σσ. 255-296). Επίσης Pardoe, *ό.π.*: κεφ. 7.

7 Παρατίθεται στο Ζακ λε Γκοφ, «Η Πάπισσα Ιωάννα», *Ελευθεροτυπία*, Ένθετο Βιβλιοθήκη 380 (4/11/2005).

8 Αντιστοίχως Βαγγέλης Ραπτόπουλος, «Ξαναγράφοντας την *Πάπισσα Ιωάννα*», <http://vangelisraptopoulos.wordpress.com>, 15/8/2010 και Λε Γκοφ, *ό.π.*

9 Ο όρος «γενεαλογία» από τον A. Boureau, *ό.π.*: 266. Βλ. και Δημηρούλης, *ό.π.*: xiii.

10 Το κείμενο εντοπίστηκε στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος με θέμα: «Η γυναικεία λογοτεχνική και εικαστική παρουσία στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1940)», που εντάσσεται στο: «Φύλο - Πυθαγόρας ΙΙ – Ενίσχυση ερευνητικών ομάδων στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών – ΕΠΕΑΕΚ ΙΙ» και είχε ως επιστημονική υπεύθυνη την επίκουρη καθηγήτρια κ. Σοφία Ντενίση. Αναλυτική παρουσίαση του προγράμματος στην ιστοσελίδα: <http://www.asfa.gr/greek/activities/site_denissi/index.html>, 3/9/2010.

νικού βιβλίου.[11]

Η *Αυθεντική ιστορία της Πάπισσας Ιωάννας* της Μινώτου δημοσιεύτηκε σε 18 συνέχειες, από τον Μάιο ως τον Σεπτέμβριο 1931, στο αθηναϊκό λογοτεχνικό περιοδικό *Εβδομάς*.[12] Με αυτή τη δημοσίευση, εγκαινιάζεται μια τακτική συνεργασία της συγγραφέως με το εν λόγω έντυπο, η οποία διατηρείται ως το 1936.[13]

Ήδη από τον τίτλο («αυθεντική ιστορία») αλλά και από σχετικές αναφορές εντός του κειμένου, υποδηλώνεται η πρόθεση της συγγραφέως να αποκαταστήσει την αλήθεια γύρω από την περίπτωση της Πάπισσας,[14] μέσα από μια τεκμηριωμένη και πιστή καταγραφή των γεγονότων, και σε αντιδιαστολή όπως υπονοείται με παλαιότερα αντίστοιχα εγχειρήματα. (Να σημειωθεί πάντως ότι η συγγραφέας αποφεύγει και την παραμικρή αναφορά στο εμβληματικό κείμενο του Ροΐδη.) Όπως χαρακτηριστικά δηλώνει στον «Πρόλογο», στόχος της είναι να «κατατοπίσει πραγματικά τον αναγνώστη πάνω στο τόσο ενδιαφέρον πρόσωπο της Πάπισσας Ιωάν-

11 Βλ. τον αναλυτικό κατάλογο εργογραφίας–βιβλιογραφίας που συνέταξε η ίδια η συγγραφέας: Μαριέττα Ευστ. Γιαννοπούλου, *Η αναγραφή μου*, πρόλ. Γεώργιος Ζώρας, χ.ε, Αθήνα 1957. Για τη ζωή και το έργο της Μινώτου, βλ. κυρίως τα αφιερώματα των περιοδικών *Περίπλους* 3 (Φθινόπωρο 1984) και *Επτανησιακά Φύλλα* ΚΒ΄/3-4 (Φθινόπωρο-Χειμώνας 2002). Επίσης: Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Η δυναμική Επτανησία», *Το Βήμα* (2/2/2003)· Αλίκη Ξένου-Βενάρδου, «Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου – Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου», *Ριζοσπάστης* (17/8/2003): 16· Μαριέττα Δ. Μινώτου-Παπαδημητρίου, «Το ζακυνθινό περιοδικό *Εύα Νικήτρια*: 1921-1923», στο: *Πρακτικά Στ΄ Διεθνούς Πανιόνιου Συνεδρίου (Ζάκυνθος, 23-27 Σεπτεμβρίου 1997)*, Κέντρο Μελετών Ιονίου / Εταιρεία Ζακυνθιακών Σπουδών, Αθήνα 2004: 291-310 και Ευγενία Κεφαλληναίου, «Η παρουσίαση στην Ελλάδα του Ούγου Φώσκολου από την Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου», *ό.π.*: 159-177.

12 Η *Εβδομάς* είναι μια «Εβδομαδιαία Εικονογραφημένη Επιθεώρησις» η οποία εκδίδεται από τον Οκτώβριο 1927 ως τον Ιούνιο 1940, με εκδότες τους αδερφούς Γεράρδου και αρχισυντάκτη αρχικά τον Φώτο Γιοφύλλη και αργότερα τον Ντόλη Νίκβα (ψευδ. του Απόστολου Βασιλειάδη). Εκτός από την πλούσια λογοτεχνική ύλη (ελληνική και μεταφρασμένη) το περιοδικό δημοσιεύει κείμενα για την πνευματική και καλλιτεχνική επικαιρότητα (θέατρο, κινηματογράφος, συναυλίες, διαλέξεις, εκθέσεις, εκδόσεις κ.ά.), για τη γυναικεία ζωή, επίσης ευθυμογραφήματα κ.ά. Ανάμεσα στους συνεργάτες του περιοδικού συγκαταλέγονται οι Δημ. Βουτυράς, Διον. Κόκκινος, Κ. Μπαστιάς, Μυρτιώτισσα, Π. Νιρβάνας, Κλ. Παράσχος, Λ. Πριονιστή, Σοφ. Σπανούδη, Γερ. Σπαταλάς, Α. Ταρσούλη, Παντ. Χορν κ.ά. Η δημοσίευση της *Πάπισσας Ιωάννας* της Μινώτου γίνεται στα τεύχη 190-207 (23/5/1931-19/9/1931). Καθώς η σελιδαρίθμηση των τευχών της *Εβδομάδος* είναι ενιαία, στο εξής οι παραπομπές στο κείμενο της Μινώτου θα γίνονται μόνο σε αριθμό σελίδας από τον τόμο του έτους 1931.

13 Βλ. Γιαννοπούλου, *ό.π.*: passim.

14 Υπογραμμίζει μάλιστα τις προσπάθειες του Βατικανού να «ρίξει στάχτη στα μάτια του κόσμου» (σ. 1216) και να εξαλείψει «κάθε ίχνος που συνδεόταν με την ύπαρξή της» (σ. 1829).

νας, χωρίς φανταστικά παραφουσκώματα που καταντούν την ιστορία μυθιστόρημα» (σ. 1216).

Για τον σκοπό αυτό, η Μινώτου δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο ζήτημα της τεκμηρίωσης: Προκειμένου να ενισχύσει το κύρος της αφήγησής της, μνημονεύει επανειλημμένως τις πηγές στις οποίες βασίστηκε, υπογραμμίζοντας την αξιοπιστία τους,[15] ενσωματώνει παραθέματα (είτε αυτούσια είτε σε ελεύθερη απόδοση, εντός και εκτός εισαγωγικών), καταφεύγει σε παρεκβάσεις προκειμένου να ανασυνθέσει τα ήθη και τις ιστορικοκοινωνικές συνθήκες της περιόδου που εξετάζει,[16] διανθίζει μάλιστα το κείμενό της με εικονογραφικό υλικό από τις πηγές αυτές, προκειμένου να ενισχύσει την αίσθηση της αυθεντικότητας, αλλά και για να κρατάει το ενδιαφέρον του κοινού, ενώ τέλος επισημαίνει το πλήθος των έγκριτων άλλων συγγραφέων που έχουν καταγράψει το επεισόδιο (σσ. 1216, 1648). Το γεγονός αυτό καταδεικνύει την ενημέρωση της συγγραφέως, η οποία πάντως δεν στοχεύει στην εξαντλητική διερεύνηση του θέματος.[17]

Σε ό,τι αφορά τις πηγές που χρησιμοποίησε η Μινώτου, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε δύο κατηγορίες: εκείνες από τις οποίες άντλησε υλικό για την εποχή, τα ιστορικά πρόσωπα ή τον χώρο της εκκλησίας[18] και εκείνες

15 Βλ. π.χ. σ. 1216 και σ. 1648, όπου κάνει λόγο για ντοκουμέντα «αδιαφιλονίκητα», «αναμφισβήτητα».

16 Βλ. π.χ. τις παρεκβάσεις για τη ζωή του Καρλομάγνου (σ. 1216), για τις απαγωγές νεαρών κοριτσιών από καλόγερους (σ. 1289), για τις γυναίκες που ιερουργούσαν με ανδρικά άμφια και την φήμη της Πατριάρχισσας (σ. 1324), για την ιστορία της Αθήνας την εποχή εκείνη και για την Ειρήνη την Αθηναία (σ. 1540-1541), για την παραλυσία των γυναικείων ηθών της Δύσης και την εποχή της γυναικοκρατίας στη Ρώμη (αντιστοίχως σσ. 1469 και 1504).

17 Π.χ. στη σ. 1324, παραδέχεται πως απλώς μεταφέρει κάποιες πληροφορίες από την πηγή που χρησιμοποίησε και πως δεν της δόθηκε η ευκαιρία να κάνει πιο ενδελεχή έρευνα για να εξακριβώσει την αλήθεια, ενώ όπως διευκρινίζει π.χ. στη σ. 1648 αποφεύγει την λεπτομερή παράθεση των σχετικών πηγών, για να μην κουράσει τους αναγνώστες.

18 Σε ό,τι αφορά τις γενικότερες ιστορικές πηγές που χρησιμοποίησε, η Μινώτου αναφέρει: α) κάποιες βιογραφίες του Καρλομάγνου, χωρίς να τις κατονομάζει (σ. 1216)· β) το «χρονικό του πάτερ-Χερεμπέρ» (σ. 1324), που από την έρευνα διαπίστωσα πως αναφέρεται στο *Histoire des Lombardes* (10ος αιώνας) του Herembert / Herempert ή Erchembert / Erchempert du Mont Cassin. Να σημειωθεί πως οι πληροφορίες από το εν λόγω κείμενο σχετικά με την ύπαρξη Πατριάρχισσας στην Κωνσταντινούπολη περιλαμβάνονται και στον Σπανχάιμ (Βλ. Ιεζεκιήλ Σπανχάιμ, *Η Ιστορία της Πάπισσας Ιωάννας. Αντιπαραβολή με την* Πάπισσα *του Ροΐδη*, μτφ. Περικλής Ροδάκης, πρόλ.-επιμ. Αγησίλαος Τσελάλης, Γιαννίκος, Αθήνα 1963: 64)· γ) Το «χρονικό του Λορχ» και «τον ιστορικό Αιμοέν», για την ιστορία της Ίμμας και του Έγκενχαρντ (σ. 1432). Πρόκειται αντιστοίχως για το Χρονικό της μονής του Lauresheim ή Lorch (*Annales Laureshamenses*, 9ος αι.;) και το έργο του βενεδικτίνου χρονικογράφου Aimoin de Fleury, *Historia Francorum* (αρχές 11ου αι.)· δ) τον «Γρηγόροβιτς», για την ιστορία των Αθηνών κατά τον 8ο και 9ο αιώνα (σ. 1540). Εικάζω πως αναφέρεται στο έργο του γερμανού ιστο-

που αναφέρονται στην ίδια την Πάπισσα. Ως προς τις δεύτερες, η συγγραφέας κατονομάζει: α) Το περίφημο χρονικό του Μαριανού του Σκώτου [Marianus Scotus, *Chronicon*, 14ος αι.], που και ο Ροΐδης είχε αξιοποιήσει, β) ένα κείμενο «του εκκλησιαστικού συγγραφέως Αλβερίκου Μονκασίν» [Albéric du Mont-Cassin, 11ος αι.], που δεν διευκρινίζεται ποιο, και γ) «δύο σχετικ[ές] μελέτ[ες] των Λασάτρ και Φιορέττι» (σσ. 1216, 1540). Από τις δύο τελευταίες πηγές, που αναφέρονται στους βίους των παπών, μπόρεσα μέχρι στιγμής να ταυτοποιήσω μόνο την πρώτη: Πρόκειται, για τον τρίτο τόμο του έργου του Maurice Lachâtre, *Histoire des Papes* (1842).[19]

Η χρήση των πηγών δεν γίνεται με αυστηρά φιλολογικό τρόπο, όπως σε μια βιογραφική *μελέτη*, δηλαδή με ακριβείς παραπομπές, πιστή μεταφορά των παραθεμάτων και αναλυτικό κατάλογο βιβλιογραφίας στο τέλος. Θυμίζουμε εξάλλου ότι το κείμενο δημοσιεύεται σε ένα ποικίλης ύλης περιοδικό, απευθυνόμενο στο ευρύτερο κοινό. Η ίδια δε η συγγραφέας στον κατάλογο εργογραφίας–βιβλιογραφίας που εξέδωσε το 1957 δεν κατατάσσει την *Πάπισσα Ιωάννα* της στις βιογραφικές μελέτες, αλλά στις «μυθιστορηματικες βιογραφίες».[20] Μάλιστα πρόκειται για την πρώτη της μυθιστορηματική βιογραφία.

Πράγματι, πέρα από την αμφισβητούμενη υπόσταση της Πάπισσας και το γεγονός ότι στο κείμενο της Μινώτου συνυπάρχουν ιστορικά και ψευδοϊστορικά πρόσωπα ή γεγονότα,[21] ο ίδιος ο τρόπος παρουσίασης και οργάνωσης του υλικού μάς απομακρύνουν από το είδος της βιογραφικής μελέτης. Παρά τις αντίθετες προγραμματικές δηλώσεις της στον πρόλογο,

ρικού Ferdinand Gregorovius, *Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter* (1889)· και ε) τον χρονικογράφο Θεοφάνη [*Χρονογραφία*, περ. 811-814] για τη ζωή και τη δράση της Ειρήνης της Αθηναίας (σ. 1541).

19 Maurice Lachâtre, «Histoire de la Papesse Jeanne», *Histoire des Papes. Crimes, Meurtres, Empoisonnements, Parricides, Adultères, Incestes*, τόμ. 3, Administration de Librairie, Paris 1842: 28-42. Δεν μπορεί να αποκλειστεί το ενδεχόμενο η Μινώτου να χρησιμοποίησε μόνο αυτά τα δύο τελευταία έργα, καθώς τα αποσπάσματα που παραθέτει από τον Μονκασίν και τον Σκώτο, περιλαμβάνονται στον Lachâtre (*ό.π.*: 28, 31, 32), ο οποίος με τη σειρά του ακολουθεί, όπως διαπίστωσα, σε μεγάλο βαθμό στενά τον Σπανχάιμ (Frederick Spanheim, *Disquisitio historica de papa foemina inter Leonem IV et Benedictum III*, 1691).

20 Βλ. Γιαννοπούλου, *ό.π.*: 11 (αρ. 188).

21 Π.χ. ιστορικά πρόσωπα είναι ο βενεδικτίνος μοναχός και μετέπειτα αρχιεπίσκοπος του Mainz, θεολόγος και συγγραφέας Ράμπαν Μάουρ (Rabanus Maurus Magnentius, περ. 780-856)· επίσης ο γάλλος θεολόγος και ουμανιστής λόγιος Λου ντε Φεριέρ (Loup de Ferrières, περ. 805-862), αλλά και ο φράγκος λόγιος, βιογράφος του Καρλομάγνου, Έγκενχαρντ (Eginhard, Einhard ή Einhart, περ. 775-840). Τέλος η Ίμμα είναι πρόσωπο ψευδοϊστορικό, καθώς ο Καρλομάγνος δεν είχε καμία κόρη Ίμμα. (Βλ. François M. Guizot, *The History of Civilization. From the Fall of the Roman Empire to the French Revolution*, μτφ. William Hazlitt, τόμ. 3, D. Appleton & Company, New York 1854: 70).

γίνεται σαφές ότι η Μινώτου δεν περιορίζεται στην καταγραφή μόνο των περιστατικών που τεκμηριώνονται από τις πηγές, αλλά ότι μεγάλο μέρος του υλικού της αποτελεί προϊόν μυθοπλαστικής επεξεργασίας. Συχνά καταφεύγει σε τεχνικές από τον χώρο του μυθιστορήματος, όπως επινοημένους διαλόγους, δραματοποιημένες σκηνές και εσωτερικούς μονολόγους, μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον της από τα εξωτερικά γεγονότα στις εσωτερικές διεργασίες, από την αλήθεια των γεγονότων σε μια βαθύτερη αλήθεια που αφορά το πρόσωπο της Ιωάννας. Τα παραπάνω αποτελούν βασικά γνωρίσματα της νεότερης μορφής της μυθιστορηματικής βιογραφίας που –υπό την επίδραση της σύγχρονης ψυχολογίας– κάνει την εμφάνισή της τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα,[22] γνωρίζοντας ιδιαίτερη άνθιση και στον ελλαδικό χώρο κατά τον μεσοπόλεμο.[23]

Ποια είναι όμως η «αυθεντική ιστορία της Πάπισσας Ιωάννας» όπως καταγράφεται σε αυτή τη μυθιστορηματική βιογραφία; Η Ιωάννα είναι νόθα κόρη του Καρλομάγνου, ο οποίος, μεταμφιεσμένος σε απλό στρατιώτη, αποπλανεί την νεαρή Αγνή και εξαφανίζεται. Η Αγνή, προκειμένου να αποφύγει το σκάνδαλο, προστρέχει στον ηγούμενο του Ίνγκελχάιμ, πατέρα Γιλβέρτο, ο οποίος την εξαναγκάζει να φύγουν μαζί και να παντρευτούν. Γεννιέται η Ιωάννα, η οποία αγνοεί την βασιλική καταγωγή της. Από μικρή επιδεικνύει εξαιρετικές πνευματικές ικανότητες και αισθάνεται το περιβάλλον γύρω της περιοριστικό. Μπαίνει στον πειρασμό να το σκάσει με κάποιον από τους ηλικιωμένους θαυμαστές της, ώσπου γνωρίζει έναν νεαρό σπουδαστή, μοναχό στο μοναστήρι της Φούλδας. Τον ερωτεύεται και μεταμφιεσμένη σε μοναχό τον ακολουθεί στη μονή του. Όταν ο ηγούμενος τη μονής, Ραμπάν Μάουρ, ανακαλύπτει την αλήθεια, οι νέοι φεύγουν και περιπλανιούνται αρχικά στην Αγγλία και εν συνεχεία στη Γαλλία, όπου η ετεροθαλής αδερφή της Ιωάννας, Ίμμα, την ερωτεύεται. Η Ιωάννα αναγκάζεται να της αποκαλύψει το φύλο της και για να γλυτώσουν από την οργή της, το ξανασκάνε για τη Μασσαλία, όπου η Ιωάννα ανακτά

22 Βλ. Alan Shelston, *Βιογραφία*, μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη, Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα 1982 (Σειρά: Η γλώσσα της κριτικής 24): ιδίως σελ. 99-116 και Laura Marcus, «The Newness of the 'New Biography': Biographical Theory and Practice in the Early Twentieth Century», στο: Peter France, William St Clair (επιμ.), *Mapping Lives: The Uses of Biography*, Oxford University Press, Oxford 2004: 193-218. Για τις σχέσεις βιογραφίας – ιστορικής αλήθειας – μυθοπλασίας αλλά και για ορισμένες επιμέρους κατηγοριοποιήσεις του είδους (historical biography, fictionalized biography, historicized fictional biography, fictional biography), βλ. επιλεκτικά και Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2000: ιδίως 18-34 και 85. Για την πλουσιότατη σχετική διεθνή βιβλιογραφία, βλ. Carl Rollyson, *Biography: An Annotated Bibliography*, BackInprint.com Editions, Pasadena 2007.

23 Βλ. Απόστολος Σαχίνης, *Προσεγγίσεις. Δοκίμια Κριτικής*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1989: 206, 257.

για λίγο την γυναικεία της ταυτότητα, οι δυο νέοι συστήνονται ως αδέρφια και αναζητούν εργασία. Ακολουθούν δέκα ειδυλλιακά χρόνια στην Αθήνα, όπου η Ιωάννα διαπρέπει πνευματικά, ώσπου ένας επίδοξος θαυμαστής της δηλητηριάζει τον νέο της Φούλδας. Εκείνη κατευθύνεται τότε στη Ρώμη, και για να ξεπεράσει τη θλίψη της αφοσιώνεται στη δουλειά. Διδάσκει στην περίφημη Ελληνική Σχολή της Ρώμης, ανελίσσεται στην εκκλησιαστική ιεραρχία κι εντέλει καταλαμβάνει τον παπικό θρόνο. Η μονοτονία του παπικού βίου την οδηγεί στην αναζήτηση ενός εραστή, τον οποίο βρίσκει στο πρόσωπο του Καρδινάλιου Μπρενάου. Τότε την επισκέπτεται ένας άγγελος που της ζητά να επιλέξει το είδος της τιμωρίας που προτιμά. Εκείνη επιλέγει επί γης καταισχύνη, ώστε να λάβει την μετά θάνατον εξιλέωση. Ακολουθεί εσωτερική πάλη. Η Ιωάννα σκέπτεται τελικά να αποκαλύψει η ίδια την αλήθεια, προκειμένου να γίνουν γνωστά τα επιτεύγματά της, αλλά και να ζητήσει έλεος από το πλήθος, ενώ λίγο μετά ανακαλύπτει την εγκυμοσύνη της. Δεν καταφέρνει εντούτοις να πραγματοποιήσει τα σχέδιά της. Γεννά πρόωρα και πεθαίνει κατά τη διάρκεια λιτανείας.

Η αφήγηση της Μινώτου ευθυγραμμίζεται εν πολλοίς με την κύρια διεθνή παράδοση του μύθου, διαφοροποιούμενη σε αρκετά σημεία από την εκδοχή του Ροΐδη, του οποίου τις επινοήσεις δεν υιοθετεί ούτε στο ελάχιστο. Λ.χ. ο Νέος της Φούλδας –ο Φρουμέντιος του Ροΐδη– παραμένει εδώ ανώνυμος. Διαφορετικός είναι επίσης ο τρόπος γνωριμίας των δύο νέων, όπως και η μετέπειτα τύχη του νέου: όχι εγκατάλειψη του νέου από την Ιωάννα, όπως στον Ροΐδη, αλλά θάνατος, εκδοχή την οποία είχε εισαγάγει στον μύθο ο Βοκκάκιος.[24]

Παράλληλα, η αφήγηση της Μινώτου περιλαμβάνει κάποια νεοφανή στοιχεία, κατά πάσα πιθανότητα δικής της επινόησης, καθώς σύμφωνα τουλάχιστον με τη μέχρι στιγμής έρευνα, δεν μπόρεσα να τα εντοπίσω σε κάποια άλλη πηγή. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι πως η Ιωάννα μας συστήνεται από την Μινώτου όχι ως αγνώστου πατρός, αλλά ως νόθα κόρη του Καρλομάγνου, προκειμένου να καταδειχθεί ότι «η λάμψη της μεγαλοφυΐας της κι η τόση ερωτική της ορμή» έχουν ενδεχομένως κληρονομική εξήγηση (σ. 1216). Νεοφανές είναι και το επεισόδιο με την ετεροθαλή αδερφή της Ίμμα, το οποίο μάλιστα καταλαμβάνει αρκετή έκταση (σσ. 1432-3, 1468-9, 1504-5).

Η ιδιαιτερότητα της αφήγησης συνίσταται, ωστόσο, κυρίως στον τρόπο με τον οποίο σκιαγραφείται η προσωπικότητα της Ιωάννας. Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, παρά τη βασική επιδίωξή της Μινώτου να

24 Βλ. Boureau, *ό.π.*: 211. Ασφαλώς οι διαφοροποιήσεις δεν περιορίζονται μόνο σε επίπεδο περιεχομένου, αλλά αφορούν επίσης στο ύφος και τη στόχευση, θέμα το οποίο θα απαιτούσε ιδιαίτερη πραγμάτευση.

καταγράψει την «αυθεντική ιστορία» της Πάπισσας και να ανασυνθέσει ανάγλυφα την εποχή και τα ήθη, η συγγραφέας δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη διερεύνηση του ψυχισμού της ηρωίδας, ευθυγραμμιζόμενη με ένα από τα βασικά αιτήματα της γενιάς του ’30, «το αίτημα της εσωτερικότητας».[25] Παραμένοντας εντός του πλαισίου της ρεαλιστικής πεζογραφικής παράδοσης (γραμμική ακολουθία των γεγονότων, τριτοπρόσωπη συνεκτική αφήγηση από έναν παντογνώστη αφηγητή κ.λπ.), η Μινώτου επιτρέπει στον αναγνώστη, κυρίως μέσα από εσωτερικούς μονολόγους και ελεύθερους πλάγιους λόγους, να έχει πρόσβαση στην εσωτερική ζωή της πρωταγωνίστριας και να παρακολουθήσει τη σταδιακή πορεία της προς την αυτοσυνείδηση.[26]

Η πορεία αυτή παρουσιάζεται ως μια διαλεκτική διαδικασία που συντελείται μέσα από την επαφή της ηρωίδας με εκπροσώπους και των δύο φύλων και την οδηγεί από την μονότονη ακινησία της ιδιωτικότητας στην ενεργό συμμετοχή στο δημόσιο βίο και δη στο κατεξοχήν ανδροκρατούμενο απαγορευμένο χώρο της Εκκλησίας,[27] κάτι το οποίο βεβαίως γίνεται εφικτό μόνο μέσω της παρενδυσίας, δηλαδή μόνο μέσα από την απόκρυψη της γυναικείας ταυτότητάς της.

Κατ’ αρχάς λοιπόν η Ιωάννα αντιδιαστέλλεται από το πρότυπο της παθητικής και υποταγμένης γυναίκας–θύματος, που αντιπροσωπεύει η μητέρα της:[28] Στον αντίποδα, η Ιωάννα σκιαγραφείται ως μια ισχυρή και ασυμβίβαστη προσωπικότητα, που επιδιώκει να υπερβεί τους ασφυκτικούς κοινωνικούς περιορισμούς, διεκδικώντας το δικαίωμα στη μόρφωση, τον

25 Παναγιώτης Μουλλάς, «Το αίτημα της εσωτερικότητας», *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, τόμ. Α΄, Σοκόλη, Αθήνα 1993: 83-93.

26 Από αυτή την άποψη το κείμενο της Μινώτου θα μπορούσε να διαβαστεί και σε συνάρτηση με το είδος της «γυναικείας αφήγησης αυτοανακάλυψης» («narrative of female self-discovery») και πιο συγκεκριμένα του «γυναικείου μυθιστορήματος διαμόρφωσης» («feminist Bildungsroman»), θέμα στο οποίο δεν μπορώ να επεκταθώ στο πλαίσιο της παρούσας ανακοίνωσης. Βλ. σχετικά Rita Felski, «The Novel of Self-Discovery: Integration and Quest», *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets 1989: 122-153, 209-213.

27 Για τη γυναικεία ταυτότητα όχι ως κάτι σταθερό και εγγενές, αλλά ως διαδικασία που καθορίζεται από την αλληλεπίδραση, την ταύτιση ή την διαφοροποίηση από τον «άλλο», βλ. Judith Kegan Gardiner, «On Female Identity and Writing by Women», στο: Elizabeth Abel (επιμ.), *Writing and Sexual Difference*, The University of Chicago Press, Chicago 1982: 177-191. Για τη «σχεσιακή σύλληψη της ταυτότητας» γενικότερα, βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Ο άλλος εαυτός. Ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*, μτφ. Άννα Ρόζενμπεργκ, θεώρ. μτφ.-επιμ. Ουρανία Ιορδανίδου, Πόλις, Αθήνα 2007: κυρίως 22-34.

28 Για το ρόλο της αποστασιοποίησης από το μητρικό πρότυπο της γυναίκας–θύματος στη διαμόρφωση της γυναικείας ταυτότητας, βλ. ενδεικτικά Gardiner, *ό.π.*: 186.

έρωτα και τη δημόσια δράση. Περιγράφεται ως «ανυπόταχτη φύση που δεν υποχωρεί σε τίποτα, που δεν εννοεί να σκλαβώσει την ελευθερία της θέλησής της, έστω και στην φοβερότερη ανάγκη» (σ. 1396) και που επιθυμεί «ν' αποχτήσει οπωσδήποτε την ελευθερία της όπως αυτή ήθελε. Πραγματική ελευθερία. Χωρίς συμβιβασμούς και όρους» (σ. 1324).

Παράλληλα, η συγγραφέας διαχωρίζει την Ιωάννα από το πρότυπο των φιλάρεσκων και διεφθαρμένων γυναικών που κυριαρχούσε στη μεσαιωνική Γαλλία και Ρώμη:

> «Η πώρωση των γυναικών είχε φτάσει σε τέτοιαν υπερβολή που προκαλούσε την αηδία, και η ξετσιπωσιά τους ποτέ άλλοτε δεν υπερέβη τους σκοτεινούς εκείνους χρόνους. Ένα μονάχα κοίταζαν, το πώς να κατακτήσουν τους περισσότερους άντρες. […] Εδημιουργείτο έτσι ένα ελεεινό περιβάλλον, μια ανήκουστη παραλυσία στα ήθη, όπου κυριαρχούσεν ο φθόνος και τα τρομερότερα πάθη» (σ. 1469).

Αντιθέτως η Ιωάννα:

> «Δεν ήταν ο μαλθακός τύπος της γυναίκας της εποχής εκείνης, που […] θα ήταν ευτυχισμένη να περνάει ώρες ολόκληρες μέσα σ' ένα νοσηρό ρεμβασμό για μικροεπεισόδια ερωτικά και άλλα ασήμαντα πράγματα» (σ. 1576). Και σε άλλο σημείο: «Δεν ήταν μια γυναίκα που μπορούσε να πουλήσει τον εαυτό της σ' αντάλλαγμα της δόξας. Ούτε ήταν από τις πραγματικά διεφθαρμένες γυναίκες που πουλιούνται για το χρυσάφι κι αδιαφορούν για όλα τ' άλλα» (σ. 1288).

Η ηθική ανωτερότητα της Ιωάννας θεμελιώνεται, όμως, και μέσα από την αντιπαράθεσή της με το ανδρικό φύλο. Υιοθετώντας την στερεοτυπική εικόνα του αρσενικού που κυριαρχείται από ανεξέλεγκτα ερωτικά πάθη, η Μινώτου αποτυπώνει τους περισσότερους ανδρικούς χαρακτήρες ως υστερόβουλους και ακόλαστους, συχνά σε βαθμό ώστε, στην προσπάθειά τους να υποτάξουν την Ιωάννα, να καταντούν καταγέλαστες καρικατούρες (π.χ. σσ. 1288, 1324, 1396). Εξαίρεση αποτελούν κυρίως ο νέος της Φούλδας και ο μετέπειτα εραστής της Ιωάννας, Καρδινάλιος Μπρενάου.

Αντιθέτως η Ιωάννα, αν και έχει επίγνωση της έλξης που ασκεί στο άλλο φύλο, εμφανίζεται να περιφρονεί όσους επιχειρούν να τη διαφθείρουν, ενώ διακρίνεται μάλλον για την αγνότητα των συναισθημάτων (π.χ. σσ. 1288, 1324). Δεν θυμίζει δηλαδή σε τίποτα το αμαρτωλό και λάγνο θηλυκό του Ροΐδη ή του Ραπτόπουλου, πόσο μάλλον τη «Μεγάλη Πόρνη της Βαβυλώνος». Χαρακτηριστική από αυτή την άποψη είναι η αφελής ονειροπόλησή της καθώς και η παρθενική της συστολή κατά την ερωτική εξομολόγηση του Νέου της Φούλδας (σ. 1360), που μας παραπέμπουν

περισσότερο σε ρομαντικές ηρωίδες. Η Ιωάννα υιοθετεί μια ρομαντική αντίληψη για τον έρωτα, τον οποίο συνδέει περισσότερο με το συναίσθημα παρά με την ερωτική πράξη. Έτσι, η ηρωίδα εμφανίζεται αφοσιωμένη στον Νέο της Φούλδας ακόμα και μετά τον θάνατό του, καθώς εξακολουθεί να αποκρούει τους αντεραστές του (σσ. 1576-1577, 1612). Ενώ, όταν –πολύ αργότερα– επιλέγει τον καρδινάλιο ως σύντροφό της, αυτό αποδίδεται όχι στα σεξουαλικά της ένστικτα, αλλά κυρίως στη μονοτονία του παπικού βίου και στην ανάγκη να μοιραστεί με κάποιον το βάρος του μυστικού της (δηλαδή της επί χρόνια κρυμμένης της ταυτότητας), το οποίο την έχει ουσιαστικά οδηγήσει στην απομόνωση και την ψυχική εξάντληση (σ. 1649). Είναι, τέλος, ενδεικτικό ότι απουσιάζουν από το κείμενο οι περιγραφές αισθησιακών σκηνών ή ερωτικού πάθους, ενώ και η αποτύπωση της εξωτερικής ομορφιάς της Ιωάννας περιορίζεται σε γενικές και όχι υπερβολικά ηδυπαθείς αναφορές (σσ. 1288, 1360, 1396, 1720).

Παράλληλα με την ηθική ακεραιότητα της Ιωάννας, η συγγραφέας επιχειρεί να αναδείξει και την ψυχική και πνευματική της υπεροχή: Εξαίρει τον δυναμισμό της, έναντι των δύο εραστών της, που προβάλλουν αδύναμοι σαν «χάρτιν[α] ανδρείκελ[α]» (σσ. 1576, 1756)· δίνει έμφαση στην ξεχωριστή προσωπικότητα, στα έμφυτα χαρίσματα, τις ικανότητες και τη μόρφωσή της, όπως επίσης στο πολύτιμο έργο που προσέφερε κατά τη διάρκεια της παπικής της θητείας (π.χ. σσ. 1288, 1361, 1432, 1576, 1612-13, 1648). Μάλιστα η βιογραφία τελειώνει με τον έπαινο αυτής ακριβώς της θαυμαστής προσφοράς:

> «Στον παπικό θρόνο συχνά ανέβηκαν άνθρωποι που τον δόξασαν. Ιδίως οι Ουμανιστές πάπαι της Αναγεννήσεως που υποστήριξαν με τόση θέρμη την εξάπλωση του ελληνικού πολιτισμού του Βυζαντίου, τα γράμματα και τις ωραίες τέχνες.
>
> Μα αν και τόσα χρόνια πίσω, στη σκοτεινή εκείνη εποχή του Μεσαίωνος, η Ιωάννα κυβέρνησε, απ᾽ όσες πηγές διεσώθηκαν, κατά τον ίδιο επωφελή τρόπο την αιωνία Πόλη, κι αν δεν επρόκειτο για γυναίκα, ορισμένως η ιστορία των παπών θα την κατέτασσε περήφανα δίπλα στους Ουμανιστές εκείνους πάπας που με τ᾽ όνομά τους λαμπρύνουν τις σελίδες της» (σ. 1829).

Όπως έχει επισημάνει η κριτική, τα φεμινιστικά κινήματα τόσο στον ελληνικό όσο και στον διεθνή χώρο, «ανατρέχουν συχνά», κυρίως στα πρώτα τους βήματα, «στον νομιμοποιητικό λόγο της ιστορίας.»[29] Στα καθ᾽ ημάς,

29 Αγγέλικα Ψαρρά, «Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης ή η ‘συνετή’ ουτοπία της Καλλιρόης Παρρέν», επίμετρο στο: Καλλιρρόη Παρρέν, *Η χειραφετημένη*, Εκάτη, Αθήνα 1999: 416. Βλ. επίσης Ελένη Βαρίκα, *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστι-*

συγγραφείς, όπως λ.χ. η Καλλιρρόη Παρρέν, η Σωτηρία Αλιμπέρτη, η Αθηνά Ταρσούλη αλλά και η Μαριέττα Μινώτου (μέσα από τις σελίδες του περιοδικού της *Εύα νικήτρια* αλλά και με πλήθος ιστορικών, φιλολογικών κ.ά. κειμένων και διαλέξεών της),[30] επιχειρούν να ανασύρουν στην επιφάνεια παραδείγματα γυναικών με πολλαπλή συνεισφορά στον χώρο του πνεύματος, των τεχνών, αλλά και σε άλλους τομείς της δημόσιας δράσης, από το παρελθόν αλλά και κατά τα μεταγενέστερα χρόνια.

Θα μπορούσε άραγε η Πάπισσα Ιωάννα της Μινώτου να λειτουργήσει ως ένα τέτοιο αντίστοιχο παράδειγμα; Η απάντηση είναι εντέλει μάλλον αρνητική, εν πρώτοις επειδή η ίδια η περίπτωση της Πάπισσας δεν έχει αποδειχθεί πέραν πάσης αμφιβολίας ότι ανήκει στον χώρο της ιστορίας και όχι του μύθου. Επιπλέον, επειδή, παρά το γεγονός ότι συγκεντρώνει αρκετά στοιχεία που θα μπορούσαν να συγκροτήσουν μια θετική εικόνα για τη γυναικεία ταυτότητα, όπως ξεχωριστές πνευματικές ικανότητες, μόρφωση, δυναμισμός, η Ιωάννα δεν ξεφεύγει εντελώς από ορισμένους ιδεολογικούς κοινούς τόπους για το γυναικείο φύλο: η Ιωάννα δεν αποτυπώνεται ως μια απολύτως απελευθερωμένη γυναίκα, δεν επιδιώκει μια εντελώς αυτοδύναμη και ανεξάρτητη πορεία προς την προσωπική ολοκλήρωση και δεν διανοείται καν να εγκαταλείψει την πατρική εστία χωρίς την ανδρική προστασία. Αρχικά της τίθεται μόνο το ηθικό δίλημμα αν, προκειμένου να πετύχει τον στόχο της, θα πρέπει να υποταχθεί στις ορέξεις κάποιου γηραλέου θαυμαστή της ή όχι, και ποιος είναι αυτός που θα επιλέξει (σ. 1288). Κι όταν κάποτε το σκάει από το σπίτι, αυτό δεν γίνεται εντέλει προκειμένου να κυνηγήσει τα όνειρά της, αλλά προς χάριν του

κής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907, Κατάρτι, Αθήνα [4]2004 [1987]: 252, 341-347· Κωστούλα Σκλαβενίτη, «Τα γυναικεία έντυπα 1908-1918», *Διαβάζω*, 198 (14/9/1988): 18, η οποία επισημαίνει πάντως την αισθητή μείωση αυτού του είδους κειμένων την περίοδο του μεσοπολέμου· Έφη Αβδελά, «Ιστορία των γυναικών, ιστορία του φύλου, φεμινιστική ιστορία: μεθοδολογικές διεργασίες και θεωρητικά ζητήματα μιας εικοσαετίας», *Δίνη* 6 (1993): 12-29. Σε ό,τι αφορά τον διεθνή χώρο, από την πλουσιότατη βιβλιογραφία, βλ. επιλεκτικά: Berenice Caroll (επιμ.), *Liberating Women's History*, Urbana, Illini Books Editions 1976· Karen Offen, Ruth Roach Pierson, Jane Rendall (επιμ.), *Writing Women's History: International Perspectives*, Indiana University Press, Bloomington 1991 και Judith Bennett, *History matters: patriarchy and the challenge of feminism*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2006.

30 Βλ. π.χ. τις μελέτες της Μινώτου «Η γυναικεία βιοτεχνία Ζακύνθου» (1921), *Οι γυναίκες εις την ιταλικήν Αναγέννησιν* (1922), «Ελεονώρα Ντούζε» (1924), «Ελισάβετ Μαρτινέγκου Μουτσά» (1952), «Γύρω στην Αγγελική Νίκλη» (1952), «Κάλη Καρτάνου» (1952), «Ροξάνδρα Μαυροκορδάτου» (1953) και πολλές άλλες. Πλήρης κατάλογος σχετικών κειμένων με ακριβή βιβλιογραφικά στοιχεία στο Γιαννοπούλου, *ό.π.*: passim. Σε ό,τι αφορά τα σχετικά δημοσιεύματα στο περιοδικό *Εύα Νικήτρια*, βλ. Μινώτου-Παπαδημητρίου, *ό.π.*

έρωτα, για τον οποίο για μεγάλο διάστημα «παράτ[άει] τα μεγάλα σχέδια για την κατάκτηση της δόξας. Τώρα στην εφαρμογή καταλάβαινε πως δεν μπορούσαν να συνυπάρξουν η αγάπη της κι η δόξα μαζί», όπως εξομολογείται (σ. 1360-1). Επίσης, παρά τον δυναμικό της χαρακτήρα, η Ιωάννα εμφανίζεται να δηλώνει πλήρη υποταγή και στους δύο εραστές της:

> «Η Ιωάννα έβλεπε πια την αδυναμία της. Ο νέος της Φούλδας δεν ήταν σαν τους άλλους. Κυριαρχούσεν επάνω της, σαν αφέντης» (σ. 1360).

Ομοίως αργότερα γράφει στον Μπρενάου:

> «Στο εξής ο πάπας Ιωάννης δεν υπάρχει πια για σένα. Έχεις μια φίλη, μιαν αδελφή που σου ανήκει ό,τι και σ᾽ αυτήν ανήκει. Ο θρόνος του Βατικανού θα ᾽ναι στα χέρια σου όπως και ολόκληρη η Ιωάννα. Κατά τη βούλησή σου θα κυβερνάς και τους δυο χωρίς αντίσταση» (σ. 1721).

Τέλος, ας μην ξεχνάμε πως η προσπάθεια της ηρωίδας να υπερβεί τους κοινωνικούς φραγμούς εντέλει τιμωρείται.[31] Ίσως επειδή παρά τις όποιες ευγενείς αρχικές προθέσεις της, η μετέπειτα πορεία της Ιωάννας ξεφεύγει από τα συνήθη μέτρα και η στάση της μάλλον αγγίζει τα όρια της ύβρεως: Λίγο πριν εμφανιστεί ο άγγελος θέτοντάς της το γνωστό δίλημμα «μαρτυρικός θάνατος επί γης και συγχώρεση ή αιώνια καταδίκη στην κόλαση», η Πάπισσα έχει ήδη σκεφτεί να αποκαλύψει από μόνη της την αλήθεια, με μοναδικό κίνητρο τη μετά θάνατον δόξα (άλλο ένα νεοφανές στοιχείο στο κείμενο της Μινώτου). Η Ιωάννα υπολογίζει πως μόνο μέσα από μια τέτοια προσωπική θυσία, την οποία συγκρίνει με εκείνη του Χριστού, θα μπορούσαν να γίνουν γνωστά τα επιτεύγματά της, τα οποία διαφορετικά θα ήταν καταδικασμένα να παραμείνουν στη λήθη:

> «Και κείνο ιδίως που της έβαζε στο μυαλό τη σκέψη ν᾽ αποκαλυφθεί ήταν και πάλιν η δόξα. Συχνά αναρωτιόταν μόνη της πού θα τελείωνε αυτή η ιστορία. Αν πέθαινε και το πράγμα έμενε σκεπασμένο, τότε ποια σημασία θα είχε όλος αυτός ο όγκος της δράσεως που στο διάστημα της παποσύνης της έδειξε; Απλώς οι επερχόμενες γενεές θα ανάφεραν πως ο πάπας Ιωάννης ο Ζ΄ κυβέρνησε καλά. Για έναν άντρα επιτέλους ήταν φυσικό. Μα για μια γυναίκα δεν ήταν το ίδιο. Θα έμενε για πάντα ως το μοναδικό φαινόμενο, το πιο παράξενο που είχε να επιδείξει η ιστορία, πως μια γυναίκα μόνο με την αξία της κατόρθωσε ν᾽ ανέβει στην παπική έδρα. […] Τι ήταν επιτέλους μερικές στιγμές, μερικές ώρες βασανιστηρίων μπροστά στην αθάνατη δόξα που το όνομά της θ᾽ αποχτούσε;

31 Σύμφωνα με τη Felski (*ό.π.*: 124-125), ο συμβολικός ή κυριολεκτικός θάνατος της πρωταγωνίστριας ως τίμημα για την προσπάθεια υπέρβασης των κοινωνικών αξιών, απαντά πολύ συχνά σε παλαιότερα μυθιστορήματα, ιδίως του 19ου αιώνα.

> Μήπως ο Χριστός, σκεφτόταν, απόχτησε διαφορετικά την αθανασία;» (σ. 1757).

Όταν λίγο μετά ανακαλύπτει πως είναι έγκυος, δεν φαίνεται να την απασχολεί ιδιαιτέρως ότι μαζί με τη δική της ζωή θα χαθεί και η ζωή του εμβρύου που κυοφορεί. Χωρίς να ελλείπουν κάποιες στιγμιαίες υπαναχωρήσεις και παλιμβουλίες, η Ιωάννα θεωρεί την εγκυμοσύνη της πρωτίστως σαν ένα γεγονός «υποβοηθητικό των σχεδίων της» (σ. 1757), καθώς θα μπορούσε να επιτείνει το στοιχείο του εντυπωσιασμού κατά την αποκάλυψη της πραγματικής της ταυτότητας. Δυστυχώς για την ίδια, η Μοίρα αποφασίζει διαφορετικά: πρόωρος τοκετός και θάνατος τόσο για εκείνη όσο και για το βρέφος.

Μια τέτοια περίπτωση, όπως εκείνη της Πάπισσας Ιωάννας –η οποία ούτως ή άλλως υπερβαίνει τα συνήθη μέτρα και δεν μπορεί να θεωρηθεί αντιπροσωπευτική– είναι αμφίβολο κατά πόσο μπορούσε τελικά να λειτουργήσει αφυπνιστικά προς την κατεύθυνση της ανάπτυξης μιας έμφυλης συνείδησης, την οποία μάλιστα η ίδια η ηρωίδα δεν εμφανίζεται να έχει.[32] Η Ιωάννα εγγράφεται εντέλει στη βιογραφία της Μινώτου ως μια γυναικεία μορφή αινιγματική και αντιφατική.

Ίσως αυτός να ήταν ένας από τους λόγους για τον οποίο η συγγραφέας δεν εξέδωσε το κείμενό της και σε αυτοτελή τόμο, όπως συνέβη με άλλες μυθιστορηματικές βιογραφίες της.[33] Με την επικείμενη έκδοση της *Αυθεντικής Ιστορίας της Πάπισσας Ιωάννας* της Μαριέττας Μινώτου ίσως μπορέσει ετούτη η από πολλές απόψεις ενδιαφέρουσα λογοτεχνική μετάπλαση αυτού του διαβόητου μύθου να πάρει τη θέση που της αναλογεί στο πλαίσιο της διεθνούς γενεαλογίας της Πάπισσας.

32 Όπως εξηγεί η Felski (*ό.π.*: 94), η φεμινιστική εξομολόγηση τείνει «να δίνει έμφαση στα συνηθισμένα γεγονότα της ζωής μιας πρωταγωνίστριας, στην αντιπροσωπευτικότητά τους σε σχέση με την έννοια της κοινοτικής ταυτότητας», και όχι τόσο στην «καταγραφή ενός ασυνήθιστου αλλά παραδειγματικού βίου». (Η ελληνική μετάφραση από τον Τζιόβα, *ό.π.*: 110). Για το θέμα βλ. και το ενδιαφέρον άρθρο της Rosalind Coward, «Are Women's Novels Feminist Novels», στο: Elaine Showalter (επιμ.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, Virago Press, London 1993: 225-239.

33 Π.χ. *Τζιάκομο Λεοπάρντι. Ο ποιητής του παγκόσμιου πόνου, του έρωτος και του θανάτου* (1934) και *Ισαβέλλα Θεοτόκη. Η μεγάλη εμπνεύστρια* (1959).

El papel de la mujer en *El Mendigo* de Andreas Karkavitsas

Mª Salud Baldrich López

El espacio vital y la ubicación temporal de Andreas Karkavitsas (1865-1922) van a resultar muy significativos a la hora de entender su obra. Pertenece a la generación de 1830 y es representante de la novela realista y del naturalismo, con algunas pinceladas costumbristas[1].

Su nacimiento en Lejená, en la Élide, sus estudios secundarios en Patras (1878-1882) y universitarios de Medicina en Atenas a partir de 1883, suponen el inicio de sus viajes fuera de su pequeño pueblo. Prestando su servicio militar en el ejército griego y en el ejercicio de su profesión como médico militar, Karkavitsas recorrió diversas zonas de Grecia. En octubre de 1891 se enroló como médico en el barco de vapor "Atenas"[2] e inició una serie de viajes por el mar Mediterráneo, el Mar Negro, las costas de Asia Menor y el Helesponto[3], gracias a los que recopiló un rico material para sus obras: leyendas, creencias y supersticiones, refranes, tradiciones y expresiones dialectales como bien queda reflejado en su amplia obra literaria. Su interés por el folclore griego, siendo uno de los responsables de la fundación de la Sociedad del Folclore Griego en 1908, su relación con relevantes escritores de la época tales como Kostís Palamás, Konstantinos Jadsópulos y Gregorio Xenópulos entre otros[4]; sus inquietudes políticas formando parte de diversas organizaciones de la época y su participación en las Guerras Balcánicas, son las mimbres que le van a llevar a reflejar en su obra la dura vida de Grecia y de los griegos, un pueblo que había soportado ocupaciones seculares y que luchaba por su restauración[5]. Andreas Karkavitsas, de personalidad seria, cerrada, autoritaria y directa, como la califican quienes lo conocieron, tuvo una vida solitaria como él mismo expresa en sus intercambios epistolares.

1 Mª S. Baldrich López y P. Papadopulu (introd., trad. y notas) de *El Mendigo* de Andreas Karkavitsas, Centro de Estudios Neogriegos y Chipriotas, Granada, 2007, pp. IX y X.

2 Π. Δ. Μαστροδημητρης, *Ο Ζητιάνος του Καρκαβίτσα*, ed. Κανάκη, 1996, p. 29.

3 Mª S. Baldrich López y P. Papadopulu, (2007), p. VII.

4 *Ibidem.*

5 *Ibidem.*

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

Su obra es muy extensa y en esta comunicación nos interesa en particular *Ο Ζητιάνος* (*El mendigo*), obra que empezó a escribir en el verano de 1895 en Ablianí de Dóride y que debió terminar al final de ese año o principios del siguiente, ya que empezó a publicarse en la revista *Estía* el 9 de abril de 1896[6]. Pero, para hacernos una idea más clara del lugar que ocupa esta obra en el pensamiento sobre la mujer del autor, haremos un pequeño análisis de algunas de sus otras obras en las que el papel de la mujer es relevante, para así insertar más adecuadamente la tipología de mujer que aparece en *El mendigo*.

Tal es la consideración que la mujer merece para Karkavitsas que incluso se le puede considerar el primer feminista de entre los intelectuales griegos[7].

La vida personal de Andreas Karkavitsas y, en particular, su relación con las mujeres, amores casi siempre fracasados, pudieron influir en su percepción sobre la mujer y verse expresados en su obra[8]. Reflejo del hecho de que el padre de Iolandí, su amor, la casara con un rico comerciante ateniense aparece en su relato de *Τα δυο σκέλεθρα* cuando los padres de Aneta no permiten que ésta se case con Andonis, su amor, e incluso se puede comparar a Iolandí con Agazí, la protagonista del relato *Της Αγαθής το πήδημα* (1888), con el que, quizás, Karkavitsas quisiera mostrar a su amada que el verdadero amor no es desconocido al corazón femenino[9]. Su novela *Λυγερή* también puede ofrecer algún punto en común con su frustrada relación con su amada y, como mantiene N. Sideridu[10], esta novela sería la expresión del perdón de Karkavitsas hacia Iolandí, víctima también ella del autoritarismo paterno.

Karkavitsas ofrece en su obra diversos tipos de mujer. Entre ellas cabe destacar aquella mujer adornada de virtudes, que llega a ser, en algunos casos, heroína. Éstas aparecen con mayor profusión en sus primeros relatos, tales como *Ασημώ* (1884), *Ο Χρύσανθος* (1885) y *Τυφλός μοναχός* (1885), en los que la figura femenina aparece como colaboradora y con la misma consideración que el hombre. En *Χρυσαυγή* (1886) Karkavitsas da un paso más y le da a la mujer un estatus incluso superior al de los hombres ya que erige a la protagonista en líder, lugar casi siempre exclusivo del hombre, manifestando incluso su supremacía sobre su propio marido[11].

6 Π. Δ. Μαστροδημητρης (1996), p. 43.
7 Κ. Σφαελου, *Η γυναίκα και η θάλασσα στο έργο του Καρκαβίτσα*, ed. Θουκυδίδης, Atenas, 1982, p. 11.
8 *Ibidem*, pp. 8-10.
9 *Ibidem*, p. 17.
10 *Ibidem*, p. 20.
11 *Ibidem*, p. 11.

De estos relatos podemos colegir que, en general, Karkavitsas manifiesta no considerar a la mujer indigna para acciones tradicionalmente consideradas masculinas y así lo manifiesta.

Un segundo tipo sería la mujer malvada como las que aparecen en sus relatos *Η κακή αδερφή* y *Γιάννος και Μαρώ* (1887). En ellos dos malvadas magas personifican el espíritu del mal que empuja a la mujer al delito. Su relato *Η κακή νύμφη* (1889) refleja la mala relación entre suegra y nuera y en ese mismo año publicó *Μητρυιά* dibujando a una mujer, Akribí, con un alma mala, impulsora de un terrible delito[12].

Digno de mención es, asimismo, que Karkavitsas ve en la mujer un fiel guardián de la tradición[13] y en consecuencia de su pueblo, trasmisora de esperanza en un mañana mejor para Grecia, como se trasluce en el *Arqueólogo* (1904) simbolizado en una muchacha, Elpída, Esperanza, que es la que enseña a los niños la historia, las leyendas, las tradiciones de su linaje. Karkavitsas revela que la conservación y la creación de la conciencia nacional, la supervivencia de la lengua, de las tradiciones es un trabajo básicamente femenino. Por tanto, para él la mujer no es una adquisición, no es una cosa, ni un utensilio de placer. Estima sus virtudes y la considera no sólo la base de la familia, sino también protectora real del nacionalismo. Refleja, por tanto, a la mujer compañera, la mujer colaboradora, la mujer creadora del amor familiar y la trasmisora del nacionalismo.

Un tercer tipo de mujer sería la mujer sin voluntad, la mujer sometida, es decir, aquella mujer que aguanta todo lo que le viene sin poner remedio a ello, sin rebelarse, son mujeres victimas de su propia existencia[14], categoría a la pertenecerían *Λυγερή* y *Ο Ζητιάνος*, sus dos obras más importantes, en las que el autor dibuja con frío realismo la penosa situación de la mujer de pueblo a finales del siglo XIX, según la cual el hombre es el jefe y la mujer es tratada casi como un animal de carga. El destino de la mujer es someterse o bien a su padre y a las decisiones de éste o a su marido y soportar su rudeza. A este sometimiento y resignación se le puede añadir un tercer deber[15], expresado por Karkavitsas en el último capítulo de *Λυγερή*: el de mimetizarse de alguna manera con su marido, olvidando sus sentimientos, sus pensamientos e incluso su percepción de la vida, como queda plasmado cuando Anzí, recién parida, ve a su marido con un pie herido, se olvida de sus malos tratos, de sus maldades y corre a su lado y ello es porque Anzí ya no ve a su avariento marido, Nicolo, como al chico de los recados con el

12 *Ibidem*, pp. 13-14.
13 *Ibidem*, pp. 26-30.
14 Ν. Σιδεριδου, *Η γυναίκα στο έργο του Α. Καρκαβίτσα*, Atenas, 1943.
15 Κ. Σφαελου (1982), p. 22.

que su padre le obligó a casarse por considerarlo un hombre de provecho, sino que ve al padre de su hijo, y es cuando empieza a olvidar a su amado. *Λυγερή* nos proporciona un retrato completo de la mujer sin voluntad, una hermosa chica del campo griego, cuya vida no es propia sino producto de otros factores de su entorno, cuyo corazón está lleno de deseos y que tiene que claudicar ante la imposición paterna que no le permite casarse con su amado Giorgos. Aquí el autor refleja que el destino de las personas y, en particular de las mujeres, no se puede cambiar.

La mujer sin voluntad acaba de manera desastrosa para ella misma y para su comunidad. A ella no se le puede exigir ninguna responsabilidad por sus actos ya que carece de libre decisión, lo que la convierte en un ser peligroso no tanto por su falta de decisión sino, porque cuando toma alguna, ésta es desacertada y su esfuerzo no proporciona ningún beneficio, como se manifiesta claramente en *El mendigo*.

Con esta mujer sin voluntad, Karkavitsas, observador del alma femenino, capaz de entrar en su psicología, en el misterio del destino de su existencia, simplemente expone el problema, no se involucra, no toma partido, no muestra las horribles consecuencias futuras para la mujer y para la sociedad de las no acciones de la mujer sin voluntad, de la mujer que soporta la vida como le viene, que no se rebela contra ella.

Hemos dado algunas pinceladas de cuál es el tipo de mujer que aparece en *El mendigo* y, en un principio, podría formar parte de las mujeres sometidas, mujeres víctimas de una sociedad rural, pobre, que todavía no se siente completamente liberada del yugo turco[16], atormentadas por la situación política y social que sufre Grecia en la segunda mitad del siglo XIX, mujeres incansables, capaces de soportar los más duros trabajos sin ninguna reacción ante su dura y trágica vida. Sin embargo, en estas mujeres aparece un resquicio de voluntad, manifestado sobre todo por Krustalo, el personaje femenino más importante y con mayor fuerza dramática de la obra, al intentar cambiar las cosas, al pretender traer al mundo un hijo varón en lugar de una niña. Este rechazo de las mujeres por tener niñas no es novedoso en esta época, finales del siglo XIX, sino que hunde sus raíces en la Grecia clásica. El propio Karkavitsas en su obra *Κρυφός Καήμος* manifiesta[17] que "es mejor no tener niños, antes que tener una niña", afirmación que podría justificarse por el peligro que los padres sentían ante el rapto de sus hijas para un harem, o quizás responda al deseo, en la época del levan-

16 Π. Δ. Μαστροδημητρης (1996), p. 54. Tesalia acababa de liberarse del yugo turco. Esta región fue reconocida legalmente perteneciente a Grecia desde 1878 tras el congreso de Berlín, pero su anexión final al estado griego fue en 1881.

17 Ν. Σιδεριδου (1943), p. 31.

tamiento, de tener hijos varones para que lucharan para liberar a la patria, aspiración que permaneció en las mujeres griegas como muestra Karkavitsas cuando dice que quieren tener un chico para que sea la columna de su casa, como queda de manifiesto en el caso de Pedro Valajás, varón único y del que esperaban sus padres que fuese el protector de sus hermanas, de su casa, aunque en este caso no se cumpla[18]. Los hijos varones les proporcionarían protección a ellas, a sus hijas y serían pilares de sus casas. No es la pobreza lo que hacen que las mujeres no quieran tener niñas, porque, como dice el propio Karkavitsas, los karangúnides no dan dotes a sus chicas e incluso reconoce que éstas son más dignas para el trabajo[19]. Quizás su castigada vida, tratadas injustamente por la sociedad, esta vida sin libertad, sin alegría que malviven estas mujeres es lo que sus madres quieren evitarles.

La voluntad de Krustalo va a llevarla a la desgracia, al desastre, a la muerte y ello debido a su incultura y a su creencia en supersticiones y filtros mágicos, reflejos de la época y del lugar en que vive. Este conato de rebelión ante su destino la va a hacer tan desgraciada que incluso va a preferir morir. De todo ello se aprovecha el mendigo que engaña a Krustalo dándole unos polvos, unas plantas mágicas capaces de cambiar el sexo del bebé que tiene en su vientre. Se vale de que Krustalo sea una mujer decidida, que se siente viva, llena de fuego y de empuje y la induce a tomar una decisión. Ella es irreflexiva, un poco dubitativa al principio por el miedo que tiene a la reacción de su marido, pero ello no le impide hacer lo que desea, aun sabedora del castigo.

La obra está inserta cronológicamente en la época de reciente liberación del yugo turco, en un periodo en el que el pueblo no sabe bien cuáles son las leyes que lo rige y en el que pelea por sus derechos como queda de manifiesto al inicio de la obra cuando hace la presentación de los habitantes de Nijteremi[20], a los que muestra reunidos para intentar entender qué les dicen los abogados sobre su situación y sus derechos, en esta escena sólo hay hombres y respondería a las disputas que tienen los karangúnides con el bey que pretende echarlos de su campo[21]. Krustalo, como las otras mujeres del pueblo, sometida a unas leyes que desconoce, no participa de estas preocupaciones, se ocupa de sus tareas. Son mujeres pobres, descritas con sus pobres vestimentas, que se ocupan del campo y de la casa[22], cuidan a sus

18 Mª S. Baldrich López y P. Papadopulu (2007), pp. 33-34.
19 *Ibidem,* p. 103.
20 Mª S. Baldrich López y P. Papadopulu (2007), pp. 23-25.
21 *Ibidem,* p. 101.
22 *Ibidem,* p. 32.

hijos, trabajan en el campo limpiando el maíz[23]; atienden a los animales y de llevar leña[24], e incluso de curar, de preparar ungüentos[25].

Pero Krustalo no es la única tipología de mujer reflejada en la obra, también está Jaidemeni, que aunque no tiene una amplia presencia en la misma, sin embargo ésta es significativa porque representa a la madre amante de sus niños[26]. Es una mujer de Rúmeli y aparece como una excepción entre las otras mujeres de su pueblo que se mueven por el interés, a quienes el tiempo interminable de esclavitud social y de sometimiento que soportaron les borró de su interior todo sentimiento humano.

Tanto en el caso de Krustalo como el de Jaidemeni son mujeres sometidas, víctimas, a las que les quedan pocos recursos para poder sobrevivir. Por ello en esta situación sin salida en la que viven, sólo les queda el suicidio, recurso que Karkavitsas utiliza también en otras obras suyas, como en el relato *Της Αγαθής το πήδημα*, la protagonista, Agazí se suicida cuando su amado se casa con otra y la deja y en el caso de Aneta, la protagonista de *Δυο Σκέλεθρα*.

En *El mendigo* las mujeres soportan castigos físicos y psíquicos, que han endurecido su corazón y las han convertido en seres prácticamente insensibles. Los sentimientos propios de la mujer, tales como el amor, la protección, la ternura, la dedicación a su marido y sus hijos, no existen para ellas. Sólo el caso de Jaidemeni está exento de esta conducta ya que ella, frente a las otras mujeres del pueblo que permiten que lisien a sus hijos para que puedan alquilárselos a los mendigos, desea tener hijos saludables y, cuando da a luz a sus gemelos perfectos, los trata con tanto cariño[27] que:... *por poco se volvió loca de alegría. Los puso a su lado y, celosa, ni a la comadrona ni a su cuñada les permitió que se acercaran ni que los tocaran. Todo el día los mimaba y les cantaba, estrella y oropel los llamaba, sol y luna, vida y alma, esperanza y alegría sin fin.* Tiene tanto temor de que alguien les cause daño que incluso recela de su propio marido Gadsulis y le manifiesta una inicial desconfianza[28]. Pero, cuando lo ve tratarlos con tanto cariño, confía en él y se va al río. A su regreso su marido no está y encuentra a dos monstruos en lugar de sus dos preciosos niños, lo que le lleva al suicidio. Este sentimiento de ternura no aparece ni entre las otras mujeres de Rúmeli ni entre las de Nijteremi.

23 *Ibidem,* p. 75.
24 *Ibidem,* p. 104.
25 *Ibidem,* p. 61.
26 Muestra de madre amante de sus hijos aparece también en otras obras de Karkavitsas como en *Η μάννα* de "Παλιές Αγάπες"
27 Mª S. Baldrich López y P. Papadopulu (2007), p. 70.
28 *Ibidem,* pp. 69-71.

La vida cotidiana que de estas mujeres refleja la obra es una vida esclava del trabajo, carente de toda muestra de cariño, de consideración. Por ello en ellas surte tanto efecto la actuación del mendigo que las piropea, sobre todo en el caso de Krustalo y a la que incluso le llega a decir[29]: – *¡Tú, señora mía, no tendrías que vivir en este cuchitril! ¡tendrías que ser una reina y entrar en palacios, llevar sedas y hacer sonar joyas de oro y de plata en tu pecho y colgarte perlas como cuelgan las cerezas en el árbol! ¡Tendrías que haber nacido en una cuna de oro, como de oro es tu corazón! y ¡tendrías que tener un marido que fuese un águila dorada, y que cuando atravesara el bazar los señores se levantaran; y un hijo noble que lo envidiara toda la gente...!* Es la falta de cariño, de amor de sus maridos, reflejo de una sociedad donde los matrimonios eran pactados, el caldo de cultivo en el que el mendigo echa sus redes y el motivo por el que la mujer sucumbe. El mendigo les promete algo que ningún otro hombre les podía dar, les da esperanza: en el caso de Krustalo el dar a luz varones y en el de Panayota recobrar el amor de un antiguo novio[30]. Dsiritókostas, ayudado por la incultura de estas mujeres y sus creencias en las supersticiones. se convierte en una especie de mago que le va a conceder sus deseos.

Estas mujeres no sienten el sagrado sentimiento del perdón, permanece en ellas todavía el sentimiento de odio; desconocen las oraciones fúnebres por los muertos[31]: –*¡Vamos, mujeres, cantad un canto fúnebre por el desgraciado!... –dijo exasperado Dsiritókostas ante tanta insensibilidad de las mujeres.– ¿Qué canto fúnebre? –preguntó con perplejidad levantando un poco la cabeza la vieja Estamato.– Nosotras no sabemos de lágrimas ni de cantos fúnebres –añadió la mujer del cura–. Murió, fin; ¿tú, por qué lloras? Dios lo quería, Dios se lo llevó.* Esta falta de piedad ante los muertos hace que las mujeres no acepten en sus casas el cadáver de Mudsuris, el ayudante de Dsiritókostas y, por ello, es depositado en casa del guardia de aduanas, Pedro Valajás, que entonces no se encontraba en casa. Allí se van a dar una serie de circunstancias que empujan al mendigo a animar a los pobres karangúnides a quemar la casa del guardia y de paso también incendian el *konaki* del bey, lo que va a conducir a estos pobres pueblerinos a su gran desgracia, porque la acción es considerada como una rebelión.

Las mujeres que Karkavitsas refleja en la obra no se preocupan de su aspecto y llega incluso el autor a considerar a las gatas más coquetas que las mujeres de Nijteremi[32]. Son mujeres que creen en las supersticiones[33],

29 *Ibidem,* p. 90.
30 *Ibidem,* p. 105.
31 *Ibidem,* p. 125.
32 *Ibidem,* p. 73.
33 *Ibidem,* p. 149.

en las cábalas, los filtros, en malos augurios como creer que sacar una tea encendida de la casa cuando ya se ha puesto el sol, trae mala suerte y les hace parir niñas[34]; mujeres que, a veces, se muestran desvergonzadas, como Krustalo que, según su madre Estamato era bastante ligera de cascos cuando era joven y la hizo sufrir mucho hasta que se casó[35]:... *¡Fuiste una ligona y no tenías sujeción! No te quitaba el ojo de encima ni de día ni de noche, ¡porque si te lo quitaba...! y aún así, por poco me da algo, cuando te encontré con tu primo Jadulis detrás del pajar* y otras veces pudorosas, sobre todo ante desconocidos como lo era el mendigo[36]: *Intentaban tapar como podían sus miembros desnudos bajo sus faldas cortas, cubrir en lo posible sus pechos tostados por el sol bajo su pechera sucia....* En este ambiente de coqueteo Karkavitsas inserta algún juego de palabra de carácter sexual[37] y esboza mujeres que se echan unas sobre otras, que se ríen nerviosas, desenfrenadas, con miradas picaronas y se comportan como gatas en celo[38]. Pero no son desconocedoras del amor como ilustra con Panayota, una chica triste, apocada, miedosa ante el mendigo que siente esperanza cuando éste le dice que tiene también filtros amorosos[39], que ella cree que le ayudarán a recuperar el amor de su antiguo novio.

Es ésta una época en la que los matrimonios eran pactados por sus padres desde pequeños como el compromiso matrimonial entre Panayota y Trikas, aunque éste se rompiera cuando las condiciones económicas convenidas fueron mejoradas[40]. En este ambiente no es de extrañar, como se refleja *El mendigo* que las mujeres también vivan intimidadas por sus maridos de los que temen sus represalias[41], temor que las mujeres aducen cuando inicialmente se niegan a sucumbir a los requerimientos del mendigo, por lo que éste, al que en un principio consideran inferior a ellas[42], utiliza la estrategia de dividirlas y hablarles por separado y así romper su fortaleza. Con su palabrería el mendigo se granjea la amistad y la complicidad de Krustalo[43], la convence de que le está haciendo el mayor favor de su vida de tal manera que ella llega a sentirse su esclava[44]. Muestra de este miedo es el que mani-

34 *Ibidem,* p. 65.
35 *Ibidem,* p. 77.
36 *Ibidem,* p. 78.
37 *Ibidem,* pp. 85-86.
38 *Ibidem,* p. 86.
39 *Ibidem,* p. 78.
40 *Ibidem,* pp. 83-84.
41 *Ibidem,* p. 146.
42 *Ibidem,* p. 78.
43 *Ibidem,* pp. 88-90.
44 *Ibidem,* p. 101.

fiesta Krustalo cuando ha dado al mendigo el corderito que tenían en el establo para supuestamente cambiar el sexo del niño que tenía en su vientre. Es tal el temor que siente hacia su marido Magulás que preferiría desaparecer de este mundo[45]. Pero el castigo es ineludible y recibe los golpes de su marido cuando éste se entera de su acción[46]. Estas mujeres reciben no sólo golpes sino también insultos[47] y las únicas muestras de cariño expresadas por los hombres en toda la novela son hacia sus animales[48]: *... Si mi mujer te afligió, yo la echo; si mi niño no te dio de beber, lo mato; y si mi madre no te dio comida, que no le quede ni un año de vida…! ¡Párate aquí para que recuperes el resuello! Siento que tus vergüenzas se hirieran y tus labios sangraran. ¡Me sobresalta ver tu cuello herido y tu crin comida por el yugo pesado y tu lomo por el enganche salvaje…! Pero calla y yo te daré doble ración esta noche y junto a ti pondré el molinete, para que te refresques durante toda la noche.*

Krustalo ve en Disritókostas a su salvador y los filtros que le ha vendido la hacen soñar, despierta, con su felicidad[49]. Sin embargo, esos polvos son, en realidad, polvos abortivos que proporcionan a Krustalo un gran malestar y la ponen fuera de sí, hasta tal punto que trata mal a su pequeña hija Asimó[50]. Ella, en avanzado estado de gestación, llena de dolores, desconocedora de lo sucedido, es tratada sin ninguna compasión cuando es apresada por los representantes de la ley[51].

Su desacertada decisión la conduce a un callejón sin salida, es una tragedia anunciada y sólo le queda un recurso para poder librarse de todo lo que le daña y apesadumbra: el suicidio. Krustalo se ahorca en su pobre casa. Con una dura y detallada descripción de Karkavitsas de los síntomas que la pobre mujer sintió antes de suicidarse y de cómo quedó su cuerpo tras esta acción[52], con su pequeña hija Asimó a los pies de su madre ahorcada gritando y tirándole del vestido, lo que quizás aceleró su muerte[53], finaliza esta descarnada obra.

En *El mendigo*, la mujer está sometida a la situación de su país y de su entorno, es una víctima, que, en un principio, no toma decisiones, sino que soporta su destino. La tragedia le va a sobrevenir a la protagonista femenina de esta novela cuando toma una decisión, en este caso equivocada, que le va a afectar gravemente.

45 *Ibidem,* pp. 102-103.
46 *Ibidem,* p. 147.
47 *Ibidem,* p. 105.
48 *Ibidem,* p. 110.
49 *Ibidem,* p. 148.
50 *Ibidem,* pp. 150-151.
51 *Ibidem,* p. 157.
52 *Ibidem,* pp. 174-175.
53 *Ibidem,* p. 175.

La significativa aparición de la mujer en general en la obra de Karkavitsas se debe a que, a través de ella, el autor quiere comunicarse, exponer de manera fría y con aparente indiferencia la situación vital de la Grecia rural de la segunda mitad del siglo XIX. No pretende hacer una crítica sociopolítica, simplemente trata de exponer, de hacer una acusación indirecta y velada de la situación a través del comportamiento de las mujeres y, por ello, a veces las presenta como víctimas, en otras ocasiones las acusa de indiferencia e incluso les adjudica un papel relevante, dejando al lector la responsabilidad de reflexionar y sacar sus propias conclusiones.

BIBLIOGRAFÍA

Αδαμος, Τ., *«Αντρέας Καρκαβίτσας», Η λογοτεχνική κληρονομιά μας: Από μια άλλη σκοπιά,* Atenas, Kastaniotis, 1979, pp.37-74.

Βαλετας, Γ., «Αντρέας Καρκαβίτσας: Ο κορυφαίος πεζογράφος του δημοτικισμού», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, 1971, pp.101-121.

_____, *Εισαγωγή στο έργο του Καρκαβίτσα· Βίος και έργο*. Atenas, separata de la edición de las Obras Completas, 1973.

Karkavitsas, A., *Ο Ζητιάνος του Καρκαβίτσα*, (intr. y ed. de Π. Δ. Μαστροδημητρης), Κανάκη, Atenas, 1996.

_____, *El Mendigo*, (Intr., trad. y notas de Mª S. Baldrich López y P. Papadopulu), Centro de Estudios Neogriegos y Chipriotas, Granada, 2007.

_____, *Διηγήματα,* Εστία, Atenas, 1995.

_____, *Η λυγερή,* Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Atenas, 1994.

_____, *Παλιές Αγάπες*, Εστία, Atenas, 1995.

_____, *Ο αρματολόγος και άλλα διηγήματα*, Εστία, Atenas, 1973.

Politis, L., *Historia de la Literatura Griega Moderna,* Madrid. Ed. Cátedra, 1994.

Σιδεριδου, Ν., *Η γυναίκα στο έργο του Α. Καρκαβιτσα*, Atenas, 1943.

_____, *Αντρέας Καρκαβίτσας,* Atenas, 1950.

Σφαελου, Κ., *Η γυναίκα και η θάλασσα στο έργο του Καρκαβίτσα*, ed. Θουκυδίδης, Atenas, 1982.

Σαχινης, Α., «Αντρέας Καρκαβίτσας», *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, pp. 152-165. Εστία, Atenas, 1958 (7ª edición corregida, 1991).

Σταυροπουλου, Ε., *Η παλαιότερη πεζογραφία. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο: Ανδρέας Καρκαβίτσας*, Σοκόλης, Atenas, 1998.

Χαρης, Π., "Ανδρέας Καρκαβίτσας", Atenas, *Nea Estía*, tom.128, fasc. 1517, 1990.

«Μαμά, εγώ δεν υπάρχω;»: η αναζήτηση της γυναικείας ταυτότητας στο λογοτεχνικό έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου

Σπύρος Κιοσσές

Η προσέγγιση στο λογοτεχνικό έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου στην παρούσα εργασία γίνεται με άξονα τη διαδικασία διαμόρφωσης του γυναικείου υποκειμένου, όπως αναπαρίσταται αφηγηματικά μέσα από την άρθρωση της πλοκής των σχέσεων μητέρας – κόρης, κυρίως στα μυθιστορήματά της *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος* (1976[1]), και *Μαμά* (2004[1]). Η έννοια της «θυγατρότητας» (*daughterhood*), κατά το θεωρητικό νεολογισμό, όπως και αυτή της μητρότητας, ενδιαφέρουν κατά κύριο λόγο ως *ιστορία*, ως μυθοπλαστική κατασκευή και ως αφηγηματική αναπαράσταση.

Η κατασκευή της έμφυλης ταυτότητας, πέρα από την προφανή επίδραση του κοινωνικού πλαισίου, συνδέεται σε πολύ μεγάλο βαθμό με την προλεκτική εμπειρία του ατόμου, και ένα σύνολο υπο- ή και α-συνείδητων διαδικασιών, γεγονός που καθιστά σχετικές προς το ζήτημα τις περιοχές τόσο της κοινωνικής θεωρίας μάθησης, όσο και της ψυχανάλυσης (Boyd, 1989: 291-292). Ένα βασικό ζήτημα στο οποίο η ψυχαναλυτική θεωρία παρείχε σημαντικά μεθοδολογικά εργαλεία και ένα ενδιαφέρον πλαίσιο κατανόησης και μελέτης είναι ακριβώς αυτό της σχέσης μητέρας – κόρης, και της επίδρασής της στην κατασκευή της γυναικείας ταυτότητας. Στο πλαίσιο παραδοσιακών ψυχαναλυτικών μοντέλων, από τον Freud μέχρι τον Lacan, έχει θεωρηθεί απαραίτητη η υπέρβαση ή και η καταστολή της σχέσης μητέρας – κόρης, ώστε να διασφαλιστεί μία ομαλή εξελικτική πορεία του ατόμου. Η συγκεκριμένη «ομαλότητα» συνίσταται στη θεωρούμενη μεταφορά της προσκόλλησης από τη μητέρα στον πατέρα (και μετέπειτα στον άνδρα–εραστή), και στη μετάβαση στο συμβολικό στάδιο ανάπτυξης. Στο έργο όμως αρκετών ψυχαναλυτών, ιδιαίτερα εντός της ψυχαναλυτικής παράδοσης των αντικειμενοτρόπων σχέσεων (*object-relation theory*) (λ.χ. Winnicott, Bion, Bowlby, Klein), αμφισβητείται η εγκυρότητα της παραπάνω προσέγγισης, ενώ η συνεχιζόμενη επίδραση της μητέρας θεωρείται κομβική για την ψυχική ανάπτυξη του παιδιού.

Στην πρώτη αυτή σχέση μητέρας – βρέφους δύναται, γενικά, να εντοπιστεί σε σπερματική μορφή τόσο το στοιχείο της σύνδεσης του ατόμου με

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

τον Άλλο, όσο και αυτό της απο-σύνδεσης από τον Άλλο, ως απαραίτητο στοιχείο ανάπτυξης της ταυτότητας, η οποία έχει ανάγκη την ετερότητα για να αναπτυχθεί. Στο πλαίσιο αυτό, ένα σημαντικό ζήτημα που εξετάστηκε από πλήθος μελετών αφορά τη δυσκολία της κόρης να αποσυνδεθεί από τη μητέρα και την ταύτιση μαζί της, ώστε να αναπτύξει μια αυτόνομη προσωπικότητα, είτε επειδή η μητέρα αρνείται να εκχωρήσει στην κόρη τη δυνατότητα του αποχωρισμού, είτε λόγω της αδυναμίας ή του φόβου της κόρης να διεκδικήσει αφεαυτής τη δυνατότητα αυτή. Η συγκεκριμένη μορφή της σχέσης, που εκλαμβάνεται συχνά ως μία «συνέχεια» ταυτότητας μητέρας – κόρης, αντανακλά ουσιαστικά τη σύγχυση ορίων μεταξύ τους, στο πλαίσιο ενός συμβιωτικού δεσμού, η διάσπαση του οποίου δημιουργεί συχνά ενοχές στην κόρη. Ένα άλλο όμως ζήτημα που μπορεί επίσης να λειτουργήσει ανασταλτικά στην κατασκευή μιας αυτόνομης γυναικείας ταυτότητας αφορά την αρχική αδυναμία σύναψης ενός παρόμοιου δεσμού μεταξύ τους, ή τη βίωση μιας «ανεπαρκούς συμβιωτικής εμπειρίας» (Flax, 1978: 175-176).

Παρόμοια ζητήματα από το χώρο της ψυχανάλυσης, όπως αυτά που παρουσιάστηκαν ακροθιγώς παραπάνω, ενδιαφέρουν την εργασία στο βαθμό που συμβάλλουν στην ερμηνευτική προσέγγιση της αφήγησης στο έργο της Καραπάνου, και ειδικότερα στον τρόπο με τον οποίο αποδίδεται αφηγηματικά η απόπειρα των μυθοπλαστικών ηρωίδων να κατασκευάσουν την ταυτότητά τους. Η απόπειρα αυτή σημαδεύεται από την επίδραση ορισμένων βασικών παραμέτρων, που συνδέονται στενά μεταξύ τους, σημαντικότερες από τις οποίες προβάλλουν η σχέση των ηρωίδων με τη μητέρα τους, και οι διαδικασίες της γραφής και της ανάγνωσης.

Ήδη στο πρώτο μυθιστόρημα της Καραπάνου, με τίτλο *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος* (1976) είναι έντονο το στοιχείο αναζήτησης της ταυτότητας της μικρής ηρωίδας, καθώς και η καταλυτική επίδραση της σχέσης με τη μητέρα σε αυτήν. Το έργο ωστόσο δεν αποτυπώνει μια, περισσότερο ή λιγότερο «ομαλή» πορεία διαμόρφωσης του γυναικείου υποκειμένου, αλλά αντίθετα μια διαδικασία αποσταθεροποίησης της ατομικής υπόστασης, των ενδοοικογενειακών και διαπροσωπικών σχέσεων, καθώς και της αφηγηματική δομής του ίδιου του μυθιστορηματικού είδους. Ένας βασικός υπονομευτικός παράγοντας σχετίζεται με την προσδιοριζόμενη ως κυρίαρχη γυναικεία πλοκή που χαρακτηρίζει τη γυναικεία γραφή και τη φεμινιστική θεωρία κατά τη δεκαετία του 1970 και των αρχών του 1980. Όπως καταδεικνύεται στο έργο της Hirsh (1989), κατά τη συγκεκριμένη περίοδο η φιγούρα της μητέρας καθίσταται, κατά κανόνα, σημαντικό αντικείμενο διερεύνησης σε σχέση με τη γέννηση της (φεμινίστριας) κόρης. Βασικό έτσι στοιχείο στην αναπαράσταση της κατασκευής του γυναικείου

υποκειμένου και των σχέσεων μητέρας – κόρης στη μυθοπλαστική και θεωρητική γραφή της εποχής αποτελεί η έντονη τάση επιστροφής σε μια προ-οιδιπόδεια, προ-λεκτική στιγμή καταγωγής, ως μέσο σύνδεσης των σπαραγμάτων του εαυτού (Hirsh, 1989: 130).

Στο *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος* συναντάται μια αντίστροφη διαδικασία από αυτήν που περιγράφεται παραπάνω: η σχέση μητέρας – κόρης φέρεται να ευθύνεται, σε μεγάλο βαθμό, για την αποσπασματικότητα του εαυτού, και, κατά προέκταση, της αφηγηματικής αναπαράστασής του. Η όποια πορεία αναδρομής στην προ-οιδιπόδεια, προ-λεκτική κατάσταση σχεσιακότητας μητέρας – κόρης γίνεται μέσο όχι σύνδεσης, αλλά διάλυσης, καθώς η σχέση αυτή χαρακτηρίζεται από παθογένεια που ανάγεται ήδη στη συγκεκριμένη περίοδο. Η δυσχέρεια ακριβώς ανάπτυξης σχέσης αναφοράς προς τη μητέρα επεκτείνεται στην αδυναμία ανάπτυξης παρόμοιας σχέσης με τα άτομα που περιβάλλουν την ηρωίδα στη μετέπειτα ζωή της. Ενώ ο ορισμός των γυναικών συνδέεται συχνά με την έννοια της «συνέχειας» με τους άλλους, ως αποτέλεσμα διατήρησης της προ-οιδιπόδειας σύνδεσης με τη μητέρα (Chodorow, 1978: 169), η Κασσάνδρα, λόγω της απουσίας της σύνδεσης αυτής, ορίζεται από την αίσθηση της «α-συνέχειας», του εσωτερικού και εξωτερικού σπαραγμού, εν γένει της αδυναμίας διαμόρφωσης ικανοποιητικών σχέσεων.

Η αποσπασματικότητα, η ασταθής δόμηση, η παράταξη άνευ χρονικών, λογικών ή αιτιολογικών συνδέσεων, που χαρακτηρίζουν τη γραφή της Καραπάνου στο πρωτόλειό της, αλλά και σε μεγάλο μέρος της λογοτεχνικής της παραγωγής, καταδεικνύουν την ανεπάρκεια της αφηγηματικής γραφής, η οποία δεν μπορεί να εξηγήσει, να δικαιολογήσει, ή να *συνδέσει*. Το μόνο που επιτυγχάνει είναι να αποδώσει κάποιες στιγμές, που λαμβάνουν τη μορφή έκλαμψης της ηρωίδας–αφηγήτριας. Η συναισθηματική και ψυχολογική *ρήξη* της ηρωίδας αντανακλάται έτσι εύγλωττα στη δομή της αφήγησης, η οποία ουσιαστικά διαρρηγνύεται σε μια συρροή μικρών αποσπασμάτων, που παρωδούν τελικά τις παραδοσιακές αφηγηματικές νόρμες (Faubion, 1993: 191). Η απότομη εμφάνιση και εξαφάνιση της μητέρας στα διάφορα στιγμιότυπα του μυθιστορήματος, χωρίς (εμφανή) λόγο και ειρμό αποτυπώνει αφηγηματικά την αντίστοιχη ά-λογη και ανεξήγητη παρουσία – απουσία της μητρικής φιγούρας από τον ψυχικό κόσμο της ηρωίδας.

Στο ίδιο πλαίσιο, ανασηματοδοτείται η πράξη ονοματοθεσίας της. Το ότι η μητέρα της την ονομάζει με το όνομα που φέρει και η ίδια δεν υποδεικνύει μια ευτυχή συμβιωτική σχέση μητέρας – κόρης, την οποία αποβλέπει να διατηρήσει μέσω της συμβολικής αξίας του ίδιου ονόματος, αλλά αντίθετα παραπέμπει στην απόπειρα επιβολής της μητέρας στην υπόσταση της

κόρης, στη μητρική επιβεβαίωση, ως συνέχεια *επί* της κόρης της, γεγονός που αναγκαστικά επαπειλεί την υποκειμενικότητα της δεύτερης. Με τον τρόπο αυτό, η άκρως ναρκισσιστική μητέρα *αποκυεί* ουσιαστικά τον εαυτό της, προσβλέποντας στην *ανα-γέννηση*, εις βάρος όμως της αυτονομίας και της ίδιας της υπόστασης της κόρης, που καταδικάζεται *de nomine* σε εξουδετέρωση και εκμηδενισμό. Η στιγμή της γέννησης για την Κασσάνδρα σημαίνει ταυτόχρονα την αρχή της απώλειας του εαυτού. Το μυθιστόρημα αποτυπώνει διάφορες φάσεις της συγκεκριμένης απώλειας, και τη σταδιακή –και τραγική– επίδρασή της στην ψυχοσύνθεση της ηρωίδας, εν είδει τελικά ενός γυναικείου «Antibildungsroman».

Η διαβρωτική επίδραση που ασκεί η απουσία–απόρριψη της μητέρας στην αναπτυσσόμενη ψυχοσύνθεση της ηρωίδας αντανακλάται στον τρόπο με τον οποίο μεταχειρίζεται το «δώρο της μαμάς», όπως είναι ο τίτλος του συγκεκριμένου στιγμιότυπου. Η «ωραία» κούκλα υφίσταται μια πράξη κανιβαλισμού από την ηρωίδα, η οποία της κόβει τα χέρια, τα πόδια και το κεφάλι «για να χωράει» στο κουτί της. «Τώρα την αγαπώ πολύ» (20), δηλώνει στο τέλος η ηρωίδα. Η προκρούστεια αποκοπή των άκρων για να ταιριάσει το σώμα στο χώρο που του προσφέρεται παραπέμπει στο συναισθηματικό και ψυχολογικό ακρωτηριασμό της ηρωίδας από τη μητέρα της, ώστε να εναρμονιστεί, όπως εικάζει αναλογικά ο αναγνώστης, στο συναισθητικό χώρο που διαθέτει γι᾽ αυτήν: μόνο τότε μπορεί να την αγαπήσει, όταν ταιριάζει στις ανάγκες και τις «προδιαγραφές» της. Η Κασσάνδρα, σε όλο το έργο, ακροβατεί ανάμεσα σε μια κατάσταση αποδοχής βίας και άσκησής της, τόσο στους άλλους όσο και στον εαυτό της. Η απαξιωτική, όπως εκλαμβάνεται από την ηρωίδα, απόρριψή της από τη μητέρα έχει άμεσο αντίκτυπο στην αυτοαντίληψη της Κασσάνδρας, η οποία απορρίπτει και απαξιώνει ουσιαστικά με τη σειρά της το ίδιο της το σώμα, επιδεικνύοντας, σε σημεία, συμπεριφορές μαζοχιστικού χαρακτήρα.

Η «ταυτότητα», γενικά, της ηρωίδας παρουσιάζεται ως αεί διαφεύγουσα, τόσο για τον αναγνώστη όσο και για την ίδια, αντιστεκόμενη στο χαρακτηρισμό, λόγω της μέθεξής της σε δύο αντινομικές φύσεις: στην παιδικότητα και στο ενήλικο βίωμα, στην αθωότητα και στη διαφθορά, στο παιχνίδι και στην τραγική πραγματικότητα, στην καθημερινότητα του οικογενειακού περιβάλλοντος και στην υπέρβαση μιας απόκοσμης φαντασιακής υπόστασης που αποπειράται να κατασκευάσει η ηρωίδα. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται η αίσθηση μιας ιδιαίτερης, υβριδικής μορφής, φύσης της ηρωίδας, της οποίας όμως ο διττός χαρακτήρας ουσιαστικά υπονομεύει τον προσδιορισμό της ταυτότητάς της: ο αναγνώστης σχηματίζει την εντύπωση ότι η ηρωίδα δεν ανήκει *και* στη μία υπαρξιακή περιοχή *και* στην άλλη, αλλά μάλλον *ούτε* στη μία *ούτε* στην άλλη.

Το μοτίβο του ακρωτηριασμού επανέρχεται στο μυθιστόρημα της Καραπάνου *Μαμά* (2004), μόνο που εδώ δεν υπάρχει η συναισθηματική μετάθεση / προβολή σε κάποιο εξωτερικό αντικείμενο, καθώς θύμα του (επιθυμητού) ακρωτηριασμού είναι πλέον η ίδια η μητέρα: «Μητέρα, πόσο σας αγαπώ! Θέλω να κόψω τα χέρια σας και τα πόδια σας, για να χωράτε μέσα στην καρδιά μου…» (90). Η αφηγηματική πράξη στο μεταγενέστερο αυτό έργο φαίνεται να αποτελεί μία ενσύνειδη ενέργεια πραγμάτευσης της σχέσης της ηρωίδας με τη μητέρα της και της επίδρασης που αυτή ασκεί στην ταυτότητα της ηρωίδας. Κεντρικό μοτίβο της αφήγησης είναι η αποζήτηση της μητρικής αποδοχής, αγάπης και αναγνώρισης από την κόρη, γύρω από την οποία διαπλέκονται το μίσος, η λατρεία, η απόγνωση, ο φόβος, η ανάγκη, η επιθυμία, η χαρά, η εξιδανίκευση, η απογοήτευση, η απώλεια, το τραύμα. Το μεγαλύτερο μέρος του έργου αποτελεί μια δευτεροπρόσωπη αποστροφή στη μητέρα, θυμίζοντας έντονα στον αναγνώστη το θεμελιώδες κείμενο της Irigaray *Et l'une ne bouge pas sans l' autre*, που παρέχει μια μοναδική ενορατική προσέγγιση στη βαθιά αντινομική σχέση μητέρας – κόρης (Irigaray, 1979).

Μέρος της υποκειμενικότητας της κόρης στο έργο αυτό της Καραπάνου αποτελεί η επιθυμία για τη μητέρα ως Αντικείμενο αγάπης και επιδίωξης. Η αφηγήτρια παραθέτει μια σειρά αποσπασματικών συμβάντων, αναμνήσεων, σκέψεων, επιθυμιών, ονείρων κατά τη διάρκεια της ζωής της μητέρας της, λίγο πριν το θάνατό της, καθώς και κάποια χρόνια μετά απ᾽ αυτόν. Στη γραμμή του πρώτου της μυθιστορήματος, μέσα σε ένα αφηγηματικό συνονθύλευμα με τη μορφή τοπικού, χρονικού και λογικού ανακόλουθου, η ηρωίδα διεκδικεί τη μητρική αγάπη, απογοητεύεται και καταπιέζεται από τη μητέρα, παλινδρομεί μεταξύ της στοργικής φροντίδας και της απάνθρωπης διαμάχης, της εξιδανίκευσης της μητέρας –στο βαθμό θεοποίησης– και της ταπείνωσής της.

Η ηρωίδα, σε αντίθεση με την Κασσάνδρα του πρώτου μυθιστορήματος, παρουσιάζεται να νοσταλγεί ή να φαντάζεται μία κατάσταση συμβιωτικής ευτυχίας και *εγκόλπωσης* από τη μητέρα: «Κολυμπάω μέσα στην κοιλιά σου. Είναι ζεστά και οικεία. Δεν θα βγω ποτέ…» (113), «Εγώ δεν έχω άλλη ζωή εκτός από σένα. Είναι σαν να είμαι ακόμα στην κοιλιά σου. Χωρίς εσένα ο ουρανός είναι μαύρος και πηχτός, ο Χρόνος δεν υπάρχει, δεν υπάρχει τίποτα.» (122). Η μητέρα όμως δεν επιθυμεί μία παρόμοια κατάσταση: «Η μαμά με ρωτάει: – Πού είσαι; – Μέσα στην κοιλιά σου. Δεν θέλω να βγω. Αν βγω, όλα θα με πληγώσουν, το ξέρω. – Κι εγώ δεν σ᾽ αντέχω πια. Είσαι ένα τέρας που μου τρώει τα σωθικά. Θέλω να πεθάνεις, τώρα, να βγεις απ᾽ την κοιλιά μου νεκρή.» (73).

Η «νέκρωση» της ηρωίδας ισοδυναμεί ουσιαστικά με την αδυναμία επίτευξης μιας αυτόνομης υπόστασης, σε έναν κόσμο που υποτάσσεται,

στα μάτια της ηρωίδας, στην εγωπαθή κτητικότητα της μητέρας. Η ηρωίδα καλείται να ζήσει σε ένα περιβάλλον όπου η μητέρα αξιώνει ως δικά της τα πάντα: τα άστρα, τους άντρες, το αγαπημένο σκυλάκι της κόρης, τους φίλους της, τους εραστές της, την ίδια τελικά την ύπαρξη της κόρης: «Η ζωή σου μου ανήκει» (67. Πβ. 9, 35, 71). Επιπλέον, η ισχύς της μητέρας επαυξάνεται από την παντελή έλλειψη της πατρικής φιγούρας από τη ζωή της ηρωίδας, όπως ακριβώς και στο προγενέστερο έργο, καθιστώντας τη μητέρα, *θέσει* αν όχι *φύσει*, φορέα της παραδοσιακής πατριαρχικής συμβολικής τάξης (πβ. Günther, 2003: 94). Η «παντοδυναμία» αυτή ωστόσο τρομάζει και παράλληλα γοητεύει την κόρη, ανάγοντας τη μητέρα (και την παντοδυναμία της) σε απόλυτο Αντικείμενο επιθυμίας. Η κόρη ποθεί να γίνει (η) Μητέρα: «Μητέρα, εγώ σε γέννησα». (13). Η ανελέητη διαμάχη μητέρας – κόρης και η συναισθηματική εξάρτηση μεταξύ τους μπορούν να εκληφθούν, με τον τρόπο αυτό, ως μία ατέρμονη και εξουθενωτική διελκυστίνδα κυριαρχίας και υποταγής, και εν τέλει ως συγκερασμός στον ίδιο πόλο τόσο του θετικού όσο και του αρνητικού μαγνητικού φορτίου, έναν πόλο έλξης και ταυτόχρονα απώθησης.

Η ρευστότητα της ταυτότητας των ηρωίδων της Καραπάνου εκδηλώνεται εμφανώς στον ερωτικό τομέα, όπου πειραματίζονται με την ερωτική τους κλίση, ελκύουν και ελκύονται από ποικίλους ερωτικούς συντρόφους, γυναίκες και άντρες, και ανιχνεύουν τρόπους σεξουαλικής ικανοποίησης, συχνά με (αυτο)καταστροφικά αποτελέσματα. Με την εμφάνιση ωστόσο του Άντρα – εραστή της μητέρας, όπως παρουσιάζεται στο μυθιστόρημα *Μαμά*, αλλά και στο *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, σχηματίζεται ένα ιδιόμορφο ερωτικό τρίγωνο μεταξύ μητέρας, κόρης κι ερωμένου, που γρήγορα διαφαίνεται ότι δεν διαθέτει το συμβατικό συσχετισμό δυνάμεων: Αντικείμενο του πόθου και της διεκδίκησης δεν αποτελεί ο Άντρας, αλλά η Μητέρα, για την οποία ερίζουν ο Άντρας και η Κόρη (*Μαμά*, σ. 41, 109, 125, 126).

Όπως προαναφέρθηκε, η διαδικασία διαμόρφωσης του γυναικείου υποκειμένου σχετίζεται άμεσα με τις έννοιες της σύνδεσης και του χωρισμού που εμπλέκονται στην εμπειρία της μητρότητας/θυγατρότητας (Chodorow, 1978). Οι έννοιες αυτές αποτυπώνονται στον αρχετυπικό μύθο της Δήμητρας και της Περσεφόνης (Hirsch, 1989: 5-6), στον οποίο ο χωρισμός επιφέρεται από την αρπαγή της κόρης από τον Άνδρα – Άδη, ενώ η σύνδεση τελείται με την περιοδική επανένωση της Κόρης με τη Μητέρα, έπειτα από τις ενέργειες της Δήμητρας. Στην περίπτωση της αφήγησης της Καραπάνου ωστόσο αντιστρέφεται η παραπάνω προοπτική: η ανδρική φιγούρα αρπάζει τη Μητέρα από την Κόρη, και η Κόρη αποπειράται, αν και *άκαρπα*, να την επαναφέρει σε μια πρωταρχική σχέση συμβίωσης, αν όχι *συγχωνευτικής επανένωσης* (Ποταμιάνου, 1988: 141-142).

Ως μοναδική προϋπόθεση διεκδίκησης της μητέρας από τους Άλλους, αλλά και αξίωσης της υποκειμενικότητας της κόρης, προβάλλει, τουλάχιστον στο *Μαμά*, η έλλειψη των κοινωνικών συνιστωσών της μητρικής υποκειμενικότητας, ως συνέπεια του γήρατος και του θανάτου (*Μαμά*, σ. 100, 139). Η μητέρα, έχοντας υπερβεί την υλική / σωματική της υπόσταση, με τη μορφή πλέον της «μεγάλης απούσας» (120), συνεχίζει βεβαίως να αποτελεί για την ηρωίδα σημείο αναφοράς και προσδιορισμού της ταυτότητας, το μόνο άτομο που μπορεί, ακόμη και μετά θάνατον, να απαντήσει στο αγωνιώδες ερώτημά της: «Μαμά, εγώ δεν υπάρχω;» (*Μαμά*, σ. 40). Στο ερώτημα αυτό φαίνεται να αποτυπώνεται η ανάγκη της, κατά τη Benjamin (1995: 22-25, 34-35), αμοιβαίας αναγνώρισης μητέρας – κόρης (*mutual recognition*): μια διαδικασία του αναγνωρίζειν και αναγνωρίζεσθαι ως άτομο όμοιο, αλλά και διακριτό, συνδεδεμένο, αλλά και ξεχωριστό. Αν και η διαδικασία αυτή παρουσιάζεται να μην έχει ολοκληρωθεί κατά τη διάρκεια της ζωής της μητέρας, συντελείται μέσω της δυνατότητας ανάπλασης και κατασκευής που προσφέρει η γραφή, και που καθιστά την ηρωίδα ικανή να αρθρώσει: «Είσαι τόσο εσύ… Με κάνεις κι εμένα να είμαι εγώ…» (*Μαμά*, σ. 80).

Η γραφή, γενικότερα, με τη μορφή της λογοτεχνικής ανάγνωσης αλλά και της συγγραφής, διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη των ηρωίδων της Καραπάνου και στην κατασκευή της ταυτότητάς τους. Ήδη στο πρώτο μυθιστόρημά της σημαντική λειτουργία για την ψυχοσύνθεση της Κασσάνδρας τελούν λογής αναγνώσματα, ιστορίες, αφηγήσεις και βιβλία. Το (αναγνωστικό) υποκείμενο, προτού καλά καλά σχηματιστεί, βυθίζεται στον κόσμο της αφήγησης, αναδυόμενο από τον οποίο μεταφέρει μιαν ιδιόμορφη αίσθηση του περιβάλλοντος και του εαυτού. Η Κασσάνδρα όμως αφομοιώνεται περισσότερο, παρά αφομοιώνει τις ιστορίες με τις οποίες έρχεται σε επαφή. Αλήθεια και αληθοφάνεια συγχέονται. Μυθοπλασία και πραγματικότητα μοιράζονται μια μεγάλη κοινή επιφάνεια, όπου η ηρωίδα / αφηγήτρια δομεί, με υλικά διακειμενικώς αντλημένα, έναν υποκειμενικό τρόπο αντίληψης και βίωσης προσώπων και καταστάσεων.

Ενώ στο *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος* κεντρική θέση κατέχει η ανάγνωση, και όχι η γραφή, προφανώς λόγω της ηλικίας της ηρωίδας, σε μεταγενέστερα μυθιστορήματα η ανάγνωση και η γραφή έχουν ρόλο συμπληρωματικό, ασκώντας μία ιδιαίτερη αναζωογονητική και απελευθερωτική λειτουργία, όπως για την ηρωίδα του μυθιστορήματος *Μαμά*:

> «Τη νύχτα διαβάζω με τον φακό. Οι λέξεις πηδάνε χαρούμενες. Το διάβασμα μου έσωσε τη ζωή. Ακόμη και τώρα, είναι ο πυρήνας της ύπαρξής μου. […] Δεν ξέρω πώς έγινα συγγραφέας. Ίσως η βαθιά δυστυχία να με ώθησε. Μια μέρα, άρχιζα το πρώτο μου μυθιστόρημα. Έκλαιγα από

> χαρά, τα δάκρυα μουντζουρώνανε τις σελίδες. Μητέρα, κι εσύ έκλαψες από χαρά. Τα γραμμένα χαρτιά επιτέλους μας χώριζαν. Εκείνη τη νύχτα δεν είχα εφιάλτες, με κατέκλυσε μια γλυκιά γαλήνη. Είχα γεννηθεί…» (127-128).

Η γραφή βοηθά την ηρωίδα να αποσπαστεί από τη μητέρα, να διεκδικήσει τη δική της καλλιτεχνική και, κατ᾽ επέκταση, ατομική ταυτότητα. Η γραφή όμως δεν χωρίζει μόνο. Μπορεί επίσης, δυνάμει, να συνδέσει, κατασκευάζοντας, σε επίπεδο μυθοπλασίας ή/και φαντασίας, την (επιθυμητή) υποκειμενικότητα και των δύο, και *εγγράφοντας* την απούσα μητέρα σε μια λεκτική υπόσταση:

> «Γράφω για τη μαμά. Η μαμά πιτσιλίζει το χαρτί. Το χέρι της μαμάς με οδηγεί. Βγαίνει ο ήλιος. Ο ήλιος χτυπάει σκληρά το χαρτί. Για να τον αποφύγω, γράφω παντού. Στα τραπέζια, χάμω, πάνω στις βάρκες…» (55).

Η ηρωίδα της Καραπάνου γράφει για τη μαμά, καθιστώντας τόσο αυτήν όσο και τη μεταξύ τους σχέση θέμα αφηγηματικής *δια-πραγμάτευσης*. Η κατασκευή της μητέρας και της σχέσης με την κόρη γίνεται μέσω της αφηγηματικής πράξης της κόρης, της προοπτικής που αυτή υιοθετεί, και της εγκυρότητας που προσδίδεται έτσι στη συγκεκριμένη προοπτική. Η αφήγηση καθίσταται συνεπώς πεδίο *αναμέτρησης*, με την έννοια της διαμάχης και κυρίως του επαναπροσδιορισμού της υποκειμενικότητας του Άλλου. Γίνεται πολυδιάστατος χώρος σύγ-κρισης, σύγκρουσης, αλλά και συγκερασμού. Ανάγεται σε μέσο *ανα-γνώρισης*, γνώσης εκ νέου.

Επιπλέον, σε μια κατάσταση έμπνευσης στα όρια της υπεργραφίας, η ηρωίδα αισθάνεται τον καθοδηγητικό έλεγχο της μητέρας, αυτή τη φορά όμως με τη μορφή σύμπραξης, με αποτέλεσμα όχι την καταστολή, αλλά τη δημιουργία, όχι την εξάλειψη, αλλά τη λύτρωση. Η γραφή αναδεικνύεται σε τόπο ένωσης και ταυτόχρονα χωρισμού, ομοιότητας προς τη μητέρα, αλλά και διαφοροποίησης από αυτήν, και τελικά λύτρωσης, συμφιλίωσης και αποδοχής, μέσω της συμβολικής λειτουργίας της γλώσσας και της αφήγησης:

> «Μαμά, έχεις πεθάνει εδώ και τρία χρόνια. […] Γράφω ασταμάτητα. Με διορθώνεις. Το σπίτι είναι πάντα δικό σου, δεν έχω αλλάξει τίποτα. Κι όμως, κάτι αισθάνομαι. Μια λύτρωση.» (132)

Συμπέρασμα

Όταν οι κόρες γράφουν κείμενα που απευθύνονται στη μητέρα τους και αφορούν αυτές, επιχειρούν, κατά κανόνα, να διαχειριστούν το ζήτημα της

ταυτότητας τόσο της δικής τους όσο και των μητέρων τους (Juhasz, 2000: 157). Η καλλιτεχνική δημιουργία προσδίδει στην κόρη τη δυνατότητα της αναγνώρισης, προσφέρει πρόσβαση στην υποκειμενικότητα και των δύο, στην εξερεύνηση ή/και στην αποδοχή της υποκειμενικότητας αυτής, ενώ ταυτόχρονα την αναπαριστά μέσω της γραφής. Η κατασκευή ενός κειμένου για τη μητέρα προσφέρει έναν χώρο τον οποίο μητέρα και κόρη μπορούν να μοιραστούν, πέρα από εξωτερικές διεκδικήσεις και αποσπάσεις. Η γραφή γίνεται μέσο αποκατάστασης της ρήξης στη μεταξύ τους σχέση, και απαραίτητη προϋπόθεση για την αναζήτηση της ταυτότητας της αφηγήτριας.

Το μοτίβο της σχέσης μητέρας – κόρης, που επανέρχεται σταθερά σε μεγάλο μέρος της συγγραφικής παραγωγής της Καραπάνου, θα μπορούσε, πιθανότατα, να αποδοθεί στην απόπειρα της συγγραφέως να απαλλαγεί από την εμμονή με τη μητέρα της, όπως λ.χ. είχε επιτύχει η Virginia Woolf, κατά ομολογία της ίδιας, γράφοντας το *To the Lighthouse* (1927) (Woolf, 1976: 81). Η ίδια η Καραπάνου, απευθυνόμενη στη μητέρα της, σε ένα γράμμα που συνοδεύει την έκδοση των επιστολών της Λυμπεράκη προς την κόρη της (Τσαλίκογλου, 2008), αναφέρει τα εξής:

> «Μαμά σου γράφω κι εγώ ένα γράμμα. 7 χρόνια μετά το θάνατό σου. Ο θάνατός σου με λύπησε αφάνταστα. Με άφησε ορφανή αλλά και με απελευθέρωσε. Έκανα τόσα πράγματα από τότε που πέθανες. Έγραψα το «Μαμά» και μετά το «Μήπως» με τη Φωτεινή. Δεν σου κρατάω κακία αλλά μια απέραντη αγάπη. Έφυγε με το θάνατό σου όλο το διφορούμενο που είχαμε στη σχέση μας. Έμεινε μόνο η αγάπη. […]».

Σε προσωπικό, συνεπώς, επίπεδο –εφόσον ενδιαφέρει τον ερευνητή ή τον αναγνώστη– διαθέτουμε συγκεκριμένες μαρτυρίες σχετικά με τη σχέση Λυμπεράκη – Καραπάνου, μάνας – κόρης, και τα «παράξενα της μητρικής αγάπης» (Τσαλίκογλου, 2008), μέσα από συνεντεύξεις, συζητήσεις, ημερολόγια, επιστολές, κλπ. (πβ. Καραπάνου, 2008, Καραπάνου & Τσαλίκογλου, 2006, Τσαλίκογλου, 2008). Το κατά πόσο, και σε ποιο βαθμό, τα στοιχεία αυτά θα χρησιμοποιηθούν στην προσέγγιση και στην ερμηνεία του λογοτεχνικού, εν γένει, έργου της Καραπάνου επαφίεται στον αναγνώστη. Αναμφίβολα πάντως, αντλώντας εν μέρει από δικά της βιώματα, φόβους και επιθυμίες, αλλά κυρίως από τη δημιουργική της φαντασία, καθώς και τη βαθιά γνώση της παγκόσμιας λογοτεχνίας, η Καραπάνου κατάφερε να μετουσιώσει την προσωπική σε *συγγραφική* εμμονή, πλάθοντας μορφές και καταστάσεις από τις πιο ενδιαφέρουσες στην ελληνική παραγωγή. Το έργο της μπορεί να ερμηνευτεί ως μια διαχρονική πρόσκληση της γράφουσας Κ(κ)όρης προς τη Μ(μ)ητέρα, να παραδοθεί στο λόγο της, ξεχωριστή,

μα από κάποιες πλευρές αναπόσπαστη, σημαινόμενη, μα και πάντα σημαίνουσα. Με τη διατύπωση της Irigaray (1979: 24): «Και η μία δεν κινείται χωρίς την άλλη» ή, με την αφηγηματική φωνή της Καραπάνου: «Αφήσου, Μητέρα, αφήσου στην αγάπη μου. Έτσι, θα στριφογυρίζουμε η μία γύρω από την άλλη. Αιώνια…» (*Μαμά*, σ. 79).

~

Βιβλιογραφία

Abel, E., Hirsch, M., Langland, E. (επιμ.) (1983). *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Hanover N. H. – London: University Press of New England.

Benjamin, J. (1990). *The bonds of love: Psychoanalysis, feminism and the problem of domination*. London: Virago.

Benjamin, J. (1995). *Like Subjects, Love Objects: Essays on Recognition and Sexual Difference*. New Haven: Yale University Press.

Boyd, C. J. (1989). "Mothers and daughters: A discussion of theory and research". *Journal of Marriage and Family* 51.2, 29-301.

Chodorow, N. (1978). *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender*. Berkeley: University of California Press.

Demetrakopoulos, S. A. (1993). "Maternal bonds as devourers of women's individuation in Toni Morrison's Beloved." *African American Review* 26.1, 51-59.

Dinnerstein, D. (1976). *The Mermaid and the Minotaur: Sexual arrangements and human malaise*. New York: Harper.

Faubion, J. D. (1993). *Modern Greek lessons: A primer in historical constructivism*. Princeton studies in culture/power/history. Princeton, N. J: Princeton University Press.

Flax, J. (1978). "The conflict between nurturance and autonomy in mother – daughter relationships and within feminism". *Feminist Studies* 4.2, 171-189.

Gallop, J. (1982). *The daughter's seduction: Feminism and psychoanalysis*. Ithaca: Cornell University Press.

Greenberg, J. R. & Mitchell, S. (1983). *Object relations in psychoanalytic theory*. Boston: Harvard University Press.

Günther, R. (2003). "Fluid boundaries: The violence of non-identity in Marguerite Duras' representation of female relationships". *South Central Review* 19.4 – 20.1 (Winter 2002-Spring 2003), 85-102.

Hirsch, M. (1989). *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

Irigaray, L. (1979). *Et l'une ne bouge pas sans l' autre*. Paris: Minuit.

Jacobs, A. (2007). "The potential of theory: Melanie Klein, Luce Irigaray, and the Mother-Daughter relationship." *Hypatia* 22.3, 175-193.

Juhasz, S. (2000). "Towards Recognition: Writing and the Daughter-Mother Relationship". *American Imago* 57.2, 157-183.

Kosta, B. (1994). "Inscribing Erika: Mother – daughter bond/age in Elfriede Jelinek's "Die Klavierspielerin"". *Monatshefte* 86.2, 218-234.

Mayer, G. (1974)."Zum deutschen Antibildungsroman". *Jahrbuch der Raabe – Gesellschaft*, 41-64.

Prinzinger, M. (1997). *Mythen, Metaphern und Metamorphosen. Weibliche Parodie in der zeitgenössischen griechischen Literatur*. Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 45. Stuttgart: J.B. Metzler.

Sammons, J. L. (1991). "The Bildungsroman for Nonspecialists: An Attempt at a Clarification", στο Hardin (1991), 26-45.

Van Dyck, K. (2002). *Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές στην ελληνική ποίηση, 1967 – 1990*, μτφ. Παλμύρα Ισμυρίδου. Αθήνα: Άγρα.

Woolf, V. (1976). *Moments of being: Unpublished autobiographical writings*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Βούλγαρη, Σ. (2008). «Εγκώμιο του ψέματος: ανάγνωση του *Rien ne va plus* της Μαργαρίτας Καραπάνου». *Λόγος γυναικών*, επιμ. Βασιλική Κοντογιάννη. Αθήνα: Δ.Π.Θ., ΕΛΙΑ, σ. 285-302.

Ιακωβίδου, Σ. (2008). «Μεταξύ μητέρας και κόρης: το ρήμαγμα. Η περίπτωση της Μαργαρίτας Καραπάνου». *Λόγος γυναικών*, επιμ. Βασιλική Κοντογιάννη. Αθήνα: Δ.Π.Θ., ΕΛΙΑ, σ. 303-314.

Καραπάνου, Μ. (2008). *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη. Ημερολόγια 1959–1979,* επιμ. Βασίλης Κιμούλης. Αθήνα: Ωκεανίδα.

Καραπάνου, Μ. & Τσαλίκογλου, Φ. (2006). *Μήπως;* Αθήνα: Ωκεανίδα.

Ποταμιάνου, Α. (1988). *Τα παιδιά της τρέλας. Η βία στις ταυτίσεις*. Αθήνα: Νεφέλη.

Τσαλίκογλου, Φ. (2008). *Δε μ' αγαπάς. Μ' αγαπάς. Τα παράξενα της μητρικής αγάπης. Τα γράμματα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στην κόρη της Μαργαρίτα Καραπάνου.* Αθήνα: Καστανιώτης.

Η έμφυλη ταυτότητα της Αλεξίας όπως αυτή διαγράφεται μέσα από την αφήγηση στο έργο της Πηνελόπης Δέλτα, *Τον καιρό του Βουλγαροκτόνου* (1911)

Φανή Παπαβασιλείου

Η έμφυλη ταυτότητα, η αυτο-αντίληψη, δηλαδή, που σχηματίζει ένα άτομο σχετικά με τον γυναικείο ή ανδρικό κοινωνικό ρόλο, είναι κοινωνικό και πολιτισμικό κατασκεύασμα, που διαμορφώνει συγκεκριμένους και στερεοτυπικούς τρόπους συμπεριφοράς, σε συμφωνία ή διαφορά προς το βιολογικό φύλο[1]. Παράλληλα, αποτελεί μία από τις παραμέτρους συγκρότησης της κοινωνικής ταυτότητας του ατόμου, εκτός από την οικογένεια, την εθνικότητα, το επάγγελμα, τη θρησκεία, τη γλώσσα και την κοινωνική τάξη.

Η παρουσίαση της έμφυλης ταυτότητας της Αλεξίας, της βασικής ηρωίδας ενός πολυδιαβασμένου βιβλίου γραμμένου για παιδιά και εφήβους, όπως είναι το ιστορικό μυθιστόρημα *Τον καιρό του Βουλγαροκτόνου*[2], αποτελεί δύσκολο εγχείρημα, τόσο ως προς το είδος του γυναικείου προτύπου που η συγγραφέας του, η Πηνελόπη Δέλτα, η γνωστότερη Ελληνίδα πεζογράφος των αρχών του 20ού αιώνα[3], επεδίωκε να προβάλει την εποχή που το έγραψε, όσο και ως προς το γεγονός ότι μία πληθώρα μελετητών και μελετητριών του έργου της έχουν εκφράσει τη γνώμη τους για τους ήρωες του συγκεκριμένου βιβλίου και του έργου της γενικότερα. Ιδιαίτερα στην εποχή μας, αρκετές γυναίκες–μελετήτριες, όπως, η Τερέζα Πεσμαζόγλου[4], η Έρη Σταυροπούλου, η Μαριάννα Σπανάκη[5] και η Δέσποινα

1 Λήμμα «έμφυλη ταυτότητα ή κοινωνικό φύλο». Πηγή: <www.thefylis.uoa.gr>. Βλ. και Judith Butler, *Gemder Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Routlege, New York and London, 1999, σ.10.

2 Π.Σ. Δέλτα, *Τον καιρό του Βουλγαροκτόνου*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Ι. Δ. Κολλάρου & Σίας Α. Ε., Έκδοση Τριακοστή Τρίτη, Αθήνα 2006.

3 «Πηνελόπη Σ. Δέλτα, Παρουσίαση-Ανθολόγηση: Έρης Σταυροπούλου», στο *Η Παλαιότερη πεζογραφία μας–Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο,* Τόμος ΙΑ΄, 1900-1914, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1998, σ.84.

4 Τερέζα Πεσμαζόγλου, *Το ηρωικό παραμύθι της Π.Σ. Δέλτα, Μικρό οδοιπορικό από τις απαρχές στην ωριμότητα της νεοελληνικής παιδικής λογοτεχνίας*, Πρόλογος: Σπύρου Δοξιάδη, Ίδρυμα Ερευνών για το παιδί, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Ι. Δ. Κολλάρου και Σίας Α. Ε., Αθήνα 1991.

5 Μαριάννα Σπανάκη, *Βυζάντιο και Μακεδονία στο έργο της Π. Σ. Δέλτα – Η σχέση Ιστο-*

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

Τζημούλα[6] κάνουν λόγο για τους γυναικείους χαρακτήρες στο έργο της Δέλτα και, ειδικά η τελευταία, συνάπτει το ζήτημα της έμφυλης ταυτότητας με την εθνικότητα.

Το έργο γράφεται και εκδίδεται κατά την περίοδο 1910-1911, η οποία, σε επίπεδο επικαιρότητας, συνδέεται με την πρώτη διακυβέρνηση του Βενιζέλου και την προσπάθειά του για βαλκανική συνεννόηση, ενώ, σε προσωπικό επίπεδο, παρουσιάζεται από την ίδια τη συγγραφέα του ως αποτέλεσμα πόνου και πίκρας, ως *brain work*, ως *πάρεργο και σύνεργο για να υποφέρεται η ζωή*, μετά τον οριστικό χωρισμό της από τον Ίωνα Δραγούμη[7]. Σφραγίζεται από την οφειλή που δηλώνει η συγγραφέας του σε τρεις πνευματικούς Πατέρες/Πατριάρχες της εποχής της, τον Κωστή Παλαμά, τον Αργύρη Εφταλιώτη και τον Gustave Schlumberger. Αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση *μυθιστορήματος με θέση*, που ακολουθεί τη δομή της αντιπαράθεσης (Ελληνες–Βούλγαροι), με εκ των υστέρων αφήγηση των εξιστορουμένων γεγονότων από έναν εξωδιηγητικό, απρόσωπο και άφυλο παντογνώστη αφηγητή, ο οποίος λειτουργεί ως εκπρόσωπος ενός ιδεολογικού υπερσυστήματος[8]. Η θέση που επαναληπτικά προβάλλεται από τους βασικούς ήρωες, Έλληνες και Βουλγάρους, είναι η προτεραιότητα της πατρίδας έναντι όλων των άλλων αξιών, όπως η οικογένεια, η τιμή, η συνείδηση, η ψυχική ισορροπία. Παράλληλα, η *θέση* επεκτείνεται και στην εκπαίδευση των παιδιών με στόχο να θέσουν τη ζωή τους στην υπηρεσία του Βασιλιά και της Πατρίδας, ακόμη και αν, για λόγους πατριωτικής σκοπιμότητας, χρειάζεται να υπερβούν την εθνική τους ταυτότητα.

Το βιβλίο, έχοντας ως ιστορικό φόντο τον πόλεμο του Βασιλείου Β΄ του Βουλγαροκτόνου εναντίον του Σαμουήλ και των διαδόχων του κατά το χρονικό διάστημα 1004-1018, που οδήγησε στη σταδιακή υποταγή των Βουλγάρων στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία, εξιστορεί την τύχη, μέσα σ᾽ αυτή τη δεκαπενταετία, τριών νέων ανθρώπων, της Αλεξίας, του Κωνσταντίνου και του Μιχαήλ, που έθεσαν τη ζωή τους στην υπηρεσία της Πατρίδας και του Αυτοκράτορα, παίζοντας τον ρόλο του κατασκόπου και του μεταφορέα πληροφοριών και υποβαθμίζοντας εντελώς τις προσωπικές τους επιθυμίες. Σημείο–κλειδί της ιστορίας, που ενισχύει και τον αστυνομικού μυθιστορήματος χαρακτήρα της αφήγησης, αποτελεί το *μοτίβο της μεταμφίεσης*, που οδηγεί στη σύγχυση ταυτοτήτων και εθνικοτήτων, αλλά

ρίας και Λογοτεχνίας, Ερμής, Αθήνα 2004.

6 Despina Tzimoula, *Eidola-Gender and Nation in the Writings of Penelope Delta (1874-1941)*, Department of History, Lund University, 2008.

7 Βλ. Π.Σ. Δέλτα, *Αναμνήσεις 1940*, Επιμέλεια: Αλ. Π. Ζάννας, Ερμής, Αθήνα 2007, σ.631,654.

8 Susan Rubin Suleiman, *Authoritarian Fictions, The Ideological Novel as a Literary Genre*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993, σ.70.

και σε αλλεπάλληλες αναγνωρίσεις μεταξύ των πρωταγωνιστών[9]. Έτσι, το, φαινομενικά, ιστορικό μυθιστόρημα με εθνικούς και παιδαγωγικούς στόχους, διαβασμένο από διαφορετική οπτική γωνία, αποτελεί μία εναγώνια αναγνώριση πραγματικών ταυτοτήτων σε σχέση με την ετερότητα που προβάλλουν, με κορυφαία την αναγνώριση της Αλεξίας από τους παιδικούς της φίλους.

Η Αλεξία, πρωταγωνίστρια ενός κατ' εξοχήν ανδροκρατούμενου έργου, εξετάζεται μέσα στην αφήγηση ως λογοτεχνική ηρωίδα που, παροδικά, ξεφεύγει από το πρότυπο της *αγγέλου του σπιτιού*, όπως αυτό προβλήθηκε τον 19ο αιώνα, και επιστρέφει σ' αυτό καταπονημένη και απογοητευμένη στο τέλος του βιβλίου, προκειμένου να μην διαταραχθεί η πατριαρχική τάξη πραγμάτων.

Η ιστορία του μυθιστορηματικού προσώπου της ηρωίδας[10], συνοπτικά είναι η εξής: Γόνος της ανώτερης κοινωνικής τάξης, ορφανή και μεγαλωμένη από τον γερο-Παγράτη στη διάρκεια της Εποποιίας του Βουλγαροκτόνου εναντίον των Βουλγάρων, παρακολουθεί από κοντά τα πολεμικά γεγονότα, υιοθετώντας μία εντελώς αντίθετη από τη δική της, γυναικεία ταυτότητα. Εμφανίζεται ως Βουλγάρα, φτωχή, άστεγη και βουβή, προκειμένου να κυκλοφορεί ελεύθερα στις εμπόλεμες ζώνες και να συλλέγει πληροφορίες, που μεταφέρει μέσω γραπτών μηνυμάτων στους παιδικούς της φίλους, Κωνσταντίνο και Μιχαήλ, χωρίς εκείνοι να την αναγνωρίζουν. Παρακινούμενη από τον έρωτά της για τον Κωνσταντίνο, τον, φαινομενικά, βασικό πρωταγωνιστή, και πιστή στις πατρικές εντολές, οδηγείται σε πράξεις ηρωικές, παίζοντας τον ρόλο της βοηθού–δωρήτριας, κατά το μοντέλο του Propp[11], στους άνδρες–πρωταγωνιστές. Στο τέλος, ωστόσο, και έχοντας επιστρέψει στην πραγματική της ταυτότητα, αυτήν της Αλεξίας Αργυρής, χάνει, κυριολεκτικά ή μεταφορικά, όλους όσους αγαπά και, ως γυναίκα, παραμένει αδικαίωτη.

Η πορεία της Αλεξίας ως ηρωίδας εξελίσσεται σε τρεις ηλικιακές φάσεις, με βάση τα τρία μέρη στα οποία, επί της ουσίας, κατανέμεται η αφήγηση της Δέλτα.

Στο πρώτο μέρος (κεφ. Α-Ε΄) είναι το πεντάχρονο και πεντάρφανο κοριτσάκι, καρπός της ένωσης των βασικών ηρώων–πρωταγωνιστών του *Για την Πατρίδα*, του εταιριάρχη Αλεξίου Αργυρού και της ακολούθου της

9 «Η μεταμφίεση λειτουργεί ως όχημα για το πέρασμα των ηρώων ανάμεσα σε δύο αντιτιθέμενες και αντιπαραβαλλόμενες καταστάσεις.», Μαίρη Μικέ, *Μεταμφιέσεις στη Νεοελληνική Πεζογραφία (19ος-20ός αιώνας)*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σ.126.

10 Βλ. Μαριάννα Σπανάκη, *ό.π.*, σ.114.

11 Βλ. Β. Γ. Προπ, *Μορφολογία του Παραμυθιού – Η διαμάχη με τον Κλωντ Λεβί-Στρως και άλλα κείμενα*, Μετάφραση: Αριστέα Παρίση, Δεύτερη Έκδοση, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991, σ.87.

Αυτοκράτειρας, Θέκλας, μεγαλωμένο σε μοναστήρι, που, μετά τη θυσία των γονιών του, ο προστάτης του, γερο-Παγράτης, αναλαμβάνει να παραδώσει στον Βασίλειο Βουλγαροκτόνο. Αποτελεί την αφορμή της συνάντησης μεταξύ των βασικών ηρώων, γερο-Παγράτη, Νικήτα, Κωνσταντίνου και Μιχαήλ, με ιστορικό φόντο το πανηγύρι του Δεκαπενταύγουστου στην Αδριανούπολη και τη σφαγή των Ελλήνων από τους Βουλγάρους του Σαμουήλ, που ακολούθησε το ίδιο βράδυ του 1004.

Η έμφυλη ταυτότητά της, λόγω της ηλικίας της, παρουσιάζεται μέσα από την αφήγηση του γερο-Παγράτη γι᾽ αυτήν. Φέρει το όνομα του νεκρού πατέρα της, Αλέξιου[12], είναι γόνος ευγενών που πέθαναν για την πατρίδα, η μορφή της εμφανίζεται ολόφωτη και κάτασπρη μέσα από την οπτική γωνία του δωδεκάχρονου, τότε, Μιχαήλ και ο λόγος της είναι αντίστοιχος της ηλικίας της. Όμως, από τη στιγμή της αιχμαλωσίας των βασικών πρωταγωνιστών από τους Βουλγάρους, η ομιλία μετατρέπεται βίαια σε αλαλία και υποκαθίσταται από τις εκφράσεις του βλέμματος. Παράλληλα, η ένταξη της Αλεξίας στον, κατά Propp, κύκλο δράσης της πριγκίπισσας, του αναζητούμενου προσώπου[13], ενισχύει τον έμφυλο ρόλο της. Ωστόσο, σ᾽ αυτή την ηλικιακή φάση, η έμφυλη ταυτότητα εμφανίζεται υποτονισμένη, καθώς οι αναφορές των ενηλίκων γι᾽ αυτήν γίνονται, κατά κύριο λόγο, στο ουδέτερο γένος: *το αρχοντόπουλο*, *το κοριτσάκι*, *το παιδί*.

Στο δεύτερο και εκτενέστερο μέρος (κεφ. ΣΤ΄-ΚΔ΄), είναι η δεκαπεντάχρονη Βουβή Βουλγάρα (όνομα–ιδιότητα), κάτι μεταξύ κοριτσιού και γυναίκας, που περιπλανιέται ελεύθερη στο δάσος, μεταφέροντας πληροφορίες από τους Βουλγάρους στους Έλληνες κατασκόπους, μέσω γραπτών μηνυμάτων ή νευμάτων. Η πραγματική της ταυτότητα υπονοείται από τους αναγνώστες, αλλά δεν είναι γνωστή στους πρωταγωνιστές του έργου, λόγω των δέκα χρόνων που μεσολαβούν από τον αποχωρισμό τους σε καθεστώς αιχμαλωσίας και τα οποία, σκόπιμα, απουσιάζουν και από την αφήγηση, έτσι ώστε η εφηβική ή νεανική ηλικία αλλά και η δράση των βασικών ηρώων να συνδυαστεί με την παρουσίαση σημαντικών ιστορικών συγκρούσεων, όπως η μάχη στο Κλειδί (1014). Δεν είναι τυχαίο ότι τόσο ο Μιχαήλ όσο και ο Κωνσταντίνος διατυπώνουν κατ᾽ επανάληψη το ερώτημα *«ποια είναι;»*, όποτε τη συναντούν στον δρόμο τους, αφενός μεν γιατί η μορφή της παραπέμπει συνειρμικά τον Κωνσταντίνο στη σφαγμένη από τους Βουλγάρους μητέρα του, αφετέρου δε τον Μιχαήλ στην ανάμνηση της σφαγής της Αδριανούπολης, που σηματοδότησε το τέλος της αθωότητας και της παιδικής ηλικίας για τους τρεις ήρωες[14].

12 «Ακόμη, αξίζει ίσως να σημειώσουμε πως το όνομα Αλεξία δεν απαντά στη βυζαντινή προσωπογραφία.», Μαρίνα Λουκάκη, *Ο Βασίλειος Β΄ Βουλγαροκτόνος και η Πηνελόπη Δέλτα*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1996, σ.28.

13 Βλ. Β. Γ. Προπ, *ό.π.*, σ.87.

14 Βλ. Π.Σ. Δέλτα, *Τον καιρό του Βουλγαροκτόνου*, ό.π., σ.108, 155, 201.

Σ' αυτή τη φάση της εφηβείας, η Αλεξία υποδυόμενη τη Βουβή Βουλγάρα, είναι μια κοπέλα ανέστια και πλάνης, αυτάρκης, ελεύθερη να κινείται στις εμπόλεμες ζώνες και στα όρια του διπόλου Έλληνες-Βούλγαροι, ακριβώς επειδή είναι βουβή. Η σιωπή αφενός μεν εξασφαλίζει και διασφαλίζει την ελευθερία της αλλά και τη δυνατότητά της να κυκλοφορεί σε χώρους μη προσβάσιμους από τις άλλες γυναίκες, αφετέρου δε, ταυτίζεται, στα μάτια των ανδρών, με την ιδιορρυθμία, την παραβίαση του στερεοτύπου της *αγγέλου του σπιτιού* και το περιθώριο. Δεν είναι τυχαίο ότι οι άνδρες, Έλληνες και Βούλγαροι, τη χαρακτηρίζουν ως *λίγο παλαβή*, *απείραχτη*, *σημαδεμένη* και *χαζή*. Επιπλέον, η Αλεξία ως Βουβή Βουλγάρα, εξασφαλίζει την επιβίωση αλλά και την ασφάλεια της ζωής της μόνη της, ενώ, παράλληλα, φροντίζει τον αιχμάλωτο κηδεμόνα της, γερο-Παγράτη.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, η Δέλτα διαμορφώνει ένα είδος γυναικείου αντιπροτύπου, ανέστιου, μοναχικού, ανυπότακτου και ελεύθερου από πατριαρχικές συμβάσεις, ωστόσο όμως ασφαλούς, λόγω της αλαλίας του, για τους άνδρες. Η Αλεξία κινείται στο πλαίσιο της *ετερότητας* για την πατριαρχική κοινωνία, καθώς είναι *ξένη* για τους Έλληνες, *ιδιόρρυθμη* για τους Βουλγάρους και *ανοίκεια* συνολικά για όλους τους άνδρες. Από την άλλη πλευρά, ενώ τα παραπάνω χαρακτηριστικά θα μπορούσαν να διαμορφώσουν στους αναγνώστες την εικόνα ενός ξωτικού, αλλόκοτου, γυναικείου πλάσματος, ένα είδος τρελής σωσία (mad double) της Αλεξίας, σύμφωνα με τη θεωρία των Gilbert & Gubar[15], παρόλα αυτά, υποτάσσονται στο σχήμα της προσφοράς υπηρεσιών προς την Πατρίδα, το οποίο νομιμοποιεί και καθαγιάζει όλες τις εκτός προκαθορισμένων κοινωνικών ρόλων και ηθικών κανόνων συμπεριφορές.

Σχεδόν στα μισά του δεύτερου μέρους η Αλεξία, πεπεισμένη ότι ο Κωνσταντίνος είναι προδότης, αποκαλύπτει την ταυτότητά της στους αναγνώστες και σταδιακά στους βασικούς ήρωες, μέσα από την κατάργηση της αλαλίας. Μέχρι τότε, η επικοινωνία της με τον ανδροκρατούμενο έξω κόσμο επιτυγχανόταν μέσω της γραφής μηνυμάτων στην ελληνική γλώσσα και μέσω νευμάτων που διερμηνεύονταν από τον αφηγητή.

Σ' αυτή τη φάση, καθώς η Αλεξία αποβάλλει κλιμακωτά το προσωπείο της Βουβής Βουλγάρας, που εξαιτίας του πολέμου, τη στέρησε μεν από ένα ομαλό και σταθερό οικογενειακό και κοινωνικό περιβάλλον, ανάλογο της καταγωγής και του φύλου της, τής πρόσφερε όμως ένα καθεστώς απέραντης ελευθερίας μέσα στη σιωπή, η έμφυλη ταυτότητά της εισάγεται σταδιακά στον στερεοτυπικό ρόλο της, μέσα από την υιοθεσία του προφορικού

15 Βλ. Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic – The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, Second Edition, Yale University Press, New Haven and London, 2000, σ.76-78.

λόγου, της έκρηξης των συναισθημάτων και του κλάματος. Εμφανίζεται σε κλειστούς χώρους σπιτιών και πανδοχείων, αφηγείται μέσω αναλήψεων τη ζωή της από τα πέντε μέχρι τα δεκαπέντε της χρόνια, στον ιερέα Γρηγόρη, γιο του γερο-Παγράτη, που τη χρίζει *αδελφή* του, και εξηγεί πώς ο κηδεμόνας της μετέτρεψε τη βουβαμάρα που τής προκάλεσε η σφαγή της Αδριανούπολης σε πάγια σιωπή για λόγους ασφαλείας, αλλά και πώς τής έμαθε να γράφει και να διαβάζει ελληνικά, ενώ η ίδια έμαθε και τη βουλγαρική γλώσσα. Παράλληλα, ο κηδεμόνας της *την έθρεψε με το μίσος των Βουλγάρων*[16].

Έτσι, όσο κι αν η Δέλτα εκθειάζει τον ρόλο της μητέρας στην ανατροφή των παιδιών, αξία που δέσποζε στην εποχή της[17], η ήδη διαμορφωμένη μέσα στην αφήγηση ενός *μυθιστορήματος με θέση* που ακολουθεί τη δομή της αντιπαράθεσης, εθνική ταυτότητα της Αλεξίας[18] οφείλεται, κατά κύριο λόγο, σε ένα πατρικό πρότυπο, που καλύπτει το κενό της μητρικής αλλά και της πατρικής απουσίας.

Από την άλλη πλευρά, η έμφυλη ταυτότητά της ενισχύεται, κατά κύριο λόγο, από τον υπονοούμενο στους αναγνώστες, όσο είναι βουβή, έρωτά της για τον Κωνσταντίνο. Ο εξιδανικευμένος αυτός έρωτας, που ομολογείται ρητά και εκ των υστέρων στον ιερέα Γρηγόρη[19] αποτελεί, επί της ουσίας, το κίνητρο των πατριωτικών της πράξεων, σε αντίθεση προς τα κίνητρα των βασικών ανδρών-ηρώων-κάτι που έχει ήδη επισημανθεί από τη Μαριάννα Σπανάκη[20]. Ο έρωτας, όμως, ισχύει όσο θεωρεί το αντικείμενο του πόθου της πιστό στην εκδίκηση της θανάτωσης του πατέρα του από τον Βούλγαρο Ιβάτζη και καταρρέει όταν, στο πλαίσιο της τραγικής ειρωνείας όπου την εγκλωβίζει ο αφηγητής, θεωρεί τον Κωνσταντίνο προδότη και τον αφήνει να οδηγηθεί στην ενέδρα που έχει στηθεί εις βάρος του.

16 Βλ. Π.Σ. Δέλτα, *Τον καιρό του Βουλγαροκτόνου*, ό.π., σ.220.

17 «Τά μεγάλα ἔθνη εἶναι ἐκεῖνα πού ἔχουν καλές μητέρες.», Π.Σ. Δέλτα, *Τ' Ἀνεύθυνα-Στοχασμοί*, ό.π., σ.238. «Στα περισσότερα γραπτά της Δέλτα δίνεται μεγάλη έμφαση στην ηθική, πολιτική και κοινωνική ευθύνη της μητέρας να αναθρέψει τα παιδιά της σύμφωνα με τις δομικές εκτιμήσεις της ξεχωριστής κοινωνίας. Μια συνέπεια για τις γυναίκες της Βικτωριανής εποχής ήταν ότι εξιδανικεύονταν ως μητέρες και σύζυγοι.», Despina Tzimoula, *ό.π.*, σ.150 (Μετάφραση δική μου). «Η καλή μητέρα και σύζυγος ήταν εκείνη που μυούσε τα παιδιά της στην τάξη, στην πειθαρχία, στην εργατικότητα, αρχές που δεν εξαλείφονται ποτέ από το πνεύμα του πολίτη.», Ελένη Βαρίκα, *Η Εξέγερση των Κυριών – Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, Εκδόσεις Κατάρτι, Ε΄ Έκδοση, Αθήνα 2007, σ.158.

18 Βλ. Susan Rubin Suleiman, *ό.π.*,.σ.110, 112, 142.

19 «Ναι, τον αγαπούσα, γιατί τον νόμιζα πιστό…», Π.Σ. Δέλτα, *Τον καιρό του Βουλγαροκτόνου*, ό.π., σ.257.

20 «Είναι αξιοσημείωτο πως μόνο στις περιπτώσεις ερωτικού ενδιαφέροντος εκδηλώνεται πάθος και ενεργητικότητα εκ μέρους των γυναικών.», Μαριάννα Σπανάκη, *ό.π.*, σ.195.

Από τη στιγμή, όμως, που η τραγική ειρωνεία αίρεται, η Αλεξία σώζει για δεύτερη φορά τη ζωή του Κωνσταντίνου και οδηγείται στην οριστική της αναγνώριση από αυτόν.

Έτσι, η έμφυλη ταυτότητά της επαληθεύεται και από τον *συμπληρωματικό* ρόλο της μυστικής βοηθού που διαθέτει ένα ευρύ φάσμα ικανοτήτων, όπως η διαίσθηση, η ταχύτητα στις αντιδράσεις, η παρατηρητικότητα, η υπομονή και η επινοητικότητα, δίπλα στον επικό ήρωα-αγαπημένο της. Από τη στιγμή της αναγνώρισης μεταξύ τους, ωστόσο, η Αλεξία αποτελεί για τον Κωνσταντίνο το υποκατάστατο της πεθαμένης του μητέρας[21].

Στο τελευταίο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους είναι πλέον η ετεροπροσδιοριζόμενη Αλεξία Αργυρή, *η κόρη του εταιριάρχη Αλεξίου Αργυρού*, που βαδίζει στο πλάι του συντρόφου της ως *αρραβωνιαστική* του και γίνεται, εν αγνοία της, το αντικείμενο διεκδίκησης μεταξύ Κωνσταντίνου και Μιχαήλ, όπου ο ισχυρότερος την παραχωρεί σιωπηρά στον πιο αδύναμο. Έτσι, μεταξύ της ανδρικής φιλίας και του έρωτα, προκρίνεται η πρώτη, αφήνοντας τη γυναίκα στο περιθώριο.

Στο τρίτο και τελευταίο μέρος (κεφ. ΚΕ΄-ΚΘ΄), η Αλεξία, σχεδόν δεκαοκτάχρονη, καθηλώνεται στην πραγματική της ταυτότητα, αυτήν της ευγενούς λευκοντυμένης κόρης, που ράβει στο πλάι της αδελφής του Μιχαήλ και χήρας του Βούλγαρου Δραξάν, Ευδοξίας, υφιστάμενη τις συνέπειες της επιστροφής στην κανονικότητα, όπως αυτή νοείται από την ίδια, το ιστορικό περιβάλλον όπου το βιβλίο αναφέρεται αλλά και ανταποκρινόμενη στις προσδοκίες των εφήβων-αναγνωστών της εποχής κατά την οποία γράφεται.

Η μετάβαση στην ενηλικίωση ισοδυναμεί για την έμφυλη ταυτότητα της ηρωίδας με τη στατικότητα, την παραμονή σε κλειστούς χώρους, τον περιορισμό της δράσης, την ψυχοαφήγηση και τον αφηγημένο μονόλογο, καθώς, πολύ συχνά, από δω και πέρα, ο αφηγητής εισβάλλει στη σκέψη της, κάτι που δεν συνέβαινε όσο η Αλεξία ήταν η Βουβή Βουλγάρα. Το *παιδί του βουνού και της ρεματιάς*, όπως την αποκαλεί ο Βουλγαροκτόνος[22], ακολουθεί την εκστρατεία του Αυτοκράτορα, αυτή τη φορά, *στο χρυσωμένο της φορείο*, ως «πατρικία», νοσταλγώντας την εποχή της ελευθερίας, προκειμένου να ξαναβρεί τον εξαφανισμένο αγαπημένο της. Παράλληλα, όταν αναγνωρίζει στο πρόσωπο του αγωνιστή Γίνου Βούγα τον Κωνσταντίνο, υποτάσσεται παθητικά στην απόφασή του να γίνει αντικείμενο εκχώρησης στον Μιχαήλ, ενώ μέσα της επαναστατεί, υιοθετώντας την κοινωνικά επιβεβλημένη σιωπή του έμφυλου ρόλου της και την απόκρυψη των πραγ-

21 «Πρώτη φορά, αφότου πέθανε η μητέρα του, αισθάνθηκε πως δεν ήταν μόνος πια στη ζωή», Π.Σ. Δέλτα, *Τον καιρό του Βουλγαροκτόνου*, ό.π., σ.329.

22 Π.Σ. Δέλτα, *Τον καιρό του Βουλγαροκτόνου*, ό.π., σ.385.

ματικών της συναισθημάτων απέναντι στον άνδρα που λατρεύει σαν θεό. Η μεταφορική, αυτή τη φορά, σιωπή, εφαρμόζεται και στην αφήγηση, αφού η ηρωίδα είναι απούσα όταν Κωνσταντίνος και Μιχαήλ, συμμετέχοντας σε μια αποστολή αυτοκτονίας, αποφασίζουν να την παντρευτεί όποιος από τους δύο επιζήσει.

Έτσι, σταδιακά η Αλεξία αποσύρεται από την αφήγηση, υποτασσόμενη στη μοίρα του έμφυλου ρόλου της να αρραβωνιαστεί τον επιζώντα Μιχαήλ, μέσα στο πλαίσιο μιας ήδη νεκρής σχέσης, και υπάρχει μόνο στον λόγο των ανδρών γι᾽ αυτήν. Η παροδική σιωπή της ως Βουβής Βουλγάρας δίνει πλέον τη θέση της στην οριστική σιωπή των γυναικών της εποχής της.

Ανακεφαλαιώνοντας και ακολουθώντας το μοντέλο του Propp, θα έλεγα ότι η ηρωίδα ξεκινά την πορεία της ως αντικείμενο μεταβίβασης από τον γερο-Παγράτη στον Αυτοκράτορα, στη συνέχεια, η μεταμφίεσή της σε χωριανή Βουλγάρα συνδυαζόμενη με τη σιωπή αποτελεί το διαχωριστικό όριο μεταξύ υποκειμένου–αντικειμένου και, τέλος, η επιστροφή στην αρχική της ταυτότητα, την επαναφέρει στον ρόλο του αντικειμένου–μαγικού μέσου, που εκχωρείται από τον έναν ήρωα στον άλλον.

Αυτή η εναλλαγή ρόλων και ταυτοτήτων, κατά τη γνώμη μου, φανερώνει την ταλάντευση της ηρωίδας μεταξύ υποκειμένου–αντικειμένου και ενεργητικότητας–παθητικότητας, όπου η ενεργητικότητα συνυπάρχει με την εφηβεία, την αλλαγή ταυτότητας, την τρέλα και την αλαλία, ενώ η παθητικότητα με την ενηλικίωση και την επανένταξη στην –κατά τα πατριαρχικά πρότυπα– ομαλότητα. Παράλληλα, συντελεί στην ανάδειξη της Αλεξίας ως της κυρίαρχης πρωταγωνίστριας του έργου, ενώ ταυτόχρονα υπαινίσσεται ότι, σε μια εποχή σχεδόν απόλυτης σιγής των γυναικών, η γραφή αποτέλεσε το μοναδικό ίσως μέσον ανάδυσής τους από την αφάνεια και επικοινωνίας τους με τον έξω κόσμο των ανδρών.

Από την άλλη πλευρά, οι συχνές αλλαγές προσδιορισμών των σχέσεων που διαμορφώνει η Αλεξία με τους άνδρες που την περιβάλλουν, ως προς τους οποίους, από τη στιγμή που αποκαλύπτει την πραγματική της ταυτότητα, γίνεται διαδοχικά κόρη, αδελφή, αρραβωνιαστικιά ή παρολίγον σύζυγος, αναδεικνύουν τον ρόλο του κτήματος που παίζει γι᾽ αυτούς. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι η ηρωίδα ως Βουβή Βουλγάρα αυτοπροσδιορίζεται, ενώ ως Αλεξία Αργυρή ετεροπροσδιορίζεται. Παράλληλα, η μετάβασή της από την ταυτότητα της Αλεξίας σε αυτήν της Βουβής Βουλγάρας και αντιστρόφως, καθιστούν, κατά τη γνώμη μου, ως πυρήνα του έργου, το πρόβλημα της γυναικείας ταυτότητας και τον βαθμό αποδοχής της από τους άνδρες επί ίσοις όροις.

Ὑπ᾽ αυτήν την έννοια, το γεγονός ότι η Δέλτα επέλεξε για την ηρωίδα της την υιοθέτηση μιας ξένης γυναικείας ταυτότητας την οποία απεκδύ-

εται σταδιακά μπροστά στα μάτια των αναγνωστών και των ηρώων και όχι την εξαρχής γνωστή σ' αυτούς *παρενδυσία*, όπως έκανε με τη Θέκλα, στο *Για την Πατρίδα*, μού δίνει την εντύπωση ενός είδους πειραματισμού της συγγραφέως με την είσοδο της γυναίκας στον κόσμο των ανδρών, χωρίς, αυτή τη φορά, να χρειάζεται ν' απαρνηθεί το φύλο της. Απαρνείται, ωστόσο, την εθνικότητα, την ομιλία της και την κοινωνική της τάξη, άρα σε καμία περίπτωση δεν εμφανίζεται ακέραιη και άρτια.

Η γυναικεία ταυτότητα στο ελληνικό θέατρο σκιών κατά την περίοδο του μεσοπολέμου (1918-1940): Η διεκδίκηση της ερωτικής αυτοδιάθεσης

Ιωάννα Παπαγεωργίου

Αντικείμενο της ανακοίνωσης είναι η καλλιτεχνική αναπαράσταση της γυναικείας ταυτότητας σε σχέση με τις αντιλήψεις ή τις προσδοκίες για την ερωτική επιθυμία των γυναικών σε μια σειρά έργων που προέρχονται από τη συλλογική παράδοση του ελληνικού καραγκιόζη.[1] Η ανακοίνωση θα εστιασθεί στις γυναικείες φιγούρες του μεσοπολέμου, δηλαδή στην περίοδο από το 1918 έως και το 1940.[2]

Το θέατρο σκιών του καραγκιόζη άρχισε να αναπτύσσεται στην Ελλάδα κατά τα τέλη του 19ου αιώνα (Χατζηπανταζής, 1984). Οι δημιουργοί και οι αποδέκτες του προέρχονταν κυρίως από τα λαϊκά στρώματα των πόλεων και για τον λόγο αυτό, θεωρείται ένα από τα πλέον γνήσια δημιουργήματα του λαϊκού πολιτισμού των ελληνικών πόλεων (Κιουρτσάκης, 1983: 85-139). Κατά συνέπεια, η διερεύνησή του μας βοηθά στην καλύτερη κατανόηση του πολιτισμού που το διαμόρφωσε, παρ' όλους τους περιορισμούς που θέτει η χρησιμοποίηση αυτής της εξαιρετικά συμβατικής καλλιτεχνικής μορφής και παρά τους ενδοιασμούς που δημιουργούνται σχετικά με τη γνησιότητά του εξαιτίας των σημαντικών, άμεσων και έμμεσων, επιρροών που δέχθηκε από τον αστικό πολιτισμό (Κιουρτσάκης, 1983: 217-29, 259-70· Σταυρακοπούλου, 2007: 1177-80).

Αν και το ελληνικό θέατρο σκιών υπήρξε κυρίως μια προφορική μορφή θεάτρου, εκ των πραγμάτων, το ερευνητικό υλικό της μελέτης αυτής αποτελείται από γραπτά κείμενα που φέρουν έντονα την επιρροή της λόγιας παράδοσης: λαϊκά φυλλάδια, περιλήψεις έργων δημοσιευμένες από λόγι-

1 Στο εξής ο όρος «καραγκιόζης» θα δηλώνει το θεατρικό είδος και το όνομα «Καραγκιόζης» τον κεντρικό ήρωα αυτού του θεάτρου.

2 Ο ρόλος της γυναίκας στο ελληνικό θέατρο σκιών μελετήθηκε σε ένα ευρύτερο πλαίσιο και χωρίς συγκεκριμένα κριτήρια διερεύνησης από τη Linda Myrsiades. Η ερευνήτρια χρησιμοποίησε έργα τόσο από την περίοδο του μεσοπολέμου όσο και νεότερα, χωρίς να διευκρινίζει τυχόν διαφοροποιήσεις στην ιστορική πορεία εξέλιξης του είδους (βλ. Myrsiades, 1980).

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

ους της εποχής, τετράδια καραγκιοζοπαιχτών, κάποια από τα οποία είναι δημοσιευμένα και κάποια βρίσκονται σε χειρόγραφη μορφή στο Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, μία δημοσίευση έργου σε εφημερίδα και μία έκδοση καταγραμμένης παράστασης.

Το σύνολο του υλικού, και ιδιαίτερα των φυλλαδίων, είναι μεγάλο. Υπολογίζεται ότι πάνω από τετρακόσια φυλλάδια δημοσιεύθηκαν από το 1923 ώς το 1940,[3] τα οποία πλέον είναι είτε χαμένα είτε βρίσκονται διασκορπισμένα σε βιβλιοθήκες και ιδιωτικά αρχεία. Η παρούσα ερευνητική εργασία βασίσθηκε στη μελέτη 117 κειμένων τα οποία συνιστούν διαφορετικές εκδοχές 98 έργων του ελληνικού θεάτρου σκιών.[4] Γράφτηκαν κατά την υπό εξέταση περίοδο και αποδίδονται σε δώδεκα καραγκιοζοπαίχτες και ιδιαίτερα στον Αντώνη Μόλλα (46% των κειμένων με γυναικείους χαρακτήρες αποδίδονται σε αυτόν), καθώς και σε δύο άγνωστους συγγραφείς με τα ψευδώνυμα «Θ. Μίμαρος» και «Δ. Ρούλιας» (βλ. Πίνακα 2). Εξαίρεση αποτελούν δύο υστερότερα έργα, τα οποία συμπεριλήφθηκαν γιατί, ενώ θεωρήθηκαν σημαντικά για τη μελέτη του θέματος, δεν κατέστη δυνατόν να εντοπιστούν τα αντίστοιχα κείμενα του μεσοπολέμου.[5]

Η μελέτη αυτού του υλικού θέτει τον ερευνητή αντιμέτωπο με το ερώτημα της γνησιότητάς του σε σχέση με τις ζωντανές παραστάσεις. Το πρόβλημα γίνεται ιδιαίτερα επιτακτικό ως προς τον χειρισμό των φυλλαδίων. Παλιότερα, οι ερευνητές έτειναν να τα συμπεριλαμβάνουν στη συλλογική παράδοση του καραγκιόζη (Κιουρτσάκης, 1985· Stavrakopoulou, 2004: 302). Εντούτοις, η πιο πρόσφατη έρευνα έχει αρχίσει να αμφισβητεί τη συγγραφική γνησιότητά τους και να τα εκλαμβάνει περισσότερο ως δημιουργίες της λαϊκής παραλογοτεχνίας του μεσοπολέμου και λιγότερο ως καταγραφές των παραστάσεων (Σταυρακοπούλου, 2007: 1180-81). Παρά τις παραπάνω βάσιμες επιφυλάξεις, η παρούσα ανακοίνωση θα συμπεριλάβει τα φυλλάδια στις πρωτογενείς πηγές της, καθώς στο ζήτημα

3 Ο υπολογισμός έγινε ύστερα από μια πρόχειρη καταμέτρηση των φυλλαδίων που έχουν καταγραφεί στη μελέτη του Κυριάκου Κάσση (Κάσσης, 1985: 145-71). Βλ. επίσης, Κιουρτσάκης, 1985: 539-46.

4 Τα κείμενα των έργων συγκεντρώθηκαν στο πλαίσιο του προγράμματος «Το δραματολόγιο του ελληνικού θεάτρου σκιών στην Πάτρα κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου (1922-1940)», το οποίο χρηματοδοτείται από το ερευνητικό πρόγραμμα Κ. Καραθεοδωρή του Πανεπιστήμιου Πατρών.

5 Πρόκειται για το τετράδιο του Βασίλαρου, *Βελισσάριος και αυτοκράτωρ Ιουστινιανός 554 μ.Χ*. Ο Βασίλαρος είχε αρχίσει να επεξεργάζεται το έργο κατά το 1932, αλλά το κείμενο που σώζεται συνιστά την τελική αναθεώρηση και χρονολογείται στο 1955. Σώζεται εντούτοις απόσπασμα χειρογράφου του 1940. Επίσης συμπεριλήφθηκε το δημοσιευμένο κείμενο τετραδίου του Σωτήρη Σπαθάρη με τίτλο *Η κακούργος κόρη*, το οποίο καταγράφηκε το 1942. Έργο με τίτλο *Η δολοφόνος κόρη* είχε δημοσιευθεί σε φυλλάδιο από τον Ξάνθο, π. 1924-5 (Κιουρτσάκης, 1985: 544).

της ερωτικής αυτοδιάθεσης της γυναίκας δεν έχει διαπιστωθεί σε αυτά διακριτή απόκλιση από τα άλλα κείμενα του θεάτρου σκιών. Άλλωστε ο μικρός αριθμός των καταγεγραμμένων τετραδίων και των περιλήψεων που σώζονται από την περίοδο του μεσοπολέμου, σε συνδυασμό με τη συνοπτικότητά τους, τα καθιστούν ανεπαρκή ως πηγή ασφαλών πορισμάτων. Στο σύνολο των 117 κειμένων που αποτελούν το πρωτογενές υλικό, 43 είναι περιλήψεις και τετράδια των ίδιων των καραγκιοζοπαιχτών ή καταγραφή παράστασής τους.

Το παραπάνω υλικό ταξινομήθηκε σε ένα πρώτο επίπεδο σε τρεις κατηγορίες, (βλ. Πίνακα 1):

Α. Σε 65 κείμενα (54 έργα) που περιέχουν γυναικείες φιγούρες, των οποίων ο προσδιορισμός της ταυτότητας εμπεριέχει το ερωτικό στοιχείο. Στην κατηγορία αυτή δεν συμπεριλήφθηκαν κείμενα στα οποία εμφανίζεται για λίγο μόνο η γυναίκα του Καραγκιόζη (Καραγκιόζαινα, Αγλαΐα ή Ζαμπέτα[6]) στον ρόλο της γκρινιάρας ή ουσιαστικά αμέτοχης συζύγου.

Β. Σε 22 κείμενα (18 έργα) που περιέχουν γυναικείες φιγούρες οι οποίες δεν προσδιορίζονται ερωτικά.

Γ. Και, τέλος, σε 30 κείμενα (26 έργα) που δεν περιέχουν καθόλου γυναίκες.

Αντικείμενο της ανάλυσης αποτέλεσαν τα κείμενα της πρώτης κατηγορίας, αν και γίνονται αναφορές και στις ηρωίδες των έργων της δεύτερης κατηγορίας.

Οι ηρωίδες της πρώτης κατηγορίας με τη σειρά τους ταξινομήθηκαν σε ομάδες, ανάλογα με τον τρόπο ή τον βαθμό διεκδίκησης του δικαιώματος της ερωτικής αυτοδιάθεσής τους. Με τον όρο «ερωτική αυτοδιάθεση» εννοείται το αίτημα ελεύθερης επιλογής του προσώπου ή του τρόπου με τον οποίον ικανοποιείται το ερωτικό αίσθημα (γενετήσιο ή απλά συναισθηματικό) ενός ανθρώπου. Το αίτημα της ερωτικής αυτοδιάθεσης, ιστορικά και όσον αφορά τουλάχιστον στη Δύση, καταξιώθηκε στη νεότερη εποχή και συνδέθηκε με την επικράτηση της ατομικιστικής ερμηνείας της ανθρώπινης προσωπικότητας σε μια κοινωνία (Lukes, 1973: 63-71). Ο καραγκιόζης, αν και ανήκει στο παραδοσιακό θέατρο, αναπτύχθηκε σε μια περίοδο μετάβασης ορισμένων κοινωνικών ομάδων από τον παραδοσιακό τρόπο ζωής στη σύγχρονη καπιταλιστική κοινωνία και εκφράζει τόσο

6 Το όνομα Ζαμπέτα για τη σύζυγο του Καραγκιόζη είναι καινοτομία του Αντώνη Μόλλα. Ενδεικτικά, βλ. τα φυλλάδια *Ο θάνατος του Καραγκιόζη* και *Το ψέμα του σαραγιού*. Οι άλλοι καραγκιοζοπαίχτες προτιμούν να την αποκαλούν Καραγκιόζαινα ή Αγλαΐα.

παραδοσιακές όσο και σύγχρονες ατομιστικές αντιλήψεις (Κιουρτσάκης, 1985: 342-46· Δαμιανάκος, 2001: 17-18, 86-93).

Η ερωτική αυτοδιάθεση, στην περίπτωση των έργων που εξετάζουμε, οριοθετείται από τη δυνατότητα επιλογής ενός συντρόφου που ανήκει στο ανδρικό φύλο. Αυτός ο σύντροφος, στην πλειοψηφία των περιπτώσεων, καταλήγει να γίνει, ή δίνεται υπόσχεση να γίνει, σύζυγος.[7]

Με κριτήριο τον τρόπο και τον βαθμό διεκδίκησης της ερωτικής αυτοδιάθεσής τους, οι γυναικείες φιγούρες διαχωρίστηκαν σε έξι ομάδες (βλ. Πίνακα 1): Σε δυναμικές διεκδικήτριες (με 23 αντιπροσώπους), σε παραβατικές (8), σε γυναίκες με περιορισμένη αυτοβουλία (13), σε γυναίκες θύματα (22) και σε αφοσιωμένες (2). Τέλος καταχωρήθηκαν σε ειδική ομάδα τέσσερις πατριώτισσες. Πρέπει να σημειωθεί ότι οι ηρωίδες του ίδιου έργου, όταν υπάρχουν περισσότερες της μίας, μπορεί να καταχωρούνται σε διαφορετικές ομάδες, ανάλογα με τη στάση τους.

Η μελέτη του δραματουργικού και ηθικο-κοινωνικού ρόλου τους κατέληξε σε πέντε κριτήρια διερεύνησης (βλ. Πίκακα 3): Τη σημασία τους για την πλοκή, το ποσοστό συμμετοχής τους στη δράση, τη θέση τους στην οικογένεια και την κοινωνία και την εθνικότητά τους. Τέλος, έχει ληφθεί υπόψη και η στάση με την οποία αντιμετωπίζει τη συμπεριφορά τους η μικροκοινωνία του μπερντέ.

Η πρώτη επισήμανση που μπορεί να γίνει από την εξέταση των πινάκων είναι ο μικρός σχετικά αριθμός γυναικείων φιγούρων: στα 72 έργα που περιλαμβάνουν γυναίκες, εμφανίζονται μόνο 116 ηρωίδες, ενώ οι χαρακτήρες του κάθε έργου συνήθως ξεπερνούν τους δέκα.[8] Ο περιορισμένος αριθμός οφείλεται, κατά κύριο λόγο, στο γεγονός ότι οι δημιουργοί και η πλειοψηφία των αποδεκτών του καραγκιόζη ήταν άνδρες και άρα το ενδιαφέρον εστιαζόταν στον δικό τους κόσμο. Θα πρέπει επίσης να λαμβάνουμε πάντα υπόψη ότι οι γυναικείες φιγούρες στο θέατρο σκιών «μιλιούνταν» από άνδρες και οπωσδήποτε δεν ήταν εύκολο για αυτούς να έχουν τέτοιον πλούτο φωνητικών αποχρώσεων που να τους επιτρέπει να αποδώσουν πολλές διαφορετικές γυναικείες φωνές σε κάθε παράσταση.

Το δεύτερο συμπέρασμα που προκύπτει από τους πίνακες είναι ότι απουσιάζει μια πολυδιάστατη αναπαράσταση της γυναίκας, ακόμα και σε σχέση με τον ήδη περιορισμένο αριθμό αποδεκτών ρόλων της στην παλαιότερη ελληνική κοινωνία. Από τις 116 γυναικείες φιγούρες που καταγράφηκαν οι 72 έχουν ως κύριο –και τις περισσότερες φορές αποκλειστικό– χαρα-

7 Ανάμεσα στα έργα που εξετάσθηκαν υπάρχουν αρκετές ηρωίδες που διεκδικούν ερωτικό σύντροφο και όχι σύζυγο: η Αγλαΐα και η Λεονώρα στο *Διαζύγιο του Καραγκιόζη* του Μουστάκα, *Η κακούργα κόρη* του Σπαθάρη, η νόθα κόρη στις *Δύο μητέρες* του Τόλια, η Αντωνίνα στον *Βελισσάριο* του Βασίλαρου και λίγες υπηρέτριες.

8 Βλ. επίσης Myrsiades, 1980: 146.

κτηριστικό την ερωτική ιδιότητα. Στις υπόλοιπες 44 συγκαταλέγονται: οι πολλές, αλλά εξαιρετικά σύντομες και χωρίς αντίκτυπο στην πλοκή του έργου παρουσίες της Αγλαΐας· οι διακοσμητικές και σύντομες εμφανίσεις κάποιων βεζυροπούλων·[9] πέντε εργαζόμενες γυναίκες με σύντομες εμφανίσεις και αρκετές υπηρέτριες·[10] τρεις ηρωίδες με σημαντική αλλά μη ερωτικά προσδιορισμένη παρουσία·[11] δύο φιλόδοξες γυναίκες-πασάδες (πασίνες)[12] και οι θείες του Μπαρμπαγιώργου.[13] Θα περίμενε κανείς οι εργαζόμενες γυναίκες να ήταν περισσότερες, λαμβανομένου υπόψη ότι τα κοινωνικά στρώματα του κοινού του καραγκιόζη προέρχονταν από τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις της περιόδου, στις οποίες το φαινόμενο της εργαζόμενης εκτός σπιτιού γυναίκας ήταν διαδεδομένο (Αβδελά, 1988: 193-203).

Σε σχέση με την παρουσία της Αγλαΐας, την οποία συναντάμε σε δεκαοκτώ περίπου έργα, αξίζει να επισημάνουμε ότι, αν εξαιρέσουμε τρεις περιπτώσεις, αυτή σχετίζεται κατά κύριο λόγο με τον ρόλο της ως συζύγου, ο οποίος βέβαια, έμμεσα, συνδέεται με την ερωτική ταυτότητα, αν και στα πιο πολλά έργα, η ηρωίδα έχει απολέσει κάθε ίχνος ερωτισμού.[14] Από την άλλη, οι διακοσμητικές βεζυροπούλες μάλλον εισάγονται στην παράσταση για να ικανοποιήσουν την ηδονοβλεπτική διάθεση των ανδρών θεατών, που την εποχή αυτή αποτελούσαν την πλειοψηφία του κοινού του θεάτρου σκιών. Δεν έγινε χρήση των οπτικών στοιχείων των παραστάσεων, αλλά σίγουρα οι σχεδόν ημίγυμνες Τουρκοπούλες του Αντώνη Μόλλα αυτόν τον στόχο υπηρετούσαν, γιατί η παρουσία τους δεν είναι πάντα δραματουργικά αναγκαία στα έργα (βλ. εικόνα).

Τα πιο αξιοσημείωτα ωστόσο στοιχεία είναι η ελλιπής παρουσία της μητρότητας και η αδιαφορία για τις ικανότητες της γυναίκας ως νοικοκυ-

9 Βλ. *Ο Καραγκιόζης διαρρήκτης και ο θάνατος του Καραγκιόζη* του Γανιού, *Ο Καραγκιόζης μάντις* και *Ο Καραγκιόζης και η ωραία αθιγγανίς* του Μόλλα.

10 Οι εργαζόμενες είναι δύο νοσοκόμες (*Ο τσαρλατάνος* του Μόλλα και *Ο Καραγκιόζης εργολάβος κηδειών* του Μουστάκα), μια μοιρολογίστρα (*Τσαρλατάνος*), μια πρακτική γιάτρισσα (*Τσαρλατάνος*) και μια πλύστρα (*Ο Καραγκιόζης δικηγόρος* του Γανιού).

11 Δυναμική, αλλά όχι ερωτική παρουσία, έχουν η Αϊσέ Χανούμ του έργου *Ο Καραγκιόζης προφήτης* του Μόλλα, η οποία κάνει δύσκολη τη ζωή του άνδρα της γιατί αυτός, λόγω φιλαργυρίας, παρέλειψε να βάλει χρήματα στον τάφο του γιου τους και η Ελεωνόρα, η κόρη μιας πρακτικής γιάτρισσας που με την εξυπνάδα της αποκαλύπτει την πλαστή ιατρική ιδιότητα του Πρασινέλ στον *Τσαρλατάνο* του Μόλλα. Σημαντικός, αλλά όχι ιδιαίτερα ενεργός, είναι και ο ρόλος της Χανούμ στους *Τρεις προσκυνητές* του Μόλλα, η οποία είναι θυρωρός σε χαμάμ και κατηγορείται άδικα για κλοπή που διέπραξε ο Καραγκιόζης.

12 Βλ. *Ο Αντίοχος και το λιοντάρι* του Μόλλα και *Τα επτά θηρία και ο Καραγκιόζης* του Ξάνθου.

13 Οι θείες του Μπαρμπαγιώργου εμφανίζονται σε έξι έργα. Η πιο σημαντική παρουσία είναι αυτή της νεόπλουτης θείας στο έργο *Ο Μπαρμπαγιώργος εφοπλιστής* του Μόλλα.

14 Ο ρόλος της Αγλαΐας εξετάζεται από τη Myrsiades (1980: 47-57, 160).

ράς. Η μητρότητα είναι βέβαια άρρηκτα συνδεδεμένη με τη γυναίκα, αλλά και η ιδιότητα της νοικοκυράς ήταν μέχρι πρόσφατα αυστηρά γυναικείος ρόλος. Τα γνωστά επεισόδια με τη βελάδα του Καραγκιόζη που μετατρέπεται σε σφουγγαρόπανο ή με το καπέλο που γίνεται φωλιά για τη γάτα έχουν να κάνουν λιγότερο με τη νοικοκυροσύνη ή μη της Αγλαΐας και περισσότερο με τη γενικότερη σατιρική διάθεση του καραγκιόζη. Ούτε συνιστά επαρκές δείγμα οικοκυρικής ιδιότητας η τυποποιημένη γκρίνια της για την αδυναμία του Καραγκιόζη να φροντίσει την οικογένειά τους.

Ο ρόλος της μητέρας, με δύο-τρεις εξαιρέσεις, είναι σπάνιος και συνήθως ασήμαντος.[15] Ούτε και η περίπτωση της Αγλαΐας ανατρέπει τον παραπάνω κανόνα, αφού ο ρόλος της ως μητέρας είναι αμελητέος και περιορίζεται σε λίγες ατάκες σχετικά με την έλλειψη φαγητού για την ίδια και τα παιδιά της.

Η πλοκή των περισσότερων έργων που περιέχουν γυναίκες στρέφεται γύρω από την υπερνίκηση του εμποδίου που θέτει ο πατέρας στην ερωτική επιλογή της κόρης, είτε αυτή αφορά στην επιλογή συζύγου είτε στην επιλογή ερωτικού συντρόφου. Ορισμένες φορές, ο πατέρας αντικαθίσταται από αδερφό ή από θείο. Σε καμιά, όμως, από τις παραπάνω περιπτώσεις δεν εμφανίζεται μητέρα. Καθίσταται σαφές ότι η διαχείριση του ζητήματος αποκατάστασης της κόρης ή ελέγχου του ερωτισμού της είναι αναμφισβήτητα ανδρική υπόθεση.

Είναι χαρακτηριστικό ότι η παραβατική συμπεριφορά ορισμένων ηρωίδων με την ιδιότητα της μητέρας, δεν έχει σημαντικές επιπτώσεις στη ζωή των παιδιών τους, όπως συμβαίνει στο αστικό μυθιστορηματικό δράμα (Παπαγεωργίου, 2007: 140, 149-50). Η Αντωνίνα, για παράδειγμα, η οποία γίνεται αιτία της συντριβής του συζύγου της Βελισσάριου στο ομώνυμο έργο του Βασίλαρου, μπορεί μόνο έμμεσα να θεωρηθεί υπεύθυνη για τη δυστυχία της κόρης της Μαρίας, αφού η τελευταία εκούσια ακολουθεί τον πατέρα της στην εξορία ως άλλη Αντιγόνη. Σε περίπτωση παιδοκτονίας, αυτή διαπράττεται από θεία ή γιαγιά, αλλά ποτέ από μητέρα.[16]

Λίγο διαφορετική είναι η θέση των μητέρων στα ηρωικά έργα. Στα τελευταία, η μητέρα συνήθως δολοφονείται ή κακοποιείται από τους Τούρκους και σε συνδυασμό, μερικές φορές, με τον κίνδυνο που τίθεται και για την αρραβωνιαστικιά ή την αδερφή του κλέφτη, οργανώνεται η επιχείρηση εκδίκησης που αποτελεί την κεντρική πλοκή του έργου. Εντούτοις, όσο

15 Εξαίρεση αποτελούν η Αϊσέ χανούμ στον *Καραγκιόζη μάγο* και *Αι δύο μητέραι* του Τόλια. Εντούτοις, στις *Δύο μητέρες*, η πραγματική μητέρα εμφανίζεται σκηνικά μόνο στην αρχή και στο τέλος του έργου, γιατί κλειδώνεται στο υπόγειο από τη νόθα αδερφή της.

16 Βλ. *Αι δύο μητέραι* του Τόλια και *Τα επτά θηρία και ο Καραγκιόζης* του Ξάνθου.

σημαντικός κι αν είναι ο ρόλος της μητέρας για την πλοκή, η παρουσία της πάνω στον μπερντέ είναι ελάχιστη.[17]

Ο δραματουργικός υποβιβασμός της μητρότητας ξενίζει τον μελετητή και θέτει σημαντικά ερωτήματα, καθώς χαρακτηρίζει το πολιτιστικό δημιούργημα ενός λαού που λατρεύει με πάθος τη Θεοτόκο Παναγία. Τα ρεμπέτικα, που είναι ένα παράλληλο δημιούργημα των ίδιων κοινωνικών στρωμάτων που διαμόρφωσαν και το ελληνικό θέατρο σκιών, αποδίδουν μια πιο αξιοσέβαστη θέση στη μητέρα (Δαμιανάκος, 2001: 231). Ανάλογη στάση με αυτή του καραγκιόζη παρατηρείται σε αντίστοιχες μορφές προφορικού θεάτρου του ευρωπαϊκού πολιτισμού, όπως η κομέντια ντελ άρτε.[18]

Η προβληματική παρουσία της μητρότητας στο ελληνικό θέατρο σκιών θα μπορούσε να αποδοθεί στο γεγονός ότι, ακριβώς επειδή το θέατρο αυτό είναι εικονοκλαστικό και οτιδήποτε παρουσιάζεται στη σκηνή (εκτός του εθνικού αγώνα), πρέπει να παρωδηθεί, η μητρότητα, η οποία αποτελεί έναν από τους πιο ιερούς θεσμούς της ελληνικής παραδοσιακής κοινωνίας, εξαιρείται για να μην ακολουθήσει τη μοίρα των άλλων θεσμών πάνω στον μπερντέ. Βέβαια, η συμπεριφορά του Κολλητηριού προς τη μητέρα του κάποιες φορές, καθώς και η γελοιοποίηση της εξάρτησης του Μορφονιού από τη δική του μητέρα, υποδεικνύουν ότι τίποτα δεν μένει στο απυρόβλητο από το μένος του καμπούρη ήρωα.

Μια άλλη ερμηνεία θα μπορούσε να είναι η αμηχανία, που ανέκαθεν παρατηρούνταν στην κυρίαρχη ανδρική επιχειρηματολογία, σε σχέση με τη δύναμη που προσδίδει η μητρότητα στη γυναίκα (Kaplan, 1992: 20-21, 46-9). Μια τέτοια άποψη όμως δεν είναι εύκολο να αποδειχθεί στην περίπτωση του καραγκιόζη. Αποκαλυπτικό ίσως να είναι το φιλοσοφικό δωδεκάστιχο που απαγγέλλει ο Καραγκιόζης στον *Βελισσάριο*. Σε αυτό, ο Καραγκιόζης παραθέτει τους άρρενες φορείς εξουσίας (πατριάρχης, βασιλιάς, στρατιώτης, πολίτης, δικηγόρος, φαρμακοποιός, γιατρός, νεκροθάφτης, παπάς, διάβολος), για να καταλήξει στη φράση ότι η «Γυναίκα αυτό το αθώο πλασματάκι, γεννάει, και τους 10» (Βασίλαρος, 1955: 38-9).

Όποια και αν είναι η ορθότερη ερμηνεία, η ελλιπής παρουσία μητέρων επιβεβαιώνει το κυρίαρχο ενδιαφέρον του ελληνικού θεάτρου σκιών για την ερωτική και μόνο διάσταση της γυναίκας, το οποίο στενεύει τα περιθώρια για την αναπαράσταση άλλων γυναικείων ρόλων σε ένα θέατρο δημιουργημένο από άνδρες.

17 Βλ. *Ο καπετάν Γκρης και ο Καραγκιόζης λήσταρχος* του Ξάνθου, *Ο Καραγκιόζης και ο καπετάν Γκρης του* Μουστάκα και το ληστρικό *Φώτης Γαικούλας* του Σπαθάρη. Εξαίρεση αποτελεί η μάνα του Κίτσου από το ομώνυμο έργο του Τόλια, η οποία είναι συμπολεμίστρια του γιου της και τον βοηθά στην απαγωγή της αγαπημένης του.

18 Στα πενήντα σενάρια της συλλογής του *Flaminio Scalla* δεν αναφέρεται καμία μητέρα (βλ. Salerno, 1992). Μικρή είναι επίσης η σημασία της μητέρας και στο λόγιο θέατρο του Σαίξπηρ (βλ. Rose, 1991 και Stavrakopoulou, 2004: 305).

Η εμμονή του καραγκιόζη στο ερωτικό στοιχείο πιθανόν να μην είναι απλή απόρροια της κυριαρχίας του ανδρικού λόγου, αλλά να οφείλεται και σε αυτό που ο Γιάννης Κιουρτσάκης αποκαλεί «καρναβαλική ρίζα» του καραγκιόζη, δηλαδή στις καταβολές του από λαϊκά δρώμενα και γιορτές στις οποίες, παροδικά και για όσο διαρκούσε αυτή η εκδήλωση, εξυψώνονταν τα ταπεινά σωματικά ένστικτα του ανθρώπου. Βέβαια, διευκρινίζει ο ίδιος μελετητής, κατά την εποχή που εξαπλώθηκε το θέατρο του καραγκιόζη στην Ελλάδα, το λαϊκό κοινό που το δημιούργησε είχε υιοθετήσει σε μεγάλο βαθμό την πουριτανική μικροαστική ηθική, με αποτέλεσμα το θέατρο αυτό να διατηρήσει μόνο κάποιου είδους συγκαλυμμένου ερωτισμού (Κιουρτσάκης, 1985: 345-47).

Ωστόσο, ο Κιουρτσάκης δεν παραλείπει να τονίσει τη φυλική διάσταση της αναπαράστασης του έρωτα στον καραγκιόζη. Κατά τη γνώμη του, η συνολική εντύπωση που αποκομίζει κανείς από αυτό «είναι εκείνη μιας βασανιστικής ερωτικής στέρησης· μιας στέρησης φυσικά ανδρικής, αφού το λαϊκό ελληνικό θέατρο σκιών […] δεν μπορεί να θεωρεί αυτό το φαινόμενο παρά από τη σκοπιά της ανδροκρατούμενης κοινωνίας που το διαμορφώνει» (Κιουρτσάκης, 1985: 341-2). Αυτή η εμπειρική παρατήρηση του Κιουρτσάκη επιβεβαιώνεται από τη συστηματική διερεύνηση των ηρωίδων του καραγκιόζη που επιχειρεί η παρούσα ανακοίνωση.

Διαβάζοντας προσεκτικότερα τους πίνακες, παρατηρούμε αμέσως ότι οι γυναίκες που διεκδικούν πιο δυναμικά τον ερωτικό σύντροφο της επιλογής τους –και των οποίων η συμπεριφορά δεν θεωρείται παραβατική– ανήκουν σε πέντε υποομάδες: στις Τουρκοπούλες της ανώτερης κοινωνικής τάξης (12 ηρωίδες σε σύνολο 23), στις τσιγγάνες (2), στις υπηρέτριες ή σερβιτόρες (7), σε μια αιχμάλωτη Τουρκοπούλα και σε μία λησταρχίνα, τη Μαρία Πενταγιώτισσα του Τόλια, η οποία επικρίνεται μόνο όταν παραδίδει την παρθένα φίλη της στις ερωτικές διαθέσεις των ανδρών της. Εξαίρεση αποτελούν οι δύο υπηρέτριες Ρόκα και Τζάτζω των έργων *Ο Καραγκιόζης και οι λέοντες* και *Ο γάμος του Καραγκιόζη* του Μόλλα, των οποίων ο επιθετικός γεροντικός ερωτισμός γίνεται στόχος γελοιοποίησης από τον κεντρικό ήρωα.

Αν εξαιρέσει κανείς τις υπηρέτριες, οι ερωτοτροπούσες κοπέλες ανήκουν σε αυτό που η κριτική ονομάζει χώρο του «άλλου» (Βογιατζάκη, 2008: 22-3, 42-3). Η αποκλίνουσα για τα δεδομένα στάση τους κι η πονηριά τους γίνονται αποδεκτές, γιατί δεν ανήκουν στον άμεσο κοινωνικό χώρο των δημιουργών και αποδεκτών του έργου. Οι Τουρκοπούλες, οι τσιγγάνες και οι μυθικές καπετάνισσες συνδυάζουν κατά κάποιο τρόπο τα χαρακτηριστικά της «εξωτικής» με αυτά της μοιραίας γυναίκας (Σκουτέρη-Διδασκάλου, 1991: 284-314). Λαμβάνοντας υπόψη και την εικαστική απόδοσή τους, η

Αικατερίνη Μυστακίδου παρατηρεί ότι οι Τουρκοπούλες είναι πρόσωπα προικισμένα με χαρίσματα βγαλμένα από τις ανδρικές φαντασιώσεις. Με τα μεγάλα μαύρα μάτια, το αισθησιακό στόμα και τα κυματιστά μαύρα μαλλιά ενσαρκώνουν το όνειρο της πολυπόθητης γυναίκας, της απρόσιτης από την κοινωνική θέση της (Μυστακίδου, 1982: 142). Βέβαια, στον φαντασιακό κόσμο του καραγκιόζη, ακόμα και αυτές μπορούν να κατακτηθούν από ταπεινούς ανθρώπους, αφού σε τρία έργα την περιπόθητη γυναίκα την κερδίζει ο ίδιος ο Καραγκιόζης.[19] Εντούτοις, η αποκλίνουσα συμπεριφορά τους δεν συνιστά απειλή της ηθικής τάξης, γιατί δεν αφορά τις τίμιες γυναίκες με τις οποίες συναναστρέφονται οι καραγκιοζοπαίχτες και το κοινό τους στην καθημερινή ζωή. Οι υπηρέτριες βέβαια ανήκουν στον χώρο του «εμείς», αλλά μέσα στα έργα δεν έχουν κάποιον οικογενειακό δεσμό. Ελεγκτής των πράξεών τους είναι μόνο ο Καραγκιόζης.

Οι πλούσιες Τουρκοπούλες, στηριζόμενες στη δύναμη που τους δίνει το πατρικό αξίωμα, πολύ συχνά περιπαίζουν και προσβάλλουν τους υποψήφιους εραστές, ακόμα κι όταν αυτοί είναι επιλογή του πατέρα τους.[20] Η Βεζυροπούλα στον *Υπηρέτη του κατεστραμμένου εραστή* του Μόλλα, μάλιστα, συμβάλλει στην οικονομική καταστροφή του χαρτοπαίκτη εραστή της και μετά τον εγκαταλείπει. Σε άλλες περιπτώσεις η κατάκτησή τους επιτυγχάνεται μόνο μέσα από μια σειρά δοκιμασιών.[21] Από την αρχή της παράδοσης του ελληνικού θεάτρου σκιών, οι Τουρκοπούλες, λόγω της απόστασης που τις χώριζε από την ελληνική πραγματικότητα, φαίνεται να εισήχθησαν για να ενσαρκώσουν την όποια ερωτική ελευθεριότητα κληροδότησε η καρναβαλική ρίζα του θεάματος. Την ιδιότητα της μοιραίας καταστροφικής γυναίκας τη μοιράζονται με μη Οθωμανές ηρωίδες, όπως η τσιγγάνα Αστέρω από το έργο *Αστέρω η τσιγγάνα* του Μόλλα και η αρχιληστίνα Μαρία Πενταγιώτισσα, η «Κάρμεν» της ελληνικής λαϊκής τέχνης.[22] Και οι δύο γίνονται η αιτία σφαγών ανάμεσα στους άνδρες.

Η απόκλιση της συμπεριφοράς των ηρωίδων αυτών από τις νόρμες που προσδιορίζουν την ορθή διαγωγή της γυναίκας, όσο και αν μένει ατιμώρητη στην πλειονότητά της, εντούτοις δεν ξεφεύγει από κάποιο βαθμό ελέγχου, όταν φτάνει στην υπερβολή. Στο φυλλάδιο *Τα τρία αινίγματα*, δημοσιευμένο το 1940, ο συγγραφέας, φοβούμενος ίσως ότι η ατιμωρησία των

19 Η ηρωίδα παντρεύεται ή θα παντρευτεί τον Καραγκιόζη στα έργα: *Ο Καραγκιόζης και οι τρεις γαμπροί* του Κοντού, *Λίγα απ' όλα* και *Η ωραία αθιγγανίς* του Μόλλα.

20 Βλ. *Επτά γαμπροί και μία νύμφη, Ο Καραγκιόζης και οι ξεπεσμένοι εραστές, Ο Καραγκιόζης κόμης* και *Λίγα απ' όλα* του Μόλλα και *Ο γάμος του Μπαρμπαγιώργου* του Ξάνθου.

21 Βλ. *Ο Καραγκιόζης και οι τρεις γαμπροί* του Κοντού και *Ο Καραγκιόζης και τα τρία αινίγματα* του Μουστάκα.

22 Για την προνομιακή θέση των ληστάρχινων σε σχέση με τις ομόφυλές της στα λαϊκά μυθιστορήματα, βλ. Δερμεντζόπουλος. 1997: 204-6.

Οθωμανών ηρωίδων του θα πρόβαλε επιβλαβή πρότυπα, βάζει τον Χατζηαβάτη και τον μπέη Αχμέτ να επικρίνουν την έκθεση της Βεζυρόπουλας και των κοριτσιών της δικής του εποχής στον δημόσιο χώρο και να καταδικάζουν τη συναναστροφή τους με άνδρες. Αποκαλούν την αυτόβουλη Βεζυροπούλα, «παληοσουσουράδα» που «δεν έχει ντιπ μυαλό» και είναι «τελείως για τα πανηγύρια» ή «για δέσιμο» και «αδέσποτη γάτα». Αποδίδουν την άμυαλη συμπεριφορά της στον ελαστικό έλεγχο του πατέρα της που της έχει αδυναμία ως μοναχοκόρη (Μουστάκας, *Τα τρία αινίγματα*: 228-29). Όχι μόνο η βεζυροπούλα αλλά και τα σύγχρονα κορίτσια με την άσεμνη περιβολή και την αισθητή δημόσια παρουσία τους στα καφενεία και στους δρόμους, χαρακτηρίζονται «βρωμοθήλυκα», «λυσσασμένες», «ελεεινές» και «πρόστυχες». Σε αυτά αντιπαραβάλλονται τα σεμνά κορίτσια: «Αμ δεν είναι όλες αφέντη μου. Έχει και καλά κορίτσια που τα βλέπεις και τα χαίρεσαι. Περπατούν στους δρόμους όμορφα, σεμνοντυμένα που ποτέ δεν γυρίζουν να δουν άνθρωπο» (*Τα τρία αινίγματα*: 228). Τα επίθετα που χρησιμοποιούνται για να επιτιμήσουν τη δημόσια συμπεριφορά της βεζυροπούλας παραπέμπουν στον ελεγκτικό λόγο για τις γυναίκες των παραμυθιών του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα (Κομποχόλη-Πατρικάκου, 1996: 235).

Συγκριτικά με τις άλλες κατηγορίες γυναικών, οι διεκδικήτριες δεν είναι σημαντικές μόνο για την πλοκή, αλλά και για τη σκηνική δράση. Το προνόμιο αυτό το κατέχουν μαζί με τις άλλες αγωνιστικές γυναίκες του θεάτρου σκιών, αυτές που οδηγούνται στο έγκλημα ή στην ανηθικότητα για να αποκτήσουν ή να κερδίσουν εραστή. Στη δεύτερη αυτή ομάδα οι Οθωμανές περιορίζονται. Από το σύνολο των οκτώ παραβατισσών, μόνο οι δύο είναι Οθωμανές. Όταν οι καραγκιοζοπαίχτες αποφασίζουν να στηλιτεύσουν μια αθέμιτη συμπεριφορά, στρέφονται στο «εμείς», στον δικό τους εθνικό χώρο, έστω κι αν αυτός απλώνεται ώς το Βυζάντιο, όπως στην περίπτωση της Αντωνίνας του *Βελισσάριου*.

Οι τρεις από τις ανήθικες ή εγκληματικές ηρωίδες τους (η Αγλαΐα και η Ελεωνόρα, σύζυγος του Χατζηαβάτη, από *Το διαζύγιο του Καραγκιόζη* του Μουστάκα και η Χατιγιέ από τον *Καραγκιόζη μάγο* του Ξάνθου) διαπράττουν το αμάρτημα της συζυγικής απιστίας. Η Αντωνίνα και η Αγνούλα της *Κακούργου κόρης* του Σωτήρη Σπαθάρη, εξοντώνουν τον σύζυγό τους ή τον πατέρα τους, για να απολαύσουν ανεμπόδιστα τον έρωτα με τον εραστή τους. Στις *Δύο μητέρες* του Τόλια, η νόθα αδελφή σκοτώνει τον ανιψιό της και φυλακίζει την αδερφή της, για να σφετεριστεί τη θέση και την περιουσία που θα της εξασφάλιζαν αυτόν που ποθούσε. Άλλη πάλι, η υπηρέτρια στον *Καραγκιόζη μάντι* του Μόλλα, κλέβει το αφεντικό της για να αποκτήσει την προίκα που θα την έφερνε σε γάμο με τον εραστή της.

Μόνο η Ελένη στην *Παραστρατημένη* του Τόλια οδηγείται στην ανήθικη επιλογή της πορνείας από αλτρουιστική πρόθεση, θέλοντας να σώσει τον πατέρα της από την οικονομική καταστροφή. Η δική της περίπτωση θα μπορούσε να την τοποθετήσει και στις γυναίκες–θύματα.

Η σύζυγος του Χατζηαβάτη, η υπηρέτρια και η Χατιγιέ συγχωρούνται. Οι περισσότερες όμως τιμωρούνται, ακόμη και με θάνατο. Ενδεικτικό είναι ότι σε τέσσερις περιπτώσεις κριτής είναι ο ίδιος ο Καραγκιόζης. Αποκρύπτει την παράβαση της υπηρέτριας και της Χατιγιέ, αλλά σκοτώνει την άπιστη Αγλαΐα και την παιδοκτόνο αδερφή των *Δύο μητέρων* γιατί το έγκλημά τους αφορούσε τον ίδιο.[23]

Η συμμετοχή στη δράση μειώνεται δραματικά για τις ηρωίδες των άλλων τριών ομάδων. Στις δεκατρείς γυναίκες με περιορισμένη ερωτική αυτοβουλία περιλαμβάνονται τόσο Τουρκοπούλες της ανώτερης κοινωνικής τάξης (7) όσο και Ελληνίδες (6). Οι ηρωίδες αυτές είτε αποτυγχάνουν να κερδίσουν τον αγαπημένο τους λόγω πατρικής παρέμβασης (η Χατιγιέ στον *Γάμο του Μπαρμπαγιώργου*, η Μαργαρώ στον *Γάμο του Μητρούση* του Μόλλα, η Χαϊριέν στον *Καραγκιόζη δήμιο* του Μουστάκα και η Νουριέ στον *Καραγκιόζη διαρρήκτη* του Περρόπουλου), είτε η επιλογή συζύγου βρίσκει σύμφωνο τον πατέρα τους (*Η αρπαγή της Βεζυροπούλας* του Μόλλα), είτε αγωνίζονται με τη βοήθεια ενός άλλου άνδρα να ελευθερωθούν από τον απαγωγέα τους (*Ο Πασσαδόρος κλέβει τη Χαϊριγιέ* του Μόλλα, *Ο Κατσαντώνης* του Μόλλα) είτε, τέλος, αυτενεργούν ενώ υπηρετούν τα σχέδια του πατέρα τους (*Ένα ανήθικο ξενοδοχείο ή Το κλεμμένο μπαούλο* του Μόλλα). Στην ίδια ομάδα συμπεριλήφθηκε η Αγλαΐα που προσπαθεί να αποτρέψει την επικείμενη απιστία του συζύγου της Χλεμπάγια (*Ο Καραγκιόζης και οι λέοντες* του Μόλλα). Μόνο η Χανούμ από την *Ωραία στην αγχόνη* του Τόλια και η Ελένη του έργου *Η αρπαγή της ωραίας Ελένης* του Μόλλα κατορθώνουν να αντισταθούν στην πατρική θέληση. Η πρώτη, όμως, φτάνει μέχρι την αγχόνη ενώ η δεύτερη, αν και άβουλη, παρασύρεται στο «ατόπημά» της από τον Καραγκιόζη.

Στην ομάδα των άβουλων γυναικών ή των θυμάτων, οι οποίες είναι εξίσου πολυπληθείς με τις πιο ελεύθερες της πρώτης κατηγορίας (22), υπερτερούν οι Ελληνίδες (13) έναντι των Οθωμανών (7) όπως συνέβαινε και με τις παραβάτισσες. Στην περίπτωσή τους οι οικογενειακοί ρόλοι είναι πιο σύνθετοι και κάποτε δημιουργούν αδιέξοδες καταστάσεις. Υπομένουν αγόγγυστα τη βούληση του πατέρα τους και παντρεύονται ακόμα και γέρους (*Ο γάμος του Καραγκιόζη* του Μόλλα, *Ο Καραγκιόζης και το φάντασμα του νεκροταφείου* του Μουστάκα), υπόκεινται σε απαγωγές

23 Στις *Δύο μητέρες*, ο Καραγκιόζης καταδικάζεται άδικα ως ένοχος για τη δολοφονία του παιδιού. Μένει αδιευκρίνιστη η τύχη της Ελένης από την *Παραστρατημένη* του Τόλια.

(*Η απαγωγή της Βεζυροπούλας*, *Οι ανθρωποφάγοι*, *Ο Καραγκιόζης και ο λήσταρχος Τρομάρας* του Μόλλα, *Ο Κατσαντώνης* του Μάνου και *Ο Καραγκιόζης και ο ήρως Κατσαντώνης* του Μουστάκα), σε εξορίες (*Γενοβέφα* του Σπαθάρη και η Μαρία στον *Βελισσάριο*), σε κακοποιήσεις (*Φώτης Γιαγκούλας* του Σπαθάρη, *Ο Καραγκιόζης μάγος* του Ξάνθου και *Ο Καραγκιόζης δικηγόρος* του Γανιού), σε διωγμούς (*Η εκδίκησις του βρυκόλακα* του Τόλια, *Ο Καραγκιόζης και η ορφανή της Χίου* του Ξάνθου), σε φυλακίσεις και σε απώλεια παιδιών (*Αι δύο μητέραι*) ή δίνονται ως τρόπαια (*Ο Αντίοχος και το λιοντάρι* του Μόλλα, *Ο αόρατος άνθρωπος* του Τόλια, *Ο Καραγκιόζης και ο Μαύρος της Ανατολής* του Μουστάκα, *Τα επτά θηρία και ο Καραγκιόζης* του Ξάνθου). Οι πιο συγκλονιστικές περιπτώσεις είναι αυτές της Φατιμέ του *Αστραπόγιαννου* του Σπαθάρη, που δολοφονείται από τον ίδιο τον αδερφό της γιατί, αν και Ελληνίδα, εξισλαμισμένη από την παιδική της ηλικία, παντρεύτηκε Οθωμανό και της Δέσπως στην *Πενταγιώτισσα* που βιάζεται από τους άνδρες της Μαρίας κατ᾽ εντολήν της τελευταίας. Βέβαια οι θύτες δεν είναι πάντα άνδρες. Σε τρία έργα (*Πενταγιώτισσα*, *Τα επτά θηρία και ο Καραγκιόζης* και *Αι δύο μητέραι*), οι συγγραφείς ανάθεσαν τον ρόλο του θύτη σε γυναίκα.

Η ομάδα των πατριωτισσών, δηλαδή των γυναικών που επιδεικνύουν ενεργητικά τα εθνικά –και θρησκευτικά– φρονήματά τους, αποτελεί μια ιδιαίτερη, αλλά αρκετά ενδεικτική περίπτωση. Είναι υποδειγματικές στους παραδοσιακούς ρόλους τους, αλλά όταν έρθει η στιγμή της αντιπαράθεσής τους με τον Τούρκο, ξεφεύγουν από τη συστολή και τη δειλία τους και γίνονται λέαινες αντίστασης (η Ελένη στις διάφορες παραλλαγές του *Καπετάν Γκρη* και η Δέσπω στο έργο *Ο Καραγκιόζης και ο Καπετάν Στράτος* του Μουστάκα). Η μάνα του Κίτσου (από το ομώνυμο έργο του Τόλια), πάλι, μάχεται στο πλευρό του γιου της και τον επικρίνει που ξεχνά τον πόλεμο για χάρη μιας γυναίκας.[24]

Συμπερασματικά, το ελληνικό θέατρο σκιών του μεσοπολέμου δεν αναπαριστά τις γυναίκες της εποχής, αλλά αποτελεί μια περίπλοκη διάθλαση των αντιλήψεων ή των προσδοκιών που είχαν οι άνδρες συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων της περιόδου για αυτές. Για τις εξωτικές ή μοιραίες γυναίκες τα περιθώρια της ηθικής ανοχής όσον αφορά στην ερωτική επιθυμία τους ήταν πιο ελαστικά. Η μοίρα όμως των περισσότερων γυναικών και ιδιαίτερα των Ελληνίδων, ήταν πιο σκληρή, όταν αυτές ξέφευγαν από την υποτακτική προς την ανδρική εξουσία συναίνεση. Ο δυναμισμός τους γινόταν αποδεκτός μόνο όταν αποφορτιζόταν από τη σαρκική επιθυμία

24 Για τον εξορκισμό «της υποτιθέμενης ξεχαλίνωτης γυναικείας σεξουαλικότητας» μέσω του πατριωτισμού στο ελληνικό ιστορικό δράμα, βλ. Χατζηπανταζής, 2006: 157-64.

και συμμορφωνόταν στις απαιτήσεις του εθνικού αγώνα. Αυτή η αναπαράσταση της γυναίκας αποτελεί συγκερασμό της κωμικής παράδοσης του λαϊκού θεάτρου που έτεινε να αποθεώνει τον σαρκικό έρωτα, των επιρροών της κυρίαρχης κουλτούρας, των κατάλοιπων της ελληνικής παραδοσιακής ηθικής, των ανεκπλήρωτων επιθυμιών των ανδρών της συγκεκριμένης ομάδας και, τέλος, των συμβάσεων της τέχνης του θεάτρου σκιών.

Η στάση του καραγκιόζη ως προς τις γυναίκες θα αλλάξει σημαντικά κατά τις επόμενες δεκαετίες, όταν οι καραγκιοζοπαίχτες των μεταπολεμικών χρόνων θα αρχίσουν να αντικαθιστούν τις Βεζυροπούλες με μοντέρνες Ελληνίδες.

ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ ΣΤΟΝ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟ

ΠΙΝΑΚΑΣ 1: ΕΛΕΓΜΕΝΑ ΚΕΙΜΕΝΑ [Κείμενα: 117/ έργα 98)

Α) ΚΕΙΜΕΝΑ ΜΕ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΕΡΩΤΙΚΑ ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΕΝΕΣ

[Κείμενα: 65/ έργα: 54]

Ομάδες ηρωίδων	Αρ. ηρωίδων
Δυναμικές διεκδικήτριες ερωτικής αυτοδιάθεσης	**23**
Διεκδικήτριες ερωτικής αυτοδιάθεσης με παραβατικά μέσα (μία δεν είναι ερωτική)	**8**
Γυναίκες με περιορισμένη ερωτική αυτοβουλία	**13**
Θύματα	**22**
Αφοσιωμένες (σύζυγοι ή κόρες)	**2**
Πατριώτισσες	**4**
Σύνολο	**72**
Μη ερωτικά προσδιορισμένες που είναι συμπληρωματικές σε έργα με ηρωίδες ερωτικά προσδιορισμένες	**17**

Β) ΚΕΙΜΕΝΑ ΜΟΝΟ ΜΕ ΗΡΩΙΔΕΣ ΜΗ ΕΡΩΤΙΚΑ ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΕΝΕΣ **27**
[κείμενα: 22 / έργα: 18]: – **Ηρωίδες:**

Γ) ΚΕΙΜΕΝΑ ΧΩΡΙΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ: [κείμενα: 30 / έργα: 26]

Σύνολο γυναικείων προσώπων (σε **72** έργα) **116**

ΠΙΝΑΚΑΣ 2:

Συγγραφείς κειμένων με γυναίκες (σύνολο κειμένων: 87)
Αντώνης Μόλλας (1919-25): **40**
Ιωάννης Μουστάκας (1939-40): **13**
Μάρκος Ξάνθος/ Ξανθός (Μάρκος Ξανθάκης) (1923-25): **10**
Τόλιας (Απόστολος Καραστεργιόπουλος) (1938-9): **7**
Σωτήρης Σπαθάρης (1926-40): **6**
Κώστας Μάνος (1923-30): **3**
Κώστας Γανιός (~1925): **2**
Θ. Μίμαρος (ψευδώνυμο): **2**
Βασίλαρος (1940 κε: **1**
Γιάννης Κοντός (1939-40): **1**
Γιάννης Περόπουλος (1939-40): **1**
Παντελής Μελίδης (1935): **1**

Νίκος Ξυδιάς (1935): (έργο χωρίς γυναίκα)
Δ. Ρούλιας (ψευδώνυμο) (έργα χωρίς γυναίκες)

Η Βεζυροπούλα
του Αντώνη Μόλλα

ΠΙΝΑΚΑΣ 3 – ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΓΥΝΑΙΚ

Ηρωίδες	**Αρ. ηρωίδων**	**Συγγραφείς / αρ. έργων**	**Περίοδος**	**Σημασία για πλοκή**
Δυναμικές διεκδικήτριες: **Έργα: 20** **Κείμενα 25**	**23**	Μόλλας (1919-24): **16** Μουστάκας (1939-40): **3** Ξάνθος (1923-25): **2** Τόλιας (1938-9): **2** Κοντός: **1**	1921-25: **18** 1935-40: **7**	Κεντρική: **15** Αρκετή: **5** Μικρή: **2** Ελάχιστη: **1**
Παραβατικές: **Έργα: 7** **Κείμενα: 7**	**8**	Μόλλας (1919-24): **1** Ξάνθος (1923-25): **2** Τόλιας (1938-9): **2** Σπαθάρης (1926-40): **1** Βασίλαρος (1940 κ.ε.):**1**	1923-25: **3** 1938-40: **2** 1940-55: **2**[2]	Κεντρική: **6** Σημαντική σε τμήμα έργου: **2**
Περιορισμένη ερωτική αυτοβουλία **Έργα: 12** **Κείμενα: 12**	**13**	Μόλλας (1919-24): **8** Μουστάκας (1939-40): **1** Ξάνθος (1923-25): **1** Τόλιας (1938-9): **1** Περόπουλος: **1**	1921-25: **9** 1935-40: **3**	Κεντρική: **8** Αρκετή: **3** Μικρή: **2**
Θύματα: **20** Άβουλες: **2** Αφοσιωμένες: **2** **Έργα: 22** **Κείμενα: 24**	**22** **2**	Μόλλας (1919-24): **6** Μουστάκας (1939-40): **3** Ξάνθος (1923-25): **3** Τόλιας (1938-9): **4** Σπαθάρης (1926-40): **4** Μάνος (1923-30): **1** Γανιός (~1925): **2** Βασίλαρος: **1**	1919-26: **12** 1933-40: **12**	Κεντρική: **11** Σημαντική σε τμήμα έργου: **4** Αρκετή: **3** Μικρή: **6**
Πατριώτισσες: **Κείμενα: 5** *Καπετάν Γκρης* *Καπετάν Σταύρος* *Κίτσος*	**4**	Μόλλας (1919-24): **0** Μουστάκας (1939-40): **2** Ξάνθος (1923-25): **1** Τόλιας (1938-9): **1** Μελίδης: **1**	π. 1925: **1** 1935: **1** 1939-40: **3**	Κεντρική: **2** Αρκετή: **2** Μικρή: - Ελάχιστη:-
Σύνολο	**72**			

1. «Ο Καραγκιόζης και η νεκρά ζώσα» του Ξάνθου. 2. Βασίλαρος, «Βελισσάριος και αυτοκράτωρ Ιουστινιανός» και Σ. Σπαθάρης, «Η κακούργος κόρη».

Κ Ω Ν Ε Ρ Ω Τ Ι Κ Α Π Ρ Ο Σ Δ Ι Ο Ρ Ι Σ Μ Ε Ν Ω Ν

	Συμμετοχή στη δράση	**Οικογενειακός ρόλος**	**Κοινωνική θέση/ επάγγελμα**	**Εθνότητα**
	Σημαντική: **10** Σχετικά σημ.: **2** Αρκετή: **8** Ελάχιστη: **2** Άγνωστο: **1**[1]	Κόρη: **12** Αδελφή: **1** Ανιψιά: **2** Χωρίς οικογ.: **8**	Κόρη υψηλού Τούρκου: **12** Τσιγγάνα: **2** Αιχμάλωτη: **1** Υπηρέτρια: **6** (2 γριές) Σερβιτόρα: **1** Λησταρχίνα: **1**	Οθωμανή: **13** Τσιγγάνα: **2** Ελληνίδα: **8**
	Σημαντική: **6** Σημαντική σε τμήμα έργου: **2**	Κόρη: **2** Σύζυγος: **1** Σύζυγος [+ μητ.]: **3** Σύνθετη: **1** (νόθα, αδερφή, θεία) Χωρίς οικογ.: **1**	Σύζ. στρατηγού: **1** Ευκατάστατη: **1** Κατώτερη τάξη: **5** Υπηρέτρια: **1**	Οθωμανή: **2** Ελληνίδα/ Βυζαντινή: **6**
	Σημαντική: **0** Σχετικά σημ.: **3** Αρκετή: **7** Μικρή: **3**	Κόρη: **9** Κόρη → Σύζυγο: **1** Σύζυγος : **2** Χωρίς (οικογ.): **1**	Κόρη μπέη/ βεζίρη: **7** Χανούμισσα: **1** Πλούσια αγρότισσα: **2** Φτωχή αγρότισσα: **1** Φτωχή: **1**Υπηρέτρια: **1**	Οθωμανή: **7** Ελληνίδα: **4** Ελλην. χανούμισσα: **1** Αδιευκρ.: **1**
	Σημαντική: **4** Αρκετή: **2** Μικρή: **11** Ελάχιστη: **8**	Κόρη: **9** Σύζυγος: **2** Κόρη → Σύζυγος:**1** Αρραβωνιαστικιά:**1** Σύζυγος [+ μητ.]: **3** Μητέρα (χήρα): **2** Αδερφή: **2** Θεία: **1** Αδερφή+ σύζυγο: **1** Υπηρέτρια: **1**	Κόρη / σύζυγος αξιωματούχου : **9** Σύζυγος καπετ. **1** Αγρότισσα: **7** Πλούσια: **1** Φτωχή: **4** Υπηρέτρια: **1**	Οθωμανή: **7** Ελληνίδα: **13** Ευρωπαία: **1** Μεικτή: **1** Αδιευκρ.: **1**
	Σημαντική: **2** Σχετικά σημ.: Αρκετή: Μικρή: **1** Ελάχιστη: **1**	Κόρη/ αρραβων.: **1** Ξαδέρφη: **1** Μητέρα: **2**	Χωριατοπούλα: **3** Καπετάνισσα: **1**	Ελληνίδα: **4**

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Θεατρικά έργα[25]

Βασίλαρος [Βασίλειος Ανδρικόπουλος]
Συλλογή τετραδίων θεάτρου σκιών, Τμήμα Παραστασιακών Τεχνών, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης:
Βελισσάριος [απόσπασμα] (1940)
Ο Βελισσάριος και ο Αυτοκράτωρ Ιουστινιανός, 554 μετά Χριστόν (1955)

Κώστας Γανιός
Καραγκιόζης. Κωμωδίες του μεσοπολέμου (1997). Θεσσαλονίκη, Έκδοση Κέντρου Πολιτισμού Νομαρχίας Θεσσαλονίκης [αναδημοσίευση φυλλαδίων]:
«Ο Καραγκιόζης δικηγόρος», σσ. 303-326
«Ο Καραγκιόζης διαρρήκτης και ο θάνατος του Καραγκιόζη», σσ. 269-302

Γιάννης Κοντός
Γραμμένος, Μπάμπης, (επιμ.), Δημ. Σιατόπουλος, (ιστορικό) (1973). *Δώδεκα κωμωδίες και το χρονικό του θεάτρου σκιών.* Αθήνα, Άγκυρα [αναδημοσίευση φυλλαδίων]:
«Ο Καραγκιόζης και οι τρεις γαμπροί», σσ. 81-104

Κώστας Μάνος
Καραγκιόζης. Κωμωδίες του μεσοπολέμου (1997):
«Ο Καραγκιόζης μαμή», σσ. 241-67
Ιωάννου, Γιώργος (επιμ.) (1985). *Ο Καραγκιόζης*. Αθήνα, Ερμής, 3 τόμ. [αναδημοσίευση φυλλαδίων]:
«Ο Καραγκιόζης φαρμακοποιός», τόμ. Α΄, σσ. 87-116
Καΐμη, Τζούλιο (1990). *Καραγκιόζης ή Η αρχαία κωμωδία στην ψυχή του θεάτρου σκιών με ξυλογραφίες του Κλάους Φρισλάντερ*. Μετ. Κ. Μέκκας – Τ. Μήλιας, Αθήνα, Γαβριηλίδης [1η έκδοση 1935]:
«Ο Κατσαντώνης» [περίληψη], σσ. 91-97

25 Στη βιβλιογραφία παραθέτονται μόνο τα έργα που περιέχουν γυναικείους χαρακτήρες.

Μ. Μελίδης [sic] [Παντελής Μελίδης]

Καΐμη, 1990:

«Ο Καπετάν Γκρης» [υπόθεση βασισμένη σε χειρόγραφο], σσ. 75-8

Θ. Μίμαρος [ψευδώνυμο]

Σειρά φυλλαδίων: [1940]. Αθήνα, εκδ. Βιβλιοπωλείου Μιχαήλ Σαλίβερου:

Ο Καραγκιόζης κυβερνήτης υποβρυχίου (αρ. 1)

Ο Καραγκιόζης κατάσκοπος (αρ. 2)

Αντώνης Μόλλας

Ιερωνυμίδης, Μιχάλης (2003). *Ο αθηναϊκός Καραγκιόζης του Αντώνη Μόλλα*. Αθήνα, έκδ. Χρήστος Ε. Δαρδάνος [Αναδημοσίευση του: Roussel, Louis (1921). *Καραγκιόζης ή Ένα θέατρο σκιών στην Αθήνα*. χ.μ., Αθήναι, εκδ. Α. Ραφτάνης, 2 τόμ.]:

«Λίγα απ' όλα» [καταγραφή ολόκληρου έργου], σσ. 133-225

«Επτά γαμπροί και μία νύμφη» [δύο περιλήψεις], σσ. 266-69

«Διά της βίας γιατρός» [περίληψη], σσ. 272-73

«Ένα ανήθικο ξενοδοχείο ή Το κλεμμένο μπαούλο» [περίληψη], σσ. 277-80

«Ο θάνατος του Καραγκιόζη» [περίληψη], σσ. 288-90

«Εάν ήμουν Βεζύρης» [περίληψη], σσ. 291-95

«Το παράξενο ταξίδι του Μπάρμπα-Γιώργου» [περίληψη], σσ. 295-97

«Ο Καραγκιόζης στο νησί των ανθρωποφάγων» [περίληψη], σσ. 297-98

«Ο Αντίοχος και το λιοντάρι» [περίληψη], σσ. 305-7

«Ο υπηρέτης του κατεστραμμένου εραστή» [δύο περιλήψεις], σσ. 308-10

«Ο γάμος του Σελίμ και της Χαϊριγιέ» [περίληψη], σσ. 311-12

«Ο Σελίμ κλέβει τη Χαϊριγιέ» [περίληψη], σσ. 312-15

«Η απαγωγή της Βεζιροπούλας» [περίληψη], σσ. 316-19

«Ο Πασαδόρος κλέβει τη Χαϊριγιέ [περίληψη], σσ. 320-22

«Αστέρω η τσιγγάνα» [περίληψη], σσ. 323-25

Σειρά φυλλαδίων [1924-25]. Αθήνα, εκδ. Δ. Δελλή:

Οι τρεις προσκυνητές (αρ. 1)

Ο Καραγκιόζης προφήτης (αρ. 2)

Το ψέμα του σαραγιού (αρ. 3)

Ο Καραγκιόζης γιατρός (αρ. 4)

Ο γάμος του Μπαρμπαγιώργου (αρ. 5)

Οι ανθρωποφάγοι (αρ. 6-7)

Ο χαρτοπαίκτης(αρ. 8)

Εις τον πύργον των φαντασμάτων [αρ. 11, αναδημοσίευση στο Ιωάννου, 1985: Β΄, 19-55]
Ο Καραγκιόζης κόμης (αρ. 12)
Η αρπαγή της ωραίας Ελένης (αρ. 13)
Ο Καραγκιόζης και οι λέοντες (αρ. 14)
Ο Κατσαντώνης (αρ. 16) [αναδημοσίευση στο Ιωάννου, 1985: Γ΄, σσ. 13-246]
Η αρπαγή της βεζυροπούλας (αρ. 17)
Ο μοσχομάγκας των Αθηνών (αρ. 19)
Ο Καραγκιόζης και η ωραία αθιγγανίς (αρ. 20)
Ο θάνατος του Καραγκιόζη (αρ. 25)
Ο Μπαρμπαγιώργος εφοπλιστής (αρ. 26)
Ο λήσταρχος Τρομάρας (αρ. 27)
Ο γάμος του Μητρούση (αρ. 28)
Ο τσαρλατάνος (αρ. 30)
Ο Καραγκιόζης μάντις (αρ. 31) [αναδημοσίευση στο Ιωάννου, 1985: Α΄, σσ. 153-89]

Εφημ. *Ακρόπολις*, 21/8-20/9/1919:
«Ο γάμος του Καραγκιόζη»

Καΐμη, 1990:
«Ο Καραγκιόζης γιατρός με το στανιό» [περίληψη], σσ. 58-9

Ιωάννης Μουστάκας

Σειρά φυλλαδίων: [1939-40], Αθήνα, Άγκυρα:
Το στοιχειωμένο δέντρο (αρ. 10)
Ο Καραγκιόζης δήμιος (αρ. 12)
Ο Καραγκιόζης εργολάβος κηδειών (αρ. 14)
Ο Καραγκιόζης και το φάντασμα του νεκροταφείου (αρ. 17)
Ο Καραγκιόζης και ο Μαύρος της Ανατολής (αρ. 21)
Ο Καραγκιόζης και ο Καπετάν Στράτος (αρ. 22)
Ο Καραγκιόζης και ο ήρως Κατσαντώνης (αρ. 23)
Ο Καραγκιόζης διά της βίας γιατρός [αναδημοσίευση στο Γραμμένος, 1973: σσ. 125-50]
Ο Καραγκιόζης και ο καπετάν Γκρης [αναδημοσίευση στο Γραμμένος, 1973: σσ. 151-77]
Τα τρία αινίγματα [αναδημοσίευση στο Γραμμένος, 1973: σσ. 227-50]
Ο Καραγκιόζης εφευρέτης [αναδημοσίευση στο Γραμμένος, 1973: σσ. 179-202]

Σειρά φυλλαδίων [1939-40]. Αθήνα, Αστήρ:
Ο Καραγκιόζης και οι ξεπεσμένοι γαμπροί (αρ. 23)

Το διαζύγιο του Καραγκιόζη (αρ. 24)

Μάρκος Ξάνθος ή Ξανθός

Ιωάννου, 1985:

«Ο γάμος του Μπαρμπαγιώργου», Α΄, σσ. 1-45
«Ο Καραγκιόζης πλοίαρχος», Α΄, σσ. 117-151
«Η μεταμόρφωσις του Καραγκιόζη», Β΄, σσ. 57-88
«Τα επτά θηρία και ο Καραγκιόζης», Β΄, σσ. 89-125
«Αθανάσιος Διάκος και ο Καραγκιόζης», Β΄, σσ. 127-162
«Ο καπετάν Γκρης και ο Καραγκιόζης λήσταρχος», Γ΄, σσ. 247-333.

Γραμμένος, 1973:

«Ο Καραγκιόζης και η ορφανή της Χίου», σσ. 47-65

Καραγκιόζης. Κωμωδίες του μεσοπολέμου, σσ. 1997:

«Ο Καραγκιόζης μάγος», σσ. 185-212

Κιουρτσάκης, Γιάννης, (1985), *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*. Αθήνα, Κέδρος:

«Καραγκιόζης και η νεκρά ζώσα» [περίληψη φυλλαδίου], σσ. 108-9, 212, 456
«Ο Καραγκιόζης ψαράς» [αναδημοσίευση Γ΄ πράξης], σσ. 487-99

Περρόπουλος Γιάννης

Γραμμένος, 1973:

«Ο Καραγκιόζης διαρρήκτης» [φυλλάδιο], σσ. 105-123

Τόλιας [Απόστολος Καραστεριόπουλος]

Συλλογή τετραδίων θεάτρου σκιών, Ε.Λ.Ι.Α.

Αι δύο μητέραι, (1938)
Η εκδίκησις του βρυκόλακα (1939)
Η ωραία στην αγχόνη (1939)
Η παραστρατημένη (1939)
Ο Κίτσος: του Κίτσου η μάνα κάθεται (1939)
Ο αόρατος άνθρωπος (1939)
Μαρία Πενταγιώτισσα [1939]

Ευγένιος Σπαθάρης

Σπαθάρης, Ευγένιος (1979). *Ο Καραγκιόζης των Σπαθάρηδων*, επιμ. Γ. Σολδάτος, Αθήνα, Νεφέλη:

1. «Φώτης Γιαγκούλας» [τετράδιο, καταγραφή: 1926], σσ. 139-41
2. «Κολοκοτρώνης εις θάνατον» [τετράδιο, καταγραφή: 1926], σσ. 144-45
3. «Αστροπόγιαννος» [περίληψη, καταγραφή: 1934], σσ. 146-48
4. «Γενοβέφα» [τετράδιο, καταγραφή: 1940], σσ. 149-50

5. «Καραφωτιάς και Κρυστάλλω» [περίληψη, καταγραφή: 1940], σσ. 151-52
6. «Η κακούργος κόρη» [τετράδιο, καταγραφή: 1944], σσ. 153-54.

Μελέτες

Αβδελά, Έφη (1988). «Στοιχεία για την εργασία των γυναικών στο μεσοπόλεμο: όψεις και θέσεις», στο Γιώργος Μαυρογορδάτος – Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*. Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σσ. 67-82.

Βογιατζάκη, Εύη (2008). «Εισαγωγή. Προς μια κριτική θεώρηση των Σπουδών για το φύλο», στο Susan Rubin Suleiman (επιμ.), *Το γυναικείο σώμα στον δυτικό πολιτισμό. Σύγχρονες προσεγγίσεις*. Μετ. Εύη Βογιατζάκη. Αθήνα, Σαββάλας, σσ. 17-77.

Δαμιανάκος, Στάθης (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα, Πλέθρον.

Δερμεντζόπουλος. Χρήστος (1997). *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα. Μύθοι – Παραστάσεις – Ιδεολογία*. Αθήνα, Πλέθρον.

Kaplan, E. Ann (1992). *Motherhood and representation. The mother in popular culture and melodrama*. London and New York, Routlege.

Κάσσης, Κυριάκος Δ. (1985). *Παραλογοτεχνία στην Ελλάδα, 1830-1980. Λαϊκά φυλλάδια – Ο γραφτός Καραγκιόζης*. Αθήνα, «Ιχώρ».

Κιουρτσάκης, Γιάννης (1983). *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*. Αθήνα, Κέδρος.

Κιουρτσάκης, Γιάννης (1985) *Καρναβάλι και Καραγκιόζης. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*. Αθήνα, Κέδρος.

Κομποχόλη-Πατρικάκου, Αγγελική (1996). «Η γυναίκα στο νεοελληνικό παραμύθι», στο Ευάγγελος Αυδίκος (επιμ.), Μ. Γ. Μερακλής (εισ.), *Από το παραμύθι στα κόμικς. Παράδοση και νεοτερικότητα*, Αθήνα, Οδυσσέας, σσ. 226-47.

Lukes, Steven (1973). *Individualism*. Oxford, Basil Blackwell.

Myrsiades, Linda (1980). «The Female Role in the Karaghiozis Performance», *Southern Folklore Quarterly*, τόμ. 44, σσ. 145-163.

Μυστακίδου, Αικατερίνη (1982). «Εισαγωγή» στο *Karagöz. Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*. Αθήνα, Ερμής.

Παπαγεωργίου, Ιωάννα (2007). «Οι αποκλίνουσες ηρωίδες του μυθιστορηματικού δράματος ως αφετηρία διαλόγου για τον ρόλο της γυναίκας (1871-1879)», στο Νικηφόρος Παπανδρέου – Έφη Βαφειάδη (επιμ.), *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*. Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σσ. 135-153.

Rose, Mary Beth (Autumn 1991). «Where are the mothers in Shakespeare? Options for gender representation in the English Renaissance», *Shakespeare Quarterly*, τόμ. 42, τχ. 3, σσ. 291-314.

Salerno, Henry E. (επιμ. – μετ.) (1992). *Scenarios of the Commedia dell' Arte. Flaminio Scalla's Il Teatro delle Favole Rappresentative.* New York, Limelight Editions.

Σκουτέρη-Διδασκάλου, Νόρα ([2]1991). *Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα*. Αθήνα, Ο Πολίτης.

Stavrakopoulou, Anna (2004). «Wedding: Recomposing a Ritual in Shadow Theater Performances», στο: D. Yatromanolakis and P. Roilos (επιμ.), *Greek Ritual Poetics*. Cambridge Mass., Harvard University Press, σσ. 297-306.

Σταυρακοπούλου, Άννα (2007). «Κατσαντώνης και Καραγκιόζης: Από το μυθιστόρημα στον μπερντέ», στο Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*. Αθήνα, Ergo – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, σσ. 1173-81.

Χατζηπανταζής, Θόδωρος (1984). *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*. Αθήνα, Στιγμή.

Του ίδιου (2006). *Το ελληνικό ιστορικό δράμα από τον 19ο στον 20ό αιώνα*. Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Εκφάνσεις της ανδρικής ταυτότητας στη σύγχρονη πεζογραφία: η περίπτωση του Θ. Γρηγοριάδη

Μαρίτα Παπαρούση

Οι σύγχρονες ανδρικές σπουδές δεν εστιάζουν πλέον μόνο στις διαφορές μεταξύ ανδρών και γυναικών αλλά και στις κοινωνικά και πολιτισμικά κατασκευασμένες διαφορές μεταξύ των ανδρών, γεγονός που μας οδηγεί να μιλάμε όχι για 'τον' ανδρισμό αλλά για την ανομοιογένεια και την πολλαπλότητα των ανδρισμών· για την ιεραρχική τους δόμηση εξαιτίας της οποίας συγκροτούνται σχέσεις κυριαρχίας και υποτέλειας όχι μόνο μεταξύ ανδρών και γυναικών αλλά και μεταξύ των ανδρών· για τη διαμόρφωση της ανδρικής ταυτότητας σε σχέση με την παρατήρηση των άλλων ανδρών, την αποδοχή ή την εκ μέρους τους απόρριψη· για τον ανδρισμό ως ενεργό κατασκευή, κάτι που επιτελείται καθημερινά (West and Zimmerman, 1987. Brod, 1987. Brod and Kaufman, 1994. Connell, 1995. Kimmel, 2000). Ιδιαίτερα, η σύγχρονη θεώρηση του φύλου ως παραστασιακής επιτέλεσης[1] έχει επιδράσει καταλυτικά και στον τρόπο προσέγγισης του ανδρισμού και έχει δημιουργήσει ένα έδαφος πρόσφορο για τη διερεύνησή του ως μια πολιτισμικά προσδιορισμένη κατασκευή που είναι και εδραιωμένη στις αρχές της κανονικότητας και υποκείμενη σε αποσταθεροποιητικές διαδικασίες. Παρόμοιες αλλαγές στην περιοχή των έμφυλων ταυτοτήτων εκφράζονται και στην πεζογραφία του Θ. Γρηγοριάδη, με αποτέλεσμα την εστίαση του αφηγηματικού ενδιαφέροντος στην ετερογένεια, την πολλαπλότητα και τις αντιφάσεις που χαρακτηρίζουν τις άλλοτε θεωρούμενες ως σταθερές και ενιαίες ανδρικές υποκειμενικότητες και την ανάδυση ανδρικών προσώπων τα οποία, παρά τις όποιες επιμέρους διαφορές τους, ομοιάζουν στο ότι έρχονται αντιμέτωπα με τους κυρίαρχους έμφυλους κανόνες και διερευνώντας τη δυνατότητα της αλλαγής βιώνουν μεταιχμιακές καταστάσεις οι οποίες, αποσταθεροποιώντας ό,τι οριοθετεί μια ασφαλή

1 Η επιτέλεση του φύλου συνιστά μια επανεπιβεβαιωτική πρακτική ταύτισης με το έμφυλο κανονιστικό πρότυπο, η οποία υλοποιείται μέσω της επιβεβλημένης επανάληψης των ρυθμιστικών κανόνων του προτύπου στη ροή του χρόνου, γεγονός που υποδηλώνει και το ενδεχόμενο μη απόλυτης συμμόρφωσης των σωμάτων με τους κανόνες που κινούν την υλοποίησή τους (Μπάτλερ, 2008).

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

και εύκολα αναγνωρίσιμη θέση για την επικύρωση και την παγιοποίηση μιας αίσθησης συνεκτικού εαυτού, δημιουργούν νέες ταυτοτικές πραγματικότητες.[2] Με παρόμοια ανδρικά πρόσωπα θα ασχοληθώ στη συνέχεια, θέτοντας στο επίκεντρο του προβληματισμού μου τη διαλογική διασύνδεση έμφυλων ορίων και ταυτοτήτων στα μυθιστορήματα *Παρτάλι* (2001) και *Έξω από το σώμα* (2003). Αυτό που θα με απασχολήσει είναι η παρενδυσία, η οικειοποίηση της άλλης ταυτότητας και η ανδρική κυοφορία ως εκφάνσεις αυτού του καταστατικού «εκτός»[3] των ορίων του υποκειμένου, οι οποίες προσφέροντας το πλαίσιο διασταύρωσης και παραβίασης των έμφυλων ορίων μετατρέπουν το ανδρικό σώμα σε ανοικτό πεδίο προβολής πολλαπλών εικόνων και μηνυμάτων γύρω από τους τρόπους βίωσης και υλοποίησης των ταυτοτήτων.

Το *Παρτάλι* είναι μια ιστορία δομημένη πάνω στο παραδοσιακό μοτίβο αναζήτησης της υποκειμενικότητας. Η διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι τα ανδρικά πρόσωπα του μυθιστορήματος (είτε πρόκειται για νεαρούς φοιτητές στην περίοδο της Μεταπολίτευσης είτε για πρόσωπα που μεγαλώνουν τις κρίσιμες μεταπολεμικές δεκαετίες) αναζητούν το στίγμα της υποκειμενικότητάς τους πέρα από τις αυστηρές ρυθμιστικές νόρμες που επιβάλλουν οι συμβατικοί ετεροκανονιστικοί πολιτισμικοί λόγοι· γι᾽ αυτό και φέρνουν στην επιφάνεια, μέσω της αποδιοργανωτικής δυναμικής της παρενδυσίας, μια επικράτεια περίπλοκων και συχνά αντιφατικών έμφυλων σχηματισμών που προσπαθούν να υλοποιήσουν την έμφυλη ταυτότητά τους στη βάση μιας κάθε άλλο παρά εύκολης διαδικασίας ταυτίσεων και αποκλεισμών.

Η έννοια της παρενδυσίας αντιμετωπίζεται γενικά σαν ένα χρήσιμο μεθοδολογικό εργαλείο για να προσεγγίσουμε το πώς τα άτομα βιώνουν και εκδηλώνουν το φύλο τους, αφού μέσω της συγκεκριμένης ενδυματολογικής εικονοποιίας τίθενται σε αμφισβήτηση, αποδομούνται, ή ανακτούν τη σημασία τους, οι στερεότυπες αντιλήψεις γύρω από το φύλο και τις έμφυ-

2 Γενικότερα μιλώντας, το έργο του Θ. Γρηγοριάδη κατακλύζεται από ανδρικά πρόσωπα τα οποία έρχονται αντιμέτωπα όχι μόνο με τα έμφυλα πρότυπα αλλά και με τους κυρίαρχους πολιτισμικούς και εθνοτικούς σχηματισμούς στην προσπάθειά τους να διαπραγματευτούν σύνορα έμφυλα, εθνικά, πολιτισμικά – σύνορα που αφορούν ποικίλες πλευρές της ταυτότητας.

3 Σύμφωνα με την Μπάτλερ «Αν η υλικότητα του φύλου οριοθετείται μέσα στο λόγο, τότε η οριοθέτηση αυτή παράγει μια επικράτεια αποκλεισμένου και απονομιμοποιημένου ‘φύλου’. Συνεπώς, είναι εξίσου σημαντικό να σκεφτούμε για το πώς και με ποιο σκοπό κατασκευάζονται κάποια σώματα όσο και να σκεφτούμε για το πώς και με ποιο σκοπό κάποια σώματα δεν κατασκευάζονται και, παραπέρα, να αναζητήσουμε απάντηση στο ερώτημα πώς τα σώματα που αποτυγχάνουν να υλοποιηθούν παρέχουν το αναγκαίο ‘εκτός’, αν όχι αναγκαίο υποστήριγμα, για τα σώματα που υλοποιώντας τη νόρμα πιστοποιούνται ως σώματα σημαντικά.» (Μπάτλερ, 2008 : 68).

λες διαφορές, άσχετα από το εάν αντιμετωπίζονται ως κατασκευασμένες ή ουσιοκρατικές, αλλά και γενικότερα η διπολική αντίληψη των πραγμάτων και τα κυρίαρχα σχήματα κατανόησης της διαφορετικότητας.[4] Τι μπορεί να σημαίνει αυτό για ένα μυθιστόρημα όπως το *Παρτάλι* που οικοδομείται σε ένα γαϊτανάκι μεταμφιέσεων, υποκαταστήσεων και αναδιπλασιασμών – όχι μόνο σε επίπεδο ιστορίας αλλά και αφήγησης;[5] Στην προκειμένη περίπτωση με την πληθώρα παρενδυτικών προσώπων που διασχίζουν το χώρο, το χρόνο και τις κοινωνικές τάξεις και την πράξη του παρενδύεσθαι να εμφανίζεται τόσο επιβεβλημένη όσο και ηθελημένη, τόσο περιστασιακή όσο και μόνιμη, συνιστώντας ένα σημαίνον ανατροπής, είτε ως έκφραση μιας εκτός συμβατικών πλαισίων έμφυλης ταυτότητας και σεξουαλικότητας είτε ως διπολικός αποδιοργανωτής (όσον αφορά τόσο τις συμβατικές έμφυλες κατασκευές όσο και το δίπολο ανατομία/ σεξουαλικός προσανατολισμός), αλλά και ταυτόχρονα το σημαινόμενο της έμφυλης ταυτότητας ως τόπου σημασιών υπό συνεχή διαπραγμάτευση, φέρνει στην επιφάνεια οριακές καταστάσεις θέσεων υποκειμένου για τα ανδρικά πρόσωπα της ιστορίας· θέσεις στο πλαίσιο των οποίων αυτή η ίδια η έννοια της ανδρικής υποκειμενικότητας δεν είναι κάτι άλλο παρά μια ένδειξη του εντελώς αμφίσημου χαρακτήρα της έμφυλης υλοποίησης.

Παρτάλι είναι το όνομα του βασικού χαρακτήρα του μυθιστορήματος, ενός χαρακτήρα που διαχέεται σε δύο πρόσωπα : σε έναν παρενδυ-

4 Σύμφωνα με τους Garber (1997) και Hawkes (1995), οι παρενδυτικοί αναπαριστούν τη δυνατότητα διατάραξης των διχοτομικών κατηγοριών ανδρικό/ γυναικείο, αρσενικό/ θηλυκό, στραίιτ/ γκέι στη βάση της εσκεμμένης ανάμιξης έμφυλων κωδίκων (Hawkes, 1995 : 268-269) και της αντιμετώπισής τους ως ενός 'τρίτου' πόλου που αντίκειται στον προσδιορισμό του εντός του υπάρχοντος μοντέλου και διαταράσσει τις κατηγορίες (Garber, 1997 : 16-17). Να σημειωθεί πάντως ότι έχει επισημανθεί πως αυτός ο τρίτος πόλος είναι δυνατόν και να αφήνει άθικτους ή να σταθεροποιεί, σε κάποιες περιπτώσεις, τους άλλους δύο πόλους, γι' αυτό και η αποτελεσματικότητα της αναπαριστώμενης από τον παρενδυτικό αποδομητικής διαδικασίας περιορίζεται από την έκταση στην οποία οι διπολικότητες εξακολουθούν να λειτουργούν (Hawkes, 1995 : 268, 270. Halberstam, 1998 : 26).

5 Η αφήγηση στο *Παρτάλι* συνίσταται όχι μόνο στα ετεροδιηγητικού τύπου αφηγηματικά κομμάτια που εστιάζουν στα γεγονότα που βιώνουν δύο από τους πρωταγωνιστές της ιστορίας, ο Μανόλης και ο Μάικ, στη Θεσσαλονίκη της Μεταπολίτευσης αλλά και στις ημερολογιακές καταγραφές και στο θεατρικό έργο του Μάικ Ρεΐζη με τίτλο *Το χαμένο ρούχο*, σε αποσπάσματα από την μελέτη της Φάνης Κεσερλή-Τζιβελεκίδου με τίτλο *Άνδρες ντυμένοι γυναίκες*, στην αυτοδιήγηση του προσώπου που εμφανίζεται στο τέλος της ιστορίας ως το αυθεντικό Παρτάλι. Όλα αυτά λειτουργώντας ως ένας επ' άπειρον εγκιβωτισμός παραπέμπουν με άμεσο τρόπο στο κύριο θέμα της ιστορίας και καθώς αντικατοπτρίζουν το ένα το άλλο και όλα μαζί το σύνολο πολλαπλασιάζοντάς το, το φωτίζουν πολλαπλά, ενώ συνιστούν ταυτόχρονα και μια αφηγηματική υποδήλωση του πολυσχιδούς χαρακτήρα του έμφυλου εαυτού. Για το θέμα αυτό βλ. και όσα γράφουν οι Χατζηβασιλείου (2001) και Κόκορης (2001).

τικό μεσήλικα που κινείται στη νύχτα και ζει σε ένα εγκαταλελειμμένο ξενοδοχείο του λιμανιού της Θεσσαλονίκης στην περίοδο της Μεταπολίτευσης, υιοθετώντας το όνομα και την ταυτότητα αυτού που όπως θα αποδειχθεί προς το τέλος της ιστορίας είναι το αυθεντικό Παρτάλι· ένα τραβεστί, δηλαδή, που ως μικρό αγόρι κατά τη διάρκεια της βουλγαρικής κατοχής στη Θράκη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου ντύνεται με κοριτσίστικα ρούχα από τη μητέρα του για να σωθεί από τους Βούλγαρους, ζει στη Θεσσαλονίκη του ’60, ακολουθεί τον αμερικανό εραστή του στην Αμερική και επιστρέφει από εκεί ως Miss Partales–πρωταγωνίστρια σε ντραγκ-σόου. Δίπλα στο πλαστό και το αυθεντικό Παρτάλι κινούνται ο Μανόλης ή Μανουήλ και ο Μάικ, δυο νεαροί φοιτητές που όχι μόνο υποκύπτουν στην απατηλή γοητεία τους αλλά και αυτοί με τη σειρά τους παρενδύονται, καθώς και μια σειρά ακόμη περιπτώσεων παρενδυτικών ανδρών όπως αυτοί που αποτελούν αντικείμενο καταγραφής σε βιβλίο, εγκιβωτισμένο στην κύρια αφήγηση, με τίτλο *Άνδρες ντυμένοι γυναίκες* αλλά και τα Παρτάλια–ηθοποιοί των παραστάσεων που είναι αφιερωμένες στην ιστορία του αυθεντικού Παρταλιού. Όσον αφορά στο αυθεντικό Παρτάλι, στην περίπτωση της επιβεβλημένης παρενδυσίας ως μεταμφίεσης δηλαδή, η ασυμφωνία εξωτερικής εμφάνισης και βιολογικού φύλου καθιστά το παρενδυτικό σώμα ένα «αποκειμενοποιημένο εκτός»[6] που στρέφει την προσοχή αφενός σε ένα σώμα που δεν συμμορφώνεται με τους ρυθμιστικούς κανόνες που διέπουν την υλοποίηση της έμφυλης διαφοράς, αφετέρου στην υποκειμενοποίηση ως διαδικασία ανάληψης κάποιου φύλου. Η ιστορία του αγοριού που η μητέρα του το ντύνει με γυναικεία ρούχα για να το προστατέψει από τους κινδύνους στους οποίους θα το ενέπλεκε το φύλο του, είναι καταρχάς η εξιστόρηση μιας αποτυχημένης απόπειρας ακύρωσης του φυσικού από το κοινωνικό, επειδή το φύλο του προσώπου αυτού εμφανίζεται να υλοποιείται αποσταθεροποιούμενο στη ροή μιας ασταθούς και μη ολοκληρωμένης ποτέ επιτυχώς επανάληψης πρακτικών θεωρούμενων άλλοτε ως γυναικείων και άλλοτε ως ανδρικών, με συνέπεια την ανάδυση ενός σώματος οριακού, ένα σώματος–σημείου μιας ριζικής αποδιάρθρωσης κάθε είδους συνοχής όσον αφορά την ταυτότητα, έτσι ώστε η ταυτότητα να ισοδυναμεί στην ουσία με την απουσία ταυτότητας. Η ιστορία αυτή είναι όμως ταυτόχρονα και η εξιστόρηση μιας πορείας προς

6 Σύμφωνα με την Μπάτλερ, αποκείμενο είναι το υλικό σώμα που περιπλέκει τα συμβολικά όρια : «Το αποκείμενο εδώ χαρακτηρίζει ακριβώς τις ‘αβίωτες’ και ‘μη κατοικήσιμες’ ζώνες κοινωνικής ζωής, οι οποίες εντούτοις είναι πυκνοκατοικημένες από όσους δεν απολαμβάνουν την υπόσταση του υποκειμένου, όμως το να ζουν υπό το σημείο του ‘αβίωτου’ είναι απαραίτητο προκειμένου να περιχαρακωθεί η επικράτεια του υποκειμένου» (Μπάτλερ, 2008 : 45).

την υποκειμενοποίηση, η οποία αφηγηματοποιείται μέσα από την ανάδειξη των οδυνηρών ψυχικών και κοινωνικών διαδικασιών μέσω των οποίων το Παρτάλι θα εν-σωματώσει την ταυτότητά του αφομοιώνοντας τελικά το ιδανικό εκείνης της έμφυλης κατηγορίας που ταιριάζει όχι με το βιολογικό του φύλο αλλά με το σεξουαλικό του προσανατολισμό. Πιο συγκεκριμένα, η ερωτική επιθυμία για έναν άνδρα το ωθεί να αναλάβει την πρωτοβουλία να δημιουργήσει τη δημόσια ταυτότητά του, νομιμοποιώντας στα μάτια του τη θεώρηση του φύλου ως κάτι που το κάνουμε και όχι ως κάτι που αμετάτρεπτα είμαστε, με τη σεξουαλικότητα να εμφανίζεται σα μια «αινιγματική επικράτεια που κείται στο ενδιάμεσο, αφού δεν εξαρτάται σαφώς από τη βιολογία αλλά και δεν συνιστά απλά και μόνο το χώρο μιας κοινωνικο-συμβολικής κατασκευής» (Žižek, 1999: 275). Η δε κατάληξη αυτής της παρενδυτικής ιστορίας με το Παρτάλι να ασχολείται με μια διαδικασία που θεωρείται ότι εκθέτει τη μιμητική δομή των έμφυλων ταυτίσεων, το ντραγκ,[7] αλλά και να θεσμίζει στο πλαίσιο της καθημερινότητάς του μια υπόσταση που μπορεί να θεωρηθεί ως μια ιδιοποίηση των συμβατικών έμφυλων κανόνων,[8] είναι ενδεικτική αυτής της αμφισημίας που θεωρείται ότι χαρακτηρίζει το ντραγκ[9] : η παρενδυσία εμφανίζεται ανατρεπτική και ταυτόχρονα επιρρεπής στην επανεγγραφή της μυθοπλασίας του κανονικού – με το παρενδυτικό υποκείμενο εγκλωβισμένο σε μια άλυτη τελικά αμφιθυμία.

Στον αντίποδα του προσώπου αυτού, το ψευδο- Παρτάλι, πρόσωπο που όχι μόνο υποδύεται κάποιον άλλο, το πραγματικό Παρτάλι, αλλά συνιστά και έναν αναδιπλασιασμό του πατέρα του, ενός αριστερού ο οποίος στη φυλακή φορούσε τα βράδια γυναικεία ρούχα για να συνευρίσκεται με έναν συγκρατούμενό του, εμφανίζεται σαν ένα εσαεί α-διανόητο σώμα που έρχεται να προβάλει την υποκειμενικότητα όχι πλέον ως διασπασμένη αλλά ως πολύμορφη, απατηλά γοητευτική μέσα στις συνεχείς μεταμορφώσεις της. Η μεταμφίεση, πολλαπλή στην προκειμένη περίπτωση, όχι μόνο αποκρύπτει το πρόσωπο κάτω από τη μεταμφίεση αναπροσδιορίζοντάς

7 «Μιμούμενο το φύλο, το drag αποκαλύπτει εμμέσως τη μιμητική δομή του ίδιου του φύλου – καθώς επίσης και τον συγκυριακό χαρακτήρα του» (Butler, 2009 : 179).

8 Αναφέρομαι στην απόφαση του προσώπου αυτού να ταυτιστεί ολοκληρωτικά με ό,τι επιτάσσουν οι κυρίαρχοι ρυθμιστικοί κανόνες για το γυναικείο φύλο έτσι ώστε να ολοκληρώσει, και να παγιώσει στη συνέχεια, τη σχέση του με τον άνδρα που έχει ερωτευθεί.

9 Για να θυμηθούμε όσα λέει η Μπάτλερ: «[…] θα ήθελα να τονίσω ότι δεν υπάρχει αναγκαστική σύνδεση ανάμεσα στο ντραγκ και την ανατροπή, καθώς και ότι το ντραγκ μπορεί κάλλιστα να χρησιμοποιηθεί τόσο στη υπηρεσία της αποφυσικοποίησης όσο και της εκ νέου και περαιτέρω εξιδανίκευσης των εμφατικών ετεροφυλοφιλικών έμφυλων κανόνων» (Μπάτλερ, 2008 : 251).

το αλλά το καθιστά μια ύπαρξη που παίζει με την ελευθερία να είσαι έξω από καθορισμένες αναπαραστάσεις και ταυτότητες, πολλαπλασιάζοντας σε κάθε περίπτωση την ασάφεια : επιλέγοντας να φορά παρτάλια,[10] ρούχα που δεν είναι ούτε ακριβώς γυναικεία ούτε ακριβώς ανδρικά αλλά μάλλον ά-φυλα, το ψευδο-Παρτάλι εξωτερικεύει μια ταυτότητα που δεν εξαρτάται ούτε από το βιολογικό φύλο ούτε από τους πολιτισμικά έμφυλους ρόλους που προσδίδονται σε αυτό· οικειοποιούμενο την ταυτότητα του πραγματικού Παρταλιού αλλά κατά μία έννοια και του πατέρα του, αναδεικνύει την αδυναμία ουσιαστικής οριοθέτησης και αξιολόγησης μεταξύ αυθεντικού/ πλαστού, είναι/ φαίνεσθαι όσον αφορά τη συγκρότηση της υποκειμενικότητας – και με όλα τα προηγούμενα δεν κάνει τίποτε άλλο από το να ανάγει τη συγκρότηση της ταυτότητας σε ζήτημα ατομικής επιλογής. Καθώς δε με την τελική του εξαφάνιση θα παραμείνει για πάντα σε ένα καθεστώς απροσδιοριστίας, σε ένα μεταίχμιο σημασίας, υποδηλώνει εκ νέου τις δυσκολίες που ενέχει το εγχείρημα να μιλήσουμε για αυθεντική ταυτότητα.

Η κύρια γραμμή της ιστορίας στο *Παρτάλι* εκτυλίσσεται στη Θεσσαλονίκη της Μεταπολίτευσης, σε ένα κλίμα αμφισβήτησης και σεξουαλικής απελευθέρωσης. Ο Θ. Ιρηγοριάδης, σε συνέντευξή του, αναφέρει ότι οι νεαροί πρωταγωνιστές της ιστορίας του «δοκιμάζουν και γεύονται κάθε ιδεολογική, πολιτική αλλά και ερωτική πρόταση που τους προσφέρεται μέσα σ' αυτόν τον καινούργιο κόσμο» (Κρημνιώτη, 2001)· στο πλαίσιο αυτό η εκούσια παρενδυσία συντελεί ώστε να έρθουν στην αφηγηματική επιφάνεια όλες οι ψυχικές διαδικασίες μέσω των οποίων συγκεκριμένοι νεαροί άνδρες προσπαθούν να οικοδομήσουν την υποκειμενικότητά τους. Ειδικότερα, στην περίπτωση του Μανόλη ή Μανουήλ, του νεαρού επαρχιώτη φοιτητή που υποκύπτει στην απατηλή γοητεία που ασκεί πάνω του το ψευδο-Παρτάλι, η παρενδυτική ύπαρξη του προσώπου αυτού αλλά και η δική του περιστασιακή παρενδυσία φέρνει στην επιφάνεια αφενός την αίσθηση αποξένωσης και την εσωτερικευμένη σύγχυση –την οποία άλλωστε συνδηλώνει και η διωνυμία του– αφετέρου τη σχέση περιστασιακής παρενδυσίας και ομοφυλοφιλίας. Η ανδρική ταυτότητα του Μανόλη προσπαθεί να υλοποιηθεί σε ένα πλαίσιο ταυτίσεων εντός των οποίων ο αποχωρισμός από το θήλυ δεν είναι εφικτός, αφού ο νεαρός άνδρας παρουσιάζεται συναισθηματικά προσκολλημένος στη μητέρα, σε μια μητέρα την οποία συχνά φαντασιώνεται και ως αντικείμενο της ερωτικής επιθυμίας, και σε μια συγκεκριμένη στιγμή του παρελθόντος (τη μοιχεία από την

10 Η λέξη «παρτάλι» σημαίνει κουρέλι σύμφωνα με το Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής του Τριανταφυλλίδη. Το συγκεκριμένο λήμμα έχει τη θέση περικειμενικής επιγραφής στο μυθιστόρημα (Γρηγοριάδης, 2001).

πλευρά της μητέρας και την αποκάλυψή της). Έτσι, η παρενδυσία φαίνεται πως λειτουργεί σαν ένας τρόπος υπέρβασης αυτής της συναισθηματικής καθήλωσης. Γοητευόμενος από μια φιγούρα που παρενδύεται και παρενδυόμενος και ο ίδιος περιστασιακά, ενδύεται στην ουσία τη μητέρα σε μια προσπάθεια να συμμετάσχει, άλλοτε ως παρατηρητής και άλλοτε ως πρωταγωνιστής, στην αναπαράσταση σεναρίων επιθυμίας που συνδηλώνουν την ανάγκη προσέγγισης της φαντασιακής, άμεσα συναρτώμενης με τη μητέρα, πληρότητας.[11] Η δε τελική αποκήρυξη της παρενδυτικής του φάσης και η διακήρυξη της επιθυμίας επιστροφής στην ασφάλεια της κανονικότητας συνδυαζόμενες με την ασάφεια των σεξουαλικών του προτιμήσεων, είναι ενδεικτικές της αφηγηματικής επιθυμίας ανάδειξης της ανδρικής αμηχανίας όσον αφορά την πολύμορφη φύση της επιθυμίας αυτής καθαυτής αλλά και την αγωνία που συνεπάγεται η όποια απόπειρα υπέρβασης της κυρίαρχης ετεροκανονικότητας. Για τον Μάικ, από την άλλη πλευρά, τον νεαρό φοιτητή για τον οποίο το ένδυμα εν γένει λειτουργεί ως σημαίνον της επιθυμίας του να φανεί μη συμβατικός, διαφορετικός,[12] η έλξη που του προκαλεί το Παρτάλι, το ψεύτικο αρχικά και το αληθινό στη συνέχεια, και η ερωτική του ένωση με το αληθινό Παρτάλι μέσα σε ένα εντελώς ανατρεπτικό σκηνικό ανταλλαγής ρόλων (με τον ντυμένο με γυναικεία ρούχα Μάικ να υποδύεται το Παρτάλι και αυτό με τη σειρά του, ντυμένο με ανδρικά, να υποδύεται τον αμερικανό εραστή του) δεν κάνει τίποτε άλλο παρά να φέρνει στην επιφάνεια τη διαδικασία ψυχολογικής αποδοχής του σεξουαλικού του προσανατολισμού μέχρι την ολοκληρωτική απελευθέρωση της επιθυμίας αλλά και να υποδηλώνει ότι η σεξουαλικότητα συνίσταται σε πολλαπλές ταυτίσεις και ερωτικά ενδεχόμενα.

11 Στην προκειμένη περίπτωση η παρενδυσία παρουσιάζεται ως «ένας μηχανισμός που λειτουργεί μέσω της μετατόπισης και μέσα από τη φαντασίωση ώστε να αναπαραστήσει ένα σενάριο επιθυμίας. Στη φετιχιστική παρενδυσία, ορισμένα αντικείμενα ένδυσης αναλαμβάνουν έναν μετωνυμικό ρόλο, αντικαθιστώντας μέρη του σώματος και κατά κύριο λόγο το μητρικό φαλλό – δηλαδή τον αδιανόητο και φανταστικό φαλλό που υποδηλώνει την πρωταρχική πληρότητα» (Garber, 1997 : 366).

12 Ο τρόπος ένδυσης αποτελεί γενικότερα στο κείμενο αυτό μια οπτική γλώσσα μέσω της οποίας καθίσταται ορατή στους εξωτερικούς παρατηρητές η ιδιαίτερη ουσία των προσώπων· να αναφέρω, εντελώς ενδεικτικά, το ενδιαφέρον που παρουσιάζουν σε σχέση με την υπαρξιακή του πορεία οι ενδυματολογικές επιλογές και αλλαγές του Μανόλη. Το ένδυμα, άλλωστε, είτε το αντιμετωπίσουμε ως σημαίνον, έκφραση της έμφυλης ταυτότητας και της σεξουαλικότητάς μας (Crane, 2000), είτε ως ένα από τα συστατικά στοιχεία στην κατασκευή της ταυτότητάς μας – σύμφωνα με τον Barnard, η μόδα και η ένδυση συμβάλλουν αποφασιστικά στη διαδικασία κοινωνικοποίησης σε σεξουαλικούς και έμφυλους ρόλους (Barnard, 2002 : 117) –, έχει παίξει καθοριστικό ρόλο στη διαφοροποίηση ανδρών-γυναικών ενώ ταυτόχρονα συνιστά και ένα μέσον με το οποίο είναι δυνατόν να αμφισβητηθούν οι έμφυλες ταυτότητες στη μορφή που αυτές υπαγορεύονται από τις κοινωνικές συνθήκες της κάθε εποχής.

Η ανδρική ταυτότητα δεν θα πάψει να είναι και μια ιστορία μεταμφίεσης, μοιάζει να υπαινίσσεται τόσο το τέλος της ιστορίας, με τον Μάικ ντυμένο γυναικεία να συνεχίζει την παράδοση της παρενδυσίας, όσο και όλη αυτή η παρενδυτική κυριαρχία που εμφανίζεται «ως συμπλήρωμα της αθέατης ιστορίας των ανθρώπων και των οδυνηρών –ενίοτε– συνεπειών της για όσους ενεπλάκησαν».[13] Όλες αυτές οι παράλληλες αλλά και διαφορετικές, κατοπτρικές αλλά και έτοιμες να μας δείξουν πολλαπλές εκδοχές του διαφορετικού εντός της ομοιότητας, παρενδυτικές καταστάσεις και σχέσεις μεταξύ ανδρών, ναρκοθετούν το σύστημα γνώσης–εξουσίας από το οποίο απορρέει η ψευδαίσθηση της ενιαίας και αυθεντικής ανδρικής ταυτότητας προβάλλοντας την ύπαρξη ενός πολύμορφου ανδρισμού,[14] ο οποίος δεν κάνει κάτι άλλο από το να εκθέτει την «κατασκευή της έμφυλης συνοχής που προσπαθεί να συγκαλύπτει τις ασυνέχειες του φύλου» (Butler, 2009: 177) που βαίνουν ασυγκράτητες προς ποικίλες ατραπούς της επιθυμίας και της σεξουαλικότητας. Στο *Έξω από το σώμα*, μυθιστόρημα στο οποίο διαπλέκονται με έναν εντελώς ενδιαφέροντα τρόπο ο λόγος

13 Παραθέτω το συγκεκριμένο απόσπασμα από τον Πρόλογο του *Άνδρες ντυμένοι γυναίκες*, του εγκιβωτισμένου στο *Παρτάλι* βιβλίου στο οποίο καταγράφονται ιστορίες παρενδυτικών ανδρών, επειδή θεωρώ πως όλη αυτή η αφηγηματική εμμονή σε άνδρες ντυμένους γυναικεία να διατρέχουν όχι μόνο τον ιστορικό χρόνο αλλά και τις κοινωνικές τάξεις και την ιδεολογία, με άλλα λόγια η αποσταθεροποίηση παραδοσιακών ανδρικών εικόνων (όπως του αγωνιστή αριστερού) διαμέσου της αποτύπωσης εκφράσεων ερωτισμού εκτός των κανονιστικών πλαισίων της ετεροφυλοφιλίας, στοχεύει στην ανάδειξη αφενός της ιδιαίτερης δυναμικής της ανθρώπινης σεξουαλικότητας κατά την αναμέτρηση του υποκειμένου με την ίδια του την επιθυμία, αφετέρου της ανδρικής ταυτότητας ως σύνθεσης πολλών, διασταυρούμενων και συχνά αντιφατικών υπαγωγών. Για μια διαφορετική προσέγγιση αυτής της παρενδυτικής εμμονής βλ. Αθανασόπουλος, 2001. Πιο συγκεκριμένα, ο Αθανασόπουλος εστιάζει στην αναλογία ανάμεσα στην παρενδυσία και στην ιστορία και καταλήγει : «Το γεγονός πως η διαδικασία ξεκινά από την εκδοχή της μεταμφίεσης για την κάλυψη του φύλου (δηλαδή από μια μεταμφίεση που έχει ιστορική αιτία), για να καταλήξει με τη μεταπολίτευση σε μια μεταμφίεση χωρίς ιστορική αιτία, συνιστά μια διαδικασία έκπτωσης από τη μεταμφίεση/μεταμόρφωση προς τη μεταμφίεση/ τρανσβεστισμό. Η επιλογή της μεταπολίτευσης είναι πολύ επιτυχημένη, όχι μόνο ψυχολογικά (ως εποχή κατά την οποία εκδηλώνεται μια κρίση ταυτοτήτων), αλλά και ρεαλιστικά, επειδή αποτέλεσε μια εποχή έξαρσης, κατά την οποία οι φοιτητές δοκίμαζαν τα πάντα και οι διανοούμενοι εισέβαλαν στο λούμπεν, με φυσική συνέπεια τη συγχώνευση των φοιτητών του Αριστοτέλειου με το λούμπεν του Βαρδάρη».

14 Σε ανάλογες παρατηρήσεις όσον αφορά την αντίληψη περί ταυτότητας καταλήγει η Μ. Μικέ στο βιβλίο της *Μεταμφιέσεις στη Νεοελληνική Πεζογραφία*, στο οποίο διερευνά τη σχέση ανάμεσα στη μεταμφίεση και την ταυτότητα σε νεοελληνικά πεζογραφικά κείμενα του 19ου και του 20ού αιώνα. Ειδικότερα όσον αφορά κείμενα της νεωτερικής πεζογραφίας η μεταμφίεση, παρατηρεί η συγγραφέας, υπογραμμίζει το πολυσχιδές μιας προσωπικότητας και την πορεία μιας ταυτότητας υπό κατασκευή, που δεν διστάζει να προβάλει τις ποικίλες όψεις της (Μικέ, 2001 : 349-350).

της επιστήμης–τεχνολογιών αναπαραγωγής με το λόγο της τελετουργίας, ένα ακόμα αποκειμενοποιημένο ανδρικό σώμα ανάγεται σε έκφραση προβληματισμού όσον αφορά τη συνοχή του υποκειμένου, μόνο που στην προκειμένη περίπτωση το κέντρο του ενδιαφέροντος μετατοπίζεται στο βιολογικό σώμα και τα όριά του, στο σώμα ως μεταμορφώσιμο και στο εσωτερικό του αλλά και στις συνέπειες της διαπερατότητας των εσωτερικών ορίων του.

Στο *Έξω από το σώμα* μια ιστορία αναζήτησης μάς δίνει τη δυνατότητα να προσεγγίσουμε εκ των έσω, χάρη στην ανδρική αφηγητική φωνή, τη σύγχρονη ανδρική εμπειρία και ταυτόχρονα να παρακολουθήσουμε την υλοποίηση μιας ανδρικής φαντασίωσης : αυτής που δίνει και στον άνδρα την αναπαραγωγική δυνατότητα. Αυτό που αναζητά ο πρωταγωνιστής της ιστορίας, Ρήσος Κυριαζίδης, είναι ένας άλλος άνδρας : ο σύντροφος της Μάχως, της γυναίκας που τον έχει γοητεύσει, και ο οποίος έχει εξαφανιστεί. Αυτός ο εντελώς διαφορετικός άνδρας, στον αντίποδα του πρωταγωνιστή–εκπροσώπου ενός συμβατικού ανδρισμού χαρακτηριζόμενου έως τότε από σεξουαλική κινητικότητα και συναισθηματική απάθεια, έχοντας «γονιμοποιηθεί» από το δικό του σπέρμα και από το ωάριο της συντρόφου του, κυοφορεί, υλοποιώντας, στο επίπεδο της ιστορίας, προηγούμενους πειραματισμούς του ζεύγους σε θέματα γονιμότητας, και σε επίπεδο αφήγησης την κατεξοχήν μεταμόρφωση που οδηγεί όλο τον προβληματισμό περί διάβασης των ορίων μέχρι τις πλέον ακραίες απολήξεις και συνέπειες. Η ανδρική κυοφορία σε ένα πλαίσιο που παραπέμπει στη γέννηση του Διόνυσου από την ανδρική μήτρα–μηρό του Δία έρχεται να ναρκοθετήσει τα σαφή όρια μεταξύ θηλυκού και αρσενικού σώματος προβάλλοντας καταρχάς τη σύγχρονη αντίληψη για το σώμα ως πρώτη ύλη υποκείμενη σε ηθελημένες παρεμβάσεις προκειμένου να καταστεί φορέας σημασιών (Μακρυνιώτη, 2004 : 47) αλλά και να προβάλει την εικόνα ενός σύγχρονου άνδρα, δημιουργήματος της μεταμοντέρνας, μετα-φεμινιστικής εποχής μας: ενός άνδρα που δε διστάζει να κινηθεί στο μεταίχμιο, μεταλλασσόμενος σε μια μετα-έμφυλη ύπαρξη, βιολογικά διφορούμενη, σε ένα σωματοποιημένο τεκμήριο συνύπαρξης αντιτιθέμενων βιολογικών χαρακτηριστικών που αποδομεί κάθε έννοια αυτοτέλειας. Θα μπορούσε να μιλήσει κανείς για την ανδρική εγκυμοσύνη ως μια πολιτισμική μεταφορά σε μια προσπάθεια αποδόμησης των εικαζόμενων ως φυσικών κατηγοριών ή γενικότερα των μοντερνιστικών διπολικών κατασκευών και για την ιστορία αυτής της ανδρικής κυοφορίας ως μια πολιτισμική αφήγηση υπέρβασης του υλικού–βιολογικού σώματος και των κοινωνικών του σημασιών; Με την αναπαραγωγή να αναπλαισιώνεται εδώ ως κατασκευασμένη και ως επιλογή που επιβεβαιώνει την ελευθερία αυτοδιάθεσης του σώματος και

με την τοποθέτηση του εμβρύου κάπου έξω από το γυναικείο σώμα αποδιαρθρώνεται αναμφίβολα η σταθερότητα των ορίων στο φυσικό κόσμο. Με το ενδιαφέρον να εστιάζεται όχι στη διάκριση ανάμεσα στο φυσικό σώμα και το κοινωνικά κατασκευασμένο σώμα όσο σε μια ανατρεπτική σωματική ανα-κατασκευή που προβάλλει τη δυνατότητα ανάληψης εντελώς νέων θέσεων υποκειμένου ανάμεσα στο θηλυκό και το αρσενικό, τη φύση και τον πολιτισμό–γνώση, τη δυαδικότητα και την ενότητα, αυτό το ανδρικό σώμα που ανθίσταται πλέον σε κάθε σαφή προσδιορισμό φαίνεται πως υπονομεύει καταρχάς με τον πιο απόλυτο τρόπο κάθε συνεκτική εικόνα του εαυτού και τη σταθερότητα των ορίων στο φυσικό κόσμο. Με την κατάληξη της ιστορίας όμως, που εκτυλίσσεται σε μια σκηνογραφία καθαρά βακχικής τελετουργίας, σύμφωνα με την οποία ο εγκυμονών άνδρας πλήττεται από κεραυνό που διαμελίζει το σώμα του και η σύντροφός του τρώει τα σπλάχνα του για να γονιμοποιηθεί αυτή στη συνέχεια, η όλη διαδικασία παίρνει τη διάσταση μιας θυσιαστικής κρίσης που φαίνεται να έρχεται ως συνέπεια μιας ατελέσφορης τελετουργίας όσον αφορά την αδυναμία υπέρβασης των ορίων που συγκροτούν το βιολογικό σώμα. Αν η παρενδυσία του Πενθέα στις *Βάκχες* μπορεί να θεωρηθεί σαν το πρώτο στάδιο του σπαραγμού, υπό την έννοια ότι αποσταθεροποιεί τα έμφυλα όριά του καθιστώντας τα ρευστά, διαπερατά και συνεπώς ανοιχτά στον κατακερματισμό τους (Zeitlin, 1996: 352) και η ωμοφαγία στο πλαίσιο των Ορφικοδιονυσιακών μυστηρίων ως μυστηριακή θυσία,[15] η διακειμενική σχέση καθιστά και την πέραν των έμφυλων κατηγοριών α-διανόητη σωματικότητα του εγκυμονούντα άνδρα διαπερατή και υποκείμενη στον διαμελισμό και την αποδιάρθρωση, ενώ η εν είδει συμβολικής και μαγικής ενσωμάτωσης επανεγγραφή της φυσικής κατηγορίας της εγκυμοσύνης στη γυναίκα είναι ενδεικτική της αφηγηματικής πρόθεσης να μην χαθεί ολοκληρωτικά η σημασία του φυσικού ως συμβολικού χώρου αλλά και η αμφισβήτηση των ορίων φυσικού/α-φύσικου (υπό την έννοια του αντιβαίνοντος στους φυσικούς κανόνες). Με τον τρόπο αυτό, δηλαδή με το εκούσια οδηγημένο στην αυτο-καταστροφή γονιμοποιημένο ανδρικό σώμα ώστε διαμέσου αυτής να του αποδοθεί πλήρως η σημασία του και με το μυστηριακά γονιμοποιημένο γυναικείο σώμα, αναδύεται αφενός μια δυναμική έκφανση της φύσης–σώματος η οποία αν και έχει χάσει την απόλυτη κυριαρχία της και υπόκειται σε τροποποιήσεις και μετασχηματισμούς και αυτή με τη σειρά της αντιδρά στην αλλαγή και επενεργεί στον κόσμο, αφετέρου μια αμφιθυμία απέναντι στο φυσικό και κανονιστικό που οδηγεί μετά την αμφισβήτηση των ορίων τους στην επανεγγραφή τους.[16]

15 Για την ωμοφαγία ως μυστηριακή θυσία που μεταβιβάζει σε εκείνον που την εκτελεί την ισχύ του διασπαραγμένου θεού Διονύσου βλ. Dodds, 1951 : 277-278.

16 Το βασικό γυναικείο πρόσωπο εμφανίζεται άλλωστε στην προκειμένη περίπτωση ως

Εστιάζοντας όμως στην κατεξοχήν προβληματική της συγκεκριμένης εργασίας, δεν μπορώ παρά να επισημάνω και τη δημιουργία μιας πολύ πιο αρεστής έκφανσης ανδρισμού ως τελικού αποτελέσματος της συγκεκριμένης ιστορίας αναζήτησης. Το ανδρικό σώμα που υπερβαίνει τα περιοριστικά όρια που θέτουν οι βιολογικές κατηγορίες μπορεί τελικά να καταστρέφεται, η όλη διαδικασία αναζήτησής του και το σώμα της διαφορετικότητας αυτό καθαυτό συντελούν όμως καθοριστικά στη μεταμόρφωση του Ρήσου Κυριαζίδη – εκπροσώπου του παραδοσιακού ανδρισμού σε έναν άνδρα της 'νέας εποχής', ευαίσθητο, συναισθηματικό και με ουσιαστικό ενδιαφέρον απέναντι στη γυναίκα – μια μεταμόρφωση που φέρει, έστω και από μια εντελώς διαφορετική πλευρά, και πάλι στο προσκήνιο την ανδρική ταυτότητα ως μια διαδικασία εν εξελίξει.

Τα ανδρικά σώματα των κειμένων με τα οποία ασχολήθηκα θέτουν σε δοκιμασία τους κανόνες που καθορίζουν τα όρια του φύλου εντός του πολιτισμικά διανοητού, πολλαπλασιάζοντας τον ανδρισμό σε μια επικράτεια ανδρισμών οι οποίοι μέσα από το διαλογικό παιχνίδι ανδρικού σώματος και ταυτότητας, μέσα από τις διαρκείς και αλληλοτροφοδοτούμενες διαδικασίες συγκρότησης, ανασχηματισμού και μεταβολής τους, θέτουν στο *Παρτάλι* και στο *Έξω από το σώμα* ζητήματα που αφορούν το κανονιστικό πλαίσιο της δυιστικής σκέψης σε ποικίλα επίπεδα : φύλου και σεξουαλικότητας, αλλά και φύσης/ πολιτισμού, αυταπάτης/ πραγματικότητας, αυθεντικότητας/ μίμησης, φυσιολογικού/ μη-φυσιολογικού, επιλογής/ καταναγκασμού. Καθώς δε όλες αυτές οι διαρκείς και αλληλοτροφοδοτούμενες διαδικασίες συγκρότησης, ανασχηματισμού και μεταβολής σωμάτων και ταυτοτήτων πραγματοποιούνται σε χώρους που μοιάζουν ετεροτοπικοί με την έννοια του ενδιάμεσου, μεταιχμιακού τόπου που αν και μπορεί να προσδιοριστεί με σαφείς τοπικούς όρους είναι και εκτός τόπου ως χώρος μετάβασης και παραβίασης ορίων (Foucault, 1984 : 46-49)[17] και συγκροτούν αφηγήσεις η δομή των οποίων (είτε με τους συνεχείς αναδιπλασιασμούς της βασικής ιστορίας στο *Παρτάλι*, είτε με τη μείξη των ειδών στο *Έξω από το σώμα*[18]) υποδηλώνει ότι η ανατρεπτική δύναμη της έμφυλης

αφοσιωμένη σύντροφος και αντανάκλαση του άνδρα, ενώ και το τέλος της ιστορίας μας φέρνει αντιμέτωπους με την αναβίωση ενός παραδοσιακού οικογενειακού ιστού.

17 Αναφέρομαι σε χώρους όπως το όρος Παγγαίο στο *Έξω από το σώμα* ή το ξενοδοχείο Λιμάνι στο *Παρτάλι*.

18 Σύμφωνα με την Ντόρα Τσιμπούκη : «Το *Έξω από το σώμα* είναι ένα μυθιστόρημα που εξερευνά οριακές περιοχές και ως εκ τούτου αντιστέκεται στην κατηγοριοποίηση, δεν ανήκει δηλ. ούτε στη ρεαλιστική παράδοση παρόλο που όσα διαδραματίζονται θα μπορούσαν να είναι αληθινά, δεν είναι επιστημονικής φαντασίας αν και ένας άντρας που κυοφορεί θα μπορούσε να θεωρηθεί σενάριο επιστημονικής φαντασίας, δεν είναι ούτε ντεντεκτιβικό μυθιστόρημα παρά του ότι ακολουθεί τη γνωστή δομή της εξιχνίασης ενός μυστηρίου (whodonit).» (Τσιμπούκη, 2004).

ταυτότητας δεν ενυπάρχει μόνο στα σώματα αλλά και στους Λόγους που παράγουν αυτά τα σώματα, δεν κάνουν κάτι άλλο από το να εντείνουν την εντύπωση ότι οι συγκεκριμένοι πέραν του διανοητού ανδρισμοί συνιστούν μάλλον μια κριτική στην σύγχρονη αντίληψη περί ταυτότητας, υπογραμμίζοντας τον πολύμορφο, μεταβαλλόμενο, ανοιχτό στη διαφορά χαρακτήρα της και ταυτόχρονα έναν προβληματισμό ως προς αυτό. Αν στο *Παρτάλι* το κείμενο ανάγεται σε πεδίο προβολής προσώπων που θέτουν ανυπέρβλητα εμπόδια σε κάθε κανονιστική κωδικοποίηση βιολογικού, κοινωνικού φύλου και επιθυμίας εκθέτοντας εντέλει τη μυθοπλασία ύπαρξης απόλυτα συνεκτικών ταυτοτικών θέσεων, το *Έξω από το σώμα* υποδηλώνει ότι η δυνατότητα μεταμόρφωσης δεν είναι χωρίς όρια – γεγονός που έρχεται να μας θυμίσει ότι ο αφηγηματικός κώδικας αξιών στα συγκεκριμένα κείμενα, όπως ακριβώς και το έμφυλο υποκείμενο γενικότερα, μπορεί να είναι φορέας εναλλακτικών νοημάτων και πρακτικών που εκθέτουν την ισχύ των ρυθμιστικών κανόνων του φυσικού και του κανονικού είναι όμως ταυτόχρονα και προϊόν των περιορισμών που θέτει η ηγεμονική κανονικότητα της υποκειμενοποίησης.

~

Βιβλιογραφία

Αθανασόπουλος, Β. (2001). Ο Βαρδάρης και η δυσφορία του γένους. *Καθημερινή*, 20 Νοεμβρίου 2001.

Γρηγοριάδης, Θ. (2001). *Το Παρτάλι*. Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη.

Γρηγοριάδης, Θ. (2003). *Έξω από το σώμα*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Κόκορης, Δ. (2001). «Αναζήτηση ταυτότητας και μυθιστορηματική γραφή», *Εντευκτήριο*, 55, 158-161.

Κρημνιώτη, Π. (2001). Πατρίδα του λογοτέχνη είναι κάθε τόπος που τον εμπνέει δημιουργικά. *Αυγή*, 26 Απριλίου. (Διαθέσιμο στο : <http://www.serrelib.gr/grigoriadis/partali.htm>.)

Μακρυνιώτη, Δ. (2004). «Το σώμα στην ύστερη νεωτερικότητα». Στο: Δ. Μακρυνιώτη (επιμ.), *Τα όρια του σώματος, Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις* (σσ. 11-73). Αθήνα : Νήσος.

Μικέ, Μ. (2001). *Μεταμφιέσεις στη Νεοελληνική Πεζογραφία (19ος – 20ός αιώνας)*. Αθήνα : Κέδρος.

Μπάτλερ, Τ. (2008). *Σώματα με σημασία. Οριοθετήσεις του «φύλου» στο λόγο*. Μτφ. Π. Μαρκέτου. Εισαγωγή–επιστ. επιμέλεια : Α. Αθανασίου. Αθήνα : Εκκρεμές.

Τσιμπούκη, Ν. (2004). Ακραίες επιθυμίες. *Βήμα*, Κυριακή 18 Ιανουαρίου.

Χατζηβασιλείου, Β. (2001). Χορός μεταμφιέσεων. *Ελευθεροτυπία*, Βιβλιοθήκη 15 Ιουνίου.

Barnard, M. (2002). *Fashion as Communication*. London: Routledge.

Butler, J. (2009). *Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*. Μτφ. Γ. Καράμπελας. Αθήνα : Αλεξάνδρεια.

Brod, H. and Kaufman, M. (1994, eds). *Theorizing Masculinities*. Newbury Park: Sage Publications.

Brod, H. (1987, ed.). *The Making of Masculinities: The New Men's Studies*. Boston : Allen & Unwin.

Connell, R. W. (1995). *Masculinities.* Cambridge : Polity Press.

Crane, D. (2000). *Fashion and its social agendas: Class, gender, and identity in clothing*. Chicago: University of Chicago Press.

Dodds, E.R. (1951). *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: University of California Press.

Foucault, M. (1984). "Dits et écrits, Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)", *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-49.

Garber, M. (1997). *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge.

Halberstam, J. (1998). *Female Masculinity*. Durham, NC : Duke University Press.

Hawkes, G. L. (1995). "Dressing Up: Cross-Dressing and Sexual Dissonance," *Journal of Gender Studies*, 4(3), 261-270.

Kimmel, M. (2000). *The Gendered Society*. Oxford: Oxford University Press.

West, C. and Zimmerman, D.H., (1987). "Doing gender," *Gender and Society*, 1(2), 125-151.

Zeitlin, F.I. (1996). *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago & London: University of Chicago Press.

Žižek, S. (1999). *The ticklish subject: the absent centre of political ontology*. London, New York : Verso.

Identity of a Woman: authenticity and individuality in the work of three modern (women) playwrights (Margarita Lyberaki, Loula Anagnostaki, Kostoula Mitropoulou)

Kyriaki Petrakou

Studies on female playwrights and female dramatis personae, mostly from the feminine point of view, have appeared either in whole books or in papers during the last twenty years, following the arousing of interest by so many historical, sociological, psychological, semiological or philological works[1]. Focusing on modern Greek drama, especially the post-War and contemporary, besides the occasional comments of performance critique, there have been some general assessments of the female image in the work of (the most prominent) contemporary Greek playwrights either of both sexes[2] or of women playwrights especially[3]. All to a varying extend have pronounced on the subject that the female image in modern Greek drama lags behind the historical/social evolution and is for the greatest part traditional, in presenting female characters as 'the second sex'. Patsalides, analyzing the work of several women playwrights, draws attention to the fact that the post-War female voices were all involved in the feminist movement. This

1 See selectively Savvas Patsalides: *Το «άλλο» θέατρο. Σπουδή στις φεμινιστικές και αφροαμερικανικές δοκιμές* (*The "other" theatre. Study on the feminist and Afro-american efforts*), Tolidis, Athens 1993· Elizabeth Sakellaridou: *Σύγχρονο γυναικείο θέατρο. Από τη μετα/μπρεχτική στη μετα/φεμινιστική αναπαράσταση* (*Contemporary female theatre. From meta/Brechtian to meta/feminist representation*), Ellinika Grammata, Athens 2006, both containing Greek and international bibliography.

2 Kyriaki Petrakou: «Η γυναίκα στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο (κοινωνική και ψυχολογική εικόνα της γυναίκας στη νεοελληνική δραματουργία)» ("The woman in contemporary Greek theatre. Social and psychological female image in modern Greek drama", Panellinia Politistiki Kinisi, *20 Χρόνια Νεοελληνικό Θεατρικό Έργο*, Πρακτικά Α΄ Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου (20 years of Greek drama, Records of A΄ Congress on Modern Greek Theatre), Ellinika Grammata, Athens 1999, pp. 50-60.

3 Savvas Patsalides: «Ελληνικό γυναικείο (φεμινιστικό;) θέατρο. Μια πρώτη προσέγγιση», *Μεταθεατρικά 1985-95* ["Greek female (feminist?) drama. A first approach", *Metatheatricals 1985-95*], Paratiritis, Thessaloniki 1995; Savvas Patsalides: "Greek Women Dramatists. The road to emancipation", *Journal of Modern Greek Studies* 14/1, 1996, special issue on Modern Greek Drama, pp. 85-99; Sakellaridou, ibid.

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

helped them better understand the relationship between gender conflict and class struggle, as they presented female characters as more willful, witty and liberated than in the previous works; however the family remained the dominant theme, though they exposed its role in order to show how familial relationships serve male authority[4]. He holds women playwrights responsible, because they continue to write according to models provided by men playwrights[5]. Petrakou and Sakellaridou tend to agree with him[6]. Still women understand women better, and discern with more insight and penetration the lever-role that a woman plays, using those famous wiles, in her effort to command respect in a world that until recently did not allow her to do it openly and did not praise her for her power. On the contrary, it condemned her for it and considered her abnormal if not a real monster. Their female dramatis personae are presented more from inside out than as dimly lit objects; they are intelligent and sensitive subjects, who are interested in themselves, although seldom in each other, and they enter into intense relationships of love, alliance, conspiracy, hatred, and solidarity. All of them, however, are undermined by their irresistible attraction to men, and in trying to satisfy this need they always betray their comrades of their own sex and even themselves one way or another. In this complex and ambiguous situation they find it difficult to define their identity, perplexed as they are by finding themselves between their social and psychological/existential being[7].

In Margarita Lyberaki's dramas[8], as in all female playwrights' dramaturgy, the women's roles are stronger and more conscious than they are in the plays of their male colleagues. Her 'mythical' plays, *Danaids*, *Kandavlis' Wife*, *The Mystical Bed*, *Erotica*, *Laceration*, have an inner connection through myth, a myth in which through a story of erotic union and relationship, the man gets killed and the woman survives like life itself, which goes on triumphantly. Still, despite the collectivity of the anonymous – with some exceptions – characters, the issue of identity is axial in almost all of them – the primitive mind struggles for individuality as if by impulse, among the driving forces of the subconscious and the instinct, which include mostly irresistible attraction and at the same time repulsion and

4 Patsalides: "Greek Women Dramatists…", ibid., p. 89.

5 Patsalides: «Ελληνικό γυναικείο (φεμινιστικό;) θέατρο…», ibid., pp. 135-136.

6 Petrakou, ibid., p. 59; Sakellaridou, ibid., p. 314.

7 On matters of identity from several aspects there is such a rich bibliography that it is impossible to take into account here.

8 Information and analysis of the whole dramatic work of Margarita Lyberaki in Walter Puchner: *Η σύγκρουση των φύλων στον αρχετυπικό κόσμο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη* [The sex conflict in the archetypal world of Margarita Lyberaki], Δίαυλος, Αθήνα 2003.

deadly (as in the case of Danaids) antagonism in relation to men, belonging to the gender conflict. In this play[9] the men are openly aggressive and threatening. They tell their scared women-cousins that they will dominate them (p. 96), that they intend to make love to them and thus turn them into beautiful, small and dumb beings (p. 100), that the women are their slaves (p. 119), that they wish to tear them to pieces (p. 126), besides promising the joys of sexual fulfilment. The women seem uncertain, almost yielding but in the end they stub them, except for Hypermestra who loves and spares Lygeas. The only persons, mythical and dramatic, who refuse this destructive ending to the conflict have names – some kind of identity. The author seems to interpret the myth as an expression of the simultaneous conflict and tendency for union, both immanent in human beings of either sex[10].

Lyberaki went on to create a whole group of plays with a mythical and indeed primordial background, in modern expressionist style[11], which were intended and indeed have been staged as rituals, with *Laceration* as the basis for a ballet by Maurice Bejart (1967), using music by Iannis Xenakis. These plays have Choruses as collective heroes, so it is rather inopportune to discuss matters of identity, although authenticity prevails. It is in her (quasi) realistic plays that Lyberaki investigates the issue of identity more clearly, and in the case of female identity her ideas are fluctuating. In *The Other Alexander*[12] (the novel of the same title written in 1950, the play in its French version in 1957) the author, among political, class and existential issues, investigates identity in a deep and original way. The dramatic time is the time of writing of the play, a few years after the German occupation and the Greek civil war, the memories, wounds and consequences of which are still recent and painful. The dramatic population is a bourgeois, patriarchal family as it is defined by the Marxist theory: those who own the means of production – a coal mine in this case – and exploit the workers. The father, a dominating and imposing figure, loves or oppresses his family members according to his moods. Additionally, he makes use of

9 M. Lyberaki: *Μυθικό θέατρο. Η γυναίκα του Κανδαύλη*, *Οι Δαναΐδες*, *Το μυστικό κρεβάτι* [*Kandavlis' Wife*, *Danaids, The Mystical Bed*], Ermis, Athens 1980. This edition was used here.

10 Puchner (ibid. pp. 81-84) stresses in his analysis that the issues of love and identity are directly related in a destructive and at the same time creative way.

11 For an analysis of style see G. Pefanis: «Τα νήματα του εξπρεσιονισμού στο υφάδι της τελετουργίας. Για τη Μαργαρίτα Λυμπεράκη» ("The threads of Expressionism in the woof of ritual. About Margarita Lyberaki"), in *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου* (*Issues of postwar and contemporary Greek theater*), Kedros, Athens 2001, pp. 98-103. See also Puchner, ibid., passim.

12 M. Lyberaki: *Ο άλλος Αλέξανδρος* [*The other Alexander*], Kedros, Athens 1999. This edition was used here.

a feudal right and has children by his women-workers. He gives them the same names as the legitimate ones and supports them, but not equally: his natural children are workers in his mine. The sons react or rebel in several ways, trying to dethrone the father or at least escape from the clogging suffocation of a family that has as a *raison d'être* to perpetuate the oppression and exploitation. All the legitimate progeny feel a strong attraction to their illegitimate brothers and sisters, and one of them has a child by his half-sister. They struggle for some individuality and personal choices, but the social and familial structures are unbreakable. No such matters preoccupy the female characters. They have no duties, they are allowed only to exist and be decorative, and if fertile so much the better. They are spoilt by the men and there is a lukewarm rivalry between them. They arouse desire by their looks and the grace of their existence, they are able to feel desire themselves, yet all their wishes are blind: these men and these women can do nothing with each other, not even produce children. The Mother, like a wounded she-bird who has lost her little ones, fills the air with the groans of her anguish and pain. She has understood nothing of what has happened in her own life, she has always been submissive and scared. She does not even have a name. The women of the powerful class can have only one function: to bear children. They do not even need to raise them – there are servants for that role too. Eventually they decide not to have any. They dream their lives instead of living them and when they are no longer young enough for dreams they are left empty-handed and questioning. Sometimes they have a premonition of the truth: they have no identity. Aglaïa unintentionally and unconsciously copies the dresses of her sister-in-law (who, by the way, is the lover of Aglaïa's husband) (pp. 25-26), identifies herself with her half-sister, also named Aglaïa (the one who bears her brother's son), almost feeling her labour as if happening to her, and dreams literally that she has no identity (pp. 77-78). In Lyberaki's last play, *Zoë* (1982), the character of the title, the Byzantine empress Zoë of the Macedonian dynasty (11th century A.D.), although a historical person, has become almost mythical, with her unusual personal history: famous for her beauty, surviving to her middle age together with her virginity, she married when she was fifty, and shared the rule of the state with her celibate sister Theodora[13]. Lyberaki's character is a selfish, complicated woman, who inspects her inner self and her experiences with the sensitivity of a poet. In this investigation of the self and, to a much lesser degree, of the function of the external world, the matter of identity and authenticity is pivotal. In the intro-

13 History considered them very good rulers and when they where dethroned by a conspiracy of Zoë's adopted son, a rebellion by the people restored them to power.

duction[14], the author herself explains a few things about her dramaturgical intentions: Zoë, like all human beings, plays her role and leaves. She directs (in the theatrical sense) her own life, with life and theatre merging in a space which is really a theatrical device, as the protagonist and the director at the same time. We meet her in the period during which she lived out her destiny, that is in her middle age, when she married for the first time and became empress. She had spent the first fifty years of her life confined in a laboratory, becoming almost a chemist – or a witch, as chemists, or rather alchemists, even for some centuries to come were considered magicians – producing perfumes, cosmetics, which she used on herself with very good results, and potions, some healing and some poisonous. Later Zoë becomes passive and submissive to her adopted son's violence, but when she is restored to power she becomes the empress again. Still she marries for the third time, despite her sister's warning of the male's ingratitude and vengefulness against the woman who gave them power. Zoë has risen above all this egoism, she has signed a contract undertaking not to claim sexual intercourse with her husband, without bearing a grudge over it; she even likes her husband's lovers and refuses to worry. She intends to return to her laboratory, but she still declares to all interested that she is the ruler (p. 75). Only one thing escapes her: she thinks she is still young. Theodora disillusions her about this and suddenly she understands it herself: she is an old woman, her senses are weak, she has no more desire for life. Now it is the time for passing her life in review. She asks herself if it would be possible to understand who she really is, what her destiny was, what is the nature of the unity between people and things, the pattern, the scheduling, how she could piece all those items in the picture like a jigsaw puzzle and find peace. However, she finds it difficult to give a meaning to the absurd and to all those fragmentary personalities and experiences, but she hopes that by recording them she will extract their meaning. Theodora refuses to agree that there is a meaning and asks what Zoë is seeking in this world (p. 94). Zoë makes some more efforts by practicing mirror-divination. All her dead men appear through the mirrors and Zoë expresses the thoughts and feelings they inspired in her. No, there is no ultimate answer, not even partial ones. Zoë prepares herself for death. The show is over, she tells Theodora, who corrects her: the show is over for her.

As Puchner stresses, the whole action of the play is seen from Zoë's point of view, in compliance with similar movements of the European avant-garde of the 20th century[15]. Patsalidis comments that her elusiveness

14 M. Lyberaki: *Ζωή* (*Zoë*), Estia, Athens 1985. This edition was used here.

15 Puchner: *Η σύγκρουση των φύλων στον αρχετυπικό κόσμο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη*,

and avoidance of power is itself some kind of rebellion against her place in the world as a woman, in order to escape her stereotype role, disrupting in this way the established dialectic of relationships and the realistic expectations of the usual dramatic specifications in form and content. Zoë defines herself, perplexing others. "Are you a healer or a poisoner?" (p. 54) asks her second husband, who feels defeated by this lack of certainty (p. 63), but in truth he is only displaced from the rational centre to the irrational perimeter[16]. When this play was staged by the National Theatre in 1992, some critics considered it a historical drama[17], although they also penetrated deeper[18]. Then Lyberaki gave an interview in which she explained that she was attracted by Zoë's strange personal story – although she was not an exceptional empress – together with the historical period, when the decline of the Byzantine Empire had begun. She explained that Zoë's chemistry, medicines and poisons are symbolic female features, not real. She believed that the play would appeal mostly to female audience. She based her main character on self-analysis in order to create her heroine, who searches for the essence of life both in plants and human beings. History is in fact just a pretext[19]. If by the playwright's authority, Zoë seeks the essence of existence, that is the authentic meaning and function of living things and beings, is identity a part of it? Zoë is unquestionably an individual; there is nothing collective about her or in her, but others and she herself repeatedly question who and what she is. There is not a single or a permanent answer to this. She is the empress and an ordinary woman who succumbs to male authority - sometimes, when she cannot resist, because she intends to resist and manages to triumph each time. She is selfish and sometimes unselfish, good and mean, strong and weak, sincere or a liar, clear-sighted and blind. She has all these contradictory qualities like most people. Then what is her identity? The obvious answer is that her dominant identity is that of the empress, followed by the Zoë-the-chemist one. It is rather a male identity, as her foremost qualities are her political and scientific activities, whereas she started to act out her womanly-sexual nature at the age of menopause, when the female hormones had vanished and she could not be a mother

ibid., pp. 157-205.

16 Savvas Patsalides: «Ελληνικό γυναικείο (φεμινιστικό;) θέατρο. Μια πρώτη προσέγγιση», ibid., p. 132.

17 See Leandros Polenakis: «Το Βυζάντιο κι εμείς» (Byzantium and us), *Αυγή*, 5.11.1992.

18 Thymeli («*Ζωή Πορφυρογέννητη*» (*Zoë born in the purple*) *Ριζοσπάστης*, 25.10.1992) wrote that it is the existential condition of the dramatis personae that interests the author through the prism of their political state.

19 An interview of Maragarita Lyberaki to Nikos Parnassas, *Καθημερινή της Κυριακής*, 25. 5.1992.

any more, and throughout history, woman is nothing if not a mother. Only in contemporary times can a woman be identified with what she does, skip motherhood and design her own life. So her identity, if authentic externally and obscure internally, as she understood her own personality, became authentic for the present time, as when such women do exist, and this perhaps attracted Lyberaki into using her as a central figure in a play.

The writer-director Giorgos Michailides, in a book presenting the most prominent writers of postwar Greek theatre[20], declared that Loula Anagnostaki's first plays were not psychological dramas, as psychology concerns the individual – although the socio-historical conditions are absorbed by people and become part of consciousness and the unconscious, something that psychologists often ignore. They were not realistic in style, which approached the absurdist, and very political. However, in Anagnostaki's characters both the individual and the social factor functions. It has also been assessed later that her plays depict – besides the general and/or external events, conditions and evolutions – a "continual process towards the exploration of human existence, up to ultimate self knowledge"[21]. But with *Victory* onwards she turned to realism and with it the characters became more complex; this process in the direction of the exploration of human existence as far as ultimate self knowledge inevitably leads to questionings of identity. Anagnostaki's plays have a lot of female characters, even quite a few of her titles are of female grammatical gender[22]. This does not mean necessarily that they bear the central dramatic weight, but they are many and substantial. In her first dramaturgical period (up till *Victory* -1978), the national traits in her settings and characters are intentionally unstressed. In *Victory*, the setting is a German city and the characters are Greek emigrant workers. It is basically gynocentric, with extensive monologues, which amplify the subjective point of view[23]. The migrants have arrived some-

20 Giorgos Michailides: *Νέοι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς* (*Modern Greek Playwrights*), Kaktos, Athens 1975, pp. 35-51. The plays Anagnostaki had written then were the trilogy of one-act plays *Η πόλη*, *Η διαννκτέρευση*, *Η παρέλαση* (*The City*, *Overnight Stay*, *The Parade* - 1965), *Η συναναστροφή* (*Social Gathering* - 1967) and *Αντόνιο ή το μήνυμα* (*Antonio or The Message* - 1971).

21 It was written by the critic Kostas Georgousopoulos in his review of the first production of Anagnostaki's play *Η νίκη* (*The Victory* - 1978) and the theoretical critic Aliki Bakopoulou-Halls («Λούλα Αναγνωστάκη: το όραμα της ανθρώπινης νίκης» (Loula Anagnostaki: the vision of human victory), *Διαβάζω* 89, 1984, pp. 29-33 and in her book *Modern Greek Theatre: Roots and Blossoms*, Diogenis, Athens 1982, pp. 145-146).

22 *The City*, *Overnight Stay*, *The Parade*, *Victory*, *Social Gathering*, *The Cassette* (*Η πόλη*, *Η διαννκτέρευση*, *Η παρέλαση*, *Η νίκη*, *Η συναναστροφή*, *Η κασέτα*).

23 See analysis in Elisabeth Sakelaridou: "Levels of Victimization in the Plays of Loula Anagnostaki", *Journal of Modern Greek Studies* 14/1, 1996, special issue: Modern Greek

where and they try to make a life for themselves, trying also to persuade themselves that it satisfies them or may in the future. This Germany is really a no-man's-land, in which the efforts to relate to the native population never succeed, while the immigrants of the Greek micro-world continually quarrel and rend with each other. The main character, Vasso, has decided to win in something. Her dreams are realistic and she hopes that by right dealing and organization the negative may change to positive: she no longer counts on her useless husband, accepts her stepdaughter in the place of a child of her own, and is ready to take care of the baby that her brother will have with his German fiancée. It all comes to nothing, and Vasso is reconciled with her mother when all is lost as they join in despair. They have no doubt about their national identity – they are always Greeks – or their class – they are proletarians, but there is a confusion about their human one. Vasso confesses to her mother that she believes that the only exceptional event in their lives, which made them exceptional themselves, was the murder of her lover by her brother and his subsequent life imprisonment. Everything else is darkness[24]. One would rather think that the murder and the sentence imbued everything with darkness, but Vasso sees them differently: the fatal action gave them a special identity, otherwise they would be utterly common. There is no doubt that this definition of herself and her family members as exceptional is authentic, as it comes into direct opposition to social standards. This play has an inner relationship with her more recent plays *The Sky Crimson* (1998) and *To You Who Listen to Me* (2008). Anagnostaki must have had them published all three together intentionally for this reason, as they did not succeed each other in writing. The first is a long monologue delivered by a middle-aged woman, whose feeble-minded and unattractive son has been imprisoned for women trafficking. She starts by giving precisely the items of her identity: "Here I am. Here I am. Here I am an old woman in a dry month. I."[25] She goes on to give her father's and mother's names and the information that she used to be a teacher of the French language in a state school, having also studied Philology and speaking English and Russian. The qualifications end here. She was fired from the school because of heavy alcoholism. Then she narrates the story of her son's relationship with and exploitation of a beautiful Russian girl, his arrest and sentence. Now she lives only to support him.

Theater, pp. 103-122.

24 Loula Anagnostaki: *Θέατρο. Η νίκη, Ο ουρανός κατακόκκινος, Σ' εσάς που με ακούτε* (*Theatre. Victory, The Sky Crimson, To You Who Listen to Me*), Kedros, vol. 1, Athens 2007, p. 67. This edition was used here.

25 Loula Anagnostaki: *Θέατρο*, ibid. p. 73.

She feels humiliated by their social degradation, which she cannot fail to be aware of, but, like Vasso, she makes an existentialist decision: she will give her life her own meaning and it will be a positive one. She despises decent people, because they delude themselves that they are something, although they are nonentities, dead. She is something special, even in this negative way, she stands out alone. The dramatic setting of *To You Who Listen to Me* is again the marginal if not the underground world of Greek immigrants in Germany. This time the Greeks have managed to mingle with the Germans, by marriage or co-operation, but not to their advantage, though they make some money. The family ties and traumatic past haunt them all and they are unable to make a new life or invent a new identity for themselves. Sophia, a young girl who is a drug dealer in order to support her Greek family who live in Constantinople (Turkey), has a Greek lover who aspires to write a book about a young revolutionary (a woman) and was attracted to Sophia because she seemed ideal as a model for her, but then he was disillusioned and disappointed: she is common, introspective, boring and disgustingly attached to her family. In truth, Sophia's attachment is due to feelings of guilt and obligation, not of love, but the bonds seem indissoluble, no matter how much she dreams of breaking them. She is also filled with social anger, admires her lover and wants him to appreciate her, so she tries to hide the darkest sides of her life from him. Some of the characters try to record their life experience on a tape, as sincerely and crudely as they can, in order to be heard at a big demonstration. Their cruel stories will be their manifestation in a world that ignores them – they are nevertheless determined to be heard and announce their existence and identity to this indifferent world. Nothing happens; Sophia simply gets killed in the street, probably by accident, like Vasso's brother. Moving from the working classes to the privileged ones, the central female figure, Anna, of *Diamonds and Blues* (1989), is a middle-aged bourgeoise, existentially in abeyance. She thinks of herself as "finishing her life"[26], that is, she has arrived at an age when eroticism vanishes – at least for women. Both her lover and her husband abandon her. Anna has a strong personality which has been canalised into nothing, although she is also a mother. In her life, love was the only content, as an obsession in her mind rather than as a real feeling, let alone passion. Even the motherly role did not demand any sacrifices of her egotism, it was almost its expansion. She has always been enacting a play in which she was a protagonist, without managing to overcome alienation and achieve identification. She filled the scenes – hopelessly void of action – with a feverish activity devoted to trivi-

26 From the text of the program of the first production of the play (theatre group of Karezi-Kazakos, 1989-90).

alities, for which nobody cared. She obsessively keeps on buying objects she does not really like, she plays the comedy of passion with lovers she does not love. She struggles for nothing, she soon feels this and gives up. Her soul is an empty shell, filled only with selfishness.

In Kostoula Mitropoulou's plays, more than any other Greek playwright's, male of female, the woman has a real dramatic weight, she is the axis. Although she is aware of how social status is the biggest part of one's identity, she prefers to dig deeper into the existence in order to discover the psychological and spiritual mechanisms, the inner thoughts and images that function in her characters' minds. She investigates them through the man-woman diptych or the man-wife-mistress triptych. For her male dramatic hero these relationships do not count for much, rather, they are imposed on him by his needs or the persistence of the woman. He lives them out, but he is not very interested, he gives up easily and refuses to occupy himself with them overmuch as other things have more importance for him: his ambitions or his political commitment. He suffers from feelings of guilt about his duty toward humanity, in which the woman is not included. She is really an accessory, her destiny is to satisfy one part of his personality and someone else can take her place easily. By way of contrast, Mitopoulou's woman lives for feeling. She invents it, she extracts it, she keeps it by the skin of her teeth and at any price. All her female characters seem to prove the old saying "For man love is one thing among others, for woman love is her whole existence". Whatever Mitropoulou's heroines may be, first or second-rate artists, lower or middle class – she ignores salon ladies, as she has phrased it[27] – or underground figures, they are obsessed by an overwhelming, almost hysterical and masochistic passion, which makes them passive and pushes them into the margin. If there is a wife, comfortably settled in her marriage, the play is satirical, as in *Hotel* and *The Visit*[28]. The main motif is this: the woman-subject is utterly subdued through her love for a sacred male object, she adores him and falls into ecstasy. The man-object decides as a subject on his own truth, rejecting her view of their relationship and story. He stresses to her that the terms were set at the beginning, the game was pre-ordained, that they both knew that they would not find the only possible satisfaction in love: mutuality. She never listens, she complains and quivers in despair. Mitropoulou's heroines, often writers or

27 She stated it herself, in a review about her work she gave to me in the past for a television show. She explained that her plays were inspired by personal experiences.

28 Kostoula Mitropoulou: *Hotel* in the collection of one-act plays *Στην ίδια πόλη* (*In the Same City*), Govostis, Athens 1978, pp. 53-59, *Η επίσκεψη* (*The Visit*) in the collection of one-act plays *Νταλίκα* (*Trailer*), Govostis, Athens.

actresses cannot explain how they fell into such a doomed and exhausting love affair, which devastates them. The same motives and roles seem to be repeated in all Mitropoulou's plays, although she also investigates some other dimensions of reality. Her actresses, who are many[29], are all losers, failures as artists and they have become almost relics as human beings. They have no personal life: they would not or could not make one for themselves. Beyond the limelight, which never lit them really, they did not do much, as the only thing they pursued was love. When it faded, together with their short success on the stage, they were left with a bitter intuition alternating with moments of ecstasy, as old illusions never quit their souls. Despair makes them fall back into long monologues, deliriums of megalomania or crises of self-sarcasm and bitter cynicism. Instead of performing in their shows, which anyway do not interest the audiences overmuch, they fall back into *de profundis* confidential revelations, asking for some love. However, they have a worse decay ahead of them: old age and death in loneliness and need. Sometimes the audiences take pity on them and give them some applause or a consoling word, but soon they get tired and feel infected by the fear of a destiny which does not involve only unsuccessful actresses. Mitropoulou has also written some social dramas, in which the characters are seen in a less symbolic and abstract light. Still the focus remains on the emotional and existential issues[30]. There are also the political ones, concerning perhaps the time of the seven-year dictatorship in Greece, although they could also be about the civil war[31]. The man in them is a member of the resistance and married, the woman is an understanding companion and mistress. He is a sensitive human being who worries and feels that he is betraying everyone: his comrades, who sacrifice their lives and bodily ability for a right cause, his mother who died alone, his family from which he is always absent, his mistress who spends her life waiting for him. All the female characters are passive, devoted, they accept

29 Kostoula Mitropoulou: *Ο τελευταίος μου ρόλος* (*My last show*) in the collection of one-act plays *Στην ίδια πόλη* (*In the same City*), ibid. pp. 64-74, *Ένας ρόλος για κλόουν* (*A Part for a Clown*) in the collection of one-act plays *Περιθωριακοί* (*Underground*), ibid. pp. 47-54, *Καμπαρέ ο κόσμος* (*Cabaret "The World"*), Govostis, Athens 1991, *Η Πουπέτ* (*Poupette*) in the collection of one-act plays *Έξι ρόλοι για σολίστες* (*Six Parts for Solo-performers*), Govostis, Athens 1985, pp. 47-54.

30 Kostoula Mitropoulou: *Οι τέσσερις ερημιές* (*The Four Isolations*), Govostis, Athens 1981, *Μουσική για μια αναχώρηση* (*Music for a Deparure*), Govostis, Athens, no chr., *Γράμμα από την Αγγλία* (*Letter from England*) in the collection of one-act plays *Περιθωριακοί*, ibid., pp. 71-84.

31 Kostoula Mitropoulou: *Το παιχνίδι και μια τύψη* (*The Game and one Piece of Remorse*), *Οι απρόσκλητοι* (*The Uninvited*). As far as I know these plays were not published. They texts were given to me by the late author.

the situation without becoming indignant or trying to change it. The wife lives expecting the daily routine, the mistress expecting the rare meeting. Both cling to their memories. Not so the male character. He has dilemmas and the responsibility of choice haunts him. The women feel that they had no choice, therefore no responsibility. Unlike the man, they are reconciled to themselves. Life is something that happens to them, they do not decide upon or operate the levers of its functioning. They only exist through their men. They aim at harmony and if they fail it is because things are beyond their powers, as they have always known. They are sorry about but not utterly annihilated by failure, strong in a certain way in their weakness, like the osier tree, which bends but does not break.

Naturally, the three authors examined above are not the only playwrights who have created varied and interesting female roles. They were chosen because, besides their talent, they are prolific in production, permitting a general assessment of their point of view on this subject. Two of them have already passed away. Lyberaki was the first (in order of appearance) woman playwright to achieve prominence: her first play was produced in France before Greece. As she left Greece to live in France in 1946, she was perhaps strongly influenced by the existentialist views on personal decision on the meaning of life[32], by Claude Lévi-Strausse's theories of the 'savage mind' and the myths of the fifties onward, together with Simon de Beauvoir's theoretical feminism, and produced her plays examining, but above all creating, female characters, who, on the realistic level are passive and unaware of their identity, defined and controlled by external factors, mostly patriarchal, but at the deeper level, the unconscious, which is primitive and collective according to Carl Jung, they are or become autonomous, self-sufficient, self-defined, proud and ruthless, terrible demi-goddesses, real queens or queens in their subconscious. Mitropoulou, who appeared in the sixties, although aware of female conquests in the social context, interpreted the female soul and mind as obsessed by the male presence, and, despite occasional and vain rebellions against it, defining herself through the male estimation of her, a mechanism Jean-Paul Sartre believed can be applied to all people[33]. Anagnostaki has kept a balance between these two attitudes, the social and the personal identity inextricably interwoven in her

32 Detection of existentialist influences in the plays of Lyberaki see in Kyriaki Petrakou: «Ο υπαρξισμός στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο», *Θεατρολογικά Miscellanea* ("Existentialism in postwar Greek theatre", *Theatrological Miscellanea*), Diavlos, Athens 2004, pp. 246-248.

33 *Être-pour-l'autre*. In a simplified phrasing, the image we have for ourselves passes and gets validated through the image the others have for us.

heroines in several degrees and changing within the same play. Their male colleagues have seldom managed to create such complicated and multi-levelled dramatic characters, with some exceptions of course, such as Giorgos Maniotis's mother roles, especially in his first family plays[34], in several plays of Vassilis Ziogas's[35] or in Pavlos Matesis's *Exile* (*Εξορία*). In the plays of most male playwrights the psychological background of their female characters seems one-dimensional and shallow, and a deeper analysis does not bring much to light. They contain truth but they are too simple, as all human beings seem when examined superficially. It is not their talent that is in question, nor do they conceal – let us hope – a conscious or unconscious misogynism; they are mainly interested in the Great Mechanism of the world, and in this women have no role, or they still have a secondary one[36]. Fortunately, there are many women writers appearing and manifesting themselves in the theatrical world, and they will manage to fulfil what Galatea Kazantzaki set as the duty of the woman playwright in 1910, when the first professional women playwrights were emerging, herself among them and additionally a theatre critic: that their vocation should be to depict the female world from the woman's point of view, revealing the hidden secrets, and not to imitate their male colleagues[37].

34 *Το ματς*, *Κοινή λογική*, *Καθιστική ζωή* (*The Match*, *Common Sense*, *Sedentary Life*).

35 *Χρωματιστές γυναίκες, Οι γάμοι, Τα εφτά κουτιά της Πανδώρας* (*Colourful Women*, *The Marriage*, *Pandora's seven boxes*).

36 See the conclusions in Petrakou: "Η γυναίκα στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο…", ibid.

37 Petroula Psiloriti (Galatea Kazantzaki): "Τα υπέρ και τα κατά" ("Pros and cons"), *Panathinea*, 15-30 Sept. 1910, pp. 310-311.

Allegorical Readings and Metaphors of Identity: Sexuality, Society and Nature in Vassilis Vassilikos' *Το Φύλλο*

Dimitris Tziovas

Vassilis Vassilikos (b. 1934) is one of the most prolific Greek writers and published his first short novel when he was just twenty. Since then he has produced a considerable number of novels and stories, some of which have been revised more than once. His trilogy *Το Φύλλο, Το Πηγάδι, Τ' Αγγέλιασμα* [*The Plant, The Well, The Angel*[1]] (1961) has been praised for its allegorical inventiveness, parodic playfulness and the versatility of its style and received the 'Group of the Twelve' award, the most respected prize in Greece at the time.[2] Though the quality of his writing was immediately recognised, in his early writing career Vassilikos tended to be irreverent and provocative.[3]

His second novel is called, tongue in cheek, *Victims of Peace* [Θύματα Ειρήνης, 1956] and portrays the restlessness of youth and the difficulty young people were having in adjusting to peacetime life after the war. Ten years later he was fed up with the resistance chronicles, claiming that previous generations had nothing to offer to young writers such as himself (Vassilikos 1966a and 1966b). He also argued that in his time people were experiencing a new type of occupation which required a new type of resistance. This claim provoked an angry response, in the form of a letter to the left-wing journal *Epitheorisi Technis*, from the poet Manolis Anagnostakis, who considered Vassilikos to be a leading example of verbal and intellectual arrogance, provocative narcissism and profound irresponsibility (Anag-

1 This is the title of the English translation by Edmund and Mary Keeley (Vassilikos 1964). All references to the English translation of Vassilikos' stories are made to this edition and page numbers are given in parenthesis after each quotation or reference. Reviews of this translation have been published in the *New York Review of Books* (Gross 1964) and *The New York Times Book Review* (Zuckerman 1964).

2 For a critical evaluation of Vassilikos see the brief comment in the avant-garde journal *Πάλι* (nos 2-3, 1964/5, pp. 138-40).

3 Vassilikos has been seen as the Greek version of the group of English writers known as 'angry young men' among whom John Osborne and Kingsley Amis were prominent (Moullas 1989: 62 and Raftopoulos, 1965: 255).

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

nostakis 1966). With the publication of *Z* (1966) and the subsequent imposition of a military dictatorship in 1967, which led to a period of self-exile from Greece, his fiction becomes explicitly political and more documentary.[4] Generally speaking it could be said that his novels range from lyrical parables and allegorical fantasies to testimonial narratives.[5]

Vassilikos published his trilogy on his return from the USA where he had studied film and television and it seems likely that his American experience had an impact on his later writing and outlook (Vassilikos 1964c). It should also be noted that two of the most promising Greek writers of the early 1960s, Tachtsis and Vassilikos, wrote their influential fiction during sojourns in America or Australia or immediately upon return from their travels there. Vassilikos also seems to echo Gide, Camus and Kafka as well the Beat generation, while the influence of the modernist intellectual climate of Thessaloniki on his early published fiction (set in that city) is scarcely negligible, though it has been claimed that he is the most detached from the city's literary tradition (Apostolidou 1997: 160).[6]

The trilogy consists of three symbolic narratives of exploration and erotic initiation; three acts of the same drama about an 'angry young man' in search of identity.[7] Exploring sexual fantasies, the hedonism of danger and metaphysical anxieties, they centre on love and death: the names of the three protagonists Lazaros, Thanos[8] and Angelos all evoke death or resurrection. Kimon Friar suggests that Vassilikos 'has written his own Divine Comedy, that the protagonist Lazaros-Thanos-Angelos (Resurrection-Death-Eternity) wanders in the dark wood of existence seeking to find the source of light, of essence, spurred on by love that is at times narcissistic, or feared, or sublimated' (Friar 1964). The trilogy has also been described as 'Anti-Eroica' (alluding to the celebrated novel by Kosmas Politis) and as the narrative of a well-planned suicide of a young person.[9] In this paper I will

4 For an overall assessment of Vassilikos' fiction see Sachinis 1965: 176-192 and 1985: 95-120, Ziras 1988: 342-356 and Vassilikos 2007: 373-536. This edition includes useful information about the different editions and the critical reception of the trilogy.

5 See Vassilis Vassilikos, 'Αυτοπροσωπογραφία' in Vassilikos 1976: 131-32.

6 See also Vassilikos' interview with Tasos Goudelis where he talks about Thessaloniki during the 1950s and claims that his novels are always based on the work of other writers (Vassilikos 1992: 14, 29 & 31 and Vassilikos 1983: 34).

7 In his entry on Vassilikos Alexis Ziras (1988: 349) argues that his oeuvre is replete with symbols and allegories.

8 The following passage from *Το Πηγάδι* is telling: 'Θάνος, Θανατερός, Θανάσιμος – αν ήμουν επίθετο έτσι θα κλινόμουν' [Deadly, Deadlier, Deadliest; if my name were an adjective, that is how I'd be declined' (127)] (Vassilikos 2007: 164). All references to the three stories are made to this edition and page numbers are given in parenthesis after each quotation or reference.

9 Raftopoulos 1965: 266. K. Porfyris anonymously in the newspaper *Avgi* (11 July 1961)

concentrate only on the first story in the trilogy, taking into account that Vassilikos himself, in his preface to the 1994 edition (Nea Synora-Livani), points out that the three stories should be read separately. He also suggests that the reader should start with *Το Πηγάδι* (written between 1954 and 1957) and then move on to *Το Φύλλο* (written between 1957 and 1959).[10]

In *Το Φύλλο* a student steals a pot plant from the garden of a girl he has seen in the street and secretly followed. He takes the plant to his room in a new block of flats where it grows out of all proportion, taking over the family flat. The extraordinary growth of the plant threatens the stability of the entire building and the tenants, not knowing the cause of the problems they encounter or the source of the strange noises they hear, are bewildered and scared. Discovering that the plant is causing these problems, they pronounce a danger to the safety of the building and finally destroy it after which the young protagonist contemplates making his escape from the city.

In the novel Vassilikos brings together two themes: the clash of nature and culture and the protagonist's search for identity. These themes are even alluded to in punning fashion by the title *Το Φύλλο* which alludes to nature (φύλλο) as well as to gender and sexuality (φύλο). The story also deals with social disillusionment and loneliness, even fear, while the block of flats functions as a metaphor for a whole society undermined from within, thus adding another dimension to a multi-layered and intricately structured narrative.

The novel opens with a passage with biblical overtones ('Στην αρχή ήταν το χάος. Πάχνη, ομίχλη, βροχή, χιόνι και χαλάζι. Ένα διάστημα αδειανό και το σκοτάδι πάνω στην άβυσσό του' ['In the begining was chaos. Mist, fog, rain, snow and hail. A void, and darkness was upon the face of the deep']). This is accompanied by a parody of the creation of the world which takes the form of a description of the construction of a block of flats in which the role of the Supreme Lord is assumed by a civil engineer ('Και είπε ο Κύριος: να έρθει πρώτα ο εκσκαφέας' ['And the Landlord said: let the digger go']). The opening and closing pages of the novel invite a reading of the novel in terms of the clash between nature and culture. They refer to the rapid reconstruction in Greece during the late 1950s and early 1960s, including

finds in *To Φύλλο* a new form of romanticism in which the isolated individual is in conflict with a debased society.

10 See also Sainis 2007: 347. Dealing with adolescence, love and sexuality, the recently published trilogy of stories *Τρεις Γυναίκες* (Three Women) by Vassilikos, written between 1953 and 1956, can be seen as a precursor of his later trilogy *The Plant, The Well, The Angel*. The first story takes place on the island of Thasos and the central character is called Lazaros while the young protagonist of the last story is a student of agriculture like the hero in *The Plant* (Vassilikos 2009).

the erection of blocks of flats. Judging from references to (inter alia) the Upper City, Yiadi-Koulé and the Rotunda the novel would appear to be set in Thessaloniki (Mackridge 1997) and its rebuilding causes social divisions and creates a sense of two worlds existing in the same city.

> Είναι περίεργο, πολύ περίεργο να ζεις πάνω στην κόψη του ξυραφιού, πάνω στα σύνορα των δύο κόσμων. Γιατί έτσι όπως είναι το καινούριο σπίτι μας, από τη δώθε μεριά της Εγνατίας κι απέναντι είναι η Καμάρα και η σειρά των χαμηλών σπιτιών με τα ραγισμένα και φθαρμένα προσωπεία, έχω την αίσθηση πως βρίσκομαι πραγματικά πάνω στα σύνορα, στο μεταίχμιο της νέας πόλης με τα τετράγωνα θηρία της και της παλιάς με τα σεμνά και φτωχικά της σπίτια. Στον κόσμο που ανήκω υπάρχει άνεση, μα καμιά χαρά. Στον απέναντι κόσμο μπορεί να υπάρχει φτώχεια, μιζέρια, δυστυχία, μα ωστόσο μια κάποια διάθεση κεφιού απλώνεται με τη νύχτα κι οι άνθρωποι εκεί τραγουδάνε πιο αμέριμνοι, ανασαίνεις πιο ελεύθερα, γιατί λιγότερη είναι η στοιβαγμένη πέτρα κι υπάρχουν ακόμα δέντρα και λουλούδια στις αυλές. Οι γραμμές των τραμ είναι τ' ορόσημο. Τα περίπτερα, τα συνοριακά φυλάκια. Γι' αυτό σου λέω πως είναι δύσκολο να ζεις πάνω στα σύνορα. (Vassilikos 2007: 29-30)

> It's strange, very strange, to live on the razor's edge, on the border between two worlds. Because the way our new house is situated, on this side of Egnatia Street, opposite the Arch of Galerius and the row of low houses with their cracked and worn masks, I have the feeling that I am indeed living on a border, in the no man's land between the new town, with its square monsters, and the old, with its poor and humble houses. In the world I belong to there is ease but no joy. In the world opposite there may be poverty, misery, unhappiness, but there is also a certain disposition toward gaiety which spreads out with the coming of night, and the singing there is more carefree, one breathes more easily, because there is less heaped-up stone and there are still tress and flowers in the courtyards. The streetcar tracks are the borderline. The kiosks are the guardhouses. That's why I tell you that it's difficult to live on the border. (Vassilikos 1964: 9-10)

By contrasting the poorer but apparently merrier old world with the modern but unhappy new world, this passage points to a reading of the novel which opposes poverty and modernity.

At the end of the novel the social contrast between the two worlds gives way to an image indicating the defeat of nature and the old style of life:

> Μα ο αριθμός 17 δεν υπήρχε. Δεν υπήρχε ούτε η σιδερένια πόρτα ούτε η αυλή με το κηπάκι της ούτε το διώροφο σπιτάκι με το πορτοκαλί φως στα παράθυρα. Τι τέρας εφταώροφο υψωνόταν μπροστά του; Σκαλωσιές από δοκάρια, το βαρούλκο σταματημένο χαμηλά, η μπιτονιέρα ακίνητη στο δρόμο μέσα σε λόφους χαλικιού και άμμου και τσιμέντου. Μια πινακίδα κρεμόταν κατάστηθα, όπως το πέταλο που είχαν οι γκεσταπίτες:
>
> ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ
> *ΠΟΛ. ΜΗΧΑΝΙΚΟΣ*
>
> Και μια άλλη
>
> ΜΟΝΩΣΕΙΣ ΦΕΛΙΖΟΛ
>
> Και μια άλλη:
>
> ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ Η ΕΙΣΟΔΟΣ
> ΕΙΣ ΤΟΥΣ ΜΗ ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΥΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΟΙΚΟΔΟΜΗΝ
>
> (Vassilikos 2007:117)

> But number 17 didn't exist. Nor did the iron gate exist, nor the courtyard with its small flower bed, nor the two-storied house with the orange light in its windows. What was this seven-storied monster rising before his eyes? Scaffolding with girders, the hoist down low, the cement mixer motionless in the middle of the road among piles of gravel and sand and cement. A sign hung over its heart like the horseshoes that Gestapo soldiers wore:
>
> PAPADOPOULOS
> Civil Engineer
> And another:
>
> FELIZOL INSULATION
>
> And another:
>
> NO ADMITTANCE EXCEPT ON BUSINESS
>
> (Vassilikos 1964: 96-97)

Now monstrous high-rise buildings suggest that the culture associated with technology, reconstruction and urbanisation has taken over by destroying the old and more 'natural' ways of living. The plant could be seen as a metaphor for nature and its unnatural growth as its revenge.

The anxiety about man's dangerous attempt to control nature is the theme of another novel published in the same year: *Το Φράγμα* [The Dam]

(1961) by Spyros Plaskovitis. Allegory, fantasy and nature's revenge interact in these narratives which engage with the existential anxieties of their readers at a time when Greece was experiencing the consequences of entry to the technological age and a rapid urbanisation. Both novels could be read as sinister warnings to those who favour urban development or technological progress at the expense of nature.[11]

Though the opening pages of Vassilikos' novel could be seen as a transition from nature to culture, a kind of rite of passage, they could also be read in psychoanalytic terms as an attempt by the protagonist to enter the Symbolic order from the chaos of the Imaginary.[12] As he writes to his friend Kostas he lives on the boundaries of two worlds, constantly trying to define his position and identity. In the same letter he also writes of being dissatisfied with the society in which he lives and wanting to join another.

> Κάθε τόσο νιώθεις την ανάγκη να δραπετεύσεις, να πας να ζήσεις για λίγο στον κόσμο εκείνο που δεν ανήκεις, αφήνοντας τον κόσμο όπου ανήκεις χωρίς καθόλου να ζεις. Ώσπου στο τέλος το μόνο που κερδίζεις είναι να μην ξέρεις πού είσαι και να χάνεις κάθε τόσο την οποιαδήποτε σιγουριά που σου χαρίζουν τα οποιαδήποτε όριά σου. (Vassilikos 2007: 30)

> Every now and then you feel the need to escape, to go live for a while in the world to which you do not belong, leaving behind the world to which you do belong but where you do not in fact live at all. Until finally the only thing you gain is not knowing where you are, while losing sometimes whatever security you may have found within whatever boundaries. (Vassilikos 1964: 10)

The main character increasingly shuns the outside world as the action unfolds and the fact that he does not fit in breeds resentment within him. At first, though he by no means dares to engage with society, he does allow himself to experience it, going as he does for walks through the city at night and viewing the town from his balcony with a certain sense of pleasure while longing to become part of the other side of town, i.e. a different society to the one (he thinks) he belongs to. He is afraid of not belonging to any society and is determined to overcome this problem by creating a safe little world of his own to provide him with the security and protection he requires: 'Το μόνο που ξέρω ότι θέλω προς το παρόν είναι να φτιάξω μέσα

11 For developments in fiction during the 1960s see Beaton 1999: 239-257.

12 For the terms 'Symbolic' and 'Imaginary' see below note 17.

στη δική μου κάμαρα έναν κόσμο δικό μου' (Vassilikos 2007:30) ['The only thing I know that I want for the time being is to build within my own room a world of my own' (Vassilikos 1964: 10)]. Indeed he is happy to have a room of his own at last which acts as a substitute for a girl and even gives him the opportunity to develop erotic fantasies ('βρέθηκε μέσα σε μια κάμαρα παρθένα, αμόλευτη, άσπιλη, όπου κανένας άλλος πριν από Αυτόν δεν είχε κατοικήσει μέσα εκεί' (Vassilikos 2007: 28) ['was finding himself in a room that was virgin, untouched, unsullied, where no one had lived before him' (Vassilikos 1964: 8)]).[13] By trying to claim his own space, he in turn attempts to define his identity.

Indeed, the protagonist of *Το Φύλλο* lends himself to an absorbing and complex analysis. Through the third-person narrator's descriptions of his actions and behaviour, and the occasional forays into his thoughts and monologues, the reader is treated to telling insights into his mental processes, insights which are invaluable to the study of his character from a psychoanalytical perspective.

Though the main character has a name, Lazaros or Lazos, he is referred to throughout as He (Αυτός).[14] The initial capital suggests that the word is a substitute for his real name, which is only mentioned four or five times, and then only after he has been introduced as Αυτός, and exclusively in his dealings with others. For example, his real name is first given when, at the end of a letter to his friend Kostas in Munich, he signs off as 'Lazos' and later during a conversation in which his parents' guests ask after 'Lazaros'. To the narrator, and therefore to the reader, he will always remain He; in other words, he is effectively without a name. Names are used for differentiation, to distinguish people, and assign an identity to an individual. If to possess a name is to possess an identity, it can only follow that to be without a name is to be without an identity.

As has already been made clear earlier, Lazaros is not overtly fond of the people he is closest to, including his fellow residents in the apartment block and even his own parents, and goes to increasing lengths to avoid them as

13 In his later text *Οι φωτογραφίες* we find a passage which evokes the atmosphere of *Το Φύλλο*: 'Είχε μείνει τώρα σχεδόν γυμνός κι απροστάτευτος μέσα στην κάμαρά του, φυτώριο της πιο οργιαστικής φαντασίας, αλλά παρθένα σαν δάσος απάτητο από κυνηγούς' (Vassilikos 1964b: 28).

14 It should be noted that Lazaros Lazaridis is also the name of the main character of his *Οι Φωτογραφίες* (1964) and the real name of the eponymous protagonist of *Γλαύκος Θρασάκης* (1974-76, translated into English by Karen Emmerich as, *The few things I know about Glafkos Thrassakis*, Seven Stories Press 2003). For a comparative reading of the Trilogy and *Glafkos Thrassakis* see Koula Chrysomalli-Henrich 1979. See also Farinou-Malamatari 2002.

much as he can.[15] His dislike of others is manifest in his hostile attitude to the maids and the electrician (whose only crimes are being too noisy and asking after the plant respectively), while his childish attempt to intentionally shock his parents' guests at the dinner table by blurting out 'εντελώς ξεκάρφωτα' (Vassilikos 2007: 42) ['quite irrelevantly' (Vassilikos 1964: 22)] and repeatedly asserting that all the maids in the block are in fact 'whores' smacks of repressed bitterness of an immature kind released in an immature way. His feeling of not belonging leads him to sympathise only with the Armenian family; as he explains to his newly acquired plant, they are: 'Οι μόνοι που συμπαθώ σε τούτο το σπίτι. Ίσως επειδή είναι κι αυτοί εξόριστοι, όπως εγώ' (Vassilikos 2007: 53) ['the only ones I like in this place. Maybe that's because they, too, are exiles like me' (Vassilikos 1964: 32)].

He tries a series of projections and identifications and occasionally suffers from a siege mentality in his short-lived attempts to come to terms with the outside world. His discomfort in his present society results in his becoming more and more insular, rejecting everything and everybody in turn (first the city, then the maids and other residents, his friends and finally his parents), until only his precious plant remains. And when that is destroyed without his having succeeded in completing his Oedipal trajectory, he has no option but to leave society altogether never to return: 'Τύρισε κι έριξε μια τελευταία ματιά στον κόσμο που άφηνε πίσω του (…) Όχι, δεν θα γυρνούσε ποτέ πίσω, ποτέ πια' (Vassilikos 2007: 119) ['He turned and cast a last glance toward the world he was leaving behind him (..) No, he would never go back, never' (Vassilikos 1964: 98)].

Before we turn our attention to Lazaros' relationship with the plant, it will be useful to examine the role of the plant in the story. Despite the fact that the plant is not human, and therefore not capable of thought, action or communication, it plays such a vital role that it becomes a character in its own right. Although physically it does nothing but grow (out of all proportion), to Lazaros it is not just a plant, it is invaluable as a companion, ally and parent figure. He treats the plant like a person, confiding all his secret thoughts, fears and emotions to it as one might to a parent, lover or friend. Assigned various roles and genders, in which the humanising factor is quite evident, the plant is also compared to a person on a physical level. In the frequent descriptions of the plant, analogies are made not only with the human character, but also with the human body, the best example of which is probably the final one, when the plant has been hacked down and is reduced to a 'corpse' with its internal organs and structure splayed out on

15 It could be argued that Vassilikos' character presents some similarities with *Αντρέας Δημακούδης* (1935) by Nikos Gavriil Pentzikis.

the floor: 'Από τη σφριγηλή σάρκα του είχε απομείνει μια μεμβράνη. Όλο το άλλο σώμα του έγινε νερό που πλημμύρισε το πάτωμα (…) η ραχοκοκαλιά ήταν σπασμένη σε τμήματα, τα πλευρά κι αυτά τσακισμένα σαν τόξα δίχως χορδή, μερικές πέτσες κρεμόνταν' (Vassilikos 2007:113) ['of its robust flesh only a membrane was left. The rest of its body had turned to water, flooding the floor (…) the spine was split into sections, the ribs too had snapped, like gutless bows, shreds of skin hung loose' (Vassilikos 1964: 92)].

By talking to it and interpreting its feelings, moods, fears and desires as he watches it change, Lazaros bestows on the plant a certain personality of its own, his mind working in much the same way as that of a child who creates an imaginary friend. It is perhaps because he is identity-less himself that he endeavours so hard to put a name to the object of his desire, but his attempts to discover exactly what the plant is are largely in vain. All he can deduce is that the plant appears to have characteristics of both an 'αλλομπέτσα' [monstera deliciosa] (a feminine noun) and a 'φυλλόδεντρο' [philodendron] (a neuter noun).[16] The ambivalent gender of the plant reflects in a way Lazaros' own confused sexuality. He often sees the plant as a girl/woman whom he calls 'Ariadne', suggesting that she will give him the thread to find his way out of the labyrinth of selfhood and identifications. On one occasion, Lazaros even sees the plant as himself though he soon brushes the thought aside. The plant and its subsequent demise could be seen as a metaphor for desire and its suppression. Thus, the plant contributes to an ambiguous interplay in the story between identification and sexuality.

Despite it having attributes belonging to different sexes, for the most part Lazaros views the plant as a female, that is, mother and mother as lover. Under normal circumstances, on account of her sexual difference to an Oedipal child, the female subject is the site of fascination and desire, but also threat, 'her lack of a penis, implying a threat of castration and hence unpleasure' (Mulvey 1989: 21). However, here the plant is both dual gendered and, as it has no sexual organs, asexual. And as such it is a far less threatening figure to the Oedipal child (Lazaros), who as a result feels much more in control.

16 The uncertainty of the gender of the plant is highlighted in the text: 'Οι μέρες, οι βδομάδες που θα 'ρθουν θα μου πουν για το πραγματικό φύλο του φύλλου μου. (…) Παράτησε τότε τα βιβλία, που δεν του έλεγαν τίποτα, μια που το φύλλο του ξέφευγε από τους συνηθισμένους τύπους, τα καλούπια. Κι ήταν ακόμα χωρίς όνομα, όπως η κοπέλα που το είχε και δίχως πρόσωπο, μια που άλλαζε πρόσωπο κάθε τόσο» (Vassilikos 2007: 60-1) ['The days, the weeks ahead will show me the real sex of my plant. (..) So he abandoned the books, which could tell him nothing now that his plant eluded definition under the usual types and forms. It was still without a name, like the girl who had owned it, and without a face, since it changed its face every so often' (Vassilikos 1964: 39-40)].

The protagonist's lack of identity (except where it is imposed on him by others) is a sign that he has so far failed to reach this crucial point in human personality formation and is still stuck somewhere in the pre-Oedipal phase or Mirror Stage of his psychological development.[17] Vassilikos' novel could be read from a psychoanalytic perspective though such a reading, as Felman argues, should not be an 'answering service' telling the reader what the text 'really' means since the traditional method of applying psychoanalysis to literature is in principle ruled out:

> The notion of *application* would be replaced by the radically different notion of *implication*: bringing analytical questions to bear upon literary questions, *involving* psychoanalysis in the scene of literary analysis, the interpreter's role would here be, not to *apply* to the text an acquired science, a preconceived knowledge, but to act as a go-between, to *generate implications* between literature and psychoanalysis. (Felman 1982: 8-9)

Hence, in this paper psychoanalysis is not seen in terms of application, but as providing a framework for exploring the protagonist's selfhood and understanding Vassilikos' multi-faceted narrative.

Although actually a mature young man, Lazaros is curiously child-like, displaying the immaturity and mentality of someone much younger than his twenty-two years. His obsessional behaviour regarding the girl ('Ariadne') and the plant, his paranoid suspicions that others are against him, and his frequent espionage fantasies all point to someone who is not fully in touch with reality and looks out on the world through the eyes of a child who does not fully comprehend or appreciate what is right, accept-

17 In the mirror-phase stage, the child identifies with its specular image, and this inaugurates the series of identifications that will form the ego. The child is captivated by a specular other thanks to an identification which is also an alienation. The Imaginary is thus the realm in which self and other merge, and in which identity is grounded in a mere semblance of unity. The Imaginary is not a stage which is overcome or transcended, and is a constant presence in the lives of human subjects and in the stories they tell. Adapting Lévi-Strauss' study of how kinship rules and exogamy govern exchanges between human groups to the field of psychoanalysis, Lacan describes the Oedipus Complex as a process which imposes symbolic structures on sexuality and allows the subject to emerge. Pre-Oedipal sexuality is likened to a state of nature and unbridled sexuality; the role of the Name-of-the Father is to disrupt the dual relationship in which the child tries to fuse with the mother in an incestuous union. Culture and the Symbolic are thus imposed upon nature. Lacan's Symbolic is not simply synonymous with language and should be understood as comprising the entire domain of culture (See Lacan 1977 & 1987 and Vice 1996).

able or logical. At one stage, his overactive imagination, combined with his aforementioned aversion to everything and everyone around him and sense of persecution, even goes so far as to see the furniture in his room as taking a hostile stance to his beloved plant. On his birthday, he himself does not admit that anything changed, as he still indulges in the same activities and sings the same old songs as if to demonstrate the fact.

Establishing Lazaros as a man/child takes on increasing significance when we turn our attention to his relationship with the plant, which can be seen very much as a parental figure. Left to his own devices when his real parents are away on holiday, Lazaros takes off all his clothes and proceeds to wander around naked, lying on the damp new shoots the main plant is generating. This reverting back to his natural state, i.e. naked as a newborn infant seeking the touch and comfort of his 'mother', can be explained in two ways. Firstly, it may be a regression back to the womb, or alternatively, it may be a result of his Oedipal (sexual) feelings for the mother figure. Although he desires 'her', obviously he cannot physically possess 'her' as she is not human, therefore he does the next best thing in order to get as close as possible to satisfying his desires. Either way, this is a strong indication of his incompleteness as an adult. This desire is also relieved somewhat by his constant stroking of the plant, and the first physical (and erotic) contact he has with his surrogate mother-to-be leaves him with a self-confessed feeling of fulfilment: 'Με τα χείλια του ακράγγιξε το χλωμό δέρμα του φύλλου. Η στιγμιαία τούτη επαφή τον γέμισε ευτυχία. Δεν ήταν άδειος τώρα. Είχε ένα βάρος γλυκό πάνω στο στήθος του, που γαλήνευε την καρδιά του' (Vassilikos 2007: 48) ['With his lips he touched the pale skin of the leaf. This momentary contact filled him with delight. He was no longer empty. He had a sweet weight on his chest which calmed his heart' (Vassilikos 1964: 28)].

In a child caught up in the tumult of self-identification, one moment identifying with the mother figure and the next with the father (i.e. the patriarchal male), it is hardly surprising to find confused behaviour as regards gender roles. The childlike element in Lazaros is by no means the only aspect of his character, since he can simultaneously be classed as personifying the female/mother and the male/father. The first of these provides us with an interesting case of the reversal of gender and/or roles, where Lazaros as both male and child finds himself acting as both lover and mother. Although the plant is essentially a mother figure, in an ironic and dramatic reversal it is not the maternal figure that cares for the child, but

the child who nurtures the mother.[18] In another reversal of the norm, in the hands of the child/carer it is the 'mother' who grows and develops and not the child, who has, physically speaking at least, long since ceased to do so.

The confusion as to who is the child and who is the mother arises again when Lazaros' secret world is discovered and destroyed by the hated enemy (the neighbours). Seeing his beloved plant in such inescapable danger he does little to protect it (something which might be expected of a mother), seeking instead to find protection in it by wrapping his naked, vulnerable self up in the main leaf. In running to and hiding in the 'arms' of his 'mother' he exhibits his childlike aspect to perfection, and the plant fulfils its role in shielding him until the last possible moment. However, when the plant is finally destroyed he faints, displaying what could arguably be seen as a reaction much more suited to a female parent seeing her child die than vice versa.

In contrast with this female/maternal side to Lazaros' character, there are also several occasions on which he assumes more masculine roles, namely those of a lover and a father, as well as of the aforementioned (male) child. As a lover he almost fulfils his Oedipal desires, viewing the plant very much as a mother/lover figure, initially misrecognising it as representing the girl he stole it from. However, when the plant begins to develop, it takes on an identity of its own, and he acknowledges that he no longer treasures it because it reminds him of the girl. From the start he is smitten and fascinated by it, endeavouring to find out all he can about it; caressing it, talking to it gently and referring to it as 'φύλλο μου, γυναίκα μου, άτλαντά μου' (Vassilikos 2007: 110, 111) ['my plant, my woman, my Atlas' (Vassilikos 1964: 89, 91)], and generally neglecting everything else to devote his whole existence to it. His devotion is repaid in full when the plant-mother responds to his love and affection by giving birth to numerous offspring, sending him into raptures of paternal delight. He has become a father, and does what any new father would do on the delivery of his first born:

> Δάκρυα χαράς τού ερχόταν στα μάτια. Και για να γιορτάσει τα γεννητούρια του, γέμισε ένα ποτήρι κονιάκ, έσπασε λίγο πάγο στην κουζίνα και το κατέβασε μονορούφι. (...) Η πληρότητα. Αυτή η μικρή στιγμή της αιωνιότητας που κυνηγούμε στη ζωή μας. Κ' έπειτα δεν με νοιάζει. Έπειτα θα μπορώ πιο εύκολα να πεθάνω. (Vassilikos 2007: 82)

18 It may also be worth mentioning here that a daughter is arguably more likely to look after a needy parent than a son; with this in mind, it could be said that not only is Lazaros as male and male child transformed, in the abstract, into female as mother but also female as child, thereby making for an even more complex inversion of role and gender.

> Tears of joy came into his eyes. And to celebrate, he filled a glass with brandy, got some ice from the kitchen, downed the brandy in one swallow. (…) The fullness. This small moment of eternity that we pursue all our lives. And afterwards I don't care. Afterwards I'll be able to die more easily. (Vassilikos 1964: 61)

The unfortunate irony of this statement is of course that though Lazaros finally feels complete within himself, he has been lulled into a false sense of security. He will never be really complete unless he resolves his Oedipal complex, and his cyclical and simultaneous adoption of so many different aspects of the human character indicates that he is still wavering between identities, unable to decide on one specific gender and/or role in his confused and incomplete state until a father-figure intervenes to help him fix it by putting a stop to his improper, incestuous behaviour.

For a child in the Oedipal phase or Mirror Stage, identity is a complex issue. Insatiably seeking his identity, a male child who has initially identified with his mother only to discover that she is not at all the same, and who then looks elsewhere for someone to satisfactorily supply him with an image to identify with, is effectively 'identity-less' until he settles on siding with a patriarchal representative, thus completing his Oedipal trajectory. An individual who has not resolved his Oedipus complex has not yet reached the point of self-identification, therefore he is not yet ready to pass from the Imaginary Order into the Symbolic, in other words become fully integrated into society.[19] If he is not destined to enter society, he is fated to become an outcast, ostracised by and ostracising himself from the world in general.

Given all this, Lazaros' rejection of his real parents in favour of the abstract substitutes provided by the plant is inevitable. He spurns both, but it is his mother who most feels the exclusion from his new life. As far as he is concerned, she is largely insignificant, and the best way of dealing with her irksome presence is to ignore her. Only once, momentarily, when she breaks down and pours her heart out to him does he feel anything, but even then he cannot bring himself to approach or comfort her. But why should he reject his real mother for a non-human substitute? The answer to this

19 'At its simplest the Oedipus complex is the notion that every child sexually desires a parent and wishes to be rid of its rival, the other parent' (Lapsley 2006: 69). Fredric Jameson rightly cautions that 'to speak of the Imaginary independently of the Symbolic is to perpetuate the illusion that we could have a relatively pure experience of either. If, for instance, we overhastily identify the Symbolic with the dimension of language and the function of speech in general, then it becomes obvious that we can hardly convey any experience of the Imaginary without presupposing the former' (Jameson 1982: 350).

question may well be because, although he desires her he cannot have her and therefore his desire becomes dislike and disinterest.

However, he still desires the mother-figure and has to find one elsewhere. Initially, he opts to replace her with the anonymous girl, but, as he cannot have her either, he then chooses the object closest to her to associate her with. The plant, therefore, originally represents the girl who in turn represents the mother figure, which effectively means that Lazaros' real mother has twice been usurped her maternal role. She is understandably unhappy about her son's preference for the plant and feels totally shunned, shut out of his room and his life. He is denying her all her maternal pleasures; he no longer eats her cakes and sweets, in fact he no longer eats anything, he does not allow her to clean his room or wash his clothes, letting himself go almost entirely in his devoted love for the plant. When he refuses to bring his mother a glass of water but then fetches a whole jug for the plant, it proves to be the final straw, and she bitterly pours her heart out in a long monologue (reported in indirect speech by the narrator), expressing her point of view.

Earlier in the text, when he makes a fuss on first seeing the plant, Lazaros implicitly accuses her of being jealous and regarding it as a rival: 'Έβλεπε όμως μες στα μάτια της ότι δεν ήταν μονάχα η απορία· κατάβαθα μέσα τους, στις κόρες των ματιών, κρυφόκαιγε κιόλα ένα μίσος, μια έχθρα, σαν να μην ήταν μπροστά της ένα απλό φύλλο που αντίκριζε, αλλά μια άλλη γυναίκα, που ο γιος της την κουβάλησε από το δρόμο' (Vassilikos 2007: 55) [He could see, though, that there was something more than surprise in her eyes; a certain hatred had already started smoldering deep inside them, in the very pupils, a certain hostility, as though she were facing not just a simple plant but another woman that her son had brought in from the street' (Vassilikos 1964: 34)]. Apparently, he observes a 'φλόγα της ζήλιας' ('flame of jealousy') and that same night he has a nightmare that his mother is ripping the plant's flesh to shreds with her painted nails. Although all this could be (dis)regarded as a figment of Lazaros' possessive and obsessive childish imagination, in her monologue his mother actually admits her jealousy:

> Και ναι, δεν του έκρυβε πως ζήλευε το φύλλο, που της τον έκλεψε για πάντα μέσα στο ίδιο της το σπίτι, μες στο χωράφι της. Δεν είχε άλλα παιδιά για να παρηγορηθεί, ν' αφοσιωθεί σε κείνα. Έναν τον είχε, μονάκριβο, καμάρι και περηφάνια της. Και τώρα! (…) Και στο τέλος, ποια η ανταμοιβή; Ο γιος της ερωτεύθηκε αυτό το έκτρωμα, αυτό το εξάμβλωμα της φύσης, αυτό το τέρας, και τον έχασε για πάντα. (Vassilikos 2007: 73)

> And, yes, she didn't hide the fact that she was jealous of the plant that had stolen him away from her forever in her own home, in her own territory. She had no other children to console her, to devote herself to. She had him alone, her only cherished one, her pride and joy. And now! (…) And what was her reward in the end? Her son had fallen in love with this freak of nature, this abortion, this monster, and she'd lost him forever. (Vassilikos 1964:52)

Despite her secret heartache, she never dares to say anything in front of her husband, as she knows he will not back her up. It is ironic that, in an Oedipal situation such as this, which requires a patriarchal imposition of the Phallic No to stop any further yearning for the mother figure, or in this case for the plant, it is the mother who is the obstacle to Lazaros' desires, not the father, who actually approves of it. In his first proper appearance at the dinner table, Lazaros' father is introduced as an 'άνθρωπος ντόμπρος και απονήρευτος' (an honest and unsuspecting man), naively believing his son's story about the plant being an 'experiment' and supporting him in his 'studies'. In other words, Lazaros' father does precisely the opposite of what he ought to do, that is put an end to his son's incestuous activities. In siding with him against the mother he is actually giving him permission to do as he pleases, and hence prolonging the non-resolution of Lazaros' Oedipal complex. It is essential that he should intervene in order to enable Lazaros to complete his Oedipal trajectory, however, at no time does he attempt to do so, proving himself ineffective and impotent in his patriarchal role. This is unfortunate for Lazaros, who is therefore stuck where he is in the Oedipus Complex until or unless he finds another father figure, which he fails to do and hence ends the narrative as he began it, still an incomplete, identity-less individual detached from society.

Bearing this in mind, it could be argued that the novel might indeed be read in different ways. Firstly, as an allegory for the nature-culture opposition;[20] secondly, as the story of a young man who is either at odds with his social context or trying to come to terms with his sexuality; and finally as a narrative of identity, focusing on the childish immaturity of the protagonist and his relationship with others, primarily his parents. The last two readings in

20 In his introduction to the definitive edition of the Trilogy, Aris Maragopoulos describes *The Plant* as an ecological manifesto ('Τι είναι και τι θέλει η Τριλογία' in Vassilikos 2007: 13).

focusing on the sexuality and identity of the main character, could be seen as overlapping. Basically all three readings could be summarized in psychoanalytic terms as a transition from the chaotic Imaginary to the Symbolic order, the world of language and culture, which subjects gradually enter in shaping their identities.

Vassilikos subtly weaves into his narrative identity anxieties and existential uncertainties regarding modern progress and the destruction of nature. Youthful anarchism and escapism mingle with latent autobiography. He skilfully intertwines the social and the personal, realism and fantasy, monstrous urbanisation and sexual ambivalence, producing one of the most interesting Greek novels of the last century and one which is still very readable. Though it was widely read at the time of its publication and might have become cult fiction, it failed in the long term to attract a youth readership. Had Vassilikos written the novel today he might have substituted a personal computer for the plant since the obsessive devotion that Lazaros displays towards it is replicated today in teenagers' attachment to their laptops. Yet, *Το Φύλλο* can still appeal to modern sensibilities and to young readers trying to reconcile rebelliousness with the search for identity. The modern reader has to decide whether this text comes across as more of an identity narrative than a nature-culture allegory or a novel of anti-social behaviour or even revolt. Though it would be unwise to dilute the complexity of the novel or to ignore the fact that it lends itself to an analysis from an eco-criticism perspective,[21] the theme of identity appears to be more dominant and deeply ingrained in the novel.

21 For an eco-critical approach in the context of Modern Greek literature see Ball 2005.

REFERENCES

Anagnostakis, Manolis
1966 'Νέα ήθη.' *Epitheorisi Technis*, 137-138, May-June: 542-3.
Apostolidou, Venetia
1997 'Στο μεταίχμιο της ενοποίησης της νεοελληνικής πεζογραφικής παράδοσης: Β. Βασιλικός, Ν. Μπακόλας, Γ. Χειμωνάς.' In *'Παραμυθία Θεσσαλονίκης': Η πεζογραφία στη Θεσσαλονίκη από το 1912 έως το 1995*, edited by Periklis Sfyridis, 149-168. Thessaloniki.
Ball, L. Eric
2005 'Toward a Greek Ecocriticism: Place Awareness and Cultural Identity in Pandelis Prevelakis's *Οι δρόμοι της δημιουργίας*.' *Journal of Modern Greek Studies*, 22, 1: 1-37.
Beaton, Roderick
1999 *An Introduction to Modern Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press.
Chrysomalli-Henrich, Koula
1979 'Η Τριλογία (1961) και ο *Γλαύκος Θρασάκης* (1974-1975) του Β. Βασιλικού: Μια προσπάθεια σύγκρισης και ερμηνείας'. In *Αφιέρωμα στον καθηγητή Λίνο Πολίτη,* 345-387. Thessaloniki.
Farinou-Malamatari, Georgia
2002 'Β. Βασιλικός, *Γλαύκος Θρασάκης*: Ο εαυτός ως άλλος στη βιογραφία.' *Porfyras*, 104: 211-218.
Felman, Shoshana editor
1982 *Psychoanalysis and Literature: The Question of Reading Otherwise*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
Friar, Kimon
1964 'A Splendid Theme in Three Parts', *Saturday Review*, 4 July.
Gross, John
1964 'Recent Fiction'. *New York Review of Books*, 3, 2, 10 September: 11-12.
Jameson, Fredric
1982 'Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of the Subject'. In *Psychoanalysis and Literature: The Question of Reading Otherwise*, edited by Shoshana Felman, 338-395. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
Lacan, Jacques
1977 *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. London: Tavistock.
1987 *The Seminar, Book I, Freud's Papers on Technique 1953-54*. Trans. With notes by John Forrester. Cambridge: Cambridge University Press.
Lapsley, Rob
2006 'Psychoanalytic criticism'. In *The Routledge Companion to Critical Theory*, edited by Simon Malpas & Paul Wake, 66-80. London & New York: Routledge.

Mackridge, Peter
1997 'Η πραγματική και φανταστική Θεσσαλονίκη στο πεζογραφικό έργο του Β. Βασιλικού και του Γ. Ιωάννου.' In *'Παραμυθία Θεσσαλονίκης': Η πεζογραφία στη Θεσσαλονίκη από το 1912 έως το 1995*, edited by Periklis Sfyridis, 338-352. Thessaloniki.
Moullas, Panayiotis
1989 *Για τη Μεταπολεμική μας Πεζογραφία*. Athens: Stigmi.
Mulvey, Laura
1989 *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke & London: Macmillan.
Raftopoulos, Dimitris
1965 *Οι ιδέες και τα έργα*. Athens: Difros.
Sachinis, Apostolos
1965 *Νέοι πεζογράφοι*. Athens: Estia.
1985 *Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι*. Athens: Estia.
Sainis, Aristotelis
2007 'Αντί Επιλόγου.' In Vassilis Vassilikos, *Το Φύλλο, Το Πηγάδι, Τ' Αγγέλιασμα - Τριλογία, Η οριστική έκδοση*, 345-363. Athens: Topos.
Vassilikos, Vassilis
1964 *The Plant, the Well, the Angel*. A trilogy translated from the Greek by Edmund & Mary Keeley, New York: Alfred A. Knopf.
1964b *Οι φωτογραφίες*. Athens: Estia.
1964c *Η μυθολογία της Αμερικής*, Athens: Estia 1964
1966a 'Εκτός των τειχών.' *Panspoudastiki*, 51, May: 22.
1966b *Εκτός των Τειχών*. Athens: Themelio.
1976 *Εικοσιπενταετία*. Athens: Papazisis.
1983 'Βίωμα αποστασιοποιημένο είναι βίωμα ξεχασμένο', Interview to Anteia Frantzi, *Anti*, 248, 8 December, 30-34.
1992 'Ο συγγραφέας πρέπει να αποδίδει την εποχή του', *To Dentro*, 71-72, 5-32.
2007 *Το Φύλλο, Το Πηγάδι, Τ' Αγγέλιασμα - Τριλογία, Η οριστική έκδοση*. Athens: Topos.
2009 *Τρεις Γυναίκες*. Athens, Angyra.
Vice, Sue, editor
1996 *Psychoanalytic Criticism: A Reader*. Cambridge: Polity Press.
Ziras, Alexis
1988 'Βασίλης Βασιλικός.' In *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία*, Vol. 2, 342-356. Athens: Sokolis.
Zuckerman J. Albert
1964 'An Eerie World of Horrors and Delights'. *The New York Times Book Review*, 21 June.

Becoming female: exploring Karavelas' "otherness" in K. Theotokis' novel *The Life and Death of Karavelas*

Maria Troupi

Critics have acknowledged Theotokis' social and political critique embedded in his work as a natural corollary of his "socialist views on realism".[1] Part of the author's scathing critique of society's organization according to money distribution is his critique of woman's deplorably low position and the voicing again and again of the unfair disparities between male and female. This observation is valid for his novel *The Life and Death of Karavelas* which also pursues the theme of women's treatment as pawns of men and male interests.

Admittedly working to a feminist agenda, the present paper attempts to go well beyond Theotokis' explicit critique in order to uncover the covert ways in which he denounces patriarchy's victimization of the female. My aim is a "suspicious" approach, to use Showalter's term, which assumes that the text is not only what it seems/pretends to be, and therefore searches for underlying presences.[2] More specifically my aim is to lay bare the apparatuses of patriarchal ideology at work behind Karavelas' victimization and view the novel's plot as a process during which society constructs Karavelas, a member of patriarchy, a male, "as lacking, as other, as object",[3] as the alternative, the feminine other.

Since Plato western thought has imposed some form of binary thinking in the way world is conceived. Part of this is a polarised perception of gender, associated in its turn with a string of further oppositions: "rationality-emotionality, culture-nature, production-reproduction, active-passive, dominant-subordinate, objective-subjective, aggressive-peaceful, and so

1 Tziovas 2003: 106.

2 On Showalter's "hermeneutics of suspicion" or "suspicious" approach to the literary text, see Moi 1999: 76. According to Μπαλάσκας (*Κωνσταντίνος Θεοτόκης, Ο Τραγικός του Έρωτα και της Ουτοπίας*, Ειρμός, 227) «Το έργο του Θεοτόκη δε μιλάει μόνο μ᾽ αυτό που δείχνει (αποκαλύπτει), αλλά και μ᾽ αυτό που κρύβει, αφήνοντας την αποκάλυψή του στον αναγνώστη...» (cited by Δάλλας 1997: 226).

3 The phrasing is that of Wohl 1998: xxxv.

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

on".[4] Since the female is "perceived as an absence or negation of the male norm" and therefore inferior,[5] the male's failure to reassert masculinity or masculine qualities assimilates him to the female other.[6] In Theotokis' novel Karavelas experiences "the loss of the accountrements of the patriarchally defined male identity",[7] and in this sense the reader witnesses his feminisation. In the course of the novel the male hero is undone and feminised as he gradually and increasingly displays those traits deemed as feminine by culture's ideology, thereby losing his place in the preordained hierarchy.

Within the terms of village life people strive for position in a fixed hierarchy of wealth and power "which is evaluated in accordance with conformity or non-conformity to the value system. In this value system the absolute demands of *timi*, in the sense in which this is connected with the qualities of honour and shame, as well as the more relative standards of the honourable man which are concerned with wealth, hard work, progress and so on, are all relevant".[8] Karavelas fails to live up to the demands of this value system and is therefore unable to sustain a particular view of himself as an honourable man. He tries to negotiate his social existence and live according to his own standards.[9] His actions are perceived as deviation from the normalised sense of masculinity, and result in discrediting and finally ruining his reputation.[10]

When the novel starts Karavelas is found to live "on the periphery of patriarchy". His social status appears to be compromised since the lack of offsprings blocks the propagation of his family line.[11] His marriage with Aggelo "has not been genetically sealed by the birth of a child" due to the latter's 's infertility. His socially vulnerable standing is further aggravated by the death of his wife. Her decease leaves him with no *oikos*/house in the social sense of a family group over which he could exert his power as *kyrios*/master. Ending up as a male of post-reproductive age, childless (άτεκνος, 42) and widower (απόχηρος, 75), Karavelas is left έρημος κι απροστάτευ-

4 Charles 1996: 124.
5 Moi 1999: 132.
6 See Seidler 1987: 99.
7 The phrasing is borrowed from Segal's discussion of Menelaus' threatened masculine identity in Euripides' *Helen* (1971: 581).
8 du Boulay 1976: 390.
9 See Tziovas 2003: 104.
10 His sister Stasia points out to Karavelas that his behaviour has sullied his reputation: κι' έχασες το ίρτζι σου, την υπόληψή σου (119).
11 "They believe that no life is complete without some children –childlessness is considered a personal tragedy…" (Friedl 1963: 120).

τος (118).[12] Thus disempowered he occupies a space on the margins of male society.

But what undermines and degrades systematically Karavelas' subjectivity is his fixation with sexuality and his consequent openness to passion. Karavelas persistently refuses his old age (Γέρος; γέρος;... Μα όχι και τόσο! Η καρδιά μου είναι σαν του μικρού παιδιού, 78), claiming a prolonged youth and adducing his sexual prowess as a proof (μου μπορεί ακόμα η γυναίκα!..., 84). He consistently asserts his sexual competence not only during his private exchanges with members of Statiris' family but also during his public encounters with the groups of young girls and children, community's mouthpiece. The former initially foster his voluptuousness to take advantage of it; as soon as they secure his property, they join the latter in condemning and scorning it. Closely related to his unbridled sexuality is his erotic passion for Maria, the beautiful wife of Yiannis Statiris, traced back to Karavelas' youth. He welcomes his wife's death as liberating and indulges in the hope of a sexual union with Maria, ushering in a new life of fertility and joy. In a sincere and human confession Karavelas reveals his feelings to Maria and makes explicit the connection between passion (πόθο, 84, 85) and life (85): Ξανανιώνω, Μαρία, όταν σε κοιτάζω, όταν είσαι κοντά μου... (85). Looking at the object of his desire is rejuvenating since she functions as the arouser of his passion. For Karavelas desire takes place at the juncture of life and death. Although frowned upon for his untimely erotic passion, he does not combat it; the combat is for life to the extent that passion makes death recede. By excluding him from sexual activity society hastens to condemn him to death, his worst nightmare: μα τον κόσμο αυτόν [: τον άλλον κόσμο] ο ίδιος δεν ήθελε να τόνε γνωρίσει ακόμα, κ'επροτιμούσε να μην τον γνωρίσει ποτέ (59). His affirmation of life is doubled by an affirmation of passion.[13]

Within western thought reason has been constructed as a male-gendered category, denying men's existence as sexual and emotional beings.[14] The supremacy of the male is secured through its ability to control his sexuality and master his body, whereas women are aligned with nature and bodily drives. Karavelas challenges the dominance of rationality by refusing to supress his sexuality, which brings him closer to nature.[15] Thus by surren-

12 References are made to the novel's edition by Hestia: Κωνσταντίνος Θεοτόκης, *Η Ζωή και ο Θάνατος του Καραβέλα,* Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2004.

13 The discussion of the relation between desire and death/life is indebted to Cixous (Andermatt Conley 1992: 12-26).

14 Seidler 1994: 160.

15 See Seidler 1987: 89-90.

dering to his bestial aspect, he alienates himself from the ideal of masculinity. Maria comments on Karavelas' failure to control his sexuality (Ο Καραβέλας...δεν έχει πλιά βασταγμό, 98; Είσαι λύξουρος, 84) while repeatedly acknowledges his "animality" (σαν τράγος που είσαι!, 85, 86; κάπρος, 88, 98; καπρί, 98).[16]

Although initially rebuffing his sexual overtures (Είσαι γέροντας, και σε σιχαίνομαι, 86), Maria exploits his infatuation with a view to appropriating his property. She implicitly promises to respond but only in exchange for some financial advantage: : Δε σ'αφήνω όμως να κάμεις το κέφι σου και να γελάς μαζί μου, έτσι χάρισμα... Θα ιδώ πρώτα, θα ιδώ την αγάπη σου· μα αγάπη μία φορά!... (87). With his logic ovewhelmed by passion (χάνοντας τα λογικά του, 87), Karavelas readily accepts to surrender the remaining source of his power, his wealth: έλα Μαρία, κι ας είναι όλα δικά σου... Έλα, κ' έχε με έπειτα για δούλο σου στο σπίτι μου... ό,τι έχω και κατέχω πάρ' το... Σου τα παραδίνω όλα (87). In a capitalist society where "one is what one owns", Karavelas sacrifices his economic independence in order to possess Maria's body, thus sharing the compromised status of the socially and economically disempowered female. He is even willing to abolish his freedom and autonomy by reducing himself to the status of a slave. He, furthermore, violates social codes by prefering the ξένους (112) over his relatives as recipients of his property. By disowning all normal family ties and loyalties and irrevocably damaging his reputation, Karavelas enhances his marginalisation.

Maria along with Argyris lure Karavelas into signing the life annuity, an agreement according to which he transfers his property to Statiris' family in return for their lifelong care and a small benefit to live on. The announcement of his decision is accompanied by a short speech in which he clearly presents his decision in terms of an opposition between intellect and passion, the rational and the irrational: Ξέρω τί πρέπει και τί δεν πρέπει να κάμω. Ξέρω τί είναι αυτό που θα με κάμει να μετανιώσω... μα ο νους δεν ορίζει πάντα... κι ο άνθρωπος δεν ακούει πάντα την καλή του ορμήνεια, αλλά κάνει το ανάποδο, αυτό που ξέρει πώς θα του φέρει κακό (110). Karavelas is making an *apologia*, explaining why he is unable to do what is right. He confesses that reason cannot fight his passion; it is the power of passion to affect his mind, to cause him to do the opposite of what he should do. He is aware of the destructive power of his desire and of his decision carrying doom.[17]

16 Karavelas displays lack of control also upon hearing his nickname: ήταν αδύνατο να βαστάξει τον εαυτό του (76).

17 The analysis of Karavelas' speech draws on Halleran's commentary of Phaedra's speech

The very acquiescence of Karavelas in bargaining his passion with Maria constitutes in itself a compromise of his selfhood. Reporting on marriages in a greek village, Friedl notes that "the dowry negotiations and the final marriage contract can usefully be discussed as analogous to a commercial transaction".[18] The bride's side is represented by her father while the groom and his father normally participate into the negotiations. It is men therefore who "choose and distribute women",[19] while women's "exchange rests upon and perpetuates a distinction between male subject and female object".[20] Distorting the culturally approved pattern, Maria undertakes the male role and bargains her body with Karavelas, casting the latter in the role of the object. His property functions as a sort of bridewealth by means of which Karavelas expects to enhance his low exchange value (he is old and repulsive). With his value residing not on his being, it is in his role as exchange value that he becomes a commodity on the market, a role reserved by patriarchy for women.[21]

Karavelas' objectification is corroborated by an exploration of the gaze dynamics in the novel. In their first encounters Karavelas' looks articulate his desire for Maria before telling it vocally. He looks at her and sighs (ο γέρος αναστενάζοντας και κοιτάζοντας τη γυναίκα…, 34), does not hesitate to look her right in the eyes (κοιτάζοντας κατάματα, 35), his gaze expressing his desire (κοιτάζοντάς την με πόθο, 84). Maria's career as object of desire began years ago when she was young and όμορφη, όμορφη...η πλιο όμορφη (85), and Karavelas was taking pride in gazing at her (σ' εκαμάρωνα, 85). Feminist film theorists have argued that, according to the principles of the ruling ideology, the viewer is the subject, the active, the male, the sexually empowered whereas the viewed is the object, the passive, the female, the sexually disempowered.[22] Karavelas' gaze, therefore, wishes to subject Maria to a spectacle, an object which he aspires to possess. Yet Maria is aware of beeing looked at. Her awareness and her pleasure in being looked at undermines Karavelas' role as the representative of power in their gaze exchanges. Just before his confession she reveals this awareness (Α! σ' αρέσω, 46; το ξέρω, το ξέρω, που σου αρέσω, 84). Maria sees too and, therefore, resists being reduced to an appropriate object.[23] She reciprocates his

in Euripides' *Hippolytus* (2000: 180).

18 Friedl 1963: 122.

19 Rabinowitz 1993: 15 (discussing G. Rubin's work on women's exchange in relation to greek tragedy).

20 Rabinowitz 1993.

21 On woman as commodity see Moi 1999: 141.

22 See Mulvey 1997.

23 See Newman 1997: 451.

gaze, winking at him (κλείοντάς του το ένα μάτι, 37; also ρίχνοντάς του μία λοξή ματιά, 84) and smiling back.[24] "Within these dynamics, to be the object of gaze, to be spectacle instead of spectator means that one loses his position of mastery and control and is emasculated".[25]

That Karavelas is deprived of his self-command and is transformed into an object is soon made clear when he becomes the object of Maria's angered gaze (τον εκοίταξε άγρια στο πρόσωπο, 86) and verbal violence. The female's gaze is now contemptuous (εκοίταζε περιφρονητικά, 88), disdainful (κοροϊδευτική ματιά, 97), making Karavelas an object of derision (τον εκοίταξε κ' έβαλε τα γέλια, 84). Karavelas' looks now indicate his loss of self-command: he appears mortified (εκοίταξε σα δαρμένο σκυλί, 86), humiliated (κατέβασε το βλέμμα, 88). Maria even reaches the point where she dissociates power from the act of gazing and redefines the role of the onlooker as that of the submissive/passive voyeur. Provocatively exhibiting her naked body to Karavelas, she condemns him to an "enforced inactivity, binding him to his seat as spectator":[26] Κοίτα, κοίτα! Το κορμί μου το ᾽χω φυλαγμένο για τον άντρα μου...να το χαίρεται (147). Karavelas himself shows acute awareness of his reduction to a mere θέατρο (118), a sad spectacle to be derided and mocked (του χωριού το κορόιδο, του χωριού το κορόιδο, 151), hated by all (με μισήσανε όλοι, 151),[27] even by Maria (με μίσησες, 138).[28] The eyes of the dead Karavelas, ανοιχτά, χωρίς βλέμμα πλιά (185), remain to denote the emptiness and powerlessness of his gaze, a gaze befitting the passive female.

Having reached the very bottom of the social hierarchy and before putting an end to his miserable life, Karavelas is portrayed to experience a wide range of emotions. As soon as he is duped into signing the life annuity, hope and anticipation give their place to despair and disappointment. We witness his desolation in his monologues addressed either to himself or his donkey while for the remainder of the novel he keeps oscillating between tears and laughter. On one hand he has repeatedly recourse to tears, weeps his misfortunes, laments Maria's indifference, begs for her attention and pity (σαν να εζητούσε έλεος, 144). On the other his outbursts of laugh-

24 See Herzfield 1991: 96: "A covert gesture – a conspirational wink that conscripts a friend into a raid, for example – flouts convention and thereby achieves intimacy. …Sexual indiscretions, things that should be 'covered up', are often initiated with a look, a glance, a gesture".

25 Newman 1997: 452.

26 Mulvey 1997: 446.

27 It is only his sister's gaze (βλέμμα, 118) that he acknowledges as a gaze expressing love and compassion, while the priest turns his face away from Karavelas' corpse (190).

28 μίσημα πασιν, object of hatred to all, as Phaedra says of herself (*Hippolytus* l. 407).

ter betray his desperate attempts to raise above his suffering. By means of laughter's subversive power,[29] his only weapon against patriarchal hierarchy, he makes every effort to enforce himself as a figure of authority. Fits of laughter are heard during all his minor and major endeavours to take revenge, thus abandoning the position of the passive victim for that of the active/powerful victimizer. It is while laughing that he slanders Maria, claiming that she offered him her body in return for his property. Witnessing the notary's exploitation, Karavelas has the chance to deride all those who are accomplices in his own exploitation.[30] His uproarious laughter is aimed against those who, guided by a sham morality, hasten to condemn the notary's erotic desire, do not hesitate to banish him from his own house in order to protect their reputation while, at the same time, they enjoy the property they have compelled him to surrender. His laughter is also aimed against the priest, the supposed pillar of society, whose moral quality, Karavelas insinuates, is questionable. He laughs as he decides to undertake the role of the devil and bring about the evil in requital for the wrongs he has suffered. He keeps his last laughter for the moment of the ultimate humiliation of Statirides, the incest between the two cousins. Overwhelmed by his emotions and unable to master them, Karavelas confirms his closeness to nature and fails to reassert his masculinity.[31]

Caught in the grip of the unrequited eros, Karavelas resorts to violence in order to force Maria into a sexual union. In the precincts of his house he attempts a display of manly strength but in the ensuing physical combat it is the woman who triumphs (φχαριστημένη από τη νίκη, 142). Karavelas' attempted rape never materialises due to his lack of physical force; he fails to overcome his adversary and ends up physically and morally humiliated (ντροπιασμένος με το κεφάλι κάτου, 142). This scene exploits traditional assumptions about hierarchies of gender and power to invert such hierarchies. The outcome of this battle reveals an old man who has no masculine means to a victory over Maria. This is another way in which Karavelas deviates from the ideal of maleness as defined by culture.

The exploration of Karavelas' emotional life and the action it triggers, reveals a man who "does not remain steadfast to himself, exercis-

29 "But, as the Russian theorist Mikhail Bakhtin has shown…anger is not the only revolutionary attitude available to use. The power of laughter can be just as subversive, as when carnival turns the old hierarchies upside-down, erasing old differences, producing new and unstable ones" (Moi 1999: 40).

30 Both Karavelas and the notary have much in common with the traditional madman, the fool or jester who exposes the corruption of the pretentious community.

31 Seidler 1987: 98-99.

ing self-control and rationally pondering the meaning of events that have happened to him"[32] as the notion of male selfhood dictates. We see him cast into the extremes of despair, move from suicidal despair to calm resolve, thereby weakening himself by indulgence in womanish grief. We witness his moment of hesitation between the necessity of taking revenge and the desire to remain a passive victim. This host of conflicting, changeful emotions along with an excessive emotional outburst rather ill suit the model of manliness that culture's notion of the male self requires.[33]

Another feminine quality that Karavelas evinces is self-knowledge,[34] a quality threatening for men.[35] Through a series of pathoses Karavelas gradually develops a new insight into himself and his relation to society. He comes to discover the stunning truth about himself and his evil nature (Είχα βάλει στο νου μου το κακό, γιατί είμαι κακός άνθρωπος, 121), Maria and her ruthless wickedness (Γιατί είσαι τόσο κακή;, 143), injustice as the dominant force of the world (άδικον κόσμο, 153) where genuine feelings have been exploited for the sake of self-interest: Ω Μαρία, εμεταχειρίστηκες την αγάπη για να με κάμεις διακονιάρη (176).[36] Karavelas reaches the bitter realisation that total love has been used by the loved one for her base ambitions.[37]

Before resorting to death Karavelas attempts "a flight from the dominant social reality".[38] Following his expulsion from the house of Statirides after instigating the incest, Karavelas gives up his place in the local community and leaves the village. Divested of the social and economic trappings of his male identity, he seeks a life other than the one imposed on him. With his hopes defeated, he returns to find himself nightmarishly dispossessed of his *oikos*/house in its material sense, in the physical sense of a building. In his absence his house, already transferred to Statirides by means of the life contract, has been demolished to be replaced by a bigger one. Stripped of the most determining constituent of his identity, Karavelas experiences the loss of control over his house as a sort of death: Κ' εχτίσατε το σπίτι μου, σαν να 'χα πεθάνει κιόλας, χωρίς να μου πάρετε ούτε το ερώτημα (175).

32 The phrasing is borrowed from Zeitlin 1996: 370.

33 The discussion in this paragraph is indebted to Zeitlin's discussion of manliness in ancient tragedy (1996).

34 This allows him to become, along with Nodaros, the mouth of truth.

35 See Seidler 1994: x.

36 Karavelas shares this enlightenment with Nodaros.

37 The sentence has been adapted from Cixous' discussion on Medea (1996: 75). It is interesting that both Medea and Karavelas, betrayed by their loved ones, take revenge by means of children.

38 Moi 1999: 122.

Seeking a release from an undesirable life, a life made unbearable because of shame and dishonor, Karavelas opts for a self-imposed death by hanging. Like the great female literary suicides of the 19th c, Emma Bovary and Anna Karenina, his suicide implies "disintegration and social victimization rather than heroic self-sacrifice".[39] Karavelas dies not so much by his own choice as by the victimizing effects of a society which perverts his hope for individual self-fulfillment.[40] That his doom is dictated by his social milieu is made clear by one of the children who attempts to explain the reason for his death: he died γιατί εβαρέθηκε τη ζωή που του κάναμε (187). The truth about Karavelas' death, in disparity with society's version, is also exposed by the notary during Karavelas' burial: ο Αργύρης μα το Θεό, τον εκρέμασε... Αυτός τά 'καμε όλα από την αρχή!...όλα αυτός! (192). Argyris is singled out as the voice of a larger, patriarchal social order to bear the guilt for Karavelas' doom.

His despair at Maria's betrayal is crucial in Karavelas' decision to commit the act of suicide: Ως και συ, Μαρία, όπως όλος ο άλλος κόσμος, ως και συ με μάχεσαι, ως και συ μ' απελπίζεις... (143). Once the dispenser of life, Maria now emerges as the main agent of ruthlessness, hostility and hatred against him. Her hybristic treatment is the main reason why Karavelas' desire for life is distorted into desire for death (Αχ, μα έτσι δεν τήνε θέλω τη ζωή, μα δεν τήνε θέλω..., 144; ...γιατί σαν τον θάνατο ήταν φαρμακερή η ζωή του, 153): once he loses Maria, he loses himself. He, therefore, decides to abandon the public arena, socially assigned to men, to dispatch himself in the confines of an interior space, traditionally destined for women. Karavelas commits suicide not in his house but in a μαγαζί (175) which temporarily serves as a house. Exiled from his property, the symbol of his masculine power, this "mistreated, deceived, devastated, rejected" man meets his death.[41] Karavelas' suicide is surrounded by a certain perception of effiminacy to the extent that the victim's motives are linked with the feminine: (emotional) dependency, passivity, self-surrender.[42]

Ironically, Karavelas attempts to escape from patriarchal oppression but becomes anew the victim of patriarchal logic and its symbolic net. His struggle to free himself "is overlaid by signs of profligacy".[43] His choice of self-destruction is religiously condemned and is anathematized by the Church (186) on the grounds that he appropriated God's authority to take

39 Higonnet 1985: 106.
40 The idea has been adapted from Higonnet's discussion of Bovary's suicide (1985: 112).
41 The phrasing is borrowed from Cixous 1996: 75 (on Medea and the female).
42 Seidler 1987: 98.
43 See Higonnet 1985: 196.

lives. He is initially perceived as having surrendered his soul to the Temptation (187), ending up identified with the Devil himself (Είναι μαύρος σαν Πειρασμός!, 186). His body is denied regular funeral honors and is cast out since it is buried far away from the rest of the dead, covered with piles of earth. Society reads his death not as symptom of its own degeneracy but as the putative cause and agent of evil. Karavelas fulfills the role of a scapegoat who is sacrificed so that the community is protected. The rural community attempts to exorcize its own anxieties and ambivalences by projecting them on Karavelas: their sins and repressed desires, all these forces of lechery, decrepitude and poverty which threaten from within society's facade of propriety, opulence, decency, respectability.[44] Karavelas' victimage is not unrelated to the feminine otherness this paper argues he embodies. "Girard himself states that being a woman…is 'the stereotypical victim's sign'".[45] As Lévi-Strauss has shown, "women as signs were the first objects of exchange which made possible communities based on alliances between males".[46]

It is woman's commodifation and her consequent victimization by patriarchy in order for the community of men to be reaffirmed that Theotokis criticizes through Karavelas' portrayal. By making Karavelas the only vehicle of female values in the novel and dramatising his sacrifice in order for the much prized integrity of the male self to be safeguarded, Theotokis uncovers culture's veiled anxiety about the feminine and what it stands for. Karavelas is persecuted and finally silenced to the extent that he incarnates all those forces which western cultural inheritance associates with the feminine and deems as dangerous: closeness to nature, sexuality, the body and the somatic experience, submissiveness, surrender of the self, emotions, *pathos*/suffering. It is these forces that challenge society's social and moral principles: economic exploitation, sick obsession with capital accumulation, tyranny of rationalism. Thus Karavelas can be seen as "a champion of both socialism and feminism".[47] It is in this potential that he is banished from society by being marked as mad/fool, being vehicle of "a cultural form of madness"[48] (είναι τόσο παράξενος... είναι σαν ζουρλός, 171; Νοδάρε, εσμίξαμε δυο τρελοί εδώ μέσα, 133). Karavelas, therefore, can be seen as a figure of an alternative subjectivity whose values are juxtaposed as an antidote to traditional masculinity.

There is a general agreement that in his novel Theotokis assumes an extremely censorious stance towards the dominant cultural values and the

44 See Μελισσαράτου 1992: 20 and Δάλλας 1997α: 136.
45 Suzuki 1989: 8.
46 Suzuki 1989: 6.
47 The phrase is from Moi 1999: 16.
48 Foucault's phrase as quoted by Seidler 1987: 82.

repulsively dehumanized society these have engendered. As a salutary addition to this opinion I would like to argue that through Karavelas Theotokis proposes "a liberating response to the existing social organisation and the mentality imposed on its members",[49] to borrow Sahinis' formulation referring to Rini in *Η Τιμή και το Χρήμα*. To the eyes of the androcentric society Karavelas occupies a marginal space, seen as a "maimed" man whose identity has become impotent, and is henceforth abhorred and accursed. Yet Karavelas can be redeemed for feminism and seen as occupying "a space of resistance" against the very system that oppresses him. By portraying Karavelas with an excess of femaleness and thus making a cultural anomaly out of him, Theotokis attempts to test society's ideological system[50] and masculine values only to find that they are ineffectual, encumbering or even obsolete.[51] Theotokis, therefore, could be seen as proposing a more inclusive, a richer notion of the self which should celebrate, instead of excluding, the feminine. This might be a way to the political and social reformation Theotokis longed for.

~

49 Σαχίνης 1991: 198 (my translation): "…ο Θεοτόκης πάει να εκφράσει μια απολυτρωτική αντίδραση αντίκρυ στην υπάρχουσα κοινωνική οργάνωση και στη νοοτροπία που επιβάλλει στα μέλη της".

50 See Δάλλας 1997α: 136: "Η ελαττωματικότητά τους [: των ηρώων του Θεοτόκη] ...θεωρήθηκε...ως τέχνασμα...ώστε να «βασανιστεί» με αυτούς το σύστημα των ιδεολογικών μηχανισμών που απεργάζεται ο ανταγωνιστικός πολιτισμός μας...".

51 See Dermitzakis 1998 who argues that Theotokis participates in the ideological trend of "societism" at the beginning of 20th c. which, "while condemning injustice and exploitation, turned mainly against obsolete ideal prevailing in Greek countryside".

Bibliography

Andermatt Conley, V. (1992) *Hélène Cixous*. University of Toronto Press.
Archer, L. J., Fischer, S., Wyke, M. (eds) (1994) *Women in Ancient Societies: An Illusion of the Night.* Routledge.
Caplan, P. (1987) *The Cultural Construction of Sexuality*. Tavistock Publications Ltd.
_____. Introduction in Caplan 1987: 1-30.
Charles, N. (1996) "Feminist practices: identity, difference, power", in Charles and Hughes-Freeland 1996: 1-37.
Charles, N. and Hughes-Freeland, F. (1996) *Practising Feminism: Identity, Difference, Power*. Routledge.
Cixous, H. (1996) "Sorties: out and out: attacks/ways out/forays" in Cixous and Clément 1996: 61-132.
_____. (1976) "The laugh of the Medusa", transl. by K. Cohen and P. Cohen, *Signs* vol.1, no.4 (summer): 875-893.
Cixous, H. and Clément (1996) *The Newly Born Woman*, transl. by B. Wing, introduction by S. M. Gilbert. I.B. Tauris Publishers.
Γλυκοφρύδη-Αθανασοπούλου, Θ. (2007) *Από την Εξάρτηση στην Αυτοτέλεια: Στερεότυπες εικόνες γυναικών στο πεζογραφικό έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη*. Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων. Αθήνα.
Δάλλας, Γ. (1991) "«Από την μυθοπλασία των φανταστικών στην πεζογραφία των οριακών ηρώων: περιμετρική σπουδή της πεζογραφικής διαδρομής του Θεοτόκη", *Πόρφυρας*, 57-8: 281-291.
_____. (1997α) "Η κινητικότητα του βάθους κάτω από τη σταθερά της επιφάνειας στην πεζογραφία του Κ Θεοτόκη», *Πόρφυρας*, 80: 127-136.
_____. (1997β) "Κωνσταντίνος Θεοτόκης: Παρουσίαση-Ανθολόγηση», in the series *Η Παλαιότερη Πεζογραφία μας*, Σοκόλης, τόμος Ι΄ (1900-14): 182-279.
du Boulay, J. (1976) "Lies, mockery and family integrity" in Peristiany 1976: 389-406.
_____. "Women – images of their nature and destiny in rural Greece" in Dubisch 1986: 139-168.
Dermitzakis, B. (1998) "Honour and shame in the work of Constantinos Theotokis", *Canadian Review of Comparative Literature* 25. 3-4: 554-61.
Dubisch, J. (ed.) (1986) *Gender and Power in Rural Greece*. Princeton University Press.
Eagleton, M. (2000) *Working with Feminist Criticism*. Blackwell Publishers Ltd.
Foxhall, L. and Salmon, J. (1998) *Thinking Men: Masculinity and its Self-Representation in the Classical Tradition.* Routledge.
Friedl, E. (1963) "Some aspects of dowry and inheritance in Boeotia" in Pitt-Rivers 1963, 113-35.

Garrison, E. P. (1995) *Groaning Tears: Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*. E. J. Brill.
Goff, B. E. (1990) *The Noose of Words: Readings of Desire, Violence and Language in Euripides'* Hippolytus. CUP.
Halleran, M. R. (2000) *Euripides'* Hippolytus. Aris & Phillips.
Hawley, R. (1998) "The male body as spectacle in Attic drama" in Foxhall & Salmon: 83-99.
Herzfield, M. (1991) "Silence, submission, and subversion: toward a poetics of womanhood" in Loizos and Papataxiarchis 1991: 79-97.
Higonnet, M. (1985) "Suicide: representations of the feminine in the nineteenth century", *Poetics Today*, vol. 6, no.1/2, The Female Body in Western Culture: Semiotic Perspectives: pp. 103-118.
Irigaray, L. (1997) "This sex which is not one" in Warhol and Price Herndl, 363-69.
Keena, M. E., (1976) "The idiom of family" in Peristiany 1976.
Loizos, P. and Papataxiarchis, E. (1991) *Contested Identities: Gender and Kinship in Modern Greece*. Princeton University Press.
Lovibond, S. (1994) "An ancient theory of gender: Plato and the Pythagorean table", in Archer et al. 1994: 88-101.
Matthis, I. (ed.) (2001) *Dialogues on Sexuality, Gender, and Psychoanalysis*. Karnac.
Mulvey, L. (1997) "Visual pleasure and narrative cinema" in Warhol and Price Herndl 1997: 438-48.
Μελισσαράτου, Γ. (1992) "Ο Καραβέλας, η ηθογραφία και κάποια προβλήματα αφηγηματικής ορολογίας", *Διαβάζω* 281: 13-24.
Moi, T. (1999) *Sexual Textual Politics*. Routledge.
Nagy, G. (1999) *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. The Johns Hopkins University Press.
Newman, B. (1997) " 'The situation of the looker-on': Gender, narration and gaze in *Wuthering Heights*" in Warhol and Price Herndl 1997: 449-66.
O'Sullivan, P. (1999) Review of *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*, by A. Stewart (1997), CUP.
Peristiany, J. G. (ed.) (1976) *Mediterranean Family Structures.* Cambridge University Press.
Pitt-Rivers, J. A. (ed.) (1963) *Mediterranean Countrymen: Essays in the Social Anthropology of the Mediterranean*. Mouton.
Rabinowitz Sorkin, N. (1993) *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women.* Cornell University Press.
Richlin, A. (ed.) (1992) *Pornography and Representation in Greece and Rome*. OUP.
Σαχίνης, Α. (1991) *Το Νεοελληνικό Μυθιστόρημα*. Εστία.
Segal, C. (1971) "The two worlds of Euripides' *Helen*", *TAPA* 102: 553-614.
Seidler, V. J. (1994) *Unreasonable Men: Masculinity and Social Theory*. London and New York: Routledge.
_____. (1987) "Reason, desire, and male sexuality" in Caplan 1987: 82-112.
Sielke, S. (2002) *Reading Rape: The Rhetoric of Sexual Violence in American Literature and Cutlure 1790-1990*. Princeton University Press.

Suzuki, M. (1989) *Metamorphoses of Helen: Authority, Difference, and the Epic*. Cornell University Press.

Tziovas, D. (2003) *The Other Self: Selhood in Modern Greek Fiction*. Lexington Books.

Warhol, R. R., Price Herndl, D. (1997) *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Rutgers.

Wohl, V. (1998) *Intimate Commerce: Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*. University of Texas Press.

Zeitlin, F. I. (1996) *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. The University of Chicago Press.

_____. "Playing the other: theater, theatricality, and the feminine in Greek drama", in Zeitlin 1996: 341-74.

Zweig, B. (1992) "The mute nude female characters in Aristophanes' plays", in Richlin 1992: 73-89.

Η διαμόρφωση μιας ανεξάρτητης γυναικείας ταυτότητας στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα· η περίπτωση της ποιήτριας Αντωνούσας Καμπουράκη

Κωνσταντίνος Φουρναράκης

Τα δεσμά που κρατούσαν αιχμάλωτη για αιώνες τη γυναίκα στην Ελλάδα επιχείρησε να σπάσει μια Κρητικιά, η ποιήτρια Αντωνούσα Καμπουράκη ή Καμπουροπούλα[1], που γεννήθηκε στα Χανιά το 1790. Εκείνη βρήκε το θάρρος να διεκδικήσει μια θέση στην κοινωνία, ύψωσε τη φωνή της για ν' αντιμετωπίσει το φάσμα της σιωπής. Στην εισήγησή μου θα προσπαθήσω να ανασύρω από τη λήθη μια πρωτοπόρο Ελληνίδα του 19ου αιώνα. Μέχρι σήμερα καμιά εγκυκλοπαίδεια ή Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας δεν αναφέρει το όνομά της. Κι όμως στην εποχή της ήταν ένα φωτεινό μετέωρο για τις ιδέες, την κοινωνική δράση και το λογοτεχνικό της έργο, ήταν η πρόδρομος της φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα. Θα επισημάνω την καταγωγή και τον πρωτοπόρο χαρακτήρα των ιδεών της, θα εξηγήσω πώς η ιδεολογία του Διαφωτισμού και της Μεγάλης Ιδέας δημιούργησε το πλαίσιο μέσα στο οποίο ορίστηκε η ταυτότητά της και θα ανιχνεύσω το γένος της αφηγηματικής φωνής της.

Η Dora d' Istria συνάντησε την Αντωνούσα στο Μεσολόγγι στα 1860. Η συνάντηση δεν ήταν τυχαία, αφού η Istria δημοσίευε για την Ιστορία των Γυναικών και ενδιαφερόταν για τη ζωγραφική. Ακούστε, λοιπόν, πώς περιγράφει την Αντωνούσα: «Une autre personne, d' une démarche imposante, complétement vêtue de noir, m' apporta deux volumes de poëmes composés par elle. Elle a dû être très- belle, ses mouvements sont lents et

1 Ήταν συνηθισμένο στην Κρήτη οι ανύπαντρες γυναίκες να αποκαλούνται με το πατρικό επίθετο και την παραγωγική κατάληξη -πούλα, που σημαίνει κόρη του τάδε. Επισημαίνω ότι η αναγραφή του επιθέτου της ποιήτριας ως Καμπουροπούλου (sic) στα "Ποιήματα Τραγικά" οφείλεται σε λάθος ή και σε "διόρθωση" του τυπογράφου, στον οποίο ηχούσε μάλλον παράξενα η κατάληξη -πουλα. Η ποιήτρια υπογράφει ως Καμπουράκη και Καμπουροπούλα τα αφιερωματικά στιχουργήματα της "Μνήμης". Θεωρώ τη διευκρίνιση αναγκαία, γιατί πιθανόν να δημιουργηθεί σύγχυση στη βιβλιογραφία για το πραγματικό επίθετο της ποιήτριας. Λεπτομερέστερα στοιχεία για τη ζωή της θα δώσω στην υπό δημοσίευση μελέτη μου: "Αντωνούσα Καμπουροπούλα, μια λησμονημένη Χανιώτισσα ποιήτρια (1790-1875)".

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

ses paroles rares. Elle se nomme Antonoussa Kamporopoulos et elle est de la Cydonie, dans l' île de Crète[...]»[2].

Με την είσοδό της στην "πόλη των ιδεών" η Αντωνούσα επεδίωκε δυο στόχους: αφενός να ιστορήσει τον κρητικό αγώνα, να κρατήσει ζωντανό στη συνείδηση του κόσμου το κρητικό ζήτημα, να επιτελέσει το χρέος της ως πολίτις και αφετέρου να εισαγάγει τη φωνή της γυναίκας στη δημόσια σφαίρα, να παρακινήσει και άλλες γυναίκες να εκφραστούν δημόσια, να συνειδητοποιήσουν ότι η κοινωνική ταυτότητά τους δεν είναι παγιωμένη και αμετάβλητη. Γι' αυτό γράφει στην αγγελία του πρώτου βιβλίου της: «Την τραγικήν διήγησιν επιθυμούσα να εκδώσω εις φως χάριν των υπέρ πατρίδος αγωνισθέντων Κρητών και προς ενθάρρυνσιν του ωραίου φύλου[...]». Στα επόμενα χρόνια η διεκδίκηση των δικαιωμάτων της γυναίκας, το γκρέμισμα «των τειχών» που τις κρατούσαν δέσμιες, μετέβαλε την ταυτότητά τους. Στην αρχή η Καμπουράκη δίσταζε να δημοσιοποιήσει το λόγο της, γιατί φοβόταν την αυστηρή κρίση των λογίων, που θα έβρισκαν ψεγάδια στο έργο της. Όμως η ισχυρή της θέληση υπερνίκησε τα εμπόδια και η Αντωνούσα παρουσιάστηκε επώνυμα στα ελληνικά γράμματα, δήλωσε δηλαδή την ταυτότητά της. Η πράξη αυτή, πρωτοποριακή για την εποχή της, αποτελεί σταθμό για την ταυτότητα των γυναικών στην Ελλάδα, γιατί είναι η πρώτη επίσημη διεκδίκηση του δικαιώματος των γυναικών στη δημόσια σφαίρα. Τα *Ποιήματα Τραγικά* είναι το πρώτο βιβλίο που δημοσιεύτηκε επώνυμα από γυναίκα στη νεοελληνική γραμματεία. Τα βιβλία της Ευανθίας Καΐρη, αν και προγενέστερα της Αντωνούσας, εκδόθηκαν ανώνυμα. Αλλά και μεταγενέστερα, έχει παρατηρηθεί ότι αρκετές Ελληνίδες δημοσίευαν τα έργα τους ανώνυμα, αρχικώνυμα ή ψευδώνυμα για ν' αποφύγουν τα δυσμενή σχόλια για την ενασχόλησή τους με τη συγγραφή, που τότε θεωρείτο ανάρμοστη και ασυμβίβαστη με το φύλο τους[3]. Αλλά η απουσία του ονόματος συνεπάγεται και απουσία ξεκάθαρης ταυτότητας.

Η Αντωνούσα πίστευε ότι ο ορθός λόγος είναι ίδιον και των δύο φύλων. Η γυναίκα, λοιπόν, ως ισότιμη με τον άνδρα και προικισμένη με λογική είναι ικανή να συμμετέχει στην πολιτική και να συμβάλλει στις εθνικές διεκδικήσεις. Ο εθνικισμός είχε ανάγκη όλα τα άτομα της κοινωνίας για να πραγματοποιήσει τους στόχους του και οι γυναίκες δεν μπορούσαν να λείπουν από αυτό το μεγάλο σκοπό[4]. Η γυναικεία φυλή δειλά στην αρχή

2 Βλ. Dora d' Istria, *Excursions en Roumélie et en Morée par madame Dora d' Istria*, v.1, Zurich- Meyet et Zeller, Paris- J. Cherbuliez, 1863, σ. 313.

3 Βλ. Ειρήνη Ριζάκη, Οι "γράφουσες" Ελληνίδες, σημειώσεις για τη γυναικεία λογιοσύνη του 19ου αιώνα, Αθήνα 2007, σ. 143-165.

4 Η διαμόρφωση της ταυτότητας των γυναικών μέσω της εθνικής ιδέας στην Ελλάδα

βγαίνει στο προσκήνιο. Η αρχή έγινε μετά την επανάσταση του ᾽21 με την Καμπουροπούλα.

Ο κάθε ένας χρεωστεί καλό να ενεργήση,
πάντοτε στην πατρίδα του, και να την ωφελήση,
Ο γενικός κανονισμός ποτέ δεν εμποδίζει,
να ομιλήσει ο καθείς εκείνο, που νομίζει.
Κ᾽ η γυναικεία η φυλή βρίσκεται προικισμένη,
ο πάνσοφος Δημιουργός την έχει ποιημένη [...].
(*Ποιήματα Τραγικά* σ. α΄)

Η παιδεία της, η οικονομική της ανεξαρτησία, το φιλελεύθερο περιβάλλον της Σύρου, η Μεγάλη Ιδέα, όλα αυτά συνέβαλαν στη δημιουργία της ταυτότητας της Αντωνούσας. Ας σταθούμε στην παιδεία της, όταν στην Ελλάδα ο αποκλεισμός των γυναικών από την εκπαίδευση ήταν σχεδόν καθολική. Στην Κρήτη είχε μάθει να γράφει και να διαβάζει. Έπειτα στο περιβάλλον της Σύρου, όπου βρέθηκε πρόσφυγας, υπήρχαν οι προϋποθέσεις για να διευρύνει την παιδεία της. Δε θα ήταν ήταν άστοχο, παρ᾽ όλο που δεν μπορεί ως τώρα να τεκμηριωθεί από τις πηγές, αν λέγαμε ότι η Αντωνούσα συναντήθηκε στη Σύρο με την Ευανθία Καΐρη, που δίδασκε στο Παρθεναγωγείο της Ερμούπολης μέχρι το 1839 και έγινε "μαθήτριά" της, επηρεάστηκε δηλαδή από τις ιδέες και το παράδειγμά της. Η Αντωνούσα πίστευε στη μεταμορφωτική δύναμη της παιδείας και ότι η πνευματική αναγέννηση του Γένους, θα σπάσει τα δεσμά κάθε σκλαβιάς. Συντασσόμενη με τη γνώμη του Κοραή γράφει σ᾽ ένα της ποίημα: *Συ αγαπητή μου Κρήτη, έχετο εις καύχημά σου. / Με τα όπλα της παιδείας τα αγαπητά σου τέκνα / θα συντρίψουν τα δεσμά σου (Η Μνήμη,* σ.38).

Η Αντωνούσα γνώριζε τις ιδέες των προοδευτικών εκπροσώπων του Διαφωτισμού, για την ισότητα των δύο φύλων και το δικαίωμα συμμετοχής των γυναικών στη δημόσια σφαίρα. Γράφει σχετικά: «Η στιχουργική αύτη εξιστόρησις, συνθεμένη με αχειραγώγητον από παντός είδους παιδείας νουν, είναι φυσικόν προϊόν γυναικείου πνεύματος, το οποίον η φιλαυτία των ανδρών κατέχει δεσμευμένον εις το σκοτεινόν της αμαθείας περίβολον, τον οποίον άρχισε να κρημνίζη η φιλοσοφία κατά τον παρόντα αιώνα». Οι φιλοσοφικές ιδέες, που υπονοεί, θα πρέπει να αναζητηθούν στις απόψεις του εγκυκλοπαιδιστή φιλόσοφου Νικολά Κοντορσέ, ο οποίος το 1790 – χρονιά που γεννήθηκε η Αντωνούσα – σε ένα πολιτικό του δοκίμιο

του 19ου αιώνα έχει μελετηθεί διεξοδικά. Βλ. Ελένη Βαρίκα, *Η εξέγερσις των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα, 1833-1907*, Αθήνα 1987 και Δήμητρα Τζανάκη, *Δούλα και κυρά, όψεις εθνικισμού: Ρόλοι και συμπεριφορές στην Ελλάδα των ρομαντικών Χρόνων 1836-1897*, Αθήνα 2007.

έκανε λόγο για τα ατομικά και πολιτικά δικαιώματα των γυναικών. Από τους εκπροσώπους του Νεοελληνικού Διαφωτισμού ο Ρήγας είχε ζητήσει την καθολική εκπαίδευση αγοριών και κοριτσιών και την ένοπλη συμμετοχή των γυναικών στην άμυνα του Γένους. Στα 1835, όταν η Αντωνούσα βρισκόταν στη Σύρο, ο Νεόφυτος Βάμβας δημοσίευσε εκεί τις παιδαγωγικές του απόψεις. Ζητούμενο βέβαια παραμένει πώς έγινε η μετακένωση των προοδευτικών ιδεών του Διαφωτισμού στην ποιήτρια. Δεν ήταν, νομίζω, δύσκολο τα ιδεολογικά ευρωπαϊκά ρεύματα να φτάσουν σε ένα κοσμοπολίτικο μέρος, όπως ήταν η Σύρος τον 19ο αιώνα. Αλλά και η Ευανθία Καΐρη, φορέας των ευρωπαϊκών ιδεών, επηρεασμένη από τις ιδέες του Κοραή, θα επέδρασε στη διαμόρφωση της σκέψης της Αντωνούσας, αν και οι απόψεις τους όσον αφορά στην κοινωνική ταυτότητα των γυναικών δεν φαίνεται ότι ταυτίζονται. Στη σκέψη της επέδρασαν, τέλος, και οι λόγιες Ευρωπαίες της εποχής της, ιδιαίτερα ο πατριωτισμός της ποιήτριας Αγγελικής Πάλλη Bartolommei[5].

Θα προσπαθήσουμε αρχικά να προσεγγίσουμε τη γραφή της Αντωνούσας στα *Ποιήματα Τραγικά*, στην πολύστιχη έμμετρη αφήγηση, περίπου 2800 στίχοι, που εξιστορεί την επανάσταση του 1821 στην Κρήτη. Η ιστορία χωρίζεται σε δυο μέρη: το πρώτο από την έναρξη της επανάστασης έως την άφιξη του τουρκοαιγυπτιακού στόλου το 1824, που σηματοδοτεί το πρώτο δύσκολο σημείο στην εξέλιξη του Αγώνα, το δεύτερο από εκείνη τη χρονική στιγμή μέχρι το τέλος της επανάστασης και την παράδοση της Κρήτης στην Τουρκία. Μετά από μια τυπική εισαγωγή, που συνηθίζεται στα έπη και τις ιστορικές ρίμες, η ποιήτρια διηγείται κατ' επιλογήν τις σπουδαιότερες μάχες της επανάστασης. Αποσιωπώνται όμως μάχες που ήταν αρνητικές για την εξέλιξη του αγώνα ή παρουσιάζονται ως θετικές άλλες που ως προς το αποτέλεσμα ήταν αμφίρροπες. Ενώ, για παράδειγμα, η Αντωνούσα είχε πληροφορηθεί την ανεπιτυχή μάχη έξω από το φρούριο του Ρεθύμνου και το θάνατο του Βαλέστρα, τη σφαγή στο σπήλαιο του Μελιδονίου, την αιματηρή και ανεπιτυχή προσπάθεια κατάληψης της Γραμβούσας το 1823, όπως συμπεραίνουμε από τις "Παρατηρήσεις της εκδότριας", αποφεύγει κάθε περιγραφή, που θα μπορούσε να ζημιώσει την επαναστατική εικόνα των Κρητικών. Γιατί συμβαίνει αυτό; Ας έχουμε υπόψη μας ότι το ποίημα δημοσιεύεται ένα χρόνο πριν την κρητική επανάσταση του 1841. Άρα το ποίημα είναι και προπαγανδιστικό, ή καλύτερα ένα ποίημα στρατευμένο, αφού θέλει με επαγωγικό τρόπο να αποδείξει ότι ενώ οι Κρητικοί ξεσηκώθηκαν το ᾽21 και είχαν τόσες επιτυχίες, η Κρήτη δεν απελευθερώθηκε με απόφαση των Μεγάλων Δυνάμεων. Η ποιήτρια

5 Βλ. Dora d' Istria, *ό.π.*, σ. 315 πρβλ. Ν. Β. Τωμαδάκης, *Νεοελληνικά Δοκίμια και μελέται*, τ. Β΄, Αθήνα 1983, σ. 107-128.

δε χρησιμοποίησε γραπτές πηγές, αλληλογραφία ή εκθέσεις μαχών για να συντάξει την ιστορία της. Έγραφε έχοντας οδηγό τα βιώματά της και όσες πληροφορίες συνέλεξε από τους αγωνιστές. Η αφήγηση μερικών μαχών δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα, όπως μπορούμε να διαπιστώσουμε από άλλες πηγές, και απηχεί μάλλον την προφορική μυθοπλασία των Κρητών ή είναι λογοτεχνική επινόηση της ποιήτριας, αφού σε αρκετές ακολουθείται μια σχεδόν τυπική πορεία στην αφήγηση. Φαίνεται ότι η ενασχόληση της Καμπουροπούλας με την ιστοριογραφία δυσαρέστησε όσους θεώρησαν ότι με την παράλειψη των κατορθωμάτων τους θιγόταν η προσωπική τους φιλοτιμία. Απαντώντας στους επικριτές της αναφέρει ότι τα λάθη και οι τυχόν παραλείψεις στην ιστορική συγγραφή της οφείλονται στους πληροφορητές της και όχι σε δική της πρόθεση.

Τα *Ποιήματα Τραγικά* ανήκουν στην μακρά λογοτεχνική παράδοση των έμμετρων υστεροβυζαντινών ιστορικών αφηγήσεων[6], όπου διασταυρώνονται τα ρεύματα της λόγιας και της λαϊκής παράδοσης, η αφήγηση του λόγιου χρονογράφου και του αγράμματου ριμαδόρου. Την παράδοση της κρητικής ιστορικής ρίμας η Αντωνούσα την κατέχει καλά[7]. Η συνύπαρξη του δημώδους και του λόγιου στοιχείου φαίνεται και στη μεικτή γλώσσα του ποιήματος. Με τα *Ποιήματα Τραγικά* κυριεύεται ένα κατεξοχήν αντρικό λογοτεχνικό οχυρό, με την έννοια ότι είναι η πρώτη γυναίκα, που καταπιάστηκε με την ιστορική αφήγηση, ασχολία, που από τα χρόνια του Ομήρου ήταν αποκλειστικό προνόμιο των ανδρών. Αυτό θα πρέπει να προσεχθεί ιδιαιτέρως, ότι η Αντωνούσα είναι η πρώτη Ελληνίδα ιστορικός. Τα *Απομνημονεύματα* του Κ. Κριτοβουλίδη για την επανάσταση στην Κρήτη άργησαν είκοσι χρόνια μέχρι να δουν το φως της δημοσιότητας. Η Αντωνούσα έγραφε χωρίς να έχει μπροστά της μεγάλη συγγραφική παραγωγή με κείμενα του Αγώνα, εκτός από τις ιστορικές ρίμες, και το έργο του Χριστόφορου Περραιβού, *Απομνημονεύματα Πολεμικά, διαφόρων μαχών συγκροτηθεισών μεταξύ Ελλήνων και Οθωμανών κατά τε το Σούλιον και Ανατολικήν Ελλάδα* (Αθήνα 1836), τον τίτλο του οποίου φαίνεται ότι μιμείται και στους τίτλους των κεφαλαίων της αφήγησής της γράφοντας: "Πόλεμος και νίκη των Ελλήνων ή Πόλεμος πρώτος, δεύτερος". Διαβάζοντας τους στίχους της έχουμε την εντύπωση ότι η ποιήτρια υιοθετεί

6 Για τις έμμετρες ιστορικές αφηγήσεις βλ. και Άλκης Αγγέλου, "Πρώιμες μορφές ιστορικών αφηγήσεων", *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Εκδοτικής Αθηνών, τ. Ι΄, σ. 402-408 και Στέφανος Κακλαμάνης, *Άνθιμος (Ακάκιος) Διακρούσης, Ο Κρητικός Πόλεμος*, Αθήνα 2008, σ. 73-94, όπου και εκτενής βιβλιογραφία.

7 Για τα είδη της κρητικής ιστορικής ρίμας και τους τρόπους ανάπτυξης της αφήγησής της βλ. Κωνσταντίνος Φουρναράκης, "Ο Χατζημιχάλης Γιάνναρης και το δημοτικό τραγούδι", *Εν Χανίοις*, τ.2, 2008, σ. 123-138.

την αντρική ρητορική, την αντρική φωνή στο έργο της. Τον 19ο αιώνα οι γυναίκες καλλιέργησαν λογοτεχνικά είδη, που συνδέονται με τον προσωπικό, εξομολογητικό λόγο, κατεξοχήν, δηλαδή, τη λυρική ποίηση, την επιστολή, το ημερολόγιο, το απομνημόνευμα. Η προτίμηση αυτή απηχεί και τον περιορισμό, που υφίσταται η γυναίκα από το δημόσιο βίο. Η Αντωνούσα ξεπερνά το αυτοβιογραφικό επίπεδο του λόγου και ασχολείται με το είδος της έμμετρης ιστοριογραφίας, δείχνοντας έτσι με το έργο της, "προϊόν του γυναικείου πνεύματος", ότι εισέρχεται στη δημόσια σφαίρα, ότι ιστορεί τα κοινά και τα εθνικά και όχι τα ιδιωτικά, κατακτά την ιστοριογραφία, ένα κατεξοχήν αντρικό λογοτεχνικό είδος. Η ποιητική εξιστόρησή της δεν προσιδιάζει με το ύφος της γυναικείας γραφής, τη λεπτότητα, το συναισθηματισμό, τη γλυκύτητα, όπως τουλάχιστον φαίνεται να εννοεί τη γυναικεία γραφή στα 1896 ο Ροΐδης[8]. Ο λόγος της έχει κάτι το αρρενωπό[9], τραχύ και σκληρό πολλές φορές, αφού αφηγείται έργα του πολέμου, μάχες αντρών.

Αξιομνημόνευτη είναι και η πολιτική δράση της Καμπουράκη, η οποία θα πρέπει να διερευνηθεί σε σχέση με το λογοτεχνικό της έργο. Η ενασχόληση της ποιήτριας με την πολιτική ήταν αμείωτη μέχρι το τέλος της ζωής της. Τότε, βέβαια, ήταν πέρα από κάθε φαντασία να μιλάμε για πολιτικά δικαιώματα των γυναικών, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά σε όλο τον κόσμο. Στα 1840, όταν η Αντωνούσα δημοσίευσε το πρώτο βιβλίο της, πραγματοποιήθηκε στο Λονδίνο παγκόσμιο συνέδριο κατά της δουλείας, αλλά απαγορεύτηκε η συμμετοχή γυναικών σ' αυτό. Το 1848, ένα χρόνο μετά τη δημοσίευση επιστολών της Αντωνούσας, οι Αμερικανίδες συγκάλεσαν στη Ν. Υόρκη το πρώτο φεμινιστικό συνέδριο, εγκαινιάζοντας έτσι συντονισμένη δράση για τα δικαιώματα των γυναικών. Ας έχουμε υπόψη μας, επίσης, ότι μόλις το 1952 στην Ελλάδα οι γυναίκες θεωρήθηκαν ικανές να έχουν άποψη για τα δημόσια πράγματα και τους δόθηκε πλήρες δικαίωμα ψήφου. Η Αντωνούσα από το 1840 εξέφραζε την άποψή της για τα εθνικά, έκρινε την πολιτική των ξένων, συμβούλευε τον βασιλιά και τους πολιτικούς. Δείγματα της παρέμβασής της σε πολιτικά ζητήματα βρίσκουμε σε όλα τα έργα της. Στο τέλος των *Ποιημάτων Τραγικών* υπάρχει ένα στιχούρ-

8 «Τας γραφούσας γυναίκας αγαπώμεν υπό τον όρον να μη μετενδύωνται γράφουσαι εις άνδρας, αρκούμεναι εις του φύλου των τα χαρίσματα, την λεπτότητα, την χάριν, την φιλοκαλίαν, την ευαισθησίαν ή και την πονηρίαν». Βλ. Εμμανουήλ Ροΐδης, *Άπαντα*, τ. Ε΄, επιμ. Α. Αγγέλου, Αθήνα 1979, σ. 121-131, το παράθεμα στη σ. 121.

9 Σχετικά με τις διαφορές της γυναικείας και της αντρικής γραφής/ρητορικής και το θεωρητικό πλαίσιο της φεμινιστικής κριτικής βλ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι μάσκες του ρεαλισμού*, τ. Α΄, Αθήνα 2003, σ. 485-492 και 589-590. Επίσης στο: *Λόγος γυναικών*, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Κομοτηνή 26-28 Μαρτίου 2004, Αθήνα 2006, σ. 479-520.

γημα κατ᾽ αλφάβητο, με το οποίο παρακαλεί τη βασίλισσα Αμαλία να θέσει το ζήτημα της Κρήτης στους Δυνατούς της Ευρώπης και να συναινέσει στο νέο απελευθερωτικό κίνημα. Το 1847, στο πρώτο της θεατρικό έργο δημοσιεύει τρεις έμμετρες επιστολές —το πρώτο δείγμα πολιτικού λόγου γραμμένο από Ελληνίδα— οι οποίες απευθύνονται στον Όθωνα, στον τσάρο Νικόλαο Α΄ και στον πρωθυπουργό Ιωάννη Κωλέτη. Οι επιστολές πρέπει να ερμηνευτούν μέσα στα συμφραζόμενα και στους πόθους της εποχής. Είναι μια δημόσια πολιτική πράξη, μια πολιτική παρέμβαση. Το ότι μια γυναίκα, που εκείνη την εποχή δεν έχει πολιτικά δικαιώματα, απευθύνεται σε πρόσωπα, που ασκούν εξουσία, προτρέποντάς τα να μεσιτεύσουν για την πατρίδα της και να εφαρμόσουν μια επιθετική εξωτερική πολιτική για την απελευθέρωση των αλύτρωτων περιοχών, είναι νομίζω πολύ σημαντικό, γιατί εκτός των άλλων φανερώνει ότι η Καμπουροπούλα είχε συνειδητοποιήσει ότι και οι γυναίκες ήταν ικανές για μια δυναμική παρουσία στη δημόσια σφαίρα. Στην επιστολή προς τον Όθωνα ο λόγος αγγίζει τα όρια της κολακείας και της ρητορικής μεγαλοστομίας, αλλά και της καλυμμένης κριτικής και σκοπό έχει να παρακινήσει το βασιλιά για νέα επαναστατικά κινήματα για την πραγματοποίηση της Μεγάλης Ιδέας.

Αν και η Αντωνούσα είχε βραβευθεί από τον Όθωνα με το παράσημο του Αγώνα, προσχώρησε το 1862 στη μυστική αντιοθωνική εταιρεία. Μετά την έξωση του Όθωνα δημοσίευσε, στα 1863, τη συλλογή ποιημάτων με τίτλο *Η Μνήμη*, ωδές για τους πεσόντες και επιζώντες αγωνιστές στην εξέγερση κατά του Όθωνα, στις οποίες επαινούνται και φιλελεύθερες κυρίες, που μετείχαν στο κίνημα. Εντύπωση προκαλεί ότι η ποιήτρια γνώριζε τόσες πολλές λεπτομέρειες για τους πρωταγωνιστές του κινήματος. Έχοντας υπόψη μας, λοιπόν, την έντονη πολιτική της δραστηριότητα και ότι εκείνη την εποχή δεν υπάρχει άλλη γνωστή συγγραφέας με πολιτικό λόγο, θεωρούμε ότι πρέπει να ταυτίσουμε την Καμπουράκη με την ανώνυμη συγγραφέα ενός ημερολογίου για το αντιοθωνικό κίνημα με τίτλο: *Η νυξ της 10 προς 11 Οκτωβρίου 1862 εν Αθήναις μεθ᾽ όλων των ουσιωδεστέρων γεγονότων μέχρι της 21 του αυτού μηνός, συνετάχθη παρά της Ελληνίδος Α. Κ. προς γνώσιν των ομογενών και των δύο φύλων*. Από νοηματικές και υφολογικές ενδείξεις και τα αρχικά γράμματα "Α.Κ.", που αντιστοιχούν στα αρχικά του ονόματος Αντωνούσα Καμπουροπούλα, οδηγηθήκαμε στο ασφαλές συμπέρασμα ότι δημιουργός του κειμένου είναι η Καμπουράκη[10]. Η συγγραφέας αφηγείται ότι μόλις έμαθε για το κίνημα αποφάσισε μεταμφιεσμένη σε άντρα —ανάλογα έπραξε και η Ελένη Αλτα-

10 Η φράση, για παράδειγμα, «Η Συμπολίτις σας Α. Κ.» στο τέλος του βιβλίου "Η νύξ[...]" μπορεί να συσχετιστεί με τη φράση «Η ελαχίστη Συμπολίτις σας Αντωνούσα Ι. Καμπουροπούλα» του βιβλίου "Η Μνήμη".

μούρα για να σπουδάσει— να βγει στους δρόμους της Αθήνας για να συμμετάσχει στο κίνημα και να συλλέξει πληροφορίες. Με την απόκρυψη της ταυτότητάς της η Α.Κ. απελευθερώνεται από τη μειονεκτική θέση της γυναίκας και εισέρχεται στον κόσμο των ανδρών. Η συγγραφέας συγκλονίστηκε με όσα έζησε και έγραψε αυτό το πολιτικό κείμενο για να μεταδώσει την εμπειρία της στους αναγνώστες και των δύο φύλων, ιδιαίτερα στις κυρίες, που δεν μπορούσαν να γνωρίσουν, όσα εκείνη βίωσε κρυμμένη κάτω από τα αντρικά ενδύματα.

Με συνέπεια δηλώνει η Καμπουράκη την παρουσία της στο χώρο του θεάτρου, χώρο κατεξοχήν δημόσιο και γι᾽ αυτό αποκλεισμένο από τη γυναικεία παρουσία, με τρεις πεντάπρακτες πατριωτικές τραγωδίες[11]. Στα 1846, ανέβηκε στη Σύρο ο *Γεώργιος Παπαδάκης* και δημοσιεύτηκε το 1847. Πριν πεθάνει, το 1875, δημοσίευσε το δράμα *Η έξοδος του Μεσολογγίου*. Σ᾽ αυτό παρουσιάζεται η Τασούλα Σκαρλάτου, που ακολουθούσε το ελληνικό στρατόπεδο σε όλους τους κινδύνους και θαυμαζόταν από όλους για το μεγάλο ενθουσιασμό και τον ακράτητο ηρωισμό της εκφράζοντας έτσι τη θαυμαστή «ισοζυγία δυνάμεων μεταξύ αντρών και γυναικών».

Από τα τρία της θεατρικά έργα, θα παρουσιάσουμε αναλυτικότερα το ηρωικό δράμα *Λάμπρω*, γιατί θεωρούμε ότι είναι το σημαντικότερο της ποιήτριας και γιατί σ᾽ αυτό μπορούμε να ανιχνεύσουμε, περισσότερο απ᾽ ό,τι στα άλλα, την εικόνα της γυναικείας ταυτότητας[12]. Η Καμπουροπούλα δε δημοσίευσε κάποιο αυτοβιογραφικό κείμενο. Το εντυπωσιακό είναι ότι η ηρωίδα του εν λόγω δράματος αποτελεί ολοφάνερα μια λογοτεχνική περσόνα της συγγραφέως. Δεν θα ήταν δύσκολο, όσοι γνώριζαν τη ζωή της, να ταυτίσουν την Αντωνούσα με την ηρωίδα του δράματος, τη Λάμπρω. Και η Λάμπρω κατέφυγε πρόσφυγας στην Ερμούπολη της Σύρου, αφού έχασε τους περισσότερους συγγενείς της στην κρητική επανάσταση και στη Σύρο ερωτεύτηκε το Φλώρο. Ένα άλλο πρόσωπο του δράματος, η Αντώ (Αντωνούσα), φίλη της Λάμπρως, απηχεί τη φωνή της λογικής, στην ευαίσθητη προσωπικότητα της ποιήτριας. Ο Φλώρος θα λέγαμε ότι

11 Για το ελληνικό πατριωτικό δράμα έχει μιλήσει τεκμηριωμένα και εύστοχα ο Β. Πούχνερ σε πολλές μελέτες του. Βλ. κυρίως Β. Πούχνερ, *Γυναικεία δραματουργία στα χρόνια της επανάστασης*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2001. Βλ. και Σοφία Ντενίση, «Ευανθία Καΐρη, Αντωνούσα Καμπουράκη, Μαρία Μηχανίδου: διαφορετικές εκφάνσεις του πατριωτικού ιδεώδους στο δραματουργικό έργο τριών γυναικών δημιουργών του 19ου αιώνα», *Ο Ελληνισμός στον 19ο αιώνα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σ. 136-140. Παρατηρήσεις για το δράμα "Γεώργιος Παπαδάκης" διατύπωσε πρώτη η Dora d᾽ Istria, χαρακτηρίζοντας τον κεντρικό ήρωα «un soldat patriote», *ό.π.*, σ. 313-315.

12 Η "Λάμπρω" διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα πατριωτικά δράματα της συγγραφέως. Στο πλαίσιο αυτό η ποιήτρια θίγει και κοινωνικά ζητήματα της εποχής της, χωρίς βέβαια να καταφεύγει σε μια μονομερή κοινωνική ανάλυση, μετατρέποντας το έργο σε ένα αστικό–κοινωνικό δράμα.

είναι η λογοτεχνική περσόνα του δεύτερου συζύγου της, του Εμμανουήλ Ζαραχάνη. Η ποιήτρια ασκεί κοινωνική κριτική, ιδιαίτερα όσον αφορά το γάμο ανθρώπων από διαφορετικές κοινωνικές τάξεις, γιατί πιθανότατα και η ίδια ως φτωχή πρόσφυγας θα συνάντησε δυσκολίες μέχρι να γίνει αποδεκτή η σχέση της με το δεύτερο σύζυγό της. Ο Φλώρος και η Λάμπρω, αν και Έλληνες, χαρακτηρίζονται "ξένοι", γιατί ήταν ετερόχθονες. Ο Αλέξανδρος, αδελφός της Λάμπρως, έχει όλα τα χαρακτηριστικά του αδελφού της Αντωνούσας, Γεωργίου, αγωνιστή του 1821, που κατόρθωσε να ξεφύγει από τους Τούρκους και εγκαταστάθηκε στο ελεύθερο ελληνικό κράτος. Η επιθυμία της Λάμπρως να ντυθεί αντρικά για να συμμετέχει στις μάχες της κρητικής επανάστασης απηχεί την επιθυμία της ίδιας της ποιήτριας. Το αυτοδιηγητικό δράμα της δεν πρέπει να διαβαστεί, βέβαια, ως αυτοβιογραφία, αφού εμπεριέχει και τη μυθοπλασία[13]. Η ηρωίδα από ένα σημείο και έπειτα ακολουθεί τον αυτόνομο δρόμο των λογοτεχνικών ηρώων, την πορεία όχι της πραγματικής ζωής, αλλά την πορεία της δραματικής ποίησης, για να εκφράσει το βαθύτερο και καθολικότερο νόημα με το παράδειγμα "ηθικοτάτου έρωτος", και γι᾽ αυτό στο τέλος σκοτώνεται στο πεδίο της μάχης.

Το δράμα στο σύνολό του αποτελεί και μια ρομαντική ανάγνωση του *Ερωτόκριτου*[14], δείχνοντας πώς το αριστούργημα της κρητικής λογοτεχνίας επέδρασε ευεργετικά ως μορφή και περιεχόμενο στη γραφή μιας Κρητικιάς του 19ου αιώνα, ομότεχνης του Κορνάρου. Αν ο *Ερωτόκριτος* είναι η μυθιστορία του έρωτα δύο νέων, η *Λάμπρω* είναι το δράμα της αγάπης για την πατρίδα, τον αδελφό και τον αγαπημένο/η. Πατριδολατρία, αδελφική αγάπη και έρωτας είναι οι τρεις ιδεολογικοί άξονες του δράματος. Η έννοια της μεταβολής της τύχης, που κινεί την πλοκή του *Ερωτόκριτου*, κινεί δραματουργικά και την υπόθεση της *Λάμπρως*, αφού οι ήρωες μεταπίπτουν από τη δυστυχία στην ευτυχία και αντίστροφα. Οι ωραίοι στίχοι της Καμπουροπούλας απηχούν μεταπλασμένη την ιδέα του Κορνάρου:

13 Πρβλ. τα αυτοβιογραφικά στοιχεία στα διηγήματα του Παπαδιαμάντη. Βλ. *Α. Παπαδιαμάντης Αυτοβιογραφούμενος*, επιμέλεια Π. Μουλλάς, Αθήνα 1981 και Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887-1910*, Αθήνα 1987, σ. 243-290.

14 Ως ρομαντικό μυθιστόρημα διάβαζε και ο Ροΐδης τον *Ερωτόκριτο*, όταν έγραφε στην *Πάπισσα Ιωάννα*: «Και μη νομίσης, αναγνώστα, ότι Ερωτόκριτός τις, σούτσειος ήρως ή άλλον τοιούτον δίποδον του ρωμαντικού θηριοτροφείου είχε καταντήσει ο καλός Φρουμέντιος.» Βλ. Εμμ. Ροΐδης, *Άπαντα*, τ. Α΄, επιμ. Α. Αγγέλου, Αθήνα 1978, σ. 208. Από τα έργα της εποχής του ελληνικού ρομαντισμού η Αντωνούσα φαίνεται ότι γνωρίζει τα ποιήματα "Άννα και Φλώρος ή ο πύργος της Πέτρας" (1855), "Χίος Δούλη" (1858) και "Άγιος Μηνάς" (1860) του Θ. Ορφανίδη, από τα οποία αντλεί και πληροφορίες για τη σφαγή της Χίου.

Του κόσμου δε τα πράγματα καμμιά φορά γυρίζουν,
άλλους σηκώνουν υψηλά κι άλλους βαθειά βυθίζουν (σ. 29)
Ήξευρε πως οι ουρανοί ό,τι αποφασίσουν,
τα πάντα, καίτοι δύσκολα, ευκόλως τα γυρίζουν. (σ. 56)

Η Λάμπρω και ο Φλώρος είναι καθαρά ρομαντικοί ήρωες. Ερωτεύονται με πάθος και θυσιάζουν τη ζωή τους για την πατρίδα τους. Κινούμενοι από έντονο συναισθηματισμό, δε διστάζουν να επιδιώκουν τη βλάσφημη, για τον χριστιανισμό, αυτοκαταστροφή, κάθε φορά που η τύχη τους είναι εναντία. Έξι συνολικά φορές οι φίλοι τους τους αποτρέπουν από την αυτοκτονία. Ανάλογες παρορμητικές αντιδράσεις έχουν και οι ήρωες στο ποίημα του Κορνάρου: Ο Χαρίδημος, για παράδειγμα, θέλει να αυτοκτονήσει, όταν συνειδητοποιεί ότι σκότωσε κατά λάθος την αγαπημένη του, αλλά οι φίλοι του τον αποτρέπουν (*Ερωτόκριτος*, Β, στ. 721-738) και η Αρετούσα δε θέλει πια να ζήσει, όταν μαθαίνει ότι ο αγαπημένος της πέθανε στην ξενιτιά (Ε, στ. 959-1076). Η δύναμη του έρωτα, επιφέρει ως νόσος αλλαγές στην ψυχολογία των ηρώων και περιγράφεται με χνάρια παρμένα από τον *Ερωτόκριτο*. Με τέτοια λόγια εξομολογείται η Λάμπρω τον έρωτά της:

Θαρρώ, Αντώ, μ᾽ εγνώρισες ότ᾽ ήμην εναντία,
ποτέ δεν παραδέχτηκα του έρωτος λατρεία.
Και τώρα τι με έκαμε να είμαι τρομασμένη,
Να μου μιλούν και να θαρρώ πως είμαι ζαλισμένη. (σ. 31)

Παρόμοια εκφράζει και ο Φλώρος τον έρωτά του στην αγαπημένη του:

Τώρα τα πάντα μ᾽ ενοχλούν, καθ᾽ όλα τυραννούμαι,
εις πάντα είμαι δυστυχής, σε μόνην συλλογούμαι.
Αν κοιμηθώ μίαν στιγμήν, θαρρώ με πλησιάζεις,
νομίζω πως την χείρα μου ζητείς και μου φωνάζεις. (σ. 34)

Και η Λάμπρω απαντά στην πρόταση του Φλώρου να γίνει «κυρία της καρδίας» του:

Ως όνειρο μου φαίνεται αυτό που μου προτείνεις,
πλην είναι όνειρον γλυκύ, αγάπης ευφροσύνης. (σ. 34)

Οι παράφορες συναισθηματικές εκδηλώσεις των ηρώων, η απελπισία, ο θρήνος, ο σφοδρός έρωτας, οι τάσεις αυτοκτονίας κατευνάζονται με τη φωνή της λογικής, που εκφέρεται στο δράμα από μεγαλύτερους και φίλους, τη θεία Βασιλική, την Αντώ, τον Αλέξανδρο και τον Λεωνίδα, οι οποίοι δρουν ως βοηθοί, σύμβουλοι, παρηγορητές των δύο νέων. Για ακού-

στε πώς η Βασιλική, σαν άλλη Φροσύνη, συμβουλεύει την εμμανή, την "αφορμαρά":

Λάμπρω μου, πώς παραφρονείς, ομίλησε, παιδί μου,
Ηξεύρεις ότι από σε κρέμαται η ζωή μου;
Πώς εις τον κήπον έτρεξες πολύ συλλογισμένη,
με ξίφος εις τας χείρας σου και κατατρομασμένη; (σ. 8)

Αλλού η Βασιλική δίνει μια λογική ερμηνεία για τα όνειρα, που τόσο ταράσσουν τη Λάμπρω. Τα όνειρα στο δράμα δεν προϊκονομούν την εξέλιξη της υπόθεσης, αφού η ερμηνεία τους διαψεύδεται από τα γεγονότα.

Τα στεγανά των κοινωνικών τάξεων υφίστανται στη Σύρο του 19ου αιώνα, γι᾽ αυτό και η Αντώ συμβουλεύει τη Λάμπρω να μην ερωτευτεί, αυτή, μια ορφανή προσφυγοπούλα τον Φλώρο, νέο από ανώτερη κοινωνική τάξη, γιατί δε θα «σώσει» – το ρήμα μας πάει κατευθείαν στο κρητικό ιδίωμα – εκείνο που ποθεί.

Πολύ ψηλά επέταξες, πολύ μακράν απλόνεις,
ματαίως θα ενοχληθής, ό,τι ποθείς, δεν σώνεις. (σ. 31)

Η υπόθεση της τραγωδίας έχει ως εξής: Ένα εφιαλτικό όνειρο απελπίζει μια κρητικιά προσφυγοπούλα, τη Λάμπρω, που παραλογίζεται και θέλει να αυτοκτονήσει, γιατί νομίζει ότι ο αδελφός της Αλέξανδρος, που πολεμά στην Κρήτη, έχει σκοτωθεί. Στην Ερμούπολη φτάνει ένας συναγωνιστής του φέρνοντας την είδηση ότι ο αδελφός της συνελήφθη από τους Τούρκους και φυλακίστηκε στο Φιρκά των Χανίων. Στο άκουσμα αυτής της είδησης η ηρωίδα θρηνεί και επιδιώκει το θάνατο. Ένας γενναίος και ευγενής νέος, ο Φλώρος, σπεύδει να τη βοηθήσει. Μαζί με τον φίλο του Λεωνίδα θα μεταβούν στα Χανιά για να απελευθερώσουν τον Αλέξανδρο. Όμως μια μέρα μετά την αναχώρησή τους, ο Λεωνίδας επιστρέφει στην Ερμούπολη, φέρνοντας μια είδηση, που ανατρέπει ευχάριστα την εξέλιξη της ιστορίας: Ο αδελφός τής Λάμπρως είναι ζωντανός. Αφού δραπέτευσε από τη φυλακή, πήρε μια βάρκα με τους συντρόφους για να φτάσει στην ελεύθερη Ελλάδα. Έπειτα από μια μεγάλη περιπέτεια στο Αιγαίο, σώθηκε με τη βοήθεια του Φλώρου, έξω από το λιμάνι της Νάξου. Η ιπποτική πράξη του Φλώρου κάνει ν᾽ ανθίσει στην καρδιά της Λάμπρως ο έρωτας. Η θεία και η φίλη της προσπαθούν να αποτρέψουν τον έρωτα της ορφανής για τον πλούσιο νέο. Ο Φλώρος φτάνει στη Σύρο και εξομολογείται τον έρωτά του στη Λάμπρω και οι δύο νέοι δίνουν όρκο αιώνιας αγάπης. Όμως, μια νέα μεταβολή της τύχης περιμένει το ζευγάρι· ο πατέρας του Φλώρου θέλει να παντρέψει το γιο του με την Ευανθία, την κόρη του ευεργέτη του, ο οποίος είχε σκοτωθεί στη σφαγή της Χίου. Ο γιος αρνείται το

συνοικέσιο, γιατί η καρδιά του πια ανήκε στη Λάμπρω, αλλά ο πατέρας του δεν μεταπείθεται. Απελπισμένος ο γιος αποπειράται ν' αυτοκτονήσει, αλλά τον σώζει ο Λεωνίδας λέγοντάς του ότι πρέπει να ζήσει για χάρη της πατρίδας. Πριν αναχωρήσει για τον πόλεμο, ο Φλώρος συναντά τη Λάμπρω και λυπημένος της ανακοινώνει την άδικη θέληση του πατέρα του. Η Λάμπρω προτρέπει τον αγαπημένο της να υπακούσει στο γονέα του. Ο Φλώρος της γράφει μια επιστολή για να συναντηθούν ξανά, προτού αναχωρήσει το πλοίο για την εκστρατεία και στέλνει τον υπηρέτη του να της την παραδώσει. Ο υπηρέτης όμως δίνει το γράμμα στον πατέρα του Φλώρου, ο οποίος για να διαλύσει τον έρωτα των δύο νέων σχεδιάζει ο υπηρέτης να μεταφέρει ένα ψεύτικο μήνυμα, ότι τάχα η Λάμπρω δεν θέλει να ξαναδεί τον Φλώρο. Μόλις ο Φλώρος μαθαίνει την "άρνηση" της κόρης αποπειράται ν' αυτοκτονήσει, αλλά τον σώζει ο Αλέξανδρος. Μετά από αυτά ο πατέρας του για να μη χάσει το μοναχοπαίδι του, δίνει την ευχή του για το γάμο του γιου του. Ο Φλώρος περιχαρής συναντά τη Λάμπρω και της ανακοινώνει την απόφαση του πατέρα του και ότι θα την παντρευτεί, αφού γυρίσει από τον πόλεμο. Η ηρωίδα για να μην αποχωριστεί τον αγαπημένο της στη διάρκεια του πολέμου, ντύνεται σαν άντρας και τον ακολουθεί, χωρίς αυτός να το γνωρίζει[15]. Σε μια μάχη έβαλε το σώμα της σαν ασπίδα για να τον προστατεύσει και ένα βόλι εχθρικό την πλήγωσε θανάσιμα στο στήθος.

Η *Λάμπρω* τονίζει τη σημαντική παρουσία των γυναικών στην πορεία διαμόρφωσης του ιστορικού γίγνεσθαι και κάνει πράξη την ιδέα της Ευανθίας Καΐρη να αναδειχτεί η εθνική δράση των γυναικών ως ισάξια με των ανδρών[16]. Το δράμα έχει ενδιαφέρουσα θεατρική πλοκή και αν ανέβει στη σκηνή, θα συγκινήσει και το σύγχρονο θεατή.

Οι κατάλογοι των συνδρομητών στα βιβλία της Αντωνούσας παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον, καθώς σ' αυτούς καταχωρίζονται και ονόματα

15 Η μεταμφίεση της Λάμπρως πρέπει να συσχετιστεί με τη μεταμφίεση της Α. Κ. στο βιβλίο "Η νυξ της 10 προς 11 Οκτωβρίου 1862[...]". Η μεταμφίεση των γυναικών σε άντρες και η συμμετοχή τους στον πόλεμο, δεν είναι μόνο κοινός λογοτεχνικός τόπος, αλλά και μια ιστορική πραγματικότητα. Αναφέρω μόνο τις περιπτώσεις δύο γυναικών από την Κρήτη που ντύθηκαν αντρικά και πολέμησαν γενναία, της Κριτσοτοπούλας το 1821 και της συνονόματης της Καμπουράκη, Αντωνούσας Καστανάκη ή Καστανοπούλας στην επανάσταση του 1866. Για το ρόλο των μεταμφιέσεων στη λογοτεχνία βλ. Μαίρη Μικέ, *Μεταμφιέσεις στην Νεοελληνική Πεζογραφία (19ος-20ος αιώνας)*, Αθήνα 2001.

16 «Έπρεπεν, ίσως, φίλαι μου, αντί να σας προσφέρω αλλογενών ιστορίας, να σας διηγηθώ Ελληνίδων γυναικών τας ζωάς. Ηξεύρω ότι το γένος μας ευτύχησε να γεννήση όχι μόνον μεγάλους άνδρας, αλλά και νεάνιδας, και γυναίκας, θαυμαστάς εις την αρετήν και ενδόξους εις την παιδείαν [...]». Βλ. στο Ι. Ν. Βουίλλος, *Συμβουλαί προς την θυγατέραν μου*, μετάφρασις Ε. Ν. η εξ Άνδρου, εν τω τυπογραφείω της των Κυδωνιών Σχολής, 1820, σ. η΄.

συνδρομητριών δίνοντάς μας μια εικόνα του ποσοστού των εγγράμματων γυναικών τουλάχιστον στα μεγάλα αστικά κέντρα, αλλά και μια ιδέα για την υπό διαμόρφωση ανεξάρτητη γυναικεία κοινωνική ταυτότητα (gender) στο νεοσύστατο βασίλειο. Από την άλλη δείχνουν την πρόσληψη του έργου της την εποχή εκείνη. Διαβάζουμε πάμπολλα ονόματα συνδρομητών, μεταξύ των οποίων του βασιλιά Όθωνα, ο οποίος είχε παραγγείλει 50 αντίτυπα του πρώτου θεατρικού της, ονόματα πολλών αγωνιστών και απογόνων τους. Ο Χαρίλαος Τρικούπης είχε παραγγείλει 20 αντίτυπα από το τελευταίο δράμα της. Το έργο της Αντωνούσας είχε κερδίσει και τους άνδρες αναγνώστες, οι οποίοι προτιμούσαν να διαβάζουν έργα με εθνικό περιεχόμενο και όχι εύπεπτα γαλλικά ρομάντζα.

Πρωτοπόρος στάθηκε η Αντωνούσα και στη διαφύλαξη και προβολή της γυναικείας λαϊκής τέχνης. Αυτό που αργότερα, στο γύρισμα του αιώνα, θα επιδιώξουν διάφοροι σύλλογοι και το Λύκειο Ελληνίδων. Ίδρυσε στην Ερμούπολη, το Μεσολόγγι και την Αθήνα εργαστήρια, που παράλληλα λειτουργούσαν και ως τεχνικές σχολές θηλέων για την εκμάθηση κατασκευής κεντημάτων και ζωγραφικής καλεμικιαρίων. Στα τεχνικά σχολεία της δίδαξε τις μαθήτριές της, να συνειδητοποιήσουν ότι τα έργα των χειρών τους, όχι μόνο εξέφραζαν την ταυτότητά τους, την τέχνη και το μόχθο τους, αλλά θα συνέβαλαν και στην ανεξαρτητοποίησή τους, αφού με αυτά θα εξοικονομούσαν κάποια χρήματα.

Η Ευανθία Καΐρη δικαίως έχει χαρακτηριστεί ως η πρώτη Ελληνίδα λογία. Λέγεται ότι ο *Νικήρατός* της στάθηκε το πρότυπο για τα πατριωτικά δράματα της Καμπουράκη. Όμως, αν και η Ευανθία διέθετε εξαιρετική μόρφωση, παρέμεινε κάτω από τη βαριά σκιά του αδελφού της, συνεσταλμένη και σεμνή, χωρίς ν' ανοίξει τα φτερά της προς την κοινωνική ζωή. Η πρωτότυπη παρουσία της στα γράμματα αρχίζει και σταματά με τον *Νικήρατο*, που δημοσίευσε ανωνύμως. Η προσωπικότητα της Αντωνούσας ήταν εντελώς διαφορετική. Ανεξάρτητη και φιλελεύθερη, βγήκε στην κοινωνία, μπόρεσε να σταθεί στα πόδια της μόνη της και να συνομιλήσει επί ίσοις όροις με τους άντρες. Το μήνυμα για την ισότητα των δύο φύλων δεν υπάρχει στην Καΐρη.

Ως προς την Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, έχει επικρατήσει στη βιβλιογραφία η άποψη ότι είναι η πρώτη Ελληνίδα φεμινίστρια και ότι η σκέψη τη φέρνει κοντά στην Αγγλίδα πρωτεργάτρια του φιλελεύθερου φεμινισμού Mary Wollstonecraft (1759-1797). Θα πρέπει όμως να διευκρινιστεί ότι οι ιδέες της δεν είχαν καμιά επίδραση στην εποχή της, αφού η *Αυτοβιογραφία* της εκδόθηκε μισό αιώνα μετά το θάνατό της. Η ίδια δεν επιδίωξε ποτέ να κοινοποιήσει τις σκέψεις της, όπως έκανε η Αντωνούσα. Κατέγραφε στην αυτοβιογραφία της τη μίζερη ζωή της, αλλά δεν μπόρεσε

να αρθρώσει δημόσιο λόγο για τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία, στην πολιτική, στην επανάσταση, γιατί θεωρούσε ότι η γυναικεία ύπαρξη είναι περιορισμένη και αδύναμη να αντιδράσει. Θα έλεγα ότι ο λόγος της ήταν μια σιωπηλή διαμαρτυρία για τον ανδρικό αυταρχισμό, ένα είδος ψυχοθεραπείας μέσω της γραφής, λόγος χωρίς σύγχρονο αποδέκτη, μια παραγωγή λόγου για προσωπική και μόνο χρήση. Για τα θεατρικά έργα της είναι δύσκολο να πιστέψουμε ότι τα προόριζε να δημοσιευτούν ή να παρασταθούν. Ήταν περισσότερο μια εξάσκηση της έγκλειστης μεγαλοαστής στη μετάφραση ή ένας τρόπος για να ικανοποιήσει τη ζωτική ανάγκη της επικοινωνίας μέσω του θεατρικού διαλόγου[17]. Η διαμαρτυρία της δεν ξεπέρασε τα στενά όρια των τειχών του σπιτιού της. Δεν τόλμησε να κάνει πράξη τις ιδέες της. Γι' αυτό και η φυγή της από το σπίτι κράτησε μόνο λίγες ώρες. Αντίθετα από την επικρατούσα ως τώρα άποψη, πρώτη η Αντωνούσα έκανε πράξη το αίτημα για τη γυναικεία χειραφέτηση και ζήτησε μια θέση στη δημόσια σφαίρα.

Η Αντωνούσα είναι η πρώτη Ελληνίδα, μετά την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους, που όχι μόνο έθιξε στο λογοτεχνικό της έργο το αίτημα της ισότητας των δύο φύλων και του σεβασμού της γυναικείας προσωπικότητας, αλλά και το έκανε πράξη στην κοινωνική ζωή. Ξεπέρασε τα ασφυκτικά όρια του σπιτιού, οργάνωσε δική της επιχείρηση, συνομίλησε με άνεση με πολιτικούς άνδρες, κοινοποίησε τις ιδέες της μέσα από τα βιβλία της, ενθάρρυνε με το παράδειγμά της και άλλες γυναίκες, σχολίασε τα πολιτικά πράγματα ως ενεργή πολίτις, όταν οι γυναίκες ήταν αποκλεισμένες από το δημόσιο βίο. Μαχητική και ασυμβίβαστη έμεινε ένα πρόσωπο ελεύθερο. Ήταν ένα φωτεινό γέννημα του Διαφωτισμού.

~

17 Για την Ελισάβετ Μαρτινέγκου βλ. Β. Αθανασόπουλος, *ό.π.*, σ. 35-122.

Βιβλιογραφία

Εργογραφία Αντωνούσας Καμπουροπούλας (Καμπουράκη)

_____. "Ποιήματα Τραγικά", εμπεριέχοντα διαφόρους πολέμους της Κρήτης επί της Ελληνικής Επαναστάσεως, συνταχθέντα και εκδοθέντα υπό, Αντωνούσα Ι. Καμπουροπούλα, εν Ερμουπόλει, εκ της τυπογραφίας Γεωργ. Πολυμερή, 1840 (η καταγραφή από αντίτυπο της Βιβλιοθήκης Γεωργίου Καλαϊσάκη, που απόκειται στο ΙΑΚ).

_____. "Γεώργιος Παπαδάκης", τραγωδία εις πράξεις πέντε διηρημένη. Ποίημα της Αντωνούσης Ι. Καμπουροπούλας εκ Χανίων της Κρήτης, Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Κ. Αντωνιάδου, 1847.

_____. "Λάμπρω", Τραγωδία εις πράξεις πέντε, ποίημα της Αντωνούσης Ι. Καμπουροπούλας εκ Χανίων της Κρήτης, Εν Μεσολογγίω, τυπ. Ελληνικών Χρονικών, 1861.

_____. "Η νυξ της 10 προς 11 Οκτωβρίου 1862 εν Αθήναις μεθ' όλων των ουσιωδεστέρων γεγονότων μέχρι της 21 του αυτού μηνός", συνετάχθη παρά της Ελληνίδος Α. Κ. προς γνώσιν των ομογενών και των δύο φύλων, εκ του τυπογραφείου Ερμού [1862].

_____. "Μνήμη", ήτοι τα συμβάντα της Ναυπλιακής και Οκτωβριανής Επαναστάσεως, ποίημα της Αντωνούσης Ι. Καμπουροπούλου εκ Χανίων της Κρήτης, εν Αθήναις, τύποις Η Φιλόμουσος Λέσχη, 1863.

_____. "Η έξοδος του Μεσολογγίου", τραγωδία εις πέντε πράξεις υπό της κυρίας Αντωνούσης Καμπουράκη, Κρήσσης, εν Αθήναις εκ του τυπογραφείου Σ. Κ. Βλαστού, 1875.

Η Μύρρα στα *Δόντια της μυλόπετρας*: η ταυτότητα μιας αφανούς πρωταγωνίστριας

Παναγιώτα Χατζηγεωργίου

Ο εκφοβιστικός τίτλος *Τα δόντια της μυλόπετρας* ανήκει στο μάλλον περιφρονημένο, πρώτο μυθιστόρημα του Ν. Κάσδαγλη, το μύθο του οποίου ο Στ. Διαλησμάς περιγράφει ως «ο έρωτας και ο θάνατος ενός εφήβου στην Κατοχή»[1]. Πιο συγκεκριμένα, είναι ο έρωτας για μια κοπέλα που οδήγησε έναν έφηβο στο θάνατο, κατά τις πρώτες συγκρούσεις του εμφυλίου πολέμου στην κατοχική Αθήνα.

Ο πόλεμος είναι μια δραστηριότητα «καθοριστική για το γένος»[2], υπό την έννοια ότι ο μιλιταριστικός λόγος που τον συνοδεύει, στηριζόμενος στο ήδη υπάρχον αξιακό σύστημα, προκρίνει τις «ανδρικές» ιδιότητες, επανακαθορίζοντας ταυτόχρονα τους ρόλους, τις ταυτότητες και τις σχέσεις των δύο φύλων. Στην ιστοριογραφική επιστήμη, η μελέτη των γυναικών σε περιόδους πολέμου θεωρείται επιστημονικά ανανεωτική, όταν πραγματοποιείται αναφορικά με τους άντρες αλλά και ανεξάρτητα από αυτούς, υπό το πρίσμα ότι η γυναικεία ταυτότητα και οι ρόλοι της ανήκουν στο ίδιο σύστημα καθορισμού του γένους που ορίζει και την αντίστοιχη ανδρική. Έτσι η «ιστορία των γυναικών»[3] έρχεται στο προσκήνιο και η επίσημη Ιστορία ξαναγράφεται με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα την πολεμική Ιστορία[4].

Αντίστοιχα αποτελέσματα, δηλαδή την ανάδειξη της πολύμορφης σχέσης γυναικείας ταυτότητας–μυθοπλασίας, την επανάγνωση περιθωρι-

1 Σ. Διαλησμάς, «Μικρή εισαγωγή στην πεζογραφία του Νίκου Κάσδαγλη», *Νέα Εστία*, τεύχ. 1797, Φεβρουάριος 2007, σελ. 197.

2 Έτσι προσπαθώ να αποδώσω την αγγλική φράση: "gendering activity". Βλ. M. Randolph Higgonet, J. Jenson, S. Michel, M. Collins Weitz (eds), "Introduction", στο *Behind the lines. Gender and the Two World Wars*, Yale University Press, New Haven and London 1987, σελ. 4.

3 Για τον όρο «ιστορία των γυναικών», βλ. Ε. Αβδελά, Α. Ψαρρά, «Ξαναγράφοντας το παρελθόν. Σύγχρονες διαδρομές της ιστορίας των γυναικών», στο Ε. Αβδελά, Α. Ψαρρά (επιμ.), *Σιωπηρές Ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997, σελ. 84, υποσ. 1.

4 Βλ. M. Randolph Higgonet, J. Jenson, S. Michel, M. Collins Weitz, (eds), *ό.π.*, σελ. 4.

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

ακών έργων, όπως π.χ. των μυθιστορημάτων της δεκαετίας του 1950 και την παρεπόμενη ανανέωση της ΙΝΕΛ μπορεί να επιφέρει η μελέτη των γυναικείων χαρακτήρων σε ρεαλιστικά, πολεμικά και εμφυλιοπολεμικά μυθιστορήματα, όπως *Τα δόντια της μυλόπετρας*.

Το μυθιστόρημα κυκλοφορείται το 1955, οπότε οι μνήμες του Εμφυλίου είναι νωπές και τα πολιτικά πάθη ιδιαίτερα οξυμμένα, παράμετροι που διαφαίνονται στον κριτικό λόγο της εποχής, γι᾽ αυτό και δέχεται κυρίως αρνητικές έως πολεμικές κριτικές. Πρόκειται για ένα κείμενο που δεν ικανοποιεί ούτε όσους νιώθουν «ιδεολογικά συμπαθούντες» και διαχρονικά αργεί να γίνει αποδεκτό, ενώ σπανίως οι κριτικοί ασχολούνται μαζί του.

Αλλά ακόμα και όταν συμβαίνει αυτό, τα κριτικά σχόλια επικεντρώνονται στον πρωταγωνιστικό χαρακτήρα του κειμένου. Σύμφωνα με τους κριτικούς όλων των ιδεολογικών αποχρώσεων ο Κοσμάς είναι «αλητόπαιδο»[5], «χτηνώδης»[6] (sic), «οι θυμοί, οι φανατισμοί, οι ηρωισμοί του είναι, κατά κάποιον τρόπο διατεταγμένοι»[7], «δε διαθέτει το ελάχιστο ηθικό έρμα»[8], και «καμιά σχέση δεν έχ[ει] με αυτό που ονομάζουμε ιδεολογία», όσον αφορά στη συμμετοχή του στην Αντίσταση.

Πράγματι, ο ανέστιος Κοσμάς συμπτωματικά καθίσταται μέλος ενός δεξιού αντιστασιακού πυρήνα νέων που ελέγχουν τη διανομή συσσιτίου σε μία Λέσχη. Η δραστηριότητά τους αναλώνεται περισσότερο σε έναν απάνθρωπο και ανελέητο πόλεμο με τους «κόκκινους». Μία κοπέλα από τον κύκλο της ομάδας, η Μύρρα, γίνεται η πρώτη του αγάπη, και, παρόλο που γρήγορα καταλαβαίνει ότι εκείνη είναι «φράξια»[9] των κομμουνιστών, της αποκαλύπτει ότι γνωρίζει τον πραγματικό της ρόλο αλλά δεν την προδίδει. Αυτό το πάθος, όμως, αποβαίνει μοιραίο για εκείνον, γιατί η Μύρρα, τελικά, τον οδηγεί σε θανάσιμη παγίδα. Από τη σύνοψη του αφηγηματικού μύθου και της κριτικής πρόσληψης καθίσταται φανερό ότι ο Κοσμάς είναι ένας αντιήρωας, καθώς ανατρέπει τον ορίζοντα προσδοκιών των αναγνωστών για το ηρωικό αγωνιστικό πρότυπο. Ουσιαστικά, δε σκέφτε-

5 Δ. Ραυτόπουλος, *Οι ιδέες και τα έργα*, Δίφρος, Αθήνα 1965, σελ. 297.

6 Δ. Ραυτόπουλος, *ό.π.*, σελ. 298-299.

7 Α. Χουρμούζιος, «Μια επικίνδυνη ροπή. (Τρία μυθιστορήματα του κ. Ν. Κάσδαγλη)», *Η Καθημερινή*, 26/3/1964. Εκτός από *Τα δόντια της μυλόπετρας*, ο Α. Χουρμούζιος κρίνει και τα δύο επόμενα μυθιστορήματα του Ν. Κάσδαγλη, *Κεκαρμένοι*, (1959) και *Εγώ ειμί Κύριος ο Θεός σου*, (1961). Μένει ανικανοποίητος από το συνολικό μυθιστορηματικό έργο του συγγραφέα, γιατί ο τελευταίος, αν και έχει ταλέντο, ασχολείται με «τιποτολογήματα».

8 Β. Βαρίκας, *Συγγραφείς και κείμενα. 1955-1959*, εισαγ. – επιμ. Α. Ζήρας, Ερμής, Αθήνα 2003, σελ. 36. Και η παραπομπή που ακολουθεί είναι από την ίδια σελίδα της ίδιας κριτικής του Β. Βαρίκα, που πρωτοδημοσιεύτηκε στις 14/9/1955, στην εφημερίδα *Το Βήμα*.

9 Ν. Κάσδαγλης, *Τα δόντια της μυλόπετρας*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1995[4], σελ. 164.

ται την αντίσταση ενάντια στον κατακτητή, δεν τον προβληματίζουν οι ιδεολογίες, αλλά υποτάσσεται στο πολεμικό και γενετήσιο ένστικτό του. Ο έρωτας και ο πόθος για μια γυναίκα υπερέχει πάντων.

Αν και η Μύρρα είναι ο γυναικείος χαρακτήρας που καταδεικνύει τον αντιηρωισμό του μυθιστορηματικού, πρωταγωνιστικού χαρακτήρα, παρ' όλα αυτά, είναι ανύπαρκτη για την κριτική πρόσληψη, εκτός από δύο εξαιρέσεις: τον Γ. Χατζίνη και τον Δ. Ραυτόπουλο. Ο πρώτος σχολιάζει το χαρακτήρα της Μύρρας ως «ένα εύρημα» που διαχέει στο έργο «μια πνοή μοιραίου και τραγωδίας»[10], ενώ ο δεύτερος βρίσκει ότι «δεν έχει τίποτα ιερό προκειμένου να εξυπηρετήσει τους σκοπούς της παράταξης, προσφέρει τους εραστές της μέσα από την αγκαλιά της κατευθείαν στο εχτελεστικό απόσπασμα, μια πράξη δηλαδή χαρακτηριστικά αποτρόπαια και αφύσικη για μια γυναίκα»[11]. Το αξιοσημείωτο, εδώ, είναι ότι ο συντηρητικός Γ. Χατζίνης δείχνει ανεκτικότερος από έναν αρτηριοσκληρωτικό, αριστερό Δ. Ραυτόπουλο.

Η Μύρρα, όμως, δεν αποτελεί απλώς παρακολούθημα του αντιηρωικού πρωταγωνιστή του μυθιστορήματος. Σύμφωνα με το φεμινιστικό ερμηνευτικό μοντέλο των Carol Pearson – Katherine Pope[12], ένας γυναικείος χαρακτήρας παύει να είναι δευτερεύων στην ιστορία ενός άντρα πρωταγωνιστή, όταν απορρίπτει τέσσερεις κοινωνικούς μύθους: 1) το μύθο των διαφορών ανάμεσα στα δύο φύλα, 2) το μύθο της παρθενίας, 3) το μύθο της ρομαντικής αγάπης και 4) το μύθο της μητρικής αυτοθυσίας. Η Μύρρα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, άμεσα απορρίπτει τους τρεις πρώτους μύθους και έμμεσα τον τελευταίο είτε γιατί η ριψοκίνδυνη δράση της δείχνει αδιαφορία για την εξασφάλιση του μητρικού ρόλου είτε απλώς γιατί ο τέταρτος μύθος είναι έξω από το πεδίο της μυθιστορηματικής πλοκής.

Αναφορικά, λοιπόν, με όσα αποκαλύπτονται λιγότερο μέσω της άμεσης έκθεσης και κυρίως μέσω της δραματικής μεθόδου[13], η Μύρρα έχει άδηλο

10 Γ. Χατζίνης, «Νίκου Κάσδαγλη: 'Τα δόντια της μυλόπετρας'», *Νέα Εστία*, τεύχ. 690, 1 Απριλίου 1956, σελ. 480.

11 Βλ. το κεφάλαιο «Η μαύρη πολιτική λογοτεχνία – 1, -2, -3, στο Δ. Ραυτόπουλος, *ό.π.*, σελ. 299.

12 Βλ. C. Pearson, K. Pope, *The Female Hero in American and British Literature*, R. R. Bowker Company, New York 1981, σελ. 18.

13 Για τη χρήση και τη σημασία των όρων, βλ. Β. Αθανασόπουλος, *Οι Ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2005, σελ. 47. Όσον αφορά στην «αφηγηματική στρατηγική του έργου», στο πρώτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος ο αφηγητής είναι εξωδιηγητικός-ομοδιηγητικός. Στα επόμενα δεκατέσσερα κεφάλαια του βιβλίου, ο συγγραφέας από τη μίμηση (πρωτοπρόσωπη αφήγηση και διάλογος) περνάει στο συνδυασμό διήγησης και μίμησης (τριτοπρόσωπη αφήγηση και διάλογος). Ο παντογνώστης αφηγητής, που κάποτε εναλλάσσεται με την εσωτερική εστίαση του πρώτου πληθυντικού προσώπου, προβαίνει σε σχολιασμένη

παρελθόν. Στο μυθιστόρημα πρωτοεμφανίζεται ως η μεγάλη αγάπη του αρχηγού των Δεξιών, Διακομανόλη. Όταν αυτός δολοφονείται δεν κλαίει και δε θρηνεί δημόσια. Επιπλέον, χωρίς να περιμένει αν τελικά θα έχει αντρική συμπαράσταση, αποφασίζει να πάει στο νεκροτομείο, όπου και παρατηρεί επίμονα, «ασάλευτη, με σφιγμένα χείλια»,[14] το φριχτά παραμορφωμένο πρόσωπο του εραστή της. Συνεχίζει να παρακολουθεί τη δράση της ομάδας με το πρόσχημα ότι ενδιαφέρεται για την εξιχνίαση της δολοφονίας του Διακομανόλη, ενώ ουσιαστικά συγκεντρώνει πληροφορίες για τη δραστηριότητά της. Αυτό δεν την εμποδίζει να αποπλανήσει χωρίς προσχήματα τον Κοσμά. Μετά την πρώτη ερωτική τους συνεύρεση η κοπέλα «μιλούσε στεγνά, σα να ᾽νιωθε σιχασιά»[15]. Κάθε φορά, η ερωτική πράξη φαίνεται ότι είναι για εκείνη μια γνωστή διαδικασία με συγκεκριμένα βήματα, που καταλήγει σε εκμυστηρεύσεις του εραστή της, οι οποίες αποτελούν πληροφορίες για την οργάνωσή της. Η Μύρρα, όταν ο Κοσμάς της αποκαλύπτει ότι ξέρει το διπλό παιχνίδι της, με ευθύτητα παραδέχεται τη δράση της ως αντίδραση στις βιαιότητες της ομάδας του. Παλεύοντας μαζί του προσπαθεί να σωθεί μέσω της διέγερσης του γενετήσιου ενστίκτου του και τελικά το καταφέρνει. Ασταμάτητη, συνεχίζει την προδοτική της διείσδυση μπροστά στα μάτια του Κοσμά, ο οποίος της ζητά να παρατήσουν και οι δυο τις ομάδες τους για να ζήσουν μαζί. Όμως, εκείνη του απαντά ότι δεν μπορεί κι ούτε το θέλει: «Ό,τι άρχισα θα το τελειώσω. Οι μισές δουλειές είναι για τους λειψούς ανθρώπους»[16]. Όταν ο Κοσμάς τη χωρίζει, του δηλώνει ρητά ότι δε θα μπορέσει να ξεφύγει από τον πόθο του για εκείνη. Και αυτόν ακριβώς τον πόθο επιζητά με επιμονή να διεγείρει, όταν την ξαναβρίσκει πληγωμένος. Η Μύρρα λυγίζει προς το τέλος του μύθου, όταν οι πράξεις αντεκδίκησης γίνονται ανελέητες: «Είν᾽ άδικο Κοσμά! δεν τη νιώθεις, τόσην ασκήμια; πού θα φτάσουμε;»[17] και όταν έρχεται η ώρα να γίνει ο Κοσμάς το τελευταίο θύμα της. Σπαράζει την ώρα της εκτέλεσής του από τους συντρόφους της, αλλά την επόμενη μέρα ξαναπηγαίνει στους Δεξιούς για να συνεχίσει ό,τι ακριβώς έκανε μέχρι τότε. Ο ρόλος της, όμως, είναι πλέον προφανής και ξεκινά ο διαδοχικός βιασμός της από τα μέλη της ομάδας. Η απελπισμένη της προσπάθεια να γλυτώσει σαγηνεύοντας κάποιο από αυτά δεν ευοδώνεται. Το φρικτό τέλος της

διήγηση της κατοχικής πραγματικότητας. Η τριτοπρόσωπη αφήγηση προσδίδοντας επίφαση αντικειμενικότητας, ενισχύει τον κυνικό ρεαλισμό του ύφους και έτσι προβαίνει στην υπονομευτική εξιστόρηση της κατασκευής των «ηρώων-αγωνιστών», καταλήγοντας στην απόδοση μιας αντιηρωικής πραγματικότητας.

14 Ν. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σελ. 70.

15 Ν. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σελ. 86.

16 Ν. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σελ. 110.

17 Ν. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σελ. 149.

ανήκει στα κενά του μυθιστορηματικού μοντάζ που απαιτούν την ενεργοποίηση του αναγνώστη.

Το προαναφερθέν μοντέλο, των τεσσάρων κοινωνικών μύθων, όχι μόνο ταξινομεί τη λειτουργία του γυναικείου χαρακτήρα, αλλά περιγράφει και την ταυτότητά του. Η Μύρρα ξεπερνά τους στερεοτυπικούς ρόλους των φύλων[18], τις σχέσεις τους και το είδος της σεξουαλικής συμπεριφοράς που απορρέει από αυτούς, εξαιτίας του πολιτικού αγώνα της εναντίον των ιδεολογικών της αντιπάλων, στο πλαίσιο ενός ανηλεούς Εμφυλίου, τον οποίο οι άντρες, σύντροφοι και αντίπαλοι, διεξάγουν με τα όπλα κι εκείνη με το σώμα της. Το πρόσωπό της, το μέρος του σώματος που συνήθως συνδέεται με την αποκάλυψη και την έκφραση των συναισθημάτων[19] περιγράφεται «ακίνητο σαν άγαλμα»[20] και η ίδια «έμοιαζε, λες, εικόνα»[21]. Μόνο τα μάτια της είναι «ανυπόταχτα» [22], αλλά πάντα τα σκιάζουν τα «τσίνουρά» της και δεν προδίδουν τις σκέψεις της. Έτσι, η παράξενη –κατά τον αφηγητή–[23], Μύρρα, είναι αντιληπτή μόνο εξωτερικά, ως εικόνα ενός σώματος–πηγή ηδονής. Οι άλλοι νομίζουν ότι την ξέρουν αλλά τους ξεγελά οδηγώντας τους στο θάνατο, όπως η ομόηχή της, δύναμη υπέρτερη των αρχαίων θεών, Μοίρα[24].

---

18 Σε ανάλογο σχολιασμό του μυθιστορηματικού χαρακτήρα της Μύρρας προβαίνει η Μ. Νικολοπούλου στη μελέτη «Ο "τριακονταετής πόλεμος": Η πεζογραφία με θέμα τον εμφύλιο και η διαχείριση της μνήμης στο πεδίο της αφήγησης (1946-1974)», στο Γ. Αντωνίου-Ν. Μαραντζίδης (επιμ.), *Η εποχή της σύγχυσης. Η δεκαετία του ’40 και η ιστοριογραφία*, βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Ι. Δ. Κολλάρου & ΣΙΑΣ Α. Ε., Αθήνα 2008, σελ. 468-470.

19 Αλλά και τα όποια συναισθήματα ανησυχίας της Μύρρας εκφράζονται σωματικά ως ανατρίχιασμα. Βλ. Ν. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σελ. 102.

20 Ν. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σελ. 48.

21 Ν. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σελ. 48.

22 Ν. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σελ. 48.

23 Ν. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σελ. 48.

24 Κι αν επεκταθούν αρχετυπικά οι θεϊκές διαστάσεις της ταυτότητάς της, εκτός από θεότητα και πλανεύτρα, η Μύρρα παρουσιάζεται και ως μητέρα-γη: το ποθητό κορμί μεταβάλλεται σε μητρική αγκαλιά, καθώς πάντα ο εραστής ακουμπά το κεφάλι του στο στήθος της κοπέλας, εκείνη του χαϊδεύει τα μαλλιά και τότε της παραδίνεται συναισθηματικά και διανοητικά. Συγκεντρώνει, δηλαδή, τα χαρακτηριστικά και των τριών γυναικείων τύπων που σύμφωνα με τον J. Campbell μπορεί να συναντήσει ο αρχετυπικός ήρωας στην πορεία του για το ηρωικό κατόρθωμα. (Βλ. J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press, Princeton New Jersey 1968², σελ. 97 κ. εξ., σελ. 297 κ. εξ. και C. Pearson, K. Pope, *ό.π.*, σελ. 4). Αλλά η εμφάνιση αρχετυπικών ηρωικών στοιχείων σε ένα ρεαλιστικό μυθιστόρημα ενισχύει τον αντιηρωισμό του κειμένου και των χαρακτήρων του. Βλ. σχετικά Π. Μ. Χατζηγεωργίου, *Οι μεταμορφώσεις του αντιήρωα στο νεοελληνικό μυθιστόρημα του 19ου και του 20ού αιώνα: από την Πάπισσα Ιωάννα στα Βαμμένα Κόκκινα Μαλλιά*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2009, σελ. 253-270. Για τη Μύρρα-Μοίρα, βλ. κι όσα πολύ εύστοχα

Σε ορισμένες περιστάσεις φαίνεται πως η Μύρρα όχι απλώς αγωνίζεται αλλά και ανταγωνίζεται τους άντρες[25]. Ο ανταγωνισμός ανάμεσα στα δύο φύλα, απαραίτητο συστατικό κατά τον καθορισμό της έμφυλης ταυτότητας[26], αποτελεί, άλλωστε, ευρύτερη συγγραφική θέση του Ν. Κάσδαγλη[27]. Κι επειδή «[ο] άντρας και η γυναίκα δεν πλάστηκαν αδερφοί»[28], η ταυτότητα της Μύρρας κατασκευάζεται σωματικά, από μια πατριαρχικά ανδρική, αφηγηματική προοπτική: η γυναίκα είναι κορμί, αιώνιο αντικείμενο του αντρικού πόθου, για την ικανοποίηση του οποίου, άλλωστε, προορίζεται: η Μύρρα είχε «λυγερή κορμοστασιά»[29], «το στήθος της φούσκωσε, ολάκερο το κορμί της ξεχώρισε»[30], «ανάδεψε το κορμί της και τ᾽ αστέρια σβήσανε»[31], «έγειρε πίσω το κορμί της και τον συνεπήρε»[32], «τραβούσε τους άντρες […] με τη μυρουδιά της, [το] χάδι [της] που άναβε, κι ο καθένας έλπιζε μια μέρα να το χαρεί μοναχός»[33] και ο Κοσμάς, «ένιωθε πάνω του το ζεστό κορμί, τη μυρωδιά της κοπέλας»[34], «κατάλαβε τη μεγάλη δύναμη της σάρκας»[35], «είδε το όμορφο κορμί της ν᾽ αγγίζει ελαφριά ένα δυο χασομέρηδες […] ένιωθες το κάλεσμα του φύλου να σεργιανάει»[36], «ένιωθε ν᾽ αναδεύεται το κορμί του κοριτσιού»[37]. Αυτό το κορμί ο Κοσμάς προσπάθησε ανεπιτυχώς να αντικαταστήσει με το «γερασμένο κι ασουλούπωτο, όλο κόκαλα»[38] κορμί μιας άσχημης πόρνης για να ξεπεράσει το χωρισμό τους.

παρατηρεί η Λ. Τσιριμώκου στο μελέτημά της, «Νίκος Κάσδαγλης: Παρουσίαση - Ανθολόγηση», στο *Η Μεταπολεμική* πεζογραφία. *Από τον πόλεμο του ᾽40 ως τη δικτατορία του ᾽67*, τόμ. Γ΄, εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1989, σελ. 312.

25 Βλ. τα περιστατικά στις σελ. 102, 106 του μυθιστορήματος στην έκδοση που αναφέρεται μέχρι τώρα.

26 Βλ. Ν. Βολντμάν, Κ. Κλαπίς-Ζιμπέρ et alii, «Πολιτισμός και εξουσία των γυναικών: δοκίμιο ιστοριογραφίας», μετ. Ε. Ριζάκη, στο Ε. Αβδελά, Α. Ψαρρά (επιμ), *Σιωπηρές Ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997, σελ. 344.

27 Στην πεζογραφία του Ν. Κάσδαγλη ταυτόχρονα με τις ανολοκλήρωτες ψυχοσυναισθηματικά σχέσεις των δύο φύλων, εμφανίζεται και «κάποια υπόγεια ανταγωνιστική διάθεση ανάμεσα στον άντρα και στη γυναίκα». Βλ. Σ. Διαλησμάς, *ό.π.*, σελ. 199.

28 Ν. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σελ. 101.

29 Ν. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σελ. 48.

30 Ν. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σελ. 96.

31 Ν. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σελ. 99.

32 Ν. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σελ. 108.

33 Ν. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σελ. 163-164.

34 Ν. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σελ. 73.

35 Ν. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σελ. 100.

36 Ν. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σελ. 106.

37 Ν. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σελ. 111.

38 Ν. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σελ. 114.

Μια τέτοια οπτική γωνία, που δέχεται ως φυσιολογικό το να «[ε]ίσαι γυναίκα, και [ν]α βάζεις το κορμί σου δόλωμα»[39], μυθοπλαστικά αποκαλύπτει ότι το γυναικείο σώμα που συνδέεται με την επιθυμία και την απόλαυση, μπορεί να ασκήσει έλεγχο και εξουσία, αποτελεί, δηλαδή, μέσο άσκησης πολιτικής[40]. Όμως, πολιτική εξουσία, μεταξύ άλλων, σημαίνει ότι κάποιος ισχυρίζεται ότι δικαιούται να/ ή του επιτρέπεται να/ εφαρμόζει τις αποφάσεις του, να ασκεί τη βούλησή του στην υπηρεσία όλων, με την πειθώ ή με τη βία οποιασδήποτε μορφής[41]. Συνεπώς ο φορέας της εξουσίας ή ο διεκδικητής της δύναται να μετατρέπει το χώρο του γυναικείου σώματος και της επιθυμίας σε πεδίο συγκρούσεων για τη διατήρηση ή κατάκτηση της εξουσίας[42].

Στα *δόντια της μυλόπετρας* η αντιηρωική αφήγηση ενός πολιτικοϊστορικού γεγονότος, όπου συμπρωταγωνιστεί ένας γυναικείος χαρακτήρας, έχει ως παράπλευρη συνέπεια την ανάδειξη δύο θεμάτων–ταμπού: της γυναικείας επιθυμίας[43] και του τρόπου συμμετοχής των γυναικών στην πολιτική–πολεμική δράση[44]. Η αγωνίστρια Μύρρα, καλείται να διαχειρι-

39 Ν. Κάσδαγλης, *ό.π.*, σελ. 110.

40 Βλ. S. R. Suleiman, «(Επαν)εγγράφοντας το σώμα: η πολιτική και η ποιητική του γυναικείου ερωτισμού», στο S. R. Suleiman, *Το γυναικείο σώμα στον δυτικό πολιτισμό. Σύγχρονες προσεγγίσεις*, μετ., εισαγ., ερμην. σχόλ., Ε. Βογιατζάκη, Σαββάλας, Αθήνα 2008, σελ. 87.

41 Βλ. Μ. Γκοντελιέ, «Οι γυναίκες και η πολιτική εξουσία. Η άποψη ενός ανθρωπολόγου», στο G. Duby, M. Perrot (επιμ.), *Γυναίκες και Ιστορία*, Πρακτικά Συμποσίου, Σορβόννη 13-14 Νοεμβρίου 1992, μετ.: Κ. Καρλαύτη, επιμ.: Β. Τσοκόπουλος, ελληνικά γράμματα, Αθήνα 1995, σελ. 110-111.

42 Μάλιστα, η φεμινίστρια M. B. Rose εξαρτά τον καθορισμό της ηρωικής ταυτότητας από τη γενετικά καθορισμένη θέση του εαυτού σχετικά με την απόλαυση και την εξουσία ("I view the heroic as a gendered positioning of the self in relation to pleasure and power"). M. B. Rose, *Gender and Heroism in Early Modern English Literature*, The University of Chicago Press, Chicago & London 2002, σελ. xviii.

43 Σχετικά με τη γυναικεία επιθυμία, βλ. Monique Canto, «Γυναικείο σώμα και πολιτική: στοχασμοί πάνω στον Πλάτωνα», στο S. R. Suleiman, *Το γυναικείο σώμα στον δυτικό πολιτισμό. Σύγχρονες προσεγγίσεις*, μετ., εισαγ., ερμην. σχόλ., Ε. Βογιατζάκη, Σαββάλας, Αθήνα 2008, σελ. 563 κ. εξ.

44 Και σήμερα ακόμη, είναι θέμα που προκαλεί αμηχανία τουλάχιστον σε γυναίκες μελετήτριες, όπως φαίνεται, για παράδειγμα, στην εκτενή μελέτη της Ο. Βαρών-Βασάρ για τους νέους και τις νέες που συμμετείχαν στην Αντίσταση και όπου δεν παρουσιάζεται με αναλυτικό τρόπο ο τρόπος και το είδος της γυναικείας συμμετοχής στην Αντίσταση. Εύλογη είναι η σχετική διαπίστωση-ομολογία της ίδιας της συγγραφέως. Βλ. Ο. Βαρών-Βασάρ, *Η ενηλικίωση μιας γενιάς. Νέοι και νέες στην Κατοχή και στην Αντίσταση*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Ι. Δ. Κολλάρου & ΣΙΑΣ Α.Ε., Αθήνα 2009, σελ. 107. Φεμινίστριες ιστορικοί, όπως η Α. Ψαρρά, τονίζουν ότι «οι όροι της γυναικείας «εξόδου» [κατά τη δεκαετία του 1940] στον δημόσιο χώρο παραμένουν […] αδιερεύνητοι» και ότι «οι κατοχικές γυναικείες εμπειρίες, περισσότερο ποικίλες και αντιφατικές από όσο αφήνουν να εννοηθεί η συχνά μυθευτικές αναγνώσεις τους, ρίχνουν βαριά τη σκιά τους στις μετα-

στεί αποφάσεις που δεν πήρε και να αποδεχθεί τη διαχείριση της επιθυμίας της από άλλους, να βιώσει, δηλαδή, τη σύγκρουση του σώματος και της ταυτότητάς της[45]. Οι πολεμικές συγκρούσεις της επιτρέπουν, πλέον, να βγει στο κοινωνικό προσκήνιο και να δράσει αυτόνομα αλλά όχι ανεξάρτητα. Το κυρίαρχο αξιακό σύστημα, στο πλαίσιο του οποίου διαμορφώθηκαν οι εμπόλεμες ιδεολογίες, έχει ήδη προχωρήσει από την εγκαθιδρυμένη αποσιώπηση της γυναικείας επιθυμίας στην επαναλαμβανόμενα κατευθυνόμενη εκδήλωσή της.

Αυτός ο τρόπος πολεμικής άρα και πολιτικής συμμετοχής των γυναικών είναι διαχρονικά αποδεκτός από την πατριαρχική κοινωνία, γιατί σε περιόδους συγκρούσεων, οπότε χαλαρώνουν τα κοινωνικά ήθη, το κατεστημένο πολιτικό σύστημα μπορεί να χρησιμοποιεί τη γυναίκα ως ερωτική παγίδα για την επίτευξη των στόχων του[46], χωρίς το φόβο ενδεχόμενων μεταπολεμικών συνεπειών, όπως η μεταβολή του κοινωνικού status quo υπέρ των γυναικών. Το ενδιαφέρον «αμάρτημα» του μυθιστορήματος είναι ότι μια τέτοια πολεμική τακτική αποδίδεται στην Αριστερά, η οποία ευαγγελιζόταν τον απόλυτο σεβασμό στη γυναίκα και την ισοτιμία στον αγώνα, υποσχέσεις, όμως, που συχνά οδηγούσαν στον ίδιο συντηρητισμό με αυτόν της Δεξιάς[47]. Η προαναφερόμενη κριτική αντίδραση του Δ. Ραυτόπουλου απέναντι στις πράξεις της Μύρρας είναι εύγλωττη.

πολεμικές εξελίξεις». Βλ. Α. Ψαρρά, «Λόγοι γυναικών, λόγοι περί γυναικών: Πολιτικές χρήσεις της μητρότητας στην Ελλάδα του Εμφυλίου Πολέμου», στο Β. Κοντογιάννη (επιμ.), *Λόγος γυναικών. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου*, Κομοτηνή, 26-28 Μαΐου 2006, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2008, σελ. 657, 658.

45 Βλ. C. Belsey, «Γράφοντας για την επιθυμία», στο Τ. Κροντήρη (επιμ.), *Γυναίκα. Λογοτεχνία. Θεωρία*, Εργασίες Συμποσίου που πραγματοποιήθηκε 14-15 Μαΐου 1992 στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, χορηγός: Βρετανικό Συμβούλιο, μετ.: Γ. Κρητικός, Τμήμα Αγγλικής Λογοτεχνίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, [Θεσσαλονίκη] 1994, σελ. 5.

46 Παράδειγμα, η σχεδόν πορνογραφική προβολή του γυναικείου σώματος και το φόβητρο της θανάσιμης γόησσας που θα σαγηνεύσει προκειμένου να αποσπάσει μυστικά και να καταστρέψει το έθνος είναι ευρύτατα διαδεδομένα στοιχεία της πολεμικής προπαγάνδας των δυτικών συμμάχων για την ανύψωση του ηθικού των στρατιωτών τους κατά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Βλ. S. Cubar, " 'This Is My Rifle, This Is My Gun': World War II and the Blitz on Women" στο *Behind the lines. Gender and the Two World Wars*, Yale University Press, New Haven and London 1987, σελ. 231, 239-240. Και στην Ελλάδα ο δεξιός Τύπος χρησιμοποιεί την ίδια σεξιστική προπαγάνδα εναντίων των ανταρτισσών. Βλ. Ε. Κοντογεωργίου, «Οι Πασιονάριες του Γράμμου», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία* (*επτά*, τεύχ. 433), 7/3/2010, σελ. 16-17.

47 Κατά την Α. Ψαρρά, η αφήγηση της γυναικείας αντιστασιακής δράσης «τόσο στην "εθνικόφρονα" όσο και στην "αριστερή" εκδοχή της» ανιστορούσε με θαυμασμό τη γυναικεία ανδρεία στις έκτατες περιστάσεις της εποχής αλλά «ο γυναικείος ιδεότυπος της εποχής δεν προέβλεπε ανεπίστρεπτες ανατροπές». Βλ. Α. Ψαρρά, *ό.π.*, σελ. 658. Για το συντηρητισμό στην ΕΠΟΝ και γενικότερα στην αριστερή αντίσταση, βλ. Ο. Βαρών-Βασάρ, *ό.π.*, σελ. 108-113.

Επίσης, αποτέλεσμα ωμού ρεαλισμού κι όχι φεμινιστικής πρόθεσης είναι η πρωτοποριακή ακόμα και σήμερα αφήγηση της σεξουαλικής πρωτοβουλίας της Μύρρας, όταν πεισματικά θέλει να διεγείρει το λαβωμένο κι αποκαμωμένο Κοσμά ερεθισμένη από αυτήν την ίδια του την κατάσταση. Ο αφηγηματικός στόχος είναι η δημιουργία αμφιβολίας γύρω από τα ερωτικά ή αγωνιστικά ελατήριά της. Εντούτοις, πρόκειται για μια απροκάλυπτη εκδήλωση της γυναικείας ερωτικής επιθυμίας, η οποία συνήθως παρουσιάζεται περιφραγμένη από το συναίσθημα ή δικαιολογείται ως υποταγή στο αντρικό κάλεσμα.

Τέλος, πρέπει να παρατηρηθεί πως η «σωματική συγκρότηση» της ταυτότητας της μυθιστορηματικής συμπρωταγωνίστριας λαμβάνει χώρα σε ένα κείμενο όπου υπάρχει έντονη η αίσθηση του ανθρώπινου σώματος και της ποικίλης επαφής με αυτό: κάποιες φορές εμφατικά –με σχόλιο για την ανθρώπινη μυρωδιά– περιγράφονται σωματικές καταπονήσεις, έκκριση σωματικών υγρών, ξυλοδαρμοί, τρόποι δολοφονίας, πληγές και πτώματα, βιασμοί, σεξουαλικές συνευρέσεις. Είναι μία από τις αφηγηματικές τεχνικές για να «απεικονισθεί» πώς ο άνθρωπος, άντρας ή γυναίκα, συντρίβεται σε μια ιστορική εποχή–μυλόπετρα, που όλοι αλέθονται αναπόδραστα και τραγικά στα «δόντια» της.

Κατά τη μυθολογία[48], την πανέμορφη Μύρρα ή Σμύρνα, κόρη του Κίνυρα ή του Θείαντα, καταράστηκε η θεά Αφροδίτη να ερωτευτεί παράφορα τον πατέρα της. Η κοπέλα κατάφερε με δόλο να συνευρίσκεται μαζί του μέχρι που την ανακάλυψε ο ίδιος, ενώ εκείνη ήταν ήδη έγκυος στον Άδωνι. Οι θεοί τη λυπήθηκαν και τη μεταμόρφωσαν στο δέντρο σμύρα ή σμύρνα. Και η μυθιστορηματική Μύρρα ασταμάτητη συνέχιζε το θανάσιμο ερωτικό της παιχνίδι. Δεν τη λυπήθηκε κανένας θεός, δεν προσφέρθηκε ως δώρο σε θεία γέννηση αλλά ως θυσία στο βωμό της μισαλλοδοξίας.

48 Ο συγκεκριμένος μύθος αποτελεί «γέφυρα» μεταξύ των ελληνικών και των ανατολικών παραδόσεων και παραδίδεται σε πολλές εκδοχές. Βλ. σχετικά Ι. Θ. Κακριδής (γεν. εποπτ.), *Ελληνική μυθολογία*, τόμ. 3 (*Οι ήρωες. Τοπικές παραδόσεις*), Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1986, σελ. 193, 357.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. Ελληνόγλωση
Α1. Ελλήνων συγγραφέων

Αβδελά, Έφη, Ψαρρά, Αγγέλικα, «Ξαναγράφοντας το παρελθόν. Σύγχρονες διαδρομές της ιστορίας των γυναικών», στο Ε. Αβδελά, Α. Ψαρρά (επιμέλεια), *Σιωπηρές Ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997, σελ. 17-119.

Αθανασόπουλος, Βαγγέλης, *Οι Ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2005.

Βαρίκας, Βάσος, *Συγγραφείς και κείμενα. 1955-1959*, εισαγωγή–επιμέλεια Α. Ζήρας, Ερμής, Αθήνα 2003.

Βαρών-Βασάρ, Οντέτ, *Η ενηλικίωση μιας γενιάς. Νέοι και νέες στην Κατοχή και στην Αντίσταση*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Ι. Δ. Κολλάρου & Σιας Α.Ε., Αθήνα 2009.

Διαλησμάς, Στέφανος, «Μικρή εισαγωγή στην πεζογραφία του Νίκου Κάσδαγλη», *Νέα Εστία*, τεύχ. 1797, Φεβρουάριος 2007, σελ. 195-202.

Κακριδής, Ιωάννης Θ. (γενική εποπτεία), *Ελληνική μυθολογία*, τόμ. 3 (*Οι ήρωες. Τοπικές παραδόσεις*), Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1986.

Κοντογεωργίου, Ειρήνη, «Οι Πασιονάριες του Γράμμου», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία* (*επτά*, τεύχ. 433), 7/3/2010, σελ. 16-17.

Νικολοπούλου, Μαρία, «Ο 'τριακονταετής πόλεμος': Η πεζογραφία με θέμα τον εμφύλιο και η διαχείριση της μνήμης στο πεδίο της αφήγησης (1946-1974)», στο Γ. Αντωνίου – Ν. Μαραντζίδης (επιμέλεια), *Η εποχή της σύγχυσης. Η δεκαετία του '40 και η ιστοριογραφία*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Ι. Δ. Κολλάρου & Σιας Α.Ε., Αθήνα 2008, σελ. 419-493.

Ραυτόπουλος, Δημήτρης, *Οι ιδέες και τα έργα*, Δίφρος, Αθήνα 1965.

Τσιριμώκου, Λίζυ, «Νίκος Κάσδαγλης: Παρουσίαση–Ανθολόγηση», στο *Η Μεταπολεμική* πεζογραφία. *Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τόμ. Γ΄, εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1989, σελ. 305-328.

Χατζηγεωργίου, Παναγιώτα Μ., *Οι μεταμορφώσεις του αντιήρωα στο νεοελληνικό μυθιστόρημα του 19ου και του 20ού αιώνα: από την Πάπισσα Ιωάννα στα Βαμμένα Κόκκινα Μαλλιά*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2009.

Χατζίνης, Γιάννης, «Νίκου Κάσδαγλη: 'Τα δόντια της μυλόπετρας'», *Νέα Εστία*, τεύχ. 690, 1 Απριλίου 1956, σελ. 479-480.

Χουρμούζιος, Αιμίλιος, «Μια επικίνδυνη ροπή. (Τρία μυθιστορήματα του κ. Ν. Κάσδαγλη)», *Καθημερινή*, 26/3/1964.

Ψαρρά, Αγγέλικα, «Λόγοι γυναικών, λόγοι περί γυναικών: Πολιτικές χρήσεις της μητρότητας στην Ελλάδα του Εμφυλίου Πολέμου», στο Β. Κοντογιάννη (επιμέλεια), *Λόγος γυναικών. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου*, Κομοτηνή, 26-28 Μαΐου 2006, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2008, σελ. 657-667.

Α2. Ξένων συγγραφέων

Βολντμάν, Ντανιέλ, Κλαπίς-Ζιμπέρ, Κριστιάν et alii, «Πολιτισμός και εξουσία των γυναικών: δοκίμιο ιστοριογραφίας», μετάφραση Ε. Ριζάκη, στο Ε. Αβδελά, Α. Ψαρρά (επιμέλεια), *Σιωπηρές Ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997, σελ. 329-370.

Γκοντελιέ, Μωρίς, «Οι γυναίκες και η πολιτική εξουσία. Η άποψη ενός ανθρωπολόγου», στο G. Duby, M. Perrot (επιμέλεια), *Γυναίκες και Ιστορία*, Πρακτικά Συμποσίου, Σορβόννη, 13-14 Νοεμβρίου 1992, μετάφραση: Κατερίνα Καρλαύτη, επιμέλεια: Βάσιας Τσοκόπουλος, ελληνικά γράμματα, Αθήνα 1995, σελ. 109-122.

Belsey, Catherine, «Γράφοντας για την επιθυμία», στο Τ. Κροντήρη (επιμέλεια), *Γυναίκα. Λογοτεχνία. Θεωρία*, Εργασίες Συμποσίου που πραγματοποιήθηκε 14-15 Μαΐου 1992 στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, χορηγός: Βρετανικό Συμβούλιο, μετ.: Γ. Κρητικός, Τμήμα Αγγλικής Λογοτεχνίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, [Θεσσαλονίκη] 1994, σελ. 1-15.

Canto, Monique, «Γυναικείο σώμα και πολιτική: στοχασμοί πάνω στον Πλάτωνα», στο S. R. Suleiman, *Το γυναικείο σώμα στον δυτικό πολιτισμό. Σύγχρονες προσεγγίσεις*, μετάφραση, εισαγωγή, ερμηνευτικά σχόλια: Ε. Βογιατζάκη, Σαββάλας, Αθήνα 2008, σελ. 563-582.

Suleiman Rubin, Susan, «(Επαν)εγγράφοντας το σώμα: η πολιτική και η ποιητική του γυναικείου ερωτισμού», στο S. R. Suleiman, *Το γυναικείο σώμα στον δυτικό πολιτισμό. Σύγχρονες προσεγγίσεις*, μετάφραση, εισαγωγή, ερμηνευτικά σχόλια: Ε. Βογιατζάκη, Σαββάλας, Αθήνα 2008, σελ. 87-121.

Β. Ξενόγλωσση

Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press, Princeton New Jersey 1968[2].

Cubar, Susan, "'This Is My Rifle, This Is My Gun': World War II and the Blitz on Women" στο *Behind the lines. Gender and the Two World Wars*, Yale University Press, New Haven and London 1987, σελ. 227-259.

Pearson, Carol – Pope, Katherine, *The Female Hero in American and British Literature*, R. R. Bowker Company, New York 1981.

Randolph Higgonet, Margaret – Jenson, Jane – Michel, Sonya – Collins Weitz, Margaret (eds), "Introduction", στο *Behind the lines. Gender and the Two World Wars*, Yale University Press, New Haven and London 1987, σελ. 3-17.

Rose, Mary Beth, *Gender and Heroism in Early Modern English Literature*, The University of Chicago Press, Chicago & London 2002.

Το ξύπνημα και το ταξίδι: νεαρές ηρωίδες ταξιδεύουν σε αναζήτηση της ταυτότητας

Σοφία Χατζηδημητρίου-Παράσχου – Τζίνα Καλογήρου

Η αποδημία σε ξένη γη εμφανίστηκε ως λογοτεχνικό μόρφωμα ταυτόχρονα με την εμφάνιση του ίδιου του λογοτεχνικού φαινομένου, όπως ασφαλώς καταδεικνύει το αφετηριακό κείμενο της Ομηρικής *Οδύσσειας*. Από την πρώτη αισθητική της εμφάνιση και για διάστημα πολλών αιώνων, η απομάκρυνση από το γενέθλιο τόπο – και η συνακόλουθη μετεγκατάσταση – νοηματοδοτήθηκε ως επώδυνη στέρηση της πατριδικής γης, την οποία ο λογοτεχνικός ήρωας βιώνει τυραννικά μέσα από τη διαρκή σύγκριση του ξένου τόπου με τον δικό του. Η αδιαμφισβήτητη υπεροχή του γενέθλιου τόπου εγκαθιδρύει στην ψυχή του ξενιτεμένου τον βασανιστικό πόθο της επιστροφής, ψυχική κατάσταση την οποία μοναδικά απέδωσε η ελληνική γλώσσα με τον όρο «νοσταλγία».

Η ελληνική λογοτεχνία της αποδημίας και της μετανάστευσης στηρίχθηκε ως επί το πλείστον στην έννοια των γεωγραφικών ορίων, των συνόρων, η διάβαση των οποίων σηματοδοτούσε το πέρασμα σε έναν άλλο κόσμο, άγνωστο και διαφορετικό, κάποτε αφιλόξενο και εχθρικό. Στα έργα αυτά η μοναδικότητα της ελληνικής ιθαγένειας, αυτό το οποίο αποδόθηκε ως «ελληνικότητα», αντιπαραβλήθηκε με την «ευρωπαϊκότητα» και την παγκοσμιότητα, που αντίστοιχα προβλήθηκαν ως απειλητικοί αντίπαλοι.

Σήμερα, ωστόσο, εποχή κατά την οποία η ίδια η έννοια των συνόρων έχει αμετάκλητα τρωθεί και το παραδοσιακό δίπολο πατρίδα–ξενιτιά (πιο στενά: ελληνικότητα–ευρωπαϊκότητα) έχει προ πολλού ξεπεραστεί, οι συγγραφείς διαμορφώνουν τις ταυτότητες μιας σειράς μυθοπλαστικών ηρώων οι οποίοι ταξιδεύουν, μετακινούνται και υπερβαίνουν με χαρακτηριστική ευκολία τα σύνορα της πατρίδας τους, απέχοντας βεβαίως πολύ από την παραδοσιακή εικόνα του Έλληνα μετανάστη/ξενιτεμένου.

Η αποδημία σε ξένη γη δεν συνοδεύεται αναγκαστικά από αισθήματα ξεριζωμού και πατριδικής στέρησης, αλλά είναι μια μάλλον συνηθισμένη διαδικασία μέσα σ᾽ έναν πλανήτη πολύχρωμο και παγκοσμιοποιημένο που ευνοεί τις μεταιχμιακές καταστάσεις και τις ποικίλες μείξεις εθνοτήτων, φυλών, γλωσσών και πολιτισμών. Η κοσμοπολίτικη τάση των σύγχρο-

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

νων έργων διαφέρει ριζικά από εκείνη με την οποία τροφοδότησαν την πεζογραφία οι κοσμοπολίτες λογοτέχνες της λεγόμενης γενιάς του ’30, οι οποίοι, έχοντας ως επίκεντρο τον Έλληνα, παρουσίαζαν μέσα από μια μυθοποιητική διόγκωση, ως σπάνια και μοναδική εμπειρία τη διαμονή του στο εξωτερικό και την οικείωσή του με την ευρωπαϊκή κουλτούρα. Σπάζοντας τα σύνορα της κλειστής ή και επαρχιώτικης ελληνικής κοινωνίας, οι μεσοπολεμικοί ήρωες – στη συντριπτική τους πλειοψηφία άνδρες – βιώνουν ριζικά διαφορετικές εμπειρίες στις ευρωπαϊκές μεγαλουπόλεις.

Αντίθετα, οι σύγχρονοι χαρακτήρες, κοσμοπολίτες και παγκοσμιοποιημένοι εξ απαλών ονύχων, γνωρίζουν πολύ καλά ότι η ζωή στο εξωτερικό, έχοντας προ πολλού απωλέσει την ηλεκτρική σαγήνη της και την εξιδανικευτική της αίγλη, συντίθεται από αντιθέσεις, αντιφάσεις, ετερότητες, πολυφωνικές ζώνες επαφής με τον υπόλοιπο κόσμο.

Η διεύρυνση των γεωγραφικών ορίων, η διάβαση των πάσης φύσεως συνόρων, ο συγκρητισμός και η υβριδικότητα αποτελούν αναμφίβολα κύρια θεματικά και μορφολογικά γνωρίσματα της σύγχρονης μυθιστοριογραφίας. Οι σύγχρονοι πεζογράφοι, εστιάζουν το ενδιαφέρον τους στην ανάδειξη της διαφορετικότητας, της ριζικής ετερότητας των ανθρώπων καθώς και στη σύγκλιση ανθρώπων από διαφορετικούς γεωγραφικούς, εθνοτικούς και πολιτισμικούς χώρους.[1] Η έμφαση πλέον μετατοπίζεται στην αποτύπωση και ανάδειξη των ηθικών, ψυχολογικών, πολιτισμικών και κοινωνικών παραμέτρων που επιτρέπουν την ανάδυση νέων ταυτοτήτων μέσα στο ρευστό και ραγδαία μεταλλασσόμενο σύγχρονο κόσμο ή, ειδικότερα, μέσα στη Βαβέλ της ενωμένης Ευρώπης.

Μια ενδιαφέρουσα εκδοχή της αποδημίας είναι αυτή που αφορά τη μεθοριακή διάβαση του νεαρού ήρωα, την οποία επίσης συναντούμε για πρώτη φορά στην ομηρική Τηλεμάχεια. Από την ώρα που ο νεαρός Τηλέμαχος αποφασίζει να ταξιδέψει έξω από τα σύνορα της πατρίδας του Ιθάκης για να αναζητήσει και να βρει απαντήσεις στα εναγώνια ερωτήματά του, η νεανική αφύπνιση και το ταξίδι συνδέθηκαν αναπόδραστα μέσα στη λογοτεχνία.

Η ευρωπαϊκή και η παγκόσμια λογοτεχνία μας έδωσαν πολλά έργα στα οποία θεματικός πυρήνας είναι το πέραν των πατριδικών ορίων ταξίδι του νεαρού ήρωα. Σε πολλές περιπτώσεις, το μοτίβο του ταξιδιού εμπεριέχεται στο γνωστό (και ιδιαίτερα δημοφιλές κατά τον 19ο αι.) είδος του bildungsroman,[2] δηλαδή του μυθιστορήματος μαθητείας και εξέλιξης,

1 Για τη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία της μετανάστευσης βλ. Venetia Balta, *Problèmes d’identité dans la prose grecque contemporaine de la migration* , Paris: L’ Harmattan 1998.

2 Για το λογοτεχνικό είδος του bildungsroman βλ. ενδεικτικά, την κλασική μελέτη του M. M. Bakhtin, «The bildungsroman and its significance in the history of realism (Towards

κατέχοντας κομβική θέση στην απεικόνιση της εξελικτικής πορείας του κεντρικού ήρωα.

Τα αντίστοιχα μυθιστορήματα με κεντρική ηρωίδα μια νέα γυναίκα ανήκουν στο λογοτεχνικό είδος το οποίο έχει αποδοθεί με τον όρο «fiction of female development»[3], δηλαδή μυθιστόρημα γυναικείας ανάπτυξης. Τα μυθιστορήματα αυτά θεωρούνται παραλλαγή του bildungsroman, και συνήθως απεικονίζουν την εξελικτική πορεία μιας γυναικείας μορφής προς μια κατάσταση αυτογνωσίας και ωριμότητας – μυθιστορήματα όπως το *The Voyage Out* (1915) της Virginia Woolf[4] ή το *The Awakening* (1899) της Kate Chopin θεωρούνται αντιπροσωπευτικά παραδείγματα του είδους. Τα μυθιστορήματα γυναικείας ανάπτυξης του 19ου αιώνα χαρακτηρίζονται είτε από ευφορική πλοκή που καταλήγει στο γάμο της ηρωίδας (*Jane Eyre* 1847, της Ch. Brondë) είτε από δυσφορική πλοκή που καταλήγει στο θάνατο της ηρωίδας (*The Mill on the Floss*, 1860, της George Eliot). Σε κάθε περίπτωση, η μόνη απόλυτη και αναγνωρίσιμη αρχή για την οργάνωση και νοηματοδότηση της αφηγούμενης ιστορίας είναι η (ανα)διαμόρφωση της προσωπικότητας της ηρωίδας.

Το σύγχρονο μυθιστόρημα γυναικείας ανάπτυξης εγγράφεται σ' ένα κοινωνικό πλαίσιο σύμφωνα με το οποίο οι παραδοσιακοί ρόλοι του γάμου και της μητρότητας δεν θεωρούνται επαρκείς για την προσωπική ολοκλήρωση της γυναίκας. Στον αντίποδα του παραδοσιακού ρόλου, η διάρρηξη των ασφυκτικών οικογενειακών πλαισίων μέσω του ταξιδιού, η αναμέτρηση με τον εαυτό μέσα στο άγνωστο περιβάλλον του νέου τόπου, οι κάθε λογής συναισθηματικές εμπειρίες που αποκτώνται από την επαφή με το διαφορετικό, μεταμορφώνουν τη νεαρή ηρωίδα από άβουλη και συναισθηματικά ανώριμη ύπαρξη σε μια γυναίκα η οποία έχει χαρτογραφήσει

---

a historical typology of the novel)», στον τόμο M. M. Bakhtin, *Speech Genres and Other Essays*, ed. by C. Emerson and M. Holquist, translated by V. W. Mc Gee, Austin: University of Texas Press 1986, σσ. 10-58. Βλ. επίσης, Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *Η Ιραφή και η Βάσανος. Ζητήματα λογοτεχνικής αναπαράστασης*, Αθήνα: Πατάκης 2000, σσ. 60-75.

3 Βλ. σχετικά *The Voyage In. Fictions of Female Development*, edited by E. Abel, M. Hirsch and E. Langland. Hanover and London: Published for Dartmouth College by University Press of New England 1983. Επίσης, Nancy Miller, *The Heroine's Text: Readings in the French and English Novel*. New York: Columbia University Press 1980. Βλ. επίσης, το άρθρο της Μ. Αναστασοπούλου, «Η αναζήτηση ταυτότητας στο *Η αφύπνιση* της Kate Chopin και το *Η Μεγάλη Πράσινη* της Ευγενίας Φακίνου», περ. *Σύγκριση,* τ. 2-3,Νοέμβρης 1991, σσ. 3-19.

4 Η δυσφορική τροπή της πλοκής στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα καθώς και το αποφασιστικής σημασίας ταξίδι της ηρωίδας στην εξωτική Ν. Αμερική είναι στοιχεία που θυμίζουν το *Αφρικανικό Ημερολόγιο* της Σ. Τριανταφύλλου. Για το μυθιστόρημα της V. Woolf βλ. *The Voyage In*, ό.π., σσ. 3-4.

την προσωπική της πορεία στη ζωή. Στα σύγχρονα δείγματα του είδους το αφηγηματικό κλείσιμο (closure) δεν παρουσιάζει την απολυτότητα που εμπεριέχεται στο δίπολο γάμος/θάνατος. Το τέλος της αφήγησης βρίσκει την ηρωίδα ανοιχτή στις προκλήσεις του αύριο, σ᾽ ένα νέο ξεκίνημα για αυτοκαθορισμό της ταυτότητάς της.

Τα τέσσερα μυθιστορήματα τα οποία εξετάζονται στη συνέχεια, γραμμένα όλα από γυναίκες Ελληνίδες πεζογράφους, νοηματοδοτούνται από την έννοια του ταξιδιού, της διάβασης των συνόρων και της μετέπειτα ζωής «εν τη ξένη». Οι ηρωίδες των έργων βιώνουν μια οριακή εμπειρία μεθοριακής διάβασης[5] που τους δίνει τη δυνατότητα να διαμορφώσουν ή να επαναπροσδιορίσουν την ταυτότητά τους μέσα σ᾽ ένα ρευστό πολυπολιτισμικό τοπίο. Τα συγκεκριμένα έργα μπορούν να θεωρηθούν χαρακτηριστικά παραδείγματα της κεντρόφυγης τάσης,[6] η οποία αναπτύσσεται στην ελληνική πεζογραφία από τη δεκαετία του ᾽80, καθώς πολλά μυθιστορήματα διαδραματίζονται – εν μέρει – εκτός Ελλάδας, ενώ το στοιχείο του ταξιδιού ή της περιπλάνησης κυριαρχεί.

Πρόκειται για τα μυθιστορήματα: *Ο χορός της ζωής* (Πατάκης 1998) της Ζωρζ Σαρή, *Τα χρόνια τρέχοντας* (Πατάκης 1999) της Τούλας Τίγκα, *Το Μαγείο* (Εστία 1999) της Δήμητρας Κολιάκου και το *Αφρικανικό ημερολόγιο* (Πατάκης 2008*)* της Σώτης Τριανταφύλλου.

Στο *Χορό της ζωής* ηρωίδα είναι η εικοσάχρονη Χριστίνα, η οποία τον Ιανουάριο του 1947 επιβιβάζεται στο πλοίο «Κορινθία» με προορισμό τη Μασσαλία της Γαλλίας. Στη ζοφερή και ανελεύθερη αυτή εποχή για την Ελλάδα είναι από τους λίγους τυχερούς που εξασφάλισαν το πολυπόθητο διαβατήριο για την ελευθερία. Φτάνει στο μεταπολεμικό κρύο και πεινασμένο Παρίσι,[7] αποφασισμένη «*να αρπάξει τον ταύρο από τα κέρατα*» (σ.

5 Βλ. σχετικά τον τόμο Α. Σπυροπούλου – Θ. Τσιμπούκη (επιμ.), *ό.π.* και ειδικότερα τη μελέτη του Β. Λαμπρόπουλου, «Μεθοριακή λογοτεχνία και κριτική», σσ. 57-68.

6 Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, «Το ευρωπαϊκό ίνδαλμα και ο κλειστός τόπος: κεντρόφυγες και κεντρομόλες τάσεις στο ελληνικό μυθιστόρημα», στον τόμο Α. Σπυροπούλου – Θ. Τσιμπούκη, (επιμ.), *ό.π.*, σσ. 89-90.

7 Ειδικά για τη λειτουργία της πόλης των Παρισίων στο μυθοπλαστικό κόσμο της Ζωρζ Σαρή, βλ. Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, «Λειτουργίες των τόπων στα μυθιστορήματα της Ζωρζ Σαρή» στο [επιμ.] Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου, *Όταν… η Ζωρζ Σαρή*. Πρακτικά ημερίδας, Αθήνα: Πατάκης 2009, σσ. 161-162: «*Ο τόπος του Παρισιού είναι ένας μύθος της νεότητας, η συνάντηση με το άγνωστο και το πεπρωμένο του προσώπου η μεταφορά για την επιθυμία του να κατακτήσει το θέατρο, τον κόσμο και την ελευθερία… ο τόπος έχει μια κυριολεκτική και μια συμβολική αξία, μια λειτουργία ταυτόχρονα γεωγραφική και μεταφορική. Το Παρίσι είναι… ο χώρος της εξορίας αλλά και της τέχνης, της κουλτούρας, της αριστερής ιντελιγκέντσιας. Επιδρά στο πρόσωπο και μέσα από αποχωρισμούς, συναντήσεις, απώλειες, το διαμορφώνει και του επιτρέπει να ωριμάσει μέσα από την*

21) και να πραγματοποιήσει το μεγάλο της όνειρο να σπουδάσει ηθοποιός. Ζητά καταφύγιο, ασφάλεια και ψευδαίσθηση πατρίδας στην εκεί ελληνική παροικία και ξεκινά τον αγώνα της επιβίωσης. Τα τραύματα του πολέμου και τα οδυνηρά «Δεκεμβριανά» είναι νωπά μέσα της, η μοναξιά πολλές φορές αβάσταχτη, αλλά αντίβαρο στις δυσκολίες είναι τα όνειρα και οι φιλοδοξίες της. «*Θέλω να σκαρφαλώσω στην κορυφή, να γίνω σημαντική*» (σ. 111) είναι το όνειρο που την ενδυναμώνει. Με τη σκληρή και αδιάκοπη δουλειά αποκοιμίζει τις τύψεις της ότι η ίδια είναι ασφαλής και ελεύθερη ενώ οι φίλοι της στην Ελλάδα είναι φυλακισμένοι ή εκτοπισμένοι.

Η πληγή ωστόσο που δεν κλείνει μέσα στην ψυχή της ηρωίδας είναι η σκέψη ότι ζει μια «κλεμμένη ζωή», μια ζωή που στηρίχθηκε στο θάνατο της αδερφής της. Όπως μας αποκαλύπτει η αναμνηστικού τύπου αφήγηση, η Χριστίνα και η δίδυμη αδελφή της Λευκή μοιάζουν σαν δυο σταγόνες νερό. Στην κατοχή η ίδια έγινε ενεργό μέλος της Αντίστασης ενώ η Λευκή παρέμεινε αμέτοχη. Σε έφοδο όμως η οποία έγινε στο σπίτι της οι γερμανοί συνέλαβαν την αδερφή της νομίζοντάς της για την ίδια. Η μητέρα της, η οποία ήταν παρούσα στη σύλληψη, φώναξε το όνομα «Χριστίνα» επισφραγίζοντας την παρεξήγηση. Η Λευκή πέθανε από τα βασανιστήρια στο κολαστήριο της οδού Ελπίδος, η μητέρα της τρελάθηκε και ο πατέρας της θεωρεί έκτοτε την ίδια ως υπαίτια της κατεστραμμένης του οικογένειας.

Μέσα από τις διαδοχικές αναπαραστάσεις της εξωτερικής πραγματικότητας και του συνειδησιακού κόσμου της ηρωίδας, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι το ταξίδι της Χριστίνας στη Γαλλία είναι πρωταρχικά η προσπάθειά της να ξεφύγει από τους προσωπικούς της εφιάλτες και λιγότερο να πραγματοποιήσει τα όνειρα και τις φιλοδοξίες της. Η εμπειρία του ξένου τόπου τη βοηθά να αναστοχαστεί τα γεγονότα της ζωής της, τις σχέσεις με την οικογένεια και τους φίλους της και τέλος να κατακτήσει την

εμπειρία της ελευθερίας… το βοηθά να διεργαστεί το πένθος και την ουσία της απώλειας της «άλλης πόλης», της Αθήνας. Η αρχική αίσθηση της ανεστιότητας … τη βοηθά να διεργαστεί την απώλεια της πατρίδας και των συντρόφων». Επίσης Βίκυ Πάτσιου, «Η αυτοβιογραφία ως εξιστόρηση. Παραδείγματα από το πεζογραφικό έργο της Ζωρζ Σαρή» στο [επιμ.] Γ. Παπαντωνάκη, *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Αθήνα: Πατάκης 2006, σσ. 303-304: «*Στο Χορό της ζωής» ο τόπος ως ιδιαίτερος κοινωνικός χώρος, που προκαλεί οικειότητα ή αντίστροφα την αίσθηση της αποξένωσης, συνδέεται άμεσα και βιωματικά με την ενήλικη ζωή της αυτοβιογραφούμενης ηρωίδας. Η ιστορία της στο πλαίσιο των μεταβαλλόμενων αναπαραστάσεων του εαυτού επιμένει με πείσμα σχεδόν να διασταυρώνεται με την εποχή της… Προσπαθώντας να ορίσει με τρόπο ασυνεχή τη συνέχεια του εαυτού και τις σχέσεις του με τον εξωτερικό κόσμο το συγγραφικό υποκείμενο μετατρέπεται σε αυτουργό της μεταγραφής της ανάμνησης… Δίνοντας έμφαση όχι στο παρόν του πρωταγωνιστή αλλά σε εκείνο του αφηγητή η αυθιστόρηση απομακρύνεται από το εργοβιογραφικό πρότυπο της αυτοβιογραφίας και δίνει ένα σχήμα στη ζωή...*».

επιθυμία για ζωή, δημιουργικότητα και έρωτα. Ο «τραγικός χορός» από τον οποίο προερχόταν (κυριολεκτικά και μεταφορικά αφού στην Ελλάδα είχε παίξει σε τραγωδία με το Ροντήρη) έγινε ο «χορός της ζωής» αφού στο Παρίσι γνώρισε την αληθινή αγάπη, πραγματοποίησε τα καλλιτεχνικά της όνειρα και αποδέχθηκε το μερίδιο ευθύνης το οποίο της αναλογούσε στην οικογενειακή τραγωδία. Η καταλυτική αλλαγή η οποία έχει συντελεστεί μέσα της αποδίδεται στο τέλος του βιβλίου με ενάργεια μέσα από την περιγραφή της Μονμάρτρ που σφύζει από ζωή: «*θα γεράσω, θα ασπρίσουν τα μαλλιά μου κι εγώ θα θυμάμαι πάντα την Κυριακή μας πάνω στο λόφο της Μονμάρτρ*» (σ. 235).

Στο μυθιστόρημα *Το Μαγείο* της Δήμητρας Κολιάκου το ταξίδι της νεαρής ηρωίδας, της Μαρίνας, φαίνεται να αποτελεί την ιδανική εκδοχή της απομάκρυνσης από τον γενέθλιο τόπο, αφού συνδέεται με την επιλογή της να κάνει στο εξωτερικό μεταπτυχιακές σπουδές. Πίσω ωστόσο από αυτή την, φαινομενικά ιδανική, συνθήκη υποβόσκει το πρόβλημα της παρατεταμένης εφηβείας της ηρωίδας, η οποία μετεωρίζεται ανάμεσα στην ψυχολογική ανασφάλεια και την ασφάλεια των ακαδημαϊκών φιλοδοξιών της.

Η Μαρίνα πηγαίνει στο Εδιμβούργο για μεταπτυχιακές σπουδές στη Γλωσσολογία. Μαζί της βρίσκεται και ο Γιάννης, ο σύντροφός της, επίσης μεταπτυχιακός φοιτητής. Η αφήγηση προωθείται σε δύο επίπεδα: Το ένα παρακολουθεί τη φοιτητική ζωή της ηρωίδας (προσεγγίζοντας το είδος του campus novel), τη συμβίωση με το Γιάννη και την επαφή της με την κουλτούρα της ξένης χώρας. Σε ένα δεύτερο επίπεδο η αφήγηση αποκαλύπτει τη ζωή της ηρωίδας πριν το ταξίδι. Την εφηβική της ηλικία που σημαδεύτηκε από ανασφάλεια σχετικά με την προς αυτήν αγάπη της μητέρας της, τη ζήλεια για τη μικρότερη αδερφή της, την ερωτική προδοσία από τον μαθητικό της έρωτα και την σύγχυση γύρω από τη σεξουαλική της ταυτότητα, αποτέλεσμα κοριτσίστικων ομοφυλοφιλικών πειραματισμών.

Αυτά τα παιδικά τραύματα κουβαλά η νεαρή ηρωίδα στο Εδιμβούργο, είναι οι απλήρωτοι λογαριασμοί της ζωής της. Οι εμπειρίες ωστόσο της καθημερινής ζωής σε ξένο τόπο, οι επαγγελματικοί και προσωπικοί στόχοι, η απουσία του παραμορφωτικού πρίσματος της κλειστής οικογένειας και η αυτονόητη ανάγκη για επιβίωση και αυτοπραγμάτωση θα οδηγήσουν τη νεαρή ηρωίδα σε ριζική επαναδιαπραγμάτευση της ζωής και των στόχων της. Κλείνει έναν-έναν τους λογαριασμούς της: Χωρίζει προδομένη από τον «καλό γαμπρό», το Γιάννη, ερωτεύεται τον Εβραίο Σαρών και τον επιβάλλει στην οικογένειά της, συζεί μαζί του κάνοντας τις αναγκαίες παραχωρήσεις στη διαφορετική πολιτισμική κουλτούρα του αλλά και διατηρώντας το δικαίωμα της προσωπικής και επαγγελματικής της αυτονομίας. Ο θάνα-

τος από καρκίνο της αγαπημένης της θείας και στη συνέχεια της μητέρας της είναι τα δυο οριακά γεγονότα τα οποία θα την συμφιλιώσουν με την οδυνηρή αίσθηση της απώλειας, ενώ η προώθηση των επαγγελματικών της στόχων σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες και η χαρά των επιτυχιών παγιώνονται ως ασφαλής πηγή ευχαρίστησης για τη νεαρή ηρωίδα. Το τέλος αυτής της περιπλάνησης βρίσκει τη Μαρίνα να στηρίζεται στα πόδια της. Οι τραυματικές εικόνες της προσωπικής της πινακοθήκης, τοποθετημένες στο «Μαγείο», τον υπαρκτό μαγικό χώρο της παιδικής της ηλικίας, αποκαθηλώνονται και το παρατεταμένο ψυχολογικό της μορατόριουμ παίρνει τέλος.

Είναι χαρακτηριστική η τελευταία σκηνή, όταν η ηρωίδα βρίσκει στη βεράντα της ένα ψόφιο περιστέρι και αναζητά κάποιο φίλο ή γνωστό να το μαζέψει από κει για να το πετάξει: «*Στο τέλος αναγκάστηκα να παραδεχτώ αυτό που ήξερα ήδη από την αρχή: κανένας δεν υπήρχε να βοηθήσει, και το κουφάρι θα έπρεπε να το μαζέψω μόνη μου και μόνη μου να αποφασίσω τι να το κάνω*» (σ. 388).

Είναι μόνη, σε ξένη χώρα και έχει να αντιμετωπίσει ένα θάνατο. Τη στιγμή κατά την οποία μαζεύει το νεκρό περιστέρι, η ηρωίδα περνά ανεπιστρεπτί στο στάδιο της ψυχολογικής ωρίμανσης. Είναι αυτό το απτό κέρδος της αποδημίας της.

Αν στα μυθιστορήματα της Κολιάκου και της Σαρή το ταξίδι αποτελεί το καθοριστικό στάδιο της ψυχολογικής απελευθέρωσης της ηρωίδας, στο βιβλίο *Τα χρόνια τρέχοντας* της Τούλας Τίγκα, το ταξίδι σε ξένο τόπο είναι απλά το μέρος μιας εξελικτικής διαδικασίας ή καλύτερα το καταληκτικό στάδιο μιας διαδικασίας ωρίμανσης η οποία έχει την απαρχή της στα εντός των πατριδικών συνόρων ταξίδια της. Το μυθιστόρημα *Τα χρόνια τρέχοντας* πλησιάζει περισσότερο από όλα τα προηγούμενα τον τύπο του bildungsroman, αφού παρακολουθεί όλα τα στάδια ζωής της ηρωίδας από τα μαθητικά χρόνια στο Βόλο και τα φοιτητικά στη Θεσσαλονίκη ως τα χρόνια της νεότητας στην Αθήνα και το Παρίσι.

Η κεντρική ηρωίδα, η 25χρονη Εύα, είναι ένα ερωτικά ανασφαλές άτομο. Ολοκληρώνεται μόνο μέσα από την αγάπη ενός άντρα, ενώ βιώνει την ερωτική αποτυχία σαν καθολική απόρριψη. Στη δεκαετία του ’80 εγκαθίσταται στο Παρίσι, ακολουθώντας έναν καλοκαιρινό έρωτα στο πρόσωπο του γοητευτικού Στέφανου. Η άφιξή της στη γαλλική πρωτεύουσα είναι τραυματική και η προσαρμογή της ιδιαίτερα δύσκολη. Περιφέρεται στους δρόμους χωρίς σκοπό:[8] «*Ένα τεράστιο δελφίνι που είδα σε μια*

8 Το ίδιο θέμα της αναζήτησης του έρωτα πέρα από τα πατριδικά σύνορα έχει και το μυθιστόρημα της Αμάντας Μιχαλοπούλου, *Όσες φορές αντέξεις* (Καστανιώτης 1998).

ταμπέλα μόλις κατεβήκαμε, μου θύμισε το Αιγαίο. Τι γυρεύει ένα δελφίνι μέσα στα στενά της οδού Ραμπιτό; Αναρωτήθηκα. Ό,τι κι εσύ, μου απάντησε άκεφα ο εαυτός μου. Περιπέτειες. Αλλά είσαστε και οι δυο έξω απ' τα νερά σας και το δείχνετε…» (σσ. 322-323).

Στο Παρίσι η Εύα δεν έχει προσωπική ζωή, ζει μέσα από το ολοκληρωτικό της δόσιμο στο Στέφανο και προσδιορίζεται συναισθηματικά από τη δική του ερωτική ανταπόκριση. Μοναδικός στόχος της είναι να του κάνει τη ζωή εύκολη και όμορφη, προσδοκώντας αυτό να έχει αντανάκλαση και στη δική της ζωή. Ωστόσο το κυνήγι της ευτυχίας αποβαίνει αλυσιτελές: *«Αρκετές φορές ένιωθα απελπισμένη. Έχω ένα πτυχίο, έλεγα και ξέρω τι να το κάνω. Έχω ένα έρωτα και δεν ξέρω πώς να τον χαρώ. Έχω και μια πίκρα μόνιμη κάτω απ' τη γλώσσα μου και δεν ξέρω πού οφείλεται. Δεν έχω σπίτι, αλλάζω συνεχώς παρέες, έπαψα πια να βλέπω φεγγάρια στα όνειρά μου και δεν θα καταφέρω ποτέ να χαίρομαι μ' αυτά που έχω… Τι κάνω; Πού βρίσκομαι; Πού πάω; Τι θέλω;»* (σ. 346).

Στον πάτο της αυτοαμφισβήτησης βρίσκεται η αρχή της λύτρωσης. Η απώλεια της ταυτότητας που είναι η πρώτη εμπειρία της ηρωίδας στον ξένο τόπο, γίνεται η κινητήριος δύναμη για ένα νέο αυτοπροσδιορισμό. Βαδίζοντας πάνω κάτω στις γέφυρες του Παρισιού, αναζητώντας συντροφιές έξω από την επιρροή του Στέφανου, απολαμβάνοντας τις βόλτες σε γειτονιές, μουσεία, καφέ και θέατρα, η Εύα ανακαλύπτει τον εαυτό της και αρχίζει να τον εκτιμά και να τον εμπιστεύεται: *«Με ενοχλούσε πια η ιδέα της υποταγής. Ο έρωτας δεν είναι υποταγή έλεγα είναι μοίρασμα. Και δεν έβλεπα να μοιράζεται τίποτε ο Στέφανος μαζί μου παρά μονάχα το διαμέρισμα και το κρεβάτι του»* (σ. 346).

Η ερωτική της ωρίμανση σηματοδοτεί και την ουσιαστική αυτογνωσία της. «Το μόνο που κατάφερα να κάνω είναι να γνωρίσω κάπως καλύτερα τον εαυτό μου», λέει αναλογιζόμενη το ταξίδι της στη Γαλλία. Ο τελικός απολογισμός της καθώς ετοιμάζει τις βαλίτσες της για να φύγει από το Παρίσι ύστερα από 7 μηνών παραμονή είναι: *«Υπάρχουν μερικά πράγματα που μόνο όταν τα ζήσεις τα καταλαβαίνεις»* (σ. 380). Είναι φανερό ότι οι ψυχικές και συναισθηματικές εικόνες που η ηρωίδα βίωσε στον τόπο της αποδημίας απόκτησαν μοναδική ευκρίνεια για την παραπέρα πορεία της στη ζωή.

Η νεαρή ηρωίδα, αναζητώντας τα ίχνη του ερωτικού της συντρόφου, του Τσέχου Ιγκόρ (αλλά και τα ίχνη της λογοτεχνικής γραφής,) ταξιδεύει διαδοχικά στην Πράγα, το Μόναχο, τη Γενεύη, τη Μαδέρα. Η αφήγηση όμως εδώ δεν επικεντρώνει στην ερωτική αφύπνιση ή τον προσδιορισμό ταυτότητας της ηρωίδας, αλλά αποκαλύπτει ότι η ατέλειωτη περιπλάνησή της δεν στοχεύει τελικά στην ανεύρεση του ερωτικού υποκειμένου, αλλά αποτελεί αυτοσκοπό. Όπως επισημαίνει η Ελ. Κοτζιά, το μυθιστόρημα *«συνιστά την παρωδία της περιπλάνησης με τη σταδιακή εξαφάνιση του επιδιωκόμενου στόχου…»* (εφ. Η Καθημερινή, 3-1-1999).

Το *Αφρικανικό Ημερολόγιο*, *αφήγημα για νέους*, έτσι όπως αυτοπροσδιορίζεται στην περικειμενική ζώνη του τίτλου, είναι ένα πεζογράφημα χαρακτηριστικό του ύφους και του ήθους της συγγραφέως Σώτης Τριανταφύλλου, της οποίας τα περισσότερα έργα τοποθετούνται σκηνικά εκτός Ελλάδας και έχουν ως ήρωες αλλοεθνείς ή διασπορικούς Έλληνες (όπως στο *Εργοστάσιο των Μολυβιών*) οι οποίοι κινούνται με άνεση σε διάφορα σημεία του παγκόσμιου χάρτη κατά τη διάρκεια διαφορετικών ιστορικών περιόδων. Το δικαίωμα στη διαφορετικότητα, ο σεβασμός των πολιτισμικών ταυτοτήτων, η ριζική ετερότητα, ο αντιρατσισμός, η καταδίκη των στερεοτύπων και των συμβατικών ιδεών αποτελούν θεμελιώδη γνωρίσματα του συγκεκριμένου βιβλίου και γενικότερα του μυθοπλαστικού κόσμου της Τριανταφύλλου.[9]

Το *Αφρικανικό Ημερολόγιο* αποτελεί μυθοπλαστική συνέχεια ή, καλύτερα, παρακλάδι του μυθιστορήματος της Τριανταφύλλου *Λίγο από το αίμα σου* (2008), στο οποίο κεντρική ηρωίδα ήταν η δεκατετράχρονη Μπέθανυ Στάμπς.[10] Η Μπέθανυ είναι η αγγλίδα κεντρική ηρωίδα και στο *Αφρικανικό Ημερολόγιο,* αφού η υπόθεση αναπαράγει το περιεχόμενο του ημερολογίου της με τις εμπειρίες που αποκόμισε στη σύντομη παραμονή της στην Κένυα της Αφρικής, την περίοδο της βρετανικής αποικιοκρατικής κατοχής. Από το προσωπικό της ημερολόγιο μαθαίνουμε την ερωτική της ιστορία με τον καλύτερο φίλο του αδερφού της, τον Ιερώνυμο ντε Μπιουτ, έναν ευγενή, αριστοκράτη, πιστό και ευσεβή καθολικό. Ο Ιερώνυμος, αφού αποβλήθηκε από την Οξφόρδη, μετανάστευσε στην Κένυα προκειμένου να εργαστεί ως νοσοκόμος, βοηθώντας τους φτωχούς και βασανισμένους Αφρικανούς. Η συγγραφέας σκιαγραφεί έναν τύπο αγνού ιδεολόγου με ιεραποστολικό πνεύμα, αλλά και έναν άνδρα ερωτικό και ρομαντικό, ο

9 Η ίδια αναφέρει χαρακτηριστικά: «Το ζήτημα δεν είναι ο κοσμοπολιτισμός, αλλά να ξεπερνάει κανείς τα ασφυκτικά όρια της πατρίδας: ο πατριωτισμός, η θρησκεία, η εμμονή στην παράδοση ισοδυναμούν για μένα με άμεσο θάνατο». Βλ. Σ. Τριανταφύλλου, «Ελληνική πεζογραφία: c' est bon pour l' Orient», στον τόμο Α. Σπυροπούλου – Θ. Τσιμπούκη (επιμ.), *Σύγχρονη Ελληνική Πεζογραφία. Διεθνείς προσανατολισμοί και διασταυρώσεις*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 2002, σ. 326.

10 Το *Λίγο από το αίμα σου* πραγματεύεται τη ζωή δύο ολιγομελών οικογενειών από τη Μ. Βρετανία, των Στάμπς και των ντε Μπιουτ, οι οποίοι μετακόμισαν στην Κένυα στις αρχές της δεκαετίας του '30. Βασικός πρωταγωνιστής είναι ο Ευγένιος Στάμπς (λογοτεχνική persona της συγγραφέως να σημειώσουμε), ο οποίος, σε ηλικία 57 ετών, το 1966, αποφασίζει να γράψει το χρονικό της οικογένειάς του στην Αφρική με τίτλο *Λίγο από το αίμα σου*. Βασικό πρόσωπο του βιβλίου είναι η αδερφή του Ευγένιου, η νεαρή Μπέθανυ Στάμπς, που γεννήθηκε στο Λονδίνο το 1924 και πέθανε στην Κένυα το 1939 σε ηλικία μόλις 15 ετών.

οποίος δεν διστάζει να ερωτευτεί και να ολοκληρώσει τη σχέση του με την Μπέθανυ, παρά το ότι εκείνη είναι μόλις δεκατεσσάρων ετών.

Το *Αφρικανικό Ημερολόγιο* εξαρχής αρνείται την ταυτότητά του ως μυθοπλασία και μεταμφιέζεται σε ημερολόγιο. Η συγγραφέας, χρησιμοποιώντας το τέχνασμα του πλαισίου,[11] παρουσιάζει το αφήγημα ως πραγματικό ημερολόγιο, το οποίο ανακάλυψε τυχαία ο αδερφός της Μπέθανυ μετά το θάνατό της και αποφάσισε να το δημοσιεύσει με τη μορφή βιβλίου. Πρόκειται για μια στρατηγική αληθοφάνειας που φαινομενικά σημαδεύει το κείμενο επιβεβαιώνοντας το αληθές του κοσμοειδώλου του – αν και όπως θα δούμε στη συνέχεια η συγγραφέας αναιρεί τη ρεαλιστική ψευδαίσθηση.

Εξαιτίας της χρήσης πλαισίου η αφηγηματική δομή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Το βιβλίο χωρίζεται σε δύο μέρη: το πρώτο μέρος καταλαμβάνει το ημερολόγιο της μικρής Μπέθανυ, ενώ το δεύτερο μέρος είναι γραμμένο σε αφήγηση τρίτου προσώπου με αφηγηματική παντογνωσία εκτός από ένα τμήμα γραμμένο από τον Ευγένιο σε πρωτοπρόσωπο εξομολογητικό τόνο. Το δεύτερο μέρος εγκιβωτίζει το ημερολόγιο της Μπέθανυ και ταυτόχρονα πληροφορεί τον αναγνώστη για το «τι έγινε μετά» τον πρόωρο θάνατο της ηρωίδας.

Η υπόθεση του έργου διαδραματίζεται στην ανατολική Αφρική την περίοδο της βρετανικής αποικιοκρατικής κατοχής στην περιοχή. Ο αφηγηματικός χρόνος καλύπτει χονδρικά μια δεκαετία, από το 1929, χρονιά εγκατάστασης της Μπέθανυ, στη Μαύρη Ήπειρο, έως το 1939, έτος θανάτου της νεαρής πρωταγωνίστριας αλλά και «σωτήριον έτος» έναρξης του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου. Το αφήγημα εισάγει τον αναγνώστη στο πολιτικό, κοινωνικό και πολιτιστικό κλίμα της Ευρώπης κατά τις κρίσιμες μεσοπολεμικές δεκαετίες ’20-’30, δίνοντας παράλληλα μια εικόνα της ζωής στην αποικιοποιημένη αφρικανική ήπειρο, την εποχή της παντοδυναμίας των λευκών αποίκων της. Στον ιστορικό καμβά του βιβλίου ανήκει και η βίαιη καταστολή της εξέγερσης των Κικούγιου ενάντια στους λευκούς αποικιοκράτες τους.

Η συγγραφέας αναπαριστά τη ζωή στη βρετανική αποικία της Κένυας, ενώ παράλληλα αποδίδει και την ατμόσφαιρα της ζωής στη μητρόπολη, τα «ηλεκτρισμένα» μεσοπολεμικά χρόνια που προετοίμασαν την άνοδο του ναζισμού και την έκρηξη του μεγάλου πολέμου. Το σκηνικό πλαίσιο της αφήγησης λειτουργεί καταλυτικά στη δραματοποίηση της μυθοπλασίας και στη σφυρηλάτηση της ταυτότητας της βασικής ηρωίδας, εκπληρώνοντας έτσι μια εμβληματική λειτουργία στην αφηγηματική οικονομία

11 Για το αφηγηματικό πλαίσιο βλ. τη μελέτη της Mary Ann Caws, *Reading Frames in Modern Fiction*, Princeton University Press 1985.

του μυθιστορήματος. Αυτό το οποίο γίνεται εξαρχής αντιληπτό από τον αναγνώστη είναι ότι η συγγραφέας δεν αναπαριστά μια αμιγώς ρεαλιστική εικόνα της Αφρικής, δεδομένου ότι η περιγραφή εγγράφει μεν το μυθοπλαστικό τόπο στο αληθοφανές, αλλά ταυτόχρονα τού προσδίδει χαρακτηριστικά που ανήκουν στη σφαίρα του θαυμαστού: η Αφρική, με την εκθαμβωτική φυσική ομορφιά της φαντάζει στα μάτια της νεαρής ηρωίδας σαν τόπος θαυμάτων, παραμυθένιος και μαγικός, ένας χώρος πρωταρχικής αθωότητας και πρωτόγνωρης ελευθερίας: «*Η Αφρική για μένα ήταν σαν ένα θέατρο που ηχούσε από χειροκροτήματα*» (σ. 34).

Είναι προφανές ότι ανάμεσα στον κόσμο της Αφρικής και τον κόσμο της Δύσης υπάρχει μια αγεφύρωτη απόσταση που διασπά τους δύο κόσμους σε δύο εντελώς ασυμφιλίωτες, αντιθετικές κατηγορίες. Στην αρχετυπική αγνότητα της αφρικανικής φύσης αντιτίθεται η σκοτεινή, διεφθαρμένη και επικίνδυνη Ευρώπη, στην οποία επωάζεται ραγδαία το αβγό της ναζιστικής έχιδνας. Μεγαλώνοντας στην Αφρική, η ηρωίδα τοποθετείται κατά κάποιον τρόπο εκτός της Ιστορίας, εκτός του κύκλου της ζοφερής πραγματικότητας: *«Έτσι, ενώ στην Ευρώπη επικρατούσε αναταραχή (στη Γερμανία είχε γίνει αρχηγός ο Αδόλφος Χίτλερ), στην Κένυα δωδεκάχρονα παιδιά – σαν εμένα και την Τζουανίτα Κάρμπερρυ από το Νυέρι – πετούσαμε με Σκόρους, μιλούσαμε σουαχίλι, κοιμόμασταν με «duma» – κυναίλουρους όπως η Ντάρλινγκ – και καβαλικεύαμε μαύρους ιθαγενείς – όπως ο Κάγκυ – από τους ώμους των οποίων βλέπαμε τον κόσμο από ψηλά· χειριζόμασταν καραμπίνες και τρεφόμασταν με αφρικανικά φαγητά (χωρίς να χρησιμοποιούμε πιρούνια: «σαν τους Νορμανδούς την εποχή του Ερρίκου του ΙΙ» είχε πει ο Ιερώνυμος), με αποτέλεσμα, κατά τη γνώμη της λαίδης ντε Μπιουτ, σκουληκιασμένα έντερα […]*» (σσ. 63-64).

Η Μπέθανυ είναι αντιπροσωπευτική φιγούρα της πεζογραφίας της Τριανταφύλλου. Αντισυμβατική, τολμηρή και παράφορη, ένα λιγνό και άγουρο, ατιθάσευτο πλάσμα σε μια διαδικασία προϊούσας σεξουαλικής αφύπνισης. Η Μπέθανυ είναι πάνω απ᾽ όλα ένα πλάσμα της φύσης, πρωτόγονο και ανεξημέρωτο, που περιφρονεί τη συμβατική ηθική και συγκρούεται διαρκώς με τις ανελαστικές συμβάσεις τις οποίες επιβάλλουν στο φύλο της η πατριαρχική κοινωνία και η θρησκεία. Η εγγραφή της στο οικοτροφείο θηλέων το Σεπτέμβριο του ᾽39 βιώνεται από την ίδια ως εγκλεισμός σε κελί, ως μια σωματικά και ψυχικά οδυνηρή δοκιμασία που απειλεί την ψυχή, τα όνειρα και τη φαντασία της ηρωίδας, δηλαδή το ίδιο το δικαίωμά της στη ζωή.

Η εγκατάσταση στην Αφρική αποκαλύπτει στην Μπέθανυ τον αληθινό εαυτό της. Στην ανολοκλήρωτη πορεία της προς την ενηλικίωση, η νεαρή ηρωίδα περνά από τρεις μεταμορφώσεις ταυτότητας: γίνεται Μόγλης

(αδάμαστο και «απολίτιστο» πλάσμα της ζούγκλας), Πήτερ Παν (ένα αιώνιο παιδί) αλλά και Οφηλία (λόγω των υπερβολικά μακριών μαλλιών της). Ας προσέξουμε όμως ότι οι δύο τελευταίες μεταμορφώσεις προσημαίνουν τον πρόωρο θάνατο της ηρωίδας, η οποία, φεύγοντας από τη ζωή στα δεκαπέντε της χρόνια, κερδίζει την αιώνια νεότητα. Ο θάνατος της Μπέθανυ παρουσιάζεται ως το τίμημα της παράφορης συμπεριφοράς της. Το επίσημο ιατρικό πιστοποιητικό έγραφε «*τροπικός πυρετός με εσωτερική αιμορραγία*», όμως η πραγματική αιτία θανάτου ήταν η «*σηψαιμία μετά από έκτρωση με σύρμα*» (σ. 137). Η μικρή ηρωίδα πέφτει τελικά θύμα των ίδιων συμβάσεων που με τόση μανία πολέμησε. Ή μήπως όχι; Παρά το γεγονός ότι το αφηγηματικό κλείσιμο είναι τυπικά δυσφορικό και απόλυτο (θάνατος της ηρωίδας) στην πραγματικότητα είναι ευεπίφορο μιας περισσότερο «αισιόδοξης» ανάγνωσης. Η νεαρή ηρωίδα επιστρέφει στη φύση, σ᾽ έναν ιδιότυπο Παράδεισο χωρίς εσχατολογία, έχοντας κάνει πράξη το ιδεώδες «ardor et glaudium», δηλαδή μιας ζωής γεμάτης φλόγα και χαρά.

Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα το ταξίδι προβάλλεται ως κομβικό σημείο εκκίνησης του αφηγηματικού λόγου· το ταξίδι είναι η ώθηση για να αρχίσει η περιπέτεια της εξιστόρησης και ταυτόχρονα η περιπέτεια μιας προσωπικής ιστορίας που είναι μετωνυμία μιας ολόκληρης ζωής.

Η μετάβαση στην Αφρική αποτελεί το βασικότερο μέρος του μυητικού σεναρίου ζωής της ηρωίδας. Μέσα στην άγρια ομορφιά της αφρικανικής σαβάνας, βιώνοντας τον παγανισμό και τη θυμοσοφία των αυτόχθονων, η Μπέθανυ απελευθερώνεται, αρνούμενη να υποταχτεί στο κατεστημένο πρότυπο γυναικείας παθητικότητας και υποτακτικότητας. Η ζωή στην Αφρική αλλά και ο έρωτάς της για τον Ιερώνυμο, γίνονται οι καταλυτικοί παράγοντες που επιτρέπουν στην ηρωίδα να αναγνωρίσει τη σεξουαλικότητά της παράλληλα με την αφύπνιση της ατομικής της συνείδησης.

Η ηρωίδα ερωτεύεται ένα πιστό καθολικό, αν και η ίδια συμμερίζεται την αθεΐα και τον ακραιφνή αγνωστικισμό της οικογένειάς της. Τα πραγματολογικά και τα ιδεολογικά στοιχεία της αφήγησης σχηματοποιούν έντονες αντιθέσεις: θρησκευτική πίστη–αθεΐα, παγανισμός–θρησκευτικότητα, Μαύροι–Λευκοί, αυτόχθονες–άποικοι, φύση–πολιτισμός κ.ά. Το κείμενο, πολυφωνικό και ετερόγλωσσο, διάστικτο από λέξεις σουαχίλι, ενσωματώνει σπαράγματα από ποικίλους αντίπαλους λόγους (discourses), με κύριο στόχο όχι μόνο την πλήρη απομυθοποίηση της θρησκευτικής μεταφυσικής αλλά και την αποδόμηση της αποικιοκρατίας και των στυγνών πρακτικών της. Δεσπόζουσα του κειμένου είναι η κατάδειξη του φαρισαϊσμού της θρησκείας, η καταγγελία του αποικιοκρατικού ιμπεριαλισμού.

Στο τέλος του βιβλίου η συγγραφέας φροντίζει να άρει τη ρεαλιστική ψευδαίσθηση που τόσο επιμελώς φρόντισε να δημιουργήσει, λέγοντας

πως «όλα είναι αλήθεια· τίποτα όμως δεν είναι βέβαιο». Τελικά, το κείμενο που διάβασε μόλις ο αναγνώστης είναι ένα ημερολόγιο ή ένα μυθοπλαστικό προϊόν συγγραφικής διάνοιας; Ασφαλώς το δεύτερο. Γι᾽ αυτό και ως ηρωίδα μυθοπλασίας η Μπέθανυ κερδίζει τελικά την αέναη ύπαρξη. Γίνεται μια αιώνια περιπλανώμενη στον κόσμο της γραφής, έναν κόσμο στον οποίο τη θέση της χριστιανικής μεταφυσικής έχει πάρει το πανάρχαιο παράδοξο του regressus ad infinitum της λογοτεχνίας.

Συνοψίζοντας στο σημείο αυτό την παρουσίαση των τεσσάρων μυθιστορημάτων ως προς το κεντρικό θέμα της μεθοριακής μετάβασης, παρατηρούμε ότι οι συγγραφείς χρησιμοποιούν το μοτίβο του ταξιδιού ως σημείο το οποίο θέτει σε κίνηση την πλοκή της αναζήτησης ταυτότητας για τις ηρωίδες και το μυητικό σενάριο της προσωπικής τους διαδρομής. Οι ηρωίδες επιλέγουν το ταξίδι και τη μετεγκατάσταση σε μια άλλη χώρα προκειμένου να ανακαλύψουν τον εαυτό τους πέρα από προκαθορισμένα πρότυπα συμπεριφοράς.

Πρέπει να επισημανθεί ότι το βασικό συνεκτικό στοιχείο της πλοκής όλων είναι η καίρια σύνδεση προσώπου και τόπου: ο μυθοπλαστικός «τόπος» των συγκεκριμένων μυθιστορημάτων ως γεωγραφικός χώρος αλλά και ως πολυδύναμο πολιτισμικό και κοινωνικό περιβάλλον[12] αποκτά πολλαπλές σημασιοδοτήσεις, πλαισιώνει σκηνικά τη δράση, και συμβάλλει δυναμικά στη διαμόρφωση της ταυτότητας των ηρωίδων.

Ο ξένος τόπος, εν προκειμένω το μεταπολεμικό ή το σύγχρονο Παρίσι ή το Εδιμβούργο, με τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά της πνευματικής μητρόπολης και της αστικής πολυπολιτισμικής μεγαλούπολης συνδέεται με τη δυνατότητα πραγματοποίησης εξαιρετικών σπουδών, κατάκτησης της γνώσης, δημιουργικής επαφής με τα επιτεύγματα της τέχνης αλλά και με τη δυνατότητα μιας ζωής δυνητικά πιο πλούσιας σε εμπειρίες και ευκαιρίες. Για την ηρωίδα της Τριανταφύλλου, ειδικότερα, ο ξένος τόπος βιώνεται ως φυσικός παράδεισος, ένας τόπος θαυμαστός και ανοίκειος, ο οποίος προσφέρει τη δυνατότητα μιας ζωής αδέσμευτης από τις κοινωνικές και πολιτισμικές συμβάσεις της Δύσης.

Οι τέσσερις γυναίκες συγγραφείς «σφεντονίζουν» τις ηρωίδες τους «στα μεγάλα σταυροδρόμια του διεθνούς βίου», σύμφωνα με παλαιότερη χαρακτηριστική έκφραση του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου,[13] δημιουρ-

12 Για τις έννοιες του μυθοπλαστικού τόπου βλ. ενδεικτικά, C. D. Malmgren, *Fictional Space in Modernist and Postmodernist American Novel*. London and Toronto: Bucknell University Press 1985· Αγγέλα Καστρινάκη, *Η φωνή του γενέθλιου τόπου*. Αθήνα: Πόλις 1997.

13 Βλ. *Τα Πρόσωπα και τα Κείμενα. Β΄, Ανήσυχα Χρόνια*, Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Φίλων

γώντας έτσι μια σειρά γυναικείων χαρακτήρων που διαπνέονται από έναν βαθιά βιωμένο κοσμοπολιτισμό ή, μάλλον, για να χρησιμοποιήσουμε την εύστοχη επισήμανση του Αλέξη Ζήρα, «έναν κοσμοπολιτισμό γυρισμένο τελείως ανάποδα».[14]

Ε

[2]1980, σ. 149.

14 Αλ. Ζήρας, «Ταυτότητες και ετερότητες στην ελληνική πεζογραφία μετά το 1975. Μια γραμματολογική και κριτική επισκόπηση», περ. *Κ*, τ. 17, Δεκέμβριος 2008, σ. 18.

Η αρχετυπική πάλη αρσενικού/θηλυκού στην «Κλυταιμνήστρα (κατ' όναρ και καθ' ύπαρ)»[1] του Κυρ. Χαραλαμπίδη

Λουίζα Χριστοδουλίδου

Το ζήτημα των έμφυλων ρόλων είναι ένα θέμα του οποίου οι ιδιαίτερες σημασίες αναδεικνύονται με τον πλέον πρόσφορο τρόπο, όταν συνδυάζονται και συμπλέκονται με ό, τι αφορά «την αναγκαία συνιστώσα της ταυτότητας», την ετερότητα, στην οποία επενδύονται οι συλλογικές παραστάσεις, τα ιδεολογήματα, οι φαντασιώσεις και οι προκαταλήψεις ενός πολιτισμού, σε δεδομένη ιστορική στιγμή.

Είναι γνωστό ότι ο μύθος των Ατρειδών υποκρύπτει μία πάλη η οποία διαρρηγνύει τον οικογενειακό ιστό και, συνακόλουθα, ανασύρει στην επιφάνεια τον αέναο αγώνα επικράτησης του αρσενικού έναντι του θηλυκού και αντίστροφα.

Οι τραγικοί ποιητές αποδίδουν στην Κλυταιμνήστρα αντρική υπόσταση και ένα δυναμισμό που αρμόζει μόνο σε άντρα. Η Κλυταιμνήστρα είναι, ως γνωστόν, μία ισχυρή γυναίκα, η οποία, παράλληλα προς τον έρωτά της προς τον Αίγισθο, επιθυμεί να κατέχει την εξουσία, την οποία και αποκτά, διαπράττοντας φόνο.

Η «ανδρόβουλη γυναίκα» σφετερίζεται την εξουσία, αυτή μία «ξένη», ενώ έχει δίπλα της ως συνοδοιπόρο και επίσης σφετεριστή της βασιλικής εξουσίας, στον οίκο των Ατρειδών, τον Αίγισθο, επίσης έναν ξένο. Με αυτήν της την ενέργεια, και ιδιαίτερα μετά το φόνο ή τη συνέργεια στο φόνο του βασιλιά του Άργους, ενστερνίζεται σχεδόν απόλυτα την ανδρική φύση. Στο πλαίσιο αυτό επιχειρείται η ανάδειξη αυτής της πλευράς της Βασίλισσας του Άργους, μέσα από το ποίημα : «Κλυταιμνήστρα (κατ' όναρ και καθ' ύπαρ» και την παράλληλη ανάγνωση των ομηρικών επών, του *Αγαμέμνονα* και των *Χοηφόρων* του Αισχύλου, της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη και του Σοφοκλή, κείμενα με τα οποία, εμφανώς, συνομιλεί ο Κυρ. Χαραλαμπίδης.

Η Κλυταιμνήστρα είναι χρεωμένη με αρνητικά γυναικεία στερεότυπα και, σε αυτή την ανάγνωση, επιβεβαιώνεται η φήμη της, σε σχέση με το

1 Κυριάκος Χαραλαμπίδης, *Κυδώνιον μήλον*, Αθήνα, Άγρα, 2006.

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

πρόσωπο, το ήθος και τα έργα της. Η εικόνα της συνάδει προς το ένοχο λογοτεχνικό παρελθόν της. Είναι ανυπότακτη, φιλόδοξη, με ακρωτηριασμένη τη γυναικεία της πλευρά και εν δυνάμει φόνισσα. Η τάση απόπειρας επικράτησης της μητριαρχίας, που είναι έκδηλη στα αρχέτυπα και ενισχύει την άποψη για την ανδροπρεπή φύση της Κλυταιμνήστρας, υιοθετείται και από τον κύπριο ποιητή που την αναδεικνύει, πρωτίστως και εμφαντικά, με τα ρήματα «*γεννά και τίκτει*», υπονοώντας τη διπλή της φύση, αυτήν του άρρενος και του θήλεος, της ανδρικής και γυναικείας της πλευράς. Παρόλο που, στο σύγχρονο ποίημα, υπάρχουν διάχυτα κρυπτικά σήματα φιλαρέσκειας και καλλωπισμού[2], η γυναικεία της υπόσταση υποχωρεί φανερά έναντι της αρσενικής· ούτως ή άλλως το επιβάλλουν οι συνθήκες, η φοβερή στιγμή της προετοιμασίας του φόνου.

Ο Όμηρος, ως γνωστόν, ταλαντεύεται[3] ανάμεσα στην ενοχή ή την απαλλαγή της κόρης του Τυνδάρεω από το φριχτό έγκλημα. Για τον Αισχύλο, το Σοφοκλή και τον Ευριπίδη είναι η δολοφόνος του άντρα της· ο Αίγισθος είναι μόνον ο υποκινητής, αν και υπάρχουν αρκετά αντικρουόμενα σημεία. Και ο Χαραλαμπίδης φαίνεται ότι συντάσσεται προς αυτήν την κατεύθυνση, αφού η αυτονόμηση της Κλυταιμνήστρας από τον εραστή της, είναι εμφανής.

Η κόρη της Λήδας αναδεικνύεται ως ο κατεξοχήν ρυθμιστής των κανόνων και των ορίων στις κατά φύλα σχέσεις, γεγονός που ενισχύεται από τη στατικότητα που προέρχεται από την πλευρά του Αίγισθου, που είναι, ομολογουμένως, αξιοσημείωτη και ελέγχεται ως ανεξήγητη και η οποία υπερτονίζεται λόγω της κινητικότητας και ταραχής της ηρωίδας. Ο «περιβόητος ερωμένος»[4] συνιστά μία σκιώδη παρουσία, σχεδόν ανύπαρκτη. Με φανερά συναισθήματα απογοήτευσης και απόγνωσης και διάχυτο έναν ειρωνικό επιτονισμό, αλλά και λανθάνοντα σαρκασμό, η ένοχος γυναίκα μονολογεί, με διπλασιασμό του ονόματος του ομόκλινού της, ότι κοιμάται αμέριμνος, και ουσιαστικά τελεί σε πλήρη αδράνεια.

2 Λουίζα Χριστοδουλίδου, «Νεοτερικός χειρισμός του αρχαιοελληνικού μύθου στο ποίημα 'Κλυταιμνήστρα (κατ' όναρ και καθ' ύπαρ)' του Κυρ. Χαραλαμπίδη», *Πρακτικά* της ΙΒ΄ Επιστημονικής Συνάντησης του τομέα Μ.Ν.Ε.Σ., αφιερωμένης στη μνήμη της Σοφίας Σκοπετέα: *Η νεοτερικότητα στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική του 19ου και 20ού αι.* (Θεσσαλονίκη, 27-29 Μαρτίου 2009), ΑΠΘ Επιστημονική επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής, περ. Β΄, τόμος 12ος, 2010, 577-587.

3 Ο Όμηρος στη ραψ. *γ* της *Οδύσσειας*, την απαλλάσσει : «*Εκείνη στην αρχή δεν συναινούσε στο ατιμωτικό του έργο, η θεία Κλυταιμνήστρα, γιατί είχε ακόμη αγαθό το φρόνημά της*» (στ. 264-265), ενώ στη ραψ. *λ*, την ενοχοποιεί : «*ο Αίγισθος συντέλεσε τη μοίρα του θανάτου μου,/ αυτός με σκότωσε, μαζί κι η δολερή γυναίκα μου· ενώ με κάλεσε/ στο σπίτι να δειπνήσω, μ' έσφαξε σαν το βόδι στο παχνί.*» (στ. 408-410 Ομήρου *Οδύσσεια*, μτφ. Δ. Ν. Μαρωνίτης, Αθήνα, Καστανιώτης, [3]1995).

4 Σοφοκλή *Ηλέκτρα* (μτφ. Γ. Χειμωνάς), Αθήνα, Καστανιώτης, [7]1984, 300.

«Κι ο Αίγισθος
ο Αίγισθος κοιμάται.»

Παρόλο, που ουσιαστικά, η αντροφόνος γυναίκα, ενδόμυχα, αυτό που επιθυμεί είναι έναν άνδρα μόνο για το κρεβάτι, έναν ερωτικό σύντροφο, εγκαλεί το γιο του Θυέστη για αδιαφορία, απάθεια και ανακολουθία, ως προς τις συμβάσεις που διέπουν την ανδρική υπόσταση και τη θεώρηση του ανδρικού του ρόλου. Μέσα από τις ρωγμές του μονολόγου και τις ταλαντεύσεις του ψυχισμού της, φαίνεται να απομυθοποιεί τον εραστή της και συνακόλουθα να τον απαξιώνει, αφού στο κείμενο εμφιλοχωρεί μία χροιά περιφρόνησης. Τη βλέπουμε να ακυρώνει αυτόν τον «*οικουρόν*»[5] και κατ' επέκταση, να τον καταργεί και να τον αφανίζει. Στη στάση του Αίγισθου αντανακλάται ο άνδρας που έχει χάσει την εκτίμηση της συντρόφου του, δεδομένου ότι ο έμφυλος ρόλος του, που τον προορίζει να ηγείται, αμφισβητείται**.** Διαπιστώνεται όχι μόνο απόκλιση αλλά και πλήρης ανατροπή τού, κατά παράδοση, προτύπου έμφυλων ρόλων.

Η ομολογία της Κλυταιμνήστρας, σε σχέση με τη στάση του εραστή της, αφήνει, παράλληλα, να διαφανεί, αφενός ένα αίσθημα απελπισίας[6], πικρίας και αποξένωσης και, αφετέρου, η αδυναμία και η μαλθακότητά του, στοιχεία που συνάδουν με εκθήλυνση. Από τη μία πλευρά, η περίεργη στάση του Αίγισθου, που αποτελεί εσκεμμένη ποιητική επιλογή, προδικάζει, όπως κανείς μπορεί να εικάσει, ότι η Κλυταιμνήστρα δεν μπορεί να προσβλέπει στη συνδρομή του. Έτσι, υπονομεύεται η πράξη της, ενώ τίθεται σε κίνδυνο η ίδια της η ζωή, αφού ελλοχεύει ο θάνατος[7], όπως μας επιφυλάσσει η έξοδος του ποιήματος, μια και είναι απροστάτευτη. Από την

5 «*που στο κρεβάτι του σπιτιού λουφάζει*», Αισχύλου *Αγαμέμνων* (μτφ. Κ. Χ. Μύρης), Αθήνα, Εστία, [5]2005, 1225.

6 Η Κλυταιμνήστρα είναι απελπιστικά μόνη· η μοναξιά της, ομολογουμένως, τη συγκεκριμένη στιγμή, είναι αισθητή. Το αφιερωματικό μότο στην Κική Δημουλά έχει τις ανάλογες σημάνσεις. Ο Χαραλαμπίδης στέλνει στην ομότεχνό του ένα μήνυμα συμπαράστασης και συναδελφικής αλληλεγγύης, γιατί κάποια στιγμή, η ποιήτρια, είχε αμφισβητηθεί. Τότε, σύμφωνα με τον ποιητή, η σημαντική σύγχρονη ποιήτρια και ακαδημαϊκός είχε γνωρίσει τη μοναξιά και την απελπισία. Ο ποιητής έχει την άποψη ότι υπάρχει εκλεκτική συγγένεια —τηρουμένων, βέβαια, των αναλογιών και των συνθηκών— ανάμεσα σε αυτήν και τη βασίλισσα του Άργους, η οποία, στο ποίημα, βιώνει ανάλογες καταστάσεις και συναισθήματα.

7 Η ανατροπή στα σχέδια της Κλυταιμνήστρας προοικονομείται και από την ομολογία της ίδιας αφού κινδυνεύει και ο Αίγισθος : «*εξόν κι αν τον σκοτώσουν, είτ' εγώ είτε άλλοι*». Εδώ δεν προσδιορίζεται, ονομαστικά, ο Ορέστης, ως ο μελλοντικός φονιάς. Ο εν δυνάμει δολοφόνος του Αίγισθου γενικεύεται, με αόριστο τρόπο, στο πρώτο ημιστίχιο, και μπορεί να είναι ο Ορέστης, ο Αγαμέμνων ή ακόμη και η ίδια η Κλυταιμνήστρα.

άλλη πλευρά, η εικόνα που παρουσιάζει ο Αίγισθος δεν ξενίζει, δεδομένης της φήμης του, που μας είναι γνωστή από τους Τραγικούς, «ως ένας γυναικωτός, δειλός, φιλήδονος, ένας γυναικάς, που πετυχαίνει διαμέσου των γυναικών και ξέρει μονάχα τα 'όπλα' και τις 'μάχες' της Αφροδίτης», καθώς γράφει ο Vernant.[8] Έτσι, στην Κλυταιμνήστρα του Χαραλαμπίδη, ανακαλείται «*ο άντρας της γυναίκας*» του Ευριπίδη:

> «*Και άκουες όλους τους Αργείους να λένε μεταξύ τους : 'Να ο άντρας της γυναίκας' όχι 'Να η γυναίκα του άντρα'. Πόση ντροπή, στ' αλήθεια, να είναι του οίκου κύριος/γυναίκα και όχι άντρας.*»[9]

Ανακαλείται ο δειλός[10] άνδρας του Αισχύλου, με χαρακτηριστικά γυναίκας[11] και «θηλυκωτή ομορφιά»[12] και ο «Άνανδρος»[13] του Σοφοκλή, ο οποίος δεν ακολούθησε τους συμπατριώτες του στον πόλεμο της Τροίας:

> «*και σκότωσες*
> *τον στρατηλάτη των Ελλήνων, κι ας μην πάτησες*
> *στην Τροία*»[14],

θα πει η Ηλέκτρα του Ευριπίδη σε μία αποστροφή της στον Αίγισθο.

Ο Χαραλαμπίδης, μέσα από τον τραγικό μύθο των Ατρειδών, εκτός από τη διάσταση της έμφυλης ταυτότητας, αναδεικνύει τη διάσταση του εαυτού και του αλλότριου, έτσι όπως αυτή συνυφαίνεται με την αντίληψη που είχε ο αρχαίος κόσμος για τον μη αυτόχθονα. Ως εκ τούτου, ένας από τους συντελεστές αποκωδικοποίησης του ποιήματος αποτελεί και το θέμα του ξένου, σε άμεση συνάρτηση με το ζήτημα της νόμιμης αρχής.

---

8 Jean-Pierre Vernant, *Μύθος και σκέψη στην αρχαία Ελλάδα*, τόμος Α΄, Αθήνα, Δαίδαλος–Ζαχαρόπουλος, 1989, 210 και Αισχ., *Αγαμέμνων*, 1224, 1259, 1625 κ.ε., 1635, 1665, 1671· *Χοηφόροι*, 304. Σοφ., *Ηλέκτρα*, 299-302· Ευρ., *Ηλέκτρα,* 917, 930 κ.ε., 949.

9 Ευριπίδου *Ηλέκτρα* (εισ.–μτφ.–σημ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης), Αθήνα, Στιγμή, 2009, 930-933.

10 Ο διάλογος ανάμεσα στο χορό και τον Αίγισθο : «*Θες να μου γίνεις βασιλιάς μες στ' Άργος,/ εσύ που λες πως μηχανεύτηκες το φόνο,/ και μοναχός σου δεν τολμούσες να το πράξεις./ Είναι δουλειά της γυναικός ο δόλος και το ξέρεις*», Αισχύλου, *Αγαμέμνων,* ό.π., 1633-1635.

11 «*κι αυτός είναι γυναίκα·/ κι αν δεν το ξέρει, σε λίγο θα το μάθει.*», Αισχύλου *Χοηφόροι* (μτφ. Κ. Χ. Μύρης), Αθήνα, Εστία, [5]2005, 305.

12 Ευριπίδου *Ηλέκτρα,* ό.π., 949.

13 «*Ο περιβόητος ερωμένος. Ο Άνανδρος./ Η πάσα βλάβη./ Πολεμιστής με τις γυναίκες*», Σοφοκλή *Ηλέκτρα,* ό.π., 300-302.

14 Ευριπίδου *Ηλέκτρα,* ό.π., 916-917.

Ο βασιλικός οίκος διακρίνεται από μία τάση ενδοστρέφειας η οποία εκφράζεται ρητά μέσω της Εστίας. Αν ανατρέξουμε στο σοφόκλειο όνειρο της Κλυταιμνήστρας θα θυμηθούμε τον Αγαμέμνονα να βυθίζει το σκήπτρο του, στην εστία, σε μια συμβολική κίνηση :

> «*κι αυτό ξαφνικά ετίναξε προς τα πάνω*
> *ένα θεόρατο βλαστό*
> *και η σκιά του απλώθηκε κι εσκέπασε*
> *ολόκληρη τη γη των Μυκηναίων.*»[15]

Στο όνειρο του Χαραλαμπίδη, ο Αγαμέμνων

> «*κινεί την άμαξά του*
> *να σπείρει δέντρη και βουνά, να σπείρει άστρα και πλάτη*
> *κι όσα δε χώρεσε η σοδειά του νου και το παλάτι.*»

Ο «*βλαστός*» του αρχετυπικού προτύπου έχει αντικατασταθεί, στη σύγχρονη μετάπλαση του μύθου, από το δημοτικοφανή τύπο : «*δέντρη*». Και στις δύο πράξεις του νόμιμου ηγεμόνα του βασιλικού οίκου των Μυκηνών —το βύθισμα του σκήπτρου, ως εμβλήματος εξουσίας και τη διαδικασία της σποράς, που έχουν, κατ' ουσίαν, τον ίδιο συμβολισμό— υποδηλώνεται η συνεύρεση του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας, πράξη από την οποία προήλθε ο Ορέστης. Έτσι, ο «*βλαστός*» και τα «*δέντρη*», που φυτρώνουν, αντίστοιχα, στα όνειρα της Κλυταιμνήστρας, συμβολίζουν τον Ορέστη, το νόμιμο απόγονο του βασιλικού οίκου των Ατρειδών. Ο Αγαμέμνων, ουσιαστικά, (ξανα)σπέρνει τον γιο του μέσα στη δική του γη για να διασφαλίσει τη διαδοχή του και να διαιωνίσει την πατρική γενιά. Με αυτόν τον τρόπο, στο σύγχρονο ποίημα, διά του σπόρου, ο νόμιμος ηγέτης, αποσπά την εξουσία που την έχει σφετεριστεί το άνομο ζεύγος, και την «ξαναδίνει στη δική του γενιά, τη μόνη που είναι πραγματικά ριζωμένη στη μυκηναϊκή γη.»[16] Να σημειώσουμε ότι το σκήπτρο το κληρονόμησε ο βασιλιάς από τους προγόνους του, και, ως εκ τούτου, η εξουσία, σε καμία περίπτωση, δεν μπορεί να μεταβιβαστεί σε έναν ξένον, ούτε και διαμέσου της βασίλισσας του Άργους διότι ούτε «αυτή ανήκει στην εστία των Ατρειδών».[17] Ο ρόλος της βασίλισσας ήταν να διαφυλάττει την εστία

15 Σοφοκλή *Ηλέκτρα,* ό.π., 417-423.

16 Jean-Pierre Vernant, *ό.π.,* 212 και Αισχ. *Αγαμέμνων,* 966-970· *Χοηφόροι*, 204, 236, 503 : ο Ορέστης είναι η *ρίζα*, το *σπέρμα* του οίκου των Ατρειδών· την ίδια εικόνα τη βρίσκουμε στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, 764-765.

17 *Ibidem,* 212.

και κατ' επέκταση το βλαστάρι, το οποίο της είχε εμπιστευθεί ο άντρας της. Η Κλυταιμνήστρα δε θεωρείται «ξένη» εφόσον συνεχίζει να κατοικεί στο σπίτι, να ζει στη σκιά του βασιλιά και να συμβάλλει στη διαιώνιση της μονιμότητας του βασιλικού οίκου των Ατρειδών, γεννώντας, όμως, μόνο τα παιδιά του Αγαμέμνονα, του νόμιμου βασιλιά, και όχι του Αίγισθου.[18] Μόνο, σε αυτήν την περίπτωση, θεωρείται ότι είναι και αυτή ριζωμένη σε αυτή τη γη.

Όμως η φιλοδοξία της να πάρει τη θέση του Αγαμέμνονα, δηλαδή τη θέση που είχε ο άντρας–βασιλιάς, σημαίνει, αφενός, ότι απαρνιέται τη θηλυκή της υπόσταση και αναλαμβάνει ρόλο αρσενικού, αφετέρου, παραχωρεί τη θέση που είχε, προηγουμένως, ως σύζυγος του Αγαμέμνονα, στον Αίγισθο, γεγονός που τη θέτει, αυτόματα, εκτός νομιμότητας, εκτός του οίκου των Ατρειδών.

Ο Χαραλαμπίδης, με την παραστατική εικόνα του βασιλιά να σπέρνει, υπαινίσσεται, παράλληλα, το «ιερό όργωμα», την «εγγύη», την υπόσχεση γάμου που έδιναν οι αρχαίοι Έλληνες και αναφέρει ο Μένανδρος στην *Περικειρομένη* : «*Παίδων επ' αρότω γνησίων διδωμί σοι γε την εμαυτού θυγατέρα*» (Κλήμης, *Στρωματείς*, 11, 23. Β 7, 358, 17-18). Ο Πλούταρχος γράφει, στα *Γαμικά παραγγέλματα*[19], ότι από τις τρεις τελετές ιερού οργώματος, σημαντικότερη και ιερότερη «είναι η σπορά και τ' όργωμα του γάμου (γαμήλιος σπόρος και άροτος), για να γεννηθούν παιδιά»·[20] η γυναίκα συμβολίζει, αποκλειστικά, τη γη του ανδρός της γιατί μόνον σε αυτή την περίπτωση, τα παιδιά έχουν δικαίωμα να κληρονομήσουν την πατρική γη, ώστε να είναι γόνιμη. Έτσι, όπως γράφει ο Vernant :

> «Η γη ακριβώς των Μυκηνών, διαμέσου της Κλυταιμνήστρας, αλλά επίσης κι ενάντια στην 'ξένη' Κλυταιμνήστρα, κάνει να φυτρώσει και να τρανέψει το δέντρο, που η σκιά του, μεγαλώνοντας, οροθετεί όλη την περιοχή, τη συνδεδεμένη με τον οίκο των Ατρειδών. Αυτή η *σκιά*, που τη ρίχνει το βασιλικό βλαστάρι, γεννημένο από την εστία και ριζωμένο στο κέντρο της περιοχής, έχει αγαθοποιές ιδιότητες : προστατεύει τη γη των Μυκηνών, την κάνει, θα λέγαμε, έναν περιφραγμένο οικιακό χώρο, έναν σίγουρο χώρο, όπου καθένας νιώθει σαν στο σπίτι του, προφυλαγμέ-

18 *Κι εγώ απεχθάνομαι/ εκείνα τα παιδιά που μες στην πόλη τους δεν τα αποδίδουν/ στον άρρενα πατέρα παρά στην μητέρα τους./ Τον άντρα που γυναίκα πήρε ανώτερή του από γενιά/ κανείς δεν τον υπολογίζει παρά μόνο εκείνη.»,* Ευριπίδου *Ηλέκτρα,* ό.π., 934-937.

19 *Ηθικά,* 144b.

20 Jean-Pierre Vernant, *ό.π.,* 218.

> νος από την ανάγκη, μέσα σε ένα οικογενειακό, φιλικό κλίμα.[21] Όντας προνόμιο των βασιλικών οίκων ή ορισμένων αριστοκρατικών γενών, τα *ιερά* πάνε από πατέρα σε γιο κι εξασφαλίζουν συνάμα και την άμυνα της χώρας εναντίον των εξωτερικών κινδύνων, και την εσωτερική ειρήνη μέσα στη δικαιοσύνη, και τη γονιμότητα της γης και των κοπαδιών. Αν ένα βασιλόπουλο είναι ανάξιο ή νόθο, η ακαρπία κτυπά τη γη, τα ζώα, τις γυναίκες και γύρω ξεσπά η διχόνοια και ο πόλεμος.[22]»

Ο χορός στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου, ενισχύοντας του λόγου το αληθές, θα επισημάνει ότι : «*Θα δεις τα πάντα να κυλούν στην κοίτη/ μιας τύχης αγαθής και γελαστής/ όταν ξεκληριστούν οι ξένοι που πατούν το σπίτι.*[23]»

Όπως αντιλαμβανόμαστε, απουσιάζουν από το σκηνοθετικό–μυθοποιητικό χειρισμό του Χαραλαμπίδη, πρόσωπα που διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στα λογοτεχνικά αρχέτυπα: η Κασσάνδρα, η Ηλέκτρα, ο Ορέστης. Και αυτό δεν είναι τυχαίο. Χωρίς την Κασσάνδρα ακυρώνεται τόσο η δολοφονία του Αγαμέμνονα όσο και της ίδιας. Συνακόλουθα, χωρίς την Ηλέκτρα και τον Ορέστη, δεν υπάρχει μητροκτονία και βέβαια αυτή η σκόπιμη απώθησή τους από το πρώτο πλάνο, προϊδεάζει για την *παρασημία*, τη μερική απόκλιση από τις πρωτογενείς πηγές.

Ο Χαραλαμπίδης, με ένα συμπυκνωμένο λόγο, δίνει τη δική του εκδοχή για τον τραγικό μύθο των Ατρειδών. Η αποσπασματικότητα και αντιφατικότητα που διέπει τη δραματοποίηση του προκείμενου μύθου, κυρίως, στα ομηρικά έπη και τα έργα των αρχαίων κλασικών συγγραφέων, επιτρέπουν στον Χαραλαμπίδη να δημιουργήσει το δικό του μεταμύθο και να προκαλέσει, ενίοτε, ακόμη και αισθήματα συμπάθειας προς την Κλυταιμνήστρα, όπως ακριβώς κάνει και ο Ευριπίδης στην *Ηλέκτρα* του, σε διαφορετικά, όμως, συμφραζόμενα.[24] Η συγκαταβατική διάθεση προς αυτήν πλανιέται, κυρίως, στην κατακλείδα του ποιήματος, με το βίαιο επεισόδιο και τη μετατόπιση–αντιστροφή στο ρόλο των προσώπων, όπου η Κλυταιμνήστρα μεταβάλλεται από θύτης σε θύμα, κερδίζοντας για την ίδια μια «κάθαρση»–απαλλαγή από την ύβρη, την οποία επικυρώνει το τελεσίδικο και τραγικό γεγονός του θανάτου.

---

21 Σοφ. *Ηλέκτρα*, 421-423. Αισχ. *Αγαμέμνων*, 966.

22 Jean-Pierre Vernant, *ό.π.,* 219.

23 *Ό.π.,* 969-971.

24 Όταν η Ηλέκτρα, μέσω του Παιδαγωγού, την παγιδεύει στέλνοντάς της μήνυμα ότι είναι λεχώνα και την χρειάζεται και αυτή σπεύδει να συνδράμει την κόρη της και το ανύπαρκτο εγγόνι της.

Να σημειώσουμε ότι σε αυτήν την αναγνωστική παρέμβαση καταγράφονται ή υπονοούνται πολλές αντιστροφές ή αντιστραμμένες εικόνες, όπως αυτή που αφορά τους έμφυλους ρόλους του ζεύγους των εραστών: ο Αίγισθος είναι η γυναίκα και η Κλυταιμνήστρα ο άνδρας, αφού «με το να ιδιοποιηθεί την εστία του αντρός της, για να ιδρύσει εκεί τη δική της μητρική γενιά, γίνεται άντρας.»[25] Άλλη αντιστραμμένη εικόνα είναι αυτή που έχει συνάφεια με την έννοια του ξένου και είναι συνακόλουθη της προηγούμενης : τη θέση που κατείχε η Κλυταιμνήστρα στον οίκο των Ατρειδών, ως σύζυγος του βασιλιά, την κατέχει τώρα ο Αίγισθος. Μία άλλη αντιστροφή είναι αυτή του Αγαμέμνονα που επιστρέφει ως Τιμωρός αντί του Ορέστη. Μια τέταρτη αντιστραμμένη εικόνα είναι αυτή της έμφυλης ταυτότητας του δολοφόνου, με τη μη συμμόρφωση του κύπριου ποιητή προς την αισχύλεια αποστροφή του χορού : «*το θηλυκό φονιάς τ' αρσενικού*»[26], αφού ο Χαραλαμπίδης θέλει το αρσενικό να είναι φονιάς του θηλυκού.

Οι αντιθέσεις και οι διχογνωμίες που καταγράφονται στα αρχετυπικά πρότυπα αντανακλώνται στο συγκρουσιακό άγχος που κυριεύει την Κλυταιμνήστρα, η οποία, πανικόβλητη, εξουθενωμένη, λόγω ψυχικής κόπωσης, παλεύει ανάμεσα στην πρότερη ευτυχισμένη νόμιμη *συζυγία* και τη νυν απομυθοποιημένη και αποδυναμωμένη παράνομη *παρασυζυγία*, γεγονός που υπαινίσσονται οι στίχοι :

> «*Καταλαβαίνεις, γέροντα, πως άλλα έχω στο νου μου*
> *κι αλλού άλλα με τραβούν.*»

Είναι εμφανές ότι η «δύσθεος γυνά[27]», στο ποίημα του Χαραλαμπίδη, σηκώνει όλο το βάρος της ανόσιας πράξης της, γεγονός που υπογραμμίζεται από την κυρίαρχη παρουσία της επί σκηνής και την απουσία δράσης από την πλευρά του Αίγισθου. Είναι έκδηλα, τόσο ο δυναμισμός της ολέθριας γυναίκας όσο και η ανδρική της θέληση για δύναμη, πριν την παραπλανήσει και εξαπατήσει ο Ξένος Όνειρος και αφεθεί στη στατικότητα του ύπνου, ώστε να τη βρει απροετοίμαστη ο Αγαμέμνων και να την κατακρεουργήσει.[28]

Ο ανατρεπτικός επίλογος του ποιήματος καταγράφει την άποψη του Χαραλαμπίδη, σχετικά με το αξίωμα του αναπότρεπτου της τραγικής

25 Jean-Pierre Vernant, *ό.π.,* 216.

26 Αισχύλου *Αγαμέμνων*, ό.π., 1231.

27 «*γυναίκα μιαρή*», Αισχύλου *Χοηφόροι,* ό.π., 46.

28 Η θεία δίκη επιβάλλει να αποδοθεί η τιμωρία με τον ίδιο παραπλανητικό και απρόβλεπτο τρόπο που το ζεύγος των εραστών αιφνιδίασε τον Αγαμέμνονα, στο λουτρό του παλατιού, και τον παγίδεψε με το δίχτυ-πέπλο για να τον δολοφονήσει.

μοίρας[29], που μας κληροδότησε ο αρχαιοελληνικός κόσμος. Μέσα από τον ποιητικό λόγο του σύγχρονου ποιητή, διαφαίνεται έντονα η τραγική αντίληψη και αίσθηση των πραγμάτων· όλα είναι σπαρακτικά γύρω μας και χάνονται. Τελικά ο άνθρωπος αδυνατεί να επέμβει δραστικά στη διαμόρφωση της ζωής του. Δικαιούται μάλλον να τη θεάται περισσότερο και να πρωταγωνιστεί σε υποδεικνυόμενους ρόλους. Η απόδοση δικαιοσύνης —θείας δίκης— είναι συγκεχυμένη, όπως και οι ρόλοι θύτη και θύματος μεταβαλλόμενοι. Γι' αυτό ο άνθρωπος είναι τραγικό ον.

~

Βιβλιογραφία

Alexandre-Bergues Pascale (2002), «Clytemnestre», *Dictionnaire des mythes féminins* (Pierre Brunel, sous la direction), Paris, Editions du Rocher, 438-441.

Brunel Pierre (1992), *Ο μύθος της Ηλέκτρας*, Αθήνα, Μέγαρο Μουσικής.

Buxton Richard (2002), *Όψεις του φαντασιακού στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα, University Studio Press.

Calame Claude (2000), «Clytemnestre et Oreste aux jeux pythiques», *Poétique des mythes dans la Grèce antique,* Paris, Hachette, 95-115.

Γεωργούδη Στ. (1989), «Ο μύθος της μητριαρχίας: μια προβληματική θεωρία», *Δίνη* 4, 45-54.

Devereu Georges (2005), *Γυναίκα και Μύθος*, Αθήνα, ΙΜΠ.

Durand Gilbert (1978), *Problèmes du mythe et de son interprétation*, Paris, Les Belles Lettres.

Durand Gilbert (1992), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.

Holscher Uvo (2007), «Η μοίρα των Ατρειδών», *Οδύσσεια. Ένα έπος ανάμεσα στο παραμύθι και το μυθιστόρημα*, μτφ. Α. Στασινοπούλου-Σκιαδά, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 402-419.

Ιγγλέση Χ. (1990), *Πρόσωπα γυναικών. Προσωπεία της συνείδησης. Συγκρότηση της γυναικείας ταυτότητας στην ελληνική κοινωνία*, Αθήνα, Οδυσσέας, 96.

Κακριδής Ι. Θ. (2005), «Το θέμα της διπλής επανάληψης», *Ξαναγυρίζοντας στον Όμηρο*, Αθήνα, Εστία, 63.

Κερένυι Κάρλ (2005), *Η μυθολογία των Ελλήνων*, Αθήνα, Εστία.

Κουν Ν. Α. (χχ), «Ο Αγαμέμνονας και ο γιος του Ορέστης», *Μύθοι και θρύλοι της Αρχαίας Ελλάδας,* Λειψία, 542-550.

Κονδύλη Μ. (1979), «Η μητριαρχία, ένας αντρικός μύθος», *Σκούπα* 2, 66-70.

29 Όπως καταγράφεται και στο μυθιστόρημα του Μπακόλα : *Ο κήπος των πριγκίπων,* που το ανέδειξε η Μαρίτα Παπαρούση σε εμπεριστατωμένη μελέτη της (2005).

Κυρτάτας Ι. Δημήτρης (επιμ.) (1993), *Όψις ενυπνίου,* Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Lelong Armelle (2001), «Les trois récits circulaires Phédon, Clytemnestre, Sappho», *Le parcours mythique de Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 163-178.

Μαρωνίτης, Δ. Ν. (1971), *Αναζήτηση και νόστος του Οδυσσέα,* Αθήνα, Κέδρος, 134, 137κ.ε.

Μαρωνίτης, Δ. Ν. (1992), «Δυο αισχυλικά ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη», *Διαλέξεις,* Αθήνα, Στιγμή, 29-47.

Mathieu Pierre (1986), *Clytemnestre ou l'Adultère*, Genève, Droz.

Ξενίδου-Schild Β. (1993), «Μητριαρχία: επιστήμη και ιδεολογία», *Δίνη* 6, 85-106.

Παπαρούση Μαρίτα (2005), «Ο *κήπος των πριγκίπων* του Ν. Μπακόλα. Από το μύθο των Ατρειδών στη σύγχρονη ιστορία», στο Στ. Κακλαμάνης – Μ. Πασχάλης (επιμ.), *Η πρόσληψη της αρχαιότητας στο βυζαντινό και νεοελληνικό μυθιστόρημα,* Αθήνα, «Στιγμή», 255-275.

Sebillotte Cuchet Violaine – Ernoult Nathalie (επιμ.) (2009), *Προβλήματα του φύλου στην αρχαία Ελλάδα* (μτφ. επιμ. Μ.Χ. Ανδρόνικου – Α. Κεφαλά), Θεσσαλονίκη, University Studio Press.

Σιαφλέκης Ζ. Ι. (1994), *Η εύθραστη αλήθεια,* Αθήνα, Gutenberg, 74-80.

Σιστάκου Εβίτα (2004), *Η άρνηση του έπους,* Αθήνα, Πατάκη.

Steiner George (2001), *Οι Αντιγόνες*, Αθήνα, Καλέντης.

Vernant Jean-Pierre (1989), *Μύθος και σκέψη στην αρχαία Ελλάδα,* (μτφ. Στ. Γεωργούδη), Αθήνα, Ι. Ζαχαρόπουλος, Α΄ & Β΄ τόμος.

Vernant Jean-Pierre – Vidal-Naquet Pierre (1988, 1991), *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα,* Αθήνα, Ι. Ζαχαρόπουλος, Α΄ τόμος (μτφ. Στ. Γεωργούδη), 1988, Β΄ τόμος (μτφ. Α. Τάττη), 1991.

Wellek René – Warden Austin (1971), «Image, métaphore, symbole, mythe», *La théorie littéraire,* Paris, Editions du Seuil, 260-293 = «Εικόνα, μεταφορά, σύμβολο, μύθος», *Θεωρία Λογοτεχνίας,* (μτφ. Σταύρου Γεωργίου Δεληγιώργη), Αθήνα, Δίφρος, χχ, 235-268.

Παράρτημα

«Κλυταιμνήστρα (κατ᾽ όναρ και καθ᾽ ύπαρ)

Στην Κική Δημουλά

I

Η Κλυταιμνήστρα ξύπνησε απ᾽ ένα θόρυβο μαβή.
Την έτσουζαν τα χέρια της,
αγέρηδες, σεισμοί
πληθαίναν στην καρδιά της.
Ξένος Όνειρος
(τον πρόφταξε με του ματιού την άκρη
να βγαίνει απ᾽ το παράθυρο)
έσπασε, λέει, το τζάμι του προσώπου της.

Α, μοίρα! Πιο καλά, ω κακότυχη μητέρα Ήρα,
ο φύλακας γραφιάς
εντεταλμένος να χαράσσει γραμμικά
σε δέλτους (σε κιτάπια ιστορικά
που καταπίνουν μύθους) τα συμβάντα
περιτυλίγεται τη φρυκτωρία!
Το ρυαχτό
στο βάθος του οκτώσχημου κορμιού μου
γεννά και τίκτει μέγα σαματά.
Τα κρόταλά μου ηχούν, τη γέεννα για να κρύβουν
του παθιασμένου μου έρωτα. Κι ο Αίγισθος
ο Αίγισθος κοιμάται.

Μήτε λοιπόν των άστρων το ροχαλητό
κι ο ρόχθος του πελάου που κατακλύζει
ώσμε δυο πήχες το κλινάρι μας μπορεί
να τον σηκώσει από το πτώμα του –
εξόν κι αν τον σκοτώσουν, είτ᾽ εγώ είτε άλλοι.

Καταλαβαίνεις, γέροντα, πως άλλα έχω στο νου μου
κι αλλού άλλα με τραβούν· να περιφέρομαι

γυμνή και πελιδνή, χωρίς τα πέδιλά μου,
κάνε χωρίς πυξίδα κι αφκιασίδωτη,
να κάνω τρεις φορές του παλατιού το γύρο
και δέκα να εκστομώ κατάρες για τον έρω
που μ᾽ έσυρε ως τ᾽ αστράπτοντα ψάρια που ρυμουλκούν
το ποθεινό λουτρό μου.
Μόλις και προλαβαίνω
να δέσω τα μαλλιά μου, την πανοπλία ν᾽ αρμόσω
του αργυρού μου απελπισμού, να σαρκωθώ έναν ταύρο
κακοπελεκημένο, δανεικό,
που μάχεται στη θλάση του να σώσει
το ξόανο της θεάς.

II

Ο Ξένος Όνειρος ξανά στο παραθύρι
πουλάκι στάθηκε γλυκό μ᾽ ανθρωπινή ομιλία.
Και τι ταράζεσαι, κυρά; Όλα είναι σαν και πρώτα
γαληνεμένα· τα παιδιά στην κούνια τους κοιμούνται,
πρωί πρωί ο αφέντης σου κινεί την άμαξά του
να σπείρει δέντρη και βουνά, να σπείρει άστρα και πλάτη
κι όσα δε χώρεσε η σοδειά του νου και το παλάτι.
Καλοκοιμήσου κι αγρυπνώ τον ύπνο σου να υφαίνω
μ᾽ όλα του κόσμου τα καλά και των δακρύων τον αίνο.

Δεν πρόλαβε να της το πει και κείνη αποκοιμήθη.
Γλυκόμηλο είχε στην καρδιά και ρόδι απά στα στήθη.
Δώδεκα πήχες ουρανός κρεμόταν πάνωθέ της·
τον είχε ο Αγαμέμνονας με προσταγή της Θέτης
φέρει μαζί του, ν᾽ απλωθεί μακρύτερα η φωνή της
σαν θα την έσφαζε ο φρικτός κι ανόσιος αρχιθύτης.

Μάρτης 2005

Κυριάκος Χαραλαμπίδης, «Κλυταιμνήστρα» (κατ᾽ όναρ και καθ᾽ ύπαρ)», (ενότητα : Μυθοπραξία), *Κυδώνιον μήλον*, Αθήνα, Άγρα, 2006.

ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΦΥΛΟ

Έμφυλες ταυτότητες στον παραδοσιακό πολιτισμό και στη λογοτεχνία: Συγκριτολογικές προσεγγίσεις

Ρετίφ ντε λα Μπρετόν και Ρήγας Βελεστινλής : ταυτότητες μιας αισθηματικής αγωγής

Αναστασία Δανάη Λαζαρίδου

Από τις πρώτες λέξεις που ο μεταφραστής-συγγραφέας Ρήγας απευθύνει στους μελλοντικούς αναγνώστες του στο *Σχολείον των ντελικάτων εραστών*, και πέραν του ίδιου του ευφυούς τίτλου, ο λόγος της επιθυμίας και της τέρψεως εγκαθίσταται στις απαρχές της νεοελληνικής πεζογραφίας :

> Η άκρα *έφεσις* οπού έχω εις το να δώσω μίαν αμυδράν ιδέαν των κατά την Ευρώπην *ηδονικών* αναγνώσεων, αι οποίαι και *ευφραίνουσι* και τα ήθη τρόπον τινά επανορθούν, με παρεκίνησε να αναλάβω την μετάφρασιν των ιστοριών τούτων, οπού ενταυτώ να *ηδύνω* και να ωφελήσω τον αναγνώστην μου.[1]

Εξάλλου το προλόγισμα αξίζει να παρατεθεί εξαρχής ολόκληρο :

> Αλλ᾽ επειδή και δεν παύουν πάντοτε οι φιλοκατήγοροι να εφευρίσκουν αιτίας, διά να εξασκούν την γλώσσαν τους, νομίζω ότι θέλουν μεμφθή και εμέ, πως έκλεξα ερωτικήν ύλην (πράγμα οπού συνηθίζεται από κάθε τάγμα ανθρώπου τώρα εις τον αιώνα μας, καθώς είναι γνωστόν), ερωτικήν, λέγω, ύλην διά γύμνασιν της φιλοπονίας μου, και όχι άλλην. Αποκρίνομαι λοιπόν ότι οι εμπεριεχόμενοι τω παρόντι βιβλίω έρωτες εις υπανδρείαν καταντούν, η οποία είναι μυστήριον, και ας μην πολυλογούν.

1 Παραθέτω από το προλογικό σημείωμα «Προς τους αναγνώστας», βλ. Ρήγας, *Σχολείον των ντελικάτων εραστών.* Επιμέλεια Π. Σ. Πίστας, Αθήνα 2009 (ανατύπωση της έκδοσης του 1971 από τον εκδοτικό οίκο «Ερμής» στη σειρά Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, αρ. 13 –και από το 1994 από τις εκδόσεις «Εστία»), σ. 1. Η υπογράμμιση των όρων με πλάγια στοιχεία είναι δική μου. Τα πλήρη στοιχεία της πρώτης έκδοσης είναι : «Σχολείον των ντελικάτων εραστών, ήτοι Βιβλίον ηθικόν, περιέχον τα περίεργα συμβεβηκότα των ωραιοτέρων γυναικών του Παρισίου, ακμαζουσών κατά τον παρόντα Αιώνα. Εκ της γαλλικής διαλέκτου νυν το πρώτον μεταφρασθέν παρά του Ρήγα Βελεστινλή Θετταλού. Εν Βιέννη της Αουστρίας. Εκ της τυπογραφίας Ιωσήπου του Βαουμεϊστέρου. 1790».

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

> Η μετάφρασίς μου είναι ελευθέρα, ήγουν μόνον κατά νόημα (επρόσθεσα και μερικά), επειδή και, αν ακολουθούσα κατά λέξιν τον συγγραφέα, με φαίνεται πως δεν εγίνετο κατάλληλος με το ύφος της γλώσσης μας, διατι έχει η κάθε μία τον ιδιωτισμόν της.
>
> Τελευταίον, λαμβάνω την τόλμην να προσφέρω αυτήν την απαρχήν των κόπων μου εις όλες τες αισθαντικές νέες και νέους (ωσάν οπού όλον το βιβλίον ενάγεται εις την νεανικήν ηλικίαν), οι οποίοι ελπίζω πως θέλουν την δεχθή ευμενώς, διά να με παρακινήσουν με τούτο να επιχειρισθώ και άλλο πόνημα. Έρρωσθε.
>
> Ο Ρήγας [2]

Παρ' όλο που το όνομα του Nicolas-Edme Restif de la Bretonne (1734-1806), συγγραφέα των διηγημάτων του πρωτοτύπου, δεν αναφέρεται, η τρίτη παράγραφος του κειμένου παρουσιάζει συνοπτικά και καίρια τη μεταφραστική τακτική που ακολούθησε ο Ρήγας. Όσο κι αν πρόκειται για «Σχολείον», με φανερή τη διδακτική πρόθεση,[3] η μετάφραση έγινε κατά νόημα και όχι κατά λέξιν, εν ονόματι μιας ελεύθερης διαχείρισης ενός επώνυμου λόγου που ωστόσο τυπωμένος, φαίνεται να εμπίπτει σε έναν δημόσιο χώρο κοινοκτημοσύνης. Δηλώνεται επιπλέον ότι το πόνημα περιέχει προσθήκες, και το επιχείρημα που αιτιολογεί τις μεταφραστικές αυτές επιλογές επικαλείται τον *ιδιωτισμό* της κάθε *γλώσσας*, το ιδιαίτερο *ύφος* της και εντέλει την ελευθερία του μεταφραστή να κρίνει την *καταλληλότητα* της μετάβασης ενός συγγραφέα από μία δεδομένη γλώσσα σε μία άλλη, κατά κάποιο τρόπο δηλαδή, την πολιτογράφησή του από ένα πολιτισμικό σύνολο σε ένα άλλο. Εκτός από το ενδιαφέρον που παρουσιάζει η μεταφραστική αυτή στρατηγική του Ρήγα, για την ολική θεώρηση της οποίας δεν διαθέτουμε ακόμη εξαντλητική μελέτη,[4] ας σημειωθεί ακόμη πως ο

2 Ό.π. Και στο εξής, όλες οι αναφορές μου στο έργο παραπέμπουν στη χρηστική αυτή έκδοση.

3 Οπωσδήποτε παραμένει γοητευτική η υπόθεση της Ελένης Τσαντσάνογλου στο «Σχολείον των ντελικάτων εραστών. Μία απρόσμενη συνάντηση του Ρήγα με τον Μότσαρτ», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, 1, (1980), σ. 40, που επεσήμανε τη σύμπτωση της έκδοσης του «Σχολείου» στη Βιέννη το 1790 με τις παραστάσεις στο Burgtheater της όπερας του Mozart *Così fan tutte*, ossia La scuola degli amanti, λιμπρέτο του Lorenzo da Ponte. Η ίδια επισήμανση βρίσκεται και στο C. M. Woodhouse, *Rhigas Velestinlis. The Proto-martyr of the Greek Revolution*, Λίμνη Εύβοιας 1995 (και στην ελληνική μετάφραση *Ρήγας Βελεστινλής. Ο Πρωτομάρτυρας της Ελληνικής Επανάστασης*, Αθήνα 1997, σ. 62), που φαίνεται να αγνοεί την ανακοίνωση της Ε. Τσαντσάνογλου.

4 Ουσιαστικές και εύστοχες ασφαλώς οι σχετικές παρατηρήσεις του κατ' εξοχήν μελετητή του έργου, Π. Σ. Πίστα, στην εκτενή Εισαγωγή, σ. ιε΄-οστ΄, ήδη από την έκδοση του 1971 (βλ. εδώ, υποσημείωση 1), συνοψισμένες και εν μέρει αναδιασκευασμένες,

σημερινός αναγνώστης εύλογα, και ίσως όχι εντελώς αδόκητα, αναγνωρίζει εδώ μια πρόδρομη διατύπωση της «ποικίλης δράσης των στοχαστικών προσαρμογών» του μεγάλου «ελληνικού καινούριου κόσμου» του Κ. Π. Καβάφη.[5]

Βέβαια, απορίας άξιον παραμένει το γιατί, σύμφωνα με τα λόγια του Ρήγα, κατά τη μεταφορά ενός συγγράμματος από τη μία γλώσσα στην άλλη, η *καταλληλότητα* αξιολογείται με βάση κριτήρια που αφορούν το *ύφος της γλώσσας*. Πόσο σαφές είναι άραγε για εμάς σήμερα αυτό που ακριβώς υπονοεί στο σημείο αυτό ο μεταφραστής; Μήπως η επιτακτική ανάγκη των καιρών για την κατάκτηση μιας θέσης σε μιαν ιδεατή «πολιτεία των γραμμάτων», υπαγορεύει μεν την απαράγραπτη φροντίδα για τη γλώσσα και την έκφραση, υπερκαλύπτοντας ωστόσο με το ευρύχωρο ή και ελαστικό περιεχόμενο του όρου τη θεμιτή φιλοδοξία για μιαν αξιοπρεπή εμφάνιση στα «γράμματα», μια «γύμναση φιλοπονίας» εν όψει μελλοντικών γνήσιων δαφνών στο χώρο του αναιμικού τότε, λογοτεχνικού πεζού λόγου; Ή μήπως ακόμη η γνωστή και δημοφιλής εξίσωση *le style est l'homme même* (Buffon, 1753) επιβάλλει, με αναλογικό συνειρμό, και μιαν επακόλουθη, του είδους «η γλώσσα είναι η κοινωνία / το έθνος»;

Ας ακολουθήσουμε όμως προς ώρας το νήμα της έκδοσης του ίδιου του Ρήγα : μετά το σημείωμα «Προς τους αναγνώστας» εμφανιζόταν ο «Πίναξ των ιστοριών», με τους τίτλους των επιλεγμένων έξι διηγημάτων[6] αλλά

με επαυξημένες σημειώσεις και πλούσιο υπομνηματισμό τώρα στην Εισαγωγή του στη νέα έκδοση της Βουλής των Ελλήνων, *Ρήγα Βελεστινλή Άπαντα τα σωζόμενα, Σχολείον των ντελικάτων εραστών,* ήτοι βιβλίον ηθικόν, περιέχον τα περίεργα συμβεβηκότα των ωραιοτέρων γυναικών του Παρισίου, ακμαζουσών κατά τον παρόντα αιώνα. Εισαγωγή - Επιμέλεια - Σχόλια Παναγιώτης Σ. Πίστας, Γενική Επιμέλεια Πασχάλης Μ. Κιτρομηλίδης, Αθήνα 2001, τόμος Α΄, στην ενότητα : 3. «Αι κατά την Ευρώπην ηδονικαί αναγνώσεις» / Η συνάντηση Rétif και Ρήγα, σ. 49-55. Στον παραπλήσιο τομέα του πολιτικού λεξιλογίου, βλ. τις εξαιρετικά ενδιαφέρουσες απόψεις της Lucia Marcheselli Loukas, «Rhigas Vélestinlis et la Constitution de 1793 : problèmes lexicaux», στο *Rhigas Vélestinlis (1757-1798). Intellectuel et combattant de la liberté*, Actes du colloque international UNESCO, 12 et 13 décembre 1998, Παρίσι 2002, σ. 257-266.

5 Από το ποίημα του 1931, *Στα 200 π.Χ.*

6 Όπως είναι γνωστό, ο Ρήγας χρησιμοποίησε προφανώς την πρώτη έκδοση της συλλογής διηγημάτων του Restif de la Bretonne, *Les Contemporaines, ou Aventures des plus jolies Femmes de l'âge présent*, volumes 1-4, Λειψία [=Παρίσι] 1780. Σημειωτέον ότι το όνομα του συγγραφέως δεν εμφανιζόταν σε αυτήν, και μόνον με τα αρχικά του στην β΄ έκδοση που έγινε τον αμέσως επόμενο χρόνο χάρη στην τεράστια και ταχύτατη επιτυχία του έργου. Ο μεγαλόπνοος σχεδιασμός των *Contemporaines* περιέλαβε τελικά 42 τόμους και 261 κύριες ιστορίες που τυπώθηκαν στο διάστημα 1780-1785 και που δεν αποτελούν παρά το πέμπτον περίπου της συγγραφικής δραστηριότητας του Ρετίφ. Ο ίδιος μάλιστα υπολογίζει για τις *Contemporaines* 444 μικρές ιστορίες (*historiettes*) και 272 διηγήματα (*nouvelles*), βλ. Pierre Testud, *Rétif de la Bretonne et la création littéraire*,

και με υποδιαιρέσεις της πλοκής οι οποίες διέθεταν επιμελημένους ελκυστικούς υποτίτλους που απουσιάζουν εντελώς από το πρωτότυπο. Έτσι, για παράδειγμα, η πρώτη ιστορία, «Ο νέος εξωμερίτης», σε ένα σύνολο 34 σελίδων υποδιαιρείται σε 6 ενότητες : 1) Ο έρωτας εμποδίζει τον Βονζιάν από την ασέλγειαν. 2) Κακοί άνθρωποι αρπάζουν την Ελένην. 3) Υπανδρεία του Βονζιάν και χηρεία του. 4) Βάνει προξενητήν διά την Ελένην. 5) Εμπόδιον του γάμου. 6) Παίρνει την Ελένην. Εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς πως οι τίτλοι λειτουργούν και ως περιεκτικότατες περιλήψεις επεισοδίων μιας περιπετειώδους πλοκής με προαγγελία μάλιστα του θριαμβικού happy end : ο φιλότιμος και φιλοπρόοδος εξωμερίτης Βονζιάν στο τελος «παίρνει την Ελένην».

Όσο για τις υπόλοιπες ιστορίες, η κατανομή έχει ως εξής :

- (2η) «Το τσιράκι του εργαστηρίου» : 37 σελίδες, 8 υποδιαιρέσεις
- (3η) «Ο νέος Πυγμαλίων» : 41 σελ., 13 υποδ.
- (4η) «Η έκλειψις της τιμής εξ αιτίας του έρωτος» : 21 σελ., 5 υποδ.
- (5η) «Το πρώτον αμόρι» : 41 σελ., 7 υποδ.
- (6η) «Ο ερωτικός θάνατος» : 38 σελ., 9 υποδ.

Δειγματοληπτικά, ιδού και κάποιες άλλες επικεφαλίδες : Από τη 2η ιστορία : «Τρίτη, σχεδόν ερωτική, συνομιλία». Από την 3η : «Ο κρυφός έρωτάς τους εφανερώθη». Από την 4η : «Με ποίον τρόπον ξεμυστηρεύονται τον έρωτά τους». Από την 5η : «Ακμή του έρωτος». Από την 6η : «Παραπονείται πως δεν τον αγαπά, και πώς την καταπείθει». Συγκρίνοντας δε ως προς το περιεχόμενο την τρίτη με την πέμπτη ιστορία, που έχουν την ίδια έκταση, γίνεται φανερό πως η διαφορά των υποδιαιρέσεών τους απεικονίζει πιστά τη μικρότερη ή μεγαλύτερη ποικιλία της πλοκής.

Σε τί όμως απέβλεπε η πρωτοβουλία αυτή του μεταφραστή; Η διάρθρωση των αφηγήσεων κατά κεφάλαια και οι λεπτομερείς διευκρινίσεις των υποτίτλων ανταποκρίνονταν στις διδακτικές προθέσεις που αποτελούσαν κύριο αίτημα του Διαφωτισμού ή μάλλον είχαν σκοπό να ενημερώσουν, ίσως και να καθησυχάσουν, τον αναγνώστη για το συγκεκριμένο περιεχόμενο, το χρηστόν και εύληπτον των ιστοριών; Προειδοποιούσαν τάχα για το χρόνο της ιδιωτικής ή και ενώπιον φιλικής ομήγυρης ανάγνωσης; Εξυπηρετούσαν «διαφημιστικές» ανάγκες της εκδοτικής αγοράς και

Γενεύη-Παρίσι 1977, σ. 252 κ.εξ. Ο Π. Πίστας στην Εισαγωγή των εκδόσεων που αναφέρονται εδώ στην υποσημείωση 4, και ιδίως στην έκδοση της Βουλής, προβαίνει σε χρήσιμη επισκόπηση της παραγωγής του Ρετίφ και της πρόσφατης κριτικής της αποτίμησης. Η διεθνής βιβλιογραφία για το έργο και την προσωπικότητα του Ρετίφ είναι σήμερα σημαντική, ιδιαίτερα μετά την ίδρυση της εταιρείας «Les études rétiviennes» το 1985 και την «καθιέρωση» του πολυγραφότατου και άνισου αυτού συγγραφέα στο επίσημο γαλλικό λογοτεχνικό στερέωμα με την επανέκδοση του *Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé* στην Bibliothèque de la Pléiade (του οίκου Gallimard) το 1989.

της ευρύτερης κυκλοφορίας των εντύπων; Είναι πολύ πιθανόν οι απαντήσεις στα ερωτήματα να είναι όλες καταφατικές : οπωσδήποτε εντυπωσιάζει η υφολογική συγγένεια των ευρηματικών υποτίτλων του Ρήγα με τις αγγελίες για τις συνέχειες των επεισοδίων μυθιστορημάτων, φωτορομάντζων, ραδιοφωνικών ή τηλεοπτικών σειρών, ή ακόμη για την προβολή μιας νέας κινηματογραφικής ταινίας. Προπάντων όμως ο συγγραφέας και ο αναγνώστης του εισέρχονται με τον τρόπο αυτό «προκαταβολικά» σε μία διαδραστική σχέση όπου ο πρώτος επιχειρεί να προκαλέσει έναν έντονα συγκινησιακό ορίζοντα αναμονής στον δεύτερο, ερεθίζοντας την περιέργειά του για θέματα που αφορούν την ανθρώπινη συμπεριφορά, την πάλη της αρετής και της κακίας, το ρόλο της επιθυμίας στην ερωτική σχέση των δύο φύλων, κοινωνοί των οποίων είναι ανεξαιρέτως όλα τα ανθρώπινα όντα.

Με τα δεδομένα αυτά διαγράφεται παράλληλα η συνειδητοποίηση για τη μετατόπιση των ενδιαφερόντων του αναγνωστικού κοινού, μια καινούργια εκδοτική πράξη εγκαινιάζεται, διαμορφώνεται μια νέα ευαισθησία. Η πεφωτισμένη Ευρώπη έχει ήδη προηγηθεί και ηγείται ακόμη στη διαδικασία των σπουδαίων αυτών πολιτισμικών μεταβολών : αυτό που επείγει, για τον Ρήγα, είναι να χαρτογραφηθεί και η ελληνική παιδεία στην ίδια πνευματική επικράτεια και να εναρμονιστεί στο ίδιο σύμπαν όχι μόνον της γνώσης αλλά και της τέρψης. Αυτό ήταν εξάλλου και το πρώτο εκδοτικό πρόγραμμα του Βελεστινλή στη Βιέννη το 1790[7] και η δεδηλωμένη πρόθεση στο «Σχολείον» : να δώσει στους αναγνώστες «μίαν αμυδράν ιδέαν των κατά την Ευρώπην ηδονικών αναγνώσεων». Ο νέος πολίτης που ο Ρήγας οραματίζεται θα πρέπει να έχει γνώση του εξωτερικού φυσικού κόσμου έτσι όπως τον αντιλαμβάνεται η σύγχρονη επιστήμη, και ταυτόχρονα συνείδηση του εσωτερικού ατομικού κόσμου έτσι όπως τον συλλαμβάνουν και τον εκφράζουν οι τέχνες και κατά πρώτο λόγο η τέχνη του λόγου, η οποία σε σχέση με την επιστημονική γνώση διαθέτει το πλεονέκτημα όχι μόνον να «ωφελεί» αλλά και να «ηδύνει».

Με ποιόν τρόπο όμως έγιναν οι επιλογές του μεταφραστή-εισηγητή των «ηδονικών αναγνώσεων»; Από τις 28 ιστορίες που περιλάμβαναν οι τέσσερεις πρώτοι τόμοι των *Contemporaines* του Ρετίφ, είδαμε πως ο Ρήγας επέλεξε περίπου το έν πέμπτον, δηλαδή 6 διηγήματα : ένα από τον πρώτο τόμο, «Ο νέος Πυγμαλίων» («Le Nouveau Pygmalion»), τρία από τον δεύτερο, «Η έκλειψις της τιμής εξ αιτίας του έρωτος» («L'Honneur éclipsé par l'Amour»), «Το τσιράκι του εργαστηρίου» («La Fille-de-Marchand et

7 Κατά την εξάμηνη παραμονή του στη Βιέννη (Ιούνιος 1790-Ιανουάριος 1791) ο Ρήγας τύπωσε το *Σχολείον των ντελικάτων εραστών* και το *Φυσικής απάνθισμα*, ενώ ανήγγειλε ως μεταφρασμένο κατά το ήμισυ το σύγγραμμα του Montesquieu *De l'Esprit des lois* (το χειρόγραφο λανθάνει).

le Garçon-de-boutique»), «Ο νέος εξωμερίτης» («La Jeune-demoiselle et le petit Auvergnat»), ένα από τον τρίτο, «Ο ερωτικός θάνατος» («La mort-d'amour), και τέλος ένα από τον τέταρτο, «Το πρώτον αμόρι» («Le premier Amour»). Κι ενώ η σειρά εμφάνισής τους είναι αντιστοίχως 1ο , 7ο , 8ο , 11ο, 15ο και 26ο στο πρωτότυπο, ο Ρήγας προτάσσει το 11ο , και έπονται ως δεύτερο το 8ο , ως τρίτο το 1ο, ως τέταρτο το 7ο, ως πέμπτο το 26ο , και ως έκτο το 15ο .

Αν η επιλογή προς μετάφραση μερικών μόνο ιστοριών είναι απολύτως εύλογη (υπολογισμός της δαπάνης για το τύπωμα, πρόθεση να διατεθεί στην αγορά μια λίγο πολύ χρηστική έκδοση, πρόβλεψη του διαθέσιμου γι᾽ ανάγνωση χρόνου ενός νεανικού κυρίως κοινού), η τροποποίηση της διάταξής τους είναι τόσο ιδιότυπη ώστε να επιβάλλεται ο διττός προβληματισμός : α) ποιός ο λόγος της συγκεκριμένης επιλογής και β) ποιός ο λόγος της συγκεκριμένης διάταξης;

Για το πρώτο ερώτημα ο Π. Πίστας, συγκρίνοντας τα περιεχόμενα για να διερευνήσει τη σχέση του «Σχολείου» με το μείζον πρότυπό του, καταλήγει στις εξής παρατηρήσεις :

- Ο Ρήγας επιλέγει διηγήματα με πρωταγωνιστές όλους σε ηλικία νεότητας.
- Οι υποθέσεις τους επικεντρώνονται σε δύο κύριους θεματικούς άξονες : ο άδολος έρωτας γεννά τα συναισθήματα και τα ευεργετικά πάθη που καταλήγουν σε γάμο, ενώ παράλληλα, οι ιδέες που φωτίζουν τα αίτια της κοινωνικής ανισότητας οδηγούν και στην υπέρβασή της, επιτρέποντας την ένωση των ερωτευμένων.
- Τα περισσότερα μεταφρασμένα διηγήματα έχουν απλούστερη αφηγηματική δομή.
- Αποφασιστικό ρόλο για την επιλογή έπαιξαν οι κοινωνικο-ιδεολογικές προθέσεις και οι ηθικο-λογοτεχνικές επιδιώξεις του Ρήγα, όπως και τα όρια δεκτικότητας των εντοπίων ηθών της εποχής.
- Στα περισσότερα από τα διηγήματα που παραμερίζονται, η ερωτική και η γαμήλια σχέση χαρακτηρίζεται από χαλαρότητα ή και διαφθορά ηθών, και σε μερικά από αυτά μάλιστα δύσκολα αποκρύπτεται μια σκανδαλοθηρική επιθυμία του συγγραφέα.
- Διαπνεόμενος από οξύ ηθικό φιλελευθερισμό, ο μεταφραστής-διασκευαστής στοχεύει στην απελευθέρωση της συνείδησης και το δικαίωμα της ισότητας που ικανοποιούν τα αιτήματα της αδελφοσύνης και της ισότητας (fraternité-égalité). [8]

Ασφαλώς ορθά όλα τα παραπάνω και πειστικά εστιάζουν στο συνεπές

8 Φυσικά συνοψίζω, ειδικά από το πιο πρόσφατο κείμενο της Εισαγωγής στην έκδοση της Βουλής (βλ. υποσημ. 4), κυρίως σ. 33-35.

διαφωτιστικό πρόγραμμα ενός κοινωνικού αναμορφωτή μέσα στα πλαίσια της φαναριώτικης κοινωνίας, με το απαραίτητο εξάρτημά της των παραδουνάβιων ηγεμονιών,[9] και την προσδοκία –ήδη– μιας γενικευμένης επαναστατικής αλλαγής των πραγμάτων, οριστικά απαλλάσσοντάς τον ταυτόχρονα από το στίγμα του ελευθεριάζοντος δήθεν «νεανικού αμαρτήματος» και την υποψία της επιπόλαιης λογοτεχνικής φιλοδοξίας, ανάξιο μέλημα του πρωτομάρτυρα της ελληνικής εθνεγερσίας που όφειλε, όπως και έπραξε αργότερα, να ρίξει όλες του τις δυνάμεις αποκλειστικά στο απελευθερωτικό πολιτικό του πρόγραμμα.[10] Ωστόσο και το δεύτερο ερώτημα παραμένει αναπάντητο, και το θέμα της διαφοροποίησής του από το πρότυπό του επιδέχεται κάποιες επιπλέον παρατηρήσεις.

Στο εσώφυλλο της έκδοσης των *Contemporaines*, ο Ρετίφ επεσήμαινε :

> Quoiqu'on intitule ces *Nouvelles*, les *Contemporaines*, on sent que l'Histoire des Femmes est inséparable de celle des Hommes : il y est autant parlé des Premiers que des Secondes; quelques *Nouvelles* portent même un titre masculin; mais les Femmes en sont l'âme.

Και αμέσως μετά, στην Εισαγωγή του :

> Lorsque j'aperçois quelque jolie Personne, je suis curieus de la connaître, à proportion de sa beauté. (…) Vous ne verrez donc ici aucune aventure, honorable Lecteur, que la Belle qui en est l'Héroïne, n'ait fait naître l'idée de l'écrire, C'est la raison du titre que j'ai choisi. [11]

Όσο για τα κίνητρα της συλλογής των διηγημάτων και της συγκεκριμένης θεματικής τους, ο Ρετίφ δήλωνε τα εξής :

> Maintenant voici mes motifs pour mettre sous vos yeux des évènements journaliers, qui se passent dans l'intérieur des Familles, et qui par leur variété autant que par leur singularité, vous serviront à anatomiser le cœur humain. Si vous êtes retiré à la campagne, vous serez charmé, à vos moments de loisir, de vous amuser à lire une histoire véritable, courte, dont les faits n'ont point ce sombre terrible des Livres anglais, qui fatigue en attachant; ni ce ridicule papillonnage des Brochures françaises ordinaires; ni le ton langoureus et soporatif de ces Romans

9 Οι περισσότεροι σχολιαστές υπογραμμίζουν την κωνσταντινουπολίτικη ατμόσφαιρα του «Σχολείου», παρ' όλο που δεν είναι ακόμη σαφές αν το «πόνημα» αυτό ο Ρήγας το επεξεργάστηκε στην Πόλη ή στη Βλαχία, ούτε και το πόσο πρώιμο είναι.

10 Για τη σχετική συζήτηση, βλ. τη συνοπτική παρουσίαση του Π. Πίστα στις εισαγωγικές πραγματείες του που προαναφέρθηκαν.

11 Όλα τα παραθέματα αντλούνται από την ανατύπωση των *Contemporaines*, στις εκδόσεις Slatkine Reprints, Γενεύη-Παρίσι 1988. Εδώ το παράθεμα από το βέρσο του εσωφύλλου του πρώτου τόμου και από την Introduction, σ. 4-5.

> prétendus tendres, tous jetés dans le même moûle; ni ces échasses mal-proportionnées, que donnent à leurs Héros les Romans de Chevalerie. J'ai depuis longtemps quitté cette route ; et pour m'en frayer une autre, j'ai suivi moins l'impulsion de mon propre goût, et la tournure particulière de mon esprit, que la vérité. Dès mon enfance, en lisant des Romans, j'eus envie d'en faire : mais sentant bien qu'il manquait quelque-chose à ceux que je lisais (c'était surtout ceux de Mme de Villedieu) et que ce quelque chose était la vérité, j'imaginai que si jamais j'avais le talent d'écrire, il faudrait prendre une route nouvelle, et ne point prostituer ma plume au mensonge.[12]

Οι ωραίες γυναίκες λοιπόν στο κέντρο της έμπνευσης, αλλά ο λόγος δεν είναι μόνο γι᾽ αυτές, και στο κάτοπτρο της λογοτεχνίας η καθημερινότητα, το κοινό αλλά και το ιδιαίτερο των οικογενειακών ιστοριών, κι όλα αυτά στην υπηρεσία της «ανατομίας της ανθρώπινης καρδιάς» και επιτέλους, της αλήθειας, σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής, μακριά από ακρότητες και γούστα γελοία διότι ξεπερασμένα. Ιστορίες που θα γοητεύσουν επιπλέον όχι μόνον τους συνήθεις καταναλωτές, τους αστούς, αλλά και όσους ζούν ή έχουν αποσυρθεί στην ύπαιθρο. Ο Ρετίφ πίστευε πως το πλήθος των ιστοριών του, με την ανεξάντλητη ποικιλία τους,[13] αποτέλεσμα άπληστης παρατήρησης αλλά και προφορικής εξιστόρησης στις κοινωνικές συναναστροφές, του εξασφάλιζε την πληρότητα της αλήθειας ενός τεράστιου πίνακα των ηθών της εποχής του, μακριά από τις σοφιστείες αυτών που ειρωνικά αποκαλούσε *philosophistes,* μακριά όμως και από τις απόψεις και τους τρόπους ζωής των λιμπερτίνων. Η αρετή είναι επιθυμητή, και η φυσική ηθική είναι αυτή του ορθού και του κοινού λόγου, κοινό κτήμα του μέσου ανθρώπου και η μόνη που εγγυάται τη δημόσια ευδαιμονία και την ιδιωτική ευτυχία στο γάμο. Οι προγραμματικές του δηλώσεις στη δική του Εισαγωγή ασφαλώς θα γοήτευσαν και τον Ρήγα, χωρίς όμως και να του επιβάλουν τη δική τους αποκλειστική οπτική γωνία.

Οπωσδήποτε η κεραυνοβόλος εκδοτική επιτυχία του έργου (στη Γαλλία, τη Γερμανία και την Ελβετία), θα επηρέασε την επιλογή αυτού του συγγραφέα μεταξύ τόσων άλλων από τον μεταφραστή του, όσο και οι δηλώσεις του, και η ίδια η γραφή του. Η μεσαία αστική τάξη όπου κατ᾽ εξοχήν συναντάται ο Άνθρωπος, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Ρετίφ, όντας στο επίκεντρο του πληθωρικού έργου του, εξυπηρετούσε και τις δικές του βλέψεις.

12 Ό.π., σ. 5-6.

13 Είναι χαρακτηριστικό πως ο συγγραφέας πρότεινε στους αναγνώστες του, στο τέλος της Εισαγωγής του, να του απευθύνουν οι ίδιοι τις ιστορίες ή τα θέματα τα οποία θα ήθελαν να πραγματευθούν και να συμπεριλάβουν στους τόμους των *Contemporaines*.

Το αντικείμενο της φροντίδας του Ρήγα, το κοινό στο οποίο ήθελε να απευθυνθεί, το αποτελούσε επίσης μια νέα μεσαία τάξη που αναδυόταν στα προοδευτικά Βαλκάνια, και τα πιο εύπλαστα στοιχεία της ήταν ακριβώς οι νέοι, οι φιλομαθείς και οι φιλοπρόοδοι, αυτοί που δεν είχαν ακόμη εύκολη πρόσβαση στα φώτα και τις απολαύσεις της Ευρώπης, αλλά την επιθυμία, που τρέφουν οι νέοι όλων των εποχών, να είναι κοινωνοί του κάθε μοντερνισμού.

Ο Ρετίφ, αυτός ο Rousseau du ruisseau (ο περιφρονητικός λόγος είναι του Frédéric Melchior Grimm), ανταποκρινόταν στην ανάγκη της εύκολης και ευχάριστης διάδοσης όχι τόσο των εκλαϊκευμένων γνώσεων που αποκτούνται στα μαθητικά θρανία αλλά εκείνων του μεγάλου σχολείου της ζωής. Και καθώς στο κοινωνικό όραμα του Ρήγα το δικαίωμα στην ατομική ευτυχία ήταν ένα από τα βασικά δικαιώματα του ανθρώπου, με το γάμο να αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο της οικογένειας και κατ᾽ επέκταση της ίδιας της κοινωνίας, με τον ίδιο τρόπο που κι ο Ρετίφ πρότεινε στους συχγρόνους του ένα εύχρηστο και διασκεδαστικό εγχειρίδιο για να αποφεύγουν τις κακοτοπιές του έρωτα και του γάμου, ο Ρήγας αισθάνθηκε την επιθυμία να μυήσει τους συμπατριώτες του στις νεωτερικές αντιλήψεις για τις σχέσεις των φύλων, στοχεύοντας έτσι και σε μιαν «επανόρθωση των ηθών», προτείνοντας στους «επαρχιώτες» αναγνώστες του μέσα από παραδειγματικές ιστορίες, προερχόμενες από την πρωτεύουσα των Φώτων, το Παρίσι, τη δυνατότητα να ταυτιστούν με ήρωες και ηρωίδες που τους παρακινούσαν να προβληματιστούν για τα αισθήματά τους, να θεωρήσουν την ευτυχία προσωπική τους υπόθεση, να μελετήσουν και να αξιολογήσουν θετικά τις συγκινήσεις τους.

Οι «Ανατολίτες» αναγνώστες του Ρήγα προσκαλούνταν όμως αυτή τη φορά να ανακαλύψουν μέσα από το σχήμα ενός ανεστραμμένου εξωτισμού, στον καθρέφτη της «Δύσης» του έρωτος τα πάθη, που ούτε άγνωστα τους ήταν, ούτε τα λόγια και οι τρόποι τους έλειπαν για να τα εκφράσουν, στην Πόλη ή και σε όποια πόλη ή εξοχή. Είναι ενδεικτικό πως ενώ το Παρίσι π.χ. στο «Σχολείον» διατηρεί την αίγλη μιας μεγάλης πρωτεύουσας, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του απαλείφονται, και αντίθετα, τα ονόματα των ηρώων εμμένουν στο ξενικό και αλλότριο : ο Ζιακό-Βονζιάν και η Ελένη του Ροβέρ, η Βριζίδ, ο Δεβουσέ, ο Μαρκής, ο Δονάν, η Ζεμίρα, ο Πόμ, ο Ζιουίν, εξελληνισμένοι στη γλώσσα και στους τρόπους, ζουν περιπέτειες και καταστάσεις που θα μπορούσαν να συμβούν σε οποιοδήποτε αστικό περιβάλλον, φαντάζουν ωστόσο μασκαρεμένοι θεατρίνοι που δεν ξεγελούν για πολύ το κοινό τους.[14]

14 Εξαίρεση αποτελεί η ιστορία του «Νέου Πυγμαλίωνος», που δύσκολα θα μπορούσε να «εγκλιματιστεί» σε ένα διαφορετικό περιβάλλον από εκείνο του πρωτοτύπου. Ίσως και

Το καθαρά διδακτικό-διαφωτιστικό πρόγραμμα του μεταφραστή, αυτό που εμπνεόταν από το δημοφιλές έργο του Ρετίφ, δεν αποκλείεται να το υπερέκαμψε, κι αυτό ενόσω προχωρούσε η μεταφραστική διαδικασία, η πλημμυρίδα της λογοτεχνικής έκφρασης των συναισθημάτων και ο αυθεντικός συγκινησιακός λόγος του Ρήγα που είχε ήδη τραφεί από άλλα πρότυπα. Όλοι οι σχολιαστές έχουν παρατηρήσει, συγκρίνοντας τα κείμενα, τον πληθωρικό συναισθηματισμό της μετάφρασης, την επαύξηση των διαλόγων, τη θεατρικότητά τους, τα παρέμβλητα τραγούδια από τις πολίτικες μισμαγιές, τον περιπαθή τόνο σε επιστολές και ραβάσια που τις περισσότερες φορές είναι επινοημένα, ανύπαρκτα στο πρωτότυπο. Συνήθως όλα αυτά καταλογίζονται στη μεταφραστική τακτική του Ρήγα, αλλά σημαίνουν και κάτι παραπάνω. Δεν είναι τυχαίο το σε ποιά σημεία εφαρμόζεται η τακτική αυτή, και η έκταση που λαμβάνει το φαινόμενο χρειάζεται διαφορετική αξιολόγηση.

Για παράδειγμα, στο «Ο νέος εξωμερίτης», (1ο διήγημα, «La jeune-demoiselle et le petit Auvergnat», 11ο του β΄ τόμου) ο Ζιακό / Jacquot ερωτεύεται με το που την βλέπει και μόνον τη συνομήλική του[15] Ελένη του Ροβέρ / Hélène Robert :

> Au même coin de la rue, il y avait un riche Marchand. Ce Md avait une fille de l'âge de Jacquot; délicate; l'œil fin; le sourire enchanteur; la taille ravissante. Hélène Robert n'est ni blonde ni brune; mais ses cheveux cendrés sont les plus beaux qui puissent orner une jolie tête; elle a l'œil bleu; le sourcil brun; son teint est tendrement fleuri; sa peau admirable : sa bouche mignarde; le son de sa voix intéressant; sa démarche voluptueuse, et son tour plein d'aisance. Tout-Auvergnat qu'il était, Jacquot avait des yeux pour voir tant d'attraits, et un cœur pour en sentir le prix. Mais quelle apparence ! … Effectivement, il se passa un long temps, avant qu'il y en eût aucune.[16]

> Εις την ιδίαν κόχην του τσαρσιού ήτον και το σπίτι ενός πλουσίου, όστις είχε μίαν μονογενή θυγατέρα της ηλικίας του Ζιακό, ευγενικήν, λεπτο-

ο Ρήγας να δίστασε να την συμπεριλάβει στο «ερωτικό του απάνθισμα», και αυτό θα μπορούσε να εξηγήσει το γιατί δεν είναι το πρώτο διήγημα της συλλογής όπως στον Ρετίφ, αλλά το τρίτο. Βέβαια η υπόθεση εκθέτει λεπτές ψυχολογικές καταστάσεις και μια βαθιά αλληγορία για την καλλιτεχνική δημιουργία, και για τον ιδανικό, από τον άνδρα καθοδηγούμενο, έρωτα, που θα άξιζε μια ξεχωριστή μελέτη. Εξάλλου κι ο τίτλος παραπέμπει σε μύθο αρχαιοελληνικό, και θα ήταν δύσκολο να παραιτηθεί ένας Έλληνας από παρόμοια χρυσή ευκαιρία, να σφηνώσει στην καρδιά του νεωτερισμού το αρχαίο πρότυπο.

15 Για τον Ρετίφ, ο Ζιακό είναι δεκα ετών, για τον Ρήγα δέκα έξι.

16 *Les Contemporaines*, σ. 457-458.

μίσιδην, με ένα χαμογέλασμα νοστιμώτατον, ένα μπόι χαριέστατον, ένα βλέμμα ιλαρώτατον και μαχμούρικον. Η Ελένη του Ροβέρ (έτσι ήτον το όνομά της) δεν ήτον μήτε ξανθή μήτε μαυροδερή· πλην τα σταχτερά μαλλιά της, ξαπλωμένα εις τους ώμους της με αμέλειαν, την έδιδαν ένα αέρα, οπού εμάγευε τες καρδιές των ανθρώπων· τα αμυγδαλωτά μάτια της ήτον γαλανά, τα μισίδια της μαυρωπά, το πρόσωπόν της τρυφερά χρωματισμένον, το σώμα της σύμμετρον, το στόμα της πολλά μικρόν, ο ήχος της φωνής της ηδονικός, το περιπάτημά της καμαρωτόν και τα κινήματά της πηδηκτά και εύστροφα. Όσον απλούς, όσον εξωμερίτης και αν ήτον ο άθλιος Ζιακό, τα μάτια του πάλιν την επαρατήρησαν με περιέργειαν, είδε τα άπειρα θέλγητρά της, τα αμίμητα κάλλη της, και η δελικάτη καρδιά του παρευθύς αισθάνθηκε το τί αξίζουν. Μα πώς να ξεστομίση ο δυστυχής την φλόγα οπού τον κατέτρωγε; Ή, αν την έλεγεν, ήτον άραγε βέβαιος πως θε να εισακουσθή; … Αυτοί οι λυπηροί στοχασμοί τον εβίαζαν να καταπίνη τους βαθείς στεναγμούς του και τον κατεδίκαζαν εις μίαν αιώνιον σιωπήν. Αρκετός καιρός απέρασεν εν όσω να γένη καμία ξεμυστήρευσις εις τον σφοδρόν τούτον έρωτα, τόσον από το ένα μέρος όσον και από το άλλο.[17]

Ο Ζιακό θα πει και δύο τραγούδια (κανένα στον Ρετίφ) για να εκφράσει τα βάσανα του ανομολόγητου έρωτά του και την ανησυχία για την αγαπημένη του όταν δεν μπορεί ούτε καν να την ιδεί από μακριά. Για το πρώτο, μάλιστα, ο Ρήγας θα επινοήσει ένα ολόκληρο «προοίμιο» με τη μορφή σπαραξικάρδιου μονολόγου :

Αχ, ο δυστυχής, έλεγε. Πού εγώ, και πού εκείνη! Αχ, άσπλαχνη καρδιά μου, εις ποίον λαβύρινθον δεινών με καταποντίζεις! Πώς με φλογίζεις, φλογίζεσαι, και πάλιν είσαι η αυτή; Πώς ηδύνεσαι εις τους πόνους, ευχαριστείσαι ει τες λύπες, δικαιολογείς τον εαυτόν σου έως και εις αυτήν τη ιδίαν θλιβεράν στιγμήν της απελπισίας, από την οποίαν πλάττεις μόνη σου την φαντασίαν πως έχει τάχα να φυτρώσει η ελπίς της απαλλαγής των βασάνων σου, και το κρίνεις ευδαιμονίαν σου να το φρονείς; Τέλος πάντων

Πώς βαστάς, καρδιά μ᾽, θαυμάζω,
όταν τους καημούς κοιτάζω,
που τραβάς παντοτινά,
κι άνεσιν ποσώς δεν έχεις,
μήτε πλέον απαντέχεις
έλεος από τινά [18]

(ακολουθούν άλλες 7 στροφές).

17 *Σχολείον*, σ. 5-6.
18 Ό.π., σ. 13.

Είναι προφανές (από τις 8 στροφές) πως το περιεχόμενο του τραγουδιού προκαθορίζει και το προοίμιο και όχι το αντίθετο. Το ίδιο παρατηρείται και στην περίπτωση του δεύτερου τραγουδιού, που αναπτύσσει το μοτίβο της στέρησης, και εισάγεται με ένα άλλο μεγάλο παράθεμα της επινοήσεως του Ρήγα. Εκεί που ο Ρετίφ απλώς αναφέρει πως :

> Lorsque ses affaires furent en bon-train, il passa devant la porte plusieurs jours de suite, sans la voir. Il en fut dans une mortelle inquiétude. Il n'osait cependant s'informer d'elle dans le voisinage, ni entrer dans la maison. La raison de cette absence d'Hélène, c'est qu'elle avait la petite vérole : mais Bonjean ne l'apprit qu'en la voyant convalescente. Il frémit du danger qu'une si chère vie avait couru : ensuite il éprouva presqu'un sentiment de joie : elle sera moins belle, elle sera peut-être plus indulgente pour mon amour. Mais il se reprocha bientôt cette idée injuste. Il avait également tort. Les taches de rougeur disparurent, et mlle Robert se trouva, quoique marquée, plus belle qu'auparavant. Il faut l'avoir vue pour le croire ; elle est réellement aujourd'hui, sinon plus belle, du moins plus piquante. On remarquerait moins sa figure, si elle était tout uniment jolie : mais depuis qu'elle est marquée, en l'abordant, on est surpris que ce petit défaut n'ôte rien à ses charmes, on l'examine, elle y gagne toujours (aussi quel sourire que le sien !) et on finit par la mettre au-dessus de tout ce qu'il y a de plus aimable.[19]

Ο Ρήγας εμπνέεται :

> Όθεν αφού έβαλε τα πράγματά του εις τάξιν, απέρασε κάμποσες φορές εμπροστά από την πόρταν της, με πόθον άμετρον, πλην δεν εστάθη τρόπος να αξιωθή ο κακορίζικος να την ιδή. Άρχισε να δαγκάνη τα δάκτυλά του και να εμβαίνη εις υπερβολικόν φόβον, μην ηξεύροντας ποία ήτον η αιτία οπού η λαχταριστή δέσποινα της ζωής του δεν εφαίνετο μήτε εις το παράθυρον. Να ερωτήση τους γειτόνους, και δεν τον έδιδε χέρι. Να έμβη μόνος εις το αρχοντικόν της, εφοβείτο αν μην προσκρούση. Έτρεχον λοιπόν κρουνηδόν τα δάκρυά του, με τα οποία κατέβρεχε το έδαφος, και εγέμιζε τον ονδά του από βαθείς στεναγμούς. Ακατάπαυστα θρηνώντας έλεγε :
>
> — Αχ, ακριβή μου Ελένη, ελπίδα μου, αναπνοή μου, τί έγινες; Πού είσαι; Μήπως άραγε και επιβουλεύθη κανείς πάλιν τα κάλλη σου; Μήπως σε άρπαξαν; Αχ, ο κακορίζικος! Αν είναι έτσι, τί με χρησιμεύει πλέον η ζωή; Αν έχω την δυστυχίαν διά να σε υστερηθώ, τί ωφελούμαι αν αναπνέω τον αέρα; Άχ…

19 *Les Contemporaines*, σ. 473-474.

Εις ό,τι κι αν στερήθηκα, στον τόπον έβαν᾽ άλλο.
Σ᾽ αυτό που τώρα έχασα, δεν έχω τί να βάλω.
Έχασα τ᾽ ό,τι δεν μπορώ ποτέ μου ν᾽ αποκτήσω
Και πέτε με, εις το εξής, πώς έχω πιά να ζήσω;
Ο ήλιός μου έλειψε, δεν ανατέλλει πλέον.
Το να πεθάνω, τό ᾽νιωσα πως είναι αναγκαίον.
Κι αυτή που ζώ, δεν είν᾽ ζωή, είν᾽ θάνατος τεπτίλι,
Κι αν ομιλώ, όχ᾽ η καρδιά, μόνον λαλούν τα χείλη.

Ωστόσον η αιτία της απουσίας της Ελένης ήτον με το να έβγαλεν ευλογιές. Και ο νέος δεν είχεν είδησιν, παρά αφού την είδε πως ανέλαβε και εσεριάνιζεν εις την σάλαν της, το εκατάλαβε…[20]

Η επιλογή του διηγήματος αυτού ως εναρκτήριου του «Σχολείου», με πρωταγωνιστή τον νεαρό εξωμερίτη, τον άσημο και φτωχό δηλαδή επαρχιώτη με τη μηδενική κατάρτιση (ανειδίκευτος εργάτης θα λέγαμε σήμερα) ο οποίος ανεβαίνει στη μεγάλη πρωτεύουσα όπου και προκόβει με φιλοπονία και με την προσωπική του αξιοσύνη αλλά και με μια πολύ ευνοϊκή μεταχείριση της τύχης, δεν μοιάζει τυχαία : το μήνυμα εμφανίζεται αρκετά σαφές σε σχέση με τις περιστάσεις που χαρακτήριζαν τον ευρύτερο βαλκανικό και μικρασιατικό χώρο της οθωμανικής αυτοκρατορίας της εποχής: άνθηση του εμπορίου, άνοδος της μικροαστικής τάξης, ευκαιρίες πλουτισμού χάρη στην παιδεία, ευκαιρίες κοινωνικής ανόδου χάρη σ᾽ έναν καλό γάμο, ρευστότητα στις οριοθετήσεις και τις σχέσεις των τάξεων, ένα πνεύμα αισιοδοξίας με άλλα λόγια, ικανό να εμφυσήσει αυτοπεποίθηση στους νεαρούς ενάρετους και αυτοδημιούργητους πολίτες.[21]

20 *Σχολείον*, σ. 19-20.

21 Βλ. τις σχετικές παρατηρήσεις του Αλέξη Πολίτη, και ειδικότερα τις ακόλουθες : «Ίσως πρέπει λοιπόν να σκεφτόμαστε πως οι απαρχές του νεοελληνικού μυθιστορήματος (ενός πεζού αφηγηματικού λόγου δηλαδή, που απευθύνεται σε ευρύ και όχι ηγετικό ακροατήριο, πρώτον· δεύτερον, ξεπερνά την απλή ηθικολογία διανθίζοντάς την με συναίσθημα και φαντασία, και που, τρίτον, στηρίζεται σε αξίες του αστικού κόσμου) αποτελούν μιαν ρεαλιστικήν εκδοχή του παραμυθιού. Ενδεχομένως όχι τόσο στις αφηγηματικές τεχνικές –μολονότι στο πρώτο κυρίως αφήγημα του *Σχολείου*, που είναι και το πολυπλοκότερο, εύκολα αναγνωρίζονται παραμυθιακές καταβολές– όσο στη φαντασιακή αντιμετώπιση της κοινωνικής πραγματικότητας. Η ατονία της νεοελληνικής αστικής οργάνωσης καθρεφτίζεται, νομίζω, στα αναγνωστικά της γούστα· οι πρώτες πεζές αφηγηματικές προσπάθειες δεν αποβλέπουν σε ένα «έπος των αστών» παρά, μονάχα, στο «παραμύθι των αστών». Το απόσπασμα προέρχεται από «Το παραμύθι των αστών. Σκέψεις για τις απαρχές του νεοελληνικού μυθιστορήματος», στον τόμο *Νεοελληνική παιδεία και κοινωνία*. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου αφιερωμένου στη μνήμη του Κ. Θ. Δημαρά, Αθήνα 1995, σ. 103.

Στο δεύτερο διήγημα, «Το τσιράκι του εργαστηρίου», το σκηνικό τοποθετείται ρεαλιστικότερα στο χώρο του εμπορίου και εστιάζει στην πρόοδο, στο κέρδος που μπορεί να αποκομίσει ο «τιμημένος = τίμιος έμπορος» για τον εαυτό του αλλά και για το άμεσο και έμμεσο κοινωνικό του περιβάλλον. Εξίσου σημαντικός με τους νέους πρωταγωνιστές εμφανίζεται εδώ ο πατέρας της μελλόνυμφης, που επιτελεί συνειδητό κοινωνικό-παιδαγωγικό έργο με τους μαθητευόμενους (τα τσιράκια) εμπόρους που επιθυμούν (οι ίδιοι ή οι οικογένειές τους) να επωφεληθούν της πείρας του για την άσκηση ενός πεφωτισμένου θα λέγαμε εμπορίου. Ο Λέανδρος / De-Courbuisson, το τσιράκι του διηγήματος, έρχεται στην πρωτεύουσα στα δεκαεφτάμιση χρόνια του για να ολοκληρώσει την κατάρτισή του και ενδεχομένως να βελτιώσει και τη θέση του στην κοινωνία. Η εξαιρετική αρετή που επιδεικνύει σε όλους τους τομείς : επαγγελματική ευσυνειδησία, σκληρή δουλειά, διαρκής μελέτη για βελτίωση των επιδόσεων και διεύρυνση της εγκυκλίου παιδείας, απόλυτη ειλικρίνεια, αποχή από κάθε λογής δόλους, και από κάθε λογής ερωτικές σχέσεις «ακατάλληλες», δηλαδή που δεν αποτελούν ορθές, ορθολογικές επιλογές καλού γάμου, θα λειτουργήσουν, νομοτελειακά σχεδόν, στο να καταρρίψουν κάθε ίχνος δισταγμού του πατέρα, της μητέρας και της δεύτερης κόρης τους, της Χλωρής / Cloris, δεκαεφτά ετών, ώστε να επιθυμήσουν οι ίδιοι να τον κάνουν γαμπρό τους.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει στην ιστορία αυτή η περίπτωση της Βριζίδ, της εύμορφης παρακόρης του σπιτιού, 22 ετών, η οποία ορέγεται, εις μάτην, τον αρρενωπό Λέανδρο, και τυχαίνει ειδικής μεταχείρισης στο κείμενο του Ρήγα. Ενώ ο Ρετίφ αρκείται σ' ένα μοναδικό, ζωηρό και αρκετά σκαμπρόζικο διάλογο μεταξύ των δύο νέων, ο Ρήγας προσθέτει σθεναρή μαχητικότητα στην Βριζίδ για την κατάκτηση του Λεάνδρου, βάζοντάς την να συγγράψει δύο περιπαθή ραβασάκια προς το αντικείμενο του πόθου της. Ο Λέανδρος δεν θα καταδεχθεί κάν να δώσει απάντηση στο δεύτερο :

> Ο νέος, αφού έλαβε και το δεύτερο γράμμα της, εκατανύχθη μεν η καρδιά του, υπερίσχυσεν όμως η φρόνησίς του και εδιέκοψε με την ολότη κάθε λογής συναναστροφήν με την Βριζίδ, η οποία μετάβαλε την πρώτην αγάπην της εις ένα αδιάλλακτον μίσος. Πλήν η υπόληψις οπού είχον εις αυτόν ο Δεβουσέ και η γυναίκα του, τον εφύλαξεν από τες καταδρομές της.[22]

Πάντως, στην τελευταία παράγραφο του διηγήματος, ο Ρήγας απονέμει ένα είδος δικαιοσύνης στη δική του Βριζίδ :

> Η ταλαίπωρη Βριζίδ, αφού επάσχισε τόσον να βάλη εις το χέρι τον Λέανδρον και δεν ημπόρεσεν, απελπίσθηκε πλέον και επρόστρεξεν εις

22 *Σχολείον*, σ. 59-60.

> τες αγκάλες του Κυπριανού, ευχαριστημένη να ζήση και με εκείνον, μόνον να μη μείνη ανύπανδρη εις το πείσμα του Λεάνδρου.[23]

Ο πολύ «φρόνιμος» έρωτας του Λέανδρου και της Χλωρής, εκμαιεύεται μέσα από τρείς διαλόγους και φυσικά η ευτυχία τους ολοκληρώνεται με το γάμο, όπως σπεύδουν να μας διαβεβαιώσουν, σε απόλυτη σύμπνοια, οι συγγραφείς, ο μεν Ρετίφ :

> (…) il l'adorait [Cloris] dans toute la signification du terme ; et pour être heureux en ménage, sur tout à Paris, un Mari doit adorer sa femme, et en être chéri, afin qu'elle n'abuse pas de son adoration. C'est le sort du jeune De Courbuisson depuis trois ans. Il est toujours dans la première ivresse ; parce qu'il a sa première innocence, et que son épouse conserve avec lui la pudeur de fille (…)[24]

ο δε Ρήγας :

> Διά να γένη κανείς ευτυχής, και προ πάντων όντας υπανδρευμένος, πρέπει να λατρεύη την γυναίκα του, διά να τον αγαπά και εκείνη· ας προσέχη όμως να μην κακομεταχειρισθή την αγάπην του και να τον χολοσκάνη με τις φαντασίες της. Έτσι ζη ο Λέανδρος από τρεις χρόνους και εδώθε· είναι εις την πρώτην μέθην του έρωτός του, επειδή και έχει την πρώτην καθαρότητα της καρδιάς του· η ωραία Χλωρή πάλιν εκ μέρους της φυλάττει πάντα την κοσμιότητα των ηθών της, ωσάν ένα κορίτσι.[25]

Στον «Νέο Πυγμαλίωνα» εμφανίζεται, ένα σκαλοπάτι ψηλότερα, στον κύκλο των ευγενών, η γεωμετρία του ερωτικού τριγώνου, σε περίπλοκο πλέγμα ηθικής και ενάρετης μορφής : ο ευγενής Μαρκής κυριολεκτικά ανασύρει από το δρόμο την αξιολάτρευτη ορφανή Λιζέτα, αναλαμβάνει τη διατροφή και την εκπαίδευσή της, την θεωρεί ψυχοκόρη του αλλά παντρεύεται, με παραίνεση και της ίδιας της Λιζέτας, την ίση του σε ευγένεια Εριφύλη. Οι δύο νέες γίνονται φίλες, διαβιούν μέσα στο ίδιο σπιτικό, προκαλώντας το μένος της μητέρας της Εριφύλης που θεωρεί τη Λιζέτα αμορόζα του Μαρκή, παρά τις διαμαρτυρίες των τριών ενδιαφερομένων. Τελικά, μετά από διάφορες απόπειρες να εξοντώσει τη Λιζέτα, φαρμακώνει την ίδια της την κόρη, και στο τέλος ο Μαρκής, με τη συναίνεση και της καλοκάγαθης δικής του μητέρας, νυμφεύεται το δημιούργημά του, την αγαπημένη του Λιζέτα. Τα διαλογικά μέρη είναι εξαιρετικά ανεπτυγμένα

23 Ό.π., σ. 77.

24 *Les Contemporaines*, σ. 361-362.

25 *Σχολείον*, σ. 77.

στο διήγημα αυτό, και οι περιγραφές των συναισθημάτων άκρως ενδιαφέρουσες, με πληθώρα συνδηλώσεων και υπονοουμένων που προσδίδουν και σε μία σημερινή ανάγνωση[26] τη γοητεία των διφορούμενων αισθημάτων και των διφορούμενων, ρευστών καταστάσεων, όταν η λογική και οι άτεγκτες ηθικές αρχές συγκρούονται με τη γέννηση και την ανάπτυξη των παθών της καρδιάς.

Η κατακλείδα-υστερόγραφο της ιστορίας δεν αφήνει καμμία αμφιβολία ως προς τον επικαθορισμό των σχέσεων των δύο φύλων :

> Ce mariage est le plus heureux qu'on puisse imaginer. Lise est précisément à l'égard de son mari, ce qu'il faudrait que fussent toutes les Femmes ; l'élève, la fille chérie, en un mot, l'ouvrage de son Epous.[27]

Και στην ελληνική του εκδοχή :

> Το συνοικέσιον τούτο είναι το πλέον ευτυχισμένον οπού ημπορεί να ευρεθή εις όλον το Παρίσι. Η Λιζέτα είναι ως προς τον άνδρα της εκείνο οπού έπρεπε να είναι όλες οι γυναίκες προς τους εδικούς τους : ψυχοκόρη του, ανάστημά του, και εν ενί λόγω το έργον των χειρών του.[28]

Τα επόμενα τρία διηγήματα, «Η έκλειψις της τιμής εξ αιτίας του έρωτος», «Το πρώτον αμόρι» και «Ο ερωτικός θάνατος» εντάσσονται σε ένα διαφορετικό κλίμα : ο έρωτας που γεννιέται ανάμεσα στα δύο ξαδέλφια, τη Ζεμίρα και τον Φίλιππο, θα βρεί αίσιο τέλος χάρη σε μια «ζαβολιά» που σκαρφίζονται οι δύο νέοι, την ψευδή εγκυμοσύνη της Ζεμίρας. Στην τελευταία παράγραφο, το αισιόδοξο μήνυμα δηλώνεται δια στόματος Φιλίππου :

> Ας μάθουν λοιπόν από το παράδειγμά μου όλοι οι ερωτικοί ότι δεν αποτυγχάνουν ποτέ, μήτε χάνουν τους κόπους τους, αν αγαπούν εκ ψυχής και είναι ο πόθος τους ειλικρινής.[29]

Στο «Πρώτο αμόρι», με δραστικές επεμβάσεις και αλλαγές του μεταφραστή, και με εγκιβωτισμένη αφήγηση, αναπτύσσεται η τρυφερή μνήμη του πρώτου ερωτικού σκιρτήματος, και η ευόδωση και πάλι ενός ειλικρινούς αισθήματος που στάθηκε ικανό να υπερνικήσει διάφορα εμπόδια,

26 Π.χ. η προσφώνηση «Monsieur et très Cher Papa» που γίνεται «Αυθέντη μου», στα ραβάσια που στέλνει η πονετική Λιζέτα στον Μαρκή όταν η απουσία του την βυθίζει στη μελαγχολία, θυμίζει σκηνές από τη *Λολίτα* του Ναμπόκοφ. Βλ. και παραπάνω, υποσημ. 14.

27 *Les Contemporaines*, σ. 79.

28 *Σχολείον*, σ. 119.

29 Ό.π., σ. 141.

κυρίως της οικογένειας, (στο διήγημα του Ρετίφ η ένωση γίνεται 30 χρόνια μετά!) και να καταλήξει σε γάμο με καλούς απογόνους.

Δεν έχουν όμως όλοι οι έρωτες τέλος αίσιον. Την τραγωδία ο Ρήγας την επιφυλάσσει στους αναγνώστες του με την τελευταία ιστορία, τον «Ερωτικό θάνατο». Οι δύο πρωταγωνιστές, ο Ζιουίν / De-Juine και η ωραία Αίγλη / Louise-Eglé Chéret θα συναντήσουν ανυπέρβλητα εμπόδια στην ένωσή τους εκ μέρους της οικογένειας του νέου, εξ αιτίας της υπερβολικής φιλοδοξίας για ακόμη μεγαλύτερη κοινωνική άνοδο και πλούτη της μητέρας του ευγενούς Ζιουίν. Θέλοντας τα πολλά, η δολερή γυναίκα θα θυσιάσει τη νεαρή Αίγλη στο βωμό της ματαιόδοξης πλεονεξίας της, αλλά θα χάσει και τον ίδιο της το γιο. Η Αίγλη θα πεθάνει από ντροπή για την κοινωνική ταπείνωση που υπέστη, και από μαράζι για τον άτυχο έρωτά της, ο Ζιουίν από ερωτική απελπισία μετά το θάνατο της καλής του. Η σφοδρότητα των αισθημάτων τους εξερευνάται σε βάθος με λεπτές ψυχολογικές αποχρώσεις τόσο στο κείμενο του Ρετίφ όσο και στου Ρήγα, με τις γνωστές «επαυξήσεις» του.

Από τα έξι διηγήματα του «Σχολείου» τα τέσσερα τελικά εμφανίζουν την οικογένεια ως το πιο συνηθισμένο, σοβαρό και το πιο επικίνδυνο εμπόδιο στην ελεύθερη ανάπτυξη των αισθημάτων των τρυφερών νεανικών υπάρξεων και την πραγματοποίηση των πόθων τους, ως ένα χώρο απ᾽ όπου οι προλήψεις δύσκολα ξεριζώνονται και όπου τα πάθη δύσκολα αποσοβούνται. Υπερτερούν βέβαια οι αίσιες εκβάσεις, άλλοτε με τη χρήση τεχνασμάτων, άλλοτε με την αγία υπομονή.

Στην είσοδο του «Σχολείου» οι ντελικάτοι εραστές των ιστοριών του Ρήγα βιώνουν προοιμιακά το όμορφο παραμύθι της προκοπής, της τύχης, της επιτυχίας και της συζυγικής ευτυχίας· στην έξοδο, επιλογικά, συναντούν το μοιραίο σύμπλεγμα Έρως-Θάνατος. Αυτό που στο μεταξύ μαθαίνουν είναι πως οι συγκινήσεις, τα συναισθήματά τους, είναι η ίδια τους η ζωή, και ακόμη πως ο έρωτας είναι κάτι εύθραυστο που πρέπει να μάθουν όχι μονάχα να διεκδικούν αλλά και να το υπερασπίζονται.[30]

30 Θα μπορούσε ακόμη να ισχυριστεί κανείς πως ο Ρήγας προτείνει με το «Σχολείον» του έναν ιδεατό χάρτη, προς χρήσιν των νέων, όπου το Παρίσι και η Κωνσταντινούπολη είναι πόλεις ισοδύναμες και εναλλάξιμες, κι ένα αλφαβητάρι της αγάπης βαθιά ριζωμένο στη μητρική γλώσσα αλλά κι αυτό ανταλλάξιμο. Οπωσδήποτε οι ελληνικοί, οι γαλλικοί, οι ιταλικοί, όπως και οι οθωμανικοί όροι που απαντούν στο «Σχολείον» θα έπρεπε κάποτε να συντάξουν και το ιδιαίτερο γλωσσάρι του έρωτα των απαρχών της νεοελληνικής λογοτεχνίας, όπου κι εκεί ο Ρήγας στάθηκε πρωτεργάτης.

Το γυναικείο ζήτημα και η «φιλογυνική» ιδεολογία στη γεωργιανή και ελληνική λογοτεχνία του 19ου-20ού αιώνα

Medea Metreveli

Στην αρχαιότητα η κοινωνική θέση των γυναικών στην ελληνική και γεωργιανή κοινωνία ήταν περισσότερο προνομιακή σε σχέση με τις νεότερες εποχές, ακόμα και τη σημερινή. Στις μεταγενέστερες εποχές η Μητριαρχία αντικαταστάθηκε από την Πατριαρχία. Αυτή η αλλαγή είχε ως αποτέλεσμα την οικονομική κυριαρχία του άντρα στη γυναίκα, επέφερε την κατάργηση της ισότητας των φύλων και καθιέρωσε σχέσεις εκμετάλλευσης. Από τότε αρχίζει ένας σιωπηλός αγώνας ανάμεσα στα δύο φύλα και ένας πόλεμος κυριαρχίας μέσα στην οικογένεια.[1] Με τη Γαλλική Επανάσταση (1789), που διακήρυξε τις αρχές της ελευθερίας, την οικονομική και κοινωνική ισότητα όλων των πολιτών, αλλάζει και η θέση της γυναίκας στην κοινωνία. Όμως αυτό δεν αφορά όλες τις ευρωπαϊκές χώρες και κοινωνίες. Θέματα όπως είναι η ανισότητα των φύλων, το γυναικείο ζήτημα, μισογυνικές τάσεις κτλ. πάντα καθρεφτίζονταν στην λογοτεχνία της συγκεκριμένης περιόδου.

Το 19ο-20ό αιώνα —στην εποχή των νεωτερισμών— παρατηρούνται αλλαγές και στην κοινωνική νοοτροπία. Παράλληλα, αλλάζει και η κοινωνική θέση της γυναίκας, που σιγά-σιγά βγαίνει από τα στενά πλαίσια της οικογένειας και γίνεται ισότιμο μέλος της κοινωνίας. Η απήχηση αυτής της πορείας παρατηρείται και στη λογοτεχνία της ίδιας περιόδου. Γίνεται σκοπός του συγγραφέα να περιγράψει τη γυναίκα όχι μόνο ως πιστή, παραδειγματική σύζυγο, καλή μητέρα, αλλά και τη γυναίκα ως άτομο, με το λεπτό αισθηματικό κόσμο της, με ειδική κατανόηση της αγάπης, με ελεύθερη νόηση. Αυτή η απότομη αλλαγή στον «αντρικό» πολιτισμό προκάλεσε τη θεμελίωση ενός άλλου, εντελώς διαφορετικού, «αντρογυνικού» πολιτισμού.

Στόχος της μελέτης μας είναι να παρουσιάσει:
• τη θέση της γυναίκας στην «αντρική λογοτεχνία» του 19ου-20ού αιώνα·

1 Ντίνα Τακάρη, *Η γυναίκα από την αρχαιότητα ως την τεχνολογική επανάσταση*, Αθήνα 1984, 37.

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

• πώς εξελίχθηκε η μορφή της γυναίκας στην ελληνική και τη γεωργιανή κοινωνία και
• πώς διαγράφεται η φυλογυνική τάση στη γεωργιανή και την ελληνική λογοτεχνία του 19ου-20ού αιώνα.

Κάθε πρόβλημα που είναι χαρακτηριστικό για μία εποχή πάντα καθρεφτίζεται στη λογοτεχνία της συγκεκριμένης περιόδου. Από αυτή την άποψη δεν παρουσιάζει εξαίρεση ούτε η ελληνική ούτε η γεωργιανή λογοτεχνία. Μελετώντας τα λογοτεχνικά κείμενα, έχουμε ευκολότερα πρόσβαση σε απαντήσεις σχετικά με την επικαιρότητα του Γυναικείου Ζήτηματος.

Πολλοί αρχαίοι πολιτισμοί στηρίζονταν στο πατριαρχικό μοντέλο της κοινωνικής τάξης. Με καθαρά πατριαχική τάξη και περιορισμό των γυναικείων δικαιωμάτων ιδιαίτερα χαρακτηρίζονταν οι ανατολικές κοινωνίες. Όμως εντελώς διαφορετική εικόνα παρουσίαζαν οι ελληνικές και γεωργιανές κοινωνίες, όπου η θέση των γυναικών ήταν περισσότερο προνομιακή σε σχέση με τις νεότερες εποχές. Ακόμα και στη μινωική,[2] τη μυκηναϊκή και την αρχαϊκή εποχή οι γυναίκες είχαν ιδιαίτερη σημασία. Ο αρχαίος έλληνας τραγικός Σοφοκλής, παρόλες τις μισογυνικές τάσεις που κυριαρχούσαν στην εποχή του (Αισχύλος, Ευριπίδης), αντιλαμβανόταν εντελώς διαφορετικά τη γυναίκα. Οι γυναικείες μορφές του διαδραματίζουν θετικό ρόλο στην εξέλιξη της υπόθεσης και επίσης έχουν σημαντική θέση στην οικογένεια.[3] Ο μεγάλος τραγικός εξίσωσε τα δικαιώματα των δύο φύλων και με αυτό τον τρόπο υπογράμμισε άλλη μία φορά το ρόλο και τη σημασία των γυναικών. Στα έργα του αυτές έχουν πάντα μία αξιόλογη και θετική συμμετοχή στη δομή και αντιπροσωπεύουν, συνήθως, σ' αυτά την αρετή, το καλό και το ωραίο. Η τραγωδία *Αντιγόνη* είναι το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα που τεκμηριώνει αυτή την άποψη. Ενδιαφέρουσα μορφή είναι η Ηλέκτρα στην τραγωδία *Ηλέκτρα*, η οποία προτιμά να πεθάνει παρά να ζει κοντά σε ανθρώπους που σκότωσαν τον πατέρα της.

Στα τέλη του 5ου και στις αρχές του 4ου αιώνα αρχίζει να αναπτύσσεται ένα αληθινό γυναικείο κίνημα, που μπορούμε να πούμε ότι ήταν η αρχή μιας φεμινιστικής κίνησης. Για τον Αριστοφάνη, κωμωδιογράφο της αρχαίας κωμωδίας, ο φεμινισμός ταυτιζόταν με την καταστροφή της οικογένειας και των δημοκρατικών δομών.[4] Τη στάση του απέναντι στο γυναικείο αυτό κίνημα —τη γυναικοκρατία— ο Αριστοφάνης την παρουσίασε στα δύο έργα του: *Λυσιτράτη* και *Εκκλησιάζουσες*.

Ο Πλάτων θεωρούσε ότι οι γυναίκες έπρεπε να έχουν τα ίδια δικαιώματα με τους άντρες. Στην *Πολιτεία* αναφέρεται ότι οι γυναίκες μπορούν

2 Rismag Gordeziani, *Greek Civilization*, I (στα Γεωργιανά), Tbilisi 1988, 28-37.
3 Ντίνα Τακάρη, ό.π., 43.
4 Ντίνα Τακάρη, ό.π., 46.

να ασχοληθούν με τις ίδιες δουλειές που κάνουν οι άντρες.[5]

Μετά την άλωση της Πόλης από τους Τούρκους, η θέση της γυναίκας έγινε πολύ χειρότερη από ό,τι ήταν πριν. Περιορίστηκαν τα δικαιώματά της. Όμως υπήρχαν γυναίκες που μαζί με τους άντρες πολεμούσαν εναντίον των Τούρκων, όπως για παράδειγμα η ηρωίδα της Λήμνου, η Μαρούλα, που με το θάρρος της έσωσε το νησί της από την πολιορκία του Σουλεϊμάν Πασά το 1478. Όταν η Μαρούλα είδε τον πατέρα της να πέφτει και τους συντρόφους να λυγίζουν, άρπαξε την ασπίδα και το ξίφος του νεκρού πατέρα της και αντιστάθηκε μαζί με τους συμπατριώτες της. Ο εθνικός ποιητής Κωστής Παλαμάς της αφιέρωσε το ποίημα *Η κόρη της Λήμνου*, όπου εξυμνεί τον ηρωισμό της.

> Η Μάρω, το αρχοντικό κορμί, της Λήμνου η κόρη
> ξέρεις, πως μόλις άψυχο της φέραν το κορμί του,
> επήρε την ασπίδα του κι εζώσθη το σπαθί του, [...]
> Νεράιδα άλλοι την έλεγαν και άλλοι Παναγία
> κι όλοι Θεού ευλογία.[6]

Το γυναικείο ζήτημα απασχολούσε σε μεγάλο βαθμό την ελληνική κοινωνία του 19ου αιώνα. Αυτό φαινόταν στην καθημερινή ζωή και στη λογοτεχνία. Οι έλληνες συγγραφείς ενδιαφέρονταν περισσότερο γι᾽ αυτό το ζήτημα. Μαζί με άλλα επίκαιρα και κρίσιμα θέματα αρχίζουν να καλλιεργούν τα θέματα που αφορούσαν το οικιακό περιβάλλον, την οικογένεια και τις γυναίκες. Δεν είναι τυχαίο ότι το περιοδικό της γενιάς του ᾽80 εκδίδεται με τον τίτλο *Εστία*.

Ο ίδιος ο Ψυχάρης σε ένα γράμμα του προς τον Α. Παπαντόπουλο έγραφε ότι ο δρόμος των αντρών θα είναι άδειος, αν δε θα τους ακολουθήσουν οι γυναίκες.[7]

Το 19ο-20ό αιώνα οι έλληνες συγγραφείς στα έργα τους κατηγορούν την ελληνική κοινωνία για την ταπεινωτική συμπεριφορά προς τις γυναίκες. Η θέση των γυναικών στις ελληνικές οικογένειες ήταν πραγματικά πολύ δύσκολη έως ανυπόφορη. Πολύ συχνά γίνονταν θύματα της βίας από την πλευρά των πατέρων και των αδελφών τους. Όλα αυτά τα προβλήματα ανάγκασαν τους έλληνες συγγραφείς να ασχοληθούν περισσότερο με το γυναικείο ζήτημα στα έργα τους. Από αυτή την άποψη πολύ ενδιαφέρον είναι το έργο του Γρηγόριου Ξενόπουλου, ο οποίος στα κείμενά του ασχολείται με το θέμα αυτό και δημιουργεί ενδιαφέρουσες γυναικείες μορφές.

---

5 Πλάτωνος, *Πολιτεία*, V, 455d.

6 Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, τ. Ι, εκδ. Μπίρης, Αθήνα, 1972, 36-45.

7 Τατιάνα Σταύρου, «Η Φιλολογική Ηχώ και η εποχή της», *Νέα Εστία,* τχ. 511, 1948, 24.

Εμείς θα ξεχωρίζαμε το έργο του *Η τρίμοφη γυναίκα*, που, κατά τη γνώμη μας, απηχεί την ελληνική φεμινιστική κίνηση. Η πρωταγωνίστρια, η Νίτσα, σπούδαζε στην Ελβετία και μετά το γυρισμό της στην Ελλάδα αντιμετωπίζει πολλά προβλήματα. Η ελευθερία με την οποία ζούσε στην Ευρώπη περιορίστηκε εντελώς από την οικογένειά της και η κοπέλα εναντιώνεται όχι μόνο στο οικογενειακό της περιβάλλον, αλλά και σε όλη την ελληνική κοινωνία.[8]

Εδώ πρέπει να αναφερθεί το γνωστό έργο του Ανδρέα Καρκαβίτσα *Η Λυγερή*, που πρώτη φορά εκδόθηκε το 1890. Και εδώ η ηρωίδα, η Ανθή, γίνεται θύμα της οικογένειάς της, όταν, ενάντια στη θέλησή της, ο πατέρας της της βρίσκει το γαμπρό και την παντρεύει.[9]

Όμως πιο έντονα με το γυναικείο ζήτημα ασχολήθηκε ο αντιπρόσωπος της Γενιάς του ’30 Μ. Καραγάτσης, που αφιέρωσε μια σειρά μυθιστορημάτων σ’ αυτό το θέμα (*Μεγάλη χίμαιρα*, *Γιούγκερμαν*, *Το 10* και άλλα). Σ’ αυτά τα έργα ο Καραγάτσης κατηγορεί και κατακρίνει την ελληνική κοινωνία του 20ού αιώνα. Το χαρακτηριστικό των γυναικείων μορφών του, αυτό που τις ξεχωρίζει από άλλες γυναικείες μορφές της ελληνικής λογοτεχνίας, είναι ο ελεύθερος και ανυπόταχτος χαρακτήρας τους. Οι γυναίκες του αγωνίζονται να απελευθερωθούν από τους ηθικούς περιορισμούς και να αποκτήσουν ισότιμη κοινωνική θέση. Δημιουργώντας τις χειραφετημένες γυναικείες μορφές, ο Καραγάτσης ανταποκρίνεται στο φεμινιστικό κίνημα που αναπτυσσόταν στην Ελλάδα του 20ού αιώνα και προκαλεί την ελληνική κοινωνία να ξεριζώσει παλιές και παραμορφωμένες παραδόσεις. Απασχόληση των γυναικών, ισότιμη κοινωνική θέση, μόρφωση, πορνεία – είναι τα προβλήματα, για τα οποία ο Καραγάτσης συζητά πολύ φανερά και με αυτό τον τρόπο διακηρύσσει τις βασικές απαιτήσεις των ελληνίδων φεμινιστριών. Το έργο του Καραγάτση δεν είναι αξιοσημείωτο μόνο για τις φροϋδικές θέσεις αλλά και για τη ρεαλιστική περιγραφή της ελληνικής αστικής τάξης του 20ού αιώνα και την ανάπτυξη του γυναικείου ζητήματος στα ελληνικά γράμματα.

Σχετικά με το γυναικείο ζήτημα δεν μπορούμε να μην αναφέρουμε τον Κοσμά Πολίτη, με τα μυθιστορήματά του *Λεμονοδάσος*, *Εκάτη* και τις νουβέλες του *Τρεις γυναίκες*, όπως και τον Στράτη Μυριβήλη, με τα έργα του *Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια* και *Η Παναγιά η Γοργόνα*, και άλλους συγγραφείς που πονούσαν για το πρόβλημα και το συζητούσαν μέσα από τα έργα τους.

8 *Η παλαιότερη πεζογραφία μας, 1900-1914*, τ. Θ΄, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 1997, 314-318.

9 Maria Anastassopoulou, «Feminist discourse and literary representation in turn of the century Greece: Kallirrhoë Siganoo-Parren’s», *The Books of down*, J.M.G.S., 15i, 1997, 1-28.

Παρόλο που η γεωργιανή κοινωνία περισσότερο είχε πατριαρχικό χαρακτήρα, το «υπομόχλιο», το στήριγμα της οικογένειας πάντα ήταν γυναίκα. Γι᾽ αυτό στη γεωργιανή κοινωνία ποτέ δεν εμφανίστηκε τόσο κρίσιμα η ανάγκη του Φεμινισμού. Κατά τη διάρκεια της ιστορίας της Γεωργίας, η γυναίκα και το μαντίλι της πάντα ήταν τα σύμβολα της ειρήνης και της συγκατάθεσης. Από αυτή την άποψη πολύ ενδιαφέρουσα είναι η δομή των σύνθετων λέξεων της γεωργιανής γλώσσας: და–ძმა (αδελφός–αδελφή), დედ–მამა (μητέρα–πατέρας), ქალ–ვაჟი (κορίτσι–αγόρι), დედამიწა (γη–μητέρα γη), დედაქალაქი (πρωτεύουσα / μητέρα πόλη), დედაენა (μητρική γλώσσα), დედაბოძი (στηλοβάτης) κτλ., όπου το πρώτο συνθετικό παρουσιάζουν τα θηλυκά. Εξαίρεση αποτελεί μόνο μία λέξη ნეფე–პატარძალი (γαμπρός–νύφη), που σημαίνει ότι ο άντρας μόνο την ημέρα του γάμου του είχε προτεραιότητα, αφού από την επόμενη το ζευγάρι γινόταν ცოლ–ქმარი (γυναίκα–άντρας / αντρόγυνο).

Πληροφορίες για τις αρχαίες γεωργιανές γυναίκες βρίσκουμε ακόμα και στα κείμενα των αρχαίων ελλήνων συγγραφέων: Μήδεια, Κίρκη, Πασιφάη είναι οι πρώτες Γεωργιανές που είχαν συνδέσει την Κολχίδα (Δυτική Γεωργία) με το δυτικό κόσμο.

Στη γεωργιανή λογοτεχνία το γυναικείο ζήτημα αναπτύχθηκε ήδη από τον 5ο αιώνα. Στο πρώτο γραπτό γεωργιανό έργο, *Το μαρτύριο της Σουσανίκ*, ο Ιακώβ Τσουρταβέλι μας παρουσιάζει μια βασίλισσα ανεξάρτητη, χειραφετημένη, πολεμίστρια, η οποία υπερασπιζόμενη το Χριστιανισμό πολεμάει για την ανεξαρτησία της χώρας της και τελικά θυσιάζεται. Η Σουσανίκ ξέρει πολύ καλά ότι την Ημέρα της Δευτέρας Παρουσίας ο άντρας και η γυναίκα θα παρουσιαστούν ισότιμα μπροστά στο Θεό. Η βασίλισσα σκέφτεται πολύ προοδευτικά και παρόλο που έχει συνειδητοποιήσει πολύ καλά τα κοινωνικά της δικαιώματα, περιμένει τη δικαιοσύνη στα επουράνια: «Θα δικαστούμε ο Βαρκσέν Πιτιάκς [...] εκεί που δεν υπάρχουν διακρίσεις ανάμεσα στους άντρες και στις γυναίκες, εκεί που θα μπορέσουμε και οι δυο μας να πούμε το σωστό λόγο μπροστά στο Θεό».[10]

Ο 12ος αιώνας, η εποχή της βασιλείας της Βασίλισσας Ταμάρας, δίκαια θεωρείται ως Χρυσός αιώνας της Φεουδαρχικής Γεωργίας και αυτό οφείλεται στην προσωπικότητά της. Στη Βασιλική Αυλή της έδρασαν γνωστές γεωργιανές γυναίκες, όπως η Χβασάκ Τσοκάλι και η Κραβάι Τζακέλι. Και για αυτό το λόγο το πιο σημαντικό λογοτεχνικό έργο του 12ου αιώνα, *Ο Ανδρειωμένος με τη δορά της Τίγρης*, του διάσημου γεωργιανού ποιητή Σωτά Ρουσταβέλι, παρουσιάζει μια παλέτα με ωραίες γυναικείες μορφές και διακηρύσσει την ισότητα των δύο φύλων με το γνωστό γνωμικό του:

10 Ιακώβ Τσουρταβέλι, *Το μαρτύριο της Σουσανίκ* (στα Γεωργιανά), XVI.

«Σκύμνος λεονταριού δεν υστερεί σε τίποτα είτε είναι θηλυκό, είτε αρσενικό».[11] Η Τινατίν, η Νεστάν-Νταρετζάν, η Φατμάν-Χατούν, η Ασμάτ είναι γυναίκες που εκτός από την ομορφιά και την καλοσύνη τους είναι και σοφές, φιλότιμες, έξυπνες, γεμάτες πατριωτισμό. Μαζί με τους άντρες είναι πρωταγωνίστριες, παίρνουν μέρος και σε πολιτικά ζητήματα και εμπνέουν τους πρωταγωνιστές να κάνουν κατορθώματα.

Η γεωργιανή λογοτεχνία του 19ου-20ού αιώνα που περισσότερο είχε πατριωτικό και απελευθερωτικό χαρακτήρα, ανέπτυξε και τα θέματα τα οποία ήταν επίκαιρα στην Ευρώπη αυτής της περιόδου. Εδώ πρέπει να αναφερθεί το έργο του μεγάλου γεωργιανού συγγραφέα Ιλιά Τσαβτσαβάτζε *Η χήρα του Οτάρ*, όπου ο συγγραφέας δημιουργεί μια μορφή της δυνατής και ανυπόταχτης χήρας, την οποία όλοι γνωρίζουν και όλοι την εκτιμούν. «Γιατί αυτός ο βλάκας ο Γκόγκια είναι καλύτερος από μένα! Αν του ταιριάζουν σκαπάνη και δικέλλα ούτε εγώ δεν είμαι ανίκανη! Τι να κάνουμε τώρα, αν αυτός είναι άντρας κι εγώ γυαίκα. Αυτός δεν είναι ο λόγος για να είναι πιο μπροστά από μένα»[12], λέει η χήρα. Με αυτά τα λόγια της ηρωίδας του ο Τσαβτσαβάτζε δείχνει τη στάση του απέναντι στο γυναικείο ζήτημα που στάθηκε τόσο κρίσιμο τόσο για τη δυτική όσο και τη γεωργιανή κοινωνία του 20ού αιώνα.

Ακόμα και ο Βαζά-Πσαβέλα δεν μένει αδιάφορος απέναντι σ' αυτό το πρόβλημα και σε ένα γνωστό του ποίημα, *Φιλοξενούμενος και οικοδεσπότης*, η πρωταγωνίστρια Αγάζα και ο άντρας της, ο Τζοκόλα, αντιστέκονται σε απόφαση της κοινότητάς τους και τελικά της εναντιώνονται. Δεν μπορούμε να μην αναφέρουμε ένα άλλο ποίημα του Βαζά-Πσαβέλα με τίτλο *Μπαχτριόνι* και την ηρωίδα Λέλα Πματσέλι. Οι Τάταροι της είχαν σκοτώσει τους αδελφούς και είχαν τη μητέρα της φυλακισμένη στο κάστρο Μπαχτριόνι. Η κοπέλα θέλει να πάει με το γεωργιανό στρατό, για να εκδικηθεί τους εχθρούς για το θάνατο των αδελφών της:

> Δεν με έχετε καταλάβει; Τότε θα σας το πω ανοιχτά:
> διψώ τον πόλεμο με τους Τάταρους,
> θέλω να εκδικηθώ για τα έργα που πράξανε [...]
> Γιατί παραξενευτήκατε, Πσάβοι και Χεβσούροι,
> με απορρίπτετε επειδή είμαι γυναίκα;[13]

Ενδιαφέρουσσα λογοτεχνική μορφή είναι η πρωταγωνίστρια του μυθιστορήματος *Το δεξί χέρι του Πρωτομάστορα* του Γκαμσαχούρντια Σορένα

11 Σωτά Ρουσταβέλι, *Ο Αντρειωμένος με τη δορά της τίγρης* (στα Γεωργιανά), 39.
12 Ιλιά Τσαβτσαβάτζε, *Η χήρα του Οτάρ*, (στα Γεωργιανά), Τσέμι Σαούντζε, τ. 7, 305.
13 Βαζά-Πσαβέλα, *Μπαχτριόνι, Ποιήματα* (στα Γεωργιανά), Τιφλίδα 1990, 179.

Κολονκελίτζε. Η μορφή της Σορένας κατέχει μια ξεχωριστή θέση ανάμεσα σε άλλες γυναικείες μορφές του συγγραφέα. Παρόλη την ομορφιά και τη θηλυκότητά της, η Σόρενα έχει πολύ δυνατό, γενναίο και αντάρτικο χαρακτήρα. Όταν ο βασιλιάς έκαψε τα μάτια του πατέρα της, η Σόρενα αποφάσισε να τον εκδικηθεί: «Είμαι γυναίκα, όμως δεν θα συγχωρέσω ούτε το βασιλιά που έκαψε τα μάτια του πατέρα μου. Μην αρχίσετε τον ξεσηκωμό χωρίς εμένα. Στη γιορτή του Αγίου Γεωργίου θα είμαι στο Κβετάρι»,[14] λέει η Σόρενα στους αντάρτες.

Τα έργα *Η θεία Ασμάτ* του Γκριγκόλ Τσερετέλι, *Επαρχιακές εικόνες* του Νίκο Λορτκιπανίτζε και πολλά άλλα αφιερώνονται στα ζητήματα της κοινωνικής ανισότητας των δύο φύλων. Η ανάλυσή τους δύσκολα θα μπορούσε να περιληφθεί σε ένα άρθρο.

Η ανισότητα των δύο φύλων απασχολούσε και τους γεωργιανούς συγγραφείς που προσπαθούσαν να σπάσουν τα παλιά στερεότυπα, κατά τα οποία οι γυναίκες, οικονομικά και κοινωνικά, ήταν εξαρτημένες από τους άντρες. Όμως αυτό το ζήτημα δεν ήτανε τόσο κρίσιμο, όσο το βλέπουμε στον ελληνικό χώρο. Οι γεωργιανοί συγγραφείς ενδιαφέρονται περισσότερο για τη δραστηριοποίηση των γυναικών στην κοινωνική ζωή παρά για την περιγραφή της επισφαλούς και δύσκολης θέσης τους μέσα στην οικογένεια και την κοινωνία.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε με σιγουριά ότι το γυναικείο ζήτημα αντικατοπτρίζεται διαφορετικά στη γεωργιανή και στην ελληνική λογοτεχνία. Απασχόλησε, ωστόσο, και τις δύο κοινωνίες όχι μόνο κατά το 19ο και τον 20ό αιώνα, αλλά γνώρισε μια μακρόχρονη παράδοση.

14 Κωνσταντίνε Γκαμσαχούρντια, *Το δεξί χέρι του Πρωτομάστορα* (στα Γεωργιανά), Ρτσεούλι Τχζουλεμπάνι, τ. 2, 663.

Εθνική ταυτότητα και φύλο στην ελληνική και πολωνική ρομαντική ποίηση του 19ου αιώνα

Αναστασία Χατζηγιαννίδη

Η παρούσα εισήγηση που θέμα έχει τη σχέση φύλου και εθνικής ταυτότητας αποτελεί μία απόπειρα σύγκρισης της ελληνικής και της πολωνικής ρομαντικής ποίησης. Από τη λογοτεχνία των δύο χωρών ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η ρομαντική ποίηση, συμπεριλαμβανομένης και της δραματικής, για τρεις λόγους. Πρώτον, το ρεύμα του ρομαντισμού στην Πολωνία και την Ελλάδα εμφανίστηκε και άνθισε σε σχεδόν παράλληλα χρονικά πλαίσια και υπό παρόμοιες ιστορικές συγκυρίες που άφησαν το άποτυπωμά τους στη λογοτεχνία. Συγκεκριμένα, και στις δύο χώρες οι απαρχές του ρομαντισμού εντοπίζονται στις δεκαετίες του 1820 και 1830[1], ενώ το τέλος του πολωνικού ρομαντισμού οριοθετείται με την εξέγερση του 1863, σχεδόν είκοσι χρόνια νωρίτερα από ότι στην Ελλάδα. Τα ιστορικά γεγονότα που επηρέασαν αναμφισβήτητα τη λογοτεχνική παραγωγή της εποχής είναι η ελληνική επανάσταση με σκοπό – ο οποίος επιτεύχθηκε – την ανεξαρτησία, ενώ στην Πολωνία, δύο αποτυχημένες εξεγέρσεις, οι οποίες μαρτυρούν παρόμοιους εθνικούς πόθους. Δεύτερον, ο ρομαντισμός δεν είναι απλώς ένα λογοτεχνικό ρεύμα αλλά και μια ολόκληρη πολιτική ιδεολογία, στην οποία εντοπίζεται η γένεση της σύγχρονης ιδέας του έθνους και η κατασκευή της εθνικής ταυτότητας. Τρίτον, η ποίηση, όντας το δημοφιλέστερο λογοτεχνικό είδος εκείνης της εποχής τουλάχιστον στις συγκεκριμένες χώρες, αποτελεί όχημα για την καλλιέργεια εθνικής συνείδησης.

Από την οπτική του φύλου η ποίηση καθώς και το έθνος είναι ζητήματα που συνδέονται με την αρρενωπότητα. Αφενός, την εποχή του ρομαντισμού,

1 Στην Πολωνία σημειώνεται διγνωμία σχετικά με τις απαρχές του ρομαντισμού. Η λογοτεχνική παραγωγή της δεκαετίας του 1820, κατά την επικρατούσα πεποίθηση, θεωρείται ένα ενδιάμεσο στάδιο ανάμεσα στον κλασικισμό και το ρομαντισμό, γνωστό ως «πέρασμα στο ρομαντισμό» (przełom romantyczny). Από την άλλη πλευρά, στην Ελλάδα, ως εφαλτήριο για την εμφάνιση του κινήματος θεωρούνταν ο *Οδοιπόρος* του Παναγιώτη Σούτσου, που δημοσιεύτηκε το 1831. Αν, ωστόσο, θεωρήσουμε το Σολωμό ρομαντικό ποιητή, οφείλουμε να τοποθετήσουμε τις απαρχές του ρομαντισμού στην Ελλάδα ήδη στη δεκαετία του 1820.

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

η ποιητική δημιουργία θεωρούνταν σχεδόν αποκλειστικό ανδρικό δικαίωμα ή, ακόμη, χάρισμα. Αφετέρου, τα κηρύγματα της Γαλλικής Επανάστασης που συνοψίστηκαν στο σύνθημα «ελευθερία, ισότητα, αδελφότητα» μιλούν για το έθνος ως αδελφότητα γένους αρσενικού – *fraternité* – στην οποία οι γυναίκες, εφόσον δεν είναι άνδρες, έχουν μηδενική ως μηδαμινή συμμετοχή, όπως έχει παρατηρήσει η Carole Pateman[2]. Εδώ, επομένως, εξετάζονται οι αναπαραστάσεις του θηλυκού σε έργα που προέρχονται από έναν ανδροκρατούμενο χώρο, αυτόν της ποίησης, και αφορούν μία «ανδρική υπόθεση», όπως είναι η κατασκευή του έθνους και η δημιουργία εθνικής ιδεολογίας.

Στο πρώτο μέρος παρουσιάζεται το ζήτημα της ύπαρξης εθνικής συνείδησης – και κατ' επέκταση ταυτότητας – στις γυναικείες μορφές της ποίησης μέσω δύο εικόνων: της πολεμίστριας και της μητέρας. Μιλώντας για πολεμίστριες πρέπει να τονίσουμε ότι αναφερόμαστε σε γυναίκες, οι οποίες ξεπερνούσαν το νοερό όριο μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου χώρου, το οποίο υφίστατο στην κουλτούρα του 19ου αιώνα, καθώς πολεμώντας, συμμετείχαν ενεργά σε υποθέσεις πολιτικές, άρα ανδρικές και αναδείκνυαν εθνική συνείδηση επίσης με τρόπο ανδροπρεπή, εφόσον η ένοπλη υπεράσπιση της πατρίδας αποτελούσε ανδρικό χρέος.

Όσο περιορισμένη κι αν ήταν η συμμετοχή των γυναικών τόσο στην ελληνική επανάσταση όσο και στις δύο πολωνικές εξεγέρσεις, δεν αποτυπώθηκε επαρκώς στη λογοτεχνία της εποχής, όπου η εμφάνιση μαχόμενων ηρωίδων είναι ακόμη πιο σπάνια από ότι στην πραγματικότητα και τα κίνητρα των γυναικών αυτών καμιά φορά αμφίβολα. Η απουσία των θηλυκών μορφών από το πεδίο της μάχης οφείλεται κυρίως στα έμφυλα στερεότυπα που αναπαράγουν τα λογοτεχνικά έργα. Πρώτον, είναι δύσκολο να συγκεραστεί η βιαιότητα της μάχης με την αγγελική, ευαίσθητη θηλυκότητα, η οποία είναι σύμβολο αγάπης, παθητικότητας και γαλήνης. Ταυτόχρονα, η γυναίκα που συμμετέχει στη μάχη πρέπει να επιδείξει χαρακτηριστικά τυπικά της αρρενωπότητας, όπως η ανδρεία και το θάρρος, ακόμη και η βαναυσότητα, τα οποία θέτουν αυτόματα τη θηλυκότητα υπό αμφισβήτηση[3]. Δεύτερον, η συμμετοχή στη μάχη θεωρείται ενεργή δράση στο δημόσιο χώριο, όπου η γυναίκα δεν έχει θέση. Γι' αυτό το λόγο οι ηρωίδες που αποφασίζουν να δράσουν σε ένα δημόσιο χώρο, όπως είναι το πεδίο της μάχης, κρύβουν το φύλο τους υπό ανδρική αμφίεση.

Η συμμετοχή ηρωίδων στον πόλεμο σε συνδυασμό με την πρακτική της μεταμφίεσης σημαίνει κατά μία έννοια απάρνηση της έμφυλής τους ταυτό-

2 Carole Pateman, *The Sexual Contract*, σ. 77-78. Η φεμινιστική προσέγγιση της Carole Pateman εμφανίζεται σε πολλές φεμινιστικές μελέτες με θέμα το φύλο και την εθνική ταυτότητα.

3 Μαίρη Μικέ, *Έρως (αντ)εθνικός*, σ. 164-165.

τητας. Παράδειγμα τέτοιας ηρωίδας είναι η Λιθουανή Εμίλια Πλάτερ, υπαρκτό πρόσωπο, νεαρή κοπέλα, η οποία στρατολογήθηκε ως άνδρας και συμμετείχε στην πολωνική εξέγερση του 1830 έχοντας το αξίωμα του συνταγματάρχη μέχρι το θάνατό της και που ενέπνευσε αρκετούς ρομαντικούς ποιητές της πατρίδας της, μεταξύ των οποίων ήταν κι ο Άνταμ Μιτσκιέβιτς, κορυφαία φιγούρα του πολωνικού ρομαντισμού. Στο ποίημα του «Ο θάνατος του συνταγματάρχη» (*Śmierć pułkownika*), ο Μιτσκιέβιτς περιγράφει τις τελευταίες στιγμές της ζωής της καθώς και την αποκάλυψη του πραγματικού της φύλου, η οποία συντελείται αμέσως μετά το θάνατο της ηρωίδας. Ενδιαφέρον προκαλεί ότι από τον τίτλο του ποιήματος ως τη στιγμή της αποκάλυψης, η οποία βρίσκεται προς το τέλος του έργου, οι περιγραφές πειθούν τον αναγνώστη πως ο ποιητής αναφέρεται σε έναν άντρα, ο οποίος φέρει όλα τα χαρακτηριστικά γενναίου, έμπειρου πολεμιστή. Η Εμίλια Πλάτερ πεθαίνει σαν εθνικός ήρωας, ο οποίος έχει κερδίσει το θαυμασμό και την αγάπη των στρατιωτών αλλά και του λαού. Όσο ζει, η ηρωίδα δεν έχει όνομα, αλλά ταυτίζεται αποκλειστικά με το στρατιωτικό της αξίωμα, κάτω από το οποίο κρύβει την πραγματική της ταυτότητα και, κατά συνέπεια, το φύλο της.

Δεύτερη ηρωίδα – αυτή περισσότερο προϊόν φαντασίας παρά υπαρκτή προσωπικότητα – είναι η Γκραζίνα, πρωταγωνίστρια του ομώνυμου διηγηματικού ποιήματος του Μιτσκιέβιτς *Grażyna*. Πρόκειται για μια Λιθουανή πριγκήπισσα, η οποία, βλέποντας ότι ο λαός της απειλείται από τους λανθασμένους πολιτικούς χειρισμούς του άντρα της, την κρίσιμη στιγμή αναλαμβάνει εν αγνοία του την πρωτοβουλία να οδηγήσει τη μάχη ντύμενη με την πανοπλία του. Πολεμά, λοιπόν, κι αυτή υπό ανδρική αμφίεση. Η Γκραζίνα δεν είναι μια συνηθισμένη γυναίκα. Νιώθει φυλακισμένη μέσα στον ιδιωτικό χώρο, στον οποίο την περιορίζει το φύλο της. Προσπαθεί να ασκήσει πολιτική μέσα από αυτόν, συμβουλεύοντας κρυφά τον άντρα της σε θέματα που αφορούν τη διοίκηση του κράτους. Αν και έχει όλα τα στερεοτυπικά γυναικεία χαρίσματα, όπως ομορφιά και χάρη, είναι δυναμική και έχει ηγετικές ικανότητες. Η επιθυμία της Γκραζίνα να αφήσει τους τοίχους του παλατιού, για να ασκήσει εξουσία στο δημόσιο χώρο, όπου μόνο ο σύζυγός της, Λιτάβορ, έχει δικαίωμα να το κάνει, τη φέρνει αντιμέτωπη με ένα μεγάλο δίλημμα, το οποίο ανάγεται σε ζήτημα πίστης και προδοσίας: αν ακολουθήσει την αγάπη της για το σύζυγο – την παθητικότητα και τη συμμόρφωση στις αποφάσεις του – θα προδώσει το έθνος. Αν πράξει αυτόνομα, όπως κρίνει ότι είναι ωφέλιμο για το έθνος, θα προδώσει τον άντρα της.

Η επιλογή της Γκραζίνα αποδεικνύει ότι η ηρωίδα έχει εθνική συνείδηση και, συνεπώς, φέρει εθνική ταυτότητα, κάτι το οποίο αναμφισβήτητα ισχύει και για την Εμίλια Πλάτερ. Η διαφορά μεταξύ των δύο ηρωίδων

προκύπτει από τον παράγοντα της αγάπης, που θεωρείται βασική πτυχή της θηλυκότητας και μπορεί να έρθει σε σύγκρουση με την εθνική ταυτότητα. Η Εμίλια Πλάτερ ξεχωρίζει ανάμεσα στις ηρωίδες για την ξεκάθαρη εθνική της συνείδηση που, ανεπηρέαστη από άλλους παράγοντες, την ωθεί στην απόφαση να πολεμήσει. Αντίθετα, η Γκραζίνα αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην αγάπη για την πατρίδα και την αγάπη για το σύζυγο.

Μια τρίτη ηρωίδα, αυτή τη φορά δανεισμένη από την ελληνική λογοτεχνία, είναι η Δάφνη στην *Παραμονή* του Αλέξανδρου Ραγκαβή. Ρίχνεται κι αυτή στη μάχη, μεταμφιεσμένη στο νεαρό πολεμιστή Δημήτριο. Ωστόσο στην περίπτωσή της, τα κίνητρα μιας τέτοιας απόφασης είναι δεν είναι καθαρά εθνικά, αλλά περισσότερο ερωτικά. Η Δάφνη αποφασίζει να πολεμήσει όχι μόνο για να εκδικηθεί τη δολοφονία του πατέρα της από τους Τούρκους αλλά και προκειμένου να βρίσκεται στο πλευρό του αγαπημένου της Φλώρου. Οι εθνικές πεποιθήσεις, τις οποίες εκφράζει κατά την εξέλιξη της πλοκής, έχουν περάσει από το φίλτρο της αγάπης, γιατί της τις έχει μεταδώσει ο αγαπημένος της. Η ίδια παραδέχεται, την ώρα που πεθαίνει, πως ο φθόνος της για την πατρίδα, την κάποτε αντίζηλό της, με την οποία μοιραζόταν την καρδιά του Φλώρου, έχει μετατραπεί τώρα σε θερμό πατριωτικό αίσθημα. Η περίπτωση της Δάφνης αναδεικνύει τη σημασία της αγάπης για τη γυναικεία μορφή, στην οποία μπορεί άλλες φορές να παρεμποδίσει τη συγκρότηση εθνικής ταυτότητας αλλά μπορεί και να συμβάλει σε αυτήν.

Και για τις τρεις ηρωίδες – την Εμίλια Πλάτερ, την Γκραζίνα και τη Δάφνη – η απόφασή τους να πολεμήσουν που, φαινομενικά ή ουσιαστικά, είναι απόδειξη εθνικής συνείδησης, στέκεται μοιραία. Η έξοδος από τον ιδιωτικό χώρο, στον οποίο ανήκουν και η απάρνηση της θηλυκής τους ταυτότητας που αυτή συνεπάγεται, οδηγούν στην κατάλυση της ύπαρξής τους, δηλαδή στο θάνατο. Είναι ο μοναδικός τρόπος και χρόνος αποκάλυψης του πραγματικού τους φύλου.

Συγκρίνοντας το λογοτεχνικό τόπο της πολεμίστριας, η οποία αποκρύπτει το φύλο της, με την πραγματικότητα, μπορούμε να δούμε πως η πολωνική ποίηση περιγράφει πλήρως την επικρατούσα τότε κατάσταση: όλες οι γνωστές γυναίκες που συμμετείχαν σε πολεμικές επιχειρήσεις, κάλυπταν το φύλο τους υπό ανδρική αμφίεση. Στην Ελλάδα όμως οι γυναίκες – όπως, για παράδειγμα, η Μπουμπουλίνα, την οποία αναφέρουν στα ποιήματά τους και Πολωνοί ποιητές – πολεμούσαν με τη θηλυκή τους ιδιότητα. Σε αυτό το σημείο τίθεται το εξής ενδιαφέρον ερώτημα: γιατί η ελληνική ποίηση, που ήταν μάλιστα και τόσο κοινωνικά και εθνικά συνειδητοποιημένη, δεν αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα σ' αυτό το θέμα; Η απάντηση μπορεί να εντοπιστεί στη μονολιθική προσκόλληση των λογοτεχνών σε στερε-

ότυπα εξιδανικευμένης θηλυκότητας, τα οποία, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, δε συμβιβάζονται με την πολεμική δράση, καθώς και στην επιθυμία αναπαραγωγής συγκεκριμένων έμφυλων ρόλων που ίσως οδηγεί στην αντιμετώπιση των μαχόμενων γυναικών απλά ως εξαίρεση στον κανόνα.

Η δεύτερη εικόνα, μέσω της οποίας μπορούμε να ελέγξουμε αν οι λογοτεχνικές ηρωίδες της ανδρικής φαντασίας φέρουν εθνική ταυτότητα, είναι η εικόνα της μητέρας. Η μητρότητα μαζί με την αγάπη συγκροτούν τη γυναικεία έμφυλη ταυτότητα. Αν η αγάπη μπορεί να έχει μία ανταγωνιστική ή, πολλές φορές, εντελώς αρνητική σχέση με την εθνική ταυτότητα, ο ρόλος της μητέρας αποτελεί βασικό πεδίο, στο οποίο είναι δυνατόν να αποδειχθεί η ύπαρξη εθνικής ταυτότητας στη γυναικεία μορφή. Στη ρητορική του εθνικισμού εξάλλου, η μητρότητα είναι σημαντική για τη μακροβιότητα του έθνους. Έχει μάλιστα δύο πτυχές, τη βιολογική που αναφέρεται στην αναπαραγωγή του έθνους και ειδικά στη γέννηση μελλοντικών υπερασπιστών της πατρίδας, και την πνευματική, η οποία αφορά την ανατροφή των παιδιών με άξονα τη φιλοπατρία[4].

Η πολωνική εθνική λογοτεχνία του ρομαντισμού καλλιέργησε σε μεγάλο βαθμό αυτό που στα πολωνικά αναφέρεται ως ο μύθος της Πολωνέζας Μητέρας. Ο υμνωδός της εθνικής ιδεολογίας, Άνταμ Μιτσκιέβιτς, δεν την παρέλειψε από τη δημιουργία του, γράφοντας ένα ποίημα με τίτλο «Στην Πολωνέζα Μητέρα» (*Do Matki Polki*). Ο εθνικός χαρακτήρας που μπορεί να πάρει ο ρόλος της μητέρας εμφανίζεται και στην ελληνική ρομαντική ποίηση, περισσότερο δε στη θηλυκή προσωποποίηση της πατρίδας και της ελευθερίας. Σε αυτό το σημείο, ωστόσο, αξίζει να γίνει μια απόπειρα σύγκρισης ανάμεσα στο ποίημα του Μιτσκιέβιτς και στο *La Madre Greca* του Διονύσιου Σολωμού.

Κεντρική φιγούρα των δύο έργων είναι η μητέρα γιου. Ο γιος της Ελληνίδας μητέρας είναι ακόμα μωρό στην κούνια, ενώ της Πολωνέζας βρίσκεται στην παιδική ηλικία. Κοινό στοιχείο των δύο μητέρων είναι η συνειδητοποίηση του πεπρωμένου του γιου τους να θυσιαστεί για την πατρίδα. Η διαφορά ανάμεσα στα δύο έργα έγκειται στο ότι το ποίημα του Μιτσκιέβιτς συγκροτείται από συμβουλές του ποιητή προς την Πολωνέζα Μητέρα, η οποία παραμένει σιωπηλή. Από το περιεχόμενο και το ύφος συνάγεται το συμπέρασμα ότι σκοπός του ποιήματος είναι να κάνει την Πολωνέζα Μητέρα να συνειδητοποιήσει τη μαρτυρική αποστολή του γιου της. Αντίθετα στο έργο του Σολωμού, η μητέρα είναι αυτή που έχει το λόγο και εκφράζει τις σκέψεις της, φανερώνοντας ότι αντιλαμβάνεται πλήρως την ανάγκη να θυσιαστεί το παιδί της για την πατρίδα.

4 Floya Anthias i Nira Yuval-Davis, *Woman – Nation – State*, σ. 1481-1483.

Η Πολωνέζα Μητέρα είναι μορφή τραγική γιατί, εφόσον γνωρίζει τη μοίρα του γιου της που είναι γεμάτη βασανιστήρια, εξορίες και φυλακίσεις, πρέπει να τον προετοιμάσει ώστε εκείνος να αντέξει και να διατηρήσει ακέραιο τον εαυτό του και την πίστη του στην πατρίδα. Η Πολωνέζα Μητέρα αποκτά εθνική ταυτότητα μέσω της συνειδητοποίησης του χρέους που ο γιος της πρόκειται να εκτελέσει. Η αγάπη της για το παιδί της και η αποδοχή του ρόλου του δίνουν εθνικό χαρακτήρα στη μητρότητά της. Σιωπηλή και παθητική δίνει στο παιδί της όση μητρική αγάπη έχει, για να το βοηθήσει να αντέξει στις δύσκολες στιγμές που το περιμένουν. Πρότυπο για την Πολωνέζα Μητέρα είναι η Παναγία, κάτι που συνδέεται με την ξεχωριστή λατρεία των Πολωνών στο πρόσωπο της Παρθένου Μαρίας. Η εικόνα της Πολωνέζας *Mater Dolorosa* ενισχύεται από το ότι στο έργο του Μιτσκιέβιτς, ο γιος παίρνει τα χαρακτηριστικά λυτρωτή: «Ο γιος σου καλείται σε άδοξη μάχη / Και σε μαρτύριο... χωρίς ανάσταση» (15-16)[5].

Η Ελληνίδα μητέρα ελάχιστη σχέση έχει με την Πολωνέζα. Ετούτη έχει πλήρη συνείδηση του πεπρωμένου του γιου της και βιάζεται να μεγαλώσει το μωρό για να το στείλει, σαν Σπαρτιάτισσα μάνα, στον πόλεμο. Πρέπει κι αυτή να τον προετοιμάσει για το ρόλο του στο μέλλον, αλλά η ανατροφή που του δίνει είναι πιο άμεσα συνδεδεμένη με την αποστολή του: το σπαθί κρέμεται δίπλα στο κρεβάτι και μόλις το μωρό ξυπνήσει, η μάνα το βγάζει έξω για να νιώσει την κάπνα απ᾽ τη μάχη και τη μυρωδιά του μπαρουτιού ώστε να συνηθίσει. Η εξιδανικευμένη Ελληνίδα Μητέρα του Σολωμού έχει έντονη εθνική συνείδηση, η οποία ξεπερνά την αγάπη της για το παιδί.

Παρά τις βασικές διαφορές που εντοπίζονται ανάμεσα στην Πολωνέζα και την Ελληνίδα Μητέρα, οι οποίες ενσαρκώνουν δύο διαφορετικά εθνικά πρότυπα μητρότητας, προκύπτει το συμπέρασμα ότι και στην ελληνική και στην πολωνική εθνική ρητορική, όπως αυτή αναπαράγεται στη λογοτεχνία, κυριαρχεί το μοντέλο της μητέρας γιου, ο οποίος θυσιάζεται για την πατρίδα.

Η εικόνα της μητέρας – όχι μόνο αρσενικών παιδιών – επανέρχεται εξάλλου σε περιγραφές πολεμικών τοπίων για να τονίσει την απειλή που δέχεται το έθνος. Αρκεί να θυμηθούμε τις μητέρες στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* του Σολωμού που, ανήμπορες να ταΐσουν τα παιδιά τους, τα βλέπουν να αργοπεθαίνουν. Στη λογοτεχνική παραγωγή των δύο χωρών μπορεί κανείς να εντοπίσει ακόμα σκληρότερες εικόνες – συνήθως γυναικών που βρίσκουν τραγικό τέλος με τα μωρά στην αγκαλιά από το σπαθί του εχθρού. Για παράδειγμα στην *Κυρά-Φροσύνη* του Αριστοτέλη Βαλαω-

5 Syn twój wyzwany do boju bez chwały
I do męczeństwa... bez zmartwychpowstania.

ρίτη, ο Ταχήρης, έμπιστος βοηθός και φίλος του Αλή πασά, οραματίζεται σκηνές επίθεσης κατά των Ελλήνων, στις οποίες αναπόσπαστο στοιχείο είναι οι μητρικές μορφές.

> Και να διψούνε για δροσιά τα χόρτα, τα λουλούδια.
> Βιζήρη, όπου πατήσωμε. Η μάνα ν᾽ απορίχνη,
> όταν ιδή τον ίσκιο μας· στα στήθη της το γάλα
> να γίνεται πικρή χολή, περίδρομος φαρμάκι.
> (Άσμα πρώτον, 68-71)

Παρόμοια, στο μακροσκελές έργο του Άνταμ Μιτσκιέβιτς «Η ημέρα των ψυχών» (*Dziady*), ένας από τους ήρωες, ο Κάπραλ, αφηγείται την εμπειρία του από τη μάχη:

> Κι είδα στήθη μανάδων από σπαθί ξεσκισμένα/
> και μωρά να πεθαίνουν κάτω από κοζάκικες λόγχες.[6]

Από την ανάλυση των εικόνων της πολεμίστριας και της μητέρας προκύπτει ότι η γυναικεία μορφή μπορεί να έχει εθνική ταυτότητα, όσο κι αν το έθνος θεωρείται μια ανδρική αδελφότητα. Ωστόσο ο ιδανικός τόπος συγκρότησης αυτής της ταυτότητας και απόδειξης εθνικής συνείδησης είναι ο ιδιωτικός χώρος, όπου εκπληρώνεται κυρίως ο μητρικός ρόλος. Σ᾽αυτή την περίπτωση η γυναίκα δε χρειάζεται να απαρνηθεί τη θηλυκότητά της, κάτι που μπορεί να αποβεί μοιραίο, όπως αποδεικνύουν οι τύχες των ηρωίδων–πολεμιστριών.

Η γυναικεία μορφή εμφανίζεται στην ελληνική και πολωνική ρομαντική ποίηση επίσης ως προσωποποίηση των αφηρημένων εννοιών της πατρίδας και της ελευθερίας, οι οποίες δεσπόζουν στην εθνική ιδεολογία. Και στις δυο λογοτεχνικές παραγωγές εμφανίζεται το μοτίβο της πάνοπλης ή μαχόμενης θηλυκής μορφής, η οποία ανασυντάσσει τις δυνάμεις της μετά από μακροχρόνια παύση: η Πολωνία σηκώνεται από τον τάφο όπου την είχαν θάψει οι κατακτητές για χρόνια, αν και γυναίκα βασανίζεται, πεθαίνει κι ανασταίνεται σαν το Χριστό, γι᾽ αυτό ο ρομαντικός ποιητής Ζίγκμουντ Κρασίνσκι την ονομάζει αδελφή του Χριστού και κόρη του Θεού· η Ελλάδα σπάει τις αλυσίδες της σκλαβιάς. Παρόμοιες εικόνες βρίσκονται διάσπαρτες σε όλη την ελληνική και πολωνική ρομαντική ποίηση με εθνική θεματολογία. Ενδεικτικά αξίζει να αναφερθεί ένα παράδειγμα από κάθε λογοτεχνική παραγωγή. Η εικόνα της μαχόμενης, «δορα-

6 Widziałem matek szablą rozrywane łona / I dzieci konające na kozackich pikach" (Μέρος Γ΄, σκηνή ΙΙΙ, 36-37).

τοφόρου» Ελλάδας βρίσκεται στο μακροσκελές ποίημα του Αλέξανδρου Σούτσου *Η Τουρκομάχος Ελλάς*:

Μόνον η τάλαινα Ελλάς, ήτις
εκατοντάδες ενιαυτών
καταναλώθη ως φωτοχύτης
λύχνος τους άλλους υπηρετών
και εις βαρβάρους υπεδουλώθη,
δορατοφόρος πάλιν ωρθώθη·
(*Η Τουρκομάχος Ελλάς*, Άσμα τρίτον, 471-476)

Ο Ζίγκμουντ Κρασίνσκι απευθύνεται στην Πολωνία ως εξής:

Σήκωσε το ξίφος πάνω απ᾽ την κόλαση!
Τσάκισε των τρισκατάρατων το μαύρο γένος!
Κομμάτιασε με το σπαθί το ματωμένο κνούτο
των βάρβαρων ορδών του κόσμου τούτου!
(«Ψαλμός της αγάπης», 378-381)[7]

Κοινός τόπος σχετικός με τη γυναικεία προσωποίηση αφηρημένων εννοιών είναι επίσης η αγάπη του ήρωα για την πατρίδα που μπορεί να πάρει χαρακτήρα έρωτα για μια αγαπημένη. Η πατρίδα εμφανίζεται τότε ως νεαρή παρθένος, ιδανική ερωμένη που ξεπερνά την επίγεια αγαπημένη των ηρώων, καθώς ανακινεί ανώτερα συναισθήματα στους αρσενικούς ήρωες. Ωστόσο, πολύ συχνότερη συγκριτικά είναι η εμφάνιση της πατρίδας ή της ελευθερίας με την ιδιότητα της μητέρας κυρίως των αγωνιστών, αλλά και του έθνους ολόκληρου, στο οποίο συμπεριλαμβάνονται όλοι ανεξαρτήτως φύλου. Η ρομαντική ποίηση αναπαράγει το αρχέτυπο της μητέρας που βρίσκεται στο συλλογικό υποσυνείδητο προκειμένου να μετατρέψει την πατρίδα σε βασικό ιδανικό, κεντρικό άξονα μέσα στην εθνική ιδεολογία. Στον ελληνικό ρομαντισμό μπορεί να είναι τρομερή πολεμίστρια και τρυφερή μητέρα ταυτόχρονα, όπως συμβαίνει στο ποίημα του Βαλαωρίτη *Ασπασμός. Προς την μητέρα Ελλάδα*. «Μεγάλη Μητέρα», «θεάνθρωπη» την ονομάζει ο Σολωμός, «μητέρα ηρώων» την αποκαλεί ο Κάλβος· σα μάνα που κλαίει πεσμένη στα γόνατα βλέπει ο Μιτσκιέβιτς την ελευθερία.

7 Τίτλος πρωτότυπου: *Psalm miłości*
Przeciw piekłu podnieść kord!
Bić szatanów czarny ród!
Rozciąć szablą krwawy knut
Barbarzyńskich w świecie hord!

Παρόμοια παραδείγματα βρίσκονται σε ολόκληρη τη ρομαντική ποίηση, η οποία, προβάλλοντας την πατρίδα ή την ελευθερία ως μητέρα, τονίζει τον εθνικό χαρακτήρα που πρέπει να έχει ο μητρικός ρόλος προκειμένου να εξασφαλιστεί η μακροβιότητα του έθνους. Πρέπει, ωστόσο, να παρατηρηθεί ότι το μοτίβο της πατρίδας ή της ελευθερίας στο ρόλο της μητέρας εμφανίζεται συχνότερα στην ελληνική ποίηση, όπου οι εικόνες είναι άρτια ανεπτυγμένες σε αντίθεση με την πολωνική ποίηση, στην οποία η πατρίδα ή η ελευθερία ως μητέρα εμφανίζεται σπανιότερα και με αρκετά συντομότερες περιγραφές.

Συγκρίνοντας την ελληνική με την πολωνική ρομαντική ποίηση μπορούμε να συνάγουμε τα εξής συμπεράσματα που αφορούν τη σχέση φύλου και εθνικής ταυτότητας στη γυναικεία μορφή. Καταρχάς, η γυναίκα μπορεί να φέρει εθνική ταυτότητα, η οποία μπορεί να αποδειχθεί ποικιλοτρόπως, ακόμη και μέσω της συμμετοχής της στην ένοπλη μάχη. Ο εθνικός της ρόλος ωστόσο εκπληρώνεται ιδανικά μέσω της μητρότητας, η οποία στον πατριαρχικό λόγο αποτελεί βασική πτυχή της θηλυκότητας και ύψιστη αποστολή κάθε γυναίκας. Σε δεύτερο επίπεδο, ο μητρικός ρόλος ιεροποιείται στην εθνική ρητορική μέσω της εμφάνισης ανώτερων αξιών, όπως η πατρίδα και η ελευθερία, με μορφή γυναίκας και μάλιστα μητέρας – των αγωνιστών ή του έθνους ολόκληρου. Συνεπώς, η συγκρότηση εθνικής ταυτότητας συντελείται στη γυναικεία μορφή στο πλαίσιο της έμφυλής της ταυτότητας. Στοιχεία αρρενωπότητας, όπως η μαχητικότητα, μπορούν επίσης να αποτελέσουν ένδειξη εθνικής συνείδησης, όντας ωστόσο απειλή για την ύπαρξη της ηρωίδας. Τέλος, η γυναικεία μορφή κατέχει σημαντική θέση στην κατασκευή εθνικής ταυτότητας, καθώς στο πρόσωπό της αναπαρίστανται βασικές έννοιες της εθνικής ιδεολογίας, όπως η πατρίδα και η ελευθερία.

Βιβλιογραφία

Μελέτες

Μικέ Μ., *Έρως (αντ)εθνικός*, Πόλις, Αθήνα 2007.

Anthias F., Yuval-Davis N., *Woman-Nation-State*, [στο:] Hutchinson J., Smith A. (ed.), *Nationalism. Critical concepts in political science*, Routledge, London 2000, σ. 1475-1488.

Pateman C., *The Sexual Contract*, Polity Press, Cambridge 1988.

Τόμοι λογοτεχνικών έργων

Παράσχος Κλέων (επιμ.), *Αριστοτέλης Βαλαωρίτης*. Βασική βιβλιοθήκη, εκδ. Ζαχαροπούλου, Αθήνα 1959.
Ραγκαβής Αλέξανδρος Ρίζος, *Άπαντα τα φιλολογικά*, τόμος Δ΄, Δραματική Ποίησις, Τύποις Ελληνικής Ανεξαρτησίας, Αθήνα 1874.
Σολωμός Διονύσιος, *Άπαντα* (επιμ. Λίνος Πολίτης), τόμος Β΄, Παράρτημα. Ιταλικά (Ποιήματα και πεζά), Γ΄ έκδοση, Ίκαρος, Αθήνα 1991.
Σούτσος Αλέξανδρος, *Άπαντα*, Εκδόσεις Μπούρα–Κοσμαδάκη, Αθήνα 1963.

Krasiński Zygmunt, *Wiersze, poematy, dramaty* (oprac. Marian Bizan), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.
Mickiewicz Adam, *Dziady* (oprac. Maria Cieśla-Korytowska), Universitas, Kraków 1998.
Mickiewicz Adam, *Grażyna* (Wstęp i komentarz Mariana Ursela), Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, Wrocław 1991.
Mickiewicz Adam, *Poezje*, tom II, Wierszse z lat 1825-1855, Nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej, Kraków 1928.

ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΦΥΛΟ

Λεσβιακές, ομοφυλοφιλικές,

αμφιφυλοφιλικές και διαφυλικές

σπουδές (ΛΟΑΔ)

Η ταυτότητα της λεσβίας: από την *Ερωμένη της* στην Κατίνα Μελά μέσω της Θαλασσίας Ύλης και της Olga Broumas

Βαρβάρα Ρούσσου

Ουσιαστικά η λεσβιακή παρουσία στην ελληνική πεζογραφία συγκροτείται στον τελευταίο αιώνα από τρία πεζογραφήματα: το παλαιότερο *Η ερωμένη της,* το προ ετών *Μόνο γυναίκες* της ψευδώνυμης Μάρα Σέη και το πρόσφατο *Μέσα σ' ένα κορίτσι σαν κι εσένα* της Άντζελας Δημητρακάκη.

Η ανακοίνωσή μου επικεντρώνεται στο τελευταίο βιβλίο από τα προαναφερθέντα. Θα επιχειρήσω να παρουσιάσω την συγκρότηση της λεσβιακής ταυτότητας και να εξετάσω την αναπαράσταση μιας μυθοπλασιακής λεσβίας συσχετίζοντας την εικόνα αυτή με την τρέχουσα πραγματικότητα αλλά και υπό το πρίσμα διαφόρων θεωρητικών μοντέλων, που αν και δεν εφαρμόστηκαν στην ολότητά τους αλλά αποσπασματικά, απέδωσαν κατά τι την έντονη συζήτηση των τελευταίων τριάντα ετών γύρω από τον σχηματισμό της λεσβιακής ταυτότητας. Χωρίς να αποδίδω στη συγγραφέα την υπόρρητη παρουσία συγκεκριμένων ολοκληρωμένων θεωρητικών μοντέλων πάνω στα οποία δομήθηκε το έργο, πιστεύω ότι με την ανακοίνωσή μου θα διαφανεί πως το κείμενο, λόγω θέματος, τέμνεται με θεωρητικά ζητήματα και συγκεκριμένες θέσεις κι εγώ συναντώ στοχαστές όπως η Wittig, Kristeva, Fuss.

Ένα ενδιαφέρον στοιχείο του βιβλίου είναι η απεικόνιση των λεσβιών με τρόπο ώστε να έχει αποφευχθεί η παλαιού τύπου[1] ομογενοποιημένη αναπαράσταση που παρίστανε συλλήβδην τις λεσβίες ως αντιπαθείς, αρρενωπές, παθολογικές παρουσίες πράγμα που οδηγούσε στην αναπαραγωγή στερεότυπων αντιλήψεων γνωστών από τη μαζική κουλτούρα γενικά. Το συγκεκριμένο έργο τονίζει την κανονικότητα της λεσβιακής επιλογής διερευνώντας την συγκρότηση της υποκειμενικότητας μιας νέας, που μεταξύ των άλλων, είναι και λεσβία. Έτσι το βιβλίο δημιουργεί έναν προβληματισμό γύρω από το θέμα της αναπαράστασης της λεσβίας μέσω του λόγου και προτείνει μια εικόνα βασισμένη στην ρευστότητα της υποκειμενικής ταυτότητας παρά στις διχοτομίες αρσενικό/θηλυκό, ετεροφυλοφιλία/ομοφυλοφιλία.

1 Όπως συμβαίνει με το *Πηγάδι της μοναξιάς,* πράγμα που έχει ήδη συζητηθεί από τους μελετητές.

Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)", Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3) © 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

Η Κατίνα, η πρωταγωνίστρια του βιβλίου, μεταστρέφει τη σύνδεση της γυναικείας σεξουαλικότητας–ταυτότητας όχι μόνον με την ετεροφυλοφιλία αλλά και με την μητρότητα και με το οικιακό–ιδιωτικό και τα δύο ως ιερά και απαράβατα συνδεόμενα μάλιστα συχνά και με το εθνικό στοιχείο. Η Μελά, για την οποία «στα δεκαοχτώ, τα κορίτσια ήταν το πιο φυσιολογικό μέρος της ζωής μου : η άγκυρα»,[2] είναι ήδη συνειδητά λεσβία γυναίκα, δηλαδή άλλοτε βρίσκεται μακράν του ορισμού της Monique Wittig: «μια λεσβία πρέπει να είναι κάτι άλλο, μια μη γυναίκα, ένας μη άνδρας»[3] άλλοτε, και κυρίως, οικοδομώντας και αποσυναρμολογώντας ταυτόχρονα τα όρια της λεσβιακής της ταυτότητας, την οποίαν δεν αμφισβητεί αλλά δεν φαίνεται και να περιορίζει. Επιπλέον, η ηρωίδα μεταφέρει τη γυναικεία σεξουαλικότητα από τη σφαίρα του ιδιωτικού στο δημόσιο: προβάλλει δυναμικά το δικαίωμα στην ελεύθερη επιθυμία, στη διάθεση του σώματός της χωρίς περιορισμούς, χωρίς την απαρέγκλιτη υπαγωγή στο εγκλωβιστικό δίπολο ετεροφυλοφιλία/ομοφυλοφιλία – πράγμα που συνιστά μια πολιτική πράξη ακόμη κι αν η ίδια δεν το συνειδητοποιεί ή δεν το κατονομάζει. Οι παράλληλες με την κύρια σχέση της σεξουαλικές εμπειρίες μπορούν να εκληφθούν ως αναζήτηση της ελεύθερης διάθεσης του σώματος (και εδώ εντάσσεται και η απροσδόκητη ετεροσεξουαλική εμπειρία της), πέρα από τα στεγανά σχέσεων που παραπέμπουν στο καθιερωμένο κανονιστικό μοντέλο της κοινωνίας, το μονογαμικό ζευγάρι. Ίσως αυτό να αποτελεί το θεμελιώδες ζητούμενο για μεγάλη μερίδα ομοφυλόφιλων που συνειδητά ή όχι ακολουθούν το αφομοιωτικό μοντέλο (assimilation)[4] και που προσβλέπουν στην ένταξή τους στον κανονιστικό τρόπο ζωής, με αναγνώριση φυσικά της διαφοράς τους, πράγμα στο οποίο παραπέμπει στο ζευγάρι Κλειώ–Ιωάννα.

Η Κατίνα σε μια στιγμή αμφιβολίας αναγνωρίζοντας μια ουσιοκρατική διάσταση στην λεσβιακή της ταυτότητα –ανάλογη θεωρητική αμφιβολία θέτει η Fuss διερωτώμενη αν είναι δυνατή να αποφευχθεί η ουσιοκρατία– αναφέρει: «Ό,τι και να λένε οι μεταδομιστές, υπάρχει μια βιολογική διάσταση της σεξουαλικότητας».[5] Εκφράζει έτσι τον προβληματισμό της

2 Ά. Δημητρακάκη, ό.π., σ. 93.

3 M. Wittig, «Δεν γεννιέσαι γυναίκα», μτφρ. Μ. Μηλιώρη, Αθ. Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική,* Αθήνα, νήσος, 2006, σ. 409-422: 413. Φυσικά υποκρύπτεται εδώ και η αντίθεση στην γνωστή φράση της Wittig «Οι λεσβίες δεν είναι γυναίκες», βλ. παρακάτω.

4 "Assimilation or Liberation, Sexuality or Gender", Nikki Sullivan, *A Critical Introduction to Queer Theory,* Edinburgh University Press, Edinburgh, 2003, σ. 22-36 και D. Harris, *The Rise and Fail of Gay Culture,* New York, Hyperion, 1997, σ. 240-242.

5 Ά. Δημητρακάκη, ό.π., σ. 176. Την ουσιοκρατική απόχρωση της λεσβιακής σκέψης επεξηγεί η Fuss, ό.π., σ. 545. Είναι δυνατή στο σημείο αυτό μια επέκταση της σκέψης

για την πλήρη αποφυσικοποίηση της σεξουαλικότητας και τους πιθανούς περιορισμούς στους οποίους θα όφειλε πιθανόν να εμπίπτει. Εντούτοις η Κατίνα αναγνωρίζει την μικρότερη σχέση βιολογίας–σεξουαλικότητας ενώ, όπως διαφαίνεται και από τα προσωπικά της βιώματα, περισσότερο η σεξουαλικότητά της υπήρξε προϊόν σύνθετης αλληλεπίδρασης κοινωνικών, πολιτικών, ταξικών παραγόντων.[6]

Ως προς το εθνικό ελληνικό στοιχείο η λεσβιακή ταυτότητα της Κατίνας Μελά είναι κυρίως χωρικά ετεροπροσδιορισμένη στην κατεξοχήν πατρίδα της τις ΗΠΑ ενώ η Ελλάδα παίζει μικρό ρόλο σε αυτήν την διαδικασία, τόσο σε προσωπικό επίπεδο, όσο και υπό την έννοια ότι η συλλογική ελληνική λεσβιακή ταυτότητα φαίνεται θολή και αδύναμη να δημοσιοποιηθεί και να γίνει αντικείμενο σοβαρής, ενδελεχούς, ευρύτερης συλλογικής επεξεργασίας. Αλλά και η λεσβία μητέρα της διαμόρφωσε την δική της λεσβιακή ταυτότητα εκτός Ελλάδας. Όμοια το ζευγάρι των λεσβιών απόκτησε το παιδί τους στο εξωτερικό όπου μάλιστα η σύντροφος της μητέρας διεκδίκησε και έλαβε άδεια γονεϊκή, γεγονός απίστευτο για τα ελληνικά δεδομένα. Η ισχυρότερη σωματική–σεξουαλική σχέση της ήταν εκείνη με την Έβελιν, την ελληνοαυστραλέζα, μια επίσης ημιελληνίδα που τελικά φεύγει. Η Κατίνα δηλώνει «ως Ελληνοαμερικανίδα με χαρακτηρίζει το να μην έχω πατρίδα» και « αυτή η λέξη είναι σεξιστική». Η Θαλασσία Ύλη επισημαίνει την διπλή της –ελληνική και αμερικανική– ταυτότητα. Η διαρκής αναζήτηση χώρου ή πατρίδας ταυτίζεται με την εσωτερική αναγκαιότητα σύστασης της ταυτότητας, η οποία όμως δεν καταλήγει να οριοθετηθεί τοπικά. Η Κατίνα φεύγει από την Αμερική για να βρει στην Ελλάδα, τα προγονικά γυναικεία ίχνη της, αλλά εντέλει αδυνατεί να βιώσει την έννοια της πατρίδας σε έναν κόσμο όπου οι αποστάσεις δεν έχουν καμιά σημασία. Η γυναίκα εδώ παραπέμπει, τηρουμένων των αναλογιών και των διαφορών, στην άπατρι νομάδα της Rosi Braidotti που πέραν του φαλλογοκεντρισμού αναζητά την ανανεωμένη γυναικεία ταυτότητα.[7]

της ηρωίδας προς την απόπειρα μερικής και σκόπιμης χρήσης της ουσιοκρατίας στην υπηρεσία της φεμινιστικής πολιτικής. Πρόκειται για θέσεις επεξεργασμένες από την D. Fuss και την G. Spivak. Η Spivak μάλιστα εισηγείται τον όρο «στρατηγική ουσιοκρατία». Βλ. D. Fuss, *Essentially Speaking Feminism, Nature, and Difference,* Routledge, New York, 1989.

6 Αναφέρομαι στην κριτική της J. Butler σχετικά με τη στρατηγική της αποφυσικοποίησης βλ. J. Butler, *Σώματα με σημασία. Οριοθετήσεις του φύλου στο λόγο*, μτφρ. Π. Μαρκέτου, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σ. 202-244: 202.

7 Αναφέρομαι στον νομαδισμό της Rosi Braidotti *Nomadic Subjects Embodiment and Sexual Difference In Contemporary Feminist Theory,* New York, Columbia University Press, 1994. Βλ. και το μεταφρασμένο άρθρο της «Ενσώματη ταυτότητα, Έμφυλη διαφορά» στο Α. Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική,* Αθήνα, Νήσος, 2006, σ. 189-211.

Η αίσθηση που αποκομίζει μια νέα λεσβία της Αμερικής που έρχεται στην Ελλάδα έχοντας ήδη διαμορφωθεί σε ένα λεσβιακό πλαίσιο ικανό σε πρακτικές, τρόπο ζωής, υποκουλτούρα (επομένως και συγκροτημένη λογοτεχνική παράδοση) συνοψίζεται στις ακόλουθες παρατηρήσεις της Κατίνας: «Εδώ όλα βασίζονται στη «διακριτικότητα». Οι λεσβίες σαν κι εμάς, με ξεκάθαρα και ανοιχτά σχέδια για κοινή ζωή σε κοινή θέα δεν υφίστανται. Κρύβονται, ποιος ξέρει. Δεν παντρεύονται πάντως… στον έξω κόσμο συμπεριφέρονται ως φίλες. Φίλες σε στυλ 19ου αιώνα. Φίλες σε στυλ Playboy. Εξαρτάται από το περιβάλλον».[8] Και για την ελληνική λεσβιακή λογοτεχνία: «Διάβασα ένα ελληνικό μυθιστόρημα για μια καυλωμένη λεσβία», εννοώντας το *Η ερωμένη της*,[9] και η γνώμη της συμπληρώνεται με αφορμή ένα πριβέ gay και lesbian πάρτυ: «Αυτά με την Μερκούρη, τη Γαλάνη κλπ. με κρατάνε πολύ απέξω, γαμώτο.»[10] Επομένως, ό,τι χαρακτηρίζει τις ελληνίδες λεσβίες είναι ένας περιορισμένος σχετικά χώρος στον οποίον κινούνται με την επίπλαστη κανονικότητα να επικαλύπτει την υπόγεια διαφορετικότητα που δεν αποτολμά την αποκάλυψη. Παράλληλα, μέρος της ευρύτερης, της μαζικής, ελληνικής κουλτούρας εγγράφεται στην λεσβιακή υποκουλτούρα[11] και σημασιοδοτείται ιδιαίτερα. Εντούτοις, η υποκουλτούρα αυτή εξακολουθεί να παραμένει μάλλον ασαφής και αφανής, ή τουλάχιστον εμφανής μόνο εντός των πλαισίων της γκέι κοινότητας, καθώς δεν υπάρχουν παρά ελάχιστοι καλλιτέχνες που έχουν αποτολμήσει το coming out δημιουργώντας με καταφανή και παρούσα στο έργο τους την ομοφυλόφιλη ταυτότητά τους. Αυτήν την ασάφεια, την συνενοχική υπόγεια γνώση, νομίζω, υπαινίσσεται και η Κατίνα έχοντας πίσω της την διαφορετική αμερικανική εμπειρία.

Στο βιβλίο ακόμη πλην της κύριας ηρωίδας εμφανίζονται: η περιστασιακή ερωμένη μιας βραδιάς, δυο κοπέλες που η Κατίνα γνωρίζει σε ένα μπαρ και συναναστρέφεται για ένα βράδυ, μια ελληνοαυστραλέζα λεσβία, περιπέτεια της μιας βραδιάς, αλλά κυρίως η φίλη της Αιμιλία και το ζευγάρι Κλειώ–Ιωάννα με το παιδί. Αυτή η τελευταία οικογένεια μοιάζει να μην ανήκει στον ελληνικό μεσοαστικό χώρο όπου φαίνεται να κινείται και ελάχιστα θίγονται τα προβλήματα μιας τέτοιας οικογενειακής δομής στην ομοφοβική ετεροσεξουαλική ελληνική κοινωνία. Όπως έχω προα-

8 Ά. Δημητρακάκη, ό.π., σ. 47.

9 Ά. Δημητρακάκη, ό.π., σ. 99.

10 Ά. Δημητρακάκη, ό.π., σ. 199.

11 Η έννοια υποκουλτούρα εδώ αναφέρεται αν και δεν φέρει εκείνα τα γνωρίσματα που την εντάσσουν στον όρο υποκουλτούρα και ειδικά στην γκέι υποκουλτούρα (ή ΛΟΑΤ ή queer υποκουλτούρα). Βλ. D. Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style,* Routledge, 1981.

ναφέρει η αρχική σύνθεση της ιδιότυπης οικογένειας έλαβε χώρα αρχικά στην Αγγλία και η επιστροφή στην Αθήνα σήμανε τον πόλεμο αρκετών ετών με την κοινωνία, ο οποίος όμως αποδίδεται συνοπτικά.[12] Η ομοφοβία και η απόρριψη από το περιβάλλον ελάχιστα και ήπια θεματοποιούνται σε βαθμό που κάποιος να αναρωτιέται αν βαδίζουμε σε μια οδό προς την κανονικοποίηση και την αποδοχή των ομοφυλόφιλων σε μια ετεροκανονιστική κοινωνία.[13] Έτσι η Κατίνα κινείται στον νεφελώδη χώρο των ελληνίδων λεσβιών με μόνο σημείο συνάντησης και ελεύθερης έκφρασης τα μπαρ, για τα οποία δεν σχηματίζει την καλύτερη εικόνα, παρότι εντέλει αποτελούν σημείο αναφοράς για την διαμόρφωση της gay ζωής και κουλτούρας. Πέρα από τις λεσβίες που παρουσιάζονται να κινούνται στα μπαρ και η λεσβιακή ομάδα δεν σηματοδοτείται ιδιαίτερα θετικά: «Υπάρχει ένας διχασμός, νομίζω, που έχει να κάνει όχι μόνο με τη διαφορά ηλικίας αλλά και με το πώς κατανοεί κανείς την ταυτότητα «λεσβία»…ενώ την παροτρύνουν να πάει σε άλλη ομάδα που «είναι πιο light».[14] Τέλος, η αναγνώριση του ποιητικού έργου της Θαλασσίας Ύλης και η παρουσία αυτού του καταφανώς λεσβιακού έργου στον «ευπρεπή» ελληνικό–εθνικό λογοτεχνικό κανόνα ανάγεται στο χώρο αποκλειστικά της φαντασίας. Αυτή η μάλλον άτονη πλευρά του βιβλίου αφήνει αιωρούμενα ερωτηματικά αλλά εντέλει η εστίαση στο πρόσωπο της Κατίνας και σε αυτό της μητέρας–Θαλασσίας Ύλης επιτρέπουν τέτοια κενά.

Η λεκτική εκφορά της λεσβιακής της ταυτότητας προς την ξαδέλφη γίνεται αρκετούς μήνες μετά την άφιξη της Κατίνας στην Αθήνα. Ωστόσο, η κύρια εκδήλωση της γλωσσικά λαμβάνει χώρα σε συνθήκες αναταραχής. Στην ερώτηση του αναρχικού τύπου των Εξαρχείων «τι είναι αυτό που σε κάνει να ξεχωρίζεις ως άνθρωπος;» η Κατίνα απαντά «είμαι λεσβία», γεγονός που σημαίνει ότι το κύριο στοιχείο της ταυτότητάς της είναι η λεσβιακή της υπόσταση. Ή αλλιώς η πολιτική της ταυτότητα ορίζεται από το ότι είναι λεσβία. Καθώς η απάντηση δίνεται στον κουκουλοφόρο αναρχικό, που δηλώνει ότι «θα πέσει ξύλο», σε ένα διάλογο ταυτοτήτων (όπου αυτός δηλώνεται και από την αμφίεσή του και από το λόγο του ως αντιεξουσιαστής) ανάγεται σε δήλωση αντιστασιακής στάσης ισότιμης με την βίαιη αντίδραση του νέου ενάντια σε έναν κόσμο ετεροκαθορισμένων ταυτοτήτων. Η λεσβία αντιστέκεται στον κόσμο της ετεροκανονικότητας όπως

12 Ά. Δημητρακάκη, ό.π., σ. 262, 264. Η μάχη με τον περίγυρο αποδίδεται με τις φράσεις «ατσαλένια νεύρα», «παρανοϊκή αισιοδοξία», «να περνάνε…αδελφές».

13 Εκτός από τις αντιδράσεις στην οικογένεια ομόφυλων γονιών που αναφέρει εν συντομία η Ιωάννα στην Κατίνα, (βλ. παραπάνω σημ. 14) δύο παραδείγματα καταγράφουν μια μάλλον ήπια ομοφοβία, βλ. σ. 191, 249.

14 Ά. Δημητρακάκη, ό.π., σ. 203.

ο αναρχικός στο αστικό κατεστημένο. Με τέτοια στοιχεία είναι δυνατόν η Κατίνα, ως έκφραση μη κανονικής σεξουαλικότητας να προσδιορίζεται ως queer, έστω υπό την ευρύτερη έννοια, ως ταύτιση με την αντίσταση, δηλαδή ως μια θέση διαφοροποίησης προς τον κάθε ηγεμονικό ετεροκανονιστικό λόγο; Θα έλεγα μάλλον όχι εφόσον το queer δεν είναι ταυτότητα και εφόσον προβάλλοντας η ηρωίδα την κατηγορία λεσβία σιωπηρά αποδέχεται την ταυτότητά της (ως λεσβία) δηλαδή επιβεβαιώνει διχοτομίες και αποδέχεται μια ταυτότητα, απόψεις που η queer θεωρία αρνείται (αντίθετη στις ταυτότητες, πολιτική μη σταθερών ταυτοτήτων, αποδιάρθρωση διπόλων). Ωστόσο, η προβολή της σεξουαλικής ταυτότητας εντάσσει τη Μελά δυνητικά σε ένα σύνολο ατόμων που διατηρούν τη δυνατότητα της ετεροτοπίας, κατά τη φουκωική έννοια.[15] Τον όρο εξάλλου χρησιμοποιεί η ηρωίδα προσδιορίζοντας την ποίηση της μητέρας της.[16] Η Κατίνα επιπλέον αδυνατεί να αποτελέσει έμπρακτη απόδειξη οποιουδήποτε σταθερού παραδείγματος. Λειτουργεί εν μέσω εντάσεων σταδιακά και αλλεπάλληλα κλιμακούμενων και αποκλιμακούμενων στις εξομολογήσεις της, αφενός επιχειρώντας να συγκροτήσει μια σταθερή υποκειμενικότητα μέσω της γραφής, αφετέρου αποκαλύπτοντας την πολλαπλότητά της. Έτσι, αντιστέκεται στην «νόρμαλ» σχέση–αντίγραφο της ετεροφυλόφιλης ζωής που της υπόσχεται και της παρέχει η φίλη της Αιμιλία, στο στεγανό της διδακτορικής έρευνας, στον περιορισμό της πατρίδας και της πόλης. Όλο το παραπάνω, νομίζω, είναι μια από τις διαστάσεις του βιβλίου που εμπίπτει στο ευρύ queer πλαίσιο: η έννοια της πολυφωνίας ενάντια σε μια παγιωμένη σταθερότητα: η ύπαρξη εν κινήσει είναι πολυδιάστατη και εγγενώς δυναμική και το υποκείμενο εξελίσσεται συνεχώς. Η ταυτότητα της Κατίνας δυνητικά ανατρεπτική, ρευστή, μη συνεκτική επιβεβαιώνει ότι η αίσθηση ταυτότητας δεν μπορεί παρά να υφίσταται και είναι μάλλον αδύνατη η απόρριψή της.[17] Η Κατίνα γίνεται ένα είδος έκκεντρου υποκειμένου κατά την de Lauretis, εξαιτίας της έκκεντρης οπτικής που στηρίζει την ικανότητά της να μετατοπιστεί πέραν των ιδεολογικών και των χωρικών σημάνσεων του «σπιτιού». Ωστόσο, ο σεξουαλικός προσανατολισμός ως μέρος της γενικότερης σεξουαλικότητάς της παραμένει για την ηρωίδα περισσότερο σταθερός και ευκολότερα προσδιορίσιμος, όπως φαίνεται και

15 Μισέλ Φουκώ, «Ομιλίες και Γραπτά 1984, Περί αλλοτινών χώρων (διάλεξη στη λέσχη αρχιτεκτονικών μελετών, 14 Μαρτίου 1967)», *Architecture, Mouvement, Continuité*, τχ. 5ο, (Οκτώβριος 1984), σ. 46-49. Η Πέμπτη αρχή των ετεροτοπιών, όπως την ορίζει ο Φουκώ, μπορεί να εφαρμοστεί στη λεσβιακή ομάδα π.χ. σαν αυτήν του βιβλίου, και κατ' επέκταση στην ιδιότητα της λεσβίας.

16 Ά. Δημητρακάκη, ό.π., σ. 332-3.

17 Βλ. D. Fuss, ό.π., σ. 551.

από τον αρθρωμένο λόγο της, αν και η ρευστότητα υποβάλλεται και σε αυτήν την έκφανση της ταυτότητας με την αναφερόμενη αιφνίδια ετεροσεξουαλική εμπειρία της ηρωίδας (που δεν είναι η μοναδική τέτοια εμπειρία).

Όμοια και η «Θαλασσία Ύλη», γιατί ας μην λησμονούμε ότι είναι η κύρια λεσβιακή παρουσία του βιβλίου, μετά την Κατίνα, δεν περιορίζεται σε πλαίσια. Σε μια τηλεφωνική της συνέντευξη, μεταφρασμένη μεταθανάτια από την κόρη της, υποστηρίζει ότι το βραβείο της αφαιρεί «την αίγλη του περιθωρίου της άλλης ματιάς που ήταν ως τώρα η απαρέγκλιτη συνθήκη του λόγου σου» και την καθιερώνει ως θεσμό. Πρόκειται επίσης για μια αντιπαράθεση σε έναν θεσμικό άρα υποστηρικτικό στις ηγεμονικές θέσεις λόγο. Όπως υπογραμμίζει η Θαλασσία Ύλη δηλώνοντας «είμαι γυναίκα, είμαι λεσβία, είμαι μητέρα, είμαι της λευκής φυλής, είμαι ένα εθνικό υποκείμενο, είμαι ποιήτρια, είμαι ενός άλφα ή βήτα ταξικού χώρου», το υποκείμενο χαρακτηρίζεται από πολλαπλότητα, συγκροτείται από ταυτότητες συχνά αλληλοσυγκρουόμενες μεταξύ τους: «όλος αυτός ο αγώνας για την απόκτηση ταυτότητας 'δεν είμαι αυτό, είμαι το άλλο' μειώνει τις δυνατότητες του γίγνεσθαι».[18] Η λεσβιακή υπόσταση της ποιήτριας είναι μέρος μιας σύνθετης ταυτότητας πράγμα που ισχύει και για την κόρη της. Ο συνδυασμός γυναίκα–λεσβία, αν και εμμέσως δείχνει την παραδοχή των διπόλων, η Θαλασσία Ύλη δηλώνει αναφορικά με την κρίση της Wittig (Οι λεσβίες δεν είναι γυναίκες):[19] «Ωραία, ας μην είναι γυναίκες οι λεσβίες. Δεν είναι κάτι άρα θα μπορούσαν να είναι πάρα πολλά…Η έκφραση της άρνησης υπονοεί την απόρριψη της ταυτότητας και εγκαινιάζει μια διαδρομή με τους πιο απίθανους συνοδοιπόρους.»[20] Η φράση αυτή αποδομεί τα σταθερά όρια της ταυτότητας και εγκαθιδρύει το γίγνεσθαι, μια διαρκή αναζήτηση των ορίων της υποκειμενικότητας και της σεξουαλικότητας με τον τρόπο που ψάχνουν οι δυο γυναίκες στο ποίημα «Οριστώ».[21]

Παραμένοντας στην λεσβία–ποιήτρια Θαλασσία Ύλη δεν μπορώ να αποφύγω τον συσχετισμό με την Olga Broumas, την ελληνοαμερικανίδα λεσβία ποιήτρια γεννημένη και αυτή σε νησί αλλά με σπουδές στην Αμερική της οποίας η ταυτότητα αλλά και η ποίηση τροφοδοτείται από το αμερικανικό στοιχείο αλλά και το ευρωπαϊκό παρελθόν. Η γυναικεία και λεσβιακή εμπειρία, η έντονα πολιτική στάση που συμπλέκει το ατομικό και

18 D. Fuss, «Λεσβιακές και γκέι θεωρίες : το πρόβλημα της πολιτικής της ταυτότητας», στο Α. Αθανασίου (επιμ.), ό.π., σ. 548. Η Fuss βέβαια θεωρεί ότι με την αποδοχή μιας τέτοιας υποκειμενικότητας το πρόβλημα μετατίθεται από το εντός της ταυτότητας στη σύγκρουση μεταξύ των ταυτοτήτων. Για τη φράση της Ύλης βλ. Ά. Δημητρακάκη, ό.π., σ. 383.

19 M. Wittig, "The Straight Mind", *Feminist Issues* I, (καλοκαίρι 1980), σ. 101-110.

20 Ά. Δημητρακάκη, ό.π., σ. 383.

21 Ά. Δημητρακάκη, ό.π., σ. 338.

το συλλογικό βίωμα, την προσωπική εμπειρία στις συγκεκριμένες έντονα φορτισμένες ιστορικές στιγμές, η ανάδειξη της δυναμικής της γυναικείας εναλλακτικής ποιητικής φωνής, όλα τα παραπάνω αποτελούν τα κοινά γνωρίσματα που εντοπίζω μεταξύ της πλασματικής ΘαλασσίαςΎλης και της πραγματικής Broumas. Πολύ περισσότερο από την ποίηση της Carol Ann Duffy και της Adrienne Rich, αλλά και από το έργο των αναφερόμενων στο βιβλίο ποιητριών Sexton και Plath, τα παρατιθέμενα ποιήματα της Δημητρακάκη διά λόγου της ΘαλασσίαςΎλης είναι συγγενή με αυτήν των Broumas και Rich. Επιλέγω ωστόσο την Broumas εξαιτίας της καταγωγής και πορείας της που παραπέμπει στη ΘαλασσίαΎλη. «Δείξε μου την Παλαιστίνη/ δείξε μου αυτό που λέμε το Ισραήλ…/» είναι στίχοι της μυθοπλασιακής ποιήτριας, «το Σοβέτο, η Παλαιστίνη, η Νότια/ Αμερική που η ομορφιά και γονιμότητά τους/ ηλεκτρίζουν την γκέτο-ποιημένη μας συνείδηση/» και «τι θάχες να πεις, αν σε ρωτούσε μια ποιήτρια/ που της αφαίρεσαν τη γλώσσα και τα νύχια, που/ οι θηλές της/ γίναν κρατήρες με στάχτη, για την ελευθερία σου;»[22] ενώ η ΘαλασσίαΎλη γράφει: «προς τιμήν της/ έχοντας μετρήσει δεξαέξι ηφαίστεια στη Μεσόγειο/ πέντε απ᾽ αυτά φτιαγμένα από υλοποιημένους, δημόσιους πολέμους».[23] Τέλος, στην ενδεικτική αυτή σύγκριση αναφέρω το ποίημα της Broumas “The Massacre” («Η σφαγή») που βρίσκω σύμφωνο με τις αντιλήψεις της Ύλης όπως παρουσιάζονται στις συνεντεύξεις της: «Αν ήμουν Μαύρη,/ που είμαι,/ αν ήμουν Εβραία,/ που είμαι,/ Ιρλανδή, Παλαιστίνια,/ ιθαγενής ή μιγάδα/ που είμαι, είμαι, άστεγη αγνοούμενη,/ μετανάστρια ή λεσβία–/».[24]

Ως προς τη μητρότητα, όπως προκύπτει από τις αφηγήσεις της Κατίνας για την έγγαμη ετεροφυλόφιλη ζωή της μητέρας της, η ετεροφυλοφιλία και επομένως πατριαρχική οικογένεια έχουν δεσμεύσει και υποτάξει στην ετεροκανονικότητά τους την μητρότητα. Η διάρρηξη της σύνδεσης ετεροφυλόφιλη και μητέρα επιτυγχάνεται μέσω της νέας σύζευξης λεσβία και μητέρα εγκαθιστώντας μια εναλλακτική δυναμική που αντανακλά τόσο και κυρίως στην μητέρα–λεσβία–ποιήτρια όσο και –λιγότερο– στις μητέρες–ζευγάρι λεσβιών με το αγόρι στην εφηβεία.[25] Στην μητέρα της Κατίνας επισυνάπτεται και η ιδιότητα της ποιήτριας η οποία μεταφέρει δημόσια το λόγο πέρα από τη σφαίρα του ιδιωτικού με το οποίο συνήθως συνδέεται η ιδιότητα της ετεροφυλόφιλης μητέρας. Με αυτό το πρότυπο μητέρας θέλει

22 Το ποίημα «Εσπερινός»/ Enensong από τη συλλογή Perpetua, 1989, σε μετάφραση Ν. Σερεμετάκη βρίσκεται στο βιβλίο της Ν. Σερεμετάκη, *Διασχίζοντας το σώμα. Πολιτισμός, Ιστορία και φύλο στην Ελλάδα*, Αθήνα, Νέα Σύνορα, 1997, σ. 201.

23 Ά. Δημητρακάκη, ό.π., σ. 321.

24 Το ποίημα στο βιβλίο και σε μετάφραση της Ν. Σερεμετάκη, ό.π., σ. 223.

25 Για το Λίνουρ βλ. Ά. Δημητρακάκη, ό.π., σ. 226.

να επικοινωνήσει η Κατίνα ενισχύοντας την έννοια του πολιτικού, όπως θα δούμε παρακάτω, και συνάπτοντας την λεσβιακή ιδιότητα αλλά και την μητρότητα, δηλαδή κάθε είδους γυναικεία σχέση ερωτική/συναισθηματική με την αντίσταση στην πατριαρχία και την σαθρή οικογενειακή δομή, έτσι όπως την παρακολουθούμε στο βιβλίο.[26] Η σχέση με τη μητέρα ρητή ή υπόρρητη διατρέχει τη ζωή και τη σκέψη της Κατίνας και αποτελεί βασική συνιστώσα στη συγκρότηση της ταυτότητάς της ως λεσβίας. Το αγαπημένο βιβλίο της Κατίνας είναι το *Sleepy Life*, η ιστορία μιας νέας γυναίκας που δεν μπορεί να κοιμηθεί παρά μόνο στην αγκαλιά της μητέρας της και για το οποίο η ηρωίδα δεν θυμάται το τέλος, όπως δεν καταλήγει και η ίδια σε μια ήρεμη αυτοσυνειδησία έως το τέλος του έργου.

Όπως διαφαίνεται ήδη από όλα τα παραπάνω, η λεσβιακή ταυτότητα της ηρωίδας Κατίνας Μελά συγκροτείται κατά το μεγαλύτερο ποσοστό διαμέσου της μητέρας και της χώρας και βέβαια με όχημα τη γραφή και την ανάγνωση. Ενώ ο πρώτος άξονας παραμένει σταθερά αμετάβλητος, ο δεύτερος από την αρχή παραπαίει, για να αποδειχτεί στο τέλος ασταθής και διαρκώς μεταβαλλόμενος, όπως εξάλλου και η συνολική ταυτότητα της Κατίνας, και ο τρίτος –η γραφή– δηλώνει, με τα συμπλεκόμενα είδη του (ημερολογιακή γραφή, ηλεκτρονική επιστολογραφία, ανακοίνωση) και με τη ρητορική του, τη ρευστότητα του υποκειμένου και των ορίων του, συνακολουθείται από την ανάγνωση η οποία ουσιαστικά εγγράφει την αναγνώστρια Μελά φέροντάς την προς τη μητέρα της και διαμέσου του ποιητικού μητρικού λόγου στην ανθρωπότητα, συνδυάζοντας ατομικό και συλλογικό στο επίπεδο των βιωμάτων, των δικαιωμάτων και των διεκδικήσεων.

Η σύνδεση της Μελά με την μητέρα της είναι ορατή: η ξαδέλφη της λέει: «ίσως γι αυτό έγινες λεσβία, επειδή είχες τέτοια ψύχωση με τη μάνα σου»[27], εκπροσωπώντας τον παθολογικό λόγο περί αιτίων του λεσβιασμού. Η Αιμιλία υποστηρίζει ότι: «έχω φάει κόλλημα με τη μητρότητα και καλά θα κάνω να ξεκολλήσω. Εάν ξεκολλήσω θα δω τον κόσμο με άλλα μάτια και θα φύγει ένα τεράστιο βάρος από πάνω μου»[28] εκφράζοντας μια άλλη εμμονή της Κατίνας που η Αιμιλία, λεσβία η ίδια, δεν την συνδέει με την αιτία του λεσβιασμού αποφεύγοντας οποιαδήποτε σύνδεση λεσβιασμού–παθολογίας.[29] Η ίδια η Κατίνα προσδιορίζει τις συνιστώσες που λειτούργη-

26 Alice Echols, "The new feminism of Yin and Yang Radical Feminism vs. cultural feminism", στο Ann Snitow, Chr. Stansell, Sh. Thompson (επιμ.), *Power and the Politics of Desire,* New York, Monthly Review Press, 1983, σ. 439-459. Αναφέρομαι επίσης σε παρόμοιες θέσεις της Adr. Rich.

27 Ά. Δημητρακάκη, ό.π., σ. 243.

28 Ά. Δημητρακάκη, ό.π., σ. 294.

29 Χρησιμοποιώ τον όρο λεσβιασμός ως ταυτόσημο με τον όρο λεσβιακή υπόσταση–ταυτότητα και όχι όπως τον προσδιορίζει η θεωρία, π.χ. της Rich.

σαν καίρια για την παγίωση της λεσβιακής της ταυτότητας: «η μεγάλη ζωή με τη μητέρα μου και [η] μικρότερη ζωή με την Ταμάρα. Μέχρι τα συμβάντα αυτά η διαφορετικότητά μου ήταν υπόθεση θεωρητική… ή σχεδόν θεωρητική. Μετά τα συμβάντα εξελίχθηκε σε ένα πεδίο μάχης, σ' αυτό το καθημερινό θέατρο όπου υποδύομαι όλες τις αντίπαλες δυνάμεις».[30] Όπως επίσης η ίδια αναφέρει, η κρίσιμη καμπή στη ζωή της, «η κορύφωση της ζωής μου»[31] υπήρξε η μια και μοναδική σεξουαλική επαφή με τη μητέρα της. Στο βιβλίο πέρα από την κόρη, την μητέρα και την απούσα μητέρα της μητέρας, ένα σύστημα γυναικών κινείται γύρω από την Κατίνα: οι σύντροφοί της, οι πολύτιμες φίλες της, η ξαδέρφη, η θεία της. Η γυναικεία ομοκοινωνικότητα, οι δεσμοί αγάπης και συμπαράστασης μεταξύ γυναικών είναι συχνά διακριτά στο βιβλίο, όπου οι σκιώδεις ή αρνητικές αντρικές παρουσίες τείνουν να εξοβελιστούν, χωρίς όμως να προβάλλεται κάποιας μορφής λεσβιακή ανωτερότητα ή λεσβιακός σεπαρατισμός.[32]

Θεωρητικά λοιπόν, με βάση τα παραπάνω, είναι επιτρεπτή μια αναγωγή στην Adrienne Rich, στην οποία εξάλλου υπάρχει μνεία στις συνεντεύξεις της Θαλασσίας Ύλης και υποτιθέμενη σχέση του έργου τους.[33] Πρόκειται για το λεσβιακό συνεχές (lesbian cotinuum), την δυνατότητα συνύπαρξης όλων των γυναικών ή έστω ενός δικτύου γυναικών που αλληλοστηρίζονται και μοιράζονται εμπειρίες και συναισθήματα και πέραν του ερωτικού. Στη θεωρία της Rich η έννοια λεσβία σημαίνει περισσότερα από μια σεξουαλική πρακτική, μια ιδεατή μορφή του φεμινισμού, ένα όριο ισχυρά συναισθηματικό που οι γυναίκες μπορούν να μοιραστούν λόγω κοινής εμπειρίας.[34] Στο λεσβιακό συνεχές της Rich η σχέση με τη γυναίκα ταυτίζεται με την επιστροφή στη μητέρα η οποία εν προκειμένω ήταν λεσβία και η οποία και λεκτικά μέσω του ψευδωνύμου (Θαλασσία Ύλη – Μαρίνα Χωματά) επιχειρούσε να επιστρέψει στη δική της μητέρα δημιουργώντας γενεαλογικά ένα γυναικείο σύμπαν.[35] Η σύνδεση αυτή τριών γενεών

30 Ά. Δημητρακάκη, ό.π., σ. 314.

31 Ά. Δημητρακάκη, ό.π., σ. 306. Και λίγο παραπάνω η Κατίνα σκέφτεται ανάμεσα στις πιθανές απαντήσεις στον αναρχικό των Εξαρχείων «η μάνα μου ήταν διάσημη λεσβία ποιήτρια» ή «το έχω κάνει με τη μάνα μου», ό.π., σ. 298.

32 Παραμένουν ο Φραγκίσκος, αδελφός της Κατίνας, ο οποίος όμως δεν είναι παρά χάρτινη παρουσία, καθώς απουσιάζει αλλά και τείνει να αποτελεί μια μη-πατριαρχική αντρική φιγούρα, ο γκέι Μάξιμος, δεν παίζει σημαντικό ρόλο στο έργο, και πάνω απ' όλους υπάρχει ο Λίνουρ, ο οποίος όμως δεν είναι ακόμη άντρας, αλλά αγόρι και μάλιστα με μητέρες ένα ζευγάρι λεσβιών.

33 Ά. Δημητρακάκη, ό.π., σ. 365.

34 A. Rich, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Blood, Bread and Poetry,* Norton Paperback, New York, 1994.

35 Mary Carruthers, "The Re-vision of the Muse : Adrienne Rich, Audre Lorde, Judy Grahn, Olga Broumas", *Hudson Review* 36 (1983), 293-322: 294-5. Εκεί δίνονται και

γυναικών ανακαλεί το ποίημα «Χιονάτη» (Snow White) της Broumas στο οποίο η γυναικεία γενεαλογία της αγάπης –χωρίς προφανές ερωτικό στοιχείο– διασπάται από τον ετεροφυλοφιλικό έρωτα ο οποίος εντέλει αποδεικνύεται ξένος και ανεπαρκής μπροστά στην γυναικεία ομοκοινωνικότητα.[36] Επιστροφή στην μεγαλύτερης ηλικίας ερωμένη–μητέρα απαντά και σε άλλο ποίημα της Broumas το οποίο διαλέγεται με το ομότιτλο και όμοιας θεματικής ποίημα της Sexton "Rapunzel".[37]

Παράλληλα, η κακή σχέση της ίδιας της ηρωίδας αλλά και της μητέρας της με τον πατέρα, την πατρική εξουσία και την πατριαρχική οικογένεια έχουν ως απότοκο μια ισχυρή αντίσταση σε αυτά τα εξουσιαστικά στερεότυπα: «καλύτερα να πεθαίνουν νωρίς οι πατεράδες, ιδιαίτερα οι πατεράδες των κοριτσιών…ο θάνατος ενός πατέρα μειώνει την καταπίεση μιας νέας γυναίκας κατά 60%. Μιας νέας λεσβίας κατά 80%».[38]

Τόσο η αντίθεση με την πατριαρχική εξουσία, ταυτισμένη με το Συμβολικό, όσο και η σεξουαλική εμπειρία με την μητέρα η οποία εκτός από λεσβία είναι και ποιήτρια μπορούν, ως ένα βαθμό, να υποστηριχτούν από τις θεωρητικές θέσεις της Κρίστεβα. Ξεκινώντας από το γεγονός ότι η Θαλασσία Ύλη συγκεντρώνει δύο ιδιότητες (μητρότητα και ποίηση) που κατά την Κρίστεβα είναι προνομιακές μέσα στα όρια του Συμβολικού, δηλαδή του Νόμου του Πατέρα, καταλήγουμε στη θεώρηση της ποιητικής γλώσσας ως πράξης «του αμφιλεγόμενου εν εξελίξει υποκειμένου, ισοδύναμου με την αιμομιξία».[39] Η ποίηση της μητέρας Θαλασσίας Ύλης αποτελεί μια απόπειρα –αμφισβητήσιμη ωστόσο τόσο στην πράξη όσο και στις θεωρητικές της προκείμενες– ανάκτησης του μητρικού σώματος και διάρρηξης του πατρικού νόμου. Η κόρη χρησιμοποιεί τον ποιητικό λόγο μέσω της μητέρας της σε μια μεταγλώσσα που επιχειρεί να ερμηνεύσει όλα τα παραπάνω και να αποδώσει την μητρική πραγματικότητα, ενώ αναζητά το μητρικό σώμα ως τον φορέα του συνόλου των νοημάτων.[40] Ωστόσο,

ορισμοί του όρου λεσβία που, ως ένα βαθμό, ανταποκρίνονται στη σχέση κόρης–μάνας στο βιβλίο της Δημητρακάκη.

36 O. Broumas, *Beginning with O,* New Haeven and London, Yale University Press, 1977, σ. 69-71.

37 A. Sexton, *The Complete Poems,* Boston, Houghton Mifflin 1981 σ. 244-49 και O. Broumas, ό.π., σ. 59-60. Ωστόσο το ζεύγος μητέρα–κόρη αντικαθίσταται από την ίση συνύπαρξη του ζεύγους γυναικών στην ποίηση της Θαλασσίας Ύλης.

38 Ά. Δημητρακάκη, ό.π., σ. 47-48.

39 J. Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art,* επιμ. Leon S. Roudiez, μτφρ. Thomas Gorz, Alice Jardine, Leon S. Roudez, Columbia University Press, N York, 1980, σ. 136.

40 J. Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art,* ό.π., σ. 135. Βλ. και J. Butler, *Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας,* Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2009, σ. 114 για τις αντιρρήσεις στο θέμα.

καμία περαιτέρω θέση της Κρίστεβα της οποίας η συνολική αντίληψη έχει δεχτεί επικρίσεις και ανατροπές,[41] δεν μπορεί να λειτουργήσει ως θεωρητική θεμελίωση, επειδή η Κρίστεβα αφενός θεωρεί μη βιώσιμη πολιτισμικά την ομοφυλοφιλία αφετέρου την ερμηνεύει ως ψυχωτική κατάσταση και η ψύχωση εδράζεται στη ρήξη με τον πατρικό νόμο και στη συγκρότηση του «εγώ» στη βάση μιας μελαγχολίας που προέρχεται από το χωρισμό με το μητρικό σώμα.[42] Παρά τη μελαγχολική διάθεση της ηρωίδας, η ψύχωση δεν βρίσκει καμία εφαρμογή και μάλιστα η ίδια η Κατίνα αποκλείει κάθε συσχετισμό λεσβιασμού–παθολογίας στο έργο της μητέρας της.[43] Μπορούμε ωστόσο να επικαλεστούμε εδώ την θέση της Fuss βασισμένη στην άποψη του Freud περί πένθους: η απώλεια της μητέρας και το πένθος οδηγούν την Κατίνα στην ταύτιση με το απωλεσθέν μητρικό αντικείμενο στις απόπειρές της να διαχειριστεί το πένθος της. Η διαδικασία ταύτισης ξεκινά από τον στόχο του ταξιδιού στην Ελλάδα (μητρικές, γυναικείες ρίζες) και καταλήγει στην αποκαλυπτική ανακοίνωση.[44]

Σχετικά με τη γραφή και την ανάγνωση ως πρωτεύοντα στοιχεία στην οριστικοποίηση χαρακτηριστικών της ταυτότητας η Κατίνα με το πρωτοποριακό θέμα της διατριβής της επιδιώκει να εγκαθιδρύσει μια μεταγλώσσα για τον λεσβιακό λόγο, την λεσβιακή ποίηση, να γίνει δηλαδή το ομιλών υποκείμενο που αντιστέκεται στο ψευδοδίλημμα της υποχρεωτικής ετεροφυλοφιλίας «ή είσαι στρέιτ ή δεν είσαι τίποτα».[45] Η γραφή επίσης είναι το μοναδικό μέσο με το οποίο διαμορφώνεται η ταυτότητα της Θαλασσίας Ύλης, της οποίας ο λεσβιασμός είναι κατεξοχήν λογοθετικός για τους αναγνώστες της. Η ταυτότητα της Θαλασσίας Ύλης γράφεται μέσα από την ποίησή της και επανεγγράφεται μέσω της ανάγνωσης στον ψυχισμό της Κατίνας η οποία επανεπεξεργάζεται στοιχεία της μητρικής ταυτότητας και τα χρησιμοποιεί ως ψηφίδες στη διαδικασία συγκρότησης της δικής της υποκειμενικότητας. Παράλληλα, η Κατίνα κινείται μεταξύ δύο εκ διαμέτρου αντίθετων γλωσσικών ειδών: αυτό των ημερολογίων και μέιλ και του επιστημονικού. Στην πρώτη περίπτωση προέχουν η αμεσότητα της

41 Βλ. J. Butler, ό.π., σ. 114 κ.ε.

42 Βλ. αναφορές στην Κρίστεβα και την μελαγχολία ή την ψύχωση στο βιβλίο σ. 343, 370.

43 Η αναντιστοιχία λόγων–βιώματος όμως υπάρχει στο βιβλίο, εφόσον η Κατίνα ανάγει το ερωτικό βίωμα με τη μητέρα της ως κορυφαία στιγμή της ζωής της και παρουσιάζεται εξαρτημένη από τη μητρική προσωπικότητα. Ωστόσο η ίδια η ηρωίδα δεν το θεωρεί παθολογικό όπως και την προέλευση της ομοφυλοφιλίας της.

44 Βλ. D. Fuss, *Identification Papers,* Routledge, New York, 1995.

45 M. Wittig, "The Straight Mind", *Feminist Issues,* v. 1, n. 1 (summer 1980), σ. 107. Παρότι η M. Wittig θεωρεί ότι το να μιλούν οι γκέι, οι λεσβίες οι γυναίκες συνιστά αντίφαση διότι γλωσσικά καταφάσκουν σε έναν εαυτό που δεν μπορεί να υπάρχει στη γλώσσα που τον καταφάσκει. Ως σχετικό υποκείμενο η λεσβία δεν μπορεί να πει «εγώ».

βιωμένης εμπειρίας, οι σκέψεις για την πρόσληψη του παρελθόντος και του παρόντος, δηλαδή της πραγματικότητας και ο προσωπικός λόγος γίνεται εξομολογητικός, διαμορφώνοντας την ατομική μυθολογία της Κατίνας και σχηματίζοντας την ταυτότητά της.[46] Είναι δυνατός στο σημείο αυτό ο συσχετισμός αυτού του λόγου με τον αντίστοιχο στο λεσβιακό έργο *Η ερωμένη της*.[47] Στη δεύτερη περίπτωση η ανάγνωση της ποίησης καθοδηγεί την επιστημονική μεταγλώσσα της Κατίνας στην ανακοίνωσή της στην οποία το αντικειμενικό συνάπτεται με το προσωπικό καθιστώντας έτσι διάτρητη την επιστημονικότητα του κειμένου της. Η ειρωνική οπτική της Κατίνας λαμβάνει θέση απάντησης στην απόπειρα σύζευξης της συχνά υπερτροφικής θεωρίας με το υποκείμενο, μια αμφιλεγόμενη προσέγγιση όπου το υποκειμενικό απρόσμενο βίωμα τείνει να καταργήσει ή να επαληθεύσει, μέσα από δύσκολες βιωματικές διαδικασίες τις θεωρητικές βάσεις. Οι πολλαπλές γραφές αποτελούν σήμανση των πολλαπλών ταυτοτήτων που δεν καλούν σε επιλογή αλλά συνυπάρχουν.

Ωστόσο, πέρα από τα παραπάνω, έχουμε να κάνουμε με την ταυτότητα μιας λεσβίας σε ένα έργο μυθοπλασίας που μας παρέχει την δυνατότητα να ασχοληθούμε με τη λεσβία ως μυθοπλασιακή κατασκευή αλλά και με τη σχέση αυτής της εικόνας με την πραγματικότητα. Επομένως, δεν είναι δυνατόν τα παραπάνω να εκληφθούν ως κανόνας. Πρόκειται για μια ταυτότητα προσωπική με σημαίνουσες ιδιαιτερότητες. Μπορούμε όμως να αναγνωρίσουμε στοιχεία που αφορούν στην καθημερινότητα της πλειοψηφίας των ελληνίδων λεσβιών και συντελούν σε μια γενική απόδοση της εικόνας τους: προσποίηση και κρυφή ζωή, μπαρ, διαδικτυακές γνωριμίες μέσα από τα κατάλληλα sites. Η συγκρότηση της λεσβιακής ταυτότητας συνιστά εντέλει μια προσωπική περιπέτεια συχνά στο χώρο του φαντασιακού στην οποίαν το συρρικνωμένο συλλογικό διαδραματίζει μικρό ρόλο περιορισμένο, για την πλειοψηφία, κυρίως στα μπαρ. Η μειονότητα αναλαμβάνει την εκπροσώπηση τόσο της σιωπηλής πλειοψηφίας όσο και της μαχητικής μειοψηφίας: συμμετοχή στη διοργάνωση του ετήσιου gay pride, φεστιβάλ ταινιών, ημερίδες, ανοιχτά πάρτι, εκδηλώσεις, ιστοσελίδες στο διαδίκτυο. Παράλληλα, η ύπαρξη κοινοτήτων, δηλαδή όχι οργανωμένων ομάδων, αλλά δικτύων ισχυρών και σταθερών κοινωνικών σχέσεων,

46 Όπως ισχύει και για το πρώτο ελληνικό λεσβιακό μυθιστόρημα που έχει συντεθεί σε ημερολογιακή γραφή και το οποίο συνδυάζει γραφή και συγκρότηση ταυτότητας υποκειμένου. Βλ. την παρατήρηση της επιμελήτριας Χ. Ντουνιά, στην έκδοση: Ντόρα Ρωζέττη, *Η ερωμένη της,* επιμέλεια–επίμετρο Χρ. Ντουνιά, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2005, σ. 229.

47 Βλ. τις παρατηρήσεις της Χ. Ντουνιά στο επίμετρο της έκδοσης: Ντόρα Ρωζέττη, *Η ερωμένη της*, ό.π., σ. 231.

επιτρέπει την διαπραγμάτευση της λεσβιακής ταυτότητας στη βάση ενός αριθμού ατόμων με κοινή σεξουαλικότητα, διαφορετική από την επιβεβλημένη κυρίαρχη ετεροκανονικότητα.[48] Στο βιβλίο η λεσβιακή ομάδα στην οποίαν επιχειρεί να συμμετάσχει η Κατίνα της φαίνεται μάλλον σκληροπυρηνική ή και απόλυτη, όπως είδαμε να δηλώνεται έμμεσα. Τα πράγματα, κατά τη γνώμη μου, έχουν πολύ αργούς ρυθμούς και χαρακτηρίζονται από έλλειψη δυναμικής και έντονης εκπροσώπησης, εννοώντας τόσο τη λογοτεχνική παρουσία, τις μεταφράσεις, όσο και την θεωρητική υποστήριξη θέσεων αλλά και γενικότερα την συγκρότηση μιας αισθητής υποκουλτούρας παράλληλης με την «κανονική» κοινά αποδεκτή κουλτούρα. Σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα η ενσώματη συμμετοχή και η επώνυμη ανάληψη ευθύνης σε συλλογικές εκδηλώσεις κάθε τύπου είναι ισχνή.[49] Η αναγκαιότητα για μια πολιτική δράσης εκφράζεται και από την Θαλασσία Ύλη: «δεδομένων των κοινωνικών συνθηκών το να είσαι λεσβία δεν μπορεί να είναι αμιγώς «προσωπική ζωή»».[50]

Μέσα από το παρόν βιβλίο παρέχεται στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία το μοναδικό παράδειγμα σκιαγράφησης μιας σύγχρονης, νέας λεσβίας στην σύγχρονη Αθήνα. Επιχείρησα να παρουσιάσω και να ερμηνεύσω την λεσβιακή ταυτότητα μιας σύγχρονης αλλά μυθοπλασιακής λεσβίας συσχετίζοντας την εικόνα αυτή με την τρέχουσα πραγματικότητα αλλά και υπό το πρίσμα διαφόρων θεωρητικών μοντέλων, που αν και δεν εφαρμόστηκαν στην ολότητά τους αλλά αποσπασματικά, απέδωσαν κατά τι την έντονη συζήτηση των τελευταίων τριάντα ετών γύρω από τον σχηματισμό της λεσβιακής ταυτότητας. Θέλω να κλείσω τονίζοντας το εύρος των θεωρητικών θέσεων, αναζητήσεων και αντιπαραθέσεων στην ξένη βιβλιογραφία, από την οποία ένα εξαιρετικά ελάχιστο δείγμα έχει μεταφερθεί στα ελληνικά ενώ ταυτόχρονα ο αντίστοιχης θεματικής ελληνικός λόγος λίγα έχει να επιδείξει.

~

48 Β. Καντσά, «Ορατά αόρατες, αόρατα ορατές : δυο όψεις της λεσβιακής παρουσίας στην Ελλάδα», Athens Pride, ημερίδα *Σεξουαλικότητες και Φύλα: Λεσβιακές, Γκέι, Αμφί, Τρανς και Queer Κοινότητες στην Ελλάδα,* Σάββατο 9 Μάη 2009 και Β. Καντσά, ό.π.

49 Βλ. για την ενσώματη συμμετοχή αλλά αναφορικά με τους άντρες Α. Αποστολίδου, «Ενσώματη συμμετοχή: υποκειμενοποίηση και queer συλλογικότητα στη σύγχρονη Ελλάδα», Athens Pride, ημερίδα *Σεξουαλικότητες και Φύλα: Λεσβιακές, Γκέι, Αμφί, Τρανς και Queer Κοινότητες στην Ελλάδα,* Σάββατο 9 Μάη 2009.

50 Ά. Δημητρακάκη, ό.π., σ. 365.

Επιλογή βιβλιογραφίας

1) Αθ. Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική,* Αθήνα, Νήσος, 2006.
2) Α. Αποστολίδου, «Ενσώματη συμμετοχή : υποκειμενοποίηση και queer συλλογικότητα στη σύγχρονη Ελλάδα», Athens Pride, ημερίδα *Σεξουαλικότητες και Φύλα : Λεσβιακές, Γκέι, Αμφί, Τρανς και Queer Κοινότητες στην Ελλάδα,* Σάββατο 9 Μάη 2009.
3) Rosi Braidotti *Nomadic Subjects Embodiment and Sexual Difference In Contemporary Feminist Theory,* New York, Columbia University Press, 1994.
4) J. Butler, *Σώματα με σημασία. Οριοθετήσεις του φύλου στο λόγο*, μτφρ. Π. Μαρκέτου, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008.
5) J. Butler, *Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας,* Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2009.
6) Mary Carruthers, "The Re-vision of the Muse : Adrienne Rich, Audre Lorde, Judy Grahn, Olga Broumas", *Hudson Review* 36 (1983).
7) T. de Lauretis, "Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness", *Feminist Studies 16*, no. 1 (Spring 1990).
8) Β. Καντσά, «Ορατά αόρατες, αόρατα ορατές: δυο όψεις της λεσβιακής παρουσίας στην Ελλάδα», Athens Pride, ημερίδα *Σεξουαλικότητες και Φύλα: Λεσβιακές, Γκέι, Αμφί, Τρανς και Queer Κοινότητες στην Ελλάδα,* Σάββατο 9 Μάη 2009.
9) J. Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art,* επιμ. Leon S. Roudiez, μτφρ. Thomas Gorz, Alice Jardine, Leon S. Roudez, Columbia University Press, N. York, 1980.
10) Annamarie Jagose, *Queer Theory*, Melbourne, Melbourne University Press, 1996.
11) A. Rich, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Blood, Bread and Poetry,* Norton Paperback, New York, 1994.
12) Nikki Sullivan, *A Critical Introduction to Queer Theory,* Edinburgh University Press, Edinburgh, 2003.
13) D. Harris, *The Rise and Fail of Gay Culture,* New York, Hyperion, 1997.
14) M. Wittig, "The Straight Mind", *Feminist Issues,* v. 1, n. 1 (summer 1980).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΜΩΝ Α΄, Β΄, Γ΄, Ε΄

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ
ΤΟΥ Α΄ ΤΟΜΟΥ

Πρόλογος (**Κ. Α. Δημάδης**) 19

Εναρκτήρια εισήγηση

Κοντογιώργης, Γιώργος. Η γνωσιολογία των συλλογικών ταυτοτήτων. Οι νεώτερες προσεγγίσεις και η ελληνική ταυτότητα 31

Ταυτότητες στη λογοτεχνία

• *Αστικό φαντασιακό και λογοτεχνική ταυτότητα*

Κόσσυβα, Κατερίνα. Η ταυτότητα της Θεσσαλονίκης μέσα από το έργο του Γιώργου Ιωάννου 59

Παπαργυρίου, Ελένη. Αστικές περιπλανήσεις και λογοτεχνικές ταυτότητες: όψεις πόλεων σε σύγχρονα ελληνικά φωτογραφικά και λογοτεχνικά λευκώματα 75

Σταυρακοπούλου, Σωτηρία. Η Θεσσαλονίκη στο πεζογραφικό έργο των Ν. Γ. Πεντζίκη, Γ. Ιωάννου και Αλ. Ναρ : Η πόλη ως παράγοντας διαμόρφωσης της λογοτεχνικής ταυτότητας των συγγραφέων 87

• *Αστικό φαντασιακό και λογοτεχνική ταυτότητα:*
Η πόλη των Αθηνών στη λογοτεχνία

Λεφάκη, Μαίρη & Τελειώνη, Ελευθερία. Η ταυτότητα της πόλης των Αθηνών μέσα από την αστική πεζογραφία της περιόδου 1890-1910 . 107

Martín Montenegro, Salvador F. La fragata Arapiles y el vicecónsul de España en Atenas. Tres imágenes de Grecia (1871-1873) 123

Μέντη, Δώρα. Έλληνες λογοτέχνες-προσκυνητές στην Αθήνα (1833-1863). Στοιχεία για μια πρωτογενή αναπαράσταση της νεοελληνικής ταυτότητας 139

• *Ζητήματα θεωρίας και κριτικής*

García Marín, Álvaro. The successful self-concealment of canonicity: conscious and unconscious oversights in Greek literary historiography 153

Νούτσος, Παναγιώτης. «Εθνική ταυτότητα»: «αλλαγή παραδείγματος» στη θεωρητική σκευή των μελετητών της «νεοελληνικής λογοτεχνίας»; 167

• *Ζητήματα θεωρίας και κριτικής:*
Η αναζήτηση της εθνικής και της αισθητικής ταυτότητας στον Ρίτσο

Ιλίνσκαγια-Αλεξανδροπούλου, Σόνια. Τι είδους *ελληνικότητα* απασχολούσε τον Ρίτσο τις δύο πρώτες δεκαετίες της ποιητικής του πορείας; 181

• *Ζητήματα θεωρίας και κριτικής: Ποίηση, ιδεολογία, εθνική λογοτεχνία*

Μπενάτσης, Απόστολος. Από την ιδεολογική στην ποιητική ταυτότητα . . 195

• *Ζητήματα της λογοτεχνίας των αρχών του 20ού αι. (1900-1945)*

Caracausi, Maria. Nikos Gatsos traduttore di Arthur Rimbaud 763*

Carbonell Martínez, Santiago. La identidad de Prometeo en la literatura neogriega 213

Cengizalp, Fahrettin & Alkan, Gözde. Το Αϊβαλί του Κόντογλου και του Yorulmaz: Η προσφυγική ταυτότητα στην ελληνική και στην τουρκική λογοτεχνία 225

González Vaquerizo, Helena. Nikos Kazantzakis o cómo el "Segundo Odiseo" partió de Creta 231

Καραΐσκου, Μαρία. Όψεις της ταυτότητας του Έλληνα της διασποράς : το πρότυπο του *Λουκή Λάρα* (1879) του Δ. Βικέλα και η αναμόρφωσή του στον *Μανόλη τον Ντελμπεντέρη* (1900-1901) του Α. Εφταλιώτη 241

Καράμπελας, Σάββας. Η ταυτότητα του ήρωα στην πεζογραφία του 1930 και η λογοτεχνική κριτική του Αντρέα Καραντώνη 257

Καστρινάκη, Αγγέλα. Πίστη, απιστία και Γνώση. Θρησκευτικές κλίσεις στη λογοτεχνία των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα 269

Κωστίου, Κατερίνα. Η ταυτότητα του αφηγητή, η ιστορική ετυμηγορία και ο καβαφικός «Δημάρατος» 281

Μαθιουδάκης, Νικόλαος & Καμπάκη-Βουγιουκλή, Πηνελόπη. Η επιθετική ταυτότητα του Οδυσσέα στο έπος του Νίκου Καζαντζάκη: μια πρόταση μέσω των ασαφών συνόλων 295

Μπίστα, Πολυξένη Κ. Κέρινες ταυτότητες στην *Κερένια Κούκλα* του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου 315

Pérez Mena, Raquel. De Petros Walhalla a Marabú: las múltiples identidades de Nicos Cavadías en su vida y su obra 325

Villegas Hernández, Mariano. Helenismo y religiosidad en la obra de T. K. Papatsonis 337

• *Ζητήματα της λογοτεχνίας των αρχών του 20ού αι. (1900-1945): Η γενιά του 1920*

Δημουλή, Αγγελική. Ηδυόνειρο και πραγματικότητα ή ο ποιητής Ρώμος Φιλύρας και ο «πιερότος»: σχέσεις ταυτότητας και εκφάνσεις του ποιητικού υποκειμένου 349

Κόλλια, Ελένη. Ζητήματα ταυτότητας στο πεζογραφικό έργο του Γιάννη Σκαρίμπα 363

Μύστακας, Ελευθέριος & Τσοτσορού, Αλίκη. Ταυτότητες της θάλασσας στην ποίηση και τη ζωγραφική της γενιάς του 1920: Πορφύρας, Ουράνης, Λύτρας, Οικονόμου 377

Στέφου, Λουκία. Ναπολέων Λαπαθιώτης, ποιητής και πεζογράφος 395

• *Ζητήματα της λογοτεχνίας των αρχών του 20ού αι. (1900-1945): Καβαφικές μελέτες*

Πέτκου, Έφη. Οι καβαφικές τελετουργίες και η πολιτισμική ταυτότητα του ελληνισμού 427

* Addendum

• *Ζητήματα της λογοτεχνίας των αρχών του 20ού αι. (1900-1945): Σεφερικές μελέτες*

Chiotis, Theodoros. Resisting Subsumption: Autobiographical discourse as thought experiment in George Seferis' *Μέρες* 445

Παπακυριακού, Ειρήνη. Ο Στράτης (Θαλασσινός) στο έργο του Γιώργου Σεφέρη: Η αναζήτηση μιας ελληνικής ταυτότητας 463

• *Ζητήματα της λογοτεχνίας των αρχών του 20ού αι. (1900-1945): Ταυτότητες στην πεζογραφία της Γενιάς του '30*

Βλαβιανού, Αντιγόνη. Μ. Καραγάτσης – Romain Gary. Όταν η πολυώνυμη φαντασία συναντά μια ψευδώνυμη πραγματικότητα 479

Salamina, Michele. Ο *Κοτζάμπασης του Καστρόπυργου* και η διττή του ταυτότητα 495

Τσούπρου, Σταυρούλα Γ. Η Φυσιογνωμική ως ταυτοδοτικό εργαλείο στην πεζογραφία της Γενιάς του '30 και εντεύθεν: παραδειγματική ανίχνευση προθέσεων και (συνειδητών) πραγματώσεων στην «κατασκευή» των λογοτεχνικών ηρώων και ηρωίδων 509

• *Θέατρο*

Βαφειάδη, Έφη. Η εικόνα του Εβραίου στη νεοελληνική δραματουργία . . . 527

Διαμαντάκου-Αγάθου, Καίτη. Οι αντιφάσεις μιας παιδοκτόνου ή η πολυφωνική ταυτότητα της Μήδειας στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία 541

Lozano Ortiz, Mariana. *El patio de los milagros*, de Kambanelis: posguerra y frustración social 559

Μαυρογένη, Μαρία. «Υποθέσεις τιμής» στην ελληνική δραματουργία των αρχών του 20ού αιώνα 571

Πεφάνης, Γιώργος Π. Εαυτός, ρόλος και ταυτότητα. Μια φαινομενολογική προσέγγιση της θεατρικής σχέσης 583

Σιβετίδου, Αφροδίτη & Φελοπούλου, Σοφία. Σύγχρονες μεταγραφές του αρχαίου μύθου: για μια συλλογική ταυτότητα στην ελληνική και ευρωπαϊκή δραματουργία 597

Φραγκή, Μαρία. Διαμόρφωση «ταυτοτήτων» στο νεοελληνικό θέατρο για παιδιά και νέους 609

• *Θέατρο και μετανάστευση στον 20ό και στον 21ο αι.*

Διακουμοπούλου-Ζαραμπούκα, Αικατερίνη. Η ταυτότητα των Ελλήνων δραματουργών στην Αμερική κατά το πρώτο μισό του 20ού αι. 629

Μπακονικόλα, Χαρά. Το πορτραίτο του μετανάστη στη Λούλα Αναγνωστάκη και στον Παναγιώτη Μέντη 639

Μπλέσιος, Αθανάσιος Γ. Ταυτότητα και ετερότητα στην ελληνική δραματουργία του τέλους του 20ού και των αρχών του 21ου αιώνα. Η περίπτωση των μεταναστών στην Ελλάδα 647

• *Ιστορία και μυθοπλασία*

Αλεξιάδου, Θεοδούλη. Στοιχεία ταυτότητας της δεκαετίας του ’60. Αλληλεπίδραση ιδιωτικού και δημόσιου στο μυθιστόρημα του Θ. Βαλτινού 663

Αρετάκη, Μαρίνα. Ανάμεσα στην οικογένεια και την Ιστορία: η αναζήτηση του εαυτού στο σύγχρονο ελληνικό μυθιστόρημα 681

• *Ιστορία και μυθοπλασία: Τραυματικές ταυτότητες*

Καρατάσου, Κατερίνα. Άτομα και πρόσωπα: το ζήτημα της ταυτότητας στον *Λοιμό* του Αντρέα Φραγκιά 695

Νάτσινα, Αναστασία. Η γλωσσική συγκρότηση της ταυτότητας ως κριτική της μεταπολεμικής παθογένειας σε τρία μονολογικά μυθιστορήματα της μεταπολίτευσης 711

• *Μεταναστευτικές ταυτότητες*

Μπεζαντάκου, Όλγα. Η «άπατρις» ταυτότητα του Ν. Επισκοπόπουλου 727

Paparizos, Antonis. Grec le « démonios », ou la sublimation séculière et idéale du pécheur Grec orthodoxe? 737

Σάμιτα, Ειρήνη-Ιωάννα. Φιλέλληνες ή το α-νόστιμον ήμαρ: οι *Φιλέλληνες* της Μιμίκας Κρανάκη 749

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΜΩΝ Β΄, Γ΄, Δ΄, Ε΄ 775

(Η θεματική ενότητα «Ταυτότητες στη λογοτεχνία» συνεχίζεται στον Β΄ Τόμο.)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ
ΤΟΥ Β΄ ΤΟΜΟΥ

Πρόλογος (**Κ. Α. Δημάδης**) 19

Ταυτότητες στη λογοτεχνία (συνέχεια)

• *Μυθικοί κώδικες στη μεταπολεμική λογοτεχνία*

Γιωτοπούλου, Δήμητρα Α. Η πολυδιάστατη Κασσάνδρα του Νάνου Βαλαωρίτη 29

Παπαντωνάκης, Γεώργιος Δ. Μύθος και διακείμενα ως συνθετικά στοιχεία της ποιητικής ταυτότητας του Σωτήρη Σαράκη 35

Χρίστοβα, Μαρία (Hristova, Mariya). Αναζητώντας την χαμένη ταυτότητα. Μυθολογήματα και κώδικες 51

• *Παπαδιαμαντικές μελέτες*

Kalospyros, Nicholas A. E. Disrupting Fading National Identities and Questioning the Identity of Faith: Identifying Papadiamantis 63

Καστελλάνου, Γκρατσιέλλα-Φωτεινή. *Η Ά-πατρις Μετανάστις* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη 81

Μάστορης, Βασίλης. Παπαδιαμάντης μυθιστοριογράφος. Η αδύναμη ταυτότητα μιας λογοτεχνικής ιστορικότητας 93

• *Σχέσεις της ελληνικής με ξένες γραμματείες*

Amarantidou, Wanda. Ο Józef Dunin Borkowski: ένας μεγάλος ξεχασμένος φιλέλληνας ποιητής 111

Chikovani, Ann. Πολιτισμική ταυτότητα στην ελληνική και γεωργιανή λογοτεχνία στο μεταίχμιο του 19ου–20ού αιώνα (Τυπολογικοί παραλληλισμοί) 121

Đorđević, Saša (Τζόρτζεβιτς, Σάσα). Οι έμποροι του έθνους – μια προσπάθεια αποκωδικοποίησης της εικόνας του Έλληνα στη σερβική πεζογραφία 129

Κασίνης, Κ. Γ. Η ελληνική ταυτότητα της ισπανικής λογοτεχνίας 145

Τσιντώνη, Ελένη. Νίκος Καββαδίας – Federico García Lorca. Δύο εθνικές ταυτότητες συναντώνται 167

• *Ταυτότητα και ετερότητα στη μεταπολεμική λογοτεχνία*

Δομουξή, Πασχαλίνα. Από την ιδεολογική στράτευση στην αναζήτηση ταυτότητας: Μια συγκριτική ανάγνωση του *Εικοστού Αιώνα* της Μέλπως Αξιώτη και της *Αρχαίας Σκουριάς* της Μάρως Δούκα 185

Μπαλτά, Βενετία. Ο Άνθρωπος και η Ιστορία: αναζητήσεις και συνθέσεις ταυτότητας σε λογοτεχνικά κείμενα του Μήτσου Αλεξανδρόπουλου 197

Φαλαγκάς, Νίκος. Η αναζήτηση της ταυτότητας στην *Κάδμω* της Μέλπως Αξιώτη 209

• *Ταυτότητα και ετερότητα στη σύγχρονη λογοτεχνία*

Βέικου, Χριστίνα. Πολιτισμικές επιστρώσεις ενός πολυφωνικού κόσμου: οι επάλληλες αντιστικτικές ταυτότητες στο έργο του Ν. Θέμελη *Οι αλήθειες των άλλων* 225

Δασκαλά, Κέλη. Η νόσος της λέπρας ως ταυτότητα: από τον Μεσσία–λυτρωτή στον λεπρό αγωνιστή 235

Δεληκάρη, Παρασκευή. Αναπαραστάσεις της τυφλότητας σε σύγχρονα λογοτεχνικά κείμενα (κοινωνιολογική προσέγγιση) 251

Ιακωβίδου, Σοφία. Πορτραίτα του καλλιτέχνη ως αποτυχημένου 265

Κούγκουλος, Θανάσης Β. Τα Γιάννινα της οθωμανικής περιόδου στη σύγχρονη πεζογραφία: Η εικόνα του Τούρκου συμπολίτη 281

Koumarianou, Maria. Exil et nostalgie: la matière de l'écriture autobiographique chypriote. Le cas de Rina Katselli 299

Κωστακιώτης, Γιώργος. Αναζητώντας ταυτότητες στην Κωνσταντινούπολη του Πέτρου Μάρκαρη 317

Κωτόπουλος, Τριαντάφυλλος Η. & Καρασαββίδου Ελένη. Περιθωριακές ταυτότητες στη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία 327

Mamolar Sánchez, Idoia. Inmigración y novela policiaca: La figura de los Otros en *Noticias de la noche* de Petros Márkaris 343

Φρέρης, Γιώργος. Ταυτότητα κι επικαιρότητα στο έργο του Δημήτρη Δημητριάδη 355

Χαλάτσης, Γιώργος. Η διαρκής αναζήτηση της ελληνικής ταυτότητας στα έργα των Κωνσταντίνου Καβάφη και Δημήτρη Δημητριάδη 367

• *Ταυτότητα και μετάφραση (19ος αι.)*

Λούδη, Αγγελική. Α. Ρ. Ραγκαβή *Απομνημονεύματα* ή Οι ιδεοαπολογητικές σκοπιμότητες της απομνημονευματογραφίας 379

Μαυρέλος, Νίκος. Η ειδολογική ταυτότητα του λογοτεχνικού κειμένου και οι μεταμορφώσεις της. Μεταφράσεις του *El Perfecto Novelista* του Manuel Silvela στα Γαλλικά και τα Ελληνικά 393

Ξούριας, Γιάννης. Η προσωδιακή αναγέννηση του έθνους: η πρόταση του Πλάτωνα Πετρίδη (1817) για μια νέα ποιητική ταυτότητα 407

Wolf, Benedikt. «Ἐγὼ εἶμαι / γλῶσσα τῆς ὡραίας ἀλήθειας, / δὲ μὲ σέρνει ἐκδίκηση λαοπλάνα[.]». The Construction of Greek Identity by means of Antigypsyism (Kalfoglou – Palamas) 425

• *Ταυτότητες στη λογοτεχνία (12ος - 19ος αι.)*

Bzinkowski, Michał. Στο περιβόλι του Χάρου: εσχατολογική ταυτότητα στα δημοτικά τραγούδια 441

de la Nuez Pérez, María Eugenia. Chansons, poésie et identité : « l'âme du peuple » en Grèce et au Japon 455

Κατσιγιάννης, Αλέξανδρος. Ιδεότυποι ήτοι απουσία χαρακτήρων : Τρεις περιπτώσεις ποιμενικών ειδυλλίων στα χρόνια του Νεοελληνικού Διαφωτισμού 463
Μπίλλα, Πολυξένη. Ανιχνεύοντας την ταυτότητα του Νεοέλληνα στους προλόγους συλλογών ελληνικών δημοτικών τραγουδιών του 19ου αιώνα 479

• *Ταυτότητες στη λογοτεχνία (12ος - 19ος αι.): Πρώιμη νεοελληνική λογοτεχνία*

Καπλάνης, Τάσος Α. Νέα λογοτεχνία, νέα ταυτότητα: Στέφανος Σαχλίκης (14ος αι.), ο πρώτος επώνυμος συγγραφέας της νεοελληνικής λογοτεχνίας 491
Kulhánková, Markéta. Αποτελεί ο Πτωχοπρόδρομος λογοτεχνικό πρόδρομο του Καραγκιόζη; 513
Χελιδώνη, Στέλλα. Τα μοτίβα της ερωτικής θεματικής σε έργα της πρώιμης νεοελληνικής γραμματείας: υπερεθνικά στερεότυπα ή δείκτες της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας των συγγραφέων; 523

• *Ταυτότητες στη λογοτεχνία (12ος - 19ος αι.): Επτανησιακή λογοτεχνία*

Καζαντζή, Ήβη. *Giulia Santelmo:* ένα ιστορικό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα από την ιταλόφωνη παραγωγή της Επτανήσου 537
Πυλαρινός, Θεοδόσης. Κερκυραϊσμός ή κορφίτιδα: Αποδοχές και αντιρρήσεις προς την ταυτότητα των Κερκυραίων εκπροσώπων της Επτανησιακής Σχολής 547

• *Ταυτότητες στη λογοτεχνία (19ος αι.)*

Valtcheva, Dragomira. Λογοτεχνική μετάφραση και συγκρότηση εθνικής ταυτότητας: δύο μεταφράσεις αρχαιοελληνικών έργων της περιόδου του βουλγαρικού Διαφωτισμού (19ος αι.) 561

• *Ταυτότητες στη λογοτεχνία (19ος αι.): Ο λογοτέχνης και το έθνος στην Ελλάδα του 19ου αι.*

Πολίτης, Αλέξης. Γλώσσα, λογοτεχνία, έθνος. Η συναρμογή-τους στα χρόνια του Ρομαντισμού 581
Van Renterghem, Steven. Ο *Λέανδρος* (1834) και η ιδεολογία του Ελληνισμού 591
Zimbone, Anna. Η πολυεδρική φυσιογνωμία του ευρωπαίου Εμμανουήλ Ροΐδη 601

• *Ταυτότητες στη λογοτεχνία (19ος αι.): Ταυτότητα και «εθνική δραματουργία» (19ος αι.)*

Αγάθος, Θανάσης. Όψεις της εθνικής ταυτότητας στα έργα *Ιστορικά Σκηνογραφήματα* του Σπυρίδωνος Ζαμπέλιου και *Οι Καλλέργαι* του Σπυρίδωνος Βασιλειάδη 621

Λαδογιάννη, Γεωργία. Ο εραστής, ο καλλιτέχνης και το έργο του. Ο μύθος του Πυγμαλίωνα στη *Γαλάτεια* του Σπ. Βασιλειάδη 635

• *Ταυτότητες στη λογοτεχνία (19ος αι.) και Ζητήματα της λογοτεχνίας των αρχών του 20ού αι. (1900-1945)*

Αμιλήτου, Έφη. Τυποποίηση ταυτοτήτων και ανακύκλωση δημοσιογραφικού λόγου στα μυθιστορήματα του Γρ. Ξενόπουλου. Για μια ποιητική της λογοτεχνικής επικοινωνίας 651

Κοκκινίδη, Εύα. Όψεις ελληνικής ταυτότητας στο *Λεμονοδάσος* και την *Eroica* του Κοσμά Πολίτη: αρχαία Ελλάδα, Βυζάντιο, Ευρώπη 669

• *Ταυτότητες στη μεταπολεμική λογοτεχνία: Φιλοσοφικές ανησυχίες*

Βερβεροπούλου, Ζωή. Θεατρικοί ήρωες δίχως όνομα: η ανωνυμία ως ταυτότητα στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία 687

Βούλγαρη, Σοφία. Ανθρωποζώα και τέρατα στο έργο του Γιώργου Χειμωνά 701

Γλυκοφρύδη-Αθανασοπούλου, Θεοδώρα. Το *Διπλό βιβλίο* και ο *Θολός βυθός:* δύο αφηγήσεις διερεύνησης της ταυτότητας του ξένου 721

García Amorós, Maila. Ποιητική, θρησκευτική και θηλυκή ταυτότητα σε δύο ποιήτριες της μεταπολεμικής γενιάς: Ιωάννα Τσάτσου και Ζωή Καρέλλη 737

Prosiannykova, Ganna. Platonic notions and gender theme in Katerina Anghelaki-Rooke's poetry 755

• *Ταυτότητες στη μεταπολεμική λογοτεχνία: Σωσίες, ψευδώνυμοι, ανώνυμοι ήρωες και συγγραφείς*

Σταυροπούλου, Έρη. Αναζήτηση, αλλαγή, σφετερισμός ταυτότητας: η περίπτωση του σωσία 769

• *Ταυτότητες στη μεταπολεμική λογοτεχνία: Ταυτότητα και διακειμενικότητα στις* Ακυβέρνητες Πολιτείες

Αθανασοπούλου, Μαρία. Η ταυτότητα της ανάγνωσης: Διακειμενικές σχέσεις στη *Λέσχη* του Τσίρκα 785

• *Ταυτότητες στην ποίηση του 20ού αι.*

Βασιλειάδη, Μάρθα. «Για τα σκουπίδια κατευθείαν»: Νοσολογία, πάθη και πληγές κι ενσώματες ταυτότητες στον ερωτικό Καβάφη 803

Χατζηγιακουμή-Νούτσου, Μαρία. Το «αληθινό πρόσωπο της Ελλάδας» στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη: η Ελλάδα ως «τρίτη κατάσταση» ανάμεσα στη Δύση και στην Ανατολή 813

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΜΩΝ Α΄, Γ΄, Δ΄, Ε΄ 819

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ
ΤΟΥ Γ΄ ΤΟΜΟΥ

Πρόλογος (**Κ. Α. Δημάδης**) 17

Ταυτότητα και γλώσσα

• *Γλώσσα, ταυτότητα, λογοτεχνία*

Δημογεροντάκης, Βασίλης. Γεώργιος Κωνσταντίνου, ένας φανατικός υπερασπιστής της ελληνικής γλώσσας και παιδείας 27

Eloeva, Fatima. Ο Διονύσιος Σολωμός – η γλώσσα της ελευθερίας ή η ελευθερία της γλώσσας 43

Μιχάιλοβα, Ζντράβκα (Mihaylova, Zdravka). Ο Κώστας Βάρναλης: Ένας Μαυροθαλασσίτης Έλληνας της διασποράς: Η διαμόρφωση της λογοτεχνικής και ιδεολογικής ταυτότητάς του 53

Mouatsou, Eleni. Grammatical Gender in the poetry of Kiki Dimoula 65

• *Γλωσσικές διαπραγματεύσεις της ταυτότητας*

Charalambidou, Anna. Negotiating peer-group identities in the later life: the case of Painful Self Disclosures 83

Σακελλαρίου, Αγγελική Ι. & Δημητριάδου, Κατερίνα. Διαστάσεις της πολιτικής ταυτότητας στον λόγο των μελλοντικών δασκάλων: Οι αντιλήψεις τους για την επέτειο της 17ης Νοέμβρη 1973 99

Σαχινίδου, Παρασκευή & Δημάση, Μαρία. Διάλογοι κειμένων και συγγραφέων. Τα κείμενα ως εκφράσεις της γλωσσικής διαπραγμάτευσης της ταυτότητας του υποκειμένου 119

• *Γλωσσική ταυτότητα και ο διάλογος με τις ξένες γραμματείες*

Henrich, Günther S. Ποιος έγραψε το αρχικό κείμενο της *Παλαιάς και Νέας Διαθήκης* (τέλη 15ου αι.) και γιατί χρησιμοποίησε το λατινικό αλφάβητο; 139

Πούχνερ, Βάλτερ (Puchner, Walter). Η μοναδική θεατρική μετάφραση του Νικόλαου Πολίτη 159

• *Γλωσσικό ζήτημα και εθνική ταυτότητα*

Fedchenko, Valentina. Εξαρχαϊσμός στην ελληνική γλώσσα της Κωνσταντινούπολης του ΙΘ΄ αιώνα 171

Jovanović, Milena. Jean Psichari et Ferdinand de Saussure 179

• *Μειονοτικές και διαλεκτικές γλωσσικές ταυτότητες*

Ανδρουλάκης, Γιώργος. Γλώσσα, ταυτότητα και μετανάστευση: η ελληνική ως γλώσσα υποδοχής και η γλωσσική ένταξη μεταναστών/-στριών στη σημερινή Ελλάδα 197

Bádenas, Pedro. La lengua judeogriega y el Pentateuco de Constantinopla (1547) 213
Kisilier, Maxim. Η ελληνική λογοτεχνία στις διαλέκτους 227
Κυριαζής, Δώρης Κ. Γλώσσα των συνόρων και σύνορα της γλώσσας (Ζητήματα ταυτότητας στη λογοτεχνία των συνόρων) 237
Μαργαρώνη, Μαίρη. Εβραίοι, γλώσσα και ταυτότητα στο ελληνικό κράτος από την ίδρυσή του μέχρι το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο: προσλήψεις ετερότητας και πρακτικές αποκλεισμού 255
Τσοκαλίδου, Ρούλα – Γκαϊνταρτζή, Αναστασία – Γάτση, Γιώτα. Παιδικές ταυτότητες μέσα από παιδικές φωνές: πολύγλωσσα παιδιά στο ελληνικό σχολείο 273
Φραντζή, Πηνελόπη. Ταυτότητα και γραπτή γλώσσα αλλοδαπών μαθητών (αλβανικής και βουλγαρικής καταγωγής) δευτέρας τάξης Δημοτικού σχολείου Πατρών – τα ορθογραφικά λάθη τους 289

• *Συγκριτικές γλωσσικές προσεγγίσεις*

Berikashvili, Svetlana. Οι ιδιωτικές εκφράσεις ως εθνικές ιδιότητες της γλώσσας με βάση τις συντακτικές αλλαγές στα ελληνικά, γεωργιανά και ρωσικά 307
Κλίμοβα, Ξένια (Klimova, Ksenia). Σλαβικά ίχνη στη γλώσσα της νεοελληνικής μυθολογίας 327
Loudová, Kateřina. «Οι Έλληνες προτιμούν μια παλιά λέξη από μια νεότερη». Σύγκρουση ταυτοτήτων ανάμεσα στα Ελληνικά και Σλαβικά 333

• *Το γλωσσικό ζήτημα*

Diatsentos, Petros. L'histoire de la langue grecque au carrefour des différentes disciplines: enjeux identitaires et cristallisation des mythologies linguistiques (1850-1900) 345
Tsamadou-Jacoberger, Irini & Vassilaki, Sophie. La construction de l'identité du grec moderne vue par Manolis Triandaphyllidis 359

Εθνοτικές / εθνικές ταυτότητες

• *Εθνοτικές / εθνικές ταυτότητες στα Βαλκάνια (12ος-19ος αι.)*

Dinu, Tudor. Η διαμόρφωση των εθνικών ταυτοτήτων στα Βαλκάνια στις αρχές του ΙΖ΄ αιώνα σύμφωνα με τα ποιήματα του Σταυρινού και του Ματθαίου Μυρέων 371
Djordjević Jovanović, Jovanka. Ο κοσμοπολιτισμός της ελληνικής οικογένειας Χάδια 385
Frangakis, Penelope. The use of history by Greek intellectuals in the formation of Greek national identity during the Greek Enlightenment 407
Malatras, Christos. The making of an ethnic group: the *Romaioi* in the 12th-13th centuries 419

Μηνάογλου, Χαράλαμπος. Grecian sculptors, Greek Emperors, Greek sailors: Τὸ τρίσημο πρὶν τὸν Κ. Παπαρρηγόπουλο 431
Morcillo, Matilde. Las relaciones anglo-griegas vistas desde la óptica española. Del establecimiento inicial a las guerras balcánicas (1833-1913) 445
Myrogiannis, Stratos. Naming the Void: the Invention of Byzantium in the Greek Enlightenment 457
Παπαδοπούλου, Δέσποινα Π. Γ. Ψυχάρης: ένας διανοούμενος μεταξύ κοσμοπολιτισμού και εθνικισμού 471
Ţipău, Mihai. Ο προσδιορισμός της εθνικής ταυτότητας μέσω του εθνικού ονόματος. Η περίπτωση της *Ιστορίας της Βλαχίας* (Βιέννη, 1806) . . . 479
• *Εθνοτικές / εθνικές ταυτότητες στα Βαλκάνια (19ος-20ός αι.)*
Beaton, Roderick. Ο Shelley και ο Byron για την εθνική ταυτότητα των επαναστατημένων Ελλήνων του 1821 489
Καραμπελιάς, Γιώργος. Η σύνθεση εθνικής και κοινωνικής συνείδησης στην επαναστατημένη Σάμο (1805-1834) 497
Πλουμίδης, Σπυρίδων Γ. Το έθνος ως ταξική διαστρωμάτωση: Η κοινωνική φυσιογνωμία των ορθοδόξων πληθυσμών στην οθωμανική Μακεδονία (1904) 523
Skoulidas, Elias G. Identities, Locality and *Otherness* in *Epirus* during the Late Ottoman period 539
• *Οι Έλληνες και οι «άλλοι» στον 20ό αι.*
Δορδανάς, Στράτος Ν. Χαρακωμάτων Ταυτότητες: Ελληνο-γερμανικές αναπαραστάσεις στον Μεσοπόλεμο 555
Leech, Jason. Greek perceptions of the 'good Italian' and 'bad German' from invasion (1940) to the London Agreement (1953) 567
• *Εθνοτικές / εθνικές ταυτότητες στον 21ο αι.*
Ivanova Kovátcheva, Diliana. La comunidad karakatchani en Bulgaria. Localización, identidad y costumbres 581

Θρησκευτικές ταυτότητες

• *Θρησκευτικός λόγος και συλλογικές ταυτότητες*
Παναγόπουλος, Γεώργιος Δ. Χριστιανισμός και Ισλάμ στο δύον Βυζάντιο. Κριτική παρουσίαση της θέσης του M. Balivet 593
Παχουνδάκης, Σιδερής. Η δημιουργία δημόσιας ταυτότητας των Ευαγγελικών στην Ελλάδα μέσω της παιδείας από το 1821 και μετά. Η εκπαιδευτική και εκδοτική δραστηριότητα των Διαμαρτυρομένων στην Ελλάδα 609
Σμυρναίος, Αντώνιος Λ. & Γκόβαρης, Χρήστος. Θρησκευτικές ταυτότητες στη Σύρο κατά το 19ο αιώνα: η εμπορευματική τους διύλιση 629

• *Ιστορικές και συγκριτικές προσεγγίσεις*

Gerd, Lora. Το Οικουμενικό Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως και η Ρωσική πολιτική στην Ορθόδοξη Ανατολή (1878-1914) 647

Μπίρταχας, Στάθης. Ουμανισμός, Μεταρρύθμιση και Αντιμεταρρύθμιση στη βενετική Κύπρο: αφομοίωση, αντίσταση και νέες ταυτότητες . . . 665

Papanikolaou, Antigoni N. (Παπανικολάου, Αντιγόνη). The Latin Church and the Greek Orthodox Church in Corfu during the first decades of the Angevin rule and the creation of a Greek Orthodox consciousness 675

Πίσσης, Νικόλας. Αποκαλυπτικός λόγος και συλλογικές ταυτότητες (17ος-18ος αι.) 687

Τζιερτζής, Αθανάσιος. Οικουμενικό Πατριαρχείο και ταυτότητες στην Οθωμανική Αυτοκρατορία: η οπτική γωνία του Ιωακείμ Γ΄ «εν Θεσσαλονίκη…1874-8» 697

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΜΩΝ Α΄, Β΄, Δ΄, Ε΄ 711

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ
ΤΟΥ Ε΄ ΤΟΜΟΥ

Πρόλογος (**Κ. Α. Δημάδης**) 21

Πολιτικές συγκρότησης συλλογικής ταυτότητας

• *Η διαχείριση του παρελθόντος*

Βραχιονίδου, Μαρία. Διατροφικές συνήθειες ως στρατηγικές συγκρότησης πολλαπλών πολιτισμικών ταυτοτήτων και διαχείρισης του παρελθόντος: το παράδειγμα της ελληνικής μανιταροφαγίας 31

Κασίδου, Στέλλα & Γκόλια, Παρασκευή. Ελληνικές φιλοτελικές εκδόσεις: εθνική ταυτότητα και ιστοριογραφική παράδοση (1900-2000) 43

Μπάσιος, Κωνσταντίνος. Η Αναγωγή στο Παρελθόν: από την ιδεολογική συγκρότηση στην πολιτική ανάληψη 57

• *Η διαχείριση του παρελθόντος: Η μαρτυρία των μνημείων*

García-Aragón, Alejandro. El Partenón: símbolo desmembrado de la identidad europea 67

• *Η προβληματική της ταυτότητας στον νεοελληνικό στοχασμό*

Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη, Αθανασία. «Ανατολή και Δύσις»: Ταυτότητα και ετερότητα στο νεοελληνικό στοχασμό του 18ου και του 19ου αι. 87

• *Πολιτισμικές ταυτότητες (12ος-18ος αι.)*

Kountoura-Galaki, Eleonora & Koutrakou, Nike. Locals vs "foreigners": criteria for the formation of local identities in Late Byzantium. An approach to Modern *Graecitas* through Late Byzantine writers 107

Λινάρδος, Νικόλαος. Η θρησκευτική και εθνική ταυτότητα του Γεωργίου Γεμιστού Πλήθωνος: ένα παράδειγμα μεταβαλλόμενων ταυτοτήτων στον ελληνικό κόσμο 127

• *Πολιτισμικές ταυτότητες (18ος-20ός αι.)*

Αθήνη, Στέση. Αλέξανδρος Ρίζου Δορ(ρο)μούσης (1769 – Πέστη 1841): η πολιτισμική ταυτότητα ενός θεσσαλού εμπόρου της Διασποράς 143

Bornträger, Ekkehard W. Πατροπαράδοτες αρετές, πατροπαράδοτα ελαττώματα: εικασίες για τον εθνικό χαρακτήρα των Ελλήνων και των Ισπανών 161

Georgiou, Michalis. Modern Greek theatre and national cultural identity. The innovative performances of ancient Greek drama in the Nea Skini and the Royal Theatre (1901-1903) 177

Florea, Gabriela. Από ξένους Ορθόδοξους σε Έλληνες υπηκόους: η συγκρότηση του ρουμανικού έθνους-κράτους και τα αστικά δικαιώματα των Ελλήνων στη Ρουμανία (1830-1887) 187

Koukouraki, Kyriaki. Kulturelle Identitätskrise im Griechenland der ottonischen Ära 205
Λέτσιος, Βασίλης. «Αγαπητή, μισητή μου Αθήνα!»: σχόλια στα περιηγητικά κείμενα των Φρεντρίκα Μπρέμερ και Βίλχελμ Λάγκους 217
Μουταφίδου, Αριάδνη. Ιωάννης Ν. Παπάφης (1792-1886), ένας θεσσαλονικιός μεγαλέμπορος της Μάλτας. Ταυτότητες, ευεργετισμός και η παγίωση του έθνους 229
Μπάρκουλα, Χάιδω. Η κατασκευή της εθνικής ταυτότητας στην Ελλάδα του 19ου αιώνα. Αλυτρωτισμός και Διπλωματία. Το παράδειγμα του Αλ. Ρ. Ραγκαβή 239
Μπαρλαγιάννης, Θανάσης. Η ταυτότητα του επίσημου ιατρικού σώματος στην Ελλάδα του Όθωνα: ανάμεσα στο ευρωπαϊκό επιστημονικό παράδειγμα και τις ντόπιες πολιτισμικές και πολιτικές πραγματικότητες 251
Petrescu, Ştefan. Έλληνες δημοσιογράφοι στη Ρουμανία τον δέκατο ένατο αιώνα 265
Provata, Despina. Construction identitaire et enseignement du français en Grèce au XIXe siècle 281
Serrano Espinosa, Manuel. Η κρητική ταυτότητα μέσα από τις μαρτυρίες ξένων ταξιδιωτών του ΙΘ΄ αιώνα 293

• Πολιτισμικές ταυτότητες (18ος-20ός αι.): Ταυτότητες της εποχής της Αντίστασης και του Εμφυλίου

Βαμβούρη, Χριστίνα. Η διατήρηση της εθνικής ταυτότητας των Ελλήνων πολιτικών προσφύγων του εμφυλίου πολέμου (1946-1949) στις χώρες υποδοχής τους 305
Κυριάκης, Θωμάς. Αυτοβιογραφία και προσωπική ταυτότητα: οι γραπτές μαρτυρίες για τον Εμφύλιο 321
Μπάδα, Κωνσταντίνα. Η μνήμη της δεκαετίας 1940 – 1950 στη διαδικασία συγκρότησης παροντικών πολιτισμικών ταυτοτήτων 337

• Πολιτισμικές ταυτότητες (18ος-20ός αι.): Εναλλακτικά πολιτισμικά δίκτυα

Giatsidis, Manuel. La identidad multiétnica de las danzas griegas 353
Sideris, Aimilianos. Ancient and Modern Greek Literature in the poetry of Artemes/Efthimes: Constructing a Greek identity with the techniques of rap 361

• Πολιτισμικές ταυτότητες (18ος-20ός αι.): Σχέσεις «χαμηλού» και «υψηλού» πολιτισμού στη λογοτεχνία

Ταμπακάκη, Πολίνα. Εθνική ταυτότητα και η ποίηση ως τραγούδι. Ο Παλαμάς και η μουσική 381

• *Πολιτισμικές ταυτότητες (18ος-20ός αι.):*
Το πεδίο της διανόησης στην Ελλάδα του 20ού αι.

Κυπριανός, Παντελής & Κουστουράκης, Γεράσιμος. Η Δύση στο σύμπαν των Ελλήνων διανοουμένων τη δεκαετία του 1960 397

Μάνος, Τραϊανός. Η κριτική ως εκδούσα αρχή: το παράδειγμα της «σχολής Θεσσαλονίκης» 413

Σακκάς, Ευάγγελος. Η αναζήτηση της ταυτότητας των λογοτεχνών της γενιάς του ᾽30 μέσα από την έκδοση του περιοδικού *Πνοή* 429

Sartori, Elena. *Αρχαϊστές* ή *πασσεϊστές;* Εκδοχές και διλήμματα του μοντερνισμού στην Ελλάδα και τη Ρωσία του εικοστού αιώνα 439

• *Πολιτισμικές ταυτότητες: Κοινωνικοί θεσμοί,*
συλλογικές ταυτότητες και ιδεολογία

Kamilos, Nikolaos. Fraternities and Labor Associations of Cephalonia: Constitution and diffusion of socialist ideology and trade union identity in Cephalonia at the end of the 19th century 449

Μουζάκης, Στέλιος. Η ταυτότητα των ελληνορθόδοξων κοινοτήτων στο χώρο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας το 19ο αιώνα και ιδιαίτερα μετά την εφαρμογή του Χαττ-ι-Χουμαγιούν. Ο θεσμός της προίκας και η σημασία του στη διαμόρφωση των τοπικών κοινοτήτων 463

Τσουραπά, Ελένη. Γαμήλιες στρατηγικές, πνευματικά δίκτυα, κοινωνικές ταυτότητες και πολιτική στην Κρήτη κατά τη βενετική περίοδο (14ος-17ος αι.) 479

• *Ταυτότητα και εκπαίδευση*

Αρβανίτη, Ανθούλα. Το λόγιο στοιχείο στη νέα ελληνική. Διδακτικές εφαρμογές 499

Γιαννακού, Βασιλική. Κοινωνικές και πολιτισμικές ταυτότητες στα εγχειρίδια διδασκαλίας της Νέας Ελληνικής ως ξένης γλώσσας 513

Δρούγκα, Κλεονίκη. Εκπαιδευτική δράση εθνοτικών ομάδων στο β΄ μισό του 19ου αιώνα στην Αδριανούπολη. Το παράδειγμα των Ελλήνων και των Βουλγάρων 531

Κοτζάμπαση, Μαρία. Εθνική ταυτότητα και εκπαίδευση στην Ανατολική Μακεδονία στα τέλη του 19ου αιώνα: η δράση του Συλλόγου προς Διάδοσιν των Ελληνικών Γραμμάτων 545

Πετροπούλου, Χριστίνα. Η εθνοπολιτισμική ταυτότητα των μαθητών στα ρωμαίικα σχολεία της Κωνσταντινούπολης 555

Sidneva, Svetlana. Νέα ελληνική γλώσσα ως ξένη γλώσσα: το πρόβλημα της εθνικής ταυτότητας των Ελλήνων στα εγχειρίδια της νέας ελληνικής γλώσσας για ξένους 571

Τσιούμης, Κωστής. Η διαχείριση της μειονοτικής ταυτότητας στον ελληνικό χώρο και η διαμόρφωση της εκπαιδευτικής πολιτικής: Η περίπτωση των μουσουλμάνων της Θράκης 1923-1974 575

• *Ταυτότητα και εκπαίδευση: Νεοελληνικές σπουδές στο εξωτερικό*

Rodríguez Lifante, Alberto & Jaén Morcillo, María Ángeles. Situación actual de los estudios de griego moderno como lengua extranjera en España: orientación y expectativas 593

Stojičić, Vojkan – Mutavdžić, Predrag – Milojević, Ivana. Ισχυρές και ασθενείς γλώσσες: Η θέση της Νέας Ελληνικής Γλώσσας στη Σερβία 603

• *Ταυτότητα και εκπαίδευση: Πολυμέσα*

Μαρκάκη, Τατιάνα. Πολιτικές συγκρότησης μουσικής ταυτότητας: σύγχρονη ελληνική μουσική και εκμάθηση γλώσσας στο διαδικτυακό τόπο Webklas light Nieuwgrieks του Universiteit van Amsterdam 633

Μπαλτζής, Σωκράτης Δ. – Μάντζιου, Όλγα – Αποστόλου, Κώστας. Μια επέκταση του καινοτόμου Ηλεκτρονικού Υπολογιστικού Λεξικού της Νέας Ελληνικής Γλώσσας – ΒΝΠ ως Διαδικτυακό Πολυμεσικό Εκπαιδευτικό Λογισμικό Φωνολογικής Ενημερότητας πρώτης σχολικής ηλικίας 649

Χαριλάου, Νεόφυτος – Γλάρος, Νικόλαος – Γιαγιάτσου, Σοφία. Έλληνες λογοτέχνες στο Διαδίκτυο. Η λογοτεχνική συλλογή ΠΟΘΕΓ (www.potheg.gr) 671

• *Ταυτότητα και κινηματογράφος*

Βατούγιου, Στέλλα & Μπαμπούνης, Χαράλαμπος. Διερεύνηση ταυτοτήτων στον ελληνικό μεταπολεμικό κινηματογράφο (1950-1970) 683

Χανιωτάκης, Γιάννης. Κοινωνική και πολιτική οριοθέτηση των σωμάτων στον κινηματογράφο: Ταυτότητες φύλου στην *Ευδοκία* του Αλέξη Δαμιανού 695

• *Ταυτότητα και μετανάστευση*

Αντωνιάδου, Ολυμπία Γ. Λογοτεχνία, διασποροποίηση και συνοροχώρες: η περίπτωση της ελληνικής λογοτεχνίας της μετοικεσίας στο γαλλόφωνο χώρο του 20ού αιώνα 713

Eideneier, Νίκη. Ταυτότητα, λογοτεχνία και γλώσσα ή Μισός αιώνας Ελλήνων στη Γερμανία 731

Kamushadze, Maka. Το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας των ελλήνων μεταναστών στην ελληνική λογοτεχνία: Δημήτρη Χατζή, *Το Διπλό βιβλίο* 741

• *Ταυτότητα και μετανάστευση: Διασπορικές ταυτότητες*

Μαραγκούλης, Μανώλης. Από την Αλεξάνδρεια του «αίματος» στην Αίγυπτο του Νάσσερ: συνέχειες και ρήξεις στην ταυτότητα της αιγυπτιώτικης παροικίας 749

Παπακυριακού, Μάριος. Τυπολογίες της ελληνικής μετανάστευσης και στερεοτυπικές απεικονίσεις των Ελλήνων μεταναστών στην Αίγυπτο στη στροφή του 20ού αιώνα 767

• *Τοπική ταυτότητα και θρησκευτική ετερότητα (18ος-20ός αι.)*

Γκλαβίνας, Γιάννης. Ο μουσουλμάνος υπήκοος στις αντιλήψεις των φορέων της ελληνικής διοίκησης την περίοδο 1912-1922 783

Λεοντσίνης, Γεώργιος Ν. Ελληνική ταυτότητα – «ιονική» και «επτανησιακή» ταυτότητα 799

Πολιτικές ταυτότητες

• *Πολιτικές ταυτότητες στην Ελλάδα του 20ού και του 21ου αι.*

Αραμπατζή, Χριστίνα Α. Συσχετισμοί και αλληλεπιδράσεις προσφυγικής και πολιτικής ταυτότητας στον απόηχο των δραματικών γεγονότων του Διχασμού στη Χαλκιδική 815

Καζαμίας, Αλέξανδρος. Το φαινόμενο του «αποευρωπαϊσμού» στις σχέσεις Ελλάδας–Ευρωπαϊκής Ένωσης 827

Καλογρηάς, Βάιος. Η πολιτικο-ιδεολογική ταυτότητα της εθνικοφροσύνης στην ταραγμένη δεκαετία του ’40 841

Κοβάνη, Αθηνά. Μεταμορφώσεις της αριστερής πολιτικής ταυτότητας από το Μεσοπόλεμο μέχρι τη δικτατορία του 1967 μέσα από αναπαραστάσεις-εικόνες κειμένων της νεοελληνικής πεζογραφίας του 20ού αιώνα 857

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΜΩΝ Α΄, Β΄, Γ΄, Δ΄ 871

Δ' Πανευρωπαϊκό Συνέδριο
της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών
Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010

IV Congreso Europeo
de la Sociedad Europea de Estudios Neogriegos
Granada, 9-12 de septiembre de 2010