ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΤΟ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ BILDUNGSROMAN ΣΤΗ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ: ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΙΚΕΣ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΕΣ ΔΟΜΕΣ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗΣ ΤΗΣ ΜΥΘΟΠΛΑΣΤΙΚΗΣ ΗΡΩΙΔΑΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ

Σπυρίδων Γ. Κιοσσές

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Μ. Παπαρούση

Μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής: Β. Δ. Αναγνωστόπουλος
Β. Λαλαγιάννη

ΒΟΛΟΣ 2008

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Στη Χρύσα, στη Λυδία και στον Γιώργη.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το αντικείμενο της παρούσας διδακτορικής διατριβής απορρέει άμεσα από τα ενδιαφέροντά μου για τα ζητήματα και τις αναζητήσεις της εφηβικής – νεανικής ηλικίας και για τη λογοτεχνική αποτύπωσή τους, ενδιαφέροντα τα οποία έχω την τύχη να καλλιεργώ ως εκπαιδευτικός. Η τελική επιλογή του θέματος ωστόσο δεν θα μπορούσε να είχε γίνει χωρίς την ουσιαστική συμβολή της επιβλέπουσας της διατριβής μου, επίκουρης καθηγήτριας κ. Μαρίας Παπαρούση. Η συνδρομή της στην επιλογή του ερευνητικού πεδίου υπήρξε η αρχή μιας άψογης συνεργασίας και μιας υπεύθυνης καθοδήγησης εκ μέρους της, αναλαμβάνοντας το ρόλο του πολύτιμου *Βοηθού* στο πλαίσιο της επιστημονικής μου «Bildung». Για το ρόλο της αυτό οι ευχαριστίες είναι απαραίτητες, αλλά ηχούν πολύ λίγες.

Ευχαριστίες οφείλονται επίσης στα μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής, καθηγητή κ. Β. Δ. Αναγνωστόπουλο και αναπληρώτρια καθηγήτρια κ. Βασιλική Λαλαγιάννη, για τις σημαντικές παρατηρήσεις τους σε επιστημονικό επίπεδο, αλλά και για την πολύπλευρη στήριξή τους σε όλη τη διάρκεια της εργασίας μου, καθώς και στα μέλη της επταμελούς εξεταστικής επιτροπής, καθηγήτρια κ. Άντα Κατσίκη – Γκίβαλου, καθηγήτρια κ. Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, αναπληρώτρια καθηγήτρια κ. Βενετία Αποστολίδου και αναπληρωτή καθηγητή κ. Χρήστο Γκόβαρη, για τις πολύτιμες επισημάνσεις τους.

Οι γονείς μου και η αδελφή μου ήταν πάντα παρόντες και υποστηρικτές σε κάθε μου βήμα, προσωπικό ή επιστημονικό, και για αυτό τους οφείλω ευγνωμοσύνη. Η παρούσα εργασία αφιερώνεται στη σύζυγό μου, Χρύσα Παπανικολάου, διδάκτορα φιλολογίας, εμψυχώτρια και αντικειμενική, κατά το δυνατό, αναγνώστρια των γραπτών μου, για τις παρατηρήσεις και τα σχόλιά της, και κυρίως στα παιδιά μου, Λυδία και Γιώργη, για το χρόνο που τους στέρησα.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ 1

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: BILDUNGSROMAN 10

Α. ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΟΥ BILDUNGSROMAN ΚΑΙ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΤΟΥ 10

Α. 1. Η έννοια της Bildung 10

Α. 2. Η Bildung στην πράξη: επίτευξη της ατομικής αυτονομίας ή συμβιβασμός; . 17

Α. 3. Η εμφάνιση του Bildungsroman 21

α. Πηγές και «προϊστορία» του είδους 21

β. *Wilhelm Meister's Lehrjahre*: Το αρχετυπικό Bildungsroman . . 25

Α. 4. Το Bildungsroman στο 19ο αιώνα: κριτική και δείγματα του είδους . . 27

Α. 5. Το Bildungsroman στον 20ο αιώνα: κριτική και δείγματα του είδους . 31

Β. ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΟΡΙΣΜΟΥ 46

Β. 1. Το Bildungsroman ως «ιστορικό λογοτεχνικό είδος» και ως «δομικός τύπος» 46

Β. 2. Βασικά χαρακτηριστικά του είδους. 51

Γ. ΤΟ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ BILDUNGSROMAN 57

Δ. ΤΟ BILDUNGSROMAN ΣΤΗ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ 73

Ε. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ 88

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΣΤΟΧΟΣ – ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ 92

Α. ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ – ΘΕΜΑΤΙΚΟΙ ΑΞΟΝΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗΣ 92

Β. ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ 96

Γ. ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΕΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΕΣ – ΡΟΛΟΙ 100

Δ. ΧΡΟΝΟΣ, ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ «ΦΩΝΗ», ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ, ΕΣΤΙΑΣΗ, ΑΠΟΔΟΣΗ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ 104

Δ. 1. Χρόνος 104

Δ. 2. Αφηγηματική «φωνή» – αναπαράσταση του λόγου 106

Δ. 3. Εστίαση 109

Δ. 4. Απόδοση της συνείδησης 118

Δ. 5. Φεμινιστική κριτική 120

Δ. 6. Τυπολογία των αφηγηματικών καταστάσεων 125

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΜΙΜΙΚΑ ΚΡΑΝΑΚΗ, *CONTRE – TEMPS* . 131
Α. ΕΙΣΑΓΩΓΗ 131
Β. ΘΕΜΑΤΙΚΟΙ ΑΞΟΝΕΣ 133
Γ. ΑΡΧΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΗΡΩΙΔΑΣ: Η ΠΑΙΔΙΚΗ ΗΛΙΚΙΑ . 134
Γ. 1. *Έκθεση* και αφηγηματική θεμελίωση 134
Γ. 2. Έναυσμα: η αρχή της «σύγκρουσης» 138
Δ. ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ 141
Ε. ΤΑΞΙΔΙΑ ΣΤΟ ΧΩΡΟ, ΤΟ ΧΡΟΝΟ ΚΑΙ ΤΗ ΦΑΝΤΑΣΙΑ . . 155
Στ. ΕΡΩΤΙΣΜΟΣ – ΣΧΕΣΕΙΣ ΜΕ ΤΟ ΑΛΛΟ ΦΥΛΟ . . . 167
Στ. 1. Παιδική ηλικία 167
Στ. 2. Νεανική ηλικία 174
Στ. 3. Στα σκαλιά της ωριμότητας 190
Ζ. ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ – ΠΟΛΕΜΟΣ 221
Ζ. 1. Η Κυβέλη και ο «πόνος ενός ατόμου» 221
Ζ. 2. *Contre – Temps*: ο «αντιχρονισμός» του έργου και η λογοτεχνική παραγωγή της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου. 226
Η. ΜΟΥΣΙΚΗ / ΣΥΝΘΕΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ 236
Θ. ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΣΥΜΒΑΣΕΙΣ 245
Ι. ΚΑΤΑΛΗΞΗ ΤΗΣ ΠΟΡΕΙΑΣ ΤΗΣ ΗΡΩΙΔΑΣ (ΤΕΛΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ – «ΛΥΣΗ») 254
ΙΑ. ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΣΙΩΠΗ 273
ΙΑ. 1. Ζητήματα συγγραφικής και προσωπικής φωνής 273
ΙΑ. 2. Γυναίκα και Λ(λ)όγος 286
ΙΒ. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ 291
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΜΕΛΠΩ ΑΞΙΩΤΗ, *ΕΙΚΟΣΤΟΣ ΑΙΩΝΑΣ* . 305
Α. ΕΙΣΑΓΩΓΗ 305
Β. ΘΕΜΑΤΙΚΟΙ ΑΞΟΝΕΣ 307
Γ. ΑΡΧΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΗΡΩΙΔΑΣ: Η ΠΑΙΔΙΚΗ ΗΛΙΚΙΑ . . 308
Γ. 1. *Έκθεση* και αφηγηματική θεμελίωση 308
Γ.2. Έναυσμα: η αρχή της «ταραχής» 317
Δ. ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ – ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ 324
Ε. ΕΡΩΤΙΣΜΟΣ – ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ 344
Στ. ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΥΣΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ – ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΠΟΙΗΣΗ

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

– ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ 353
Ζ. ΣΚΕΨΗ, ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΣΙΩΠΗ 368
Η. ΤΕΛΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ 375
Θ. ΜΕΤΑ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ ΤΗΣ ΗΡΩΙΔΑΣ 382
Ι. Ο *ΕΙΚΟΣΤΟΣ ΑΙΩΝΑΣ* ΩΣ ΠΡΟΛΕΤΑΡΙΑΚΟ BILDUNGSROMAN . 390
Ι. 1. Πλοκή, χαρακτήρες και αφηγηματικοί τρόποι 390
Ι. 2. Το Bildungsroman *à thèse* 402
Ι. 3. Το προλεταριακό Bildungsroman της Αξιώτη και το ζήτημα του φύλου . 406
ΙΑ. *ΔΥΣΚΟΛΕΣ ΝΥΧΤΕΣ – ΕΙΚΟΣΤΟΣ ΑΙΩΝΑΣ* 413
ΙΑ. 1. (Συγ)κριτική θεώρηση των έργων 413
ΙΑ. 2. *Δύσκολες νύχτες*: η στάση της κριτικής 420
ΙΒ. Η ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ ΚΟΜΜΑΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ ΑΞΙΩΤΗ,
ΟΙ «ΚΟΜΜΑΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΔΟΚΙΕΣ» ΚΑΙ ΤΟ BILDUNGSROMAN . 429
ΙΒ. 1. Η «μαρξιστική θεωρητική βάση», η λογοτεχνία και τα *Ελεύθερα Γράμματα* . 429
ΙΒ. 2. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός 432
ΙΒ. 3. Η γυναίκα και ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός 435
ΙΒ. 4. Η «καταγραφή» της Μέλπως Αξιώτη «στην περιοχή της λογοτεχνίας»:
από τις *Δύσκολες νύχτες* στον *Εικοστό αιώνα* 439
ΙΓ. ΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΠΡΟΣΔΟΚΙΕΣ ΤΗΣ ΑΡΙΣΤΕΡΑΣ ΚΑΙ
Η ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ BILDUNG 450
ΙΓ. 1. Δ. Χατζής, *Η Φωτιά* (1946) 450
ΙΓ. 2. *Φωτιά – Εικοστός αιώνας* 459
ΙΔ. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ 464
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ 471
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 481
ΠΕΡΙΛΗΨΗ 516
ABSTRACT 517

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τα τελευταία χρόνια στην ελληνική κριτική συναντάται όλο και συχνότερα ο όρος Bildungsroman ως χαρακτηρισμός ποικίλων κειμένων της σύγχρονης ή παλαιότερης λογοτεχνικής παραγωγής, σε ένα ευρύ φάσμα συμφραζομένων. Η χρήση του όρου ωστόσο γίνεται με τρόπο ελάχιστα συστηματικό, ενώ λείπουν από την ελληνική βιβλιογραφία τόσο εργασίες θεωρητικής διερεύνησής του όσο και γραμματολογικές επισκοπήσεις ή αναλυτικές προσεγγίσεις κειμένων της νέας ελληνικής λογοτεχνίας που μπορούν να καταταχθούν ειδολογικά ως Bildungsroman. Στη διεθνή βιβλιογραφία, από την άλλη, υπάρχει κάθε άλλο παρά ομοφωνία σχετικά με την ακριβή σημασία του Bildungsroman, ως ιδιαίτερης λογοτεχνικής κατηγορίας, τους κανόνες που το διέπουν, τις θεωρητικές του προϋποθέσεις, ακόμη και τα έργα τα οποία μπορούν να συμπεριληφθούν στην κατηγορία αυτή. Επιπλέον, η χρήση του όρου στην κριτική καθίσταται συχνά δυσχερής και λειτουργικά προβληματικός, λόγω της σχετικής ανακρίβειας και αδυναμίας του να αποδώσει πολλά από τα χαρακτηριστικά των λογοτεχνικών έργων που φέρεται να περιγράφει, εξαιτίας της μη συστηματικής χρήσης του ή της ιδεολογικής φόρτισης που ενίοτε τον διακρίνει. Είναι αξιοσημείωτο πάντως ότι, παρόλα αυτά, η παραγωγή μονογραφιών, συγκριτικών εργασιών, θεωρητικών και ιστορικών επισκοπήσεων, κλπ. σχετικά με το Bildungsroman σε διάφορα πολιτισμικά πλαίσια, λογοτεχνίες και γλώσσες εμπλουτίζει συνεχώς την παγκόσμια κριτική βιβλιογραφία, με αποτέλεσμα η θεωρία και κριτική του είδους να ανάγεται σε σημαντικό τμήμα των λογοτεχνικών σπουδών, κυρίως στο γερμανικό και αγγλοσαξονικό χώρο.

Μια άλλη τάση που επηρέασε την επιλογή του ερευνητικού αντικειμένου είναι το αυξημένο πρόσφατα ενδιαφέρον, στο πλαίσιο της ελληνικής κριτικής, για λογοτεχνικά έργα που έχουν συντεθεί από Ελληνίδες συγγραφείς από το 19^{ο} αι. μέχρι τις μέρες μας.[1] Το ενδιαφέρον αυτό συνδυάζεται κατά κανόνα με τις νέες θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις που αναπτύσσονται κυρίως στο χώρο της φεμινιστικής κριτικής, χωρίς βέβαια να περιορίζονται σε αυτόν. Ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, αλλά κυρίως από τις αρχές του 20^{ου}, εμφανίζονται στα ελληνικά γράμματα γυναίκες συγγραφείς, οι οποίες, σε αντίθεση προς την κυρίαρχη ανδρική παράδοση και τη συμβατική εικόνα της γυναίκας και του ρόλου της, τα οποία

[1] Δες λ.χ. πρόσφατα Ριζάκη (2007) και Αναγνωστοπούλου (2007).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

προωθούσε, επιχειρούν να αρθρώσουν, περισσότερο ή λιγότερο έμμεσα κατά περίπτωση, μια διαφορετική πλευρά του ζητήματος σχετικά με τη γυναικεία «φύση» και «θέση» στην ελληνική κοινωνία, να αναδείξουν σε κάποιο βαθμό τις δυσμενείς συνθήκες διαβίωσης των γυναικών και να διεκδικήσουν σταδιακά τη δράση στο δημόσιο χώρο, με την αξιοποίηση των πολύμορφων ικανοτήτων τους.[2] Οι δημοσιεύσεις σε γυναικεία έντυπα της εποχής, ιδιαίτερα στην *Εφημερίδα των κυριών* της Καλλιρόης Παρρέν, προβάλλουν εύγλωττα τις γυναικείες αξιώσεις για βελτίωση της κοινωνικής τους θέσης και υπογραμμίζουν τα επιτεύγματα των γυναικών σε πλήθος τομέων: λογοτεχνία, μουσική, εικαστικά, εκπαίδευση, επιστήμες.[3] Η «εξέγερση των κυριών» (Βαρίκα 1996) συνεχίζεται τα επόμενα χρόνια, αντιμετωπίζοντας κατά καιρούς μικρότερες ή μεγαλύτερες κοινωνικές και πολιτικές αντιδράσεις, μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1930, οπότε η δικτατορία του Μεταξά αναστέλλει το φεμινιστικό κίνημα στην Ελλάδα.[4] Η έλευση του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και οι καινούργιες συνθήκες δραστηριοποίησης της γυναίκας επιφέρουν μια καθοριστική τροπή τόσο στην πορεία του κινήματος όσο και στη λογοτεχνική μετάπλαση της εικόνας των γυναικών, ζήτημα το οποίο προκάλεσε επίσης το ερευνητικό ενδιαφέρον.

Η παρούσα εργασία αφορμάται έτσι από τις παραπάνω τάσεις του κριτικού ενδιαφέροντος σχετικά με το Bildungsroman και την πεζογραφική παραγωγή γυναικών, με γυναίκες ηρωίδες, αξιοποιώντας επιπλέον ως μεθοδολογική σκευή σύγχρονες προσεγγίσεις και έννοιες από το χώρο της αφηγηματολογίας. Η μεγάλη ανάπτυξη της αφηγηματολογίας από τα μέσα του εικοστού αιώνα και εξής έρχεται να συμβαδίσει με τις σύγχρονες εξελίξεις στο χώρο της αφήγησης (π.χ. «μοντέρνο» – «μεταμοντέρνο» μυθιστόρημα), ενώ προσφέρει παράλληλα καινούργιες αναγνώσεις (και αντίστοιχα ενοράσεις) σε παλαιότερα αφηγηματικά κείμενα. Η μελέτη των αφηγηματικών τεχνικών, του *τρόπου* δηλαδή με τον οποίο γίνεται η αφήγηση των περιεχομένων, είναι πλέον κοινός τόπος ότι αποτελεί απαραίτητο συμπλήρωμα για τη

[2] Χαρακτηριστική γυναικεία φωνή του 19ου αι., η οποία βέβαια παρέμεινε για χρόνια «σιωπηρή», αποτελεί η Ελισάβετ Μουτζάν – Μαρτινέγκου και η εξαιρετικά ενδιαφέρουσα *Αυτοβιογραφία* της. Τα έργα της Μαρτινέγκου ωστόσο δεν είδαν ποτέ το φως της δημοσιότητας, ενώ και η τύχη της *Αυτοβιογραφίας* της υπήρξε ιδιαίτερα δυσμενής. Δες Μουτζάν & Αθανασόπουλος (1999). Άλλες γυναίκες συγγραφείς της εποχής αναγκάζονται να δημοσιεύσουν με ψευδώνυμο τα έργα τους. Δες Anastasopoulou (1997), Denissi (2001), Ριζάκη (2007). Για μια σύντομη επισκόπηση των ελληνίδων στη λογοτεχνία από την αρχαιότητα μέχρι το β΄ μισό του 20ου αι. δες Γιάκος (1982).

[3] Δες Ξηραδάκη (1988). Για τα ελληνικά φεμινιστικά έντυπα από τον 19ο αι. κ.ε. δες Βαρίκα (1988), Σκλαβενίτη (1988), Σαμίου (1988), Ψαρρά (1988).

[4] Για το φεμινισμό κατά τη μεσοπολεμική εποχή στην Ελλάδα δες Αβδελά & Ψαρρά (1985).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

συνολική θεώρηση του αφηγήματος και την ολοκλήρωση της ερμηνείας του. Όπως εξάλλου τονίζεται συχνά, ο τρόπος, το «πώς» λέγεται ή γράφεται κάτι, είναι εξίσου σημαντικός με το «τι» λέγεται, αποτελεί μέρος της σημασίας, τόσο γενικότερα στη λεκτική επικοινωνία, όσο βέβαια και στη λογοτεχνία, ή κυρίως σε αυτήν. Η «μορφή» και το «περιεχόμενο», κατά την παραδοσιακή διάκριση, αλληλοπροσδιορίζονται, επιτελούν και τα δύο σημασιοδοτικές λειτουργίες, το καθένα βέβαια με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο. Θεωρούμε λοιπόν σκόπιμο η εξέταση των αφηγηματικών τρόπων να συμπληρώνει αυτή των αφηγηματικών περιεχομένων σε μια παράλληλη διαδικασία ερμηνευτικής προσέγγισης των κειμένων που θα αποτελέσουν το ερευνητικό αντικείμενο.

Στο παραπάνω πλαίσιο, η παρούσα έρευνα επιχειρεί αρχικά μία απαραίτητη, κατά τη γνώμη μας, γενική θεωρητική εισαγωγή στην έννοια της Bildung και του Bildungsroman, το οποίο, όπως θα υποστηριχθεί παρακάτω (σ. 46 – 51), αξιοποιείται όχι ως συγκεκριμένο ιστορικά λογοτεχνικό είδος, αλλά ως ευρύτερος δομικός τύπος και κατηγορία ταξινόμησης. Ακολουθεί μία λεπτομερής εξέταση έργων της νέας ελληνικής λογοτεχνίας που θεωρούμε ότι αντιπροσωπεύουν τη συγκεκριμένη ειδολογική κατηγορία και ειδικότερα το γυναικείο Bildungsroman. Μυθιστορήματα που μπορούν να περιληφθούν στο είδος του Bildugnsroman, τόσο στην ανδρική όσο και στη γυναικεία εκδοχή του, εμφανίζονται, στην πλειονότητά τους, στη νέα ελληνική λογοτεχνική παραγωγή από τη δεκαετία του 1930 κ.ε., όπως θα παρουσιαστεί στο αντίστοιχο υποκεφάλαιο (σ. 73 – 87). *Ο απόγονος* (1935) του Πετσάλη – Διομήδη, οι *Παραστρατημένοι* (1935) της Νάκου, η *Eroica* (1938) του Πολίτη, οι *Δύσκολες νύχτες* (1938) της Αξιώτη, ο *Λεωνής* (1940) του Θεοτοκά, το *Προμήνυμα* (1943) του Βουσβούνη, *η Αιολική γη* (1943) του Βενέζη συνιστούν τα βασικότερα λογοτεχνικά έργα της εποχής του μεσοπολέμου και της Κατοχής που έχουν κατά καιρούς σχολιαστεί, ή απλώς χαρακτηριστεί, ως «μυθιστορήματα εφηβείας», κατά την παραδοσιακή ορολογία. Όσον αφορά ειδικότερα το είδος του γυναικείου Bildungsroman, στοιχεία του μπορούν να εντοπιστούν και σε προγενέστερα έργα της νεοελληνικής πεζογραφικής παραγωγής, τόσο ετερόκλητα μάλιστα όσο η *Αυτοβιογραφία* (εκδ. 1881) της Μαρτινέγκου, η *Χειραφετημένη* (1900) της Παρρέν ή το *Τάλαντο της Σμαρώς* (1923) της Δάφνη. Ωστόσο, τα χαρακτηριστικά του γυναικείου Bildungsroman, όπως θα φανεί στην παρούσα εργασία, συναντώνται

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

περισσότερο ευδιάκριτα και διαμορφωμένα αφηγηματικά κυρίως στη μεταπολεμική πεζογραφική παραγωγή.[5]

Την περίοδο αμέσως μετά την Απελευθέρωση εμφανίζεται πλήθος γυναικών λογοτεχνών, οι οποίες δημοσιεύουν τα πρώτα – και μάλιστα σημαντικά – έργα τους, μαζί βεβαίως με τα έργα συγγραφέων της προηγούμενης (ηλικιακά και λογοτεχνικά) γενιάς. Το γεγονός αυτό κίνησε, ήδη την εποχή εκείνη, το ενδιαφέρον κριτικών και λογοτεχνών, όπως ο Μυριβήλης, ο Κοββατζής, ο Σαχίνης, κ.ά. (Καστρινάκη 2005: 470. πβ. Αργυρίου *et al.* 1988: 349, Vitti 2003: 515 – 518).[6] Κατά την ίδια εποχή εντοπίζεται γενικά στα έργα των γυναικών συγγραφέων μία ευδιάκριτη αλλαγή στη θεματολογία και στο ύφος, σε σχέση με τις προηγούμενες δεκαετίες. Όπως παρατηρεί η Καστρινάκη (2005: 347 – 348), «η διαφορά […] των καινούριων έργων από τα προπολεμικά και όσα παρήχθησαν στα πρώτα χρόνια της Κατοχής είναι πολύ εμφανής στον τομέα της θεματικής. Οι γυναίκες θύματα, οι εγκαταλελειμμένες γυναίκες ή οι γυναίκες που τα ενδιαφέροντά τους περιστρέφονταν γύρω από τη μόρφωση των παιδιών (τυπικά, τα έργα της Έλλης Αλεξίου, και μάλιστα το *Λούμπεν*, 1943) θα δώσουν τώρα τη θέση τους σε γυναίκες που επιθυμούν να κάνουν «κάτι» στη ζωή τους, που όχι μόνο δεν εγκαταλείπονται από τους άντρες, αλλά τους εγκαταλείπουν οι ίδιες ή αρνούνται τον γάμο, σε γυναίκες καλλιτέχνιδες με μεγάλη αυτοπεποίθηση ή σε γυναίκες που θυσιάζουν ηρωικά τη ζωή τους για την ελευθερία.».[7] Η διεκδίκηση της ελευθερίας, όχι μόνο σε εθνικό επίπεδο, στηριγμένη

[5] Το Bildungsroman καλλιεργείται επίσης, όπως είναι εύλογο λόγω της συγκεκριμένης θεματικής του, στο χώρο της παιδικής και νεανικής λογοτεχνίας. Ανάμεσα στους σύγχρονους Έλληνες συγγραφείς που ασχολήθηκαν με το είδος περιλαμβάνονται οι Μάνος Κοντολέων, Ζωρζ Σαρρή, Άλκη Ζέη, Νένα Κοκκινάκη, Λότη Πέτροβιτς, Λίτσα Ψαραύτη, Ελένη Σαραντίτη, Τούλα Τίγκα, κ.ά. Η πορεία μύησης των νεαρών ηρώων και ηρωίδων των σχετικών μυθιστορημάτων έγκειται στην αντιμετώπιση ζητημάτων όπως ο έρωτας, τα οικογενειακά προβλήματα, η μετοίκηση ή μετανάστευση, η δυστοκία στην επικοινωνία με τους άλλους, τα ναρκωτικά, κλπ. Δες εισαγωγή Β. Δ. Αναγνωστόπουλου στο Κοντολέων (2000: 10), Βασιλαράκης (2004), Κοκκινάκη (2004), Καλογήρου (2006), Χατζηδημητρίου – Παράσχου (2008: 99 – 108). Το Bildungsroman στην ελληνική λογοτεχνία για εφήβους / νέους αποτελεί ένα αντικείμενο που χρειάζεται ακόμη ειδικότερη και λεπτομερέστερη διερεύνηση. Για τη «διαχρονική δεξίωση» της έννοιας της εφηβείας και το συγκεκριμένο είδος δες επίσης Μουλά (2009).

[6] Ο Αργυρίου (2004: 453) ως καθαυτό μεταπολεμικούς πεζογράφους αναγνωρίζει στην πλειονότητά τους γυναίκες συγγραφείς: Μόνα Μητροπούλου, Μαργαρίτα Λυμπεράκη, Μιμίκα Κρανάκη, Τατιάνα Γκρίτση – Μιλλιέξ, Εύα Βλάμη, Γαλάτεια Σαράντη. Σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, το γεγονός ότι απουσιάζουν οι άρρενες εκπρόσωποι του είδους οφείλεται στο ότι βρίσκονταν τότε σε στρατεύσιμη ηλικία.

[7] Για την ανάδυση της γυναικείας ταυτότητας σε γυναίκες συγγραφείς της μεσοπολεμικής περιόδου (κυρίως Λιλίκα Νάκου και Κατίνα Παπά) δες Αναγνωστοπούλου (2007: 212 – 236). Όπως επισημαίνει εύστοχα, σε συγκεκριμένα έργα των παραπάνω συγγραφέων ο αφηγηματικός λόγος «χωρίς να πρόκειται για "στρατευμένο λόγο", εξερευνά, χωρίς να το επιδιώκει, μια άλλη δυνατότητα του γυναικείου γίγνεσθαι και "είναι" και δε θεωρεί τη διαφορετική γυναικεία στάση συνοδευμένη πάντα από μια τραγική κατάληξη.» (Αναγνωστοπούλου 2007: 218).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

σε μια καινούργια αίσθηση αυτοπεποίθησης, συνδυάζεται με μια αποφασιστικότητα για την αποκόμιση εμπειριών, τη διερεύνηση των επιλογών, την απόλαυση της ζωής.[8]

Η «έκρηξη» της γυναικείας λογοτεχνίας, όπως χαρακτηρίζεται, συνδέεται συνήθως με τις συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες: τον πόλεμο, την Κατοχή, την Αντίσταση και τον Εμφύλιο, γεγονότα τα οποία συνέβαλαν στην (αναγκαστική) «έξοδο» των γυναικών από την πατρική ή συζυγική εστία και τους αντίστοιχους παραδοσιακούς ρόλους, προς μία ενεργότερη συμμετοχή στο δημόσιο βίο, για πρώτη φορά σε τέτοια έκταση και βαθμό: από την ισότιμη με τους άνδρες συμμετοχή στην αντιστασιακή δράση μέχρι την ένοπλη σύγκρουση. Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και η Κατοχή προκάλεσαν μια πλήρη ανατροπή της καθιερωμένης τάξης σε κάθε τομέα, πολιτικό, οικονομικό, πνευματικό, ηθικό. Η καθημερινή επαφή με την κατάσταση του θανάτου, οι απάνθρωπες συνθήκες διαβίωσης των επιζώντων, οι αφόρητες συναισθηματικά και πνευματικά πιέσεις, η κατάρρευση των αξιών, τα ηθικά διλήμματα που υψώνονταν καθημερινά και η αμφισβήτηση της ανθρώπινης αξιοπρέπειας είχαν ως άμεσο απότοκό τους την εναγώνια αναζήτηση, μετά το τέλος του πολέμου, μιας νέας κοινωνικής και ατομικής ταυτότητας, ενός νέου πλαισίου δράσης, αντίληψης και ερμηνείας τόσο του περιβάλλοντος κόσμου όσο και του εαυτού, ενώ ιδιαίτερα έντονη ήταν επίσης η επιθυμία αναδιοργάνωσης ατόμου και κοινωνίας στα νέα θεμέλια που τότε ρίχνονταν, παραμερίζοντας τα ερείπια που άφησε πίσω του ένας συνταρακτικός πόλεμος.[9]

Στο πλαίσιο της παραπάνω απόπειρας αυτογνωσίας και συνακόλουθης διερεύνησης των πιθανών ρόλων προς ανάληψη από τη γυναίκα – ηρωίδα θεωρούμε ότι πρέπει να ενταχθεί η εμφάνιση, την περίοδο αυτή, αφηγημάτων γυναικών – λογοτεχνών που αποτελούν δείγματα του γυναικείου Bildungsroman: πρόκειται για τα έργα *Ψάθινα καπέλα* (1946) της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, *Εικοστός Αιώνας* (1946) της Μέλπως Αξιώτη, *Contre – Temps* (1947) της Μιμίκας Κρανάκη, *Πλατεία Θησείου* (1947) της Τατιάνας Γκρίτση – Μιλιέξ και *Πασχαλιές* (1949) της Γαλάτειας Σαράντη. Το Bildungsroman γενικότερα και η μυθιστορηματική του μορφή επιτρέπουν την

[8] Όπως παρατηρεί η Καστρινάκη (2005: 527), η ίδια η «πληθώρα, αλλά και η ποιότητα των έργων στην πενταετία 1945 – 1950 δεν είναι διόλου άσχετες προς την καινούρια δύναμη που αισθάνονται μέσα τους οι γυναίκες.».

[9] Πβ. Ψαρρά (1988: 31): «Έχουν μεσολαβήσει η μεταξική δικτατορία, η Κατοχή και η Αντίσταση και οι γυναίκες έχουν συμμετάσχει ενεργότερα από κάθε άλλη φορά στα γεγονότα. Ανοιχτό ωστόσο παραμένει το ερώτημα για το είδος αυτής της συμμετοχής, πέρα από τις γνωστές όσο και εύλογες μυθοποιήσεις. […] Είναι βέβαιο ότι η Απελευθέρωση βρίσκει τις γυναίκες σε μια διαδικασία ένταξης στην πολιτική. Και πάλι το ερώτημα αφορά τους όρους και τα όρια αυτής της ένταξης, τις – υποτιθέμενες – ανατροπές και την ερμηνεία τους.».

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

πολυδιάσταστη λογοτεχνική αποτύπωση ενός ζητήματος τόσο πολυσύνθετου όσο η αναζήτηση και συγκρότηση της ταυτότητας, αναδεικνύοντας την αμφίδρομη σχέση ατομικής ψυχολογίας και κοινωνικής πλαισίωσης, τις ποικίλες αλληλεπιδράσεις και τον εντοπισμό διαφόρων διαμορφωτικών παραγόντων στην πορεία ενηλικίωσης του ατόμου. Ένας από τους σημαντικότερους αυτούς παράγοντες αποτελεί το φύλο του μυθοπλαστικού ήρωα. Η εμφάνιση της ηρωίδας στο συγκεκριμένο είδος σηματοδοτεί νέες συνθήκες κειμενικής σύνθεσης και αναγνωστικής ερμηνείας, οι οποίες αντιστοιχούν σε διαφορικές περιστάσεις τόσο κοινωνικών πιέσεων, προσδοκιών και συμβόλων, όσο και ατομικής ψυχολογίας, στη συχνά δυσδιάκριτη αλληλεξάρτησή τους. Ως συνέπεια των παραπάνω θεωρούμε ότι το ζήτημα του φύλου και η σύνδεσή του με τις θεματικές και αφηγηματικές επιλογές των γυναικών συγγραφέων της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου αποτελεί έναν ιδιαίτερα σημαντικό ερευνητικό άξονα.

Από τα μυθιστορήματα της συγκεκριμένης εποχής, τα οποία είναι γραμμένα *από* γυναίκες και έχουν *ως ηρωίδες* γυναίκες, επιλέχθηκαν δύο ως αντικείμενα ενδελεχούς αφηγηματικής ανάλυσης, στο πλαίσιο της κριτικής του γυναικείου Bildungsroman: το *Contre – Temps* της Μιμίκας Κρανάκη και ο *Εικοστός αιώνας* της Μέλπως Αξιώτη. Παράλληλα βέβαια, σε διάφορα σημεία της εργασίας, γίνεται αναφορά και σε άλλα έργα της περιόδου ή και προγενέστερα. Κριτήριο της επιλογής των συγκεκριμένων μυθιστορημάτων ως ερευνητικού αντικειμένου δεν αποτέλεσε μόνο η καλλιτεχνική αξία των έργων, η πρόσληψή τους από το κοινό και τους κριτικούς ή η σύγχρονη και μεταγενέστερη επίδραση που άσκησαν. Καταλυτική σημασία στην επιλογή των δύο βασικών μυθιστορημάτων άσκησε το γεγονός ότι, όπως θα παρουσιαστεί στη συνέχεια (κεφ. 1), τα συγκεκριμένα έργα αποτελούν ενδεικτικούς αφηγηματικούς τύπους του γυναικείου Bildungsroman, κατά μια διαδεδομένη διάκριση στη θεωρητική προσέγγιση του είδους: το σχήμα της *αφύπνισης* και το σχήμα της *μαθητείας* (Abel *et al*. 1983, Felski 1986, 1989). Τα συγκεκριμένα μάλιστα έργα, αν και έχουν απασχολήσει κατά καιρούς την κριτική, δεν έχουν τύχει της συστηματικής και ενδελεχούς προσεγγίσεως η οποία επιχειρείται στην παρούσα εργασία, και λαμβάνει υπόψη της τις πρόσφατες θεωρητικές συζητήσεις στο χώρο της κριτικής του Bildugnsroman και της αφηγηματολογίας.

Επιπλέον, προκρίνοντας τη βαθύτερη αφηγηματική ανάλυση των παραδειγματικών αυτών δομικών τύπων έναντι μιας – αναγκαστικά – επιφανειακής και «γραμματολογικού» τύπου επισκόπησης του συνόλου των έργων της περιόδου,

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

θεωρούμε ότι τίθενται οι βάσεις και ορίζονται οι κριτικοί άξονες για μια ευρύτερη εποπτεία δειγμάτων του γυναικείου Bildungsroman στη λογοτεχνική παραγωγή της νέα ελληνικής λογοτεχνίας διαφόρων περιόδων. Εξάλλου, μόνο μετά από μια λεπτομερή εξέταση των ειδολογικών «κανόνων», τρόπον τινά, θεωρούμε ότι γίνονται επαρκέστερα κατανοητές οι όποιες συνθέσεις ή αποκλίσεις από αυτούς, όπως αυτές λ.χ. που λαμβάνουν χώρα στα *Ψάθινα καπέλα* της Λυμπεράκη, έργο το οποίο αντλεί στοιχεία και από τους δύο δομικούς τύπους του γυναικείου Bildungsroman.

Αυτό που επιδιώχθηκε εξαρχής ως ερευνητικός γνώμονας ήταν η σύνθεση μιας στοιχειώδους θεωρητικής εισαγωγής σε ένα ζήτημα που χρήζει ακόμη διεξοδικής μελέτης στο χώρο της νεοελληνικής φιλολογίας και κριτικής, και κυρίως μια παραδειγματική επιλογή κειμένων που κατά την άποψή μας είναι ενδεικτικά του είδους – στη μορφική και ιδεολογική ποικιλία έκφανσης που το διακρίνει – σε μία συγκεκριμένη ιστορική περίοδο. Η ανάλυση που ακολουθεί, αντλώντας τόσο από την αφηγηματολογία, τη θεωρία της λογοτεχνίας και ειδικότερα τη θεωρία και κριτική του Bildungsroman, όσο και από την ιστορική και γραμματολογική προσέγγιση συγγραφέων και μυθιστορημάτων, επιχειρεί να συνδυάσει την εκ του σύνεγγυς ανάγνωση των κειμένων, την ανάδειξη της σημασιοδοτικής αξίας των αφηγηματικών τεχνικών που αξιοποιούνται, καθώς και την περικειμενική προοπτική τους (Τζιόβας 2007: 14). Με τον τρόπο αυτό επιχειρείται μία κατά το δυνατόν πολύπλευρη προσέγγιση των συγκεκριμένων Bildungsroman γυναικών συγγραφέων που παράγονται κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο, αποφεύγοντας υπερβολικά ιστορικές ή φορμαλιστικές ερμηνείες και προτείνοντας εναλλακτικές αναγνώσεις τους.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας εξετάζεται αρχικά το περιεχόμενο και η εξέλιξη της έννοιας Bildung και ο τρόπος με τον οποίο προσδιορίζει το είδος του Bildungsroman. Ανιχνεύεται η πρώτη εμφάνιση του Bildungsroman, τόσο ως λογοτεχνικού έργου όσο και ως κριτικού όρου, και διευρευνάται η «προϊστορία» του και η συνέχειά του στον 19^{ο} και 20^{ο} αιώνα. Στο μέρος αυτό, πέρα από την αναφορά σε βασικά έργα που θεωρούνται χαρακτηριστικά δείγματα του είδους, επιχειρείται η επισήμανση των θεωρητικών και κριτικών προσεγγίσεών του κατά περίοδο και κυρίως, μέσα από αυτήν, η ανάδειξη των ιδεολογικών κ.ά. προϋποθέσεων της κριτικής έρευνας. Όπως γίνεται εμφανές, οι κατά χρόνους και τόπους συγκεκριμένες ιστορικές και πολιτισμικές συνθήκες διέπουν όχι μόνο την παραγωγή λογοτεχνικών έργων που μπορούν να καταταχθούν ως Bildungsroman, αλλά και τον ίδιο τον ορισμό

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

του είδους, τη λειτουργία του και την υπόστασή του. Επίσης, επισημαίνονται η ευρεία και ασυνεπής χρήση του όρου στη σημερινή βιβλιογραφία και οι ποικίλες απόπειρες αυστηρότερου καθορισμού του. Εντοπίζονται ακόμη επιμέρους στοιχεία, σε επίπεδο θεματικό, αφηγηματικό, ιδεολογικό, κλπ., τα οποία θεωρούνται ειδοποιά από την πλειονότητα των πιο έγκριτων μελετητών του είδους. Τέλος, παρουσιάζονται βασικές κριτικές προσεγγίσεις του γυναικείου Bildungsroman, που μας απασχολεί ιδιαίτερα, και η εμφάνιση του όρου στη νέα ελληνική λογοτεχνία και κριτική, ενώ δίνονται διευκρινίσεις για τη χρήση και το περιεχόμενο του όρου στην παρούσα εργασία.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται η μεθοδολογία, οι θεωρητικές και κριτικές έννοιες και τα βασικά ερωτήματα στα οποία στηρίζεται η έρευνα. Οι θεματικοί άξονες προσέγγισης και τα ευρύτερα ερευνητικά ερωτήματα αντλούνται από το χώρο της θεωρίας και κριτικής του Bildungsroman και ειδικότερα της γυναικείας εκδοχής του είδους. Παράλληλα, η αφηγηματική ανάλυση των έργων λαμβάνει υπόψη της τις πλέον πρόσφατες συζητήσεις για ζητήματα όπως η εστίαση, η αφηγηματική φωνή, η απόδοση της συνείδησης, κλπ., χωρίς να παραγνωρίζει βεβαίως παλαιότερες, αλλά κλασικές συνεισφορές στο χώρο της αφηγηματολογίας. Επιπλέον, αξιοποιούνται επιλεκτικά ζητήματα και έννοιες που αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο της θεωρίας και κριτικής του φεμινισμού και ιδιαίτερα της «φεμινιστικής θεωρίας της αφηγηματολογίας» και των εφαρμογών της.

Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζεται αναλυτικά το έργο της Μιμίκας Κρανάκη *Conre – Temps* (1947). Εντοπίζονται οι βασικοί διαμορφωτικοί παράγοντες της ηρωίδας (οικογένεια, ταξίδια, μουσική, ερωτισμός, κ.ά.) και ο τρόπος με τον οποίο επιδρούν στην ψυχοσύνθεσή της και στην εξελικτική της πορεία. Παρόμοια προσέγγιση ακολουθείται ως προς το έργο της Αξιώτη *Εικοστός αιώνας* (1946), στο τέταρτο κεφάλαιο. Μέσα από την αναλυτική παρουσίαση των δύο βασικών έργων αναδεικνύονται ομοιότητες και διαφορές, ενώ διαπιστώνεται η δυνατότητα κατηγοριοποίησής τους στα δύο διαφορετικά βασικά σχήματα του γυναικείου Bildungsroman, όπως εντοπίζονται στη διεθνή βιβλιογραφία. Συμπληρωτικά προς την ανάλυση των δύο κεντρικών έργων γίνεται αναφορά σε άλλα δείγματα του είδους της ίδιας ή προγενέστερης περιόδου, και κυρίως στις *Δύσκολες νύχτες* της Αξιώτη και στη *Φωτιά* του Χατζή, με στόχο τον εναργέστερο φωτισμό του συγκεκριμένου ερευνητικού αντικειμένου. Στα Συμπεράσματα καταγράφονται συνοπτικά οι βασικές διαπιστώσεις της παρούσας εργασίας και εντοπίζονται περαιτέρω ζητήματα που

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

χρήζουν διεξοδικής μελέτης στη λογοτεχνική περιοχή του ελληνικού γυναικείου Bildungsroman.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: BILDUNGSROMAN

Α. ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΟΥ BILDUNGSROMAN ΚΑΙ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΤΟΥ

Α. 1. Η έννοια της Bildung

Το Bildungsroman αποτελεί ένα μυθιστορηματικό είδος, το οποίο συνδέεται με τις ιδιαίτερες κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες που επικρατούσαν στη Γερμανία στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αι., όπου και ορίζεται η απαρχή και πρώτη διάδοσή του. Ο όρος *Bildung* («διαμόρφωση», «διάπλαση», και κατ' επέκταση «μόρφωση», «εκπαίδευση») συγγενεύει ετυμολογικά με τις λέξεις *Bild* και *bilden* και αντλεί εννοιολογικά από δύο βασικές σημασιολογικές περιοχές.[10] Συγκεκριμένα, στον όρο εμπεριέχεται τόσο η έννοια της μεταβολής μιας άμορφης (μέχρι τότε) ύλης σε συγκεκριμένη, μορφοποιημένη υπόσταση, όσο και αυτή της ομοιότητας ανάμεσα στο μορφοποιημένο πλέον αντικείμενο (*Abbild*) με κάποια αρχική προϋπάρχουσα μορφή που αποτέλεσε το «πρότυπο» (και ταυτόχρονα ο σκοπός) της μορφοποίησης (*Bild, Urbild*) (Nordenbo 2002).

Οι παραπάνω έννοιες είχαν συνδεθεί άμεσα με θεολογικά συμφραζόμενα ήδη από την εποχή του Μεσαίωνα, στην οποία ο όρος Bildung, αναφερόμενος στη δημιουργία του ανθρώπου από τον Θεό, ενείχε τις δύο παραπάνω διαδικασίες της διάπλασης και της διαμόρφωσης σύμφωνα με κάποιο πρότυπο: ο άνθρωπος *πλάθεται κατ' εικόνα και καθ' ομοίωση* του Θεού (πβ. τις έννοιες *forma, formatio* και *imago, imitatio*, οι οποίες αποδίδουν στα λατινικά τις αντίστοιχες διαδικασίες). Η θεολογική αυτή οριοθέτηση και χρήση του όρου προσδίδει συγκεκριμένες διαστάσεις που επηρεάζουν σημαντικά το περιεχόμενό του και σε άλλους τομείς (κυρίως παιδαγωγική, λογοτεχνία, ηθική, αισθητική, φιλοσοφία) στη μετέπειτα εποχή, μέχρι τη στιγμή της αμφισβήτησης και υπέρβασής τους. Έτσι, το αρχικό υπόβαθρο της Bildung συνίσταται στις έννοιες της επίδρασης μιας εξωτερικής διαμορφούσας δύναμης, της δημιουργίας με στόχο την ομοιότητα σε κάποια πρότυπη (και σαφώς ανώτερη και «τέλεια») μορφή, της εφαρμογής κάποιων κανόνων στο πλαίσιο αυτό

[10] Για το περιεχόμενο και την ιστορία του όρου Bildung δες Schaarschmidt (1931), Dohmen (1964, 1965), Vierhaus (1972), Løvlie *et al*. (2002), Horlacher (2004). Για την επίδρασή του στην ευρωπαϊκή διανόηση γενικά δες Moretti (2000), Fuhrmann (2002).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

και της ύπαρξης κριτηρίων για την εκτίμηση της επιτυχίας του σκοπού. Ο σκοπός θεωρείται ως επιτεύξιμο γεγονός, υπό την προϋπόθεση ότι ακολουθούνται συγκεκριμένοι κανόνες, ενώ παράλληλα, με βάση την πρότυπη μορφή, ορίζεται η απόσταση που πρέπει να διανυθεί ακόμη μέχρι την «πραγμάτωση», την «τελείωση» της παραγόμενης μορφής.

Η θρησκευτική διάσταση της Bildung βρήκε ιδιαίτερα πρόσφορο έδαφος στους κύκλους των ευσεβιστών του 17 – 18ου αιώνα, αλλά και γενικότερα σε μεγάλο μέρος της χριστιανικής δογματικής ηθικής, χωρίς όμως να αποδίδεται σε αυτήν πάντα το ίδιο περιεχόμενο, ούτε να ορίζονται ταυτόσημοι δρόμοι πραγμάτωσής της.[11] Αντίθετα, η έννοια και τα μέσα επίτευξης της Bildung διαφοροποιήθηκαν ανάλογα με τις δογματικές αντιλήψεις και τους θρησκευτικούς ή πνευματικούς κύκλους, στο πλαίσιο των οποίων αναπτύχθηκε. Έτσι, η Bildung κατά καιρούς μπορούσε να αναφέρεται στη μυστικιστική ιδέα της υπέρβασης του σώματος και του υλικού κόσμου χάριν της πνευματικής και ψυχικής αναγέννησης του ανθρώπου, στην ευσεβιστική αντίληψη της απόλυτης εναπόθεσης του ανθρώπου στην ανάπλασή του από τον Δημιουργό (ο άνθρωπος υποτάσσεται πλήρως στη θεϊκή θέληση, αφήνεται να ξαναγίνει «πηλός» στα χέρια του Πλάστη), ή (κυρίως στον 18ο αι.) στη συνειδητή επιλογή του ανθρώπου να πραγματώσει τη δυνατότητά του ως εικόνας του Θεού και να αντιταχθεί σε κάθε είδους πειρασμό.[12]

Στην παιδαγωγική χρήση του όρου ενέχεται μια παρόμοια σημασία της *διαμόρφωσης* του μαθητή «κατ' εικόνα» του δασκάλου – μέντορά του, ο οποίος αποτελεί για τον μαθητή το παραδειγματικό μοντέλο και το στόχο της εκπαίδευσής του.[13] Η Bildung εμπεριέχει συνεπώς τη στόχευση σε κάποιο ιδανικό αποτέλεσμα (*τέλος*), που μέχρι τις αρχές περίπου του 18ου αι., στους κόλπους της δεσπόζουσας χριστιανικής ηθικής, ταυτίζεται με την πνευματική και ηθική «τελείωση» του μαθητή,

[11] Για το κίνημα του ευσεβισμού και την επίδρασή του στην ευρωπαϊκή διανόηση δες, Stoeffler (1973), Lieburg (2006).

[12] Η ιδέα της Bildung συναντάται σε ποικίλα και πολύ διαφορετικά μεταξύ τους συμφραζόμενα, με ανάλογους νοηματικούς χρωματισμούς: από τον μεσαιωνικό μυστικισμό μέχρι τα έργα των Jacob Böhme (1575 – 1624), G. W. Leibniz (1646 – 1716), Shaftesbury (1671 – 1713), F. G. Klopstock (1724 – 1803), M. Mendelssohn (1729 – 1786), C. Gellert (1715 – 1769), C. M. Wieland (1733 – 1813), κ.ά.

[13] Jost (1974: 135). Για τη σημασία και τους μετασχηματισμούς της έννοιας της Bildung σε εκπαιδευτικά συμφραζόμενα δες ιδιαίτερα Dohmen (1965), Gonon (1995).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

τη λύτρωσή του μέσω της μετάνοιας, της προσευχής και της σωματικής και πνευματικής άσκησης.[14]

Κατά τα τέλη του 18ου αι. ο όρος Bildung αρχίζει πλέον να επαναπροσδιορίζεται ως θύραθεν ανθρωπιστικό ιδεώδες: από την έννοια της διαμόρφωσης / διάπλασης του (μετανοούντα) αμαρτωλού ανθρώπου κατά την εικόνα του Θεού μέσω της θεϊκής επενέργειας και παρέμβασης γίνεται η μετατόπιση προς την ιδέα της σταδιακής ανάπτυξης των ατομικών δυνατοτήτων σε αλληλεπίδραση με το περιβάλλον. Την εποχή αυτή κερδίζει έδαφος το ανθρωπιστικό ιδεώδες, η αναβίωση της μελέτης της αρχαίας ελληνικής και λατινικής λογοτεχνίας, καθώς και η ανθρωποκεντρική προσέγγιση των τεχνών και των επιστημών. Η εποχή του ανθρωπισμού σφραγίζει καταλυτικά την έννοια της Bildung: σύμφωνα με τις νέες ιδέες ο άνθρωπος πρέπει να αποτελεί τη βάση του πολιτισμού, το μέσο προαγωγής του και ο τελικός στόχος του. Στο πλαίσιο αυτό εκτιμώνται οι εγγενείς δυνατότητες του ανθρώπου, προβάλλεται η αντίληψη της ολόπλευρης ανάπτυξής του, απορρίπτονται οι θεοκρατικές αντιλήψεις που τον κρατούσαν δέσμιο προλήψεων, προκαταλήψεων και θρησκευτικών συμφερόντων, ενώ προωθείται με πάθος η ιδέα της ελεύθερης επιλογής, με όλο το μερίδιο ευθύνης που αυτή συνεπάγεται.

Στον τομέα της παιδαγωγικής ιδιαίτερα, για τη νέα προσέγγιση της Bildung καθοριστική υπήρξε η συμβολή του Rousseau (κυρίως με τη δημοσίευση του έργου του *Émile* 1762), ο οποίος αμφισβήτησε εκ θεμελίων τους σκοπούς της εκπαίδευσης, όπως είχαν τεθεί μέχρι τότε. Σημαντική εξάλλου για τον επαναπροσδιορισμό του όρου στη γερμανική διανόηση υπήρξε η επίδραση του Άγγλου φιλόσοφου Anthony Ashley Cooper, κόμη του Shaftesbury (1671 – 1713).[15] Το έργο του Shaftesbury μεταφράστηκε από σημαντικούς ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών της εποχής (όπως οι Leibniz, Gottsched, Spalding, Herder, κ.ά.) και επηρέασε το χώρο της λογοτεχνίας, φιλοσοφίας, αισθητικής, θεολογίας και παιδαγωγικής. Οι απόψεις του Shaftesbury έγιναν γνωστές στο γερμανικό χώρο κυρίως μέσα από τις μεταφράσεις του βιβλίου του *Soliloquy, or Advice to an Author* (1710) και άλλων

[14] Χαρακτηριστικές σε αυτό το πλαίσιο είναι οι απόψεις του παιδαγωγού August Hermann Francke (1663 – 1727), ο οποίος ορίζει ως απαραίτητες ενέργειες του μαθητή την προσευχή, την ασκητική εργασία και την τήρηση ημερολογίου, στο οποίο ο δάσκαλος μπορεί εξετάζει την πνευματική και ψυχική πρόοδό του προς τη μετάνοια.

[15] Για το έργο του Shaftesbury δες Klein (1994, 1999). Για την επίδραση που άσκησε στη γερμανική σκέψη δες Weiser (1969). Ο Shaftesbury υπήρξε μαθητής του John Locke, ενώ επηρεάστηκε επίσης ιδιαίτερα από το έργο του Πλάτωνα.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

δοκιμίων του περί ηθικής και αρετής.[16] Στα έργα του δίνεται έμφαση στην αρμονική καλλιέργεια του ανθρώπινου πνεύματος και της ηθικής, στην ολόπλευρη ανάπτυξη του ατόμου, στη δύναμη της ανθρώπινης δημιουργικότητας, στην ελευθερία της ανθρώπινης βούλησης και ταυτόχρονα στην ευθύνη που αυτή επιφέρει στον άνθρωπο για τις πράξεις και τις επιλογές του. Ως Bildung μεταφράζεται στα γερμανικά η έκφραση του Shaftesbury "formation of a genteel character".

Ο άνθρωπος, κατά τις νέες αντιλήψεις, δεν δέχεται παθητικά τη διαμόρφωσή του αλλά δρα, καλλιεργεί τις ενδογενείς δυνάμεις και ικανότητές του, υπό την καθοριστική πάντα επίδραση του οικονομικού, γεωγραφικού, κοινωνικού και πολιτισμικού περιβάλλοντός του. Η αρχή αυτή, που θεωρείται ότι διέπει επίσης τις κοινωνίες και τα έθνη στην ιστορική τους πορεία, σχετίζεται με την πίστη στην ανθρώπινη δυνατότητα για πρόοδο, ενώ παράλληλα αποτελεί έκφανση του ευρύτερου φυσικού νόμου της ανάπτυξης των οργανισμών: όλα τα έμβια όντα εξελίσσονται προς την πλήρη ωρίμανσή τους πραγματώνοντας κάποιες εσωτερικές, γενετικά προδιαγεγραμμένες, αρχές, δεχόμενα παράλληλα τη διαμορφωτική επίδραση του περιβάλλοντος. Μεγάλοι διανοητές της εποχής ασχολούνται, παράλληλα με τη φιλοσοφία και τη λογοτεχνία, με την έρευνα στις φυσικές επιστήμες, κατά το παράδειγμα των μεγάλων αρχαίων Ελλήνων φιλοσόφων. Χαρακτηριστικά ο Goethe μελετά τη μορφολογία και τις «μεταμορφώσεις» των φυτών και των ζώων, διατυπώνοντας συμπεράσματα που μεταφέρονται (από τον ίδιο και άλλους) στην εξέλιξη του ανθρώπου: αναγνωρίζονται στον άνθρωπο εγγενείς δυνατότητες (ο «σπόρος»), οι οποίες χρειάζονται όμως για την πλήρη εξέλιξή τους τις κατάλληλες προϋποθέσεις και περιβαλλοντικές συνθήκες. [17]

Υπάρχει βέβαια μια ουσιαστική διαφορά μεταξύ των φυτών και των ζώων, από τη μια μεριά, και του ανθρώπου, από την άλλη. Ο άνθρωπος πρέπει να συμμετάσχει ενεργητικά στην καλλιέργεια των δυνατοτήτων του, να επιδιώξει τη βελτίωσή του και την αξιοποίηση των φυσικών ικανοτήτων του μέσω της συντονισμένης ενέργειάς του στο περιβάλλον. Κατά συνέπεια, η ανθρώπινη ανάπτυξη

[16] Δες Shaftesbury (1981, 1999).

[17] Ο Goethe προσεγγίζει τη φύση με ολιστική αντίληψη, τονίζοντας την άμεση σχέση ανάμεσα σε όλους τους φυσικούς οργανισμούς. Δες Welch (1994), Bortoft (1996). Το έργο του Goethe *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (1790), αποτελεί ένα επιστημονικό έργο το οποίο έθεσε τις βάσεις για σημαντικές περιοχές της σύγχρονης βιολογίας των φυτών (πβ. Dornelas 2005). Για τη στενή σχέση της τέχνης και της λογοτεχνίας με τη φιλοσοφία και τις φυσικές επιστήμες την εποχή του Γερμανικού Ρομαντισμού δες Richards (2002).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

καθίσταται ύψιστη αναγκαιότητα αλλά και ανώτατο ηθικό χρέος, που μπορεί να συντελεστεί μόνο σε συνθήκες ελεύθερης δράσης.

Οι νέες αυτές ιδέες επηρέασαν αναπόφευκτα το χώρο της παιδείας δίνοντας μια βασική ώθηση στην ανάπτυξη μιας διακριτής παιδαγωγικής θεωρίας, στο πλαίσιο της οποίας η εκπαίδευση δεν περιορίζεται πλέον στην υιοθέτηση της αυστηρής και κανονιστικής σχολικής ηθικής, με έντονο θρησκευτικό διδακτισμό, αλλά προσεγγίζεται ως μια εσωτερική διαδικασία, ανεξάρτητη από εξωτερικές διδαχές ή «αποκαλύψεις», που απαιτεί ενθουσιασμό και ατομική προσπάθεια παρά λεπτομερή πληροφόρηση από «σοφούς» δασκάλους. Κεντρική για τη νέα αυτή θεώρηση της Bildung υπήρξε η έννοια της *παιδείας*, όπως διαμορφώθηκε στην αρχαία ελληνική σκέψη. Η ελληνική παιδεία, τουλάχιστον στην κλασική θεωρητική διατύπωσή της, στόχευε στην ολόπλευρη ανάπτυξη του ατόμου, στην ανάδειξη των εγγενών δυνατοτήτων του, στην καλλιέργειά του ανάλογα με την ιδιαίτερη φύση του και ταυτόχρονα στην αρμονική του ένταξη στο κοινωνικό σύνολο, του οποίου θεωρείται αναπόσπαστο τμήμα.[18] Αυτή ακριβώς η ευρύτερη προσέγγιση της παιδείας, που δεν περιορίζεται σε πρακτικούς ή «ωφελιμιστικούς» (ατομικούς ή κοινωνικούς) επιμέρους στόχους, χωρίς ταυτόχρονα να αγνοεί την αρμονική ενσωμάτωση του ατόμου στο φυσικό και κοινωνικό περιβάλλον, άσκησε σημαντική επίδραση στη διαμόρφωση της ιδέας της Bildung στη γερμανική διανόηση, όπως αναδεικνύεται έντονα στο έργο του Wilhelm von Humboldt (1767 – 1835).[19]

[18] Για την έννοια και τις κατά τόπους και περιόδους διαφορετική σύλληψη της παιδείας στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό κλασικό παραμένει το έργο του Jaeger (1936 – 1947). Δες επίσης Hanson, Heath (1998), Yun (2001). Πβ. επίσης την ιδέα της *cultura animi*, όπως εκφράζεται χαρακτηριστικά στο έργο του Κικέρωνα, βασισμένη στην ελληνική *παιδεία*. Για το ζήτημα αυτό και γενικά για την κλασική – ουμανιστική προσέγγιση της «κουλτούρας» δες Oord (2005), Sartori (2005). Οι σημαντικότεροι πάντως διανοητές της περιόδου αντιλαμβάνονται ότι η αρχαιοελληνική έννοια της παιδείας δεν μπορεί να εφαρμοστεί αυτούσια στις συγκεκριμένες συνθήκες της εποχής τους, παρά μόνο με τρόπο που θα λαμβάνει υπόψη τις ιδιαίτερες σύγχρονες πολιτικές, κοινωνικές και πολιτισμικές παραμέτρους. Το δίλημμα που απασχολούσε τον προηγούμενο αιώνα σχετικά με την προτεραιότητα της κλασικής ανθρωπιστικής εκπαίδευσης ή της σύγχρονης επιστημονικής είχε στο μεγαλύτερο βαθμό ξεπεραστεί. (Πρόκειται για τη γνωστή ρήξη «αρχαίων – συγχρόνων», όπως εκφράστηκε στο “Battle of the books” του Jonathan Swift και το “Querelle des anciens et des modernes”. Δες σχετικά Jones 1965, Wawers 1989, Pago 1989, Lecoq 2001). Οι Έλληνες δεν θεωρούνται πλέον ως ένα ιδανικό που πρέπει να μιμηθούν σε έναν άκρατο κλασικισμό. Αυτό που εκτιμάται σε αυτούς είναι η πρωτοτυπία της σκέψης, που μπορεί να επηρεάσει δημιουργικά το παρόν, καθώς και η δυνατότητα αποστασιοποίησης από τα σύγχρονα συμφραζόμενα, μέσα από τη μελέτη του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, η συνακόλουθη αντικειμενική εκτίμηση των προβλημάτων και η προσπάθεια επίλυσής τους. Δες χαρακτηριστικά Schiller (1953), Humboldt (1960 – 1981 II: 1 – 24).

[19] Για την αρχαιοελληνική επίδραση στη γερμανική σκέψη πάνω στα συγκεκριμένα ζητήματα δες Vick (2002). Ειδικά για την έννοια της Bildung στο έργο του Humboldt και για την πρακτική εφαρμογή των ιδεών του δες Sorkin (1983), Lüth (1998).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Ο Humboldt, ο οποίος υπήρξε αναμορφωτής του πρωσικού εκπαιδευτικού συστήματος και αποτελεί κεντρική προσωπικότητα του λεγόμενου «νεοουμανισμού» στη γερμανική κουλτούρα της εποχής, υποστηρίζει την πολύπλευρη ανάπτυξη των δεξιοτήτων του ατόμου σε ένα αρμονικό σύνολο, κατά το κλασικό Ελληνικό πρότυπο, ως βασικό μέλημα της Bildung.[20] Κατά τον ίδιο, η Bildung αποτελεί κατά κύριο λόγο μια διαδικασία «αυτο-διαμόρφωσης», για την επίτευξη της οποίας είναι απαραίτητη η έλλειψη επίδρασης από εξωτερικούς παράγοντες που θέτουν, κατά κανόνα, στο άτομο υλιστικές κυρίως απαιτήσεις. Για το λόγο αυτό η κρατική παρέμβαση πρέπει να περιοριστεί στο ελάχιστο.[21] Επίσης, πέρα από τις συνθήκες ελευθερίας, ο Humboldt ορίζει ως σημαντική προϋπόθεση την επαφή του ατόμου με τον κόσμο, ώστε να αποκτήσει ποικίλες εμπειρίες που θα του επιτρέψουν να αναπτύξει τις διάφορες ικανότητες που διαθέτει, με απώτερο στόχο την αρμονική σύνθεσή τους σε ένα ενιαίο σύνολο. Η Bildung αποτελεί έτσι μια ανώτερης – και βαθύτερης – μορφής καλλιέργεια του ανθρώπου, σε σύγκριση με τις έννοιες *Kultur* και *Zivilisation*, που χρησιμοποιούνται επίσης ως δηλωτικές της πολιτισμικής εξέλιξης, η πρώτη όσον αφορά τη σχέση των ανθρώπων με τη φύση (εσωτερική ή εξωτερική) και η δεύτερη αναφορικά κυρίως με τις διαπροσωπικές σχέσεις στις ανθρώπινες κοινότητες.[22]

Ο Friedrich von Schiller (1759 – 1805), αντλώντας, όπως ο Humboldt, από τα ιδεώδη της κλασικής αρχαιότητας, διαβλέπει στον αρχαιοελληνικό πολιτισμό την ιδανική θεωρητική έκφραση και ταυτόχρονα την πρακτική εφαρμογή του ζητούμενου της ενότητας του ανθρώπου.[23] Το πρότυπο του πολύπλευρα καλλιεργημένου ανθρώπου προβάλλεται στο έργο του ως βασικό αντίβαρο στη μονοδιάστατη

---

[20] Για τον γερμανικό «νεοουμανισμό» δες Holborn (1982: 305 – 354), Marchand (1996), La Vopa (2002, κεφ. 9).

[21] W. von Humboldt, *Ideen zu einem Versuch die Grenzen der Wirksamkeit des Staaten zu bestimmen*. Το έργο αυτό αν και γράφτηκε το 1792, δημοσιεύτηκε μόλις το 1851, ασκώντας εκ νέου μεγάλη επίδραση στη σκέψη του 19ου αι. Δες επίσης "Theorie der Bildung des Menschen" (1793/94) (Leitzman 1903 – 1936, I: 282 – 287) [πρόκειται για απόσπασμα, τον τίτλο του οποίου έδωσε ο A. Leitzman όταν το δημοσίευσε το 1903], "Über das Studium des Altertums und das griechische insbesondere." (1793) (Leitzman 1903 – 1936, I: 265 – 277) και " Über die Sprache" (1836). Για τη μετάφραση του τελευταίου στα αγγλικά δες Humboldt (1999). Για την ιδέα της ατομικής καλλιέργειας στο πλαίσιο του κρατικού φιλελευθερισμού, όπως αναπτύχθηκε από τον Humboldt και τον J. S. Mill δες Valls (1999).

[22] Sartori (2005: 684 – 685). Πβ. La Vopa (1988: 272), ο οποίος ορίζει τη Bildung, κατά την προσέγγιση των «νεοουμανιστών» ως μια μορφή «αυτο-καλλιέργειας», η οποία αναπτύσσεται με βάση τη συνεχή και πολυποίκιλη διαδραστική σχέση ανάμεσα στην υποκειμενική και αντικειμενική πραγματικότητα. Πβ. La Vopa (1988: 249 – 250): «Συγχωνευμένο σε ένα μοναδικό ιδεώδες ήταν ένας καινούργιος σεβασμός για την προσωπική αυτονομία, ο αισθητισμός του οποίου ήταν διαμετρικά αντίθετος προς τις επιταγές του ρασιοναλισμού για τη "χρησιμότητα", και ένα ήθος εργασιακής πειθαρχίας που συχνά έχει παραβλεφθεί.»

[23] Δες Amos (1991).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

θεώρηση του κόσμου, σε μια διασπασμένη, κατά τον ίδιο, εποχή όπως αυτή στην οποία ζούσε. Ο Schiller θεωρεί τον σύγχρονό του άνθρωπο παγιδευμένο σε ένα επιστημολογικό δίλημμα, με άμεση επίδραση σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης εμπειρίας και υπόστασης, τις βάσεις του οποίου είχε ορίσει ο Kant: από τη μια βρίσκεται ο κόσμος των φαινομένων, όπως τον αντιλαμβάνεται δια μέσου των αισθήσεων, και από την άλλη ο κόσμος των ιδεών, όπως μπορεί να γίνει αντιληπτός με τη λογική. Ο άνθρωπος άρχεται από τους φυσικούς – βιολογικούς νόμους της υλικής του υπόστασης, ταυτόχρονα όμως, χάρη στη λογική και τη δύναμη του πνεύματος, επιχειρεί να επιβάλει στη φύση τους νόμους του πνεύματος. Ύλη και πνεύμα συγκρούονται μεταξύ τους αλλά και συμπληρώνουν το ένα το άλλο. Για το λόγο αυτό ο άνθρωπος οφείλει να επιτύχει την ισορρόπηση των δύο αυτών δυνάμεων στη ζωή του.[24] Μια τέτοια αρμονική σύνθεση προβάλλει δυνατή μέσα από την τέχνη: το έργο τέχνης συμμετέχει τόσο στον υλικό κόσμο των αισθήσεων όσο και στον αναλλοίωτο και διαχρονικό κόσμο των ιδεών. Έτσι, μέσω της αισθητικής καλλιέργειας, μπορεί ο σύγχρονος άνθρωπος να επιχειρήσει την ανάπτυξη σε ένα αρμονικό *όλον*, κατά το πρότυπο της αρχαιότητας.[25] Εφόσον η εσώτερη αυτή ενότητα επιτευχθεί, μπορεί κατόπιν το άτομο να ενταχθεί αρμονικά στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο.

Στο ίδιο περίπου πλαίσιο κινείται η σκέψη και το έργο του Johann Gottfried Herder (1744 – 1803). Ο Herder θεωρεί ότι το άτομο και ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται τον κόσμο συνδέεται άμεσα με το περιβάλλον στο οποίο ζει. Η γνώση του κόσμου και της ανθρώπινης υπόστασης είναι αποτέλεσμα της συνδυασμένης επενέργειας των αισθήσεων, της λογικής και του συγκεκριμένου

[24] Hohr (2002β). Δες Schiller (1884, 1967). Για τα δοκίμια του Schiller στην αισθητική και φιλοσοφία δες Schiller (1997), τ. V (έκδοση του συνόλου των έργων του στη γερμανική). Πβ. επίσης Sharp (1995).

[25] Schiller (1967). Η Bildung αναδύεται έτσι στο έργο του Schiller ως μια αέναη προσπάθεια επίτευξης της ενότητας ανάμεσα στις αισθήσεις και στη σκέψη, στο πάθος και στην ηθική. Για την «νεοουμανιστική» προσέγγιση του Schiller και τη σημασία του αισθητικού κάλλους στην εκπαίδευση δες Hohr (2002α). Ο Winckelmann είχε υποστηρίξει το 1764 ότι μόνο η αρχαιοελληνική τέχνη μπορούσε να οδηγήσει στη γνώση της «αλήθειας» (Winckelmann 1934: 128). Για την υπερτίμηση της τέχνης σε σχέση με τη φύση δες επίσης Winckelmann (1968: 38 – 39), καθώς και το δοκίμιο του Goethe για τον Winckelmann (Goethe 1982, τ. 12: 96 – 129). Γενικότερα, η αισθητική ομορφιά κρίνεται ως βασική προϋπόθεση της Bildung του ατόμου και της κοινότητας. Στο πλαίσιο αυτό ο Schiller υποστήριζε την καλλιέργεια της φαντασίας και της «αισθητικής ψευδαίσθησης» («shöner Schein» – «beautiful illusion»), ως απαραίτητη προϋπόθεση για την ελευθερία, την ηθική και τη γνώση, και ως αντιστάθμισμα στην αυστηρή λογική της χρησιμοθηρίας. Για την έννοια της ψευδαίσθησης και τη σύνδεσή της με τη Bildung στο έργο του Schiller δες Hohr (2002β). Για έναν ευσύνοπτο σχολιασμό των παιδαγωγικών θέσεων του Schiller με αναφορά στα σύγχρονα δεδομένα δες Vinterbo – Hohr (2006).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

πολιτισμικού πλαισίου στο οποίο είναι ενταγμένο κάποιο άτομο.[26] Οι αισθήσεις παρέχουν στο άτομο ποικίλου είδους πληροφορίες σχετικά με τον κόσμο, οι οποίες γίνονται κατόπιν αντικείμενο επεξεργασίας από συγκεκριμένους νοητικούς μηχανισμούς και νοητικά σχήματα: το άτομο συγκρίνει τις πληροφορίες με ήδη γνωστές, τις εντάσσει σε κατηγορίες, κλπ. Έτσι, η αντίληψη και η γνώση (όπως γενικά όλη η ανθρώπινη υπόσταση) είναι για τον Herder όχι μια στάσιμη οντότητα, αλλά ένας συνεχής μηχανισμός δράσης, μία ενεργή διαδικασία, η οποία διαφέρει τόσο ως προς τις ποικίλες εγγενείς ατομικές δυνατότητες όσο και ως προς το περιβάλλον του ατόμου. Το περιβάλλον στο οποίο ζει κάποιο άτομο του προσφέρει από τη μια συγκεκριμένες πληροφορίες και δυνατότητες γνώσης του κόσμου που διαφέρουν από αντίστοιχα σε άλλα περιβάλλοντα και από την άλλη παρέχει στο άτομο συγκεκριμένα αντιληπτικά πλαίσια και τρόπους επεξεργασίας των πληροφοριών. Η έννοια της Bildung για τον Herder σχετίζεται άμεσα με το περιβάλλον του ατόμου (φυσικό, γεωγραφικό, κοινωνικό, πολιτικό, πολιτισμικό: συγκεκριμένος τόπος, χρόνος, κλιματολογικές συνθήκες, κοινωνικοί θεσμοί, οικογένεια, φίλοι, τέχνη, παραδοσιακές αξίες, κλπ.) και αναφέρεται σε όλες τις διαδικασίες κοινωνικοποίησής του. Κάθε λαός διαθέτει την «εθνική Bildung» (*National – Bildung*), μέσω της οποίας μεταδίδει στα άτομα μια συγκεκριμένη γλώσσα, τρόπους σκέψης, μύθους, κλπ. Ταυτόχρονα όμως το άτομο δεν μπορεί να θεωρεί τίποτε ως δεδομένο: η παραδεδομένη γνώση και εμπειρία, για να γίνουν χρήσιμα στην ανάπτυξη του ανθρώπου, πρέπει να ανασυντεθούν μέσω της ατομικής εμπειρίας, να ανακαλυφθούν εκ νέου. Έτσι, ο κόσμος στον οποίο ζούμε είναι στην ουσία, για τον Herder, ο κόσμος τον οποίο δημιουργούμε.

Α. 2. Η Bildung στην πράξη: επίτευξη της ατομικής αυτονομίας ή συμβιβασμός;

Το υπόβαθρο της Bildung ορίζεται στα τέλη του 18ου αι. από το τρίπτυχο α) ελεύθερη βούληση και δράση του ανθρώπου, β) εγγενείς αρχές ανάπτυξης και φυσικές δεξιότητες και γ) επίδραση του περιβάλλοντος (φυσικού και κοινωνικού). Μέσα από το συνδυασμό εσωτερικών δυνατοτήτων και εξωτερικών επιδράσεων ο άνθρωπος μπορεί να οδηγηθεί σε μια πολύπλευρη ανάπτυξη και αρμονική ένταξη στο

[26] Herder, *Journal meiner Reise im Jahr 1769, Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774), *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784 – 1791). Δες Herder (1992, 1990, 1982) αντίστοιχα.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

περιβάλλον. Έχοντας ξεφύγει από τα θρησκευτικά συμφραζόμενα και την αντίστοιχη επιρροή στο περιεχόμενο του όρου, αυτός ακριβώς καθίσταται ο στόχος της Bildung: η εναρμόνιση μιας ολοκληρωμένης ατομικότητας στο συλλογικό γίγνεσθαι ενός συγκεκριμένου τόπου και χρόνου. Με τον τρόπο αυτό ανάγεται σε μια σημαντική διαδικασία κοινωνικοποίησης, ένα *Sozialisationspiel* (Kittler 1979), κατά την οποία η προσωπική ανάπτυξη τελείται με την εισαγωγή του ατόμου σε ένα σύμπαν κωδίκων, που συνιστά την «πραγματικότητα» για τα μέλη μιας συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας. Για να επιτευχθεί βέβαια ο στόχος αυτός το άτομο αναπόφευκτα πρέπει να διανύσει μια πορεία στον κόσμο, να επιλέξει μεταξύ πολλαπλών δυνατοτήτων και οδών, να αποκτήσει εμπειρίες, να γνωρίσει τον κόσμο και τον εαυτό του. Βάση της Bildung ορίζεται η ελευθερία του ατόμου, ο σεβασμός και η διαφύλαξη της ατομικής προσωπικότητας. Το γεγονός αυτό ωστόσο δεν οδηγεί, σύμφωνα με τους θεωρητικούς της έννοιας, σε έναν άκρατο υποκειμενισμό. Κοινός παράγοντας – και υπόστρωμα καλλιέργειας της υποκειμενικής υπόστασης – ορίζεται το «άνοιγμα» του υποκειμένου σε ένα παγκόσμιο και διαχρονικό «υπερ-κείμενο», του πολιτισμού και της κοινωνίας της οποίας αποτελεί μέλος.

Το «άνοιγμα» αυτό βέβαια ορίζεται διαφορετικά κατά περίπτωση, κυρίως στο στάδιο της προσπάθειας εφαρμογής των θεωρητικών αξιωμάτων στην πράξη των συγκεκριμένων χωροχρονικών συντεταγμένων: μπορεί να λάβει τη μορφή είτε της (περισσότερο ή λιγότερο) συνειδητής προσαρμογής του ατόμου στα κοινωνικά δεδομένα είτε της αμφίδρομης διαδικασίας αποδοχής του ατομικού στο συλλογικό και αντίστροφα, μετά από κάποια «διαπραγμάτευση» των όρων της παραπάνω ένταξης. Οι δυσκολίες πάντως της πρακτικής εφαρμογής της θεωρίας περί Bildung γίνονται αντιληπτές από τους ίδιους τους διανοητές της εποχής που παρουσιάστηκαν παραπάνω, όπως φαίνεται εξάλλου από το γεγονός της έμφασης, που δίνεται στα έργα τους, στην έννοια της συνεχούς *προσπάθειας* του ανθρώπου να επιτύχει την αρμονική ανάπτυξη και καλλιέργεια. Για τον ίδιο λόγο στα έργα αυτά ερευνάται καταρχήν η δυνατότητα επίτευξης της Bildung στο πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο της εποχής ενώ ασκείται έντονη κριτική στις σύγχρονες συνθήκες. Ο Schiller λ.χ., όπως προαναφέρθηκε, κατέκρινε την έντονη διάσπαση της εποχής του και την ανάπτυξη μονοδιάστατων ανθρώπων, οι οποίοι φρόντιζαν για την καλλιέργεια συγκεκριμένων πλευρών των δυνατοτήτων τους (κυρίως όσες σχετίζονταν με οικονομικά και γενικότερα υλιστικά ζητήματα). Η ελευθερία του ατόμου και ο περιορισμός της κρατικής παρέμβασης που υποστήριζε ως απαραίτητη συνθήκη ο

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Humboldt κάθε άλλο παρά συνήδε με την απολυταρχική πολιτική ατμόσφαιρα της εποχής στα γερμανικά κρατίδια, ενώ ο ίδιος θεωρούσε ότι η ανάπτυξη της επιστήμης στην εποχή του, εξειδικευμένη σε συγκεκριμένους τομείς, επιτυγχάνει πολλά πράγματα σε τομείς γύρω από τον άνθρωπο, όχι όμως μέσα στον άνθρωπο. Η επιστημονική εξειδίκευση, κατ' αυτόν, είναι χρήσιμη για την επαγγελματική εξέλιξη, όχι όμως για την ευρύτερη παιδεία του ανθρώπου και γενικά για τη βελτίωση της ανθρωπότητας.[27] Ο Herder απ' την πλευρά του εξέδιδε άρθρα και φυλλάδια (συχνά ανώνυμα) με τα οποία στηλίτευε τα σύγχρονα πολιτικά πράγματα που κάθε άλλο παρά συμφωνούσαν με τις ιδέες του για τις συνθήκες στις οποίες μπορούσε να επιτευχθεί η Bildung.[28]

Καθίσταται λοιπόν φανερό από τα παραπάνω ότι η έννοια της Bildung εμπεριείχε τόσο από την πρώτη σύλληψή της όσο και στα τέλη του 18ου αι., εποχή στην οποία αναμορφώνεται και αρχίζει να αποτελεί αντικείμενο λογοτεχνικής πραγμάτευσης, σημαντικό βαθμό ρευστότητας ως προς τα όρια και το περιεχόμενό της, και ταυτόχρονα ενδογενείς παράγοντες που οδηγούσαν στην αμφισβήτηση της (τουλάχιστον άμεσης) πραγμάτωσής της στο συγκεκριμένο κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο. Από τη μια μεριά, η Bildung προσέφερε, σε θεωρητικό επίπεδο, στο άτομο τη δυνατότητα να αναδυθεί, με βάση την αποκτηθείσα καλλιέργεια, σε ανώτερες πνευματικές – επιστημονικές, ακαδημαϊκές – και κοινωνικές τάξεις (La Vopa 1988: 249 – 250). Για το λόγο αυτό η έννοια απέκτησε ιδιαίτερη βαρύτητα ως κεντρικό παιδαγωγικό ιδεώδες κυρίως στους κόλπους των μεσαίων στρωμάτων της γερμανικής κοινωνίας του τέλους του 18ου – αρχών του 19ου αι., ως μέσο πολιτικής χειραφέτησης και διεκδίκησης εξουσίας. Την εποχή αυτή εντοπίζεται η άνοδος της αστικής τάξης, τα μέλη της οποίας αρχίζουν να ασχολούνται με οικονομικές και εμπορικές δραστηριότητες, ενώ σταδιακά κατακτούν σημαντικές θέσεις στη δημόσια διοίκηση. Γενικά πάντως στα γερμανικά κρατίδια της εποχής, υπό την απόλυτη κυριαρχία περισσότερο ή λιγότερο πεφωτισμένων ηγεμόνων, δεν υπάρχουν μεγάλα περιθώρια για την ανάπτυξη της αστικής δραστηριότητας. Αυτό ακριβώς που δεν έχει ακόμη καταφέρει η αστική τάξη, ως σύνολο, ελπίζουν να πραγματώσουν τα μέλη της: άτομα της τάξης αυτής ξεκινούν να βαδίσουν τα σκαλιά της κοινωνικής και πολιτικής αναρρίχησης, με βασικό όπλο τους τη Bildung.

[27] Humboldt (1960 – 1981) I: 234. Δες Lüth (1998: 45 – 48).
[28] Για την πολιτική και κοινωνική σκέψη και δράση του Herder δες Barnard (1965).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Από την άλλη όμως μεριά, όπως σημειώθηκε, ήδη στα τέλη του 18ου αι. εντοπίζονται σημαντικοί περιορισμοί όσον αφορά το ανθρωπιστικό περιεχόμενο και την ευρύτητα της έννοιας «Bildung»: στην πράξη, παρά το ζητούμενο της ατομικής ελευθερίας, ο όρος φαίνεται να υπαγορεύει – ή τουλάχιστον να υποδεικνύει άμεσα ή έμμεσα το δρόμο προς – την κοινωνική πειθαρχία. Τα μέλη της αστικής τάξης που επιτυγχάνουν την άνοδο μέσω της Bildung είναι περιορισμένα σε αριθμό αλλά και ουσιαστικά δεσμεύονται από την ίδια την αναρρίχηση, η οποία σημαίνει αποδοχή της υπάρχουσας κατάστασης και των αξιών της άρχουσας τάξης. Έτσι, η Bildung, αντί να οδηγεί στην ελευθερία του ατόμου, οδηγεί ουσιαστικά σε δέσμευση και περιορισμό. Εξάλλου, η δυνατότητα συμμετοχής σε μια διαδικασία ολόπλευρης καλλιέργειας του ατόμου αναφερόταν βασικά σε μια περιορισμένη ελίτ αποτελούμενη κατεξοχήν από άνδρες, που είχαν πρόσβαση στη μόρφωση και διέθεταν τα οικονομικά μέσα για να την αποκτήσουν (Kontje 1993: 5 – 7). Το ιδεώδες λοιπόν της Bildung φαινόταν την εποχή εκείνη ιδιαίτερα δύσκολο στην υλοποίησή του – αν όχι συνολικά ανεφάρμοστο στις σύγχρονες συνθήκες.

Η Bildung λοιπόν, όπως επιχειρήθηκε να σκιαγραφηθεί παραπάνω, στην διατύπωσή της κατά τα τέλη του 18^{ου} αι. αναδύεται περισσότερο ως μία έννοια *ιδανική* και όχι ως κάτι άμεσα και εύκολα επιτεύξιμο. Δεν αποτελεί έναν στατικό στόχο, αλλά μια ιδεώδη *διαδικασία* πραγμάτωσης του ανθρώπου, μέσα από την ανάπτυξη όλων των εγγενών δυνατοτήτων του (σωματικών, πνευματικών, ηθικών) σε ένα αρμονικό σύνολο. Απαιτεί συνεχή *προσπάθεια* από μέρους του ανθρώπου, η οποία αφορμάται από τον *άνθρωπο* και καταλήγει σ' αυτόν, μέσω της επενέργειας *εξωτερικών παραγόντων*, που συνιστούν το απαραίτητο υπόστρωμα για την ατομική ανάπτυξη. Αφορά την *εσωτερική εξέλιξη* του ατόμου ως αποτέλεσμα ατομικής προσπάθειας και όχι οργανωμένης ή συστηματικής εξωτερικής εκπαίδευσης. Προβάλλεται επίσης όχι μόνο ως *δυνατότητα* του ατόμου – αναπτερώνοντας έτσι την *ελπίδα* του για βελτίωση του εαυτού και των συνθηκών ζωής του – αλλά και ως *υποχρέωση* να πραγματώσει τις εγγενείς ικανότητές του, να εκπληρώσει την υπόστασή του ως άνθρωπος. Η υποχρέωση τέλος αυτή δεν εκκινείται από κάποια εξωτερική – ανώτερη δύναμη (πχ. Θεός, μοίρα, κράτος, κλπ.), αλλά από τον ορθό λόγο, κατά τα διδάγματα του Διαφωτισμού.

Η Bildung έτσι συνιστά ειδοποιό χαρακτηριστικό της λεγόμενης *Humanität*, αντιστοιχώντας κατ' ουσίαν στο ιδεώδες της ανθρωπιστικής παιδείας. Η οριοθέτηση της έννοιας κατά συνέπεια απαιτεί την ενσωμάτωση ενός ευρέος φάσματος

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

χαρακτηριστικών, που σε τελική ανάλυση αναδεικνύονται, σε κάποιο βαθμό, αντιφατικά μεταξύ τους. Στο ένα άκρο του συνεχούς εντοπίζεται η αισιοδοξία για την επίτευξη της ολόπλευρης ανάπτυξης του ατόμου και την αρμονική ενσωμάτωσή του στο κοινωνικό σύνολο, στο μέσον η αγωνιώδης και επίμονη ατομική προσπάθεια στις σύγχρονες πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες, που λειτουργούν κατά κανόνα ανασταλτικά προς την τελείωση του ατόμου, και στο άλλο άκρο η παραδοχή του ουτοπικού χαρακτήρα του όλου εγχειρήματος, με τη συνακόλουθη παραίτηση ή συμβιβασμό στην καθεστηκυία τάξη των πραγμάτων. Όλες οι παραπάνω εκφάνσεις της Bildung, από την αισιόδοξη (έστω εξιδανικευμένη) προσέγγισή της μέχρι τον ενδοιασμό ως προς την πρακτική της εφαρμογή ή τη βεβαιότητα για τον ουτοπικό της χαρακτήρα, πέρα από αντικείμενο θεωρητικού και φιλοσοφικού στοχασμού, θα λάβουν καλλιτεχνική έκφραση στο νέο λογοτεχνικό είδος που γεννιέται την εποχή αυτή: το Bildungsroman.

Α. 3. Η εμφάνιση του Bildungsroman

α. Πηγές και «προϊστορία» του είδους

Η αρχή του είδους του Bildungsroman εντοπίζεται στη γερμανική λογοτεχνία στα τέλη του 18ου αι.[29] Ενώ όμως υπάρχει σχετική συμφωνία ως προς το «πρότυπο» Bildungsroman, το έργο του Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795 – 1796), οι πηγές του είδους καθώς και οι πρόδρομες μορφές του αποτελούν ακόμη αντικείμενο έρευνας και συζήτησης, καθώς υπάρχει διάσταση απόψεων μεταξύ των μελετητών, η οποία σχετίζεται άμεσα με ζητήματα ορισμού του ίδιου του είδους όσο και της έννοιας της Bildung. Υπάρχουν ωστόσο ορισμένα σημεία στα οποία μπορεί να διακριθεί σχετική συμφωνία και αφορούν τις γενικότερες λογοτεχνικές (ή γραμματειακές) περιοχές από τις οποίες πιθανότατα αντλήθηκαν στοιχεία βασικά για το νέο είδος.[30]

Όπως η έννοια της Bildung, έτσι και οι ρίζες του Bildungsroman φαίνεται να αντλούν αρχικά από κείμενα της θρησκευτικής γραμματείας, στο χώρο ιδιαίτερα του μυστικισμού και του ευσεβισμού. Η προσπάθεια του ατόμου να βελτιωθεί ηθικά, να

[29] Για μια επισκόπηση του είδους και της προϊστορίας του στη γερμανική λογοτεχνία του 18ου και 19ου αι. δες Köhn (1969), Vosskamp (2004).
[30] Δες ιδιαίτερα Stahl (1934), Jacobs (1972).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

εξελιχθεί εσωτερικά και να «αναπλαστεί» με τη βοήθεια (και κατά το πρότυπο) του Θεού αποτέλεσε το περιεχόμενο για πολλά θρησκευτικά κείμενα από τους πρώτους μεταχριστιανικούς αιώνες, ενώ πλήθυναν την εποχή του μεσαίωνα: από ομολογίες της πίστης λαϊκών χριστιανών, αυτοβιογραφίες ανθρώπων που μετά από μια πορεία περιπλάνησης (ξανα)βρίσκουν τον Θεό και την κάθαρση, θεατρικά έργα Ιησουϊτών, μέχρι βίους αγίων.[31]

Η άλλη μεγάλη περιοχή που επίσης θεωρείται ότι προσφέρει σημαντικά χαρακτηριστικά στο Bildungsroman είναι αυτή του μυθιστορήματος περιπέτειας (από το αρχαιοελληνικό μυθιστόρημα, τα μεσαιωνικά περιπετειώδη επικά μυθιστορήματα, μέχρι το πικαρικό μυθιστόρημα). Κοινά με τα έργα του είδους αυτού είναι το στοιχείο της περιπλάνησης, της περιπέτειας του ήρωα, της γνωριμίας με νέους τόπους και ανθρώπους, και γενικά η απόκτηση ποικίλων εμπειριών. Το βασικό σημείο διαφοράς με τα παραπάνω έργα είναι ότι, ενώ ο ήρωας του Bildungsroman αξιοποιεί τις εμπειρίες για την εσωτερική του εξέλιξη, η οποία αποτελεί και το αντικείμενο έμφασης του μυθιστορήματος, σε αυτά δεν φαίνεται να συμβαίνει το ίδιο, ή τουλάχιστον συμβαίνει μόνο περιστασιακά και παράπλευρα προς την ίδια τη δράση και την περιπέτεια, στην οποία εξαντλείται το αφηγηματικό ενδιαφέρον. Όπως το διατυπώνει ο Miles (1974: 980) στην αντιστικτική τυπολογία των ηρώων που αναπτύσσει, ο «picaro» αποτελεί έναν στατικό, χωρίς ενσυνείδηση, άνθρωπο της περιπέτειας ή της δράσης, σε αντίθεση προς τον ήρωα με αναπτυσσόμενη προσωπικότητα και χαρακτηριστικά την ενδοσκόπηση, τη συνείδηση, τη μνήμη και την ενοχή (ο Miles τον χαρακτηρίζει ως *confessor*, «εξομολογητή»).

Στο πλαίσιο έτσι του εντοπισμού προδρομικών στοιχείων του Bildungsroman εξετάζονται από την κριτική έργα όπως το *Parzival* (1200 – 1210) του Wolfram von Eschenbach, *Don Quixote* (1605 – 1615) του Cervantes και το *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* (1669) του H. J. Grimmelshausen (Stahl 1934: 128 – 134). Ο Wolfram, συνεχίζοντας τη μεγάλη παράδοση των ιπποτικών μυθιστορημάτων, παρουσιάζει τις περιπέτειες του νεαρού Parzival, ο οποίος διεκδικεί μια θέση ανάμεσα στους ιππότες της «Στρογγυλής Τραπέζης» του βασιλιά Αρθούρου (Sacker 1963, Poag 1972). Ενδιαφέρον στην παρούσα συζήτηση παρουσιάζει το βάρος που

[31] Χαρακτηριστικά, κάποιοι μελετητές εντοπίζουν στοιχεία μιας παρόμοιας Bildung ήδη στο έργο του Αυγουστίνου *Εξομολογήσεις* (397). Δες Miles (1974: 981), Αμπατζοπούλου (1994). Στοιχεία ενηλικίωσης του άνδρα – ήρωα μπορούν οπωσδήποτε να εντοπιστούν ήδη στην ομηρική *Τηλεμάχεια*. Δες Συνοδινού (1995). Το πρώτο ίσως ευρωπαϊκό μυθιστόρημα που παρακολουθεί τη διαμόρφωση του ήρωά του και τη μετάβαση από την παιδική ηλικία στην ωριμότητα είναι η *Κύρου Παιδεία* του Ξενοφώντα.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

δίνεται από τον συγγραφέα στην περιγραφή της οικογένειας του ήρωα, ως καθοριστικής για τη διαμόρφωση του χαρακτήρα και της φύσης του, καθώς και ο σημαντικός ρόλος των «συμβούλων», σοφών ανθρώπων που μυούν τον νέο σε βασικά ζητήματα της ζωής και τον βοηθούν τελικά να επιτύχει τον στόχο του: την επανασύνδεση με την οικογένειά του και την κατάκτηση μιας τιμητικής θέσης στον ιπποτικό κόσμο. Βασικό στοιχείο για την επίτευξη του στόχου αυτού είναι η απόκτηση γνώσης: ο Parzival από άγνοια είχε προκαλέσει πόνο και συμφορές τόσο στον ίδιο όσο και σε άλλους γύρω του. Τελικά όμως η ευγένεια του χαρακτήρα του τον κατέστησε ικανό να ξεπεράσει την άγνοιά του, να δεχτεί τη σωστή καθοδήγηση και να διορθώσει, στο μεγαλύτερο μέρος τους, τις συμφορές που είχε προκαλέσει.

Ο πολυεπίπεδος ήρωας του Cervantes, στη δημοφιλή όσο και ιδιότυπη αυτή κριτική (αν όχι παρωδία) των ιπποτικών μυθιστορημάτων, επηρέασε έντονα τη λογοτεχνία όλων των εποχών (Russell 1985, Quint 2003, Presberg 2003). Το μοτίβο του περιπλανώμενου ιππότη, η φυγή από το καθημερινό σε έναν κόσμο περιπέτειας και ιδανικών, έστω εξοβελισμένων στη σφαίρα του φανταστικού, το ατελεύτητο κυνήγι των καινούργιων εμπειριών, η πίστη σε κάποιον στόχο που καθορίζει όλες τις πράξεις της ζωής ενός ανθρώπου, η λεπτή ειρωνεία, η εύστοχη κριτική φαινομένων της εποχής και η λεπτή ισορρόπηση του κωμικού με το δραματικό αποτέλεσαν στοιχεία που φαίνεται να ενέπνευσαν δημιουργικά, μεταξύ άλλων, και τη σύνθεση του Bildungsroman.

Το μυθιστόρημα του Grimmelshausen *Simplicissimus* θεωρείται ότι περιέχει αρκετά αυτοβιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα του. Ο ήρωας του έργου σημαδεύεται ως παιδί από τις καταστροφικές συνέπειες του πολέμου στην οικογένειά του και τη φρικιαστική αγριότητα του ανθρώπου σε εποχές πολιτικής αναταραχής και αβεβαιότητας. Πέρα από το άτομο, ο πολυετής εμφύλιος πόλεμος της εποχής επηρεάζει, κατά τον συγγραφέα, κυρίως πολιτικά ιδανικά, θρησκευτικά διδάγματα και ηθικές αξίες, που πρέπει να ανασυντεθούν μετά την κατάπαυση των εχθροπραξιών. Ο νέος και αφελής ήρωας της αρχής του μυθιστορήματος (Simplicius Simplicissimus σημαίνει εξάλλου «Αφελής Αφελέστατος») μετατρέπεται στο τέλος του σε σοφό γέροντα. Η απόληξη αυτή όμως, αν και συνδέεται με τη βασική διαδικασία εξέλιξης του ήρωα στο Bildungsroman, βρίσκεται ακόμη σε πρώιμο στάδιο, καθώς ο ήρωας, όπως και άλλοι σύγχρονοί του μυθοπλαστικοί ήρωες, δεν διαθέτει ακόμη τα χαρακτηριστικά της ατομικότητας που αναδύονται μετά την εποχή του Διαφωτισμού. Την πρώιμη αυτή εποχή το άτομο προσεγγίζεται ακόμη ως το

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

σύνολο των αρετών και κακιών του, χαρακτηρίζεται από την «αξία» της ψυχής του, τα πάθη, τις παρορμήσεις του, κλπ., σε σύγκριση πάντα με τη φωνή της λογικής και της χριστιανικής ηθικής. Δεν τίθεται ακόμη θέμα συγκροτημένης και διακριτής προσωπικότητας, η οποία εξελίσσεται κατά τη διάρκεια του μυθιστορήματος (Aikin 1992: 120).

Εγγύτερα στο είδος του Bildungsroman τοποθετείται από τους μελετητές το έργο του Christoph Martin Wieland *Die Geschichte des Agathon* (1766 – 67).[32] Στο μυθιστόρημα παρουσιάζεται η περιπετειώδης ζωή του Αγάθωνα από την παιδική ηλικία μέχρι την ωριμότητα. Πρόκειται για τον γνωστό Αθηναίο ποιητή (427 – 347 π.Χ.), φίλο του Ευριπίδη και του Πλάτωνα, στο σπίτι του οποίου λαμβάνει χώρα το *Συμπόσιο* του τελευταίου. Η ζωή του Αγάθωνα στους Δελφούς και στην Αθήνα, οι πολεμικές περιπέτειές του, η αιχμαλωσία του από τους πειρατές, η πώλησή του ως σκλάβου και τελικά η ζωή του στον Τάραντα, συνιστούν μια περιπετειώδη αφήγηση, κατά την οποία ο ήρωας μεταβαίνει σε έναν βαθμό συναισθηματικής και πνευματικής ωριμότητας. Σημαντικός για την επίτευξη της εσωτερικής εξέλιξης και αυτογνωσίας του Αγάθωνα είναι ο ρόλος του φιλόσοφου Αρχύτα, κοντά στον οποίο ζει προς το τέλος της ζωής του.

Πρώιμο Bildungsroman θεωρείται επίσης το έργο του Karl Philipp Moritz *Anton Reiser* (1785 – 1790), από τα τελευταία – χρονολογικά – επιτεύγματα του *Sturm und Drang* της γερμανικής λογοτεχνίας στα τέλη του 18ου αι. Το μυθιστόρημα του Moritz δίνει μεγάλη έμφαση στην ψυχογράφηση του ήρωά του, όπως εξάλλου φανερώνει ο υπότιτλος: “Ein psychologischer Roman”.[33] Το έργο, που εμπεριέχει πολλά αυτοβιογραφικά στοιχεία, κινείται γύρω από τις δυσκολίες της ζωής, τις αντίξοες και φτωχικές συνθήκες σπουδών και τη μετεξέλιξη του ήρωα από αδύναμο και εξαρτημένο νέο σε συνειδητοποιημένο άντρα που δεν διστάζει να αντιταχθεί στις κοινωνικές επιταγές.

Τα έργα που προαναφέρθηκαν, αλλά και άλλα, τα οποία προτείνονται ότι προετοίμασαν ή επηρέασαν ποικιλοτρόπως το είδος του Bildungsroman (Kontje

[32] Το έργο αυτό μεταφράστηκε στα ελληνικά ήδη από τον Κ. Κούμα με τον τίτλο «Β(ε)ιλάνδου, *Αγάθων*» και εκδόθηκε στη Βιέννη το 1814. Δες Κεχαγιόγλου (2001: 1069 – 1074). Κάποιοι μελετητές θεωρούν το μυθιστόρημα αυτό ως το πρώτο Bildungsroman. Δες McCarthy (1979), Van Cleve (1992: 136 – 137), Saariluoma (2004).

[33] Ο Moritz θεωρείται ως ένας από τους θεμελιωτές της σύγχρονης ψυχολογίας, με πολλά έργα σε αυτόν τον τομέα. Το όνομά του συνδέεται με την ίδρυση του περιοδικού *Das Journal zur Erfahrungsseelekunde*, θεμελιώδους για τη λεγόμενη «εμπειρική» ψυχολογία. Δες Fürnkäs (1977), Forstl *et al.* (1991), Winkler (2006).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

1993, Moretti 2000) έχουν συντεθεί σε διαφορετικά συμφραζόμενα και λογοτεχνικά ρεύματα ή τάσεις, από το μπαρόκ μέχρι τον κλασικισμό και το ρομαντισμό. Όπως θα φανεί στη συνέχεια της εργασίας, μεγάλη ποικιλία εμφανίζεται επίσης στα δείγματα του είδους στον 19ο και κυρίως στον 20ο αιώνα, με αποτέλεσμα να συναντάται μια μεγάλη πολυμορφία στα μυθιστορήματα που προσεγγίζονται ως Bildungsroman και αφορούν έργα της (νεο)ρομαντικής, ρεαλιστικής, μοντέρνας και μετα-μοντέρνας αφηγηματικής παράδοσης.

β. *Wilhelm Meister's Lehrjahre*: Το αρχετυπικό Bildungsroman

Όπως προαναφέρθηκε, το μυθιστόρημα που θεωρήθηκε από την κριτική αρχέτυπο του είδους (ή Bildungsroman *par excellence*) είναι το έργο του Johann Wolfgang Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795 – 1796), το οποίο άσκησε μεγάλη επίδραση στη μεταγενέστερη λογοτεχνική παραγωγή, αν και η αντίδραση του κοινού την εποχή της πρώτης κυκλοφορίας του δεν υπήρξε ιδιαίτερα ενθουσιώδης. Ποικίλες επίσης ήταν οι αντιδράσεις σημαντικών λογοτεχνών της εποχής, όπως ο Schiller, ο Körner, ο Schlegel και ο Novalis (Friedrich von Hardenberg), ο καθένας εκ των οποίων ερμήνευσε το έργο με βάση την ιδιαίτερη αισθητική του θεωρία και τις αντίστοιχες αντιλήψεις περί λογοτεχνίας.[34] Γενικότερα, ο τρόπος πρόσληψης του έργου αυτού του Goethe σε διάφορες εποχές υπήρξε άμεσα εξαρτημένη από τα ιδιαίτερα αισθητικά δεδομένα και πολιτιστικά συμφραζόμενα. Εξάλλου, τόσο η πρόσληψη του «πρότυπου» μυθιστορήματος του Goethe όσο και η συγγραφή νέων έργων που εμπίπτουν στο ίδιο είδος επιδρούν, όπως θα παρουσιαστεί παρακάτω, άμεσα στον ορισμό και την ερμηνεία του Bildungsroman (Steinecke 1991).

Ο νεαρός Wilhelm Meister, γόνος αστικής οικογένειας, παρουσιάζεται στην αρχή του μυθιστορήματος να θέλγεται από δύο πάθη: την αγάπη του προς το θέατρο και τον πόθο του για τη νεαρή ηθοποιό Μαριάνε, που όμως αναγκάζεται να εγκαταλείψει ως άπιστη. Ο ήρωας στη συνέχεια ξεκινά να ταξιδεύει, εμπλέκεται σε διάφορες περιπέτειες, γνωρίζεται με μια παρέα ηθοποιών και γίνεται μέλος μιας θεατρικής ομάδας, η οποία ανεβάζει τον *Άμλετ*. Η δράση του στο θέατρο τον βοηθά να αποκομίσει ποικίλες εμπειρίες, κυρίως μέσα από την ανάληψη διαφόρων ρόλων και τη συνεργασία με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας. Το θέατρο όμως δεν

[34] Για την υποδοχή του έργου από ανθρώπους του πνεύματος, όπως ο Schiller, ο Humboldt, ο Schlegel, ο Novalis, κ.ά., δες Swales (1978: 24 – 28), Kontje (1993).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αποδεικνύεται να είναι ο τομέας στον οποίο θα δραστηριοποιηθεί επαγγελματικά, καθώς δεν ικανοποιεί απόλυτα τον μυθοπλαστικό ήρωα και τις αναζητήσεις του: να γνωρίσει τη ζωή, τον κόσμο και τον εαυτό του. Ένα σημαντικό στοιχείο που λείπει από τη θεατρική του θητεία, αυτό της απομόνωσης στον εαυτό και της ενδοσκόπησης, συμπληρώνεται από τη μύηση του ήρωα σε μια μυστική αριστοκρατική αδελφότητα, αφού έχει εγκαταλείψει τη θεατρική ομάδα. Η πραγματική του θητεία έτσι αναδεικνύεται η πνευματική και όχι η επαγγελματική (Buckley 1974: 11). Η «αδελφότητα του Πύργου», συγκροτημένη με αυστηρή δομή και συγκεκριμένες αρχές, στοχεύει στην ανάπτυξη των ατομικών ικανοτήτων, στη βελτίωση του ανθρώπου, στην αυτογνωσία και στην κοινωνική δραστηριοποίηση, ανάλογα με τις εγγενείς δυνατότητες και τους περιορισμούς του καθενός. Με τον τρόπο αυτό το άτομο και οι «συγκεκριμένες» δυνατότητές του συνδυάζονται με αυτές των άλλων και ενσωματώνονται οργανικά σε ένα ευρύτερο σύνολο. Με τα λόγια ενός από τους ήρωες: «Είναι καλό ένας άνθρωπος, που μόλις πρωτοβγαίνει στον κόσμο, να έχει μεγάλη ιδέα για τον εαυτό του, να φιλοδοξεί ν’ αποκτήσει αρκετά προσόντα, να πασχίζει να πραγματοποιεί τα πάντα· ωστόσο, αν η μόρφωσή του έχει φτάσει σ’ ένα ορισμένο στάδιο, τότε είναι όφελός του αν μάθει να χάνεται μέσα στη μάζα, αν μάθει να ζει για χάρη των άλλων και να ξεχνάει το άτομό του μέσα σε μια δραστηριότητα, που υπαγορεύει το καθήκον. Τότε μόνο μαθαίνει να γνωρίζει αληθινά τον εαυτό του· γιατί η δράση είναι ουσιαστικά το μέτρο σύγκρισης με τους άλλους.» (Goethe 1995, τ. 2: 254).[35]

Στο πλαίσιο αυτό, μέσα από ποικίλες πνευματικές διεργασίες, ενδοιασμούς και αβεβαιότητα, ακόμη και για τη χρησιμότητα της κοινότητας στην οποία μυήθηκε,[36] ο ήρωας μαθαίνει τελικά ότι έχει αποκτήσει έναν γιο, ενώ γνωρίζει τη γυναίκα με την οποία επιθυμεί να συμβιώσει για το υπόλοιπο της ζωής του: «Δεν ξέρω πόσο αξίζει ένα βασίλειο», είπε ο Βίλχελμ, «ξέρω όμως πως βρήκα μια ευτυχία, που δεν αξίζω και δεν θα ’θελα ν’ ανταλλάξω με τίποτα στον κόσμο.» (Goethe 1995, τ. 2, 393). Το τέλος του μυθιστορήματος, που σηματοδοτούν τα παραπάνω λόγια του

[35] Κατά τον Swales (1978: 67), η κεντρική σύλληψη της αδελφότητας είναι «ένα όραμα μιας ανθρώπινης ενότητας, που συμφιλιώνει τον απαραίτητο περιορισμό του εαυτού σε μία σφαίρα της πρακτικής υπόστασης και δράσης με την ολότητα που λανθάνει ως σύμπλεγμα δυνατοτήτων στον κάθε άνθρωπο. Αυτή είναι η απάντηση του Goethe στους αυξανόμενους κινδύνους του κατακερματισμού και της εξειδίκευσης, που αντιλαμβανόταν στην κοινωνία γύρω του.».

[36] Δες λ.χ. Goethe (1995, τ. 2: 322): « “Άρα λοιπόν με μένα βιαστήκατε υπερβολικά”, είπε ο Βίλχελμ, “γιατί απ’ τη στιγμή εκείνη αισθάνομαι περισσότερη άγνοια γύρω απ’ το τι μπορώ, τι θέλω ή τι οφείλω να κάνω”.».

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

μυθοπλαστικού ήρωα, δίχασε τους κριτικούς και επηρέασε κατά συνέπεια τις απόψεις σχετικά με τα χαρακτηριστικά του Bildungsroman και τη στόχευσή του. Κάποιοι διαβλέπουν ότι πρόκειται για ένα «ευτυχές» τέλος, θεωρώντας ότι ο Goethe, ακολουθώντας την παράδοση του Ιδεαλισμού, όπως καλλιεργήθηκε κατά την περίοδο του Διαφωτισμού, μετουσιώνει λογοτεχνικά την άποψη περί προόδου του ανθρώπινου γένους και τη δυνατότητα τελείωσης του ατόμου, σε έναν ήρωα, ο οποίος κινείται προς την πλήρη ανάπτυξη των δυνατοτήτων του (φυσικές, πνευματικές, ηθικές, κλπ.). Η ιδανική Bildung περιλαμβάνει έτσι την ατομική επίτευξη, την ανάληψη ενός υπεύθυνου ρόλου, που ικανοποιεί το άτομο και την τελική κοινωνική ένταξη.[37]

Κατά άλλους ωστόσο το τέλος του έργου είναι ανοιχτό και μάλλον ειρωνικό (λ.χ. Swales 1978: 70 – 72, 1991), καθώς αφήνει τον αναγνώστη με ερωτηματικά κατά πόσον η «ολότητα» του ανθρώπου, στην οποία στόχευε η κοινότητα, μπορεί ποτέ να πραγματωθεί σε ένα μη-θεωρητικό, μη-λεκτικό, αλλά επίπεδο συγκεκριμένης κοινωνικής πρακτικής.[38] Η ειρωνεία που εντοπίζεται στο αρχετυπικό Bildungsroman και υπονομεύει λ.χ. την επιφανειακή «ευτυχή κατάληξη» της αφήγησης θεωρείται ότι χαρακτηρίζει γενικότερα το είδος αυτό και είναι εμφανής σε πολλά μεταγενέστερα δείγματά του, όπως θα φανεί παρακάτω.

Α. 4. Το Bildungsroman στο 19ο αιώνα: κριτική και δείγματα του είδους

Ο όρος Bildung με την έννοια της ψυχολογικής διαμόρφωσης και εξέλιξης ενός μυθοπλαστικού ήρωα συζητείται ήδη στο κλασικό έργο του Christian Friedrich von Blanckenburg *Versuch über den Roman* (1774), μία από τις πρώτες θεωρητικές απόπειρες προσέγγισης του μυθιστορήματος στη γερμανική φιλολογία. Ο

[37] Πβ. την άποψη του Hegel (1928: 216 – 217), ο οποίος μεταξύ άλλων επισημαίνει ειρωνικά ότι στο μυθιστορηματικό αυτό είδος (μια σύγχρονη μορφή του αρχαίου έπους), η σύγκρουση μεταξύ του ήρωα και του περιβάλλοντος έχει ως αναπόφευκτη κατάληξη τη συμμόρφωση του ήρωα στις περιβάλλουσες συνθήκες και την ανάληψη κάποιου από τους κοινωνικά αποδεκτούς ρόλους. Η κατάληξη αυτή βέβαια κάθε άλλο παρά αποτελεί «ευτυχές τέλος» για τον ήρωα, ο οποίος υφίσταται τις συνήθεις οχλήσεις της οικογενειακής και κοινωνικής ζωής. Ο Hegel, αν και δεν αναφέρεται ονομαστικά στο *Wilhelm Meister*, χρησιμοποιεί το έργο εμφανώς ως χαρακτηριστικό δείγμα του είδους (Kontje 1993: 23 – 24).

[38] Επισημαίνεται επίσης συχνά ότι στο συγκεκριμένο έργο του Goethe παρουσιάζεται ουσιαστικά η Bildung ενός καλλιτέχνη, καθιστώντας το μυθιστόρημα Künstlerroman (δες Ammerlahn 2006). Η άποψη περί ανοιχτού τέλους του μυθιστορήματος ενισχύεται από τη «συνέχεια» του έργου που γράφει ο Goethe το 1821 (αναθεώρηση 1829) με τίτλο *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Σύμφωνα με την ανάγνωση του Schlechta (1953), η οποία, κατά τον Kontje (1993: 46 – 48), αντικατοπτρίζει ένα χαρακτηριστικό μεταπολεμικό κλίμα αντίδρασης προς τη ναζιστική ιδεολογία, η πορεία του Wilhlelm συνιστά ουσιαστικά «κάθοδο» και όχι ανάπτυξη.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Blanckenburg παρατηρεί ότι κατά κανόνα στα περιπετειώδη – ταξιδιωτικά μυθιστορήματα η έμφαση περιορίζεται στην εξωτερική δράση των ηρώων, χωρίς αυτή να έχει ιδιαίτερο αντίκτυπο στην ψυχολογική εξέλιξή τους. Αντίθετα, στο μυθιστόρημα του Wieland *Die Geschichte des Agathon* (1766 – 67) υπογραμμίζει τη σημασία της παρουσίασης της ψυχολογικής ωρίμασης του πρωταγωνιστή, η οποία και διακρίνει το έργο αυτό από άλλα του παρελθόντος εγκαινιάζοντας έτσι ένα νέο είδος μυθιστορήματος με ιδιαζόντως εθνικά (γερμανικά) χαρακτηριστικά. Ο Blanckenburg δίνει έμφαση στην ικανότητα του του Wieland να ψυχογραφεί τον ήρωά του και να αποδίδει την εσωτερική εξέλιξή του μέσα από την πολυεπίπεδη διάδραση με τον εξωτερικό κόσμο. Η έμφαση ακριβώς στην ψυχολογική εξέλιξη του μυθοπλαστικού ήρωα συνέχει τις μέχρι τότε αποσπασματικές και «αυτοτελείς», κατά κάποιο τρόπο, αφηγήσεις των περιπετειών του στα ερωτικά και περιπετειώδη μυθιστορήματα του παρελθόντος (Swales 1978: 18 – 19).

Ως καθεαυτόν λογοτεχνικός και κριτικός όρος όμως το Bildungsroman εμφανίστηκε και μελετήθηκε στους κύκλους της γερμανικής κριτικής και φιλολογίας κατά τον 19^{ο} αιώνα, σε σύνδεση με τον Γερμανό κλασικιστή Karl von Morgenstern (1770 – 1852), μαθητή των γνωστών κλασικών φιλολόγων Wolf, Eberhard και Niemeyer. Ο Morgenstern σε διαλέξεις του δημοσιευμένες σε επιστημονικά περιοδικά (κατά τα έτη 1810, 1819 και 1820) εκθέτει τις απόψεις του για το περιεχόμενο και την ιστορία του Bildungsroman, ενώ, όπως ο ίδιος δηλώνει, ήδη από το 1803 σχεδίαζε τη συγγραφή ενός κειμένου σχετικού με αυτό το είδος.[39]

Η ιδέα της πολύπλευρης καλλιέργειας του ατόμου (Bildung) μέσω της αρμονικής ανάπτυξής του σε ηθικό, επιστημονικό και αισθητικό επίπεδο σχετίζεται άμεσα με τις αρχές του Διαφωτισμού και προείχε, κατά τον Morgenstern, της σώρευσης εξειδικευμένων γνώσεων σε κάποιον κλάδο των θεωρητικών ή «πρακτικών» επιστημών. Απώτερος στόχος της παιδείας πρέπει να αποτελεί η δημιουργία ενός αρμονικά καλλιεργημένου και ολοκληρωμένου ανθρώπου. Σε αυτές τις γραμμές ο Morgenstern συζητά αρχικά (1810) μυθιστορήματα των Wieland, Goethe, Klinger, κ.ά., που πραγματεύονται αυτήν ακριβώς τη διαδικασία της καλλιέργειας και παίδευσης του ατόμου στην πορεία προς την ολοκλήρωσή του.

[39] Martini (1991: 2 – 5). Οι προαναφερόμενες διαλέξεις του Morgenstern έχουν ως τίτλο «Űber den Geist und Zusammenhang einer Reihe philosophischer Romane», «Űber das Wesen des Bildungsromans» και «Zur Geschichte des Bildungsromans» αντίστοιχα. Για την ιστορία του γερμανικού Bildungsroman δες μεταξύ άλλων Jacobs (1972), Swales (1978), Sorg (1983), Hörisch, J. (1983), Selbmann (1988), Jacobs – Krause (1989), Minden (1997).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Κεντρικός άξονας προσέγγισης αποτελεί η ηθικοδιδακτική επίδραση των έργων στον αναγνώστη, η πνευματική και ηθική στιβαρότητα του χαρακτήρα που καλλιεργούσαν. Επιπλέον, σε αρκετά από τα έργα που μελετώνται αναγνωρίζει αυτοβιογραφικές αναφορές των συγγραφέων τους στις γνωριμίες τους με τόπους, ανθρώπους και λογοτεχνικά κείμενα, εμπειρίες και περιπέτειες κατεξοχήν παιδευτικές, αν και αργότερα παραδέχεται ότι μπορεί να πρόκειται για επινοημένες (φανταστικές) ιστορίες που παρουσιάζονται ως αληθινές.

Στην περιγραφή που συνθέτει για το *Bildungsroman* ο Morgenstern συνδυάζει στοιχεία τόσο του περιεχομένου όσο και της λειτουργίας του: πρόκειται για μυθιστορήματα που παρουσιάζουν την ανάπτυξη και διαμόρφωση του χαρακτήρα ενός νεαρού ήρωα μέχρι κάποια μορφή ολοκλήρωσής του, ενώ ταυτόχρονα ενθαρρύνει την καλλιέργεια της προσωπικότητας του αναγνώστη, περισσότερο από ό,τι συμβαίνει σε άλλα μυθιστορηματικά είδη. Εφαρμόζει έτσι έξοχα, κατ' αυτόν, το γνωστό αξίωμα του Ορατίου σχετικά με το «τερπνόν» και το «ωφέλιμον», που υιοθετούσε εξάλλου πλήρως ο Διαφωτισμός, ενώ ταυτόχρονα παρουσιάζει τις εσωτερικές διεργασίες στην ψυχή του ήρωα, με αποτέλεσμα να κινεί το ενδιαφέρον και τη συγκίνηση του αναγνώστη (Köhn 1969: 5, Martini 1991: 17 – 20).

Πέρα όμως από τα βασικά θεματικά και λειτουργικά χαρακτηριστικά που εντοπίζει στο Bildungsroman, ο Morgenstern αδυνατεί να δώσει ακριβέστερο ορισμό, όπως φαίνεται από τον μακρύ κατάλογο των έργων που παραθέτει στη διάλεξή του το 1820, στον οποίο περιλαμβάνονται έργα ετερόκλητα και ανομοιογενή μορφικά (από τον *Don Quixote* και τον *Émile* μέχρι το *Die Wahlverwandtschaften* του Goethe, το *Der Geisterseher* του Schiller και κείμενα των Lafontaine, Hoffmann, κ.ά., από έργα φιλοσοφικού στοχασμού μέχρι αυτοβιογραφίες).

Ιδιαίτερη ώθηση στο Bildungsroman κατά τον 19^{ο} αιώνα θεωρείται ότι έδωσε η ανάπτυξη του «Ποιητικού Ρεαλισμού» στα γερμανικά πολιτισμικά συμφραζόμενα της εποχής, ο οποίος αντιτίθεται στην τάση του γαλλικού, ρωσικού και (σε μικρότερο βαθμό) αγγλικού ρεαλιστικού μυθιστορήματος. Ενώ στο τελευταίο προβάλλεται αφηγηματικά η αμφιβολία ως προς τη σταθερότητα των κοινωνικών δομών, μέσω της αποξένωσης, της αποτυχίας, της ερωτικής απογοήτευσης και του ανικανοποίητου των ηρώων τους, στα έργα του γερμανικού «Ποιητικού Ρεαλισμού» προτείνεται αντίθετα η δυνατότητα ολοκλήρωσης του ατόμου, ο σεβασμός σε παραδοσιακούς θεσμούς, η σταθερότητα των ηθικών αξιών, οι απλές χαρές της ζωής. Έργα του είδους του Bildungsroman που παράγονται ως συνέπεια της παραπάνω επίδρασης θεωρούνται τα

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

μυθιστορήματα *Immensee* (1851) του Theodor Storm, *Der grüne Heinrich* (1854 – 1855 / δεύτερη εκδοχή: 1879 – 1880) του Ελβετού Gottfried Keller και *Nachsommer* (1857) του Αυστριακού Adalbert Stifter. Η ωριμότητα του ατόμου, όπως προβάλλεται στα παραπάνω έργα, και η τελική αρμονική του κοινωνική ένταξη, παρά τις όποιες αρχικές δυσκολίες, παρουσιάζουν μια εναλλακτική λύση στη συγκρουσιακή και συχνά αδιέξοδη κατάσταση σύγχρονών τους ρεαλιστικών μυθιστορημάτων (Beddow 1982, Travers 2005: 156 – 159).

Την προσοχή των κριτικών ως δείγματα του Bildungsroman είλκυσαν ιδιαίτερα τα έργα *Der grüne Heinrich* και *Nachsommer* (δες Swales 1978, Mayer 1992). Το πρώτο, με αρκετά αυτοβιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα του, περιγράφει τη ζωή του κεντρικού ήρωα (ο οποίος λαμβάνει το παρωνύμιο «πράσινος» από το χρώμα των ρούχων του): από τις δυσχερείς συνθήκες της παιδικής του ηλικίας, ορφανού από πατέρα, τα μαθητικά του χρόνια, την αποβολή του από το σχολείο, τις δημιουργικές του απόπειρες ως ζωγράφου, τις επιτυχείς ή μη ερωτικές του σχέσεις, κλπ. Στην πρώτη εκδοχή του έργου ο ήρωας κλείνεται στον εαυτό του και πεθαίνει ουσιαστικά από θλίψη λόγω της αποτυχίας του να ευοδωθούν οι φιλοδοξίες του και να συνάψει δεσμό με τη γυναίκα που αγάπησε, ενώ στη μεταγενέστερη παρουσιάζεται να εγκαταλείπει τελικά την καλλιτεχνική του καριέρα για μια συμβατική θέση διοικητικού υπαλλήλου. Η εσώτερη επιθυμία και η ατομική φαντασία έρχονται σαφώς σε σύγκρουση με την πρακτική κοινωνική πραγματικότητα, η οποία φαίνεται τελικά να υπερισχύει, είτε με τη μορφή θανάτου του υποκειμένου είτε με το συμβιβασμό και τον παροπλισμό των δημιουργικών ικανοτήτων του. Η ήρεμη ζωή στην ύπαιθρο πάντως, κατά τη δεύτερη εκδοχή, λειτουργεί αντισταθμιστικά προς το ευδιάκριτο αίσθημα παραίτησης και απογοήτευσης.

Το δεύτερο μυθιστόρημα αναφέρεται στη ζωή ενός νέου, ο οποίος κατά τη διάρκεια της παραμονής του τα καλοκαίρια στα αυστριακά βουνά μυείται στο περίκλειστο αλλά αρμονικά οργανωμένο περιβάλλον του «Οίκου των ρόδων» και στις καλλιτεχνικές και ηθικές αξίες που συμβολίζει, μαθαίνει την ιστορία του κατόχου του, ο οποίος γίνεται πνευματικός μέντοράς του, γνωρίζει και ερωτεύεται μια νέα, ταξιδεύει στον κόσμο. Κατά τον Swales (1978: 85), το έργο διαφέρει από άλλα Bildungsroman στο ότι «επιλύει αντί να ενεργοποιεί την ένταση ανάμεσα στον περιορισμό και στην ολότητα», δημιουργώντας έναν «εναλλακτικό» κόσμο, ενώ η πεζολογική πραγματικότητα «ζωντανεύει με την ποίηση του ηθικά και αισθητικά

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

πολύτιμου». Στο «ημι-ουτοπικό» (Travers 2005: 162) αυτό μυθιστόρημα, η ηθική, η αρμονία, η αξία της οικογενειακής ζωής, η φυσική τάξη του κόσμου διαπερνούν κάθε στοιχείο του μυθοπλαστικού κόσμου, ακόμη και τα πιο ασήμαντα.

Άλλα έργα της λογοτεχνικής παραγωγής στη συγκεκριμένη εποχή (τέλος 18ου, 19ος αι.), τα οποία προσεγγίζονται ως Bildungsroman, περιλαμβάνουν τα εξής: *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) του Ludwig Tieck, *Hyperion* (1797 – 1799) του Friedrich Hölderlin, *Heinrich von Ofterdinger* (1802) του Novalis, *Hesperus* (1795), *Titan* (1800 – 1803) και *Flegeljahre* (1804 – 1805) του Jean Paul (Friedrich Richter), *Lebens – Ansichten des Katers Murr* (1819 – 1821) του E. T. A. Hoffmann (ένα σατιρικό έργο, όπου μέσα από την «αυτοβιογραφία» ενός γάτου ασκείται πολιτική και κοινωνική κριτική), *Soll und Haben* (1855) του Gustav Freytag, *Der Hungerpastor* (1864) του Wilhelm Raabe, *Hammer und Amboss* (1869) του Friedrich von Spielhagen, κ.ά. (Kontje 1993, Beutin *et al.* 1994).

Στα τέλη μάλιστα του 19ου αι., όταν στην ενωμένη πλέον πολιτικά Γερμανία επιχειρείται να θεσπιστεί ο κανόνας της «εθνικής» λογοτεχνίας, το Bildungsroman προβάλλεται εμφατικά ως εθνικό μυθιστορηματικό είδος και επιπλέον θεωρείται ότι εκφράζει την εξελικτική πορεία προς την ωριμότητα όχι μόνο του μυθοπλαστικού ήρωά του, αλλά όλης της γερμανικής λογοτεχνίας και του ίδιου του γερμανικού έθνους (Hohendahl 1989: 150 – 152, Kontje 1993: 28 – 29). Η γένεση και πρώτη καλλιέργεια του είδους σε γερμανικά πολιτισμικά συμφραζόμενα και η παρουσίαση, σε σημαντικά δείγματά του, της ενσωμάτωσης του ατόμου στις σύγχρονες αστικές και εθνικές αξίες συντέλεσαν οπωσδήποτε στην καλλιέργεια της παραπάνω εντύπωσης περί «γερμανικότητας» του Bildungsroman, γεγονός που άσκησε επίδραση στη μετέπειτα πρόσληψη και προσέγγισή του από μεγάλο μέρος της κριτικής, όπως θα φανεί παρακάτω.

Α. 5. Το Bildungsroman στον 20ο αιώνα: κριτική και δείγματα του είδους

Αυτός που κατέστησε τον όρο Bildungsroman ευρύτερα γνωστό υπήρξε ο Wilhelm Dilthey με το έργο του *Leben Schleiermachers* (1870) και κυρίως με το *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906[1]), όπου, στον περίφημο ορισμό που παρέχει, θεωρεί κοινό χαρακτηριστικό των μυθιστορημάτων του είδους την περιγραφή της ζωής ενός νέου, την ευτυχή είσοδό του στην κοινωνία, την αναζήτησή του για «συγγενείς ψυχές», τη γνωριμία του με τη φιλία και τον έρωτα, τη σύγκρουσή του με τη σκληρή

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

πραγματικότητα του κόσμου, την ωρίμασή του μέσα από τις πολύπτυχες αυτές εμπειρίες ζωής και τελικά την ανακάλυψη του εαυτού του και του καθήκοντος που έχει στον κόσμο.[40] Η ανάπτυξη του νέου τελείται μέσα από συγκεκριμένα στάδια, καθένα από τα οποία ενέχει μια εσώτερη – αυτοτελή αξία και ταυτόχρονα η ολοκλήρωσή του αποτελεί την προϋπόθεση για την είσοδο στο επόμενο στάδιο. Επιπλέον, οι όποιες συγκρούσεις εμφανίζονται στην πορεία αυτή αποτελούν απαραίτητες εξελικτικές προϋποθέσεις τις οποίες το άτομο οφείλει να βιώσει, ώστε να οδηγηθεί τελικά στην ωριμότητα και στην αρμονία (Dilthey 1906: 394). Τίθενται έτσι στον ορισμό αυτό κάποιες βασικές παράμετροι που θα επηρεάσουν αναμφισβήτητα τόσο τη λογοτεχνική παραγωγή στο χώρο αυτό όσο και την κριτική προσέγγιση του είδους: πρόκειται για την πορεία ενός νέου άνδρα προς την κοινωνική ένταξη και τον καθορισμό του ρόλου του, μέσα από συγκεκριμένες και καθοριστικές γι' αυτόν εμπειρίες, όπως η φιλία, ο έρωτας, η σύγκρουση. Η τελευταία μάλιστα θεωρείται αναγκαία, οδηγεί όμως τελικά στον εναρμονισμό και στην κοινωνική ενσωμάτωση.[41] Επιπλέον, στην έννοια της τελεολογικής και οργανικής ανάπτυξης του ατόμου, που συνδέεται με τη σύλληψη της Bildung κατά την εποχή του Διαφωτισμού, ο Dilthey προσθέτει μια ιδεολογική παράμετρο, συσχετίζοντας την παραγωγή του είδους με τις ιδιαίτερες πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της Γερμανίας του 18ου – 19ου αι. (Boes 2006: 232).

Στη σύγχρονη εποχή ο συγκεκριμένος ορισμός προσεγγίζεται με κριτική σκέψη. Ο Swales (1978: 3), λόγου χάρη, προβάλλει τους ενδοιασμούς του σχετικά με το εάν ακόμη και ο *Wilhelm Meister* πληροί το κριτήριο της ολοκλήρωσης και της αρμονίας, που τίθεται από τον Dilthey ως απώτερος στόχος του Bildungsroman. Ο Steinecke (1991: 93) αμφισβητεί ότι ο Dilthey αντιλαμβανόταν το συγκεκριμένο έργο του Goethe με τον τρόπο του ίδιου του συγγραφέα, καθώς, κατά την άποψή του, αγνοεί τον ειρωνικό τόνο του έργου ενώ υπερτονίζει τον παιδαγωγικό χαρακτήρα του μυθιστορήματος, την «αρμονική», «αισιόδοξη» πλευρά του και την τάση του να εσωτερικεύει τη δράση και να δίνει έμφαση στο προσωπικό στοιχείο. Κατά τον

[40] Παραθέτουμε το σχετικό απόσπασμα από τον περίφημο ορισμό του Dilthey (1906: 393 – 394) στο πρωτότυπο: «… wie er in glücklicher Dämmerung in das Leben eintritt, nach verwandten Seelen sucht, der Freundschaft begegnet und der Liebe, wie er nun aber mit den harten Realitäten der Welt in Kampf gerät und so unter mannigfachen Lebenserfahrungen heranreift, sich selber findet und seiner Aufgabe in der Welt gewiß wird.».

[41] Όπως επισημαίνει ο Miles (1974: 981), οι απόψεις του Dilthey έχουν μικρή διαφορά από αυτές του Hegel για το είδος, καθώς και οι δύο τονίζουν την τελική ενσωμάτωση του ήρωα στην κουλτούρα της μπουρζουαζίας, αποδεχόμενος τις «ευπρόσωπες, φιλισταϊκές αξίες της προσωπικότητας, του επαγγέλματος και του γάμου.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Kontje (1993: 29 – 30), από την άλλη πλευρά, ο Dilthey δεν προωθεί απλοϊκά την ιδέα του τελικού θριάμβου του ήρωα με την ευχερή φαινομενικά επίτευξη της τέλειας αρμονικής σύζευξης με τον κοινωνικό περίγυρο. Αντίθετα, τα σχόλια του Dilthey διαγράφουν μια σκόπιμα αμφίσημη εικόνα: «ενώ θαυμάζει τον ιδεαλισμό των νεαρών ηρώων σ' αυτά τα έργα, θεωρεί υπερβολική τη δαπάνη του συναισθήματος σε έναν αγώνα εναντίον μιας παλαιάς κοσμικής τάξης που θα έχαναν αναπόδραστα. Εν συντομία, ο Dilthey θεωρεί το Bildungsroman ως προϊόν μιας παρελθούσας εποχής, που το έχει αγγίξει το χρυσό φως της νοσταλγίας, αλλά που καταγράφει το μάταιο αγώνα εσωστρεφών ηρώων να επιβληθούν εναντίον της δύναμης ενός γραφειοκρατικού, στρατιωτικού κράτους.».

Η μεγάλη διάδοση του μυθιστορηματικού είδους του Bildungsroman στις σημαντικότερες, ευρωπαϊκές και μη, λογοτεχνικές παραδόσεις κατά τον 20^{ο} αι., αλλά και της πολυποίκιλης θεωρητικής και κριτικής προσέγγισής του, καθιστά την πραγμάτευσή του, στην αναγκαστικά συνοπτική μορφή της παρούσας εισαγωγής, ιδιαίτερα δυσχερή. Για πρακτικούς έτσι λόγους θα περιοριστούμε σε μια σύντομη αναφορά βασικών εργασιών, οι οποίες αναφέρονται είτε στον ορισμό και στην ιστορία του είδους, είτε ασχολούνται αναλυτικότερα με σημαντικά, κατά την άποψη των μελετητών, δείγματά του.

Ο μεγάλος αριθμός των μελετών σχετικά με το Bildungsroman σε όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα μπορεί να διακριθεί, κατά τον Swales (1978: 3 – 5) σε δύο βασικές προσεγγίσεις του είδους: η πρώτη, η «θεματική» σχολή, επηρεασμένη ποικιλοτρόπως από τον Dilthey, προσανατολίζεται στο θεματικό περιεχόμενο των έργων, στην αναφορικότητά τους και στις σχέσεις τους με την πραγματικότητα της εποχής συγγραφής τους, αλλά και μεταγενέστερες περιόδους πρόσληψής τους. Η δεύτερη, η «αισθητική», τονίζει αντίθετα την αυτοαναφορική φύση τους (λχ. την αυτοαντίληψη του αφηγητή, παρά τις εμπειρίες του μυθοπλαστικού ήρωα). Ο ίδιος ο Swales επιχειρεί στη μελέτη του να συνδυάσει τις δύο μεθοδολογικές κατευθύνσεις, οι οποίες μάλιστα θεωρεί ότι σχετίζονται με αντίστοιχες τάσεις της γερμανικής παράδοσης του Bildungsroman. Όπως εξάλλου τονίζει χαρακτηριστικά (Swales 1978: 7), το Bildungsroman αποτελεί ένα λογοτεχνικό είδος, το οποίο αξιοποιήθηκε από διάφορες γενιές Γερμανών συγγραφέων ως μέσο εξερεύνησης και αυτοπροσδιορισμού, σε διαφορετικά ιδεολογικά και ιστορικά συμφραζόμενα, αλλά και στο πλαίσιο ποικίλων λογοτεχνικών ρευμάτων, λ.χ. τόσο του ρομαντισμού όσο και του ρεαλισμού.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Αυτό που εντοπίζεται ως κοινό και θεμελιώδες χαρακτηριστικό του είδους είναι ότι οι εξωτερικές εμπειρίες που βιώνει ο ήρωας ανταποκρίνονται σε εγγενείς δυνατότητές του: « […] οι περιπέτειες που συμβαίνουν στον ήρωα και οι άνθρωποι που συναντά είναι σημαντικά στο μέτρο που χτυπούν μία ανταποκρινόμενη χορδή μέσα του, που είναι μέρος της δυνητικότητάς του. […] Το Bildungsroman, με το ενδιαφέρον του για το γίγνεσθαι του ατόμου, είναι ικανό – με τους όρους του Hegel και πολλών άλλων θεωρητικών – να επανεκτιμήσει τον πεζολογικό πραγματισμό του δεδομένου κοινωνικού κόσμου με το να τον συνδέει με τις εσώτερες δυνατότητες του ήρωα» (Swales 1978: 23). Πέρα όμως από την *αναφορά* εξωτερικών και εσωτερικών παραγόντων λειτουργεί σημαντικά και η *διαφορά* μεταξύ τους, στο βαθμό που το εξωτερικό περιβάλλον, στο οποίο καλείται να αυτο-πραγματωθεί ο ήρωας, επιβάλλει συγκεκριμένους *περιορισμούς* στον εαυτό (λ.χ. μέσω των κοινωνικών συμβάσεων του γάμου, της οικογένειας, της καριέρας). Η ένταση αυτή ανάμεσα στη δυνατότητα (*potentiality*) και στην πραγματικότητα (*actuality*) θέτει το βασικό πλαίσιο στο οποίο συντίθεται το Bildungsroman, τουλάχιστον στα γερμανικά συμφραζόμενά του (Swales 1978: 28 – 30).

Από τις θεωρητικές συμβολές στο είδος του Bildungsroman αξίζει επίσης να σημειωθεί αυτή του Lukács. Στο έργο του *Θεωρία του Μυθιστορήματος*, στις αρχές του 20ου αιώνα,[42] ο Lukács διακρίνει τρεις τύπους μυθιστορήματος: αρχικά το μυθιστόρημα του «αφηρημένου ιδεαλισμού», ο ήρωας του οποίου ακολουθώντας μια εσωτερική παρόρμηση επιχειρεί να επιβάλει τα ιδανικά του στην εξωτερική πραγματικότητα. Χαρακτηριστικό θεωρείται το μυθιστόρημα *Δον Κιχώτης* του Θερβάντες.[43] Στη δεύτερη κατηγορία (αυτή του «ρομαντισμού της απογοήτευσης») ανήκει το μυθιστόρημα εκείνο στο οποίο ο ήρωας, χαρακτηριζόμενος από μια «ευρύτητα ψυχής» και πλούσια εσωτερικότητα υπεκφεύγει παρά εμπλέκεται σε σύγκρουση με το εχθρικό περιβάλλον του (παράδειγμα θεωρείται η *Αισθηματική Αγωγή* του Φλομπέρ και γενικά τα μυθιστορήματα του 19ου αι.).[44] Σύμφωνα με τον

[42] Lukács (2004, 1920[1]).

[43] Lukács (2004: 129): «Η ζωή ενός τέτοιου ανθρώπου αναλώνεται, κατά συνέπεια, σε μια ατέρμονη σειρά επιλεγμένων από τον ίδιο περιπετειών, στις οποίες εφορμά, αφού τον ενδιαφέρει λιγότερο να επιβιώσει από το να ζήσει μια περιπέτεια. Η απρόσκοπτη συγκέντρωση της εσωτερικότητάς του τον ωθεί να μεταπλάσει σε πράξη τη δεδομένη εσωτερικότητα, την οποία εκλαμβάνει ως κοινή και καθημερινή ουσία του κόσμου».

[44] Lukács (2004: 148): «Έτσι, ενώ η υπερβολική δραστηριότητα, αναπτυσσόμενη ανεμπόδιστα προς τα έξω προσιδίαζε στην ψυχική δομή του αφηρημένου ιδεαλισμού, στο μυθιστόρημα του 19ου αιώνα ανακαλύπτουμε περισσότερο μια τάση προς την παθητικότητα, μια τάση υπεκφυγής, παρά εμπλοκής

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Lukács, «από αισθητική άποψη και σε επίπεδο φιλοσοφίας της ιστορίας, *Τα χρόνια της μαθητείας του Βίλχελμ Μάιστερ* κατατάσσονται μεταξύ των δύο αυτών τύπων διάρθρωσης: το θέμα τους είναι η συμφιλίωση του προβληματικού ανθρώπου, καθοδηγούμενου από ένα ιδανικό που συνιστά γι' αυτόν βίωμα, με τη δεδομένη κοινωνική πραγματικότητα. Αυτή η συμφιλίωση δεν μπορεί ούτε πρέπει να είναι απλός συμβιβασμός και ακόμη περισσότερο ν' αντανακλά μια προκαθορισμένη αρμονία [...] Εδώ, κατά συνέπεια, αυτό που καθορίζει τον τύπο του ανθρώπου και τη δομή της πλοκής, είναι η τυπική αναγκαιότητα της εφικτής, αν και προβληματικής συμφιλίωσης εσωτερικότητας και κόσμου, η επιβεβλημένη αναζήτησή της, αν και με τίμημα επίπονους αγώνες και οδυνηρές περιπλανήσεις, εν τέλει, η επίτευξή της».[45] Η εύθραυστη αυτή ισορροπία εσωτερικού και εξωτερικού κόσμου, η οποία επιτυγχάνεται, κατά τον θεωρητικό, από το συγκεκριμένο έργο, παρά τον ειρωνικό τόνο και την σε κάποιο βαθμό ρομαντική λύση του τέλους του, δεν επιτυγχάνεται αντίστοιχα από άλλα δείγματα του είδους.

Με το είδος ασχολήθηκε επίσης ο Bakhtin (1986) στη μελέτη του «Το *Bildungsroman* και η σημασία του στην ιστορία του ρεαλισμού».[46] Στην εξέτασή του αναφέρεται αρχικά στο «ταξιδιωτικό μυθιστόρημα», στο οποίο δίνεται έμφαση όχι τόσο στον ίδιο τον ήρωα όσο στην κίνησή του στο χώρο και στα οικονομικά, κοινωνικά, πολιτισμικά, κλπ. χαρακτηριστικά του περιβάλλοντος κόσμου, στο «μυθιστόρημα δοκιμασίας», χαρακτηριστικό του οποίου θεωρείται ο έλεγχος της πίστης, της ανδρείας, της αρετής, της ηθικής, κλπ. των ηρώων του, και στο «βιογραφικό μυθιστόρημα» (με τη μορφή της αυτοβιογραφίας και της βιογραφίας ενός ατόμου ή μιας οικογένειας). Ενώ στα παραπάνω μυθιστορηματικά είδη ο ήρωας είναι σε γενικές γραμμές ήδη διαμορφωμένος στα βασικά χαρακτηριστικά του, είναι στατικός και δεν αλλοιώνεται σημαντικά κατά τη διάρκεια του έργου, στο *Bildungsroman* παρουσιάζεται ακριβώς η διαδικασία διαμόρφωσής του. Στο

σε συγκρούσεις και εξωτερικούς αγώνες, μια τάση της ψυχής να «τελειώνει», στηριζόμενη στις δικές της δυνάμεις, με οτιδήποτε είναι ικανό να την επηρεάσει».

[45] Lukács (2004: 175 – 176). Όπως επισημαίνει ο συγγραφέας στον πρόλογο του έργου που πρόσθεσε το 1962, *Η Θεωρία του Μυθιστορήματος* εφαρμόζει στα αισθητικά ζητήματα τα πορίσματα της εγελιανής φιλοσοφίας.

[46] Το δοκίμιο του Bakhtin γράφεται μεταξύ του 1936 και 1938 και αποτελεί απόσπασμα από βιβλίο του συγγραφέα πάνω στο θέμα του *Bildungsroman*, το τελευταίο μέρος του οποίου όμως έχει χαθεί. Όπως φαίνεται, ο εκδοτικός οίκος (και μαζί τα χειρόγραφα από τα οποία θα γινόταν η εκτύπωση) καταστράφηκαν κατά τη διάρκεια των γερμανικών βομβαρδισμών στο Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο συγγραφέας είχε στην κατοχή του μόνο τις σημειώσεις του για το βιβλίο, τα τελευταία όμως φύλλα από τα χειρόγραφα αυτά τα θυσίασε στο πάθος του για το κάπνισμα: λόγω της έλλειψης χαρτιού κατά τη διάρκεια του πολέμου τα χρησιμοποίησε ως τσιγαρόχαρτα! Δες εισαγωγή του Holquist στο Bakthin (1986: xiii).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

συγκεκριμένο είδος μυθιστορήματος, που θα μπορούσε γενικά να χαρακτηριστεί ως μυθιστόρημα της ανθρώπινης «ανάδυσης», ο ίδιος ο ήρωας και οι αλλαγές στο χαρακτήρα και στην εικόνα του αποκτούν λειτουργική σημασία στο έργο, αποτελούν υπόθεσή του (Bakhtin 1986: 21).

Στη συνέχεια της μελέτης διακρίνονται πέντε υποκατηγορίες του συγκεκριμένου είδους μυθιστορήματος, ανάλογα με τα ιδιαίτερα στοιχεία που κυριαρχούν στο καθένα. Ενώ δηλαδή αρκετά χαρακτηριστικά συνυπάρχουν σε πολλά έργα που ανήκουν σε όλες τις υποκατηγορίες που αναγνωρίζονται, το πρώτο είδος διακρίνεται για την απεικόνιση της πορείας του ανθρώπου από την παιδική ηλικία στην νεότητα, στην ωριμότητα και στη γεροντική ηλικία, καθώς και των εσωτερικών αλλαγών που υφίσταται το άτομο στη φύση και στις απόψεις του. Η διαμόρφωση αυτή του ατόμου έχει έναν «κυκλικό» χαρακτήρα, που σχετίζεται με τη φυσική ανθρώπινη εξέλιξη, επαναλαμβάνεται σε κάθε ανθρώπινη ζωή, και είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την ηλικία του ανθρώπου (Bakhtin 1986: 22).

Τυπικά επαναλαμβανόμενη αποτελεί και η περιγραφή της ανθρώπινης διαμόρφωσης με την οποία ασχολούνται μυθιστορήματα που περιλαμβάνονται στη δεύτερη υποκατηγορία. Η έμφαση όμως εδώ δίνεται στη μετάβαση από το νεανικό ιδεαλισμό και φαντασία στη σοβαρότητα και την πρακτική σκέψη της ωριμότητας, ενώ σε διάφορα έργα μπορεί να υπάρχουν ποικίλοι βαθμοί σκεπτικισμού και παραίτησης. Γενικά στο είδος αυτό συνήθως απεικονίζεται ο κόσμος και η ζωή ως εμπειρία, ως «σχολείο», μέσα από τα οποία πρέπει κάθε άτομο να περάσει και να εξαγάγει αναπόφευκτα το ίδιο συμπέρασμα: το άτομο γίνεται περισσότερο σοβαρό και ορθολογικό, ενώ δοκιμάζει κάποιο βαθμό παραίτησης (Bakhtin 1986: 22).

Στο τρίτο είδος δεν υπάρχει το χαρακτηριστικό της τυπικής κυκλικότητας που απαντά στα δύο προηγούμενα, καθώς περιλαμβάνει έργα βιογραφικού και αυτοβιογραφικού τύπου, όπου τα διάφορα στάδια διαμόρφωσης του ανθρώπου αντιμετωπίζονται αναγκαστικά ως μοναδικά στην ατομική βιογραφία. Η διαμόρφωση εδώ είναι το αποτέλεσμα των ποικίλων περιστατικών της ζωής, των γεγονότων και της δράσης που αναπτύσσει το άτομο. Η μοίρα του ανθρώπου δημιουργείται παράλληλα με τον χαρακτήρα του (Bakhtin 1986: 22).

Στην επόμενη υποκατηγορία κεντρική θέση κατέχει η καθαρά παιδαγωγική – εκπαιδευτική διαδικασία στην οποία υποβάλλεται το άτομο, με σκοπό τη διαμόρφωσή του κατά ένα λιγότερο ή περισσότερο συγκεκριμένο παιδαγωγικό ιδεώδες (Bakhtin 1986: 22 – 23). Τέλος, στο πέμπτο είδος του μυθιστορήματος της

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

«ανάδυσης», το οποίο θεωρείται από τον συγγραφέα ως το σημαντικότερο και αποτελεί το κύριο αντικείμενο της έρευνάς του, η ανθρώπινη διαμόρφωση συνδέεται άρρηκτα με αυτήν της ιστορίας. Στα τέσσερα πρώτα είδη το ιστορικό υπόβαθρο θεωρούνταν βασικά σταθερό ή τουλάχιστον οι αλλαγές σε αυτό δεν επηρέαζαν ουσιαστικά τη διαμόρφωση του ήρωα. Ο ήρωας έπρεπε να προσαρμοστεί στον περιβάλλοντα κόσμο, να αναγνωρίσει και να υποταχθεί στους υπάρχοντες νόμους της ζωής. Αντίθετα, στο τελευταίο είδος ο άνθρωπος διαμορφώνεται παράλληλα με τον κόσμο γύρω του και ο ίδιος αντικατοπτρίζει αυτή την ιστορική ανάπτυξη. Δεν τοποθετείται σε μια εποχή αλλά στο μεταβατικό στάδιο μεταξύ δύο εποχών. Αυτή ακριβώς η μετάβαση επιτυγχάνεται μέσα σε αυτόν και μέσω αυτού.[47]

Οι παραπάνω θεωρητικές απόψεις των Lukács και Bakhtin συνέβαλαν σημαντικά στη θεωρία του είδους και έθεσαν βασικούς άξονες, γύρω από τους οποίους κινήθηκαν αρκετές μετέπειτα εργασίες, επεκτείνοντας, τροποποιώντας ή και αμφισβητώντας τις θέσεις τους (Jacobs & Krause 1989, Kontje 1993, Boes 2006). Μια επισκόπηση των εργασιών αυτών οδηγεί στο πρόδηλο συμπέρασμα ότι το είδος του Bildungsroman προσεγγίζεται από την κριτική ποικιλοτρόπως σε διαφορετικά ιδεολογικά, πολιτισμικά και θεωρητικά συμφραζόμενα: κατά την περίοδο, λόγου χάρη, ανόδου του ναζισμού στη Γερμανία, προβάλλεται η «φασιστική» εκδοχή του είδους, όπως π.χ. ερμηνεύεται το μυθιστόρημα του Hans Grimm *Volk ohne Raum* (1937) (Kirsch 1937, Kontje 1993: 41), η τριλογία του Erwin Guido Kolbenheyer *Paracelsus* (1917, 1922, 1926), στα οποία επισημαίνονται – και προωθούνται ιδεολογικά – τα ιμπεριαλιστικά και ρατσιστικά στοιχεία τους (Borcherdt 1941, Kontje 1993: 42) ή ακόμη και το μυθιστόρημα του Joseph Goebbels *Michael* (1929). Στα έργα αυτά ο ήρωας θεωρείται ότι δεν είναι πλέον το άτομο αλλά το κοινωνικό σύνολο και συγκεκριμένα ο γερμανικός «λαός» (*Volk*) στην εξελικτική πορεία του προς μία επιτυχή ανάπτυξη (εις βάρος βεβαίως άλλων λαών και κοινωνικών ομάδων).

Παράλληλα, όπως είναι προφανές, η συνεχιζόμενη παραγωγή έργων, τα οποία από πολλούς κριτικούς κατατάσσονται στο Bildungsroman, εμπλουτίζουν, επεκτείνουν, παρωδούν ή και υπονομεύουν την παράδοση του είδους.[48] Σε αυτές τις

[47] Για το ρόλο του «δημόσιου χώρου», τις δυνατότητες και τους περιορισμούς που εμπεριέχει για την ατομική δράση, κατά τον Bakhtin, καθώς και για μια κριτική προσέγγιση των ζητημάτων αυτών στο πλαίσιο του μοντερνισμού δες Hirschkop (1990).

[48] Αντίστοιχα, νέες μελέτες προσεγγίζουν παλαιότερα έργα σε νέο ερμηνευτικό πλαίσιο, όπως λ.χ. η Schrader (1975) εξετάζει το μυθιστόρημα του Robert Musil *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930) ως «Bildungsroman μιας ιδέας» (Schrader 1975: 175), συγκεκριμένα της έλλειψης ιδιοτήτων στον άνθρωπο.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

γραμμές, γίνεται λόγος για το «Antibildungsroman», μια υποκατηγορία έργων που, ενώ ειδολογικά ανήκουν στην παράδοση του Bildungsroman, κατ' ουσίαν λειτουργούν ανατρεπτικά προς αυτήν ως κριτική ή παρωδία της.[49] Επίσης, μια ιδιαίτερη κατηγορία του είδους, το σοσιαλιστικό Bildungsroman, εντοπίζεται στη λογοτεχνία της ανατολικής Γερμανίας, στην οποία είναι ευδιάκριτες οι πολιτικές και κοινωνικές συνιστώσες ως θεμελιώδεις διαμορφωτικοί παράγοντες του ατόμου. Έτσι, η ατομική αυτοπραγμάτωση παρουσιάζεται να εξαρτάται άμεσα από την πολιτική αφύπνιση και την ενσωμάτωση σε ένα συλλογικό πλαίσιο που αμφισβητεί τις αστικές αξίες του παραδοσιακού Bildungsroman. Παρόμοιες πολιτικές διαστάσεις, ακόμη και με περισσότερο ή λιγότερο ευδιάκριτους ενδοιασμούς για τη δυνατότητα επίτευξης της αυτοπραγμάτωσης στις συγκεκριμένες πολιτικές και ιδεολογικές συνθήκες, φέρουν μυθιστορήματα όπως τα *Junge Frau von 1914* (1931) και *Die Zeit ist reif* του Arnold Zweig, *Dei Aula* (1966) του Hermann Kant, *Ole Bienkopp* (1963) του Erwin Strittmatter, *Der geteilte Himmel* (1963) και *Nachdenken über Christa T.* (1968) της Christa Wolf (Swales 1978: 161 – 162).

Πέρα όμως τη γερμανική λογοτεχνική παραγωγή, η κριτική εντοπίζει και μελετά εκφάνσεις του είδους του Bildungsroman και σε άλλες ευρωπαϊκές λογοτεχνίες, κυρίως της αγγλικής (δες ενδεικτικά Buckley 1974, Jost 1983, Shaffner 1984, Moretti 2000, Salmon 2004).[50] Επιπλέον, από τα μέσα του 20ου έρχονται να εμπλουτίσουν το είδος, αλλά και να δώσουν νέα ώθηση στην κριτική του προσέγγιση, οι εξελίξεις στη λογοτεχνική θεωρία και κριτική, στην ψυχολογία, στην κοινωνιολογία, στην πολιτική, κλπ. Η θεωρία της πρόσληψης, ο δομισμός, ο αποδομισμός, η ψυχαναλυτική, η φεμινιστική και μαρξιστική θεωρία θέτουν

[49] Πβ. Mayer (1974), ο οποίος συζητά υπό αυτή την κατηγορία τα εξής έργα: *Flegeljahre* του Jean Paul, *Kater Murr* του Hoffmann, *Stopfkuchen* του Raabe και *Die Blechtrommel* του Grass. Πβ. επίσης Sammons (1991: 41) ο οποίος, αν και είναι απρόθυμος να αποσυνδέσει το Bildungsroman από την έννοια της Bildung, ως αστικής – ανθρωπιστικής ιδέας της διαμόρφωσης του ατόμου από τις εγγενείς δυνατότητές του μέσω των κοινωνικών εμπειριών του, θεωρεί ότι η τελική επιτυχία ή αποτυχία της παραπάνω διαμορφωτικής διαδικασίας δεν αποτελεί ειδοποιό χαρακτηριστικό του. «Έτσι τα anti – Bildungsromane των Ρομαντικών και τα παρωδιστικά Bildungsromane της μοντέρνας λογοτεχνίας από τον Τόμας Μαν μέχρι τον Γκύντερ Γκρας μπορούν να τοποθετηθούν στην ειδολογική συνέχεια».

[50] Το *Wilhelm Meisters Lehrjahre* μεταφράζεται ήδη το 1824 στην αγγλική ως *Wilhelm Meister's Apprenticeship* από τον Thomas Carlyle. Από τους πρώτους ορισμούς που δίνονται για το είδος, στην αγγλική κριτική, είναι αυτός της Howe (1930), όπως παρατίθεται από τον Buckley (1974: 13), ως «μυθιστόρημα ολόπλευρης ανάπτυξης ή καλλιέργειας του εαυτού» με μια «περισσότερο ή λιγότερο συνειδητή απόπειρα από πλευράς του ήρωα να ενσωματώσει τις δυνάμεις του, να καλλιεργήσει τον εαυτό του μέσω της εμπειρίας του». (Η εργασία της Howe είναι, κατά τον Boes (2006: 231), η πρώτη ακαδημαϊκή εξέταση του ζητήματος του Bildungsroman στην αγγλική.) Η έννοια βέβαια της *αρμονικής* και *ολόπλευρης* καλλιέργειας του μυθοπλαστικού ήρωα δεν μπορεί να εντοπιστεί στον ίδιο βαθμό σε όλα τα έργα που μπορούν να συζητηθούν ως Bildungsroman, κατά τον Buckley (1974: 287).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

μεθοδολογικά και θεματολογικά ερωτήματα που σχετίζονται με την ιδιαίτερη προοπτική της καθεμιάς και ερμηνεύουν αντίστοιχα τα κείμενα (Kontje 1993: 92 – 112). Η μοντέρνα και μετα – μοντέρνα προσέγγιση της λογοτεχνίας, του ρόλου της, αλλά και του εαυτού ως πολυσχιδούς και μεταβαλλόμενης έννοιας, επηρεάζουν αναπόφευκτα την αφηγηματική αποτύπωση της εξελικτικής πορείας του ατόμου και την κατάληξή της: η δυνατότητα διαμόρφωσης ενός συνεχούς και συγκροτημένου υποκειμένου αμφισβητείται πλέον έντονα. Τα ζητήματα του φύλου (γυναίκες, ομοφυλόφιλοι), της εθνικής – πολιτισμικής – ταξικής, κλπ. μειονότητας, του ρατσισμού, της αλλοτρίωσης, κλπ. επηρεάζουν αναπόφευκτα την παράδοση του Bildungsroman, παράγοντας μυθιστορήματα, όπως τα *The Group* της Mary McCarthy (1963), *Surfacing* της Margaret Atwood (1972), *Midnight's Children* (1981) του Salman Rushdie, *Der junge Mann* (1984) του Botho Strauss, *Oranges are not the only fruit* (1992) της Jeanette Winterson, κ.ά., ενώ μυθιστορήματα, όπως τα *Beloved* (1987) της Toni Morrison και *The Buddha of Suburbia* (1990) του Hanif Kureishi θεωρούνται ότι επιδεικνύουν την προσαρμογή του είδους σε μοντέρνους και μετα-μοντέρνους τρόπους γραφής.[51]

Ταυτόχρονα, στο επίπεδο της ειδολογικής κριτικής (*genre criticism*), η επίδραση της συγκριτικής γραμματολογίας, του φεμινισμού, της αποικιακής και μετα-αποικιακής (*colonial – post-colonial*) θεωρίας και των πολιτισμικών σπουδών, ευρύτερα, υπήρξε ιδιαίτερα αισθητή στην αναθεώρηση της μεθοδολογίας, των ταξινομικών κριτηρίων και των ιδεολογικών προϋποθέσεων που χαρακτήριζαν τις ερευνητικές προσεγγίσεις του Bildungsroman μέχρι τότε. Σε επίπεδο «αισθητικής ιδεολογίας» το συγκεκριμένο είδος μελετάται για την ιδιαίτερη αυτοαναφορική λειτουργία του, καθώς θεωρείται ότι αποτυπώνει, παράλληλα με την ενσωμάτωση του ατόμου στην ευρύτερη υποκειμενικότητα της ανθρωπότητας, και πέρα από αυτήν, την ίδια την ειδολογική σύνθεσή του (Redfield 1996: 38).

Κυρίως όμως, η σύγχρονη κριτική προσεγγίζει πλέον μια ποικιλία αφηγηματικών κειμένων στο θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο του Bildungsroman, τα οποία παράγονται σε διάφορα πολιτισμικά περιβάλλοντα και λογοτεχνίες: αμερικανική (Millard 2007), αφρικανική (Mickelsen 1986, Collins 2006), γαλλόφωνη αφρικανική λογοτεχνία (Nyatetũ-Waigwa 1996), ισπανική και ισπανόφωνη αμερικανική (Kushigian 2003, Shaw 2007, Contreras & Juaristi 2007),

[51] Για το μοντερνιστικό Bildungsroman δες ιδιαίτερα Castle (2006).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αφρο-αμερικανική και εβραιο-αμερικανική (LeSeur 1995, Raynaud 2004, Japtok 2005), ασιατική αμερικανική (Ho 2005), «μαύρη βρετανική» (*Black British* Stein 2004), αραβική (Al-Mousa 1993), ιαπωνική (O' Neill 2006), κορεατική (Kim 2001), κ.ά. Στις περισσότερες από τις παραπάνω μελέτες τονίζεται η ανάγκη κριτικής αναθεώρησης της ιδέας της Bildung, της εξελικτικής διαδικασίας του ατόμου, της έννοιας του υποκειμένου και της ωριμότητας, των σχέσεων ατόμου – κοινωνίας, της θεσμικής πλαισίωσης του ατόμου και της λειτουργίας της. Μπορούν επίσης να εντοπιστούν συγκριτικές μελέτες μυθιστορημάτων που παράγονται σε διαφορετικές λογοτεχνίες, κυρίως στην αγγλική και τη γαλλική (λ.χ. Al-Mousa 1984, Driskill 1997), ενώ συγκριτολογικό χαρακτήρα έχουν επίσης μελέτες που εξετάζουν συγκεκριμένες όψεις και θεματικές του Bildungsroman σε διάφορες λογοτεχνίες (λ.χ. Locatelli 1990, 1998, Moretti 2000).

Για να μεταβούμε σε ειδικότερες παρατηρήσεις των κριτικών πάνω σε χαρακτηριστικά δείγματα του είδους τον 20^{ο} αι., ένα από τα σημαντικότερα έργα της γερμανικής λογοτεχνίας του 20^{ου} αι., τα οποία εξετάζει ο Swales και άλλοι μελετητές (λ.χ. Beddow 1982) στο πλαίσιο του Bildungsroman, είναι το *Μαγικό Βουνό* του Thomas Mann (*Der Zauberberg* 1924). Αν και μεγάλο μέρος της συνολικής συγγραφικής παραγωγής του Mann μπορεί να καταταχθεί στην κατηγορία του Bildungsroman, με το οποίο μάλιστα είχε ασχοληθεί θεωρητικά και ο ίδιος ως ερευνητής, το συγκεκριμένο έργο συντίθεται εξαρχής από τον συγγραφέα του στο ειδολογικό αυτό πλαίσιο, σχολιάζοντας και επεκτείνοντας συνειδητά τις φιλοσοφικές, ιδεολογικές και λογοτεχνικές διαστάσεις του, κυρίως όπως πραγματώνονται στο *Wilhelm Meister*.[52] Ο ίδιος ο Mann χαρακτηρίζει το έργο του ως μια ιστορία της Bildung του ήρωά του, ενώ σε σχόλια του συγγραφέα που δημοσιεύονται στην αγγλική μετάφραση του έργου,[53] δίνεται έμφαση στο ζήτημα της ασθένειας και της υγείας: ο ήρωας μαθαίνει ότι η υγεία (σωματική και πνευματική) είναι αποτέλεσμα μιας διαδρομής μέσω της ασθένειας και του θανάτου, με όλους τους ευρύτερους κοινωνικούς, ατομικούς, κ.ά. συμβολισμούς που εμπεριέχονται σε αυτή την ιδέα.

[52] Για τη θεωρητική και λογοτεχνική συνεισφορά του Mann στο είδος δες ιδιαίτερα Scharfschwerdt (1967), Sorg (1983), Shaffner (1984). Το *Μαγικό Βουνό* μελετάται από την κριτική ως Bildungsroman ήδη κατά την εποχή της πρώτης πρόσληψής του, όπως μπορούμε να εντοπίσουμε (δες Ankele 1926). Άλλα έργα του Mann που προσεγγίζονται από τους μελετητές στο πλαίσιο του Bildungsroman ή και του Antibildungsroman (με την έννοια της αποτύπωσης της παρακμής του ήρωα, αντί της θετικής του εξέλιξης, και της παρωδίας της ιδέας της Bildung) περιλαμβάνουν τα *Die Buddenbrooks: Verfall einer Familie* (1901), *Königlich Hochheit* (1909), *Doktor Faustus* (1947), κ.ά.

[53] Η συγκεκριμένη μετάφραση χρονολογείται το 1927 και έγινε από την H. T. Lowe – Porter (London: M. Secker).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Αυτή η μετάβαση στη ζωή και στη γνώση, μέσω της ασθένειας και του θανάτου, χαρακτηρίζει το έργο ως μυθιστόρημα «μύησης».[54]

Το μυθιστόρημα του Mann παρακολουθεί την εξελικτική πορεία του Hans Castorp, ενός νέου στην αρχή της καριέρας του στη ναυπηγική. Ο Castorp, επισκεπτόμενος κάποιον ασθενή συγγενή του στο Berghof, ένα ορεινό σανατόριο στο Davos της Ελβετίας, βρίσκει τον εαυτό του να εγκαταλείπει το οικείο περιβάλλον της πατρικής του πόλης και τις πρακτικές ενασχολήσεις της καθημερινότητάς του και να εντάσσεται σε έναν ειδυλλιακά αποκλεισμένο χώρο φυσικής ομορφιάς και ενδοσκόπησης. Ένα πρόβλημα υγείας που παρουσιάζει ο ήρωας τον αναγκάζει να παρατείνει για επτά έτη την παραμονή του στο χώρο αυτό, ο οποίος διαγράφεται από τον συγγραφέα ως ένας μικρόκοσμος της προπολεμικής (πριν τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο) ευρωπαϊκής κοινωνίας. Η συναναστροφή του ήρωα με ποικίλους χαρακτήρες, αντιπροσωπευτικούς ηθικών, ιδεολογικών και πνευματικών στάσεων, συμβάλλουν στη σταδιακή μύησή του στο χώρο της τέχνης, της ιδεολογίας, της πολιτικής, του έρωτα, της ασθένειας και του θανάτου, και σε τελική ανάλυση στη διαμόρφωση του χαρακτήρα του. Ωστόσο, το τέλος του έργου φαίνεται να υπονομεύει την παραπάνω διαδικασία διαμόρφωσης του ήρωα, καθώς, έχοντας ξεκινήσει ο Πόλεμος, ο Castorp κατατάσσεται ως στρατιώτης, με διαφαινόμενη ουσιαστικά την προοπτική απώλειας τόσο της προσωπικότητάς του όσο και της ίδιας του της ζωής, μέσα στον παραλογισμό της ένοπλης σύρραξης.

Ευδιάκριτο έτσι είναι, για μέρος της κριτικής, το στοιχείο της ειρωνείας ως προς την «έκβαση» της εξελικτικής διαδικασίας του ήρωα, ο οποίος εισάγεται σε έναν κόσμο βίαιο, χαοτικό και καταστροφικό για το άτομο, ενώ η «αγωγή» του τελείται σε ένα απομονωμένο και «ασφαλές» περιβάλλον ασθένειας. Ταυτόχρονα, ο ήρωας φαίνεται να καθίσταται σταδιακά ανεύθυνος και αποστασιοποιημένος. Τα στοιχεία αυτά καθιστούν το μυθιστόρημα ταυτόχρονα ανανέωση και παρωδία του είδους (Scharfschwerdt 1967: 113 – 169, Swales 1978: 124 – 126).

[54] Ο Swales (1978: 117) προβάλλει συγκεκριμένους ενδοιασμούς ως προς το βαθμό στον οποίο εξελίσσεται πραγματικά ο Castorp, καθώς οι συνειδητοποιήσεις στις οποίες προβαίνει (λ.χ. σχετικά με τη σημασία της «μορφής» έναντι του άμορφου χάους, της αγάπης, της ανωτερότητας της ανθρώπινης ολότητας έναντι περιοριστικών διπολικών αντιθέσεων, κλπ.) φαίνεται να μην κατέχουν μόνιμο χαρακτήρα για τον ήρωα. Όπως υποστηρίζει, «μου φαίνεται αμφίβολο εάν ο Hans Castorp αναπτύσσεται κατά την παραδοσιακή έννοια, με την οποία αντιλαμβανόμαστε την ανάπτυξη του μυθοπλαστικού ήρωα, δηλαδή τη σταθερή και σωρευτική γνώση μέσω της εμπειρίας μέχρι το σημείο στο οποίο μπορεί κατόπιν να ενεργοποιήσει τις αξίες που έχει αποκτήσει. Ο Hans Castorp είναι και παραμένει “mittelmässig”, μέτριος, ή ίσως ακριβέστερα, δεν διακρίνεται για κάποιο κυρίαρχο χαρακτηριστικό, τάση ή ιδιότητα.» (Swales 1978: 118 – 119).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Όπως συμβαίνει και με τον Mann, ένα μεγάλο μέρος της λογοτεχνικής παραγωγής του Hermann Hesse μπορεί να προσεγγιστεί στο ειδολογικό πλαίσιο του Bildungsroman: το πρώτο του μυθιστόρημα *Peter Camenzind* (1904), στο οποίο ο νεαρός ήρωας ταξιδεύει σωματικά (στη Γερμανία, Γαλλία, Ιταλία, κ.ά.) και πνευματικά, σε μια απόπειρα ανεύρεσης ηθικής και πνευματικής ταυτότητας, το *Unterm Rad* (1906), στο οποίο σχολιάζεται η αντίθεση της τυπικής εκπαίδευσης έναντι της ουσιαστικής ατομικής ανάπτυξης του ανθρώπου, το *Demian* (1919), μια «βιογραφία» του Emil Sinclair στη διαδρομή του προς την αυτοσυνειδησία (το έργο είχε αρχικά δημοσιευτεί με ψευδώνυμο του συγγραφέα το όνομα του συγκεκριμένου ήρωα), το *Siddharta* (1922), έντονα συμβολικό μυθιστόρημα που αποτυπώνει την πνευματική εξέλιξη του ήρωά του, που ζει στην αρχαία Ινδία, την εποχή του Βούδα, το *Der Steppenwolf* (1927), στο οποίο προβάλλεται η εναγώνια απόπειρα του ατόμου να ισορροπήσει ανάμεσα στην εσώτερη, ενστικτώδη επιθυμία για ελευθερία και μοναχικότητα και στις πιεστικές κοινωνικές συμβάσεις , το *Narcissus and Goldmund* (1930), που περιγράφει τις εμπειρίες ενός νέου που αποφασίζει να εγκαταλείψει το μοναχικό του σχήμα για να βρει το νόημα της ζωής του, και το τελευταίο μεγάλο του έργο, που συντέλεσε στην κατάκτηση του Νόμπελ Λογοτεχνίας, το *Das Glasperlenspiel* (1943). Το μυθιστόρημα αυτό, με το οποίο ασχολείται διεξοδικά ο Swales (1978) στο έργο του για το Bildungsroman και περιλαμβάνει, όπως υποδεικνύει, συχνές διακειμενικές αναφορές σε στοιχεία του *Wilhelm Meister*, τοποθετείται στην Κασταλία, μια φανταστική Ευρωπαϊκή επαρχία σε ένα ακαθόριστο μέλλον, στην οποία είναι συγκεντρωμένοι άνθρωποι του πνεύματος, με σκοπό να παρέχουν εκπαίδευση σε νέους και να παίζουν ένα ιδιόμορφο παιχνίδι με γυάλινες χάντρες. Το μυθιστόρημα παρουσιάζει τη ζωή του Joseph Knecht, ενός διαπρεπούς μέλους της παραπάνω κοινότητας του πνεύματος, ο οποίος ωστόσο αποφασίζει να την εγκαταλείψει ως τεχνητά αποκομμένη από τα πραγματικά προβλήματα της ζωής, ως περιβάλλον «αφαιρετικό, αναιμικό, μη ιστορικό» (Swales 1978: 133).[55] Οι εμπειρίες που αποκομίζει στο εξής συμβάλλουν στη διεύρυνση των οριζόντων του, στην ανάπτυξή του και στην αυτογνωσία του.

[55] Κατά τον Swales (1978: 133), η Κασταλία φέρει σημαντικές ομοιότητες με την Κοινότητα του Πύργου, στον *Wilhelm Meister*. Επιπλέον, κατά τον ίδιο μελετητή (1978: 138 – 139), «ο Wilhelm Meister αναδύεται από την Κοινότητα του Πύργου αισθανόμενος τόσο intractably unenlightened και σε σύγχυση όσο ποτέ· ο Hans Castorp βαθμιαία λησμονεί το όραμα στα χιόνια· ο Josef Knecht, με πλήρη ηθική και πνευματική γνώση σχετικά με το τι πράττει, αποκηρύσσει αυτήν την ειδική επαρχία, η οποία είναι αφιερωμένη στην πνευματική ολότητα και αρμονία.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Στην αγγλική λογοτεχνία, στο πλαίσιο του είδους, εξετάζονται μεταξύ άλλων τα παρακάτω έργα: *Ernest Maltravers* (1837) και *Alice; or The Mysteries* (1838) του Edward Bulwer, *David Copperfield* (1850) και *Great Expectations* του Dickens, *The Ordeal of Richard Feverel* (1859) και *The Adventures of Harry Richmond* (1871) του George Meredith, *The Way of all Flesh* (1872 – 1884) του Samuel Butler, *Marius the Epicurean* (1885) του Walter Pater, *Jude the Obscure* (1895) του Thomas Hardy, *The Ambassadors* (1903) του Henry James, *Tono - Bungay* (1909) του H. G. Wells, *Sons and Lovers* (1913) του D. H. Lawrence, *Of Human Bondage* (1915) του Somerset Maugham, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) του James Joyce (χαρακτηριστικό αγγλικό *Künstlerroman*, όπως μαρτυρεί και ο τίτλος του) και πλήθος άλλων, ιδίως από τα μισά του 20ου αι. κ.ε. Ιδιαίτερη άνθηση μάλιστα βρίσκει το είδος στην αμερικανική λογοτεχνία από τη δεκαετία του 1920 και ένθεν (Buckley 1974, 265). Ως γυναικεία Bildungsroman μελετώνται επίσης συχνά έργα της Edgeworth (*Belinda* 1802), της Jane Austen (*Sense and Sensibility* 1811, *Pride and Prejudice* 1813, *Mansfield Park* 1814, *Emma* 1816), της George Eliot (*The Mill on the Floss* 1860, *Middlemarch* 1872), το *The Awakening* (1899) της Kate Chopin, το *Pointed Roofs* (1915) της Dorothy Richardson (μέρος του δεκάτομου *Pilgrimage* 1915 – 1938), το *The Voyage Out* (1915) της Virginia Woolf, το *The Fear of Flying* (1973) της Erica Jong, το *The Summer before the Dark* (1973) της Doris Lessing, κ.ά. (Hardy 1971, Buckley 1974, Swales 1978, κ.ά.).

Στη γαλλική λογοτεχνία δείγματα του Bildungsroman φαίνεται να εμφανίζονται περισσότερο περιορισμένα, σε σύγκριση με την αγγλική λογοτεχνία, τουλάχιστον κατά τον 19ο αι. (O' Brien 1937). Έργα που μελετώνται ως Bildungsroman (ή *roman de formation*, κατά τον επίσης συνήθη στα γαλλικά όρο) περιλαμβάνουν τον *Émile* (1762) του Rousseau, μυθιστορήματα του Balzac (κυρίως τα *Pére Goriot* 1834 και *Illusions perdues* 1837 – 1843), του Stendhal (κυρίως τα *Le Rouge et le Noir* 1830, *La Chartreuse de Parme* 1839, και *Vie de Henry Brulard* 1890), του Flaubert (*Madame Bovary* 1857, *L' éducation sentimentale* 1869 – 1870), το *Les trois villes* (1894 – 1898) του Emile Zola, το *Jean – Christophe* (1904 – 1912) του Romain Rolland κ.ά. (Jost 1969, 1974, Buckley 1974, 14 – 17, Bancaud-Maënen & Thomasset 1998, Paul 1995), αλλά και πολλά έργα της σύγχρονης γαλλικής λογοτεχνίας (δες κυρίως Chardin & Boulanger 2007). Ένας (γενικευτικός σε μεγάλο βαθμό) χαρακτηρισμός για τα πρώιμα τουλάχιστον Bildungsroman της γαλλικής

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

παραγωγής είναι η κυριαρχία ενός τόνου απογοήτευσης ως προς την παρουσίαση της κατάληξης της εξελικτικής πορείας του ήρωα (*Desillusionsroman*) (Jost 1974, 1983). Όσον αφορά ιδιαίτερα το *Illusions perdues* έχει υποστηριχθεί ότι αποτελεί ένα είδος *Entbildungsroman*, μυθιστορήματος «αποτυχημένης» αγωγής του ήρωα, καθώς προβάλλεται ειρωνικά η παντελής αδυναμία του ήρωα να μυηθεί στο κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον της εποχής του (Bresnick 1998).

Έχει υποστηριχθεί γενικά ότι ενώ στα γερμανικά μυθιστορήματα διαμόρφωσης των ηρώων τους η έμφαση δίνεται στο άτομο και στην εξέλιξή του, η οποία αποτυπώνεται σε οντολογικό και επιστημολογικό περισσότερο υπόβαθρο, στα αντίστοιχα αγγλικά και γαλλικά τονίζεται το κοινωνικό – οικονομικό περιβάλλον των ηρώων, οι συγκρούσεις ή η δυνατότητα συμφιλίωσης προς αυτό, τα γενικότερα κοινωνικά προβλήματα της εποχής και η διαμορφωτική, αλλά και παραμορφωτική επίδρασή τους στο άτομο (Howe 1930: 8 – 11, Swales 1978: 35, Hirsch 1979: 309, Alden 1986: 1 – 3). Αυτού του είδους η φιλοσοφική πλαισίωση του γερμανικού Bildungsroman θεωρείται ειδοποιό χαρακτηριστικό του. Κατά τον Swales (1978: 164), το αγγλικό ειδικότερα μυθιστόρημα «διατηρεί πάντοτε μια μεγαλύτερη εγγύτητα προς τον πραγματισμό (*actuality*) του ήρωα και τις συνθήκες με τις οποίες επιχειρεί να συμφιλιωθεί. Δεν υπάρχει, με άλλα λόγια, το ίδιο ενδιαφέρον για τον ορισμό και την επικύρωση της ανθρώπινης ολότητας, όπως μεσολαβείται από το πρόσωπο του πρωταγωνιστή. Τόσο ο εαυτός όσο και ο κόσμος στο αγγλικό μυθιστόρημα τείνουν να παραμείνουν στεγανώς διαχωρισμένα, κυρίαρχα στον μεταξύ τους ανταγωνισμό. […]. Το γερμανικό Bildungsroman σπάνια μπορεί να κατηγορηθεί για επιστημολογική αφέλεια». Παρόμοιος, ωστόσο, προβληματισμός σχετικά με τις παραμέτρους της ανθρώπινης αντίληψης, ένα πλαίσιο δηλαδή που ομοιάζει με την επιστημολογική και γνωσιολογική διάσταση του γερμανικού Bildungsroman, αναγνωρίζεται από τον ίδιο μελετητή σε πιο πρόσφατα δείγματα του είδους στην αγγλική λογοτεχνία, όπως κάποια έργα της Jong και της Lessing.

Στο παραπάνω πλαίσιο αξίζει να σημειωθεί ότι, σε μια από τις πιο πρόσφατες συμβολές στη μελέτη του είδους, ο Moretti (2000), εισάγει μια διαφορετικής μορφής διάκριση ανάμεσα στα Αγγλικά (και Γερμανικά) μυθιστορήματα, από τη μια, και τα Γαλλικά, από την άλλη. Ακολουθώντας το θεωρητικό πλαίσιο του Lotman, διακρίνει ανάμεσα σε δύο είδη κειμενικής οργάνωσης: στην πρώτη κυριαρχεί η αρχή της κατηγοριοποίησης (*classification*) και στη δεύτερη αυτή της μεταμόρφωσης (*transformation*). Στην πρώτη περίπτωση, στην οποία κατατάσσονται το αγγλικό

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

«οικογενειακό μυθιστόρημα» και το κλασσικό Bildungsroman (στη γερμανική και αγγλική κυρίως έκφανσή του), διακρίνεται ένα συγκεκριμένο «τέλος», το οποίο ενέχει μια διαφορετική κατηγοριοποίηση από αυτήν της αρχής, αλλά ωστόσο πρόκειται για μία νέα σταθερή και εμφανή απόληξη. Αντίθετα, όταν υπερισχύει η αρχή της μεταμόρφωσης, όπως στην περίπτωση του Stenhal, του Balzac, του Flaubert, κ.ά, η αφηγηματική διαδικασία παραμένει ανοιχτή, χωρίς να επιχειρείται η επιβολή μιας βολικής και μονοσήμαντης λύσης. Στην περίπτωση αυτή, «το νόημα είναι το αποτέλεσμα όχι μιας ικανοποιημένης τελεολογίας, αλλά […] της συνολικής απόρριψης μιας παρόμοιας λύσης.» (Moretti 2000: 7). Αντίστοιχα, στην πρώτη περίπτωση η «νεότητα» αποκτά νόημα εφόσον οδηγεί σε μία σταθερή και οριστική ταυτότητα, ενώ στη δεύτερη ο νεαρός ήρωας αντιλαμβάνεται αυτού του είδους την απόληξη ως «προδοσία», η οποία στερεί νοήματος τη νεότητά του, αντί να την εμπλουτίζει (Moretti 2000: 8).

Συμπερασματικά, όπως καθίσταται εμφανές από την παραπάνω συζήτηση, το ζήτημα της ταυτότητας του ατόμου και του τρόπου με τον οποίο διαμορφώνεται στο νέο πλαίσιο των διαπολιτισμικών και παγκοσμιοποιημένων κοινωνιών, απασχολεί ιδιαίτερα τα σύγχρονα πολιτικά, κοινωνικά και οικονομικά συμφραζόμενα, και ενισχύει σημαντικά, μεταξύ άλλων, την ερευνητική ενασχόληση με το Bildungsroman, κεντρικό θέμα του οποίου αποτελεί ακριβώς η αναζήτηση, ο ορισμός του εαυτού και ο τρόπος συγκρότησής του. Το Bildungsroman, αποσπασμένο από τις ασφυκτικά εθνικιστικές ρίζες καταγωγής του και τις πολιτισμικά απομακρυσμένες συνθήκες καλλιέργειάς του, ανάγεται τελικά, από μεγάλη μερίδα της κριτικής, σε «συμβολική φόρμα της νεωτερικότητας» (Moretti 2000: 5).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Β. ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΟΡΙΣΜΟΥ

Β. 1. Το Bildungsroman ως ιστορικό λογοτεχνικό είδος και ως δομικός τύπος

Πολλοί σύγχρονοι θεωρητικοί αναγνωρίζουν την ανάγκη διεύρυνσης του ορισμού του Bildungsroman ως λογοτεχνικής κατηγορίας, ώστε από περιορισμένος τύπος μυθιστορήματος που αναφέρεται αυστηρά στη γερμανική λογοτεχνία και το πολιτισμικό πλαίσιο του 18ου αι., να ανταποκρίνεται σε έργα της ευρωπαϊκής και παγκόσμιας γραμματείας, που εκτείνονται από τον 18ο αι. μέχρι τις μέρες μας.[56] Ο γερμανικός ιδεαλισμός, οι συντηρητικές αστικές αξίες και η τελεολογική (επαν)ένταξη στο κοινωνικό περιβάλλον πρέπει να δώσουν τη θέση τους, κατά την άποψη αυτή, στη θέαση της ατομικής εξέλιξης ως πολυσύνθετης πορείας, που συνίσταται σε συγκρούσεις, απογοητεύσεις, διαπραγματεύσεις, συμβιβασμούς ή επαναστάσεις, απόσυρση ή και θάνατο. Από την άλλη πλευρά, καθώς ο όρος Bildungsroman μέσα από τη γενίκευση ή και την κατάχρησή του τείνει να στερηθεί σαφούς κριτικής σημασίας και καθίσταται λειτουργικά αμβλύς, κατά τις τελευταίες δεκαετίες εντοπίζονται προσπάθειες, στους κόλπους της έρευνας, να οριστεί με μεγαλύτερη ακρίβεια (δες ενδεικτικά Sammons 1991).

Η παραπάνω συζήτηση έχει βέβαια άμεση σχέση με την ευρύτερη έννοια του λογοτεχνικού *είδους* (*genre*). Το είδος, με την έννοια της *κατηγορίας* στην τέχνη (εικαστικά, λογοτεχνία, κινηματογράφο, κλπ.), συνδέεται με έναν ελάχιστο βαθμό ομοιότητας των μερών μιας ομάδας ως προς τη μορφή, το ύφος, το σκοπό σύνθεσης, κλπ. Κατά κανόνα, αναπτύσσεται μια λεπτομερής, συμφωνημένη (από κριτικούς – ειδικούς), ταξινομία των παραπάνω χαρακτηριστικών. Υπάρχουν ωστόσο δύο σημαντικοί περιορισμοί της χρηστικότητας της έννοιας, που εκπορεύονται από τη συγκεκριμένη χρήση της: ο ορισμός του είδους είτε να χαρακτηρίζεται από ασάφεια και γενικότητα, είτε να είναι υπερβολικά αυστηρός, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει πρόβλεψη για την εξέλιξη κάποιας μορφής, ανάλογα με τις ιστορικές και πολιτισμικές μεταβλητές (Chamberlain & Thompson 1998: 2. πβ. Hernadi 1972). Επιπλέον, όπως είναι προφανές, ο βαθμός πρωτοτυπίας κάποιου έργου τέχνης είναι κατά κανόνα αντιστρόφως ανάλογος προς το βαθμό ευκολίας κατάταξής του σε κάποια ειδολογική

[56] Δες λ.χ. Hirsch (1979). Κατά τον ορισμό του Köhn (1969), το Entwicklungsroman (μυθιστόρημα εξέλιξης) αποτελεί έναν ωσεί μη – ιστορικό, δομικό αφηγηματικό τύπο, ενώ το Bildungsroman αναφέρεται σε ένα συγκεκριμένο, ιστορικό είδος.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

κατηγορία. Ο Fowler (1982: 23) μάλιστα υποστηρίζει ότι κάθε λογοτεχνικό έργο μεταβάλλει το είδος στο οποίο ανήκει, ακόμη και εάν αυτό συμβαίνει με έμμεσο ή ανεπαίσθητο τρόπο: «όλα τα είδη βρίσκονται συνεχώς υπό μεταμόρφωση. Αυτός πράγματι είναι ο κυρίαρχος τρόπος με τον οποίο η ίδια η λογοτεχνία μεταβάλλεται. […] το λογοτεχνικό νόημα αναγκαστικά εμπεριέχει τροποποιήσεις ή απομακρύνσεις από ειδολογικούς κώδικες και επομένως, τελικά, μεταβολές τους. Με όποιον τρόπο και αν ένα έργο σχετίζεται με υφιστάμενα είδη – με συμμόρφωση, απόκλιση, καινοτομία ή ανταγωνισμό – θα τείνει, εάν γίνει γνωστό, να επιφέρει νέες καταστάσεις αυτών των ειδών.»

Η έννοια του είδους έτσι, στη μορφή της αν-ιστορικής και ρυθμιστικής έξωθεν επιβολής μιας κριτικής κατηγορίας, πρέπει να αμφισβητηθεί σοβαρά. Όπως τονίζει η Rosmarin (1985: 25), τα λογοτεχνικά, εν προκειμένω, είδη δεν υπάρχουν ως προϋπάρχουσες κατηγορίες εν αναζητήσει κατάλληλων αντικειμένων που θα ενταχθούν σε αυτές, αλλά ως «ευρετικά» (*heuristic*) εργαλεία του κριτικού, ως «ο επιλεγμένος ή καθορισμένος τρόπος να πείσει το κοινό του να δει το λογοτεχνικό κείμενο σε όλη την προηγουμένως ανεξήγητη και «λογοτεχνική» ολότητα και κατόπιν να συσχετίσει αυτό το κείμενο με εκείνα που είναι παρόμοια, ή, ακριβέστερα, με εκείνα που μπορούν να εξηγηθούν με παρόμοιο τρόπο.» Η αναζήτηση έργων για να υποπέσουν στον ορισμό είναι βεβαίως παράδοξη (πβ. Jameson 1981: 145). Η έννοια του είδους αποτελεί ρητορική κατασκευή που χρησιμοποιείται για συγκεκριμένους σκοπούς κατανόησης και επεξήγησης.

Τις δυνατότητες και τους περιορισμούς της έννοιας του είδους στη λογοτεχνία και στην τέχνη, γενικότερα, έχει εντοπίσει με ευκρίνεια ο Todorov (1973), ενώ ο Swales (1972), στο ίδιο θεωρητικό πλαίσιο, υπογραμμίζει ότι η κατανόηση οποιουδήποτε κειμένου εμπεριέχει τη συνεχή μετακίνηση μεταξύ της γενικότητας και της ιδιαιτερότητας, ανάμεσα στο είδος και στο δεδομένο έργο. Έτσι, η ιδιομορφία του συγκεκριμένου έργου, η πρωτοτυπία του στο ειδολογικό πλαίσιο που το εντάσσει ο ορίζοντας των αναγνωστικών προσδοκιών, δεν αναστέλλει την κατηγοριοποίησή του, αλλά την εμπλουτίζει: «Εφόσον το μοντέλο του είδους υποδηλώνεται ως μία ενεχόμενη και ενέχουσα παρουσία στο εν λόγω έργο, τότε το είδος διατηρεί την εγκυρότητά του ως δομικής αρχής μέσα στο απτό υλικό ενός μιας μεμονωμένης λογοτεχνικής δημιουργίας. […] Ακόμη και η μη εκπλήρωση μιας συνεπώς υποδηλωμένης προσδοκίας μπορεί, παράδοξα, να αντιπροσωπεύει μια επικύρωση του είδους, μέσω της ελεγμένης κριτικής του. Η προβληματική των κειμένων του

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Bildungsroman είναι το *raison d' être* του είδους στο οποίο συμμετέχουν.» (Swales 1972: 12).

Στο παραπάνω πλαίσιο μπορεί κανείς, όπως προαναφέρθηκε, να επισημάνει δύο βασικές τάσεις προσδιορισμού του Bildungsroman. Αρχικά, η τάση να ταυτίζεται το είδος με τη γερμανική φανέρωσή του και τις ιδιότυπες συνθήκες της πρώτης δημιουργίας και καλλιέργειάς του στα γερμανικά πολιτικά, κοινωνικά, εκπαιδευτικά, ιδεολογικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα. Στην περίπτωση αυτή το είδος αποκτά αυστηρά ιστορική συγκεκριμενοποίηση και ταυτότητα. Τα αντίστοιχα ευρωπαϊκά μυθιστορήματα, κυρίως της αγγλικής και γαλλικής λογοτεχνικής παραγωγής, θεωρούνται ως συναφή ή συγγενή είδη. Τονίζεται η ιδεολογική σύνδεση του είδους με τις συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες που επικρατούσαν την περίοδο ακμής του (κυρίως το 18^{ο} – 19^{ο} αιώνα, στη Γερμανία) και τις κοινωνικοπολιτικές αξίες, αντιλήψεις και ζητούμενα της εποχής (Sammons 1991). Οι αντιλήψεις αυτές στοιχειοθετούν το περιεχόμενο του όρου Bildung, της ανθρωπιστικής έννοιας της ανάπτυξης του ατόμου προς την ωρίμανσή του, με βάση τις εγγενείς δυνατότητές του και την κοινωνική εμπειρία. Έτσι, κεντρική θέση στο Bildungsroman κατέχει αυτή ακριβώς η ιδέα για την ωρίμαση του ατόμου: δεν πρόκειται απλά για ένα μυθιστόρημα εξιστόρησης των εμπειριών ενός ατόμου ή της ωρίμανσής του κατά το συνηθισμένο τρόπο της (αυτο)βιογραφίας. Στηρίζεται μάλλον στην ιδέα της εξελικτικής πορείας του ατόμου, της ατομικής τελεολογίας και εκπλήρωσης εγγενών δυνατοτήτων, της ολόπλευρης αρμονικής ανάπτυξης, κατά τον προσδιορισμό της έννοιας της Bildung στο γερμανικό πολιτισμικό και ιδεολογικό πλαίσιο (πβ. Sammons 1991: 41 – 42). Απεικονίζει μια αρμονική και οργανική διαδικασία ανάπτυξης του ατόμου, το οποίο καταλαμβάνει μία θέση στο κοινωνικό του περιβάλλον, αντίστοιχο προς τις δυνατότητές του, αφού επέλθει κάποιου είδους διαπραγμάτευση και ισορροπία μεταξύ των ατομικών κλίσεων και επιθυμιών, και των κοινωνικών απαιτήσεων.[57]

Η άλλη τάση, αντίθετα, η οποία αποκτά ολοένα και περισσότερους οπαδούς στο χώρο της σύγχρονης κριτικής, χρησιμοποιεί κάτω από τον ενοποιητικό και

[57] Κατά τον Moretti (2000: ix – x), τα βασικά χαρακτηριστικά του είδους, τα οποία ορίζει ως ευρεία πολιτισμική διαμόρφωση, επαγγελματική κινητικότητα, απόλυτη κοινωνική ελευθερία, συνδέονται με τη θέση που κατείχε για αρκετό καιρό «ο δυτικο-ευρωπαίος μέσης τάξης άντρας», ο οποίος για το λόγο αυτό αποτελεί το δομικό «sine qua non» του είδους. Κατά συνέπεια, περιορίζει το είδος όχι απόλυτα στα γερμανικά συμφραζόμενα, αλλά στην ευρωπαϊκή λογοτεχνική παραγωγή μεταξύ της Γαλλικής Επανάστασης και του «θριάμβου του καπιταλισμού». Ο ίδιος βέβαια σε άλλο σημείο του έργου (247, σημ. 1) επισημαίνει ότι ασχολείται με το «κλασικό» Bildungsroman και όχι το σύνολο του είδους.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

γενικευμένο όρο Bildungsroman όλα τα μυθιστορήματα τα οποία εμφανίζουν κάποια ελάχιστα δομικά και θεματικά χαρακτηριστικά, ανεξάρτητα από τη χώρα και την εποχή παραγωγής τους, ενώ αναγνωρίζει ποικιλομορφία ακριβώς λόγω των διαφορετικών περιστάσεων κατά τη δημιουργία τους. Η έννοια του Bildungsroman αξιοποιείται έτσι ως ταξινομικό εργαλείο, το οποίο επιτρέπει τη σύγκριση κειμένων χωρίς άμεση ιστορική ή πολιτισμική σύνδεση μεταξύ τους (Swales 1978: 161). Βασικό ειδολογικό κριτήριο θεωρείται κατά κανόνα η αποτύπωση της πορείας διαμόρφωσης ενός κεντρικού ήρωα, ο οποίος, αφού εξέλθει στον κόσμο και δοκιμάσει τόσο ήττες όσο και θριάμβους, οδηγείται «σε μια καλύτερη αντίληψη του εαυτού και σε μια γενικά θετική θέαση του κόσμου» (Hardin 1991: xiii, στηριζόμενος σε απόψεις των Jacobs και Krause). Κατά κάποιους κριτικούς μάλιστα, η ιδέα της Bildung και η απόλυτη επίτευξή της από τον μυθοπλαστικό ήρωα, μέσα από μία ομαλή και ευδιάκριτη εξελικτική πορεία προς την ενήλικη γνώση και την ωριμότητα, δεν πραγματώνεται ουσιαστικά σε κανένα δείγμα του είδους, ούτε καν στο πρωτοτυπικό μυθιστόρημα του Goethe.[58] Ως αντιστάθμισμα έτσι προς ερμηνευτικές προσεγγίσεις και πολιτικές χρήσεις του Bildungsroman της πρώτης τάσης εμφανίζονται μελέτες που τονίζουν μορφολογικά και δομικά στοιχεία των έργων (σε αντίθεση με τις κοινωνικές διαστάσεις τους) ή αμφισβητούν την έννοια της Bildung, με τα χαρακτηριστικά που παραδοσιακά της αποδίδονταν. Από την περιοριστική έννοια της συγκρότησης μιας ολοκληρωμένης προσωπικότητας υπό το φως της ανθρωπιστικής παιδείας και την αρμονικής κοινωνικής ενσωμάτωσης, σε συγκεκριμένα ιδεολογικά και κοινωνικά συμφραζόμενα, ως Bildung ορίζεται απλά η καλλιέργεια του ατόμου και η απόκτηση εμπειριών που οδηγούν στην αυτογνωσία, στην κοινωνική ένταξη και αποδοχή ή αντίθετα στον αγώνα για τη διασφάλιση της ατομικότητας σε ένα αντίξοο κοινωνικό περιβάλλον. Ο αγώνας αυτός μπορεί κατά περίπτωση να οδηγήσει στην επιτυχία, στην απομόνωση ή στην περιθωριοποίηση.

Επιπλέον, όσον αφορά ακριβώς την επίτευξη του στόχου από τον ήρωα των μυθιστορημάτων, ο ήρωας μπορεί να οδηγείται τελικά σε απογοήτευση μέσα από τη διαδικασία της ωρίμανσής του, να αναπτύσσεται μέσα από την επίδραση εξωτερικών παραγόντων ή και της τύχης, χωρίς ουσιαστική δική του συμμετοχή και συνακόλουθη

[58] Δες ενδεικτικά May (1957), Saine (1991). Για μια εναλλακτική προς τις κλασικές ερμηνεία του έργου μέσω της ανάγνωσής του στο δοκίμιο του Schlegel ‘Über Goethes Meister’ (1798) δες Kluge (2007). Για τον Jacobs (1972: 271), γενικά το Bildungsroman αποτελεί ένα είδος που δεν έχει ολοκληρωτικά πραγματωθεί σε κανένα μυθιστόρημα, σε όλες του τις διαστάσεις. Παρόμοια, ο Sammons (1981: 239) χαρακτηρίζει το είδος ως «φάντασμα».

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

προσωπική εξέλιξη, να μην επιτυγχάνει καθόλου την πολύπλευρη ατομική ανάπτυξη, ή να προσφέρεται από τον συγγραφέα στο τέλος του έργου μια ευτυχής, αλλά εμφανέστατα ουτοπική κατάληξη, που δεν μπορεί να έχει καμία σχέση με την πραγματικότητα.

Είναι γεγονός ότι παρά την προσπάθεια του Bakhtin και άλλων μελετητών να περιγράψουν όσο το δυνατόν ακριβέστερα το Bildungsroman και τις υποκατηγορίες του, τα ειδοποιά χαρακτηριστικά του λογοτεχνικού αυτού είδους δεν υπήρξαν σταθερά, αλλά μεταβάλλονταν και βρίσκονταν συνεχώς υπό αναθεώρηση, κάτω από την επίδραση δύο βασικών παραγόντων: των νέων κειμένων που έρχονταν να προστεθούν στην παράδοση του είδους και να την επαναπροσδιορίσουν, συχνά με τρόπο καθοριστικό, αλλά και της θεωρητικής προσέγγισης που υιοθετούνταν από τους μελετητές κάθε φορά, καθώς και τα πολιτισμικά συμφραζόμενα μέσα στα οποία ασκούνταν η κριτική (Martini 1991: 25).[59] Πρέπει επίσης να τονιστεί ότι και στις δύο τάσεις προσδιορισμού, που προαναφέρθηκαν, ελλοχεύει ο κίνδυνος της περιοριστικής εξειδίκευσης ή της υπερβολικής γενίκευσης. Όπως το διατυπώνει χαρακτηριστικά ο Amrine (1987: 127), εάν κανείς λάβει τον όρο Bildung με τη στενή ιστορική του έννοια κανένα έργο δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως Bildungsroman, ούτε καν το *Wilhelm Meister's Lehrjahre*. Αν πάλι επιτραπεί μία πολύ ευρεία σημασία, όπως αυτή της «ανάπτυξης του πρωταγωνιστή» ενός μυθιστορήματος, τότε όλα είναι Bildungsroman![60]

Η μακρά (χρονικά και τοπικά) διαδρομή του Bildungsroman και η εξέλιξη και των δύο συνθετικών του, τόσο της έννοιας της *Bildung* όσο και αυτής του *Roman*, καθιστά – θεωρούμε – απαραίτητο έναν λιγότερο αυστηρό ορισμό του είδους, ώστε να περιλαμβάνει από τις ρομαντικές και κλασικιστικές πραγματώσεις του στα γερμανικά συμφραζόμενα του 18ου και 19ου αι., μέχρι τις ρεαλιστικές, φανταστικές, μοντερνιστικές και μεταμοντέρνες εκφάνσεις του, στην ευρωπαϊκή και παγκόσμια λογοτεχνία του 20ου και 21ου αι.· από περιοριστικά ατομικιστικές, ψυχογραφικές ενδοσκοπήσεις, μέχρι εμφανώς ιδεολογικές, «στρατευμένες» ή και αυτοαναφορικές

[59] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η λογοτεχνική παραγωγή του είδους και οι κριτικές προσεγγίσεις του στη Γερμανία των ετών του ναζισμού, όταν η ιδέα της *Bildung* λαμβάνει το νόημα της διαμόρφωσης – αναμόρφωσης του συνόλου του γερμανικού έθνους μέσα από τα φασιστικά ιδεώδη της εποχής, ενώ το Bildungsroman παρέχει τη φόρμα για τη λογοτεχνική πραγμάτευση – ή και προπαγανδιστική προώθηση – αυτής της ιδέας. «Ήρωας» στα έργα που γράφονται αυτήν την εποχή είναι κατ' ουσίαν η ίδια η Γερμανία που «αναγεννάται» μέσα από τις αξίες του ναζισμού (Kontje 1993: 41 – 42).

[60] Πβ. επίσης Steinecke (1991: 91).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αφηγήσεις της εξελικτικής πορείας ηρώων, που ανάγονται σε αντιπροσωπευτικούς τύπους ευρύτερων φυλετικών, ταξικών ή έμφυλων κοινοτήτων. Όπως προβλέπει πάντως – πειστικά θεωρούμε – ο Kontje (1993: 112), «το Bildungsroman κατά πάσα πιθανότητα θα συνεχίσει να διάγει μία διπλή ζωή τόσο ως το Γερμανικό εθνικό είδος όσο και ως αντιπροσωπευτικό είδος του μοντερνισμού».

Κατά συνέπεια, στην παρούσα εργασία αξιοποιούμε την έννοια του Bildungsroman όχι ως συγκεκριμένο ιστορικά λογοτεχνικό είδος, αλλά ως ευρύτερο δομικό τύπο και ως κατηγορία ταξινόμησης, και μάλιστα αρκετά ρευστή, συμβατική και σχετική, όπως και όλες γενικά οι κατηγοριοποιήσεις στη λογοτεχνία (Αμπατζοπούλου 1994: 77). Ένα λογοτεχνικό έργο είναι σε αρκετές περιπτώσεις δυνατό να προσεγγιστεί με τη μεθοδολογική σκευή και το ερμηνευτικό πρίσμα διαφορετικών ειδολογικών κατατάξεων. Θεωρούμε ότι η εξέταση των έργων, που περιλαμβάνονται στη μελέτη, στο πλαίσιο του Bildungsroman αναδεικνύει με ιδιαίτερα ενδιαφέροντα τρόπο συγκεκριμένα στοιχεία τους παραγνωρισμένα ή και αθέατα σε άλλες προσεγγίσεις, τα φωτίζει από διαφορετικές οπτικές γωνίες και συμβάλλει σε μια πολύπλευρη εκτίμησή τους.

Β. 2. Βασικά χαρακτηριστικά του είδους

Παρά τη διαφωνία των μελετητών ως προς το ακριβές περιεχόμενο της έννοιας της Bildung και τον ορισμό του Bildungsroman, είναι δυνατό να διατυπωθούν κάποια γενικά γνωρίσματα του είδους, στα οποία συναντάται μια σχετική συναίνεση στους κόλπους της κριτικής και που μπορούν να συνθέσουν έτσι έναν περιγραφικό ορισμό του.[61] Έχουν εντοπιστεί έτσι κατά καιρούς τα παρακάτω χαρακτηριστικά του είδους από διάφορους μελετητές του:

- Το *Bildungsroman* έχει ως περιεχόμενο την *ανάπτυξη* και καλλιέργεια ενός *νεαρού* συνήθως ήρωα μέσα σε συγκεκριμένα κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα. Κατά τον Moretti (2000: 3 – 4), η έμφαση στη νεότητα είναι ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό του είδους, σε αντίθεση με τον ενήλικο ήρωα άλλων περιόδων.

[61] Ο Buckley λ.χ. (1974: 18) θεωρεί ότι κάποιο έργο, για να μπορεί να καταταχθεί στο είδος του Bildungsroman, πρέπει να μην αγνοεί πάνω από δύο ή τρία από τα βασικά χαρακτηριστικά που θεωρεί ειδοποιά και τα παραθέτει συνοπτικά ως εξής: «παιδική ηλικία, σύγκρουση γενεών, επαρχιωτισμός, η ευρύτερη κοινωνία, αυτο – εκπαίδευση, αποξένωση, μαρτύριο λόγω του έρωτα, αναζήτηση επαγγέλματος και μία λειτουργική φιλοσοφία».

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Παρόμοια, ο Bakhtin (1986: 19 – 20) τονίζει ότι ενώ στην πλειονότητα των άλλων μυθιστορηματικών ειδών ο ήρωας είναι «έτοιμος», στο Bildungsroman παρουσιάζεται κατά τη *διαδικασία* διαμόρφωσής του.

- Υπάρχει μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο άτομο και στα κοινωνικά συμφραζόμενα στα οποία κινείται (Τζιόβας 2007: 279). Η έμφαση στο λογοτεχνικό έργο δίνεται στην ατομική ψυχολογία, στην εσωτερική ζωή του ατόμου και όχι τόσο στον εξωτερικό κόσμο, ο οποίος ωστόσο δεν αποτελεί απλά το σκηνικό της ατομικής ανάπτυξης, αλλά παρέχει τις εμπειρίες οι οποίες θα συμβάλουν στην ανάπτυξη αυτή. Σε πολλά έργα του είδους διαπιστώνεται μια ευαίσθητη ισορροπία ανάμεσα στο κοινωνικό – εξωτερικό στοιχείο και το ψυχολογικό – εσωτερικό, ενώ τονίζεται κυρίως η διάδρασή τους (Hirsch Gottfried & Miles 1976: 122).

- Ο ήρωας παρουσιάζεται να ξεχωρίζει από τους γύρω του (και από τους συνομηλίκους του) βιώνοντας μια μοναδική καλλιτεχνική (ιδιαίτερα στο Künstlerroman) ή ψυχολογική ιδιαιτερότητα. Η αίσθηση αυτή της ιδιαιτερότητας – ανωτερότητας που έχει για τον εαυτό του τον ωθεί στην αμφισβήτηση των κοινωνικών προσδοκιών και στην «αποξένωση» (*alienation*) από το περιβάλλον του. Οι δοκιμασίες στις οποίες υπόκειται προέρχονται κατεξοχήν από μία ενδογενή σύγκρουση. Ο ήρωας καθοδηγείται από εσωτερικούς παράγοντες, όπως την αίσθηση καθήκοντος προς τον εαυτό και στους άλλους (Buckley 1974: 22 – 23, Ellis 1999: 37 – 38).

- Ο ήρωας ξεκινά μια πορεία αναζήτησης: αναζητά «το νόημα» της ζωής (του), μέσα από μια σειρά περιπέτειες, εμπειρίες, γνώσεις, γνωριμίες με άλλους ανθρώπους, τόπους, ιδέες και αντιλήψεις. Σημαντικές εμπειρίες που βιώνει σχετίζονται συνήθως με την οικογένεια, την εκπαίδευση, τη φιλία, τον έρωτα, τη σταδιοδρομία, την κοινωνική προσφορά, το γάμο, και όλα αυτά συνήθως συνδέονται με μια φιλοσοφική ή πνευματική αναζήτηση του ήρωα. Η γνώση του εξωτερικού κόσμου συνιστά ουσιαστικά σταδιακή γνώση του εαυτού του. Ο ήρωας γνωρίζει τον εαυτό του, εκτιμά τις δυνάμεις και τις ικανότητές του και σταδιακά τις αξιοποιεί στην επίλυση προβληματικών καταστάσεων ή σε διάφορα πλαίσια δημόσιας δράσης. Επιπλέον, οι χαρακτήρες που πλαισιώνουν τον πρωταγωνιστή κατά κανόνα είναι σημαντικοί μόνο ως προς τη σχέση τους με τον ήρωα και τη διαμόρφωσή του (Swales 1991: 52). Συχνά ξεχωρίζει κάποιος χαρακτήρας ως «μέντορας» του ήρωα, κοντά στον οποίο ο ήρωας περνά μια διαδικασία «μαθητείας», χωρίς ωστόσο να λαμβάνει τη μορφή συστηματικού διδασκάλου, όπως στο Erziehungsroman. Συχνά επίσης ο ήρωας

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

οδηγείται σε λανθασμένες επιλογές φίλων, συμβούλων, συντρόφων, εργασίας, κλπ. Στον ερωτικό τομέα, λόγου χάρη, ο ήρωας συνάπτει τουλάχιστον δύο ερωτικές σχέσεις ή συνευρέσεις, η μία ευτελής και χυδαία, η άλλη εξυψωτική, ευφρόσυνη, οι οποίες προσφέρουν την αφορμή για επαναπροσδιορισμό των αξιών του (Buckley 1974: 17). Παρόμοιες αφορμές για γνώση και ενδοσκόπηση παρέχουν οι λανθασμένες επιλογές στους άλλους τομείς της ζωής του, μέχρι να βρει τη σφαίρα δράσης στην οποία μπορεί να λειτουργήσει αποτελεσματικά, προσαρμοζόμενος με κάποιον τρόπο στις απαιτήσεις της εποχής και του περιβάλλοντός του (Howe 1966: 4).

- Η αναζήτηση του ήρωα είναι σταδιακή, συνήθως γραμμική αφηγηματικά, με απαραίτητη την παρέλευση κάποιου διαστήματος ωρίμασης (*χρονικός άξονας*) και τελείται συνήθως μακριά από το οικογενειακό περιβάλλον του ήρωα, από το οποίο για κάποιο λόγο πρέπει να απομακρυνθεί (*τοπικός άξονας*). Ακολουθεί συνήθως μία πορεία από μία επαρχιακή πόλη, στην οποία συναισθάνεται έντονα το στοιχείο της καταπίεσης, του περιορισμού και της απογοήτευσης, προς μία μεγαλύτερη πόλη, όπου ξεκινά μια ανεξάρτητη ζωή και βιώνει ένα πλήθος διαμορφωτικών εμπειριών (Moretti 1998: 64 – 69). Πρόκειται για ένα ταξίδι (κυριολεκτικά και μεταφορικά) προς την ωρίμαση. Πέρα από το σημαντικό ζήτημα του *τόπου*, ιδιαίτερο ρόλο διαδραματίζει η αίσθηση της χρονικότητας. Όπως το διατυπώνει ο Miles (1974: 981), «στη θέση της αμέριμνης αναζήτησης του πικαρικού ήρωα από περιπέτεια σε περιπέτεια, σε μια άχρονη αιωνιότητα μη μεταβολής, ενυπάρχει στον εξομολογητή μια επώδυνη αντίληψη της αλλαγής και της ανάπτυξης – ακριβώς η αντίληψη που κείται στο κέντρο του Bildungsroman.».

- Ο ήρωας κατά την πορεία του ταυτόχρονα **δρα** και συχνά **στοχάζεται** πάνω σε ζητήματα σχετικά με την ανάπτυξή του. Η βιολογική και ψυχολογική έτσι εξέλιξη του ήρωα συνδέεται με ευρύτερα πνευματικά και φιλοσοφικά ζητήματα. Επιπλέον, το άτομο συμμετέχει ενεργά στη διαδικασία της εξέλιξής του, μαθαίνοντας από τις εμπειρίες του και ωριμάζοντας μέσα από αυτές (Hardin 1991, Moretti 1987: 16). Η έννοια της ενσυνείδητης δράσης του ήρωα, που τον παρωθεί να αναλάβει το «ταξίδι» της αυτογνωσίας και ανάπτυξης είναι πολύ σημαντική.

- Συναφής με την πορεία του είναι το ζητούμενο της γνώσης και αποδοχής των πνευματικών και πολιτισμικών αξιών της κοινωνίας στην οποία δρα ο ήρωας. Η διαδικασία ανάπτυξης κατά κανόνα προϋποθέτει τη σταδιακή αποδοχή και υιοθέτηση των αξιών αυτών ή (κυρίως σε νεότερα έργα) τη σύγκρουση ανάμεσα στις ανάγκες

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

και τις επιθυμίες του ήρωα και τις αντιλήψεις, τις αξίες ή τις κρίσεις του κοινωνικού περιβάλλοντος. Το στοιχείο μάλιστα της σύγκρουσης ανάμεσα στο άτομο και το περιβάλλον θεωρείται από πολλούς εγγενές χαρακτηριστικό του *Bildungsroman*.[62] Ο ήρωας συνήθως αρχικά επαναστατεί κατά των παραδοσιακών κοινωνικών δομών και αξιών, ενώ στην εξελικτική του πορεία επιβεβαιώνει τον «ανδρισμό», τη γενναιότητα και γενικά την αξία του με κάποια κατορθώματα τα οποία επιτυγχάνει. Συχνά ακριβώς τα επιτεύγματά του αυτά διασφαλίζουν την επανένταξή του στο κοινωνικό σύνολο που αρχικά είχε απορρίψει (Labovitz 1986: 252). Σε πολλές όμως περιπτώσεις η επανένταξη απαιτεί συμβιβασμό από την πλευρά του ήρωα ή πολύ συχνά οι συγκρούσεις με το περιβάλλον και τις αξίες του οδηγούν τον ήρωα στην αποχώρηση (κοινωνική απομόνωση) ή το θάνατο (συχνά αυτοκτονία).

- Στο τέλος, σε κάποια έργα επιτελείται η ωρίμαση – ολοκλήρωση του ήρωα, αφού συνειδητοποιεί κάποιες βασικές αρχές και αξίες («αλήθειες») της ζωής. Υπό το φως αυτών των αξιών ο ήρωας διαμορφώνει την προσωπικότητά του, ερμηνεύει πολλές καταστάσεις και πρόσωπα διαφορετικά, σε σύγκριση με την περίοδο ανωριμότητάς του, (επαν)εκτιμά το κοινωνικό περιβάλλον και τους κανόνες που το διέπουν και ορίζει τη θέση του ως προς αυτό. Η έμφαση στο Bildungsroman δίνεται γενικά σε δύο κεντρικούς άξονες: της **ατομικής επίτευξης (αυτοπραγμάτωσης)** και της **κοινωνικής ένταξης**.[63] Αυτοί είναι οι γενικοί «στόχοι» του ήρωα στο «ανδρικό» Bildungsroman: να αναπτύξει πλήρως και να αξιοποιήσει τις εγγενείς δυνατότητές του, να πραγματοποιήσει τις φυσικές, πνευματικές, συναισθηματικές, ηθικές ικανότητες που διαθέτει έμφυτες στο άτομό του. Η επιτυχής Bildung προϋποθέτει τις εγγενείς αυτές δυνατότητες καθώς και την ύπαρξη ενός κοινωνικού περιβάλλοντος, μέσα στο οποίο θα ξεδιπλωθούν οι εσωτερικές ικανότητες του νέου, ώστε να οδηγηθεί από την άγνοια και την αθωότητα στη γνώση και στην ωριμότητα.[64] Συχνά όμως η «λύση», το «τέλος» στην αναζήτηση του ήρωα δεν παρουσιάζεται ξεκάθαρα, μέσω της επίτευξης συγκεκριμένων στόχων ή επιλογής στάσεων. Το αν όμως θα καταφέρει ο ήρωας να κατακτήσει τους παραπάνω στόχους ή ο βαθμός στον οποίο θα

[62] Κατά τον Swales: «Στην απεικόνιση που κάνει της ψυχολογίας του ήρωα το Bildungsroman λειτουργεί με μία ένταση ανάμεσα στο ενδιαφέρον για την απόλυτη πολυπλοκότητα της ατομικής δυνητικότητας από τη μια πλευρά, και από την άλλη την αναγνώριση ότι η πρακτική πραγματικότητα – γάμος, οικογένεια, καριέρα – είναι μια αναγκαία διάσταση της αυτοπραγμάτωσης του ήρωα, αν και αυτή εξ ορισμού περιλαμβάνει έναν περιορισμό, ή μάλλον καταπίεση, του εαυτού.» (Swales 1991: 51).

[63] Abel *et al*. (1983: 5): “individual achievement”, “social integration”.

[64] Η επανένταξη του ήρωα στην κοινωνία θεωρείται από πολλούς κριτικούς χαρακτηριστικό στοιχείο του είδους του Bildungsroman. Δες Howe (1930, 4), Buckley (1974), Hirsch (1979), Wells (1979), Sammons (1981), Moretti (1987), Ellis (1999).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

πλησιάσει προς την εκπλήρωσή τους παραμένει ζητούμενο στα έργα και δεν μπορεί να αποτελεί κριτήριο ειδολογικής κατάταξής τους.[65] Η επιτυχής έκβαση της πορείας στην αυτοπραγμάτωση και την ωρίμαση δεν είναι δεδομένη. Αυτό που αποτελεί απαραίτητη συνθήκη για το Bildungsroman είναι η ίδια η πορεία προς την ανάπτυξη του ατόμου, ενώ συχνά είναι ευδιάκριτος ένας βαθμός υπονομευτικής ειρωνείας (λχ. ως προς την «ευτυχή» ενσωμάτωση του ήρωα) (Swales 1991).[66]

- Πρέπει συνεπώς να τονιστεί η διάκριση ανάμεσα στο θεωρητικό ιδεώδες του Bildungsroman και στην πραγμάτωσή του: σε ποια έργα, με ποιον τρόπο και σε ποιο βαθμό καταφέρνει ο ήρωας να πραγματοποιήσει το ιδεώδες που τίθεται ως απώτερος στόχος της εξελικτικής του πορείας ωρίμασης. Όπως επισημαίνει ο Hardin (1991: xx – xxiii), ιδιαίτερα στα μυθιστορήματα του 20ου αι. η αρμονική ή ευτυχής κατάληξη είναι σπάνια, καθώς το μοντέρνο μυθιστόρημα είναι ανοιχτό και σχετικιστικό.
- Τα έργα λειτουργούν συχνά συμβολικά εκφράζοντας και προωθώντας μια συγκεκριμένη αντίληψη για τα ανθρώπινα πράγματα, μέσα από τη φανταστική αφήγηση της ανάπτυξης του κεντρικού ήρωα. Επιπλέον, όταν σημαντικά ιστορικά γεγονότα εμφανίζονται στο έργο, αυτά τοποθετούνται κατά κανόνα ως «ορίζοντας» της δράσης και όχι ως σκηνικό της (Moretti 2000: vii – viii).
- Σε πολλά δείγματα του είδους μπορούν να εντοπιστούν αυτοβιογραφικά στοιχεία των συγγραφέων τους (Hardin 1991: ix). Η ομοιότητα προς τον ήρωα και η αποστασιοποίηση από αυτόν ποικίλλει, όπως είναι φυσικό, κατά περίπτωση, καθώς δεν πρόκειται βεβαίως για αυτοβιογραφία, αλλά για συνδυασμό μυθοπλασίας και πραγματικότητας (Buckley 1974: viii, 24 – 26).

Τα παραπάνω ωστόσο χαρακτηριστικά συναντώνται κατά κανόνα, σε κάποιον τουλάχιστο βαθμό, σε Bildungsroman με πρωταγωνιστή έναν άνδρα. Όπως ωστόσο θα φανεί παρακάτω, το λεγόμενο «γυναικείο» Bildungsroman προϋποθέτει σε πολλά σημεία μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση της έννοιας της Bildung για την ηρωίδα,

[65] Για τα χαρακτηριστικά της σύγκρουσης μεταξύ ατόμου και κοινωνίας και την κατάληξή της σε βασικά δείγματα του είδους (αρμονικός συμβιβασμός, επιβολή της κοινωνίας στο άτομο μέσω περιορισμών, κλπ., εγκλεισμός στον εαυτό – περιθωριοποίηση του ατόμου) δες Hayashi (2005).

[66] Όπως υποστηρίζει ο Swales (1991: 52 – 53): «αυτό που τα σημαντικότερα μυθιστορήματα της παράδοσης εμφανίζουν δεν είναι πραγματοποιημένοι στόχοι, όχι άνετες λύσεις, αλλά στην καλύτερη περίπτωση κατευθύνσεις, υπαινιγμοί, νύξεις του πιθανού, που εμφανίζονται να αποτελούν τίποτε παραπάνω από αυτό […] Το μυθιστόρημα έτσι γράφεται για χάρη του ταξιδιού – και όχι για χάρη της ευτυχούς κατάληξης, την οποία το ταξίδι αυτό φαίνεται να υπόσχεται.» Το αναγκαστικά «ανοιχτό» τέλος του Bildungsroman, που συνδέεται με την αδυναμία εύρεσης «λύσης» στο ζήτημα «άτομο» vs «κοινωνία» που θέτει, υποστηρίζει επίσης ο Sorg (1983).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

εφόσον μια τέτοια έννοια υφίσταται σε σχέση με το γυναικείο υποκείμενο, των διαμορφωτικών παραγόντων της ηρωίδας, της ατομικής εξέλιξης, του «στόχου» της εξέλιξης αυτής, της ίδιας της ιδέας του «ατόμου», σε τελική ανάλυση, ως οντολογικής, ψυχολογικής και κοινωνικής, κατηγορίας.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Γ. ΤΟ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ BILDUNGSROMAN

Το ζήτημα της γυναικείας παρουσίας και της σημασίας της στο παραδοσιακό Bildungsroman καθώς και το ερώτημα της ύπαρξης μιας «γυναικείας» εκδοχής του είδους άρχισαν να απασχολούν τη λογοτεχνική κριτική μόλις κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1970, σε συνδυασμό με την ανάπτυξη της φεμινιστικής κριτικής.[67] Στο έργο του Goethe *Lehrjahre*, αλλά και σε όλα τα υπόλοιπα έργα της εποχής που εξετάστηκαν ως Bildungsroman, ο ρόλος της γυναίκας θεωρήθηκε γενικά δευτερεύων και υποβοηθητικός της ανάπτυξης του άνδρα – ήρωα. Η γυναίκα, είτε ως μητέρα είτε ως ερωμένη, προσφέρει στον ήρωα τις συμβουλές, τις οδηγίες και τις εμπειρίες που του χρειάζονται για την εξέλιξή του, ενώ η ίδια ως χαρακτήρας παραμένει ουσιαστικά στατική, πλαισιώνοντας απλώς τον κεντρικό ήρωα. Η διαδικασία της Bildung αφορά μόνον, και αποκτά νόημα σε σχέση με, άνδρες ήρωες και κατά συνέπεια το Bildungsroman μπορεί να οριστεί αποκλειστικά σε όρους «ανδρικούς».[68]

Ακόμη όμως και σε αυτήν την πρώιμη περίοδο ανάπτυξης του Bildungsroman στο γερμανικό χώρο υποστηρίχθηκε ότι μπορούν να εντοπιστούν δείγματα γυναικείας εκδοχής του είδους, γραμμένα κατά κανόνα από γυναίκες συγγραφείς. Χαρακτηριστικά η Blackwell (1982: 14 – 15), μελετώντας το γερμανικό Bildungsroman στα τέλη του 18ου αι. – 19ο αι. ορίζει τα εξής:

> *Χρησιμοποιώ τον όρο* Bildungsroman *αναφορικά με ηρωίδες για να δηλώσω μία ευνοϊκά διακείμενη τριτοπρόσωπη αφήγηση της ανάπτυξης ενός κεντρικού γυναικείου χαρακτήρα από τη νεότητα μέχρι τη δραστηριοποίηση των ταλέντων της, μέσω των οποίων η εσωτερική της ανάπτυξη εκφράζεται προς τα έξω και με τη σειρά της αναμορφώνεται από το περιβάλλον στο οποίο επιδρά.*[69]

---

[67] Κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1970 υπάρχουν σποραδικές μόνο αναφορές στο γυναικείο Bildungsroman. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν οι εργασίες των Pratt (1971) και Morgan (1972). Μόνο κατά τα τέλη της ίδιας δεκαετίας εμφανίζονται περισσότερες και συστηματικότερες μελέτες για το ζήτημα. Η αύξηση πάντως τόσο των γυναικείων Bildungsroman όσο και των μελετών για το είδος αυτό συνδέονται με το λεγόμενο «δεύτερο κύμα» του φεμινιστικού κινήματος (Feng 1998: 9).

[68] Δες Paulsen (1979: 96 – 124), Smith (1987). Για τους γυναικείους χαρακτήρες στο έργο του Goethe *Wilhelm Meister's Lehrjahre* δες Hirsh (1983). Για τα γυναικεία μυθιστορήματα (*Frauenromane*) στη γερμανική λογοτεχνική παράδοση του 18ου – 19ου αι. και τη σχέση τους με το Bildungsroman δες ενδεικτικά Meise (1983), Bürger (1990). Πβ. επίσης May (2006).

[69] Παραπομπή στο Kontje (1993: 104). Η Blackwell εξετάζει τα μυθιστορήματα των Sophie von LaRoche, *Geschichte des Fräulein von Sternheim* (1771), Friederike Helene Unger, *Julchen Grünthal* (1784), Johanna Schopenhauer, *Gabriele* (1819), Therese Huber, *Hannah, der Herrnhuterin Deborah Findling* (1821), Fanny Lewald, *Jenny* (1843), Eugenie Marlitt, *Goldelse* (1866), Wilhelmine von Hellern, *Ein Arzt der Seele* (1869), Gabriele Reuter, *Aus gutter Familie* (1895), κ.ά. Για παρατηρήσεις σε συγκεκριμένα έργα της εποχής υπό την οπτική του γυναικείου Bildungsroman δες επίσης Heuser

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Όπως όμως διαπιστώνει η ερευνήτρια, οι εμπειρίες οι οποίες συμβάλλουν στην ωρίμαση της ηρωίδας και οι συνειδητοποιημένες αλήθειες για τις κλίσεις της στη ζωή και τις ιδιαιτερότητές της κατά κανόνα στο τέλος λησμονούνται, καταπιέζονται ή αγνοούνται από την ηρωίδα υπό το βάρος των οικογενειακών ή κοινωνικών απαιτήσεων. Η ηρωίδα δεν εξελίσσεται σε άτομο ανεξάρτητο, με δύναμη και αυτοπεποίθηση, ούτε καταλαμβάνει κάποια θέση κύρους και ευθύνης στο περιβάλλον της. Αντίθετα, καλείται να αρνηθεί την ανεξαρτησία της και να υιοθετήσει τους κοινωνικά αποδεκτούς ρόλους για τη γυναίκα («σύζυγος», «μητέρα», «νοικοκυρά») ως τη μόνη οδό προς την προσωπική ευτυχία. Διαφορετικά, ζει στην απομόνωση, τη θλίψη, την απογοήτευση ή οδηγείται ακόμη και στην τρέλα ή στο θάνατο.[70] Αυτή την πορεία της ηρωίδας στο γυναικείο Bildungsroman ορίζει η Pratt (1981: 14) ως μοντέλο συρρίκνωσης (*growing down*) αντί της συνήθους ανάπτυξης (*growing up*) του άνδρα – ήρωα.

Παρόμοιες είναι οι διαπιστώσεις στη συλλογή μελετών που απαρτίζουν τον τόμο *The Voyage In* (Abel *et al.* 1983), που άσκησε ιδιαίτερα σημαντική επίδραση στη μελέτη των γυναικείων Bildungsroman.[71] Όπως παρατηρείται, το ζήτημα του φύλου δεν έχει απασχολήσει την κριτική σχετικά με το είδος του Bildungsroman, παρόλο που ο παράγοντας αυτός διαμορφώνει καθοριστικά σημαντικές όψεις του: την αφηγηματική δομή, το ψυχολογικό υπόβαθρο και την αναπαράσταση των κοινωνικών πιέσεων. Ενώ οι άνδρες – πρωταγωνιστές του Bildungsroman αγωνίζονται να βρουν ένα φιλόξενο περιβάλλον για να πραγματοποιήσουν τις φιλοδοξίες τους, οι γυναίκες συχνότατα αγωνίζονται για τη δυνατότητα να εκφράσουν εξαρχής οποιαδήποτε φιλοδοξία (Abel *et al.* 1983: 6 – 7). Παρόλα αυτά, οι κριτικοί επιμένουν να περιγράφουν την «ανθρώπινη ανάπτυξη» με καθαρά

(1985), Kontje (1998). Για μια σχολιασμένη βιβλιογραφία σχετικά με το γυναικείο Bildungsroman στην αγγλόφωνη λογοτεχνία δες Fuderer (1990).

[70] Πβ. Pratt (1981: 36), η οποία υποστηρίζει ότι στα μυθιστορήματα γυναικείας ανάπτυξης η ηρωίδα οδηγείται τελικά να επιλέξει ανάμεσα στην ανάπτυξη μιας δευτερεύουσας (λανθάνουσας, κρυφής από τους άλλους) προσωπικότητας, στη «θυματοποίηση», την τρέλα ή το θάνατο. Το λεγόμενο μυθιστόρημα «παραίτησης» (*Entsagungsroman*) αντικατοπτρίζει ακριβώς τη δυστυχή κατάληξη της ηρωίδας, όπως υπογραμμίζει η Brewer (2002) για το μυθιστόρημα της Johanna Schopenhauer *Gabriele* (1819).

[71] Ο τίτλος παραπέμπει στο έργο της Virginia Woolf *The Voyage Out*. Οι εμπειρίες, οι περιπέτειες, το ταξίδι της Rachel (ηρωίδας του μυθιστορήματος) και ο θάνατός της εγείρουν, κατά τις επιμελήτριες του έργου, σημαντικά ερωτήματα για μυθιστορήματα της γυναικείας ανάπτυξης, όπως σχετικά με τις ψυχολογικές και κοινωνικές δυνάμεις που εμποδίζουν την ωρίμαση στις γυναίκες, τα κυρίαρχα μοτίβα της γυναικείας ανάπτυξης στη μυθοπλασία, τον τρόπο με τον οποίο επηρεάζει το φύλο την απεικόνιση της ανθρώπινης ανάπτυξης στη λογοτεχνία, κλπ. (Abel *et al.* 1983: 4).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ανδρικούς όρους. Στο πλαίσιο αυτό, εξετάζεται ενδεικτικά ο ορισμός της πλοκής ενός «τυπικού» Bildungsroman που δίνεται από τον Buckley (1974: 17) και αποδεικνύεται ότι δεν μπορεί ένας τέτοιος ορισμός να αφορά τις μυθοπλαστικές ηρωίδες, τουλάχιστον σε έργα του 19ου αι.: η ανάπτυξη των ηρωίδων δεν ξεκινά συνήθως με την παιδική ηλικία, αλλά αρκετά αργότερα στη ζωή τους, αφού έχουν ικανοποιηθεί οι κοινωνικές προσδοκίες του γάμου και της τεκνοποίησης, και έχουν βρεθεί μη επαρκείς για τις γυναίκες. Οι ηρωίδες σπάνια έχουν το προνόμιο να λάβουν επίσημη σχολική εκπαίδευση, όσο καταπιεστική ή απογοητευτική και αν θεωρείται συχνά από τους αντίστοιχους ήρωες. Αδυνατούν να εγκαταλείψουν πλήρως το σπίτι τους και τους οικογενειακούς δεσμούς για να ζήσουν ανεξάρτητες στο περιβάλλον κάποιας πόλης, όπου θα λάβουν μια ουσιαστική «εκπαίδευση ζωής». Δεν έχουν τη δυνατότητα για απόκτηση ικανοποιητικών ερωτικών εμπειριών, που θα συμβάλουν στην ανάπτυξή τους. Στο τέλος οι ηρωίδες περιορίζονται συνήθως στη σφαίρα του ατομικού, απομονώνονται, στερούνται της δημόσιας δράσης, εκλείπουν, ακόμη και με το φυσικό θάνατο (Abel *et al*. 1983: 7 – 9).

Η οριοθέτηση της πορείας της Bildung και του είδους του Bildungsroman με βάση την ανδρική εμπειρία, ψυχολογία και κοινωνικό ρόλο αποκλείει *de facto*, κατά τις ερευνήτριες, την ορθή ερμηνευτική προσέγγιση του γυναικείου Bildungsroman, το οποίο προϋποθέτει μια νέα κριτική θεώρηση, που θα λαμβάνει υπόψη βασικές παραμέτρους της γυναικείας ψυχολογίας.[72] Μόνο οι νέες φεμινιστικές ψυχαναλυτικές θεωρίες προσφέρουν ικανοποιητικές αναγνώσεις μυθιστορημάτων της γυναικείας ανάπτυξης.[73] Σε ένα παρόμοιο θεωρητικό πλαίσιο, τονίζεται ότι η έννοια της

[72] Όπως υποστηρίζουν, το γεγονός ότι ο Buckley αποδίδει την αποτυχία στην ανάπτυξη της ηρωίδας της Eliot στο έργο *The Mill on the Floss* σε προσωπική αδυναμία και σε «καλλιτεχνικά ελαττώματα», που εκπηγάζουν από την υπερβολική ταύτιση της συγγραφέως με την ηρωίδα, υποδεικνύει ακριβώς τους περιορισμούς της κριτικής του προσέγγισης. (Abel *et al*. 1983: 9).

[73] Οι ερευνήτριες αναφέρονται σε ψυχαναλυτικές θεωρίες φεμινιστών όπως οι Nancy Chodorow, Dorothy Dinnerstein, Jean Baker Miller, Jane Flax και Carol Gilligan. Σε αντίθεση με τη φροϋδική θεωρία, η οποία συνδέει τις ψυχολογικές με τις ανατομικές διαφορές, οι παραπάνω θεωρητικοί τονίζουν τη σημασία του δεσμού ανάμεσα στη μητέρα και το βρέφος ως καθοριστικό παράγοντα για την επίδραση του φύλου στην ταυτότητα. Κατά το παράδειγμα του Φρόυντ, μόνο τα αγόρια, αφού ξεπεράσουν το οιδιπόδειο σύμπλεγμα λόγω του φόβου του «ευνουχισμού», αναπτύσσουν ένα ισχυρό «υπερ-εγώ», που ελέγχει την επιθυμία σύμφωνα με τις κοινωνικές νόρμες, σηματοδοτώντας έτσι την είσοδό τους στον κόσμο των ενηλίκων. Τα κορίτσια – ήδη «ευνουχισμένα» λόγω φύλου – δεν περνούν μια ανάλογη διαδικασία, παραμένουν προσκολλημένα στους οικογενειακούς δεσμούς, «πολιτισμικά περιθωριακά, παθητικά, εξαρτημένα, στο νηπιακό στάδιο» (Abel *et al*. 1983: 10). Αντίθετα, οι φεμινιστικές ψυχολογικές θεωρίες προτείνουν μια εικόνα της γυναικείας φύσης ως εναλλακτική και όχι κατώτερη της ανδρικής: οι μητέρες ταυτίζονται περισσότερο με τις κόρες τους και έτσι τα κορίτσια μαθαίνουν να βλέπουν τους εαυτούς τους ως συνέχεια, κατά ένα μέρος, της μητέρας. Ενώ τα αγόρια ορίζουν την ταυτότητά τους με βάση τη *διαφορά* και την απομάκρυνση από τη μητέρα, τα κορίτσια την ορίζουν με βάση την *αναφορά* προς αυτήν. Έτσι, σε αντίθεση με τα αγόρια, τα κορίτσια δεν

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ωρίμασης δεν πρέπει να συνδέεται μόνο με την ανδρική κατεξοχήν επιδίωξη και επίτευξη της αποσύνδεσης από τις οικογενειακές σχέσεις και της αυτονομίας. «Η φεμινιστική θεωρία υποδεικνύει ότι η επιμονή στις σχέσεις φανερώνει όχι μια αποτυχημένη ενήλικη ζωή, αλλά την επιθυμία για μια **διαφορετική** ενήλικη ζωή. Ένα ιδιαίτερο γυναικείο «εγώ» υποδηλώνει ένα ιδιαίτερο σύστημα αξιών και αντισυμβατικούς στόχους ανάπτυξης, προσδιορισμένους με όρους επικοινωνίας και εμπάθειας μάλλον, παρά επίτευξης και αυτονομίας.» (Abel *et al*. 1983: 10 – η έμφαση δική μου). Συνακόλουθα, το ταξίδι που αναλαμβάνει ο ήρωας του Bildungsroman με στόχο την αυτοεκπλήρωση και την αυτονομία, όπως και οι αντίστοιχες προϋποθέσεις και ανδρικές νόρμες που ενσαρκώνει το είδος του Bildungsroman, δεν αφορά τους στόχους ανάπτυξης και τις αξίες των γυναικείων χαρακτήρων. Η γυναικεία εκδοχή του είδους μπορεί να περιγραφεί, κατά τις ερευνήτριες, με όρους επανερχόμενων αφηγηματικών δομών και θεματικών εντάσεων ως εξής:

Αρχικά κυριαρχούν δύο αφηγηματικά μοτίβα: αυτό της «μαθητείας» (*apprenticeship*), το οποίο ακολουθεί μια χρονολογική αφήγηση της ανάπτυξης της ηρωίδας από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση, κατά τη γραμμική δομή του ανδρικού Bildungsroman. Η πορεία προς την ολοκλήρωση της μαθητείας μπορεί να λάβει διάφορες μορφές.[74] Δεύτερο μοτίβο αποτελεί αυτό της «αφύπνισης» (*awakening*), στο οποίο η ανάπτυξη της ηρωίδας δεν προχωρά σταδιακά, αλλά συμβαίνει είτε αφού η ηρωίδα ικανοποιήσει κάποιες συμβατικές κοινωνικές προσδοκίες (πχ. γάμος, οικογένεια) είτε επέρχεται ως συνέπεια ενόρασης, στιγμιαίων αποκαλύψεων και εσωτερικών εκλάμψεων (*epiphanies*).[75]

Ένα άλλο χαρακτηριστικό των γυναικείων Bildungsroman, κατά τις ερευνήτριες, αφορά τη διάσταση ανάμεσα σε μια επιφανειακή πλοκή, η οποία συγκατανεύει στις κοινωνικές συμβάσεις, και μια συγκαλυμμένη πλοκή, στην οποία κωδικοποιείται η «ανταρσία» εκ μέρους της ηρωίδας. Επίσης, στα μυθιστορήματα της

αναπτύσσουν τα χαρακτηριστικά ανδρικά, αυστηρά και άκαμπτα όρια του «εγώ». Η γυναικεία ταυτότητα διαμορφώνεται με βάση την *αναφορικότητα* προς τους άλλους, την ανάπτυξη σχέσεων και δεσμών. (Abel *et al.* 1983: 10).

[74] Ως χαρακτηριστικά παραδείγματα αναφέρονται τα έργα της Brontë *Jane Eyre*, *Villette*, της Elliot *The Mill on the Floss*, της Lessing *Children of Violence* και της Morrison *Sula*.

[75] Συχνά στο μυθιστόρημα της «αφύπνισης» σημαντικό ρόλο κατέχει η μοιχεία. Χαρακτηριστικά της κατηγορίας αυτής αποτελούν τα έργα της Chopin, *The Awakening*, της Woolf, *Mrs. Dalloway*, της Lessing, *The Summer Before Dark*, του Flaubert, *Madame Bovary* και του Fontane, *Effie Briest*. Για το μυθιστόρημα της «αφύπνισης» δες Martin (1982), Rosowski (1983). Ο Smith (1987) θεωρεί ότι όλα τα γυναικεία μυθιστορήματα διαμόρφωσης των ηρωίδων τους πρέπει να αποδίδονται με τον όρο «μυθιστορήματα αφύπνισης», καθώς οι όροι Bildung και Bildungsroman είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένοι με αποκλειστικά πατριαρχικές δομές κοινωνικοποίησης και αναπαράστασής της.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

γυναικείας ανάπτυξης αναθεωρείται η έννοια του «πρωταγωνιστή»: οι γυναικείοι χαρακτήρες, δίνοντας μεγαλύτερη σημασία στις ανθρώπινες σχέσεις, κάποιες φορές μοιράζονται το ταξίδι διαμόρφωσης με φίλες, αδελφές ή μητέρες, που υιοθετούν μια ιδιότητα εξίσου πρωταγωνιστική. Έτσι, κάποιες ηρωίδες σε γυναικεία Bildungsroman αποτελούν «συλλογικούς πρωταγωνιστές». Άλλα μοτίβα που συναντώνται αφορούν εντάσεις που συνδέονται με διλήμματα της ηρωίδας ανάμεσα στις συνέπειες έκφρασης της σεξουαλικότητας και καταπίεσής της, ανάμεσα στη συγκέντρωση στον εσωτερικό κόσμο και την άμεση αντιπαράθεση με την κοινωνία, ανάμεσα στις επιπτώσεις υποταγής στην τρέλα και υιοθέτησης μια καταπιεστικής «κανονικότητας», διάγοντας μια συμβατική ζωή. Επίσης, ενώ στην ιστορική εξέλιξη του ανδρικού Bildungsroman διαπιστώνεται μια κίνηση από τον έξω κόσμο προς την εσωτερική αναζήτηση, στο γυναικείο, υπό την επίδραση της ενεργητικής πλέον συμμετοχής της γυναίκας στο δημόσιο βίο, παρατηρείται η κίνηση από την ενδοσκόπηση στη δράση, στην εξωστρέφεια.

Παρόλες όμως τις διαφορές ανάμεσα στην ανδρική και στη γυναικεία εκδοχή του είδους διακρίνονται κοινά ειδολογικά χαρακτηριστικά: η πίστη σε έναν «συμπαγή» εαυτό (αν και όχι αναγκαστικά αυτόνομο), η πίστη στη δυνατότητα της εξέλιξης (αν και η αλλαγή μπορεί να παρεμποδιστεί, να συμβεί σε διαφορετικά στάδια και ρυθμούς ή να συγκαλυφθεί στην αφήγηση), η επιμονή σε ένα χρονικό διάστημα κατά το οποίο λαμβάνει χώρα η εξέλιξη (αν και αυτό το διάστημα μπορεί να υπάρχει μόνο στη μνήμη) και η έμφαση στα κοινωνικά συμφραζόμενα (ακόμη και αν αυτά λαμβάνουν αρνητική χροιά) (Abel *et al*. 1983: 14).

Η Frye (1985: 80 – 84), αν και κινείται σε ένα παρόμοιο πλαίσιο με τις Abel *et al*. ως προς την αξιοποίηση του είδους από τις γυναίκες συγγραφείς, επιχειρεί να αναθεωρήσει τον ορισμό του προτείνοντας ότι η αφηγηματική *persona* σε πολλά γυναικεία Bildungsroman υπονομεύει την έννοια ενός συγκροτημένου με συνοχή (*coherent*) γυναικείου «εγώ», το οποίο επιβάλλεται, κατά την ίδια, από τις πατριαρχικές κοινωνικές δομές, ενώ προβάλλει την πολλαπλότητα των γυναικείων ρόλων και την απόπειρα των ηρωίδων να ορίσουν ποικιλότροπα, αλλά εξίσου έγκυρα, τον εαυτό τους.

Στη μελέτη της για το γυναικείο Bildungsroman στον εικοστό αιώνα η Labovitz (1986) επίσης αμφισβητεί την ορθότητα χρήσης του όρου Bildungsroman όσον αφορά μυθιστορήματα του 18^{ου} και 19^{ου} αι. με γυναίκες ηρωίδες, καθώς, όπως υποστηρίζει, τα μυθιστορήματα αυτά δεν πληρούσαν ουσιαστικά τις προϋποθέσεις

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

για μια τέτοιου είδους κατάταξη. Η έννοια της Bildung ποτέ δεν αφορούσε πραγματικά τις ηρωίδες στα έργα αυτά, ούτε επίσης τις πραγματικές γυναίκες της παραπάνω περιόδου. Γενικά, η γυναίκα στερούνταν την αυθυπαρξία, τη δυνατότητα καλλιέργειας και αυτοέκφρασης, ενώ ακολουθούσε μια προδιαγεγραμμένη πορεία «μαθητείας» στην οικοκυρική και συναφείς δραστηριότητες που την καθιστούσαν ικανή και ευχάριστη σύζυγο. Ακριβώς αυτός ήταν ο απώτερος στόχος της: ένας «καλός» γάμος. Κατά συνέπεια, ακόμη και έργα που ξεκινούν δυνητικά ως γυναικεία Bildungsroman ακολουθούν την εξέλιξη της ηρωίδας ως τη φυσική της ωρίμαση αγνοώντας όμως τη δυνατότητά της για περαιτέρω ανάπτυξη. Επιπρόσθετα, στις λίγες περιπτώσεις μυθιστορημάτων της εποχής στα οποία οι ηρωίδες κάνουν μια απόπειρα αναζήτησης της προσωπικής τους ταυτότητας αναγκάζονται να σταματήσουν πριν ολοκληρώσουν την προσπάθειά τους (Labovitz 1986: 4 – 5).[76]

Για τους παραπάνω λόγους η Labovitz χαρακτηρίζει τα μυθιστορήματα του 19ου αι. που επιχειρούν αλλά δεν καταφέρνουν να αποδώσουν μια ουσιαστική πορεία ανάπτυξης της ηρωίδας τους ως «κολοβά» γυναικεία Bildungsroman.[77] Στα έργα αυτά λείπει μια απαραίτητη προϋπόθεση για το είδος του Bildungsroman: η αναζήτηση της αυτογνωσίας και της ατομικής εξέλιξης. Η εμφάνιση του γυναικείου Bildungsroman ως ολοκληρωμένου είδους γίνεται μόνο στον 20ο αι., οπότε η Bildung γίνεται προσιτή στις γυναίκες γενικά και στη μυθοπλαστική ηρωίδα ειδικότερα. «Όταν εμφανίστηκαν πολιτισμικές και κοινωνικές δομές για να υποστηρίξουν τον αγώνα των γυναικών για ανεξαρτησία, για έξοδό τους στον κόσμο, ενασχόληση με σταδιοδρομίες, με την ανακάλυψη του εαυτού τους και με την αυτοεκπλήρωση, η μυθοπλαστική ηρωίδα άρχισε να αντανακλά αυτές τις αλλαγές.» (Labovitz 1986: 7). Την ίδια περίοδο εξάλλου αυξάνονται οι επιστημονικές γνώσεις για τη γυναίκα με τη μελέτη της ρόλου της και της ψυχοσύνθεσής της από τις κοινωνικές επιστήμες και την ψυχολογία.

Η Labovitz μελετά τα έργα τεσσάρων γυναικών – συγγραφέων, τα οποία θεωρεί αντιπροσωπευτικά δείγματα μιας νέας παράδοσης γυναικείου Bildungsroman

[76] Όπως υποστηρίζει η ερευνήτρια σε άλλο σημείο, «οι γυναίκες ηρωίδες έχουν αφεθεί έξω από το *Bildungsroman* όχι εξαιτίας μοχθηρών συνομωσιών των ανδρών, γενικά, ή των ανδρών συγγραφέων, ειδικά, αλλά διότι το *Bildungsroman* θεωρούνταν μόνο σε όρους ανδρο-κεντρικούς.» (Labovitz 1986: 245)

[77] Labovitz (1986: 6): "truncated female *Bildungsroman*" – τον όρο "truncated" δανείζεται η Labovitz από τη Morgan (1972).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

στον 20ο αι.[78] Όπως συμπεραίνει, η είσοδος της γυναίκας – ηρωίδας στο παραδοσιακά ανδρικό αυτό λογοτεχνικό είδος θέτει σε αμφισβήτηση το παραδοσιακό μοντέλο του Bildungsroman, τη δομή του και συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του. Αρχικά, η γυναικεία ηρωίδα «θρυμματίζει το καλούπι της αδρανούς, απολιτικής αστικής Γερμανικής ιδεολογίας, όπου εντοπίστηκαν οι ρίζες της Bildung. Η Bildung, στο εξής, για τη γυναίκα – ηρωίδα αναγκαστικά θα λάμβανε χώρα σε συνθήκες ριζικά διαφορετικές από τον άνδρα – ήρωα. Η Bildung θα λειτουργούσε από την εμπειρία της ζωής της μάλλον παρά από *a priori* μαθήματα που πρέπει να διδαχθούν.» (Labovitz 1986: 246). Οι υπόλοιπες διαφοροποιήσεις από την παράδοση του ανδρικού Bildungsroman περιλαμβάνουν, κατά την ερευνήτρια, τα εξής:

- την εμφάνιση της αντισυμβατικής και επαναστατικής μυθοπλαστικής ηρωίδας.
- την επιμήκυνση του χρόνου εξέλιξης της ηρωίδας. Ενώ ο άνδρας ήρωας ολοκληρώνει το ταξίδι του και οδηγείται σε σημαντικές επιλογές στο πρώτο στάδιο της ενήλικης ζωής του, η μυθοπλαστική ηρωίδα μπορεί να φθάσει ακόμη και τη μέση ηλικία.
- τον αγώνα της ηρωίδας για την εύρεση του εαυτού της, της ταυτότητάς της. Οι άνδρες ήρωες ξεκινούν την αναζήτηση με κάποια αίσθηση του εαυτού τους, τον οποίο προσπαθούν να αναπτύξουν. Οι ηρωίδες επιχειρούν εξαρχής να ανακαλύψουν έναν εαυτό που απώλεσαν στην παιδική ηλικία. «Κατά την αναζήτηση [η ηρωίδα] διέρχεται το δρόμο από την “ανυπαρξία” στην ατομικότητα.» (Labovitz 1986: 248).
- τον αγώνα της ηρωίδας ενάντια στις δομές και αξίες του πατριαρχικού, ανδροκρατούμενου κόσμου στον οποίο ζει. Ενώ στο ανδρικό Bildungsroman ενίοτε θίγονται ζητήματα κοινωνικής ανισότητας (συχνά ο ήρωας επιχειρεί να ανέλθει κοινωνικά μέσω του επαγγέλματός του), το ζήτημα της ισότητας μεταξύ φύλων τίθεται μόνο στο γυναικείο Bildungsroman. Συνακόλουθα, ζητήματα της σεξουαλικότητας, των ρόλων των φύλων και της σεξουαλικής ταυτότητας κατέχουν σημαντική θέση στο γυναικείο Bildungsroman, σε αντίθεση με το ανδρικό.
- τη διαδικασία της *απόρριψης*, της *αποβολής* όλων εκείνων των στοιχείων που παρεμποδίζουν την ηρωίδα στην πορεία της προς την ανάπτυξη (Labovitz

[78] Μελετά τα έργα των: D. Richardson, *Pilgrimage*, S. De Beauvoir, *Memoirs of a Dutiful Daughter*, D. Lessing, *Children of Violence* και C. Wolf, *The Quest for Christa T.*

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

1986: 253 “shedding”). Η ηρωίδα ξεφορτώνεται – συχνά όχι χωρίς κάποιες τύψεις και δισταγμούς – φόβους, προκαταλήψεις, την αίσθηση αδυναμίας, τη χαμηλή αυτοεκτίμηση, το μίσος προς τον εαυτό της, κλπ. και αρχίζει το ταξίδι αναζήτησής της.

- το γυναικείο Bildungsroman αντανακλά και ταυτόχρονα διαμορφώνει μια ευρύτερη «γυναικεία κουλτούρα» που συνδέεται με τη δραστηριοποίηση της ηρωίδας σε κοινωνικά ζητήματα και την ενασχόλησή της με ιδεολογίες και πολιτικά κινήματα, σε αντίθεση με τη σχετικά εφησυχασμένη ιδεολογία της παραδοσιακής ανδροκρατούμενης κουλτούρας που ήταν ριζωμένη στην έννοια της Bildung. «Εξ ορισμού, η γυναίκα ηρωίδα αποζητά ισότητα εκεί όπου δεν προϋπήρχε, καθώς ακόμη εισέρχεται σε πεδία από όπου προηγουμένως είχε αποκλειστεί στη μυθοπλασία, όπως και στη ζωή.» (Labovitz 1986: 255).

Όπως υποστηρίζει η Labovitz, τα παραπάνω χαρακτηριστικά διαφοροποιούν το γυναικείο Bildungsroman από την παραδοσιακή εκδοχή του και ταυτόχρονα αποτελούν τον ορισμό του νέου είδους, ενώ καταλήγει στην εξής παρατήρηση: «Το Bildungsroman θεωρούνταν ότι εξέλειπε, ότι ήταν ακόμη και παρωχημένο. Εισδύοντας στο παλιό είδος, η γυναίκα ηρωίδα έχει προσδώσει νέο νόημα στη *Bildung* και στο *Bildungsroman*.» (Labovitz 1986: 258).

Η Felski (1986) μελετά το είδος του μυθιστορήματος «αυτοανακάλυψης» (*novel of self-discovery*), το οποίο σκιαγραφεί τη διαδικασία σταδιακής απόκτησης της γνώσης του εαυτού από την πρωταγωνίστρια, μέσω συνήθως της διάστασής της από ένα ανδρικά προσδιορισμένο περιβάλλον. Η αυξανόμενη παραγωγή παρόμοιων αφηγημάτων συνδέεται, κατά την ίδια, με την ανάπτυξη του φεμινισμού ως σύγχρονης ιδεολογίας και με την αλλαγή στην κοινωνικοοικονομική θέση των γυναικών. Υπάρχουν ωστόσο εμφανείς διαφορές, όπως τονίζεται, στα κείμενα που μπορούν να καταταχθούν στην ευρύτερη κατηγορία του μυθιστορήματος αυτοανακάλυψης: κάποια λ.χ. αποτελούν ταυτόχρονα πολιτικά μανιφέστα από ακτιβίστριες του κινήματος του φεμινισμού, ενώ σε άλλα η γυναικεία ταυτότητα ορίζεται περισσότερο με όρους μεταφυσικούς (Felski 1986: 131). Κοινό στοιχείο της πλειονότητας των σύγχρονων γυναικο-κεντρικών (*female-centred*) αφηγήσεων θεωρείται η υπέρβαση του διλήμματος που συναντάται σε μυθιστορήματα του 18^{ου} αι. και συνίσταται, όπως το περιγράφει η Miller (1980: xi) στην «ευφορική» δομή, όπου η ηρωίδα διαπραγματεύεται τελικά την ένταξή της στον κόσμο των ανδρών, και τη

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

«δυφορική», στην οποία η ηρωίδα βρίσκει το θάνατο. Στο σύγχρονο μυθιστόρημα της αυτοανακάλυψης προβάλλονται αντίθετα εναλλακτικές μορφές βίου για τη γυναικεία ιδιαιτερότητα. Το μυθιστορηματικό αυτό είδος ορίζεται έτσι ως αφήγηση που ανιχνεύει την αναζήτηση από την ηρωίδα της αυτογνωσίας, μια θετική μεταμόρφωση που εκφράζεται μέσα από έναν αριθμό διπολικών αντιθέσεων: από την άγνοια στη γνώση, από τη σιωπή στη γλώσσα, από την αποξένωση στη αυθεντικότητα.

Η απομάκρυνση της ηρωίδας από ένα περιοριστικό, ανδροκρατούμενο περιβάλλον (λ.χ. οικογένεια, ερωτική σχέση, κλπ.) αποτελεί την απαρχή της διαδικασίας αυτοπροσδιορισμού της, που τελείται είτε σε απομόνωση, κατά κανόνα σε φυσικό περιβάλλον, είτε σε μια κοινότητα γυναικών. Η ταυτότητα ορίζεται κατά βάση μέσω του φύλου και της διεκδίκησης της ετερότητας προς την κυρίαρχη ανδροκεντρική σφαίρα. Η απόληξη της αφήγησης μπορεί να διαφέρει κατά περίπτωση: επιστροφή στα κοινωνικά συμφραζόμενα και ατομικός αγώνας, ένταξη σε μια ευρύτερη ομάδα γυναικών και συλλογική πολιτική (αντί)δραση ή και απόλυτη μόνωση, διάσταση από ένα εχθρικό και δύσκαμπτο περιβάλλον. Το παραπάνω παραδειγματικό αφηγηματικό μοντέλο της γυναικείας αυτοανακάλυψης πραγματώνεται, κατά τη Felski, σε δύο κειμενικές μορφές: τη γυναικεία ιδιοποίηση του Bildungsroman και το μυθιστόρημα «αφύπνισης». Στο πρώτο είδος η αυτοανακάλυψη απεικονίζεται ως «μία ιστορικά καθορισμένη διαδικασία που τελείται μέσω της διαλεκτικής αλληλεπίδρασης εαυτού και κοινωνίας και αρθρώνεται σε μια χρονολογική και γραμμική αφηγηματική δομή.» (Felski 1986: 137). Η δεύτερη κατηγορία τονίζει χωρικά και συμβολικά σχήματα, είναι μυθική περισσότερο παρά ιστορική, ενώ η αυτοανακάλυψη θεωρείται ως η αφύπνιση «σε έναν ουσιώδη γυναικείο εαυτό» και συμβαίνει συχνά είτε στη φύση είτε σε μία γενικευμένη συμβολική περιοχή από όπου αποκλείεται η σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα (Felski 1986: 137).

Για να είναι δυνατό να χρησιμοποιηθεί το παραδοσιακό είδος του Bildungsroman σε σύγχρονα γυναικεία μυθιστορήματα, η Felski (1986: 138) διευρύνει κάπως τον ορισμό του, περιγράφοντάς το ως «βιογραφικό, θεωρώντας την ύπαρξη ενός εαυτού με συνοχή· διαλεκτικό, έχοντας την αντίληψη ότι η ταυτότητα ρυθμίζεται από μια διαδικασία αλληλεπίδρασης μεταξύ ψυχολογικών και κοινωνικών δυνάμεων· ιστορικό, καθώς περιγράφει την ταυτότητα να μεταβάλλεται κατά τη διάρκεια του χρόνου· και αισιόδοξη, στην πίστη του στη δυνατότητα μιας σημαίνουσας ανάπτυξης.» Οι διαφορετικές ωστόσο ιστορικές και πολιτισμικές

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

συνθήκες παραγωγής των συγκεκριμένων έργων επηρεάζουν καταλυτικά το χαρακτήρα του. Στη Δυτική Γερμανία λ.χ. δίνεται σημασία στη μεταφυσική, εσωτερική ελευθερία που επιχειρεί να αποκτήσει η ηρωίδα, πέρα από κοινωνικές ή πολιτικές συνιστώσες, ενώ στην Αμερική η πρωταγωνίστρια συμμετέχει σε μια δυναμική αλληλεπίδραση με την ευρύτερη κοινωνική σφαίρα.[79]

Μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση στο συγκεκριμένο ερευνητικό πεδίο έρχεται να προσθέσει επίσης η Fraiman (1993). Ο τίτλος της μελέτης της *Unbecoming Women* σηματοδοτεί την αμφισβήτηση από την ερευνήτρια παραδοσιακών εννοιών, όπως «ανάπτυξη» και «συμπαγής προσωπικότητα», όσον αφορά το κλασικό ανδρικό Bildungsroman και κυρίως τη γυναικεία εκδοχή του. Όπως υποστηρίζει, η διαμόρφωση της γυναικείας ταυτότητας δεν πρέπει να θεωρείται ως μία γραμμική πορεία προς έναν ξεκάθαρο προορισμό, αλλά μια αδιάκοπη διαπραγμάτευση διασταυρώσεων. «Οι γυναίκες ακολουθούν διαφορετικές διαδρομές ανάλογα με την τάξη στην οποία ανήκουν. Κάθε γυναίκα μοιράζεται ταυτόχρονα ανάμεσα σε διάφορες διαδρομές, ώστε βιώνει το φύλο της ως μία συνεχή κίνηση σε αντιθετικές κατευθύνσεις, κάποιες περισσότερο επιτρεπτές από άλλες. […] Πρόκειται για μια ισόβια δραστηριότητα που συνεχίζεται πολύ περισσότερο από οποιαδήποτε ξεχωριστή εποχή νεότητας, και εμπεριέχει έναν αγώνα ανάμεσα σε διαφορετικές αφηγήσεις: επίσημες καθώς και αντιθετικές ιστορίες άφιξης σε μια ενήλικη "θηλύτητα"[80]» (Fraiman 1993: x).[81]

Η Fraiman μελετά έργα των Burney, Austen, Brontë, Eliot, κ.ά., στα οποία εντοπίζει «αντι-αφηγήσεις», ανατρεπτικές ιστορίες δηλαδή που αποσυνθέτουν την επιφανειακά ομαλή ροή της γυναικείας εξέλιξης και της μυθοπλασίας της ανάπτυξης. Στις «αντι-αφηγήσεις» αυτές εμπεριέχονται «απρεπείς», «μη συμβατικοί»

[79] Παρόμοια, η Felski (1989), στο βιβλίο της *Beyond Feminist Aesthetics*, ξεκινώντας από μία αντιθετική, προς πολλές σύγχρονές της εργασίες, απόπειρα να καταρρίψει τη δυνατότητα ύπαρξης μιας γενικευμένης φεμινιστικής αισθητικής, μελετά μεταξύ άλλων ειδών το μυθιστόρημα της γυναικείας «αυτονακάλυψης» και τονίζει ιδιαίτερα το ιστορικό και ιδεολογικό πλαίσιο που επηρεάζουν καταλυτικά τόσο την αντίληψη περί γυναικείας ταυτότητας και εξέλιξης, όσο και την αφηγηματική αποτύπωσή τους (Felski 1989: 122 – 153).

[80] Χρησιμοποιούμε τον όρο *θηλύτητα*, αντί του διαδεδομένου *θηλυκότητα*, καθώς αποδίδει, θεωρούμε, εξίσου αποτελεσματικά την έννοια του γαλλικού *fèminitè*, με όλες τις θεωρητικές συνδηλώσεις του, ενώ αποτελεί επιπλέον όρο που συναντάται στην αρχαία ελληνική γλώσσα, σε αντίθεση με το νεόκοπο *θηλυκότητα*.

[81] Για την ερευνήτρια, η γυναικεία ανάπτυξη αποτελεί κατ' ουσίαν «παραμόρφωση», «αποπροσανατολισμό», «εγκατάλειψη των στόχων» (Fraiman 1993: xi). Παρόμοιες διαπιστώσεις είχε εκφράσει η Pratt (1981: 29, 36, *et passim*), η οποία χαρακτήριζε τη γυναικεία ανάπτυξη (τουλάχιστον σε μυθιστορήματα πριν τον 20ο αι.) ως «συρρίκνωση», καθώς όλες οι επιθυμίες της ηρωίδας (πχ. για ελευθερία, ικανοποιητική εργασία, άσκηση του κριτικού πνεύματος, έκφραση του ερωτισμού της, κλπ.) συγκρούονταν με τις κυρίαρχες πατριαρχικές συμβάσεις.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

(*unbecoming*) γυναικείοι χαρακτήρες, που ερμηνεύουν τη γυναικεία ανάπτυξη όχι ως διαμόρφωση, αλλά ως «παραμόρφωση», αποπροσανατολισμό, απώλεια κύρους, εγκατάλειψη στόχων. Ταυτόχρονα, η εξιστόρηση των αφηγήσεων αυτών – παράλληλα με το συμβατικό μύθο της υπόθεσης – αποτελεί ένα είδος διαμαρτυρίας προς τις κοινωνικές συμβάσεις της εποχής των συγγραφέων (Fraiman 1993: xi).

Σημαντική ώθηση στην έρευνα του γυναικείου Bildungsroman έδωσε ακόμη η Feng (1998), η οποία μελετά έργα των Morrison και Kingston μέσω μιας μετα-μοντέρνας κριτικής προσέγγισης, που τονίζει τα ζητήματα της φυλής και του έθνους στη διαμόρφωση της γυναικείας ταυτότητας.[82] Η μελέτη της έχει ως στόχο «να ανιχνεύσει την κειμενική δόμηση της ταυτότητας σε σύγχρονα Bildungsroman από Αμερικανίδες συγγραφείς εθνικών μειονοτήτων και να σκιαγραφήσει τη δύσκολη Bildung των γυναικών της μειονότητας σε μια κοινωνία διαποτισμένη από ρατσιστική, ταξική και σεξιστική / φυλετική καταπίεση.» (Feng 1998: 2). Η Feng συντάσσεται με σημαντικές εκπροσώπους της φεμινιστικής κριτικής, οι οποίες θεωρούν ότι το γυναικείο Bildungsroman αποτελεί «την πιο περίοπτη μορφή για τη λογοτεχνία που είναι επηρεασμένη από το νεο-φεμινισμό.» (Morgan 1972: 185).[83] Αν και αναγνωρίζει την τεράστια συμβολή του τόμου *The Voyage In* στη μελέτη του γυναικείου Bildungsroman και αξιοποιεί πολλές από τις μεθόδους και τα συμπεράσματα που περικλείονται εκεί, θεωρεί ότι παραβλέπει πολιτισμικές και φυλετικές διαφορές που επηρεάζουν βαθύτατα τον τρόπο ανάπτυξης γυναικών από μειονοτικές εθνότητες. Ως παράδειγμα αναφέρει το μοτίβο της γυναικείας αφύπνισης που έχει τη μορφή «επιφάνειας»: το μοτίβο αυτό, κατά την ερευνήτρια, έχει τις ρίζες του στη χριστιανική θεολογία και είναι κυρίως «ευρωπο-κεντρικό». «Οι ιθαγενείς, οι Ασιάτες και οι Αμερικανοί εξ Αφρικής έχουν διαφορετικές αντιλήψεις της πνευματικότητας, όπως πνεύματα ή φαντάσματα που συνυπάρχουν συνεχώς με τους ζωντανούς.» (Feng 1998: 13).

---

[82] Παρόμοια «εναλλακτικά» Bildungsroman, τα οποία αναφέρονται στην ιδιαίτερη «Bildung» μειονοτήτων ή περιθωριοποιημένων ομάδων εξετάζει η Braendlin (1983).

[83] Οι λόγοι για τους οποίους το γυναικείο Bildungsroman είναι η πιο δημοφιλής μορφή του φεμινιστικού μυθιστορήματος εξηγούνται από τη Braendlin (1983: 77), σε απόσπασμα που παραθέτει η Feng (1998: 9): «Η έμφαση ενός Bildungsroman σε ανασταλτικούς περιβαλλοντικούς παράγοντες, στη διαδικασία της απογοήτευσης, που είναι απαραίτητη για αλλαγή στην προσωπικότητα και για ωρίμαση, και στις δυνατότητες για μεταμόρφωση που προσφέρονται από ατομικές επιλογές το καθιστά ένα ελκυστικό λογοτεχνικό είδος για τις σύγχρονες γυναίκες που έχουν πρόθεση να εκφράσουν τη γυναικεία αφύπνιση και την έγερση της συνείδησης και να ανακηρύξουν νέες, αυτο-καθορισμένες ταυτότητες.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Ως Bildungsroman γραμμένο από γυναίκα εθνικής μειονότητας η ερευνήτρια θεωρεί κάθε γραπτό κείμενο σχετικά με τη διαμόρφωση της ταυτότητας μιας γυναίκας εθνικής μειονότητας, μυθοπλαστικό ή αυτοβιογραφικό ως προς τη μορφή, με χρονολογική ή αναδρομική αφηγηματική πλοκή. Καθώς οι πιέσεις που δέχεται μια τέτοια γυναίκα είναι πολλαπλές και πολυεπίπεδες (έχουν να κάνουν με τη φυλή, την τάξη και το φύλο τους), η διαμόρφωση της ταυτότητάς τους καταντά μια εξαιρετικά πολύπλοκη διαδικασία, η πραγμάτευση της οποίας παράγει αντίστοιχα πολυπρισματικά Bildungsroman. Για την προσέγγιση παρόμοιων έργων η ερευνήτρια υιοθετεί ένα προσαρμοσμένο μοντέλο της ψυχολογικής – πολιτικής ερμηνευτικής ανάλυσης της Friedman, που συνδυάζει τη θεωρία των ονείρων του Freud, την ιδέα της διακειμενικότητας της Kristeva και άλλες μετα-δομικές θεωρίες του «κειμενικού ασυνειδήτου». (Feng 1998: 18). Κατά τη Feng, οι αφηγήσεις της Bildung γυναικών από φυλετικές μειονότητες, αποκαλύπτοντας τις λανθάνουσες ή ασύνειδες επιδράσεις του φυλετικού, ταξικού και σεξιστικού ρατσισμού σε κάθε επίπεδο των παρελθοντικών και σύγχρονων κοινωνικών θεσμών, λειτουργούν ως ένα είδος «αντι-μνήμης», που έρχεται να αμφισβητήσει τη συλλογική κοινωνική μνήμη και τον κατεστημένο ιστορικό λόγο (Feng 1998: 19 – 20). Τέλος, σε αντίθεση με τους κριτικούς που υποστηρίζουν το «θάνατο» του Bildungsroman (ως λογοτεχνικού είδους) ή του υποκειμένου (ως αποδόμησης του εαυτού), η ερευνήτρια θεωρεί ότι τα Bildungsroman γυναικών από φυλετικές μειονότητες ανανεώνουν, επεκτείνουν και εμπλουτίζουν το είδος, ενώ προσφέρουν μια νέου είδους αίσθηση της υποκειμενικότητας και προωθούν την πολιτική και κοινωνική συνείδηση, σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο (Feng 1998: 29 – 42).

Ακολουθώντας μια σχετικά διαφοροποιημένη ερευνητική πορεία σε σχέση με προηγούμενες μελέτες στον τομέα αυτό, η Ellis τονίζει την ύπαρξη πολλών ομοιοτήτων ανάμεσα στα παραδοσιακά ανδρικά Bildungsroman και μυθιστορήματα γυναικείας ανάπτυξης στην αγγλική λογοτεχνία του 18ου και 19ου αι. (Ellis 1999). Για το λόγο αυτό, αντί να απορρίπτει εξαρχής το μοτίβο ανάπτυξης στο ανδρικό Bildungsroman ως άσχετο με τη γυναικεία ανάπτυξη, επιλέγει ως σημείο εκκίνησης το παραδοσιακό πλαίσιο του ανδρικού Bildungsroman και ερευνά σε ποια σημεία διαφοροποιείται από τις ιδιαιτερότητες της γυναικείας εξέλιξης. Όπως παρατηρεί, οι ομοιότητες που ανακαλύπτει την οδηγούν στο συμπέρασμα ότι «οι δύο εκδοχές του Bildungsroman στην πραγματικότητα συνιστούν ένα κοινό είδος», ενώ οι διαφορές

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

που εντοπίζονται της επιτρέπουν να συναγάγει μερικά σημαντικά κατ' αυτήν συμπεράσματα σχετικά με τη γυναικεία λογοτεχνία (Ellis 1999: 8).

Αρχικά, αναγνωρίζει συνδετικούς δεσμούς ανάμεσα στο Bildungsroman και πρώιμα δείγματα του αγγλικού «ερωτικού» μυθιστορήματος, καθώς και του γαλλικού ηρωικού ρομαντικού μυθιστορήματος. Πέρα από τη σύνδεση του γυναικείου Bildungsroman με το ρομαντισμό, η ερευνήτρια εντοπίζει επίσης σχέσεις με μετα-μοντέρνες απόψεις σχετικά με την απεικόνιση της υποκειμενικότητας. Η διάζευξη εξωτερικής εμφάνισης από την εσωτερική παρώθηση στο γυναικείο Bildungsroman συνάδει με μετα-μοντέρνες αντιλήψεις της διασπασμένης υποκειμενικότητας. Ταυτόχρονα όμως το γυναικείο Bildungsroman μοιράζεται την αντίληψη του υποκειμένου ως ενοποιημένης προσωπικότητας που υπάρχει στο ανδρικό Bildungsroman, υπό την επίδραση του Διαφωτισμού. Η διάσταση ανάμεσα σε αυτές τις δύο αντιλήψεις δεν επιλύεται στο γυναικείο Bildungsroman, επιτυγχάνεται όμως κάποια ισορροπία, η οποία βασίζεται στην αφηγηματική αμφισημία. Κατά την ερευνήτρια, το πιο αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό του γυναικείου Bildungsroman είναι η επίτευξη μιας ισορροπίας ανάμεσα σε φαινομενικά αντίθετα στοιχεία: ανάμεσα σε διαφορετικές απόψεις της γυναικείας ανάπτυξης και υποκειμενικότητας και ανάμεσα στη συγκατάνευση στις κοινωνικές συμβάσεις και την κοινωνική κριτική. Συγκεκριμένα, υποδεικνύει ότι «οι ηρωίδες του Bildungsroman διαμορφώνουν τους εαυτούς τους ως υποκείμενα χειριζόμενες επιδέξια τα σύμβολα αντικειμενοποίησής τους. Μαθαίνοντας πώς λειτουργεί το ανδρικό βλέμμα στην κοινωνία τους, οι ηρωίδες μαθαίνουν να χειρίζονται την εμφάνιση και τη συμπεριφορά τους με σκοπό να κερδίσουν κάποιον έλεγχο πάνω στον εαυτό που προβάλλουν στους άλλους» (Ellis 1999: 10).

Επιπλέον, με το να διδάσκονται οι ηρωίδες των Bildungsroman τον τρόπο κατανόησης των κοινωνικών κανόνων και λειτουργίας μέσα σε αυτούς, επιτυγχάνουν την ωρίμαση, την κατανόηση του εαυτού τους, των σχέσεών τους με το περιβάλλον και τη δυνατότητα διαπραγμάτευσης με αυτό, ώστε να αποκτήσουν κάποιον βαθμό αυτενέργειας. Αυτή η διαδικασία βέβαια προϋποθέτει την εγκατάλειψη της ιδέας της πλήρους ανεξαρτησίας της γυναίκας και την προσπάθεια συμβιβασμού ανάμεσα στην άποψη της ίδιας για τον εαυτό της και στις προσδοκίες των άλλων από αυτήν.[84]

[84] Γίνεται έτσι από την ερευνήτρια μία σύζευξη των αντιθετικών απόψεων που επικρατούσαν ως τότε στη βιβλιογραφία, οι οποίες όριζαν τη γυναικεία εξέλιξη στη λογοτεχνία είτε ως «ανάπτυξη» (*growing*

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Εξάλλου, η ερευνήτρια υποστηρίζει ότι η έννοια της ανάπτυξης στην ηρωίδα μυθιστορημάτων του 18ου και του πρώιμου 19ου αιώνα, που μελετά, δεν πρέπει να ταυτίζεται με την ιδέα και τα χαρακτηριστικά της ανάπτυξης του ατόμου, όπως αυτά έχουν διαμορφωθεί με την επίδραση του ρομαντισμού. Σε αυτό το προ-ρομαντικό στάδιο η «αποξένωση» (*alienation*) που αισθάνεται η ηρωίδα δεν βασίζεται σε κάποια ενδότερη σύγκρουση με τον εαυτό της, αλλά στη σύγκρουση ανάμεσα σ' αυτήν και στο περιβάλλον της. Η γυναικεία ανάπτυξη λοιπόν την εποχή αυτή πρέπει να θεωρηθεί με όρους της μεταβολής στη σχέση της με την κοινωνία, περισσότερο, παρά ως εσωτερική διαδικασία (Ellis 1999: 38, 173 σημ. 35).[85]

Ακολουθώντας την ευρύτερη τάση της κριτικής του Bildungsroman να προσεγγίζει με αναθεωρημένη ιδεολογική, θεωρητική και μεθοδολογική σκευή μυθιστορήματα που παράγονται σε διάφορες εθνικές λογοτεχνίες, η μελέτη του γυναικείου Bildungsroman επεκτείνεται σε έργα της αραβικής (Al-Mousa 2006), βραζιλιάνικης (Pinto 1990), ισπανο-αμερικανικής (Lutes 2000), κ.ά.

Όπως συνάγεται από την παραπάνω συζήτηση, τις τελευταίες δεκαετίες επιχειρείται, στο πλαίσιο της φεμινιστικής διανόησης και κριτικής, ένας επανακαθορισμός του είδους του Bildungsroman και της έννοιας της Bildung, με στόχο να ληφθούν υπόψη ο ρόλος και οι ιδιαιτερότητες της γυναίκας, γενικότερα, και της μυθοπλαστικής ηρωίδας, ειδικότερα. Η τάση αυτή στρέφεται γύρω από τρεις βασικούς ερευνητικούς άξονες, που δεν είναι στεγανά διαχωρισμένοι μεταξύ τους, αλλά αντίθετα επικαλύπτονται σε πολλά σημεία τους:

α) μελετάται ο αποκλεισμός των γυναικών ως ηρωίδων στο Bildungsroman, στο αρχικό τουλάχιστον στάδιο ανάπτυξής του, κυρίως κατά τον 18ο και 19ο αι. Εξετάζεται ο (δευτερεύων και υποβοηθητικός) ρόλος των γυναικών στην κλασική αυτή παράδοση του ανδρικού Bildungsroman, ενώ υποστηρίζεται ότι υπάρχουν, ακόμη και στην εποχή αυτή, παραδείγματα μυθιστορημάτων που περιλαμβάνουν στοιχεία – συγκαλυμμένα ή μη – γυναικείας ανάπτυξης και εμπεριέχουν γυναικείους χαρακτήρες, οι οποίοι ακολουθούν περισσότερο ή λιγότερο τις συμβάσεις της εποχής,

up) είτε (κατά κανόνα) ως «συρρίκνωση» (*growing down*). Η Ellis (1999: 18) θεωρεί πως πρόκειται για τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος.

[85] Η Ellis προτείνει εν γένει την ερωτική ρομαντική λογοτεχνική παράδοση ως πρόδρομο του γυναικείου Bildungsroman (για το ανδρικό έχουν κατά καιρούς προταθεί το «πικαρικό» μυθιστόρημα, η ηθική αλληγορία, το ταξιδιωτικό μυθιστόρημα, το βιογραφικό μυθιστόρημα, κ.ά.) Δες Howe (1966), Buckley (1974), Bakhtin (1986), Ellis (1999: 42).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

που επαναστατούν, συμβιβάζονται, περιθωριοποιούνται ή πεθαίνουν ως συνέπεια των επιλογών και της στάσης τους απέναντι στις προσδοκίες της κοινωνίας (λ.χ. Gilbert & Gubar 1979, Bannet 1991).

β) εξετάζονται μυθιστορήματα του 20ου αι. κυρίως, που θέτουν ως κεντρικό ζήτημα τη γυναικεία εξέλιξη. Διερευνώνται ζητήματα όπως ο χρόνος ανάπτυξης της γυναίκας, οι στόχοι της, οι παράγοντες που παρεμποδίζουν την εξέλιξή της, κλπ., συνήθως σε σχέση με τα αντίστοιχα στοιχεία στο ανδρικό Bildungsroman. Με βάρος άλλοτε στην ψυχαναλυτική (λ.χ. Abel *et al.* 1983) και άλλοτε στην κοινωνικο-οικονομική (λ.χ. Fraiman 1993) πλευρά του ζητήματος τονίζεται ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της γυναικείας φύσης, που προσδίδει νέα μορφή και περιεχόμενο στην έννοια της «ανάπτυξης», της «ολοκλήρωσης», της επίτευξης συγκεκριμένων στόχων ζωής, και κατά συνέπεια νοηματοδοτεί διαφορετικά το γυναικείο Bildungsroman.[86]

γ) στον τρίτο ερευνητικό άξονα, που αποτελεί ουσιαστικά προέκταση των προηγούμενων, ερευνάται η ίδια η έννοια της *Bildung* και τα ειδοποιά χαρακτηριστικά του Bildungsroman. Στο πλαίσιο μιας ευρύτερης συζήτησης σχετικά με τη θεωρία και κριτική των ειδών (*genre theory and criticism*), τονίζεται ο δυναμικός και μεταβαλλόμενος χαρακτήρας της έννοιας του λογοτεχνικού είδους, που επηρεάζεται από την εποχή, τις θεωρητικές, πολιτικές, κ.ά. προϋποθέσεις της κριτικής, αλλά και επηρεάζει ταυτόχρονα τον τρόπο προσέγγισης των λογοτεχνικών κειμένων (λ.χ. Felski 1989).[87] Η ιδεολογική αυτή φόρτιση του «είδους», ως εργαλείου της κριτικής, επηρέασε, όπως υποστηρίζεται, την κριτική προσέγγιση του Bildungsroman, προσδίδοντάς της «ανδρικά» χαρακτηριστικά: το είδος αυτό ορίστηκε ως αποτελούμενο από μυθιστορήματα *από*, *σχετικά με*, και *με στόχο* άνδρες. Στην τρίτη αυτή τάση, σε ένα είδος μετα-γνωστικής προσέγγισης της λογοτεχνικής θεωρίας και κριτικής, δίνεται έμφαση στην ίδια την κριτική προσπέλαση του Bildungsroman, η οποία έχει τουλάχιστον ίση σημασία με τα αποτελέσματα της έρευνας των ίδιων των μυθιστορημάτων που συναποτελούν το είδος. Μια τέτοιου είδους προσέγγιση υπογραμμίζει τη σημασία του «έμφυλου» λογοτεχνικού λόγου ως κοινωνικού φαινομένου, υποδεικνύει γενικότερες θεωρητικές τάσεις και στάσεις

[86] Παρόμοια, μελετώνται έργα που παρουσιάζουν την καλλιτεχνική ανάπτυξη της ηρωίδας. Δες λ.χ. Huff (1983), Gubar (1983), Jones (1991).
[87] Για μια γενικότερη συζήτηση σχετικά με την έννοια του λογοτεχνικού είδους δες Todorov (1973), Culler (1975), Todorov (1990).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ζωής, αποκαλύπτει τη θεωρητική και ιδεολογική σκευή των ερευνητών και συνδέεται άμεσα με κοινωνικοπολιτικούς παράγοντες που καθορίζουν τη θέση και το ρόλο των δύο φύλων στα σύγχρονα κοινωνικά συμφραζόμενα.[88]

Στη σύγχρονη κριτική του γυναικείου Bildungsroman ως εγγενή στοιχεία της διαδικασίας διαμόρφωσης της ηρωίδας υπογραμμίζονται γενικά το στοιχείο σύγκρουσης ή διαλόγου προς το κοινωνικό περιβάλλον της, η σώρευση εξωτερικών εμπειριών, ως μέρος μια ευρύτερης «μαθησιακής» διαδικασίας, και η παράλληλη εσωτερική επεξεργασία τους, η διαμόρφωση και διαπραγμάτευση σχέσεων με τους άλλους, η αυξανόμενη τελικά αυτογνωσία της σε ένα χρονικό συνεχές και το (επιθυμητό) τέλος ως αυτονομία και απεξάρτηση από περιοριστικούς κοινωνικούς παράγοντες. Η έννοια του φύλου προσεγγίζεται ως κοινωνική κατασκευή, μελετάται ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται το γεγονός αυτό σε δείγματα του γυναικείου Bildungsroman, ενώ σε αρκετές μελέτες λαμβάνονται υπόψη παράγοντες όπως οι ταξικές, οικονομικές, κοινωνικές, φυλετικές, κλπ. διαφορές μεταξύ των ίδιων των γυναικών και η λογοτεχνική μετουσίωσή τους. Κυρίως όμως τονίζεται ότι τόσο η έννοια της (γυναικείας) ταυτότητας και ο «σκοπός» της εξελικτικής διαδικασίας της ηρωίδας, όσο και το ίδιο το μυθιστορηματικό είδος του Bildungsroman συνεξαρτώνται από τις μεταβαλλόμενες κοινωνικές, ιδεολογικές, πολιτικές και πολιτισμικές παραμέτρους (λ.χ. Felski 1986: 138 – 139).

[88] Στο πλαίσιο αυτό αξίζει να σημειωθεί και η αμφισβήτηση της ύπαρξης του «γυναικείου Bildungsroman» ως δομικής κατηγορίας, υπό το φως θεωριών, όπως ο αποδομισμός και ο μοντερνισμός, σε συνδυασμό με την αμφισβήτηση επίσης της σταθερότητας και της συνοχής του υποκειμένου, αλλά και της δυνατότητας εν γένει της αναπαράστασης. Ακόμη όμως και στην περίπτωση αυτή, στην οποία το είδος προβάλλεται ως επινόηση κριτικών και συγγραφέων, υποδηλώνεται η αναγκαιότητα η οποία το υπαγορεύει. Όπως υποστηρίζει χαρακτηριστικά η Lazzaro – Weis (1990: 34), «Υπάρχει κάτι τέτοιο όπως ένα γυναικείο *Bildungsroman*; Μάλλον όχι, γεγονός το οποίο εξηγεί γιατί υπήρξε απαραίτητο κατά τα τελευταία χρόνια για πολλές γυναίκες συγγραφείς και κριτικούς να το εφεύρουν. Και θα συνεχίσουν πιθανότατα να το κάνουν, καθώς τα ερωτήματα που περιβάλλουν τη σχέση ανάμεσα στην εμπειρία, την υποκειμενικότητα και τις κοινωνικές δομές απέχουν πολύ από τη λύση τους.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Δ. ΤΟ BILDUNGSROMAN ΣΤΗ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ

Η πρώτη – κατά τη δική μας έρευνα – αναφορά του όρου Bildungsroman στην ελληνική βιβλιογραφία μπορεί να εντοπιστεί στο δοκίμιο του Χρήστου Ευελπίδη (1947) για τη μυθιστορηματική λογοτεχνία, ορίζοντάς το ως μυθιστόρημα το οποίο δίνει «μια βαθειά μελέτη του σχηματισμού μιας ανθρώπινης ύπαρξης» και φέρνοντας ως παράδειγμα τον *Πράσινο Ερρίκο* του Κέλλερ (Ευελπίδης 1947: 23). Γίνεται ακόμη ονομαστική αναφορά στον Βίλχελμ Μάιστερ, ο οποίος, κατά τον ίδιο, δεν παρουσιάζει μεγάλη συνοχή ως μυθιστορηματικός ήρωας: «Είναι ψυχολογικά αντιφατικός, υπάρχει μέσα του μια πολυφωνία ψυχής, όπου ανακατώνεται το καλό με το κακό. Μα τείνει πάντα στην ενότητα, όπου η ζωή συμφιλιώνεται με το ιδανικό.» (Ευελπίδης 1947: 92). Ωστόσο, κανένα ελληνικό μυθιστόρημα δεν κατατάσσεται σε αυτή την κατηγορία. Ο *Λεωνής* του Θεοτοκά, μαζί με την *Παιδική ηλικία της Λυβέρσας* του Πάστερνακ και πολλά αγγλικά μυθιστορήματα, αναφέρονται ότι έχουν ως ήρωα το παιδί, «προπάντων στην εφηβική ηλικία, όταν το σεξουαλικό ένστικτο ξυπνά», «για να είναι πιο κοντά στη φύση», χωρίς να κατατάσσεται ευδιάκριτα σε κάποια ειδική κατηγορία (Ευελπίδης 1947: 89). Παρόμοια, η *Eroica* του Πολίτη αναφέρεται απλώς ανάμεσα στα μυθιστορήματα που ζητούν να «προκαλέσουν το ποιητικό αίσθημα» και χρησιμεύουν ως αφορμή για ονειροπόληση (Ευελπίδης 1947: 133).

Οι βάσεις έτσι για τον ορισμό και τη μελέτη ενός «νέου μυθιστορηματικού είδους» θα τεθούν λίγα χρόνια αργότερα, από τον Σαχίνη, ο οποίος στο έργο του *Η σύγχρονη πεζογραφία μας* (1951[1]) μελετά το «μυθιστόρημα της εφηβικής ηλικίας».[89] Τα έργα που μελετά ο Σαχίνης, «βιβλία με ήρωες παιδιά, αγόρια και κορίτσια, που χαίρονται αφρόντιστα τα πρώτα χρόνια της ζωής τους είτε ωριμάζουν αργά – αργά, προχωρώντας με αβέβαια βήματα προς την εφηβεία» (Σαχίνης 1983: 15), συντίθενται, κατά τον ίδιο, ως αποτέλεσμα της σημαντικής επίδρασης που δέχτηκαν οι Έλληνες συγγραφείς από το κλασικό μυθιστόρημα του Alain – Fournier *Grand Meaulnes* (1913), ένα χαρακτηριστικά «ποιητικό», «ρομαντικό» και «περιπετειώδες»

[89] Νωρίτερα, σε μια σύντομη αναφορά, ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος (1941) είχε χαρακτηρίσει ως «ιστορήματα εφηβείας» που γράφτηκαν τελευταία στα ελληνικά, ξεχωρίζοντας ανάμεσά στους την *Eroica*. Δες Μελισσαράτου (1996 – 1997: 112).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

εφηβικό μυθιστόρημα.[90] Θεωρεί όμως ότι το κείμενο αυτό στάθηκε μάλλον η αφορμή, ενώ εντοπίζει «στο βάθος μια αδυναμία και μια ανωριμότητα της σύγχρονης νεοελληνικής πεζογραφίας στην αντιμετώπιση των σύνθετων προβλημάτων της εποχής μας» και θεωρεί την «επιστροφή στα θέματα της εφηβικής ηλικίας» «μια μορφή φυγής» (Σαχίνης 1983: 15 – 16). Πέρα από την επιθυμία φυγής από μια «εφιαλτική» και «σκοτεινή» σύγχρονη πραγματικότητα, σχετικούς παράγοντες με την ανάπτυξη του συγκεκριμένου είδους επισημαίνει επίσης την εξέλιξη της ψυχολογίας (με την έμφαση που δίνεται στην παιδική και εφηβική ηλικία ως αντικείμενο επιστημονικής παρατήρησης), καθώς και την ποιητική γοητεία και μαγεία που συνδέεται γενικά με την ηλικία αυτή (η υπόθεση «πως το παιδί είναι ποίηση και πως η ποίηση είναι το παιδί» Σαχίνης 1983: 16) και που εμπνέει τους δημιουργούς.

Στην περίπτωση όμως της ελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής ειδικότερα ο Σαχίνης διατείνεται με έμφαση ότι «κύρια αιτία για τη γόνιμη ανάπτυξη και την αποδοτική καλλιέργεια του μυθιστορήματος της παιδικής και της εφηβικής ηλικίας στα χώματα της νεοελληνικής πεζογραφίας στάθηκε η αδυναμία για τη μορφοποίηση του αντικειμενικού και η εσωτερική πίεση για την έκφραση του υποκειμενικού, που παρακολουθούσαν πάντα τους πεζογράφους μας.» (Σαχίνης 1983: 20). Γίνεται έτσι εμφανές ότι το βασικό πλαίσιο το οποίο ορίζεται για την προσέγγιση των ελληνικών Bildungsroman, παρόλο που ο μελετητής αναγνωρίζει ανάμεσά τους «θαυμάσια μυθιστορήματα», διακατέχεται εξαρχής από μια αρνητική φόρτιση που αφορά τόσο το θεματικό του προσανατολισμό σε θέματα πέρα από τα σημαντικά κοινωνικά ζητήματα της εποχής όσο και την υποκειμενικότητα της εμπειρίας, που (υποτίθεται πως) εκφράζουν.[91]

Τα έργα της ελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής, μέχρι το έτος που μελετά ο Σαχίνης, τα οποία μπορούν να καταταχθούν στο είδος του «μυθιστορήματος εφηβείας», είναι, κατά τον ίδιο, κυρίως επτά: *Ο απόγονος* (1935) του Πετσάλη – Διομήδη, η *Eroica* (1938) του Πολίτη, ο *Λεωνής* (1940) του Θεοτοκά, το *Προμήνυμα* (1943) του Βουσβούνη, *η Αιολική γη* (1943) του Βενέζη, το *Ταξίδι με τον Έσπερο*

[90] Το έργο του Alain – Fournier μεταφράζεται σε συνέχειες στο περιοδικό *Ελληνικά Γράμματα* το 1927 – 1928 και αυτοτελώς το 1946 (Μελισσαράτου 1996 – 1997: 112). Άλλα έργα ξένων λογοτεχνιών που θεωρούνται ως πρότυπα αναφέρονται το *Le diable au corps* (1923) του Raymond Radiguet, ένα «κυνικό» και «ρεαλιστικό» εφηβικό μυθιστόρημα, και τα *Dusty Answer* (1927) και *Invitation to the Waltz* (1932) της Rosamond Lehmann.

[91] Ο Σαχίνης (1983: 29) αναγνωρίζει μια «τριπλή» φυγή στα εφηβικά μυθιστορήματα: τη φυγή από το σύγχρονο, από το σύνθετο και από το αντικειμενικό.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

(1946) του Τερζάκη και *Τα ψάθινα καπέλα* (1946) της Λυμπεράκη.[92] Βασικά κοινά γνωρίσματα του είδους αναγνωρίζει τα εξής: θέμα αποτελούν οι πρώτοι έρωτες των εφήβων (η πρώτη μύηση στη ζωή και στον κόσμο που τους περιβάλλει), πλαίσιο είναι η εξοχή, κυρίως κατά το καλοκαίρι,[93] οι έφηβοι – ήρωες είναι κατά κανόνα μοναχικοί κι ευαίσθητοι τύποι, χρησιμοποιούνται ποιητικοί και μουσικοί εκφραστικοί τρόποι. Επιπλέον, στα μυθιστορήματα δεν περικλείονται προβλήματα, παρά μόνο αυτά που αφορούν την παιδική και εφηβική ηλικία, λείπουν οι πολυπρόσωπες συνθέσεις και οι εντατικές εξελίξεις στην πλοκή, ενώ ακολουθείται «η απλή και ποιητική γραμμή του έρωτα της εφηβείας» (Σαχίνης 1983: 27)

Ο *Απόγονος*, αν και παρουσιάζει κατά βάση την ψυχική ωρίμαση του ήρωά του, συντίθεται, κατά τον Σαχίνη, σύμφωνα με τον τρόπο του κλασικού μυθιστορήματος και όχι αυτόν του μυθιστορήματος της εφηβικής ηλικίας, ακολουθώντας την «προγραμματική» κατεύθυνση του συγγραφέα του να καταστήσει τους ήρωες των έργων του φορείς κοινωνικών και ταξικών αντιλήψεων. Η νοσταλγική, γοητευτικά λυρική και υποβλητική σύνθεση της *Eroica* θεωρείται αντίθετα ως πρότυπο μυθιστόρημα του είδους για τα ελληνικά δεδομένα. Η αξία του έργου εντοπίζεται όχι τόσο στην υπόθεση και στην πλοκή όσο στις λεπτομέρειες, οι οποίες υποδηλώνουν τελικά τη διαμόρφωση και τον ψυχικό πλουτισμό των εφήβων – ηρώων του έργου. Στον *Λεωνή* θεωρείται ότι «αντικειμενικοποιούνται» μέσα σε ένα «εξομολογητικό» μυθιστόρημα τα βιώματα του Θεοτοκά, τα οποία όμως τελικά υπερβαίνουν τη μοναδικότητα του χαρακτήρα, σκιαγραφώντας ένα αντιπροσωπευτικό έφηβο. Ιδιαίτερη βαρύτητα όμως δίνεται στα ιστορικά περιστατικά και τις καταστάσεις στις οποίες κινούνται τα πρόσωπα, ώστε η γοητεία του έργου και η ιδιοτυπία του να βρίσκεται «κυρίως στην ατμόσφαιρα της Ιστορίας» (Σαχίνης 1983: 43). Στην ποιητική ατμόσφαιρα του έργου *Προμήνυμα* του Βουσβούνη εμφανίζεται η ερωτική αφύπνιση σε ένα ειδυλλιακό καλοκαιρινό φυσικό περιβάλλον, ενώ οι προσωπικές αναμνήσεις του Βενέζη εμπνέουν και διαποτίζουν την *Αιολική γη*. Το γεγονός αυτό καθιστά το έργο όχι ακριβώς «μυθιστόρημα, αλλά αναμνήσεις από την

[92] Επίδραση του *Grand Meaulnes* ο Σαχίνης διακρίνει στην *Eroica* και στο *Ταξίδι με τον Έσπερο*, ενώ στον *Λεωνή* και στο *Προμήνυμα* διαπιστώνει περισσότερο την επίδραση της *Eroica*, έργο το οποίο έχει μετουσιάσει και ξεπεράσει το γαλλικό πρότυπό της. Το έργο της Λυμπεράκη επηρεάζεται από αυτά της Lehmann, ο *Απόγονος* θεωρείται ότι ακολουθεί έναν κλασικό πεζογραφικό δρόμο, ενώ η *Αιολική γη* στηρίζεται στις «συγκινημένες αναμνήσεις» του συγγραφέα της (Σαχίνης 1983: 25).

[93] «Στην εξοχή αποδεσμεύονται οι ορμές και πρωτοξυπνούν οι άγνωστες ακόμη επιταγές της σάρκας. […] Στο σημείο αυτό το μυθιστόρημα της εφηβικής ηλικίας ανακάλυψε και αξιοποίησε ένα βασικό στοιχείο της ζωής και της φύσης μας, γιατί σίγουρα η ώρα της Ελλάδας είναι η ώρα του καλοκαιριού.» (Σαχίνης 1983: 27)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

παιδική ηλικία και την πατρογονική γη, που κυμαίνονται ανάμεσα στο παραμύθι και στο όνειρο.» (Σαχίνης 1983: 49). Ο έρωτας κυριαρχεί και στο *Ταξίδι με τον Έσπερο*, στις τραγικές όμως διαστάσεις του. Αντίθετα, στα *Ψάθινα καπέλα*, το κυρίαρχο και πάλι ερωτικό στοιχείο, τα «μικρά θέματα» της καθημερινής ζωής των ηρωίδων του, η ανάγλυφη διαγραφή των χαρακτήρων και η ποιητική φυσική ατμόσφαιρα δίνουν, κατά τον μελετητή ένα από τα ωραιότερα μυθιστορήματα της δεκαετίας του 1940.

Τα συγκεκριμένα μυθιστορήματα στα οποία αναφέρεται ο Σαχίνης, αλλά και μεγάλο μέρος των παρατηρήσεών του, καθιστά εμφανές ότι εξετάζει Bildungsroman της νέας ελληνικής λογοτεχνίας, με διαφορετική όμως ορολογία και θεωρητικές προϋποθέσεις. Το έργο του και κυρίως ο όρος «μυθιστόρημα εφηβείας» θα ασκήσει μεγάλη επίδραση στη μετέπειτα κριτική προσέγγιση του είδους, σε μεγάλο βαθμό ωστόσο αναστέλλει την ειδολογική πλαισίωση των έργων στη θεωρία και κριτική του Bildungsroman. Η χρήση έτσι του όρου καθεαυτόν, καθώς και του θεωρητικού και μεθοδολογικού υποβάθρου του, σε συνδυασμό με την περιγραφική κατηγορία *coming of age novel*, για έργα της ελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής, συναντάται για πρώτη φορά στην εργασία της Tannen (1978) αναφορικά με μυθιστορήματα της Νάκου. Η Tannen εξετάζει τη διαδικασία ενηλικίωσης των ηρωίδων στα έργα της Νάκου, σε σχέση ιδιαίτερα με τη σεξουαλική τους αφύπνιση και καταλήγει ότι το σεξ, από τραυματική εμπειρία για τις γυναίκες στα παλαιότερα μυθιστορήματά της, γίνεται στο τέλος μια αποδεκτή εμπειρία. Όπως υποστηρίζει, «αυτή η κίνηση προς την αποδοχή της σεξουαλικότητας συμπίπτει με την αυξανόμενη ηλικία των υποκειμένων της Νάκου, καθώς προχωρά το έργο της. Επιπλέον, η αρκετά ρομαντική άποψη των σεξουαλικών σχέσεων, που χαρακτηρίζει το μεταγενέστερο έργο της επιτελεί μια αρκετά διαφορετική λειτουργία από την αιφνιδιαστική ειλικρίνεια με την οποία απεικόνισε την ιδιωτική αγωνία του νεαρού κοριτσιού στο πρώιμο έργο της, αιφνιδιάζοντας ταυτόχρονα την ελληνική λογοτεχνία προς την δική της εφηβεία.» (Tannen 1978: 49).

Με τα *Ψάθινα καπέλα* ασχολείται λεπτομερώς αρκετά χρόνια αργότερα η Farinou – Malamatari (1988. πβ. Φαρίνου – Μαλαματάρη 1988), η οποία επισημαίνει, όπως ο Σαχίνης, κάποια κοινά χαρακτηριστικά, τα οποία μοιράζεται το έργο με τα άλλα εφηβικά μυθιστορήματα της περιόδου 1935 – 1950: την ελληνική φύση, ιδιαίτερα το καλοκαίρι, τη μύηση των χαρακτήρων στον έρωτα, και τη χρήση της εφηβείας ως μέσου φυγής από τις δυσχερείς συνθήκες της εποχής (δικτατορία Μεταξά, Κατοχή, Εμφύλιος). Τονίζοντας ωστόσο την καλλιτεχνική αφύπνιση της

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

κεντρικής ηρωίδας του έργου, στοιχείο που το κάνει να προσεγγίζει το *Künstlerroman*, [94] η ερευνήτρια θεωρεί ότι το μυθιστόρημα της Λυμπεράκη, με την επιμονή στις καθημερινές λεπτομέρειες από τη ζωή των ηρωίδων του και την ελαχιστοποίηση του τραγικού στοιχείου, διακρίνεται από τα άλλα εφηβικά μυθιστορήματα (Farinou – Malamatari 1988: 108). Αναφερόμενη συγκεκριμένα στην *Eroica* (1937), τον *Λεωνή* (1940) και το *Ταξίδι με τον Έσπερο* (1946), επισημαίνει ότι οι άνδρες έφηβοι – ήρωες των έργων αποζητούν τον έρωτα, κυρίως όμως μια γεμάτη σημασία ύπαρξη, μέσω μιας σειράς σημαντικών «ηρωικών» πράξεων, που συναποτελούν την ιστορία των μυθιστορημάτων. «Η είσοδος στην ωριμότητα έχει ως αποτέλεσμα μια αποσπασματικότητα, η οποία δείχνει αποτυχία, παρά την ευχάριστη ολοκλήρωση του ονείρου.» Επιπλέον, στα έργα προβάλλεται μία σύγκρουση ανάμεσα στο ιδανικό και το πραγματικό, η οποία, συνδέοντας τη ζωή με το θάνατο, «περιστρέφεται γύρω από το θέμα της Πτώσης».

Σε παρόμοιο απαισιόδοξο κλίμα εκτυλίσσονται, κατά την ίδια, τα γυναικεία εφηβικά μυθιστορήματα, χαρακτηριστικό των οποίων θεωρεί το *Contre-Temps* (1946) της Κρανάκη. Ενώ η γυναίκα έφηβος αναζητά αξία και νόημα στον κόσμο που την περιβάλλει, συνειδητοποιεί στο τέλος ότι οι απόπειρές της είναι μάταιες, ενώ αντιλαμβάνεται τους περιορισμούς της (108 – 109). Σε αντίθεση προς όλα τα παραπάνω έργα, το έργο της Λυμπεράκη ξεχωρίζει, καθώς αποτελεί «μια αισιόδοξη πραγμάτευση της εφηβείας, όχι ως περιόδου ρήξης, απώλειας και αποσπασματικότητας αλλά ως περίοδος σταδιακής πραγματοποίησης και δυνατής ανάπτυξης του εαυτού» (109).

Η Anastasopoulou (1991), σε αγγλική δημοσίευσή της ασχολείται αρκετά ενδελεχώς, συγκριτικά, με το ζήτημα της Bildung, της αφύπνισης και του αυτοπροσδιορισμού σε έργα σύγχρονων Ελληνίδων συγγραφέων. Σε μια σύντομη αναφορά σε έργα γυναικών μυθιστοριογράφων που ασχολούνται με την προβολή γυναικείων ζητημάτων από την αρχή του 20ου αι., εντοπίζει ένα συγκεκριμένο μοτίβο εξέλιξης: η πρώτη φάση χαρακτηρίζεται από παραγωγή μυθιστορημάτων στον τύπο του Bildungsroman, κατά τον οποίο ο ήρωας, μετά την αποδοχή των κυρίαρχων αξιών στην εκάστοτε κοινωνία, ενσωματώνεται ως υπεύθυνο και ανεξάρτητο μέλος

[94] Η Φαρίνου – Μαλαματάρη (1988) χαρακτηρίζει το έργο «εφηβικό μυθιστόρημα» ή «μυθιστόρημα εφηβείας», αποδίδοντας πιστά τους αντίστοιχους αγγλικούς όρους που χρησιμοποιεί στο αγγλικό άρθρο της (*adolescent novel* ή *novel of adolescence*), συνεχίζοντας έτσι την παράδοση (ως προς την ορολογία, τουλάχιστον) του Σαχίνη. Ο όρος Bildungsroman αναφέρεται ως ευρύτερη κατηγορία στην οποία ανήκει το Künstlerroman (Farinou – Malamatari 1988: 105).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

της. Στο γυναικείο Bildungsroman, ωστόσο, η κοινωνική ενσωμάτωση της ηρωίδας συνεπάγεται τον περιορισμό της στους συμβατικούς ρόλους της συζύγου και της μητέρας, όπως ορίζονται από τις κυρίαρχες ανδρικές αξίες. Η δεύτερη φάση αποτελείται από τη συγγραφή μυθιστορημάτων «αφύπνισης» (*novel of awakening*), στα οποία η ηρωίδα αντιλαμβάνεται σταδιακά την υποβάθμισή της σε μια ανδροκεντρική κοινωνία και την επιθυμία της να αποσυνδεθεί από ένα παρόμοιο σύστημα, ώστε να ανακαλύψει εκ νέου τον εαυτό της. Αν και το είδος αυτό, σύμφωνα με μέρος της βιβλιογραφίας, αποτελεί απλώς μια κατηγορία του Bildungsroman, η ερευνήτρια θεωρεί ότι το γυναικείο Bildungsroman και το μυθιστόρημα της αφύπνισης αποτελούν αντιθετικό ζεύγος: στο πρώτο η ηρωίδα εισάγεται σε μια κοινωνική τάξη, στην οποία κυριαρχούν οι πατριαρχικές αξίες, ενώ στο δεύτερο η ηρωίδα απομακρύνεται από την τάξη αυτή, αρνούμενη την ενσωμάτωση (Anastasopoulou 1991: 261 – 262). Η τρίτη, τέλος, φάση διακρίνεται για την απόπειρα των ηρωίδων να επαναπροσδιοριστούν μέσω της τέχνης, η οποία γίνεται μέσο υψηλής γυναικείας αυτοσυνείδησης. Το μυθιστόρημα αυτού του είδους αποδίδεται από την ερευνήτρια ως «μυθιστόρημα επαναπροσδιορισμού του εαυτού» (*novel of self – redefinition*) και ταυτίζεται συνήθως με το γυναικείο Künstlerroman.[95]

Κατά την Anastasopoulou, ωστόσο, η παραπάνω διάκριση σε φάσεις δεν είναι απόλυτα ακριβής, ούτε χρονικά ούτε ως προς το περιεχόμενο των έργων. Σε κάποιες χρονικές περιόδους γράφονται λχ. τόσο μυθιστορήματα αφύπνισης όσο και επαναπροσδιορισμού του εαυτού, ενώ σε πολλά μυθιστορήματα Ελληνίδων συγγραφέων είναι διακριτές τόσο η δομή ενσωμάτωσης της ηρωίδας στην ανδροκρατούμενη κοινωνία όσο και η υπονόμευση των αντίστοιχων αξιών, κυρίως μέσω των αφηγηματικών τεχνικών που χρησιμοποιούνται. Ως ενδεικτικά παραδείγματα της τελευταίας περίπτωσης αναφέρονται έργα της Λιλίκας Νάκου και οι *Δύσκολες νύχτες* της Αξιώτη.[96] Στη συνέχεια της μελέτης της, η Anastasopoulou

[95] Σύμφωνα την Anastasopoulou (1991: 271), στα γυναικεία Bildungsroman ο αφηγητής / συγγραφέας αντιλαμβάνεται και καταδικάζει την άδικη θέση της γυναίκας στην πατριαρχική κοινωνία, ενώ η νεαρή ηρωίδα του μυθιστορήματος, αν και υποφέρει την αδικία αυτή, δεν προχωρά στην αντίδραση ή στην εξέγερση. Στα μυθιστορήματα αφύπνισης παρουσιάζονται τα πρώτα βήματα της γυναίκας προς τη συνειδητοποίηση της υποβάθμισής της και η αντίδραση σε αυτήν, συνήθως μέσω της φυγής από το περιοριστικό περιβάλλον (λ.χ. εγκατάλειψη του γάμου, εξαφάνιση, κλπ.). Το τέλος της αφήγησης στην περίπτωση αυτή μένει ανοιχτό, ως προς τη μετέπειτα εξέλιξη και πορεία της ηρωίδας. Στα μυθιστορήματα του επαναπροσδιορισμού του εαυτού, αντίθετα, παρουσιάζεται ακριβώς η διαμόρφωση της ηρωίδας, αφού έχει εγκαταλείψει τις καταπιεστικές συνθήκες διαβίωσής της, συνήθως μέσω της τέχνης.

[96] Έργα της Νάκου ως μυθιστορήματα «ενηλικίωσης» (*coming of age novel*) προσεγγίζονται ήδη το 1978 από την Deborah Tannen.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

εξετάζει μυθιστορήματα γραμμένα από Ελληνίδες συγγραφείς, τα οποία εκδόθηκαν τη δεκαετία του 1980 (Α. Δεληγιώργη, *Ανδρόγυς* (1980), Ρ. Κοντέα, *Το φιδοτόμαρο* (1983), *Ο βραχνός ήχος μιας επιστροφής* (1984), *Το στυπόχαρτο* (1986), Λ. Ζωγράφου, *Μου σερβίρετε έναν πρίγκιπα, παρακαλώ;* (1983), Ι. Καρατζαφέρη, *Τα κορίτσια της Ερεχθείου* (1981), κ.ά.).

Την πρώτη στην ελληνική, σχετικά εκτενή, αναφορά στο είδος του Bildungsroman στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία και στις ελληνικές εκδοχές του αποτελεί το άρθρο της Αμπατζοπούλου (1994) για τον αυτοβιογραφικό λόγο και το μυθιστόρημα εφηβείας. Αμφισβητώντας αρχικά την ορθότητα της απόδοσης του όρου Bildungsroman ως «μυθιστορήματος εφηβείας», τονίζει ότι η εφηβεία του ήρωα παρέχει απλά το πλαίσιο και δεν αποτελεί το κεντρικό ζήτημα του έργου, το οποίο είναι η διαδικασία της ενηλικίωσης του νέου, συνδεόμενη συνήθως με μια περίοδο μαθητείας ή αγωγής (Αμπατζοπούλου 1994: 75). Η μύηση του ήρωα στον έρωτα και στη γνώση γίνεται με σκοπό κυρίως να διδαχτεί ο ήρωας έφηβος και όχι να συγκρουστεί (Αμπατζοπούλου 1994: 77).

Αν και το πρότυπο του είδους, ο *Βίλελμ Μάιστερ*, δεν μεταφράστηκε στο σύνολό του στα ελληνικά,[97] κατά την ίδια, το πνεύμα του Bildungsroman μπορεί να εντοπιστεί στις αναζητήσεις γερμανομαθών πνευματικών ανθρώπων του τόπου, όπως ο Δελμούζος, ο Αποστολάκης, ο Φώτος Πολίτης και ο Καζαντζάκης. Το ίδιο πνεύμα φαίνεται να αντανακλούν ένα σύνολο κειμένων που συνιστούν μια ιδιότυπη ελληνική εκδοχή του είδους, και τα οποία παραπέμπουν στο ζήτημα της εθνικής και γλωσσικής αγωγής των Νέων – Ελλήνων, ανάμεσά τους έργα των Δραγούμη, Δέλτα, Παπαδοπούλου, Κονδυλάκη, Παππά, Αλεξίου, Ξενόπουλου και Βενέζη. Τα έργα που μελετά ο Σαχίνης στην προαναφερθείσα μελέτη του θεωρούνται από την Αμπατζοπούλου ότι αποτελούν οπωσδήποτε μία εκδοχή του μυθιστορήματος της εφηβείας, δεν ανήκουν όμως αυστηρά στην κλασική δυτικοευρωπαϊκή παράδοση του είδους του Bildungsroman, καθώς εστιάζουν στον έρωτα και στη φύση, ενώ οι ήρωές τους «δεν διαπραγματεύονται την κοινωνική τους ένταξη ή την πνευματική τους ωρίμαση» (Αμπατζοπούλου 1994: 80). Στην τελευταία αυτή κατηγορία εντάσσονται ο *Λεωνής* του Θεοτοκά και οι *Παραστρατημένοι* της Νάκου: ο Λεωνής, όπως οι ήρωες σε αντίστοιχα ευρωπαϊκά δείγματα του είδους, διαγράφει μία εξελικτική πορεία «από

[97] Σύμφωνα με τον Βελουδή (1992: 30), το ελληνικό κοινό έρχεται σε επαφή με τον *Wilhelm Meister* με τη μετάφραση του επεισοδίου της Μινιόν από τον Βουτιερίδη το 1921. Το σύνολο του έργου κυκλοφορεί μεταφρασμένο από τις εκδόσεις του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη έναν χρόνο μετά τη δημοσίευση του άρθρου της Αμπατζοπούλου (1995).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

το άτομο στην εγελιανή Ολότητα, από την οικογενειακή εστία στην Ιστορία» (Αμπατζοπούλου 1994: 80). Η ηρωίδα της Νάκου προχωρά σε μια διαδικασία αυτοπροσδιορισμού και αυτοσυνείδησης, αμφισβητώντας τις συμβατικές αξίες της εποχής της.

Ως «ειρωνική απόκλιση» από το είδος του Bildungsroman, η ερευνήτρια θεωρεί την «προβληματική περιπλάνηση» ηρώων σε έργα συγγραφέων όπως ο Twain, ο Hemingway, ο Stevenson, ο Hamsun, κ.ά., με θαυμαστές ή μιμητές στην Ελλάδα τους Παρορίτη, Πικρό, Βουτυρά και Λουντέμη. Τη διάρθρωση όμως το παραδοσιακού Bildungsroman θεωρείται ότι ακολουθούν και ελληνικά μυθιστορήματα με θέμα τις εμπειρίες του πολέμου, της αντίστασης, του εμφυλίου και των ναζιστικών στρατοπέδων, όπως *Το βιβλίο του Γιοχάνες και της Μαρίας* (1952) της Γαλάτειας Σαράντη και το *Τηλεφωνικό κέντρο* (1972) της Νίνας Κοκκαλίδου – Ναχμία. Υπό το πρίσμα τέλος του Bildungsroman προσεγγίζονται έργα του Χρόνη Μίσσιου και του Αντώνη Σουρούνη, τα οποία ερμηνεύονται επίσης ως ειρωνική απόκλιση ή παρωδία του είδους.

Η νεότητα και η λογοτεχνική ενσάρκωσή της, όχι όμως με την έννοια μεμονωμένων, νέων ηλικιακά, ηρώων, αλλά μιας κοινωνικής κατηγορίας με διακριτά χαρακτηριστικά, αποτελεί το αντικείμενο μελέτης της Καστρινάκη (1995). Ο νεαρός ήρωας στα ποικίλα ειδολογικώς έργα που εξετάζει δεν περιορίζεται στην ατομικότητά του, αλλά αντιπροσωπεύει τη νέα γενιά, η οποία κατά κανόνα παρουσιάζεται σε συγκρουσιακή σχέση με άλλες κοινωνικές κατηγορίες (συνήθως μεγαλύτερης γενιάς), σε ιδεολογικό και πολιτικό πλαίσιο. Στην οροθέτηση του *corpus* των έργων που εξετάζει, διακρίνει τα «έργα για τη νεότητα», που την ενδιαφέρουν, από το μυθιστόρημα εφηβείας και από το Bildungsroman. Κατά την ίδια, το μυθιστόρημα εφηβείας συνδέεται, αλλά δεν ταυτίζεται με το Bildungsroman, το οποίο αποδίδει ως «μυθιστόρημα της διαμόρφωσης ή της μαθητείας»: το μυθιστόρημα εφηβείας είναι ένα μυθιστόρημα μύησης του νέου ανθρώπου στον κόσμο των ενηλίκων, μέσα από τη δοκιμασία της γνωριμίας με τον έρωτα και το θάνατο. Μπορεί να έχει πολλούς κύριους ήρωες, διαδραματίζεται στη φύση και ασχολείται με τις εμπειρίες κυρίως και όχι με τις ιδέες. Το Bildungsroman έχει *έναν* ήρωα και παρουσιάζει τη διαδικασία ωρίμανσής του, μέσω της αυτοδιαμόρφωσης, σε διάφορους τομείς, ανάμεσά τους η

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

τέχνη. (Καστρινάκη 1995: 30 – 31).[98] Σύμφωνα με τις διευκρινήσεις αυτές, θεωρεί τον *Λεωνή* ως Bildungsroman και την *Eroica* ως μυθιστόρημα εφηβείας, ενώ ως γυναικεία Bildungsroman αναφέρει την *Ξεπάρθενη* της Νάκου και τις *Δύσκολες νύχτες* της Αξιώτη.

Η ίδια ερευνήτρια, σε άρθρο της για τους νεαρούς καλλιτέχνες στην ελληνική πεζογραφία (Καστρινάκη 1998β), υποστηρίζει ότι το Bildungsroman, αν και πολύ διαδεδομένο σε άλλες ευρωπαϊκές λογοτεχνίες, υποεκπροσωπείται στην ελληνική πεζογραφία. Ό,τι πιο συγγενές προς αυτό, και συγκεκριμένα την αγγλική εκδοχή του είδους, αποτελούν δύο ελληνικά μυθιστορήματα: το *Φλογισμένο ράσο* (1908) του Πλάτωνος Ροδοκανάκη και ο *Λεωνής* (1940) του Θεοτοκά. Το πρώτο αποτελεί «ένα αφήγημα αποδέσμευσης από την πνευματική δουλεία του χριστιανισμού […] και μύησης στην Τέχνη» (Καστρινάκη 1998β: 255), καθώς ο ήρωάς του εγκαταλείπει τη θεολογική σχολή στην οποία φοιτούσε έχοντας αντιληφθεί τον καλλιτεχνικό προορισμό του. Στο δεύτερο εντοπίζει τα περισσότερα από τα βασικά μοτίβα του είδους: «γραμμική έκθεση της εξέλιξης ενός αγοριού από τα παιδικά του χρόνια έως την ενηλικίωσή του, γνωριμία με τον έρωτα μέσω μιας ιδεατής και μίας σαρκικής αγάπης, ζωή στο σχολείο, διαμόρφωση του καλλιτεχνικού αισθητηρίου, συζητήσεις για την τέχνη, ανοικτό τέλος, αυτοβιογραφικός χαρακτήρας.» (Καστρινάκη 1998β: 257). Και τα δύο έργα ωστόσο διαφοροποιούνται από αντίστοιχα της αγγλικής λογοτεχνίας, κυρίως ως προς την ένταση της απόπειρας των ηρώων να αποδεσμευτούν από καταπιεστικούς θεσμούς και ως προς την προβολή της ατομικότητάς τους. Η έλλειψη στην ελληνική κοινωνία της θεσμοθετημένης καταπίεσης (μέσω της πουριτανικής οικογένειας, αυστηρών εσωτερικών σχολείων και ισχυρά ελέγχουσας Εκκλησίας), η ελλιπής επιθυμία απελευθέρωσης του ατόμου λόγω της χαμηλής ανάπτυξης ενός πνεύματος ατομισμού, και η απουσία αριστοκρατίας στην Ελλάδας (η ένταξη στην οποία θα αποτελούσε κίνητρο για την κοινωνική ανέλιξη των ηρώων) ευθύνονται, κατά την ίδια, για την υποτονική παρουσία του είδους στην ελληνική πεζογραφία.[99] Στο σημαντικό ωστόσο έργο της ίδιας ερευνήτριας σχετικά με τη λογοτεχνία «στην ταραγμένη δεκαετία 1940 – 1950»

[98] Κατά την Καστρινάκη (1995: 32 – 33) υπάρχουν και προσμείξεις ειδών: ένα έργο να ξεκινήσει ως μυθιστόρημα διαμόρφωσης και να εξελιχθεί σε μυθιστόρημα για τη νέα γενιά (αναφέρει ως παράδειγμα την *Αστροφεγγιά* του Παναγιωτόπουλου) ή σε ένα μυθιστόρημα για τη νεότητα να περιλαμβάνονται ιστορίες διαμόρφωσης κύριων ηρώων (λ.χ. στην *Αργώ* του Θεοτοκά).

[99] Σύμφωνα με την Καστρινάκη (1998β: 260), η «ελληνική απάντηση» στον ατομοκεντρισμό του ευρωπαϊκού Bildungsroman υπήρξε το μυθιστόρημα της «νέας γενιάς», το οποίο η ίδια μελετά διεξοδικά, όπως προαναφέρθηκε, σε προγενέστερη εργασία της.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αναγνωρίζει το μυθιστόρημα διαμόρφωσης σε έργα τόσο ανδρών όσο και γυναικών συγγραφέων (Καστρινάκη 2005: 67 – 74, 354 – 356, 480, κλπ.).

Την ύπαρξη ελληνικών εκφάνσεων του Bildungsroman υποστηρίζει επίσης η Μελισσαράτου (1996 – 1997), η οποία θεωρεί την *Eroica* ως χαρακτηριστικό παράδειγμα του είδους, σε μια απόπειρα να την αποσυνδέσει από τον τυπολογικό προσδιορισμό της ως «μυθιστορήματος εφηβείας», όπως είχε εδραιωθεί στην ελληνική κριτική κυρίως από τον Σαχίνη (και συνακόλουθα από την Αμπατζοπούλου και την Καστρινάκη).[100] Η Μελισσαράτου (1996 – 1997: 116), ακολουθώντας τον Μπαχτίν, υποστηρίζει ότι «η μόνη απόλυτη και αναγνωρίσιμη αρχή» που προσδιορίζει τυπολογικά το Bildungsroman είναι η διαμόρφωση της προσωπικότητας του ήρωα, ενώ οι διαφορές στις «αισθητικές πραγματώσεις» του στην αφηγηματική φόρμα, στη δομή, στην έκφραση, κλπ. θεωρούνται αποτέλεσμα της επίδρασης των εκάστοτε κυρίαρχων συμβάσεων κατά περιόδους και ρεύματα.

Μια από τις πιο πρόσφατες τέλος και εμπεριστατωμένες θεωρητικά μελέτες του ζητήματος του Bildungsroman και των εκφάνσεών του στον ελληνικό χώρο εμπερικλείεται στο έργο του Τζιόβα σχετικά με την ταυτότητα και την κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία Τζιόβας (2007). Τα περισσότερα μυθιστορήματα που αναλύονται στη συγκεκριμένη μελέτη, αν και ποικίλλουν από το πικαρικό μέχρι το εξομολογητικό είδος, μπορούν να χαρακτηριστούν, κατά τον μελετητή, ως «μυθιστορήματα διαμόρφωσης», όπως τουλάχιστον το ορίζει η Hirsch (1979: 299), στην οποία παραπέμπει: «Ενώ το πικαρικό μυθιστόρημα στρέφεται εξωτερικά προς την κοινωνία και το εξομολογητικό μυθιστόρημα στρέφεται εσωτερικά προς τη συνείδηση, το μυθιστόρημα διαμόρφωσης διατηρεί την ιδιόμορφη ισορροπία ανάμεσα στο κοινωνικό και το προσωπικό, ερευνώντας την αλληλεπίδρασή τους.» (Τζιόβας 2007: 15). Ως ειδοποιό έτσι χαρακτηριστικό του είδους θέτει, από τη μια πλευρά, την εστίαση σε έναν κεντρικό πρωταγωνιστή και στην ανάπτυξή του, και, από την άλλη, τη διαμορφωτική σημασία του συγκεκριμένου κοινωνικού πλαισίου στο οποίο τελείται η ανάπτυξη αυτή. Για το λόγο αυτό κεντρικό ζήτημα του έργου τίθεται από τον Τζιόβα η μελέτη του τρόπου με τον οποίο δομείται η υποκειμενικότητα του ατόμου μέσα από τη συμμόρφωσή του ή, συνηθέστερα, την αντίστασή του προς τις κοινωνικές συμβάσεις, την «αποσύνδεσή του εγώ από τα συμφραζόμενα όσο και την επανασύνδεσή του με αυτά» (Τζιόβας 2007: 17 – 18). Οι

[100] Πβ. επίσης Μελισσαράτου (1998).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

εξωτερικοί παράγοντες προς τους οποίους το άτομο συμμορφώνεται ή αντιστέκεται, διαμορφώνοντας την προσωπικότητά του, περιλαμβάνουν, κατά τον μελετητή, τα κοινωνικά, ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα της εκάστοτε περιόδου.

Από τα έργα που επιλέγει ο Τζιόβας να εξετάσει ως προς το παραπάνω ζήτημα, κατατάσσει στο είδος του ανδρικού Bildungsroman (αν και με δυσκολία, όπως θα παρουσιαστεί παρακάτω) δύο: τον *Λεωνή* (1940) του Γιώργου Θεοτοκά και τον *Ήλιο του θανάτου* (1959) του Παντελή Πρεβελάκη. Συγκεκριμένα, μελετάται ο βαθμός στον οποίο οι ήρωες των μυθιστορημάτων (όπως και ο ήρωας του «κοινωνικού» μυθιστορήματος του Θεοτόκη *Ο Κατάδικος* (1919)) παρουσιάζονται να «ενδίδουν στις απαιτήσεις της κοινωνίας, της ιστορίας ή της παράδοσης και να διαπλάθονται από αυτές» (223), αλλά ταυτόχρονα να κερδίζουν σε «αυτογνωσία ή ηθική και πνευματική ελευθερία» (224).

Ο *Λεωνής* προσεγγίζεται ως *Bildungsroman*, το οποίο περιγράφει την εξέλιξη του πρωταγωνιστή μέχρι την όψιμη εφηβεία του, αλλά και ως *Künstlerroman*, καθώς φιλοδοξία του ήρωα είναι να γίνει ζωγράφος. Στο μυθιστόρημα παρουσιάζονται η ερωτική αφύπνιση του νεαρού αγοριού, η καλλιέργεια των καλλιτεχνικών του ικανοτήτων και κυρίως η σταδιακή συνειδητοποίησή του ότι ο ίδιος και οι φίλοι του αποτελούν κομμάτι της ιστορίας. Κατά τον μελετητή, «το μυθιστόρημα τονίζει την αντίθεση ανάμεσα στην ανυποψίαστη, ανέμελη και ασυγκράτητη παιδική ηλικία και την εντεινόμενη συνειδητοποίηση κατά την ενηλικίωση ότι η ιστορία επαναλαμβάνεται και ότι πόλεμοι και στρατοί διαδέχονται ο ένας τον άλλο, γεγονός που οδηγεί στην παραδοχή ότι το άτομο, τελικά, δεν μπορεί να αντισταθεί στην καθολική της δύναμη.» (243 – 244). Η αναπόφευκτη και μοιραία «δίνη» της Ιστορίας – ο Λεωνής μεγαλώνει στην Κωνσταντινούπολη στα χρόνια του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου και της μικρασιατικής καταστροφής – αντισταθμίζεται κάπως από τη δημιουργική ελευθερία που προσφέρει η Τέχνη, οι δύο βασικοί θεματικοί άξονες του έργου και διαμορφωτικοί παράγοντες του ήρωά του, αν και ο Λεωνής αισθάνεται ότι αποτυγχάνει τελικά να εκφραστεί ακόμη και καλλιτεχνικά. Στο τέλος του έργου, ο ήρωας, υποκύπτοντας στον ιστορικό ντετερμινισμό, οδηγείται σε μια αίσθηση αυτογνωσίας, σε μια συνείδηση του εαυτού του ως «ιστορικού και εθνικού υποκειμένου» (249), σε μια τραγική θεώρηση του κόσμου, που συνιστούν την ωρίμανσή του: «Οι καλλιτεχνικές του φιλοδοξίες και η ατομική του ελευθερία συνθλίβονται υπό το βάρος της ιστορίας, η οποία ανάγεται σε μυστικιστική, φαταλιστική και καθολική δύναμη. Η προσωπική ιστορία του Λεωνή γίνεται, τελικά,

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

η συλλογική ιστορία μίας γενιάς, ενώ ο ίδιος από ευαίσθητος έφηβος με καλλιτεχνικές τάσεις μετεξελίσσεται σε εμβληματική προσωπικότητα ενός ιστορικού δράματος.» (250).

Ο Γιωργάκης, ήρωας στο μυθιστόρημα του Πρεβελάκη *Ο ήλιος του θανάτου*, μεγαλώνει, όπως και ο Λεωνής, σε μια ρευστή πολιτικά περίοδο, και ωριμάζει μέσα από την απώλεια των δικών του,[101] τις σχέσεις του με το αγροτικό κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο βρίσκεται, τη μύηση στο φυσικό κόσμο, τη λαϊκή παράδοση, τον έρωτα, το θάνατο. Το ιστορικό υπόβαθρο ωστόσο δεν ασκεί την καθοριστική και αναπόδραστη διαμορφωτική επίδραση στο άτομο, όπως στο προηγούμενο έργο. Σημαντική επίδραση ασκούν πάνω στον νέο η θεια – Ρουσάκη, η οποία αναλαμβάνει την ανατροφή του και ο φίλος του Λοΐζος Νταμολίνος, ο οποίος επιχειρεί να αφυπνίσει το έμφυτο ποιητικό ταλέντο του Γιωργάκη, ενώ η έμφαση που δίνεται στην επιρροή που του ασκείται από τους γύρω του είναι μεγαλύτερη από αυτή που δίνεται στην εξέλιξή του καθεαυτή (260). Μάλιστα, κεντρική ηρωίδα από πολλές απόψεις αναδύεται τελικά η θεία του νέου, καθοδηγήτριά του, η οποία τον μυεί στη φύση και στη ζωή (261). Ο Τζιόβας, ωστόσο, εντοπίζει στο έργο στοιχεία, όπως η παθητική αποδοχή των «διδαγμάτων» της Ρουσάκης, η στροφή του Γιωργάκη στο παρελθόν παρά στο μέλλον και η «ταύτισή» του, στα μάτια της θείας και άλλων χαρακτήρων, με το χαμένο γιο της Ρουσάκη, λόγω των οποίων «η έννοια της προσωπικής ανάπτυξης, κεντρικής στο Bildungsroman, υποβαθμίζεται και η ατομικότητα του Γιωργάκη υποσκάπτεται.» (271).[102] Κατά συνέπεια, το μυθιστόρημα αποτελεί περισσότερο την αποτύπωση της μύησης του ήρωα στη φύση και στο λαϊκό πολιτισμό, παρά πραγματεύεται την κρίση και την αναζήτηση της ατομικής ταυτότητας. Κατά τον μελετητή, ο αδιαμφισβήτητος δεσμός του ήρωα με τις αξίες

[101] Όπως σημειώνει ο Τζιόβας (2007: 258 – 259), παραπέμποντας στον Buckley (1974: 259), η απώλεια ιδίως του πατέρα (με τη μορφή του θανάτου ή της αποξένωσης) αποτελεί ένα βασικό χαρακτηριστικό του Bildungsroman, ως προϋπόθεση της ωρίμασης του πρωταγωνιστή, που μοιράζονται τόσο ο Λεωνής όσο και ο Γιωργάκης. Ωστόσο, «η σύγκρουση των γενών και η μετάβαση από τον επαρχιακό στον αστικό τρόπο ζωής, που αποτελούν δύο από τα βασικά χαρακτηριστικά του *Bildungsroman*, δεν παίζουν σημαντικό ρόλο στον Ήλιο του θανάτου, καθώς ο πρωταγωνιστής ακολουθεί την αντίστροφη πορεία, από την πόλη στην ύπαιθρο.» Τζιόβας (2007: 276).

[102] Πβ. επίσης «Η ατομική αυτονομία προϋποθέτει διαφορετικότητα και σύγκρουση, ενώ το σύμπαν της Ρουσάκης βασίζεται στην ομοιότητα και την αρμονία.» Τζιόβας (2007: 271), «Η επανένωση με τη μητέρα, μέσω της διαφυγής από τη συμβολική τάξη της κοινωνίας και της επανόδου στην ασφάλεια της μήτρας της φύσης και της παράδοσης, καθίσταται ο απώτερος στόχος του αποξενωμένου ατόμου. Ο Γιωργάκης επιστρέφει στην ασφάλεια της μήτρας και, συνεπώς, η διαμόρφωση του εγώ του στο μυθιστόρημα παραμένει ημιτελής και ανολοκλήρωτη.» Τζιόβας (2007: 274), «Ο Γιωργάκης αντιπροσωπεύει περισσότερο τη νοσταλγία και την επιθυμία για επιστροφή στο παρελθόν ενός απογοητευμένου από το παρόν ενηλίκου παρά τον αισιόδοξο δυναμισμό ενός νέου ανθρώπου στραμμένου προς το μέλλον.» Τζιόβας (2007: 275).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

της θείας του, ο οποίος παρεμποδίζει τη μετάβαση στον «καλλιτεχνικό ατομικισμό» και στην αστική κουλτούρα, προκαλεί σύγχυση ως προς το είδος στο οποίο πρέπει να καταταχθεί ο *Ήλιος του θανάτου*: «Είναι ένα Bildungsroman, ένα μεταφυσικό – υπαρξιακό μυθιστόρημα ή τίποτα από τα δύο; Θεωρώ ότι η εξιδανίκευση της λαϊκής παράδοσης από τον Πρεβελάκη υπονομεύει την ατομικότητα του κεντρικού ήρωά του και δυσχεραίνει την ειδολογική κατάταξη του έργου του.» (273).

Συγκεφαλαιώνοντας ο Τζιόβας υποστηρίζει ότι τόσο στον *Λεωνή* όσο και στον *Ήλιο του θανάτου* η ανάπτυξη της ατομικότητας των ηρώων δεν είναι πειστική, ενώ το περιβάλλον (ιστορικό, φυσικό ή πολιτισμικό) φαίνεται τελικά να τους στιγματίζει. Ο «φαταλισμός», που εντοπίζεται, ο μειωμένος βαθμός δημιουργικής έντασης ανάμεσα στο άτομο και στο περιβάλλον, η έλλειψη πνεύματος εξέγερσης και διαπάλης ως απελευθερωτικού στοιχείου των ηρώων και η επιβολή της ιστορίας ή της παράδοσης πάνω τους, οδηγούν τον μελετητή στο συμπέρασμα ότι τα δύο αυτά έργα «με δυσκολία κατατάσσονται στο είδος του *Bildungsroman*» (276). Υπογραμμίζεται έτσι ότι: «παρά το γεγονός ότι τα εν λόγω έργα πραγματεύονται την ηθική, ιστορική και καλλιτεχνική διαμόρφωση του ατόμου, η ατομικότητα των ηρώων, τελικά, υποβαθμίζεται, καθώς προσδιορίζεται από εξωτερικούς παράγοντες, και αυτή η διαπίστωση μπορεί να είναι διαφωτιστική για την κατανόηση της συνολικής εξέλιξης της ελληνικής πεζογραφίας.» (Τζιόβας 2007: 281).

Η παραπάνω έλλειψη έμφασης στην ατομικότητα και στην απόπειρα διαμόρφωσής της από τους ήρωες των έργων σχετίζεται από τον μελετητή με κοινωνικούς, ιδεολογικούς, πολιτισμικούς και ιστορικούς παράγοντες που ίσχυαν στην Ελλάδα του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα, οι οποίοι ενίσχυαν περισσότερο την πίστη σε συλλογικές έννοιες, όπως η οικογένεια, το έθνος, η παράδοση.

Άλλα δύο έργα, γραμμένα από γυναίκες αυτή τη φορά, ξεχωρίζει ο Τζιόβας, τα οποία δίνουν έμφαση στη διαμόρφωση της ταυτότητας των ηρωίδων τους, στα οποία το ιστορικό και πολιτικό σκηνικό συνιστούν το σκηνικό της αναζήτησής τους και όχι το επίκεντρο. Πρόκειται για το *Η Αρχαία σκουριά* (1979) της Δούκα και *Η αρραβωνιαστικιά του Αχιλλέα* (1987) της Ζέη. Χρονικά, το πρώτο μυθιστόρημα εκτυλίσσεται κατά την περίοδο της δικτατορίας, μέχρι και την αποκατάσταση της δημοκρατίας (1967 – 1974) και το δεύτερο στη γερμανική κατοχή, τον Εμφύλιο μέχρι και την επιβολή της δικτατορίας. Τα χρόνια της διαμόρφωσης των ηρωίδων, της Μυρσίνης και της Ελένης, αντίστοιχα, συμπίπτουν με την ταραγμένη πολιτική και κοινωνική ιστορία της Ελλάδας, αν και σε διαφορετικές εποχές, ενώ στιγματίζονται

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

από την αριστερή αντιστασιακή τους δράση. Αφηγηματικά, οι ηρωίδες παρουσιάζονται σε μια διαδικασία αναδρομικής αναθεώρησης των παραγόντων που επηρέασαν τη διαμόρφωσή τους και, κατά συνέπεια, σε μια απόπειρα αυτογνωσίας τους. Έτσι, κατά τον μελετητή, «τα δύο υπό εξέταση μυθιστορήματα απεικονίζουν τη μετάβαση από την πολιτική στην έννοια του εγώ, από τη δράση στην ενδοσκόπηση και το από το γυναικείο Bildungsroman σε μία αφήγηση αυτοσυνείδησης.» (Τζιόβας 2007: 452).

Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση της Μυρσίνης, εκκινώντας από την προσπάθειά της να απαντήσει σε κάποιο ερωτηματολόγιο που της δίνεται, παίρνει, στο κεντρικό της μέρος, τη μορφή μιας απόπειρας ενδοσκόπησης μέσα από την αναφορά της στο παρελθόν, τη δράση της και τα γεγονότα τα οποία βίωσε. Ο αποστασιοποιημένος αυτός «απολογισμός» της ζωής της τη βοηθά να κατανοήσει καλύτερα τη σύγχρονη ταυτότητά της και να ανασυγκροτηθεί για το μέλλον. Στο τέλος του έργου οδηγείται στην αυτοπεποίθηση και στη γνώση του εαυτού, με τη μοναξιά, τις δυνατότητες και τις αδυναμίες του: «Προκειμένου να ανακαλύψει τον αληθινό της εαυτό, η ηρωίδα επιδιώκει την ελευθερία να είναι ο εαυτός της και να καλλιεργήσει τα ενδιαφέροντά της, απερίσπαστη από τις ανάγκες των άλλων.» (462).

Στο μυθιστόρημα της Ζέη η Ελένη βρίσκεται σε μία ανάλογη με αυτήν της Μυρσίνης επανεξέταση των παρελθοντικών εμπειριών, μέσα από εναλλασσόμενη τριτοπρόσωπη και πρωτοπρόσωπη αφήγηση, η οποία τονίζει εμφατικά την αντίθεση ανάμεσα στο παρόν και στο παρελθόν της ηρωίδας. Η τριτοπρόσωπη αφηγηματική φωνή, που ανήκει στην ίδια την Ελένη, εκφράζει την αποστασιοποίηση της ηρωίδας από τους ρόλους που της έχουν κατά καιρούς ανατεθεί και τους οποίους επιχειρεί να αποδυθεί αναζητώντας τον «πραγματικό» εαυτό της. Η διττή υπόστασή της συμβολίζεται στα δύο ονόματα με τα οποία είναι γνωστή: Δάφνη, το πραγματικό της όνομα και Ελένη, το όνομα που της δόθηκε κατά την Κατοχή και την αντιστασιακή της δράση. Κατά τον Τζιόβα (2007: 469): «Η πρωταγωνίστρια καταλήγει αιχμάλωτη των ρόλων της, αφού η ύπαρξή της γίνεται πια σχιζοφρενική. Διαμορφώνει, ωστόσο, κανείς την εντύπωση πως η πρωταγωνίστρια – αφηγήτρια μπορεί να τηρήσει ειρωνική απόσταση και από τους δύο ρόλους της. Είναι σε θέση να τους αναλύει και τους δύο με αυτοσυνείδηση, σαν να ήταν ένας ξένος.»

Η έμφαση που δίνεται στα δύο παραπάνω μυθιστορήματα στην εσωτερική έναντι της εξωτερικής πραγματικότητας θεωρείται ότι τα φέρνει ειδολογικά κοντά στο «μυθιστόρημα της αφύπνισης» (487). Αποτελούν έτσι «αφηγήσεις της έννοιας

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

του εγώ», σε αντίθεση με τον *Λεωνή* και τον *Ήλιο του θανάτου*, τα οποία κατατάσσονται τελικά από τον Τζιόβα στις αφηγήσεις «ιστορικής ή κοινωνικής συμμόρφωσης» (503). Η διαφορά ανάμεσα στις ξεχωριστές έτσι κατηγορίες Bildungsroman που εξετάζονται δεν αντικατοπτρίζει μόνο τη μετάβαση «από τον ανδρισμό στη θηλυκότητα» (503), αλλά και την αλλαγή που έχει υποστεί το ίδιο το είδος του Bildungsroman μέσω της αμφισβήτησης του τελεολογικού του χαρακτήρα, ο οποίος προωθεί την κοινωνική συμμόρφωση.[103]

Ως ουσιαστική τέλος συμβολή στη μελέτη του Bildungsroman στην ελληνική λογοτεχνία πρέπει να αναφερθεί η ανέκδοτη εργασία του Πάγκαλου (2005), στην οποία εξετάζονται συγκριτικά τα έργα *Lehrjahre* του Goethe και *Ακυβέρνητες Πολιτείες* του Τσίρκα, από την άποψη του ζητήματος της αρρενωπότητας, ενώ σε αυτήν εμπεριέχεται η πρώτη στα ελληνικά ενδελεχής θεωρητική επισκόπηση του είδους. Στον ίδιο ανήκει επίσης η σύνθεση του λήμματος «Bildungsroman» στο *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (Πάγκαλος 2007).

Όπως καθίσταται σαφές από τα παραπάνω, ενώ πολλά από τα μυθιστορήματα της νέας ελληνικής λογοτεχνίας που μπορούν να περιληφθούν στην κατηγορία του Bildungsroman απασχόλησαν από διάφορες απόψεις την κριτική, μόνο πρόσφατα σχετικά άρχισε να λαμβάνεται υπόψη από την ελληνική κριτική ο διεθνής θεωρητικός και μεθοδολογικός προβληματισμός που αφορά το είδος. Επιπλέον, λείπουν ακόμη ενδελεχείς μελέτες σημαντικών δειγμάτων του είδους υπό το παραπάνω κριτικό πρίσμα, κυρίως στην περιοχή του γυναικείου Bildungsroman. Μέρος της έλλειψης αυτής επιχειρεί να καλύψει η παρούσα εργασία.

[103] «Τα τέσσερα μυθιστορήματα […] αντανακλούν, ως ένα βαθμό, τη μετάβαση από την ανδρική στη γυναικεία εκδοχή του *Bildungsroman* και προσφέρουν τη βάση για μία επανεξέταση της ανάπτυξης του είδους στην Ελλάδα στο ευρύτερο πλαίσιο της κοινωνικής αλλαγής.» (Τζιόβας 2007: 504 – 505).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Ε. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η έννοια της Bildung περικλείει γενικά όλους εκείνους τους παράγοντες οι οποίοι διαμορφώνουν άμεσα ή έμμεσα τη ζωή ενός ατόμου και συντελούν στη διαμόρφωση της ταυτότητας και στην κοινωνικοποίησή του: οικογένεια, σχολείο, εκκλησία, κοινωνικές σχέσεις (φιλίες, αντιπαλότητες, ερωτικοί δεσμοί), επαγγελματική ενασχόληση, φιλοσοφικές αναζητήσεις, πολιτικές ιδέες, τέχνη, κλπ., γενικά κάθε είδους δραστηριότητα που επηρεάζει τη σχέση του ατόμου τόσο με το περιβάλλον του (φυσικό και κοινωνικό) όσο και με τον εαυτό του. Αυτό συμβαίνει διότι η Bildung είναι η βασική διαδικασία μέσω της οποίας το άτομο διαμορφώνει τα απαραίτητα ιδεολογικά σχήματα, μέσω των οποίων καθίσταται δυνατή – αλλά και επηρεάζεται αναπόδραστα – η προσέγγιση του κόσμου (εσωτερικού και εξωτερικού) από το άτομο. Στην παραπάνω επισκόπηση παρουσιάστηκαν ακροθιγώς ορισμένα μόνο έργα που προσεγγίζονται ως Bildungsroman και επιλεκτικά βασικές ερμηνευτικές και κριτικές εργασίες που αναφέρονται στο υπό εξέτασιν είδος. Στη συνέχεια της εργασίας και σε διάφορα σημεία της θα αναφερθούν και άλλες συναφείς κριτικές προσεγγίσεις του Bildungsroman, σε σύνδεση με συγκεκριμένα ζητήματα, που αφορούν τα έργα της νέας ελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής, τα οποία θα μελετηθούν διεξοδικά.

Όπως προαναφέρθηκε, στη σύγχρονη κριτική ορολογία ο όρος Bildungsroman χρησιμοποιείται για να περιγράψει πολλών ειδών λογοτεχνικά έργα που αναφέρονται στη διαδικασία διαμόρφωσης του κεντρικού ήρωα – ηρωίδας. Συχνά μάλιστα δεν διακρίνεται με σαφήνεια από συγγενείς όρους, όπως το *Entwicklungsroman* («μυθιστόρημα εξέλιξης» ή «ανάπτυξης»), με θέμα γενικά την ανάπτυξη του ατόμου, το *Erziehungsroman* («μορφωτικό μυθιστόρημα» ή «μυθιστόρημα αγωγής / μαθητείας»), με επίκεντρο την παιδευτική διαδικασία και τη συστηματική εκπαίδευση του ατόμου, συνήθως από κάποιον μέντορα, ως προς κάποιες αξίες ή «μαθήματα» που οφείλει να διδαχθεί, και το *Künstlerroman*, που αναφέρεται ειδικότερα στην εξέλιξη κάποιου καλλιτέχνη («μυθιστόρημα καλλιτεχνικής ωρίμασης»). Το *Entwicklungsroman*, ως έργο που επικεντρώνεται γενικότερα στην ανάπτυξη και ωρίμαση του πρωταγωνιστή του, θεωρείται (αν και όχι από όλους τους μελετητές) ως ευρύτερος όρος από ό,τι το Bildungsroman, που συνδέεται κατά κάποιους είτε με τα λογοτεχνικά και κοινωνικά συμφραζόμενα του 18^{ου} αι., είτε με πολιτισμικές και

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

φιλοσοφικές συνιστώσες που λείπουν από το *Entwicklungsroman*.[104] Άλλοι όροι που επίσης χρησιμοποιούνται ως υποκατηγορίες του *Bildungsroman* ή εναλλακτικά προς αυτό είναι οι *Individualroman, Sozialroman* και *Identitätsroman*, ενώ στην αγγλική είναι συνήθεις οι όροι *novel of youth, of education, of apprenticeship, of formation* (πβ. γαλλικά *roman de formation*), *of initiation, of development, life novel, coming of age novel*, κλπ. (δες Gerhard 1926, Swales 1972, 14, Jost 1974, Buckley 1974: vii – viii, 13 – 14, Hardin 1991: xvi, Kontje 1993: xi, κ.ά.).

Οι όροι που χρησιμοποιούνται στα ελληνικά ακολουθούν, με τρόπο ελάχιστα συστηματικό και συνεπή, τη συγκεχυμένη ποικιλομορφία της διεθνούς ορολογίας, κυρίως της αγγλικής: μυθιστόρημα εφηβείας / εφηβικό μυθιστόρημα (*adolescent novel*), μυθιστόρημα ενηλικίωσης (*coming of age*), ανάπτυξης / εξέλιξης / εξελικτικό (*Entwicklungsroman*), διάπλασης / διαμόρφωσης (Bildungsroman), μαθητείας (*novel of apprenticeship*), μύησης (*initiation*), εκπαίδευσης (*novel of education*), αφύπνισης (*novel of awakening*), αυτοανακάλυψης (*novel of self-discovery*).

Από ετυμολογικής απόψεως, η απόδοση του Bildungsroman στην ελληνική ως μυθιστόρημα *διαμόρφωσης* ή *διάπλασης* φαίνεται αρκετά επιτυχής: η έννοια της «μορφής», που αποδίδει τη γερμανική έννοια *Bild – bilden*, και κατ' επέκταση την τελική Bildung του ατόμου, σε αντίθεση με την προηγούμενη «ά-μορφη» κατάστασή του, αλλά και της «διάπλασης», με τη θεολογική και παιδαγωγική χροιά του όρου (πβ. τη «διάπλασιν των παίδων»), καθιστούν τους ελληνικούς όρους σε μεγάλο βαθμό εγγύς σημασιολογικά με το γερμανικό πρωτότυπο. Ωστόσο, θεωρούμε ότι η απόδοση του όρου στα ελληνικά είναι περιττή, καθώς τα τελευταία χρόνια στο μεγαλύτερο μέρος της σχετικής βιβλιογραφίας, ο όρος απαντά αμετάφραστος. Ακολουθώντας αυτήν την πρακτική, στην παρούσα εργασία χρησιμοποιείται ο όρος Bildungsroman ως διεθνής κριτικός όρος στη γερμανική του τυπολογική σκευή, στην ταξινομική του όμως λειτουργία, όπως υποστηρίχθηκε παραπάνω.

Με βάση τα παραπάνω, θα μελετηθούν στην παρούσα εργασία κείμενα της νεότερης ελληνικής λογοτεχνίας τα οποία μπορούν να συγκαταλεχθούν στην ευρύτερη κατηγορία του *Bildungsroman*, ως δομικού τύπου.[105] Κεντρική θέση στα

[104] Από τις πρώτες εργασίες που προωθούν τη συγκεκριμένη διάκριση στην ορολογία είναι αυτή της Gerhard (1926).

[105] Η κατηγοριοποίηση των έργων με τον έναν ή τον άλλο τρόπο (με βάση συγκεκριμένα κριτήρια) και η ανάλογη κριτική και θεωρητική προσέγγισή τους δεν σημαίνει ότι αποκλείουν άλλου είδους κατηγοριοποιήσεις και προσεγγίσεις. Αντίθετα, διαφορετικές προσεγγίσεις, θεωρητικά και μεθοδολογικά έγκυρες, φωτίζουν πολύπλευρα τα λογοτεχνικά έργα. Όπως εξάλλου τονίζει η Αμπατζοπούλου (1994: 77), «η ταξινόμηση των μυθιστορημάτων εφηβείας, όπως άλλωστε και όλων

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

έργα αυτά κατέχει η διαδικασία της διαμόρφωσης των βασικών ηρώων (ηρωίδων, εν προκειμένω), μέσω της επίδρασης ποικίλων παραγόντων. Ζητούμενο για την ηρωίδα (περισσότερο ή λιγότερο συνειδητά) αποτελεί η απόκτηση ταυτότητας, ο αυτοπροσδιορισμός και η επίτευξη της αυτοσυνειδησίας, καθώς διαβαίνει το κατώφλι της ενήλικης ζωής αφήνοντας πίσω την παιδική ηλικία. Η *τριβή* της ατομικής ψυχολογίας στα δεδομένα της κοινωνικής εμπειρίας αναδεικνύεται σε βασικό διαμορφωτικό άξονα του κεντρικού μυθοπλαστικού χαρακτήρα. Κατά συνέπεια η εφηβεία καθεαυτή δεν αποτελεί στα μυθιστορήματα αυτά το κεντρικό θέμα, παρά συνθέτει το πλαίσιο (σε επίπεδο ηλικίας, φυσιολογίας, ψυχολογίας και κοινωνικών σχέσεων), μέσα στο οποίο τελούνται οι διεργασίες της διαμόρφωσης της μυθοπλαστικής ηρωίδας. Για το λόγο αυτό η απόδοση του Bildungsroman ως «μυθιστόρημα εφηβείας» θεωρούμε ότι δεν είναι ιδιαίτερα επιτυχής.[106]

Η συγκεκριμένη μορφή της εξέλιξης, οι διαμορφωτικοί παράγοντες που την επηρεάζουν και η τελική της έκβαση αποτελούν διαφοροποιητικά χαρακτηριστικά για κάθε έργο και σχετίζονται με τη συγγραφική προθετικότητα και τις πολιτισμικές, λογοτεχνικές και ιδεολογικές συνθήκες παραγωγής, μπορούν ωστόσο να χρησιμοποιηθούν ως κριτήρια για κατάταξη σε διαφορετικές υποκατηγορίες της ευρύτερης κατηγορίας του Bildungsroman. Ειδικά για το γυναικείο Bildungsroman, θα υιοθετήσουμε τη διάκριση σε δύο τύπους ή αφηγηματικά σχήματα: αυτό της **μαθητείας** (διάκριση των Abel *et al*. 1983. πβ. «γυναικείο Bildungsroman», κατά τη Felski 1986, 1989) και αυτό της **αφύπνισης** (Abel *et al*. 1983, Felski 1986, 1989). Όπως παρουσιάστηκε, ο πρώτος τύπος χαρακτηρίζεται από μια ιστορική και γραμμική δομή εξέλιξης, η οποία λαμβάνει τη μορφή μιας «εξωτερικής» κίνησης της ηρωίδας προς τη δημόσια δραστηριοποίηση, παρά τους ποικίλους ανασταλτικούς παράγοντες που μπορεί να αντιμετωπίζει. Η Bildung της ηρωίδας αποτελεί ενός είδους αυτοπραγμάτωση σε ένα ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο. Ο δεύτερος τύπος παρουσιάζει τη γυναικεία εξέλιξη ως αφύπνιση προς μία εσώτερη γνώση του εαυτού,

---

των μυθιστορηματικών έργων, δεν πραγματοποιείται στη βάση ενός φυσικού νόμου: οι κατηγοριοποιήσεις, και όχι μόνο στη λογοτεχνία, έχουν συμβατικό χαρακτήρα και στηρίζονται σε ταξινομικές πρακτικές που διακρίνονται για σχετικότητα».

[106] Πβ. Αμπατζοπούλου (1994: 75): «Πρόκειται για το Bildungsroman, ή μυθιστόρημα εφηβείας σύμφωνα με την επικρατέστερη αλλά όχι και σωστή απόδοση του όρου στα ελληνικά». Ένα μυθιστόρημα εφηβείας δεν είναι απαραίτητα μυθιστόρημα διαμόρφωσης ή μύησης (μπορεί λχ. κεντρικό θέμα να αποτελεί κάποια περιπέτεια, έρωτας, κλπ. νέων ανθρώπων, ενώ η ατομική διαμόρφωση του ήρωα να διαφαίνεται συμπληρωματικά, να δίνεται ανολοκλήρωτα και αποσπασματικά ή να αντιμετωπίζεται ακροθιγώς). Ανάλογα, ένα μυθιστόρημα μύησης δεν αποτελεί αναγκαστικά μυθιστόρημα εφηβείας.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

συνήθως μακριά από τις κοινωνικές συνιστώσες. Η Bildung έχει κατά κανόνα τη μορφή μιας εσωτερικής συνειδησιακής μεταβολής και αυτογνωσίας.[107] Στη συνέχεια της εργασίας θα μελετήσουμε αναλυτικά δύο έργα της νέας ελληνικής λογοτεχνίας της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου, τα οποία θεωρούμε ότι αντιπροσωπεύουν τυπικά *παραδείγματα* της ελληνικής έκφανσης των συγκεκριμένων τύπων του γυναικείου Bildungsroman.

[107] Η Felski (1989: 127) θεωρεί ότι οι δύο αυτοί αφηγηματικοί τύποι της γυναικεία αυτό-ανακάλυψης αντικατοπτρίζουν δύο κυρίαρχες τάσεις του φεμινισμού: η πρώτη τονίζει τον ακτιβισμό, την πολιτική εμπλοκή και τη δραστηριοποίηση της γυναίκας στη δημόσια σφαίρα, ενώ η δεύτερη δίνει έμφαση σε έναν ρομαντικό ατομικισμό και στη δημιουργία πολύμορφων σχέσεων ανάμεσα στο άτομο και στη φύση, καθώς επίσης ανάμεσα στο άτομο και σε άλλα άτομα ως «μέσο υπέρβασης της αποξενωμένης φύσης της σύγχρονης σκέψης και εμπειρίας». Όπως βέβαια παραδέχεται (Felski 1989: 127 – 128), δεν υπάρχει απαραίτητα μια μονοδιάστατη σχέση επίδρασης μεταξύ τους, καθώς η λογοτεχνική και η πολιτική περιοχή αλληλεπιδρούν τόσο μεταξύ τους όσο και με την ευρύτερη πολιτισμική και κοινωνική σφαίρα.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΣΤΟΧΟΣ – ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Α. ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ – ΘΕΜΑΤΙΚΟΙ ΑΞΟΝΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗΣ

Στην παρούσα εργασία θα μας απασχολήσει η προσέγγιση μυθιστορημάτων της νέας ελληνικής λογοτεχνίας, που δημοσιεύτηκαν κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο και τα οποία πραγματεύονται ως κεντρικό ζήτημα την εξέλιξη της μυθοπλαστικής ηρωίδας από την παιδική ηλικία στην ωριμότητα. Βασικό ερευνητικό αντικείμενο αποτελεί ακριβώς η μελέτη της εξελικτικής πορείας της μυθοπλαστικής ηρωίδας προς την ενηλικίωση, του τρόπου με τον οποίο παρουσιάζεται η πορεία αυτή και του «αποτελέσματός» της: η διαφοροποίηση που έχει υποστεί η ηρωίδα σε σχέση με την αρχή του έργου, τα «νέα» χαρακτηριστικά που απέκτησε, εφόσον συνέβη κάτι τέτοιο, και οι προοπτικές που παρουσιάζονται να ανοίγονται μπροστά της στο τέλος της αφήγησης. Επιμέρους ερωτήματα που θα μας απασχολήσουν περιλαμβάνουν μεταξύ άλλων τα εξής:

- Πώς παρουσιάζεται η ηρωίδα πριν την αρχή της πορείας ενηλικίωσής της και πότε εντοπίζεται χρονικά η αρχή της πορείας αυτής;
- Ποιοι παράγοντες παρέχουν το έναυσμα και επηρεάζουν την εξέλιξή της και με ποιον τρόπο ο καθένας;
- Ποια είναι η κατάληξη της εξελικτικής πορείας της ηρωίδας; Επιτυγχάνεται τελικά κάποιου είδους «ωρίμαση» ή «ολοκλήρωση» και με ποιον συγκεκριμένο τρόπο; Γενικά, πώς ορίζεται η «ωρίμαση» αναφορικά με γυναίκες – ηρωίδες;
- Σε συνδυασμό με τα παραπάνω, ποιοι είναι εξαρχής οι «στόχοι» ανάπτυξής της, εφόσον μπορούν να εντοπιστούν; Δίνεται λ.χ. έμφαση στην αυτονομία, την ανεξαρτησία της ηρωίδας ή στην ανάπτυξη διαπροσωπικών σχέσεων;
- Ποιοι ψυχολογικοί παράγοντες και κοινωνικές πιέσεις παρεμποδίζουν και γενικά επηρεάζουν τη γυναικεία ανάπτυξη;
- Με ποιους τρόπους εγγράφεται η πορεία προς την ενηλικίωση στο επίπεδο των χαρακτήρων και της πλοκής, αλλά και αυτό της φωνής και της εστίασης;
- Τέλος, πώς συνδέονται οι συγκεκριμένες αφηγηματικές επιλογές, τόσο σε επίπεδο περιεχομένου όσο και τεχνικών της αφήγησης, με την εποχή στην οποία κινούνται οι συγγραφείς των έργων, τα σύγχρονα πολιτικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα;

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Τα μυθιστορήματα που αποτελούν το ερευνητικό *corpus* θα μελετηθούν στο πλαίσιο που η σύγχρονη λογοτεχνική θεωρία και κριτική έχει ορίσει, και απεργάζεται ακόμη, για το είδος του Bildungsroman ως ευρύτερου δομικού τύπου, θεωρώντας ότι η προσέγγιση αυτή θα προτείνει νέους και ενδιαφέροντες τρόπους ανάγνωσης των παραπάνω έργων. Έτσι, η κειμενική ανάλυση αντλεί κατά βάση από τα μεθοδολογικά εργαλεία που έχουν αναπτυχθεί και εφαρμοστεί στο χώρο ειδικότερα του γυναικείου Bildungsroman. Καθώς τα έργα του είδους αυτού αποτυπώνουν συνήθως την εξελικτική πορεία των ηρωίδων από κάποιο αρχικό στάδιο ανωριμότητας σε κάποιο τελικό στάδιο (θεωρούμενης) ωριμότητας ή τουλάχιστον μεταβολής στο χαρακτήρα, στη δυνατότητα αυτογνωσίας και στο αντιληπτικό τους πρίσμα, η ανάλυση ακολουθεί αυτή τη γραμμική, σε μεγάλο βαθμό, αφηγηματική διαδικασία, που συμπίπτει με τη χρονική εξέλιξη της ηρωίδας και της ιστορίας, έστω και αν αυτή παρουσιάζεται σε πολλές περιπτώσεις επιλεκτικά. Συγκεκριμένα, εντοπίζονται τα χαρακτηριστικά, οι ιδιότητες, οι αδυναμίες, κλπ. της ηρωίδας, όπως παρουσιάζονται στην αρχή της αφήγησης («**αρχική κατάσταση**»), κατόπιν μελετώνται οι αλλαγές που εμφανίζονται σε αυτήν με την πάροδο του χρόνου και την πρόσκτηση ποικίλων εμπειριών σε διάφορα επίπεδα, ενώ καταληκτικά εξετάζεται η «**τελική κατάστασή**» της, συγκριτικά με το αρχικό στάδιο, και ως συνέπεια της επίδρασης διαφόρων παραγόντων.

Η δομική αυτή προσέγγιση προσομοιάζει με την παραδοσιακή διάκριση της αφηγηματικής ακολουθίας σε αρχική κατάσταση («προπαρασκευαστικό μέρος»), πλοκή («δράση» ή «περιπέτεια») και λύση («έκβαση»). Όπως όμως θα φανεί στη διάρκεια της ανάλυσης, στην περίπτωση τουλάχιστον των γυναικείων Bildungsroman η έννοια της «δράσης», της «περιπέτειας» και της «λύσης» πρέπει να προσεγγιστούν όχι με το συνήθη τρόπο προσδιορισμού τους, αλλά με μια τροποποιημένη έννοια που μπορεί να εναρμονιστεί στην ιδιαιτερότητα του είδους. Έτσι λόγου χάρη ως «δράση» δεν νοείται αποκλειστικά το σύνολο των *ενεργειών* της ηρωίδας στον ιδιωτικό ή δημόσιο χώρο, με τις οποίες επιχειρείται η επιτυχία κάποιου στόχου, αλλά επίσης τόσο οι *εσωτερικές διεργασίες*, η *ενδοσκόπηση* και η καταγραφή της επίδρασης των εξωτερικών εμπειριών στον *ψυχικό της κόσμο*, όσο και οι περιορισμένες συχνά (ή και μηδαμινές κατά περίπτωση) δυνατότητες ουσιαστικής *δράσης* της ηρωίδας στο περιβάλλον της λόγω της λειτουργίας απαγορευτικών συνθηκών που συνδέονται συνήθως με την ανδρική κυριαρχία. Παρόμοια, ως «λύση» δεν μπορεί να εννοηθεί μόνο η επίτευξη (ή η αδυναμία επίτευξης) κάποιου εξωτερικού στόχου που συνδέεται

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

με τη συγκεκριμένη δράση των ηρώων (και συχνά τις απαραίτητες μεταβολές στο χαρακτήρα, τις διαπιστώσεις, τις γνώσεις που αποκτούν, κλπ.), αλλά και η ίδια η εσωτερική μεταβολή ή τουλάχιστον η απόπειρα αυτογνωσίας και αυτοπροσδιορισμού.

Η Labovitz, σε μία από τις θεμελιώδεις μελέτες του γυναικείου Bildungsroman στον 20ου αι., μελετά ομοιότητες και μοτίβα σε δείγματα του είδους από την αγγλική, γαλλική, νοτιοαφρικανική και γερμανική λογοτεχνία, ενώ κατατάσσει τα θεματικά αυτά μοτίβα στις εξής κατηγορίες:

- *αυτοπραγμάτωση* (που περιλαμβάνει ερωτήματα ταυτότητας, ανακάλυψης του εαυτού και αυτογνωσίας)
- *έμφυλοι ρόλοι* (που περιλαμβάνει τους ρόλους άνδρα / γυναίκας και τα πρότυπα ρόλων)
- *εκπαίδευση*
- «*εσωστρέφεια*» και «*εξωστρέφεια*» (*inner and outer directedness*, σε ψυχολογικό, σεξουαλικό, ιδεολογικό και κοινωνικό επίπεδο)
- *θρησκευτική κρίση - αμφισβήτηση* (σε κάποιες περιπτώσεις)
- *καριέρα*
- *στάση ως προς το ζήτημα του γάμου*
- *φιλοσοφικά ερωτήματα* (σκέψεις για τη ζωή και το θάνατο)
- *αυτοβιογραφικά στοιχεία* των συγγραφέων, που μπορούν να εντοπιστούν στα έργα.

Τα παραπάνω θεματικά μοτίβα, τα οποία σχετίζονται κατά τη Labovitz (1988: 8) με την προσωπική πορεία αναζήτησης της ηρωίδας σε κοινωνικό ή πνευματικό επίπεδο, αποτελούν ένα χρήσιμο μεθοδολογικό εργαλείο προσέγγισης των εξεταζόμενων μυθιστορημάτων. Η λεπτομερέστερη ωστόσο μελέτη του ερευνητικού υλικού οδήγησε στην προσαρμογή του συγκεκριμένου σχήματος, ώστε να εναρμονιστεί με την ιδιαιτερότητα των ελληνικών έργων και να καλύψει κατά το δυνατό ολοκληρωμένα περισσότερες πλευρές τους. Έτσι, οι παραπάνω κατηγορίες, οι οποίες, όπως θα φανεί κατά την ανάλυση, χρησιμοποιούνται ως άξονες «θεματικής» προσέγγισής τους και εντοπισμού μοτίβων και ομοιοτήτων ή διαφορών, αναγκαστικά τροποποιήθηκαν μερικώς. Κάποιες κατηγορίες εντάχθηκαν σε άλλες ευρύτερες, προστέθηκαν άλλες, ενώ γενικότερα αναδιοργανώθηκε ο τρόπος κειμενικής προσέγγισης, με στόχο τη μεγαλύτερη πληρότητα και ευελιξία, όσον αφορά τουλάχιστον τα συγκεκριμένα έργα εξέτασης. Έτσι, οι βασικοί θεματικοί άξονες

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

γύρω και μέσα από τους οποίους εκτυλίσσεται η πορεία εξέλιξης των μυθοπλαστικών ηρωίδων εντοπίζονται τελικά στους εξής:

- οικογένεια

- ερωτισμός

- ταξίδια

- ανακάλυψη δεξιοτήτων / ταλέντων και ανάλογη ενασχόληση (λχ. μουσική)

- ιδεολογική αφύπνιση – στράτευση

- κοινωνική δραστηριοποίηση – επαγγελματική ενασχόληση

- περιβάλλουσες συνθήκες – συμβάσεις – έμφυλοι ρόλοι

- λόγος και σιωπή.

Με τους συγκεκριμένους παράγοντες συμπλέκονται επιμέρους επανερχόμενα μοτίβα, όπως αυτά του *θανάτου*, της *φιλίας*, της *επικοινωνίας*, κ.ά. Η σημασία που δίνεται στους παράγοντες αυτούς, αλλά και η ίδια η υπόστασή τους ως διαμορφωτικών μέσων ποικίλλει ανάλογα με το Bildungsroman, όπως θα φανεί αναλυτικότερα στη συνέχεια. Η εξέταση θα ακολουθήσει τους παραπάνω άξονες σε μία κάθετη («παραδειγματική») ανάλυση του έργου, επιχειρώντας όμως ταυτόχρονα, στο πλαίσιο του κάθε θεματικού άξονα, να διατηρηθεί η οπτική της «οριζόντιας» εξέλιξης, σε επίπεδο θεματικό και αφηγηματικό, που είναι απαραίτητη για την αποτύπωση της πορείας της ηρωίδας. Σε πολλά σημεία της εξέτασης οι δύο άξονες συμπλέκονται, ενώ παραχωρείται κατά περίπτωση προτεραιότητα στον ένα ή στον άλλο άξονα, ανάλογα με τη σημασιολογική και αφηγηματική βαρύτητα που θεωρείται ότι φέρει στα συγκεκριμένα συμφραζόμενα.

Επιπλέον, τα δύο βασικά έργα που θα μελετηθούν αναλυτικά επιλέχθηκαν ώστε να αντιπροσωπεύουν τους δύο βασικούς αφηγηματικούς τύπους που ορίζονται για το γυναικείο Bildungsroman: ο τύπος της «αφύπνισης» (Κρανάκη, *Contre-Temps*) και ο τύπος της «μαθητείας» (Αξιώτη, *Εικοστός αιώνας*). Σχηματικά, η ανάλυση των έργων αυτών ακολουθεί την παρακάτω δομή:

Α. Αρχική κατάσταση ηρωίδας: παιδική ηλικία, «έναυσμα»

Β. Έναρξη εξελικτικής πορείας: παράγοντες (διαδικασίες) που οδηγούν στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς της (οικογένεια, ερωτισμός, ταξίδια, ανακάλυψη δεξιοτήτων, κλπ – εφόσον οι παράγοντες αυτοί σχετίζονται με την εξέλιξη της συγκεκριμένης ηρωίδας)

Γ. Κατάληξη της πορείας της ηρωίδας (τελική κατάσταση – προοπτικές)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Β. ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Σε συνδυασμό με τη θεωρία και την κριτική του Bildungsroman αξιοποιούνται επιπρόσθετα στοιχεία που συνδέονται με την ευρύτερη ανάλυση των αφηγηματικών κειμένων, τροποποιημένα για τους συγκεκριμένους σκοπούς της παρούσας έρευνας. Όπως είναι γνωστό, η έντονη καλλιέργεια της αφηγηματολογίας κατά το β΄ μισό του 20ου αι. και η ανάπτυξη μιας συστηματικής θεωρίας του αφηγηματικού λόγου και αντίστοιχων μεθόδων ανάλυσης συγκεκριμένων αφηγηματικών έργων συνδέθηκε με μία αρκετά εμφανή «πόλωση» των εργασιών στον τομέα αυτό γύρω από δύο βασικούς άξονες.[108] Παρά τις μικρότερες ή μεγαλύτερες επιμέρους διαφορές μεταξύ τους, στον ένα άξονα συσπειρώνονται γενικά θεωρητικές μελέτες και αναλυτικές προσεγγίσεις αφηγημάτων που εξετάζουν το «αφηγηματικό περιεχόμενο», την αφηγημένη ιστορία, τις δομές βάθους του αφηγήματος, με στόχο τη σύνθεση μιας αφηγηματικής «γραμματικής» ή «συντακτικού».[109] Στον άλλο άξονα κοινό ερευνητικό αντικείμενο ορίζεται η ίδια η πράξη της διήγησης, το υφολογικό επίπεδο, οι αφηγηματικοί τρόποι και τεχνικές, με στόχο την κατάρτιση μιας αφηγηματικής «ποιητικής».[110] Η παραπάνω ερευνητική διάσταση ωστόσο οδήγησε στην παραγωγή μελετών που αναγκαστικά φωτίζουν μερικώς μόνο την αφηγηματική γραφή, γεγονός που διαπιστώνεται ήδη στα έργα ερευνητών, όπως ο Roland Barthes (1966) και ο Lubomir Doležel (1973), οι οποίοι επιχειρούν μια συνολική, κατά το δυνατό, προσέγγιση των αφηγηματικών κειμένων, συνθετική των παραπάνω μεθοδολογικών τρόπων.

Η αφηγηματική ανάλυση που θα εφαρμοστεί στην εξέταση των μυθιστορημάτων αντλεί έτσι στοιχεία και από τις δύο παραπάνω κατευθύνσεις, επιχειρώντας να κινηθεί και στα τρία επίπεδα της αφηγηματικής διαδικασίας που αναγνωρίζονται συνήθως σε σύγχρονες αφηγηματικές μελέτες και περιλαμβάνουν τη διάκριση σε ***ιστορία, αφηγηματική πράξη*** και ***αφήγημα.***[111] Η *ιστορία* (*histoire*)

---

[108] Δες Καψωμένο (2003: 11 – 14, 81 – 87, 172 – 173).
[109] Δες λ.χ. εργασίες των Greimas (1966), Todorov (1971), Bremond (1973), κ.ά.
[110] Δες χαρακτηριστικά εργασίες των Genette (1972, 1983), Weinrich (1964), Lotman (1973), κ.ά.
[111] Genette (2007: 87). Πβ. τη διάκριση της Rimmon – Kenan (1983: 3 – 4) σε *story*, *narration*, *text*, της Bal (1985: 6) σε *fabula*, *story*, *text*, του Todorov (1989) σε *σημασιολογικό*, *συντακτικό* και *λεκτικό* επίπεδο, κλπ. Δες επίσης Δερμιτζάκη (2000: 26 – 30). Αντίστοιχη διάκριση μπορεί να εφαρμοστεί σε κάθε αφηγηματικό μέσο (προφορική αφήγηση, κινηματογράφο, κλπ.). Για λεπτομέρειες σχετικά με τη μέθοδο αφηγηματικής ανάλυσης που εφαρμόζεται, αλλά και γενικότερα για τεχνικές, έννοιες, όρους, κλπ. της αφηγηματολογίας δες στην ελληνική Καψωμένος (2003), Τζιόβας (2002, 2003). Θεμελιώδη παραμένουν επίσης τα έργα των Greimas (1966), Todorov (1971), Bremond (1973) και Stanzel (1999).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αναφέρεται στο «μύθο», την υπόθεση, το αφηγηματικό περιεχόμενο, το «σημαινόμενο» της αφήγησης. Η *αφηγηματική πράξη* (*narration*) αφορά την πράξη του αφηγείσθαι, την πλοκή, την *αφηγηματική παρουσίαση* της ιστορίας. Το *αφήγημα* (*récit*) αποτελεί το αφηγηματικό κείμενο, το «σημαίνον» της αφήγησης, το κείμενο που έχει μπροστά του ο αναγνώστης και δεν είναι παρά η *τελική λεκτική αποτύπωση* της αφήγησης και ταυτόχρονα η αρχική βάση μελέτης των υπόλοιπων επιπέδων: μόνο μέσω του κειμένου έχει ο αναγνώστης πρόσβαση στην ιστορία και στη διαδικασία παραγωγής του.[112]

Μπορεί όμως να εντοπιστεί και ένα τέταρτο επίπεδο, το οποίο περικλείει τα άλλα τρία και σχετίζεται με την επικοινωνιακή λειτουργία που επιτελεί κάθε λογοτεχνικό έργο. Όπως τονίζουν θεωρητικοί που κινούνται στο χώρο της πρόσληψης – αναγνωστικής ανταπόκρισης, η αφηγημένη ιστορία, όπως πραγματώθηκε από τις συγκεκριμένες επιλογές σε αφηγηματικό και λεκτικό επίπεδο, ξεκινά από κάποιον συγγραφέα, με αποδέκτη ορισμένους αναγνώστες, σε συγκεκριμένο τόπο και εποχή, όπου λειτουργούν ιδιαίτερες κοινωνικές, ιδεολογικές, λογοτεχνικές και γλωσσικές συμβάσεις. Στο τέταρτο αυτό επίπεδο, το οποίο μπορεί να οριστεί ως ***επικοινωνιακό πλαίσιο***, κινείται ο συγγραφέας, ο αναγνώστης της εποχής έκδοσης του λογοτεχνικού έργου αλλά και η μετέπειτα αναγνωστική του πορεία.[113]

Στο επίπεδο της *ιστορίας* εξετάζονται οι επιλογές των γεγονότων, των δραματικών επεισοδίων, των προσώπων, οι μεταξύ τους σχέσεις, η κατάληξη του μύθου, κλπ. Στο επίπεδο της *αφηγηματικής πράξης* μελετώνται ζητήματα, όπως η σειρά, ο χρόνος, η εστίαση, κλπ. ενώ σε αυτό του *αφηγήματος* ποικίλα θέματα

---

[112] Χρησιμοποιούμε τον όρο «ο αναγνώστης» με την έννοια του (ιδεατού και ιδανικού ίσως) αποδέκτη του αφηγήματος, σε οποιοδήποτε τόπο και χρονική στιγμή, χωρίς υπαινιγμό στο φύλο του αποδέκτη αυτού. Παρόμοια, αναφερόμαστε παρακάτω στον «αφηγητή» (σε αρσενικό γένος), με την έννοια της αφηγηματικής διαμεσολάβησης και όχι του φύλου ή κάποιας «υλικής» υπόστασης μιας αφηγηματικής φωνής, **εκτός εάν προσδιορίζεται διαφορετικά στο κείμενο**. Η χρήση των όρων «η αναγνώστρια» / «η αφηγήτρια» για τις περιπτώσεις αυτές θα ήταν εξίσου θεμιτή, αλλά δεν έγινε προς αποφυγήν υφολογικής εκζήτησης, παρερμηνειών και ιδεολογικής φόρτισης. Ακολουθείται έτσι η παραδοσιακή, συμβατική (και σαφώς ιδεολογική) χρήση του αρσενικού γένους, η οποία παραπέμπει γενικευτικά (κατά το γνωστό σχήμα *κατεξοχήν*) στον «άνθρωπο».

[113] Δες χαρακτηριστικά Iser (1976), Jauss (1977), Holub (1984), Lintvelt (1991). Ακόμη και αν δεν υπάρχουν συγκεκριμένοι κειμενικοί δείκτες που να παραπέμπουν τον αναγνώστη σε κάποια αφηγηματική φωνή ή λειτουργία, η επικρατούσα αναγνωστική πρακτική τείνει να «επιβάλει» ένα παρόμοιο επικοινωνιακό πλαίσιο στην αφήγηση (Fludernik 2001: 622 – 623). Η Fludernik (1996: 31 – 35) ονομάζει το φαινόμενο, κατά το οποίο οι αναγνώστες προβάλλουν παραμέτρους από την πραγματική ζωή στην αναγνωστική διαδικασία, «αφηγηματοποίηση» (*narrativization*). Αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας είναι η αντιμετώπιση των αφηγηματικών κειμένων ως πραγματικών παραδειγμάτων αφήγησης, όπου πάντα υπάρχει κάποιος αφηγητής που παράγει την ιστορία.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

γλωσσικής και υφολογικής ανάλυσης. Στο επίπεδο τέλος του *επικοινωνιακού πλαισίου* εμπίπτουν ζητήματα ευρύτερης ιδεολογικής ερμηνείας (επιλογές της θεματικής από τους συγγραφείς, κοινωνικές συμβάσεις της εποχής τους, αιτήματα, πιέσεις, κ.ά.), διακειμενικότητας, αναγνωστικής πρόσληψης, κλπ, στο βαθμό που αυτά μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο επιστημονικής μελέτης και εφόσον βέβαια σχετίζονται με την πληρέστερη ερμηνεία του ίδιου του λογοτεχνικού κειμένου.

Τα παραπάνω επίπεδα βρίσκονται φυσικά σε άμεση συνάρτηση μεταξύ τους. Η ύπαρξη όλων είναι αναγκαία για την υπόσταση της αφηγηματικής διαδικασίας. Επιπλέον, οι επιλογές σε όλα τα επίπεδα έχουν συγκεκριμένη σημασιοδοτική αξία. Το νόημα παράγεται όχι μόνο στο επίπεδο του «περιεχομένου» του έργου, της υπόθεσης και της τελικής έκβασης (επίπεδο της *ιστορίας*), αλλά και σε αυτά της αφηγηματικής διευθέτησης και προσέγγισης των γεγονότων (αναχρονισμοί, παραλείψεις, συμπυκνώσεις, εστίαση, κλπ.) (*αφήγηση*), της λεκτικής απόδοσης (πολυσημία, εικόνες, μεταφορές, επαναλήψεις, κλπ.) (*αφήγημα*) και της αναγωγής σε ζητήματα ιδεολογίας και αισθητικής του συγγραφέα και της εποχής (*επικοινωνιακό πλαίσιο*).[114] Τα τέσσερα λοιπόν αυτά επίπεδα, και κυρίως οι μεταξύ τους σχέσεις, πρέπει να εξεταστούν συνδυαστικά και συμπληρωματικά για μια κατά το δυνατόν ουσιαστική και πολύπλευρη ερμηνεία των κειμένων.

Συνοψίζοντας, τα υπό εξέτασιν λογοτεχνικά έργα θα μελετηθούν τόσο από την άποψη της *θεματικής* (αφηγηματικό περιεχόμενο), όσο και των αφηγηματικών *τρόπων*: θα εξεταστεί η αφηγηματική τεχνική, το ύφος αλλά και η «ιδεολογία», οι βαθύτερες πολιτισμικές συμβάσεις που μπορούν να εξαχθούν, κατά το γνωστό αρχετυπικό τρόπο της ερμηνευτικής, στη συνεχή μεθοδολογική ταλάντευσή της από το *μέρος* στο *όλον* και αντίστροφα. Η προσέγγιση έτσι που υιοθετείται ακολουθεί τους τρόπους μιας «μικτής αφηγηματολογίας», που συνδυάζει τους δύο βασικούς προσανατολισμούς της σύγχρονης αφηγηματολογίας. (Prince 1982, Rimmon – Kennan 1983). Τα συγκεκριμένα ζητήματα που θα μας απασχολήσουν συνδέονται

[114] Πβ. Καψωμένος (2003: 173 – 174): «Ο τόπος όπου κυρίως αναπτύσσεται η σημασιοδοτική πρακτική είναι η αφηγηματική σύνταξη, που οργανώνει τις αφηγηματικές ακολουθίες. […] Όμως θα ήταν παρεξήγηση και τραγική οπισθοδρόμηση σε προσημειωτικές απόψεις να θεωρήσουμε ότι οι αφηγηματικοί τρόποι είναι σημασιακά ουδέτεροι και αποτελούν απλά διακοσμητικά τεχνήματα που «επιτίθενται» στα αφηγηματικά περιεχόμενα. Κάθε τέχνημα, κάθε μορφική επινόηση ασκεί μια δευτερογενή δομιστική και άρα σημασιοδοτική λειτουργία, καθώς επιφέρει μετατροπές στις δοσμένες κατηγορίες έκφρασης και σκέψης, που θα πει στους ισχύοντες σημασιακούς κώδικες.» Πβ. Τζιόβας (2002: 10): «η αφήγηση δεν συνιστά απλώς το φορέα του νοήματος αλλά συνθέτει και κατασκευάζει αυτό το νόημα».

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

κυρίως με τη δράση, τη λειτουργία και την εξέλιξη των προσώπων, τον εντοπισμό των διαμορφωτικών παραγόντων της ηρωίδας, το ρόλο και τη λειτουργία του αφηγητή, του χρόνου, της εστίασης και των τεχνικών με τις οποίες παρουσιάζεται η συνείδηση των χαρακτήρων. Αξιωματική ερευνητική παραδοχή αποτελεί η άποψη ότι σε κάθε αφήγηση οι συγγραφείς καταφεύγουν στη χρήση συγκεκριμένων αφηγηματικών τρόπων, στην προσπάθειά τους να επιτύχουν στο μεγαλύτερο δυνατό βαθμό την αισθητική και αφηγηματική αποτελεσματικότητα. Θα παρουσιαστούν παρακάτω λεπτομερέστερα οι βασικές έννοιες και τα μεθοδολογικά εργαλεία από το χώρο της αφηγηματολογίας που είτε χρησιμοποιούνται εμφανώς κατά την κειμενκή προσέγγιση είτε συνιστούν ποικιλότροπα το θεωρητικό υπόβαθρό της, χωρίς όμως ιδιαίτερη αναφορά κατά την ανάλυση των έργων.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Γ. ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΕΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΕΣ – ΡΟΛΟΙ

Κάθε αφήγηση αποτελείται από *πρόσωπα* (φορείς δράσης) και *γεγονότα* (καταστάσεις που τα πρόσωπα μιας αφήγησης βιώνουν ή προκαλούν και συναπαρτίζουν τη «δράση» της αφήγησης). Ενώ όμως τα γεγονότα και τα πρόσωπα κάθε αφήγησης ποικίλλουν, οι **λειτουργίες** που επιτελούνται είναι σχετικά λίγες και επαναλαμβανόμενες.[115] Τα διάφορα συμβάντα ή οι πράξεις των ηρώων ορίζονται ως «λειτουργίες» από την άποψη της σημασίας τους για την πορεία της δράσης, ανεξάρτητα τόσο από το πρόσωπο που τις επιτελεί όσο και από τον τρόπο εκπλήρωσής τους. Έτσι συχνά οι συνέπειες μιας λειτουργίας βοηθούν την κατάταξή της και τον ορισμό της.[116]

Επιπλέον, τα δρώντα πρόσωπα σε κάθε αφήγημα αναλαμβάνουν συγκεκριμένους **ρόλους.** Κάθε ρόλος προσδιορίζεται από τη «σφαίρα δράσης» του, από ένα συγκεκριμένο σύνολο λειτουργιών και ιδιοτήτων, που είναι χαρακτηριστικές για το ρόλο αυτό.[117] Ακόμη, ως συνθετότερες σημασιακές δομές, ευρύτερες των λειτουργιών, αναγνωρίζονται οι αφηγηματικές κατηγορίες της **επικοινωνίας**

---

[115] Σημαντικότατο στο ζήτημα ορισμού και περιγραφής των γεγονότων, των βασικών αφηγηματικών λειτουργιών, των δρώντων προσώπων και ιδιοτήτων τους υπήρξε το έργο του Propp *Μορφολογία του παραμυθιού* (1928), το οποίο ως θεμελιώδες στον τομέα αυτό προκάλεσε αντιδράσεις, αμφισβητήθηκε αλλά και επηρέασε την εξέλιξη της αφηγηματολογίας. Δες Propp (1991). Ξεκινώντας από τον Lévi – Strauss η μέθοδος του Propp δέχθηκε κριτική και χρησιμοποιήθηκε ποικιλοτρόπως από τους δομιστές και σημειολόγους, αποτελώντας σε κάθε περίπτωση γόνιμο έδαφος και αφετηρία προβληματισμού και περαιτέρω έρευνας. Όπως τονίζει ο Τζιόβας (2003: 48), «η μορφολογία του Propp θεωρήθηκε πρόγονος της αφηγηματολογίας προαναγγέλλοντας αφενός τη στρουκτουραλιστική μικροποιητική, που συνίσταται στον προσδιορισμό της πυρηνικής αφηγηματικής δομής, και επηρεάζοντας αφετέρου τη μέθοδο ανάλυσης ορισμένων στρουκτουραλιστών και ιδιαίτερα του Bremond.» Για την κριτική της μεθόδου του Propp από τον Lévi – Strauss, αλλά και την αποδοχή της γενικότερα, δες Propp (1991). Ο Lévi – Strauss δίνει έμφαση κυρίως στους μετασχηματισμούς που υφίσταται το περιεχόμενο των μύθων και την παραδειγματική ανάλυσή τους έναντι της συνταγματικής προσέγγισης του Propp. Πβ. Καψωμένος (2003: 56 – 67).

[116] Propp (1991: 73 – 74).

[117] Λ.χ. ο *Ήρωας* συνήθως επιτελεί τις λειτουργίες της αποστολής για αναζήτηση, της αντίδρασης στις απαιτήσεις του *Δωρητή*, του γάμου, κλπ., ο *Ανταγωνιστής* (*Αντίμαχος*) τις λειτουργίες της δολιοφθοράς, της μάχης με τον ήρωα, της καταδίωξης, ο *Δωρητής* (*Προμηθευτής*) αυτές της προετοιμασίας της μεταβίβασης του μαγικού μέσου και του εφοδιασμού του, ο *Βοηθός* της τοπικής μετακίνησης του *Ήρωα*, της εξάλειψης της δυστυχίας ή της έλλειψης, της λύσης των δύσκολων προβλημάτων, της μεταμόρφωσης του *Ήρωα*, κλπ. Άλλα δρώντα πρόσωπα, με ανάλογες λειτουργίες, περιλαμβάνουν την πριγκίπισσα (**χαμένο και αναζητούμενο πρόσωπο**) και τον πατέρα της, τον **αποστολέα** (εντολέα), τον **ψεύτικο ήρωα** (σφετεριστή) (συνολικά 7 «πρωταγωνιστικά» δρώντα πρόσωπα), καθώς και κάποια «δευτερεύοντα» πρόσωπα (χρήσιμα κυρίως για τις συνδέσεις), όπως τους παραπονούμενους, τους καταδότες, τους συκοφάντες, κλπ. Κάποιο πρόσωπο μπορεί να παρεμβαίνει σε περισσότερους του ενός κύκλους δράσης, ενώ κάποιοι κύκλοι δράσης να κατανέμονται σε περισσότερα πρόσωπα, αρκεί να μην είναι ασύμβατοι μεταξύ τους. Δεν είναι βέβαια απαραίτητο να υπάρχουν όλοι οι ρόλοι σε κάθε αφηγηματικό κείμενο. Συνήθως μάλιστα σε πολλά αφηγηματικά κείμενα συναντώνται ορισμένοι μόνο ρόλοι, αν και κάποιες φορές ένας ρόλος μπορεί να επιτελέσει διάφορες λειτουργίες ή η ίδια λειτουργία να επιτελεστεί από διάφορους ρόλους.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

(ανταλλαγή πληροφοριών, κλπ), της **σύμβασης** (ρητή ή σιωπηρή ύπαρξη συμφωνιών, νόμων, κανόνων συμπεριφοράς, κλπ.) και της **δοκιμασίας**, η οποία διακρίνεται στη δοκιμασία ποιοτικού χαρακτηρισμού του ήρωα, την κύρια δοκιμασία του και τη δοκιμασία δικαίωσης.

Οι βασικοί ρόλοι που αναγνωρίζει ο Propp (1991) είναι: ο *Ανταγωνιστής* (αντίμαχος / μοχθηρός / κακοποιός / προδότης), ο *Δωρητής* (προμηθευτής), ο *Βοηθός* (συμπαραστάτης / μεσάζων / μαγικό μέσο), το χαμένο και αναζητούμενο πρόσωπο (πολύτιμο αντικείμενο), ο *Εντολέας* (αποστολέας / πομπός), ο *Ήρωας* (πρωταγωνιστής), ο *Σφετεριστής* (ψεύτικος ήρωας). Ο Greimas (2005) ορίζει αυτούς τους ρόλους διαρθρωμένους σε τρεις άξονες (δραματικές κατηγορίες) ως εξής:

Υποκείμενο (κατά Propp «ήρωας») vs **Αντικείμενο** (κατά Propp «χαμένο και αναζητούμενο πρόσωπο») (βούληση, τροπικότητα του «θέλω»)

Πομπός (κατά Propp «εντολέας») vs **Δέκτης** (κατά Propp «ήρωας») (γνώση, τροπικότητα του «γνωρίζω»)

Βοηθός (κατά Propp «βοηθός» / «δωρητής» vs **Αντίμαχος** (κατά Propp «ανταγωνιστής» / «σφετεριστής») (δυνατότητα, τροπικότητα του «δύναμαι»).

Το μοντέλο δράσης (ή δρωσών δυνάμεων) σχετίζεται με τους ρόλους που περιγράψαμε και ξεκινά από την αναγωγή των προσώπων του αφηγήματος στα πραγματικά υποκείμενα της δράσης, όπως διαχωρίζονται από τα συμβατικά ή επουσιώδη. Οι παραπάνω ρόλοι και οι λειτουργίες στις οποίες ανάγονται οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες και οι ενέργειές τους μπορούν να αξιοποιηθούν για τον εντοπισμό του βασικού αφηγηματικού μοντέλου και του μοντέλου δράσης των Bildungsroman, τα οποία ακριβώς επιτρέπουν τη συνολική εποπτεία της αφηγηματικής εξέλιξης, την εκτίμηση της σημασίας των επιμέρους λειτουργιών και υποκειμένων αναφορικά με την πορεία δράσης, και συνακόλουθα τη συναγωγή γενικότερων συμπερασμάτων για το είδος και τις εκφάνσεις του, τον εντοπισμό ομοιοτήτων και διαφορών ανάμεσα σε έργα, κλπ.

Σημαντικό αναδεικνύεται επίσης το ζήτημα της *επικοινωνίας* και η αξιοποίησή του ως διαμορφωτικού παράγοντα στο Bildungsroman, η επενέργεια των διαφόρων *συμβάσεων* στην ηρωίδα κατά τη διαδικασία ενηλικίωσή της, καθώς και οι «*δοκιμασίες*» στις οποίες υποβάλλεται ως μέρος της παραπάνω διαδικασίας και η έκβασή τους. Οι έννοιες βέβαια αυτές (δράση, δοκιμασία, λύση, επικοινωνία, κλπ.) πρέπει να χρησιμοποιούνται διαφοροποιημένες σε κάποιο βαθμό, με βάση τις

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

λογοτεχνικές συμβάσεις του είδους του γυναικείου Bildungsroman, όπως θα παρουσιαστούν λεπτομερέστερα κατά την ανάλυση των έργων.

Σε ένα παρόμοιο μεθοδολογικό πλαίσιο, η Suleiman (1983: 63 – 100), εφαρμόζοντας το σύστημα ρόλων του Greimas και αντλώντας από το έργο του Lukács (1920), υποστηρίζει ότι θεμελιώδες χαρακτηριστικό του Bildungsroman αποτελεί η συγχώνευση των κατηγοριών του *Υποκειμένου*, *Αντικειμένου* και *Δέκτη* σε ένα δρων πρόσωπο, τον ήρωα του έργου. Κατά την ίδια, η δομή μαθητείας περιλαμβάνει την πορεία του *Ήρωα* από την άγνοια του εαυτού στη γνώση του. Παράλληλα, διανύεται η πορεία από την παθητικότητα στη δράση. Ο *Ήρωας* (ως *Υποκείμενο* της δράσης) ξεκινά να γνωρίσει τον εαυτό του (ως *Αντικείμενο*), ενώ ταυτόχρονα είναι ο ίδιος που θα ωφεληθεί από την απόκτηση της γνώσης αυτής (*Δέκτης*). Η απόκτηση της παραπάνω γνώσης γίνεται μέσω μιας σειράς «περιπετειών» (δράσεων, ενεργειών), που λειτουργούν τόσο ως «δοκιμασίες» για τον ήρωα (απεργαζόμενες την ανακάλυψη της «αληθινής» ουσίας του) όσο και ως «αποδείξεις» της νεο-αποκτηθείσας γνώσης του εαυτού. Μέσα από τις δοκιμασίες αυτές, που ομοιάζουν με ανάλογες σε τελετές μύησης, ο ήρωας αναδεικνύεται άξιος να «μεταμορφωθεί» και να ενταχθεί στην ομάδα άλλων που έχουν περάσει επιτυχώς αντίστοιχες δοκιμασίες (Suleiman 1983: 77). Οι δοκιμασίες ωστόσο αυτές είναι κυρίως δοκιμασίες «ερμηνείας»: πρόκειται για περιστάσεις τις οποίες ο ήρωας καλείται να κατανοήσει και να ερμηνεύσει ορθά (Suleiman 1983: 78).

Επιπλέον, η γνώση που αποκτά ο ήρωας λειτουργεί ως προϋπόθεση για τη μελλοντική του δράση, έτσι ώστε οι προηγηθείσες περιπέτειές του ανάγονται ως εισαγωγή στην «αυθεντική» δράση που θα ακολουθήσει στη ζωή που ανοίγεται μπροστά του στο τέλος του έργου. Στην παραπάνω πορεία του ο ήρωας μπορεί να δεχθεί τη βοήθεια ενός *Δωρητή* ή *Βοηθού* ή να αναγκαστεί να αντιμετωπίσει κάποιους *Αντιπάλους*, τα δρώντα αυτά πρόσωπα ωστόσο δεν αποτελούν απαραίτητες προϋποθέσεις για τη δομή του Bildungsroman (Suleiman 1983: 65 – 66).[118] Τέλος, αναγνωρίζονται δύο βασικοί και αντιτιθέμενοι μεταξύ τους δομικοί τύποι της «μαθητείας»: η θετική («αυθεντική») μαθητεία και η αρνητική («μη αυθεντική»), ανάλογα με την επιτυχή ή μη «κατάληξη» του έργου, την επίτευξη δηλαδή του στόχου του ήρωα (αυτογνωσία) ή την αποτυχία του (Suleiman 1983: 67). Στην

[118] Το ρόλο του *Δωρητή* και/ή του *Βοηθού* αναλαμβάνει συνήθως κάποια πατρική φιγούρα, ένας πνευματικός πατέρας – μέντορας του ήρωα (σπάνια όμως ο πραγματικός πατέρας του) (Suleiman 1983: 80 – 81).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ανάλυση των έργων θα επιχειρηθεί να ανιχνευθεί, μεταξύ άλλων, εάν και κατά πόσο ισχύουν οι παραπάνω παρατηρήσεις της Suleiman – οι οποίες, όπως υπογραμμίζει (Suleiman 1983: 266, σημ. 5), αφορούν το ανδρικό Bildungsroman – σε «γυναικεία» δείγματα του είδους από τη νέα ελληνική λογοτεχνία.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Δ. ΧΡΟΝΟΣ, ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ «ΦΩΝΗ», ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ, ΕΣΤΙΑΣΗ, ΑΠΟΔΟΣΗ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ

Όσον αφορά το δεύτερο βασικό άξονα εξέτασης των έργων, τη μελέτη του ζητήματος του χρόνου, του αφηγητή, της εστίασης και των αφηγηματικών τρόπων γενικότερα, η ανάλυση θα στηριχθεί κατά βάση στη σημαντικότατη συμβολή σε αυτόν τον τομέα του έργου του G. Genette.[119] Μετά τη δημοσίευση βεβαίως των μελετών του στο χώρο της αφηγηματολογίας, και πάντα πάνω στις αναμφισβήτητα σημαντικές βάσεις που είχε θέσει, εμφανίστηκε μια πλούσια βιβλιογραφία που στόχευε στη διευκρίνιση, επέκταση, εφαρμογή, τροποποίηση ή και πλήρη ανασκευή των απόψεών του (ξεχωρίζουν κυρίως τα έργα των M. Bal, S. Chatman και F. Stanzel, που αξιοποιούν ποικιλότροπα τις ιδέες του Genette και προχωρούν στις δικές τους προτάσεις). Έτσι, ενώ τα βασικά σημεία της ανάλυσής μας ακολουθούν το θεωρητικό πλαίσιο του Genette, θα χρησιμοποιηθούν επίσης όροι και μεθοδολογικά εργαλεία που προτείνονται και από άλλους θεωρητικούς, όπως θα παρουσιαστεί στη συνέχεια. Οι διακρίσεις του Genette που αφορούν το χρόνο της αφήγησης, τα είδη, τις λειτουργίες του αφηγητή, κλπ. θεωρούνται γενικά γνωστές, καθώς εφαρμόζονται συχνότατα στο χώρο της αφηγηματικής ανάλυσης. Έτσι, κρίνεται σκόπιμη μια συνοπτική μόνο παρουσίαση των βασικών θέσεών του.[120] Αντίθετα, θα παρουσιαστεί λεπτομερέστερα το ζήτημα της εστίασης, το οποίο θα αποτελέσει βασικό ερευνητικό άξονα στην κειμενική ανάλυση. Η παράθεση των παρατηρήσεων που εντοπίζονται σε σύγχρονες ή μεταγενέστερες του έργου του Genette αφηγηματολογικές εργασίες, και στοχεύουν να συμπληρώσουν ή να τροποποιήσουν τις θέσεις του, γίνεται αναγκαστικά με τρόπο αδρομερή και επιλεκτικό, με κριτήριο το βαθμό χρησιμότητας που έχουν ως προς το ερευνητικό αντικείμενο και τον αντίκτυπο ευρύτερα στο χώρο της αφηγηματολογίας.

Δ. 1. Χρόνος

Ως προς την έννοια του χρόνου ο Genette διακρίνει ως γνωστόν ανάμεσα:

---

[119] Βλ. ιδιαίτερα Genette (1988, 2007). Βλ. επίσης Τζιόβας (1990), Καψωμένος (2003: 135 – 147) και Τσατσούλης (1997: 469 – 486).

[120] Η έλλειψη μετάφρασης των έργων του Genette στα ελληνικά είχε ως αποτέλεσμα να χρησιμοποιούνται κατά περίπτωση διαφορετικές αποδόσεις των γαλλικών όρων. Χρησιμοποιούμε παρακάτω την απόδοση των όρων που περιλαμβάνονται στην πρόσφατη μετάφραση του έργου του *Figures III* στα ελληνικά από τον Μ. Λυκούδη, με την επιμέλεια του Ε. Καψωμένου (Genette 2007).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Α) στο *χρόνο της ιστορίας* (κοσμικό, ιστορικό, μυθικό, ψυχολογικό, κλπ), τη χρονική διαδοχή των γεγονότων που περιλαμβάνει η αφήγηση

Β) στο *χρόνο της αφήγησης*, τη διαδοχή των γλωσσικών σημείων που παρουσιάζουν τα γεγονότα της ιστορίας κατά την αφηγηματική πράξη, τη διάταξη των γεγονότων. Ο χρόνος της αφήγησης ουσιαστικά είναι ο (υποκειμενικός) χρόνος της ανάγνωσης, αποτελώντας ένα είδος «ψευδο-χρόνου».[121]

Χρονική τάξη (*ordre*) είναι η σχέση μεταξύ του χρόνου της ιστορίας και του χρόνου της αφήγησης. Οποιαδήποτε ασυμφωνία μεταξύ τους χαρακτηρίζεται ως *αναχρονία*.[122] Η χρονική **διάρκεια** (*durée*) της ιστορίας δεν αντιστοιχεί με τη διάρκεια της αφήγησης, παρά μόνο σε διαλογικά μέρη («σκηνές»), όπου ταυτίζονται. Κατά κανόνα υπάρχει ανισοχρονία, δηλαδή αναντιστοιχία ανάμεσα στους δύο χρόνους. [123] Η σχέση ανάμεσα στις φορές εμφάνισης ενός γεγονότος στην ιστορία και στις φορές έκθεσής του στην αφήγηση ονομάζεται αφηγηματική **συχνότητα** (*fréquence*).[124]

Οι σχέσεις ιστορίας και αφήγησης με βάση τους άξονες της σειράς, της διάρκειας και της συχνότητας έχουν μεγάλη σημασιοδοτική και ερμηνευτική αξία: η αφηγηματική χρονικότητα που αποδίδεται στα γεγονότα προσδίδει νόημα, επιτείνει, σκιάζει και γενικώς επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζονται από τον

---

[121] Genette (2007: 94): «Το αφηγηματικό κείμενο, όπως και κάθε άλλο κείμενο, δεν έχει άλλη χρονικότητα απ' αυτήν που του δανείζει, μετωνυμικά, η ίδια του η ανάγνωση.»

[122] Μπορεί να έχει τις παρακάτω μορφές: *πρόληψη*: όταν υπάρχει στην αφήγηση εκ των προτέρων εξιστόρηση ή αναφορά ενός μεταγενέστερου συμβάντος, σύμφωνα με το χρόνο της ιστορίας. 2. *ανάληψη*: όταν στην αφήγηση γίνεται αναδρομή σε γεγονότα προγενέστερα σύμφωνα με το χρόνο της ιστορίας. 3. *αρχή* in medias res: όταν η αφήγηση αρχίζει με την παρουσίαση γεγονότων που βρίσκονται «στη μέση» της ακολουθίας των γεγονότων της ιστορίας σύμφωνα με το χρόνο της ιστορίας.

[123] Συνήθως παίρνει τις εξής μορφές: 1. *επιτάχυνση*. Κάποιο τμήμα της ιστορίας παραλείπεται (*έλλειψη*) ή παρουσιάζεται συνοπτικά (*περίληψη*). Με την επιτάχυνση εξασφαλίζεται η γρήγορη εξέλιξη στην αφήγηση. 2. *επιβράδυνση*. Υπάρχει αφήγηση (παρεμβολή περιγραφών, σχολίων, κλπ.) χωρίς εξέλιξη των γεγονότων χρονικά (*παύση* – συνήθως σε περιγραφές) ή πιο αναλυτική αφήγηση των γεγονότων σε σχέση με το χρόνο τέλεσής τους (*επιμήκυνση*). Με τον παραπάνω τρόπο ορίζεται ο ρυθμός και η ταχύτητα της αφήγησηςΗ διάρκεια της αναχρονίας ονομάζεται *εύρος* (*amplitude*), ενώ το χρονικό διάστημα ανάμεσα στην αναχρονία και το σημείο της αφήγησης στο οποίο αυτή παρεμβάλλεται ονομάζεται *εμβέλεια* (*portée*). Όπως τονίζει ο Καψωμένος (2003: 144), «κάθε ανάληψη και πρόληψη συμπλησιάζει δυο διαφορετικά γεγονότα της ιστορίας και μας υποχρεώνει να τα συσχετίσομε. Αυτοί οι συσχετισμοί έχουν σημασιοδοτική αξία, καθώς διευρύνουν τις σημασιακές διαστάσεις του αφηγήματος.»

[124] Συγκεκριμένα συναντάται η: 1. *ενική* (*μοναδική) αφήγηση*, όταν κάποιο γεγονός που συνέβη μία φορά παρουσιάζεται μία φορά στην αφήγηση, 2. *πολυμοναδική αφήγηση*, όταν κάποιο γεγονός που επαναλήφθηκε ν φορές στην ιστορία παρουσιάζεται επίσης ν φορές στην αφήγηση (στην πραγματικότητα αυτού του τύπου η αφήγηση ανάγεται στον προηγούμενο, εφόσον υπάρχει και πάλι ισότητα μεταξύ του αριθμού επαναλήψεων στην ιστορία και αναφοράς τους στην αφήγηση), 3. *επαναληπτική αφήγηση*, όταν κάποιο γεγονός που συνέβη μία φορά, επαναλαμβάνεται χ φορές, 4. *θαμιστική αφήγηση*, όταν κάποιο γεγονός που επαναλήφθηκε χ φορές στην ιστορία παρουσιάζεται σε μία φορά στην αφήγηση.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αναγνώστη.[125] Το γεγονός αυτό λαμβάνει μεγάλη σημασία, όπως θα φανεί κατά την ανάλυση των έργων, όσον αφορά το είδος του Bildungsroman, καθώς οι διάφοροι παράγοντες που επηρεάζουν την εξέλιξη των ηρώων φωτίζονται με έναν ιδιαίτερο τρόπο μέσα από τη χρονική τάξη, τη διάρκεια και τη συχνότητα με την οποία αποτυπώνονται στην αφήγηση.

Δ. 2. Αφηγηματική «φωνή» - αναπαράσταση του λόγου

Όσον αφορά τον αφηγητή του κειμένου, πρόσωπο πλασματικό – δημιούργημα της αφηγηματικής πράξης μπορεί να είναι, *φανερός* ή *καλυμμένος*, ανάλογα με την παρουσία του στην αφήγηση.[126] Επίσης, ανάλογα με τη συμμετοχή του στην ιστορία, μπορεί να είναι *ομοδιηγητικός* (μετέχει στην ιστορία ένα από τα πρόσωπά της, είτε ως συμπρωταγωνιστής, δευτερεύων ήρωας, βασικός ή μη μάρτυρας, είτε ως πρωταγωνιστής , οπότε πρόκειται για *αυτοδιηγητική* αφήγηση) ή *ετεροδιηγητικός* (δεν μετέχει στην ιστορία).[127]

---

[125] Πβ. Φαρίνου – Μαλαματάρη (1987: 95 – 99): «οι μεταβολές στη σειρά, οι αυξομειώσεις στη διάρκεια και οι σχέσεις επανάληψης στη συχνότητα λειτουργούν με διάφορους τρόπους που συνεπάγονται διαφορές στην ερμηνεία των γεγονότων. Η παρατοποθέτηση των γεγονότων στην αφήγηση μπορεί να καθοδηγεί και να ελέγχει την κατανόηση του αναγνώστη με το να προκαλεί και να διαψεύδει υποθέσεις μέσω μιας συνεχούς ανασημασιοδότησης των γεγονότων. Έτσι δημιουργεί ένα νέο είδος περιπέτειας στο επίπεδο της ανάγνωσης παρόμοιο με τις περιπέτειες των χαρακτήρων στο επίπεδο της ιστορίας. Επιπρόσθετα, η αφηγηματική σειρά μπορεί να φωτίσει ορισμένα γεγονότα που σχετίζονται μεταξύ τους χρονολογικά, αλλά και αντιθετικά ή αναλογικά. Με την εκμετάλλευση της γραμμικότητας του κειμένου είναι δυνατό να εφοδιάζεται ο αναγνώστης βαθμιαία και διαδοχικά με πληροφορίες που συμβάλλουν στο σωστότερο και σφαιρικότερο χαρακτηρισμό του ήρωα. […] Μπορούμε κατά συνέπεια να υποστηρίξουμε ότι η σχέση σειράς, διάρκειας και συχνότητας μεταξύ ιστορίας και αφήγησης δεν αποσκοπεί στη μιμητική αναπαράσταση της ιστορίας. Αντίθετα, προβάλλει πάντα ένα νόημα, μια αλήθεια που εκφράζει το γενικό μέσα από το ειδικό.»

[126] Σε σχέση με την πράξη της αφήγησης, το αφηγηματικό επίπεδο στο οποίο κινείται ο αφηγητής, μπορεί να υπάρχει *εξωδιηγητικός*, *ενδοδιηγητικός*, *μεταδιηγητικός* ή *ψευδο-διηγητικός* αφηγητής.

[127] Οι περιπτώσεις αυτοδιήγησης – ομοδιήγησης – ετεροδιήγησης ωστόσο δεν θεωρούνται πάντα ως απόλυτες και ξεχωριστές κατηγορίες. Η Lanser (1981: 159) λ.χ. θεωρεί ότι πρόκειται στην ουσία για ένα αφηγηματικό συνεχές, τη μία άκρη του οποίου κατέχει ο *αμέτοχος αφηγητής*, κατόπιν ο *αμέτοχος αυτόπτης μάρτυρας*, ο *συμμετέχων μάρτυρας*, ο *δευτερεύων χαρακτήρας*, ο *συμπρωταγωνιστής* και τέλος (στην πλευρά της αυτοδιήγησης) ο *πρωταγωνιστής*. Ένα εναλλακτικό προς το παραπάνω πλαίσιο προσέγγισης παρέχει ο Stanzel (1999). Κατά την προσέγγιση αυτή ορίζονται τρία βασικά αφηγηματικά σχήματα (ΑΣ), με βάση τον τρόπο μορφοποίησης της διαμεσολάβησης στην αφήγηση: το πρωτοπρόσωπο ΑΣ (*Ich-Erzählungsituation*), στο οποίο ο (πρωτοπρόσωπος) αφηγητής είναι χαρακτήρας του μυθοπλαστικού κόσμου, το συγγραφικό (τριτοπρόσωπο) ΑΣ (*auktoriale Erzählungsituation*), στο οποίο ο κόσμος του αφηγητή είναι οντολογικά διαφορετικός από αυτόν των ηρώων και έτσι η διαμεσολάβηση τελείται από τη θέση της εξωτερικής προοπτικής, και το προσωποπαγές ΑΣ (*personale Erzählungsituation*), στο οποίο δεν φαίνεται να υπάρχει αφηγητής αλλά «ενδοσκοπητής» («ανακλαστής»). Ο ενδοσκοπητής είναι μία μορφή του μυθοπλαστικού κόσμου που σκέφτεται, αισθάνεται, αντιλαμβάνεται, αλλά δεν απευθύνεται στον αναγνώστη (όπως κάνει ο αφηγητής). Σε κάθε ΑΣ επικρατεί κάποιο ιδιαίτερο στοιχείου της έννοιας της διαμεσολάβησης. Στο πρωτοπρόσωπο ΑΣ κυριαρχεί η ταύτιση των περιοχών αφηγητή – μυθοπλαστικού κόσμου, στο

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Ως προς τον τρόπο τον οποίο λαμβάνει η **αφηγηματική αναπαράσταση του λόγου** (εκφωνημένου ή «ενδιάθετου») ή με τον οποίο μεταδίδεται ο λόγος της αφήγησης ο Genette αναγνωρίζει τρεις περιπτώσεις: [128]

1. *ο αφηγηματοποιημένος ή αφηγημένος λόγος*: Είναι ο λόγος ο οποίος παρουσιάζεται ως γεγονός. Δεν παρουσιάζεται ο ίδιος ο λόγος των προσώπων αλλά αναφέρεται η ύπαρξή του, το γεγονός ότι διαδραματίστηκε μια πράξη γλωσσικής επικοινωνίας. (πβ. πλατωνική *διήγησις*)[129] Μπορεί επίσης να αποτελεί μια έμμεση απόδοση από τον αφηγητή του μηνύματος που εμπεριέχεται στο λόγο κάποιου προσώπου της ιστορίας.

2. *ο αναφερόμενος λόγος*: στο λόγο του αφηγητή παρεμβάλλεται ένας δεύτερος λόγος (ευθύς ή πλάγιος) των ηρώων. (πβ. πλατωνική *μίμησις*). Ο αφηγητής προσποιείται ότι παραχωρεί τον δικό του (αφηγηματικό) λόγο στο λόγο των προσώπων. Ο αναφερόμενος λόγος έχει συνήθως τη μορφή του διαλόγου ή του μονολόγου.[130]

3. *ο μετατιθέμενος λόγος*: όταν ο λόγος του ήρωα συμπλέκεται με το λόγο του αφηγητή, χωρίς να είναι εύκολη η διάκριση σε ποιον ανήκει ο λόγος (τείνει προς τη *μίμησιν* διατηρώντας στοιχεία της *διηγήσεως*). Ο αφηγητής υιοθετεί τη φωνή ή / και την προοπτική του ήρωα. Το περιεχόμενο του λόγου του ήρωα αναπαράγεται από το λόγο του αφηγητή άλλοτε στο αφηγηματικό ιδίωμα και άλλοτε διατηρώντας στοιχεία

συγγραφικό ΑΣ το είδος της προοπτικής (εξωτερική) και στο προσωποπαγές ΑΣ ο τρόπος της ενδοσκόπησης (Stanzel 1999: 35).

[128] Ο Δερμιτζάκης (2000: 204 – 205) διακρίνει σε ευθύ λόγο των προσώπων (εγκιβωτισμένο στην αφήγηση) και σε «μεταποιημένο» λόγο, ο οποίος παίρνει τις εξής μορφές: α) κείμενο του αφηγητή (δίνεται περιληπτικά το περιεχόμενο των λόγων και ελάχιστες ή καθόλου πληροφορίες για την ακριβή έκφραση του προσώπου), β) πλάγιος λόγος (παράθεση των λόγων του προσώπου σε πλάγιο λόγο, ακολουθώντας τους κανόνες της γραμματικής) και γ) ελεύθερος πλάγιος λόγος (σύμφυρση του λόγου του προσώπου με αυτόν του αφηγητή). Αναγνωρίζει επίσης τον «υποκατάστατο» λόγο, έναν ενδιάμεσο λόγο ανάμεσα στον ευθύ και τον ελεύθερο πλάγιο λόγο, όπου ο λόγος του αφηγητή και ο λόγος του προσώπου ταυτίζονται απόλυτα.

[129] Για τους όρους *διήγησις*, *απαγγελία* και *μίμησις* δες Πλάτωνα *Πολιτεία* Γ 392d – 394b και Αριστοτέλη *Ποιητική* 1448^{α}, 20 – 24.

[130] Όπως παρατηρεί η Φαρίνου – Μαλαματάρη (1987: 196) ο αναφερόμενος λόγος συχνά συνοδεύεται από κάποιο αφηγηματικό σχόλιο, το οποίο «προσδιορίζει με ακρίβεια τους ομιλητές και περιβάλλει το λόγο τους με παρατηρήσεις σχετικά με την εκφώνησή του … τον επιτονισμό … και την ένταση της φωνής … Μπορεί εξάλλου να ασκεί κριτική ή να επαινεί τα λόγια των ηρώων … Έτσι καθορίζει την ερμηνεία που πρέπει να δώσει στα λόγια αυτά ο αναγνώστης. Συνοπτικά θα έλεγε κανείς ότι το αφηγηματικό σχόλιο είναι ένας συνδυασμός της σκηνοθετικής λειτουργίας και της λειτουργίας της επικοινωνίας.» Θα μπορούσε να προσθέσει όμως κανείς ότι συχνά τα συνοδευτικά σχόλια του αφηγητή επιτελούν επίσης την ιδεολογική λειτουργία, καθώς, όπως παραδέχεται η ίδια, τα σχόλια καθορίζουν – ή τουλάχιστον επηρεάζουν – την «ερμηνεία» του αναγνώστη.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

του ύφους του λόγου του ήρωα.[131] Η σύγκλιση – διάσταση αφηγητή – ήρωα μπορεί να αξιοποιηθεί ως αφηγηματική τεχνική.[132]

Ο λεγόμενος «ελεύθερος πλάγιος λόγος» λειτουργεί με παρόμοιο τρόπο, περιλαμβάνοντας τη συμπλοκή του λόγου του αφηγητή με αυτή του ήρωα κατά την τριτοπρόσωπη αφήγηση, μέσω χρήσης δεικτών προφορικότητας, διαφορετικού ύφους, φωνής, κλπ. Οι δείκτες αυτοί μπορούν να περιληφθούν στις εξής κατηγορίες:[133] *γραμματική* (π.χ. χρήση τριτοπρόσωπης αντωνυμίας που μπορεί να αναφέρεται σε κάποιο από τα τρία πρόσωπα του ευθύ λόγου, χρήση ρηματικού χρόνου, δεικτικών επιρρημάτων ή αντωνυμιών), *επιτονισμός* (ως αξιολογικός χαρακτηρισμός του μηνύματος), *περικείμενο* (π.χ. φράσεις που προηγούνται ή ακολουθούν και υποδηλώνουν το λόγο ως ελεύθερο πλάγιο), *ιδιωματισμοί* (όροι καθομιλουμένης, αναφωνήσεις, όρκοι, επιφωνήματα, κλπ.) και *περιεχόμενο*.

Όπως θα φανεί στη συνέχεια, τόσο η αφηγηματική φωνή όσο και ο τρόπος αναπαράστασης του λόγου στα κείμενα που εξετάζουμε συνδέονται άμεσα με την ερμηνευτική προσέγγισή τους και την αποτύπωση της εξελικτικής πορείας της ηρωίδας.

[131] Όπως παρατηρεί η Φαρίνου, πρόκειται για ένα ευρύ «φάσμα των σχέσεων της συμπαρουσίας, της αφομοίωσης, της αλληλεπίδρασης και της ανάμιξης του λόγου του αφηγητή και του λόγου ή του συναισθήματος ή της σκέψης του ήρωα (είτε αυτά είναι αρθρωμένα, είτε όχι).» (Φαρίνου – Μαλαματάρη 1987: 204).

[132] Στο παραπάνω πλαίσιο αυτό, ο λόγος του αφηγητή μπορεί α) να ενσωματώσει τον τόνο και τη φρασεολογία κάποιου προσώπου ή αντίθετα β) ο λόγος του ήρωα να εμπεριέχει στοιχεία του λόγου του αφηγητή. Στην πρώτη περίπτωση, η αλλαγή αυτή στον αφηγηματικό λόγο, όταν είναι συστηματική, μπορεί να σημαίνει «ότι ο αφηγητής εγκαταλείπει την ουδέτερη και αμέτοχη προοπτική, που ανταποκρίνεται σε ομοιογενή αφηγηματική γλώσσα, προς χάρη μιας υποκειμενικής προοπτικής, αυτής του χαρακτήρα, πράγμα που ως ένα βαθμό διασπά την εκφραστική ομοιογένεια. Η συμπαράθεση εκ μέρους του αφηγητή του δικού του χαρακτηρισμού με την ονομασία που μπορεί να χρησιμοποιεί μόνον ένας ήρωας στην ιστορία για κάποιον άλλον, όχι μόνο λειτουργεί ως εμπλουτισμός του αφηγηματικού λόγου, αλλά υποσημαίνει πως ο αφηγητής έχει υιοθετήσει τη σχέση του ήρωά του με τα πρόσωπα και τα πράγματα της ιστορίας.». (Φαρίνου – Μαλαματάρη 1987: 207).

[133] Δες Φαρίνου – Μαλαματάρη (1987: 210 – 215), η οποία εφαρμόζει την ταξινόμηση του McHale (1978: 264 – 273) και αξιοποιεί το έργο του Pascal (1977).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Δ. 3. Εστίαση

Τα παραπάνω είδη αφηγητών, όπως και οι λειτουργίες τους,[134] σχετίζονται με αυτό που ο Genette ονομάζει «φωνή» του αφηγητή και το ζήτημα του «ποιος μιλάει» στην αφήγηση. Όταν όμως εξετάζει κανείς το «ποιος βλέπει» την αφηγούμενη ιστορία, δηλαδή την οπτική γωνία μέσα από την οποία μεταδίδεται η ιστορία και κατά συνέπεια την ποσότητα και το είδος των πληροφοριών που λαμβάνει ο αναγνώστης, τότε κινείται στο επίπεδο της προοπτικής, **της εστίασης**.[135] Η επιλογή της αφηγηματικής τεχνικής και ειδικότερα της εστίασης συνδέεται άμεσα με το στόχο του συγγραφέα. Ο συγγραφέας λόγου χάρη μπορεί να επιχειρεί

- να δημιουργήσει κατά την αφήγηση την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας,
- να παρουσιάσει την εξέλιξη ή την ψυχοσύνθεση μιας προσωπικότητας,
- να δημιουργήσει την εντύπωση ταύτισης του ίδιου με τον αφηγητή ή έναν μυθοπλαστικό ήρωα,
- να προωθήσει την ταύτιση (ή αντίθετα την απομάκρυνση) του αναγνώστη από τον αφηγητή ή κάποιο από τα αφηγηματικά πρόσωπα,

και ανάλογα να χρησιμοποιήσει κάποιον συγκεκριμένο τρόπο εστίασης (Τζιόβας 2002: 32). Όπως έχει υποστηριχθεί, η εστίαση «χειραγωγεί» τρόπον τινά την αναγνωστική συμπάθεια, και μάλιστα ανεπαίσθητα, καθώς έχει ως αποτέλεσμα να μειώνει ή να μεγαλώνει την «απόσταση» του αναγνώστη από συγκεκριμένους ήρωες, καταστάσεις, κλπ. (O' Neill 1994: 94 – 96, Stanzel 1999: 209). Επιπλέον, στην

[134] Ως προς τις **λειτουργίες** του αφηγητή, αναγνωρίζονται από τον Genette (2007: 331 – 333) οι εξής:

1. η *αφηγηματική* (μετάδοση της ιστορίας, η βασική του εξάλλου λειτουργία)
2. η *οργανωτική* λειτουργία: ο αφηγητής παρεμβαίνει για να οργανώσει, να δομήσει την αφήγηση, κατά έναν «μετα – αφηγηματικό» τρόπο.
3. η *επικοινωνιακή* λειτουργία: ο αφηγητής διατηρεί την «επικοινωνία» με τον αναγνώστη παρεμβαίνοντας στο κείμενο (ή με υποσημειώσεις, παρενθέσεις, κλπ.), σχολιάζει την εξέλιξη της αφήγησης και υπονομεύει έτσι την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας.[134]
4. η *μαρτυρική* ή *πιστοποιητική* λειτουργία: ο αφηγητής αναφέρεται στη σχέση του με την ιστορία, επιδεικνύει τις πηγές του, την ακρίβεια της αφήγησης, εκφράζει τα συναισθήματα που του προκαλεί η αφηγούμενη ιστορία, κλπ. ενισχύοντας την αληθοφάνεια της αφήγησης
5. σε σχέση με την προηγούμενη, η *ιδεολογική* λειτουργία: ο αφηγητής παρεμβάλλει «διδακτικά» σχόλια ή επιχειρεί να μεταφέρει τα δικά του αξιολογικά κριτήρια. Δίνεται έτσι έμφαση στο διδακτικό σκοπό του αφηγητή και προβάλλεται η δική του ερμηνεία.

[135] Έχουν διατυπωθεί διάφορες ενστάσεις ως προς το ζήτημα μιας παρόμοιας στεγανής κατηγοριοποίησης της φωνής και της εστίασης. Όπως υποστηρίζει χαρακτηριστικά η Fludernik (1996: 343 – 347) τόσο η φωνή όσο και η εστίαση δεν είναι τίποτε άλλο από εντυπώσεις (ή και ψευδαισθήσεις) που δημιουργούνται στον αναγνώστη με βάση παρόμοια κειμενικά χαρακτηριστικά και γλωσσσικές ενδείξεις, καθώς επίσης μέσω αντιληπτικών, επιστημολογικών και υφολογικών παραμέτρων (τι είναι πιθανόν λ.χ. να γνωρίζει, να αντιλαμβάνεται ένας χαρακτήρας ή με ποιον τρόπο πιθανά εκφράζεται). Έτσι, η διάκριση ανάμεσα σε φωνή και εστίαση είναι, θεωρητικά τουλάχιστον, αμφισβητήσιμη, όπως εξάλλου γίνεται έκδηλο σε κείμενα που ανήκουν στον μοντερνισμό, στα οποία οι περιορισμοί της φωνής και της εστίασης καταργούνται ριζικά (Fludernik 2001: 636).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

περίπτωση των Bildungsroman, το ζήτημα της εστίασης αναδεικνύεται, όπως θα φανεί, ιδιαίτερα σημαντικό, καθώς μέσα από αυτό μπορεί να μελετηθεί ο τρόπος με τον οποίο ερμηνεύουν οι ήρωες τον κόσμο και τον εαυτό τους, και κυρίως ο τρόπος με τον οποίο μεταβάλλεται η ερμηνεία τους αυτή. Για το λόγο αυτό θα δοθεί παρακάτω ιδιαίτερη έμφαση σε διάφορες απόψεις που έχουν διατυπωθεί για το ζήτημα και που αξιοποιούνται σε διάφορα σημεία της αφηγηματικής ανάλυσης.

Το αφηγηματικό σχήμα του Genette[136] ως προς το ζήτημα αυτό διακρίνει ως γνωστό τις ακόλουθες περιπτώσεις:

1. *αφήγηση με μηδενική εστίαση* (ή *μη εστιασμένη αφήγηση*): ο αφηγητής δεν υιοθετεί την προοπτική κάποιου αφηγηματικού προσώπου. Φαίνεται να γνωρίζει ή να μεταδίδει περισσότερα από όσα γνωρίζουν οι «ήρωες» και αντιστοιχεί στον λεγόμενο «παντογνώστη αφηγητή».
2. *αφήγηση με εσωτερική εστίαση*: ο αφηγητής μεταδίδει αυτά που γνωρίζει, κρίνει, αισθάνεται, κλπ. ένα συγκεκριμένο πρόσωπο της ιστορίας. Η εσωτερική εστίαση μπορεί να είναι *σταθερή* (από την αρχή ως το τέλος υιοθετείται η οπτική γωνία του ίδιου προσώπου), *μεταβλητή* (με την εξέλιξη της ιστορίας δίνεται η οπτική γωνία διαφορετικών προσώπων διαδοχικά) ή *πολλαπλή* (το ίδιο γεγονός παρουσιάζεται από τις οπτικές γωνίες διαφορετικών προσώπων.
3. *αφήγηση με εξωτερική εστίαση*: ο αφηγητής μεταδίδει λιγότερα από όσα (πιθανόν) γνωρίζει κάποιο αφηγηματικό πρόσωπο. Υπάρχει εξωτερική περιγραφή των γεγονότων, χωρίς αναφορά σε σκέψεις, κίνητρα, συναισθήματα, κλπ. Οι πληροφορίες που δίνονται στον αναγνώστη είναι περιορισμένες (πχ. αστυνομικό μυθιστόρημα).

Η εστίαση βέβαια δεν παραμένει αναγκαστικά σταθερή σε όλη την αφήγηση, αλλά αφορά συνήθως ένα συγκεκριμένο τμήμα της ευρύτερο ή συντομότερο (Genette 2007: 262 – 263).[137]

---

[136] Genette (2007: 1983). Πβ. επίσης Καψωμένος (2003: 135 – 147) και Τσατσούλης (1997: 469 – 486).

[137] Σημαντική συμβολή στο ζήτημα της εστίασης υπήρξε η θεωρία του Stanzel (1999), η οποία, όπως προαναφέρθηκε, αφορά γενικότερα σε όλες τις πλευρές της αφηγηματικής διαδικασίας. Ως βάση για τον καθορισμό των κατηγοριών του τυπικού αφηγηματικού σχήματός του ο Stanzel (1999: 93 – 134) χρησιμοποιεί τρεις συνιστώσες της αφηγηματικής διαμεσολάβησης: α) τον *τρόπο* (ερώτημα: «ποιος αφηγείται;»), β) το *πρόσωπο*, γ) την *προοπτική*, που μας ενδιαφέρει στο σημείο αυτό. Η προοπτική αφορά το είδος της αντίληψης, τη σκοπιά από την οποία προσφέρεται η αφήγηση). Η σκοπιά αυτή μπορεί να βρίσκεται μέσα στα δρώμενα, στο κέντρο της δράσης ή έξω από αυτά. Ο Stanzel έτσι υποστηρίζει τη διάκριση σε **εσωτερική προοπτική** (παρόμοια με την εσωτερική εστίαση του Genette),

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Πολλοί θεωρητικοί της αφηγηματολογίας αλλά και οι γλωσσολόγοι πρότειναν διάφορους τρόπους προσέγγισης της εστίασης κατά την αφήγηση, ώστε να καλυφθούν περιπτώσεις στις οποίες η διάκριση του Genette φαίνεται μάλλον ανεπαρκής. Πολλοί μελετητές, λόγου χάρη, με κυριότερη ανάμεσά τους τη Bal (1981, 1983, 1985), εισάγουν μεταξύ άλλων στη συζήτηση για την εστίαση την ενδιαφέρουσα παράμετρο της έννοιας του **εστιάζοντος** και **εστιαζομένου** (ποιος εστιάζει, και ποιος / τι αποτελεί το αντικείμενο της εστίασης). Η διάκριση αυτή συμβάλλει στη διασάφηση πολλών μέχρι τότε σημείων που προκαλούσαν σύγχυση στο ζήτημα της εστίασης, τόσο σε επίπεδο κειμενικής ανάλυσης όσο και σχετικής ορολογίας. Άλλα ερωτήματα που ανέκυψαν σχετικά με το ίδιο ζήτημα περιλαμβάνουν μεταξύ άλλων τα εξής:[138]

- υπάρχει στην πραγματικότητα «μηδενική» εστίαση; Σε κάθε αφήγηση γίνεται επιλογή του υλικού που παρουσιάζεται, προβάλλονται κάποια γεγονότα σε σχέση με κάποια άλλα, κλπ., άρα υπάρχει πάντα κάποιου είδους εστίασης σε αυτά τα γεγονότα. Όπως υπάρχει πάντα κάποιος που αφηγείται (ακόμη και όταν δεν είναι αντιληπτή ξεκάθαρα η παρουσία του), έτσι υπάρχει πάντα κάποια εστίαση στην αφήγηση.[139] Η Bal (1985) θεωρεί ότι η μηδενική

η οποία σχετίζεται με το αντιληπτικό πεδίο κάποιου προσώπου της ιστορίας (και είναι επομένως περιορισμένη) και την **εξωτερική**, που αφορά κυρίως τον «συγγραφικό» αφηγητή. Η εξωτερική προοπτική ουσιαστικά περιλαμβάνει τη μηδενική και την εξωτερική εστίαση του Genette. Ο αφηγητής χρησιμοποιεί την «έξωθεν» θέαση των πραγμάτων (προσώπων, καταστάσεων, κλπ.), όχι δηλαδή μέσα από το «φίλτρο» της αντίληψης κάποιου προσώπου, αλλά από κάποιο σημείο έξω από το μυθοπλαστικό κόσμο. Η προοπτική εξαρτάται από το βαθμό συμμετοχής της διαμεσολαβητικής μορφής στα δρώμενα και όχι από την ταύτιση ή μη των υπαρξιακών περιοχών αφηγητή – μυθοπλαστικών προσώπων. Έτσι, ο τριτοπρόσωπος (συγγραφικός) αφηγητής εξ ορισμού βρίσκεται έξω από τη δράση (εφόσον βρίσκεται γενικά έξω από το μυθοπλαστικό κόσμο). Ακόμη όμως και κάποιο πρόσωπο που ανήκει στο μυθοπλαστικό κόσμο (πρωτοπρόσωπος αφηγητής) μπορεί να αφηγείται από σκοπιά εκτός της δράσης (εξωτερική προοπτική, π.χ. παρατηρητής, αμέτοχος χρονικογράφος, κλπ.). Οι πληροφορίες που δίνονται βέβαια στον αναγνώστη, στην περίπτωση της εξωτερικής προοπτικής, μπορεί να ποικίλλουν, ανάλογα με τον ιδιαίτερο χαρακτήρα και το σκοπό της αφήγησης: μπορεί να δίνονται λεπτομέρειες που προσιδιάζουν στη λεγόμενη «παντογνωσία» του αφηγητή ή να αποκρύπτονται από τον αναγνώστη για λόγους οικονομίας της πλοκής (η λεγόμενη «εξωτερική εστίαση»). Στην τελευταία αυτή περίπτωση δεν πρόκειται για «ελλιπή γνώση» του αφηγητή («Ο αφηγητής γνωρίζει λιγότερα από τα πρόσωπα της ιστορίας.»). Αντίθετα, ο αφηγητής, ως φορέας της αφήγησης με την εξωτερική αυτή προοπτική και μάλιστα εκτός του μυθοπλαστικού κόσμου, «γνωρίζει» τα πάντα απλά επιλέγει να μην προχωρήσει σε αποκαλύψεις στον αναγνώστη. Για μια χρήσιμη κριτική επισκόπηση των θέσεων του Stanzel και της εστίασης γενικότερα δες Cohn (1981).

[138] Για μια σύντομη παρουσίαση της συζήτησης στο θέμα της εστίασης δες Lintvelt (1989), Jahn (1996), Broman (2004).

[139] Η Bal λ.χ. και άλλοι θεωρητικοί υποστηρίζουν ότι σε ορισμένες περιπτώσεις ο αφηγητής και ο εστιαστής μπορεί να ταυτίζονται. Άλλοι, αντίθετα, όπως ο Chatman (1990: 141 – 144), θεωρούν ότι ο αφηγητής δεν αποτελεί πρόσωπο της ιστορίας, ώστε να «βλέπει» από κάποια προοπτική. Ακόμη και στην περίπτωση της ομοδιηγητικής αφήγησης, ο αφηγητής απλά θυμάται (ή φαντάζεται) τα γεγονότα,

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

εστίαση του Genette ουσιαστικά αφορά το αντικείμενο της εστίασης και όχι τον εστιάζοντα (που είναι υπαρκτός και σε αυτήν την περίπτωση) (πβ. Stanzel 1999: 187).

- η έννοια της *εστίασης* (ή της *αντίληψης*, που χρησιμοποιεί αργότερα ο ίδιος ο Genette 1983) δεν είναι αρκετά ευρεία, ώστε να περιλάβει τις έννοιες της σκέψης, της αναπόλησης, κλπ., ενώ η «εσωτερική εστίαση» αφορά επίσης τη γνώση, τη συμπεριφορά, τον ηθικό, ιδεολογικό και πολιτισμικό προσανατολισμό του προσώπου (Rimmon – Kenan 1983).
- το πρόβλημα της εστίασης ανακύπτει ιδιαίτερα σημαντικό μεταξύ άλλων στις περιπτώσεις ομοδιηγητικής και ιδιαίτερα της αυτοδιηγητικής αφήγησης, όπου ο αφηγητής αναφέρεται σε γεγονότα που έζησε ο ίδιος σε μικρότερη ηλικία. Ποιος εστιάζει τότε; Ο ήρωας ή ο αφηγητής (το ίδιο πρόσωπο σε διαφορετική χρονική στιγμή);[140]

Η Rimmon – Kenan (1983: 71 – 85) υιοθετεί τη διάκριση της Bal σε υποκείμενο και αντικείμενο της εστίασης και προχωρά στη διάκριση ανάμεσα στην **εξωτερική** εστίαση, όταν το υποκείμενο της εστίασης βρίσκεται εκτός της ιστορίας, και στην **εσωτερική**, όταν πρόκειται για κάποιο πρόσωπο της ιστορίας. Ως προς το βαθμό διείσδυσης της εστίασης στον εσωτερικό κόσμο του εστιαζομένου (εφόσον πρόκειται για χαρακτήρα), η ίδια διακρίνει ανάμεσα στην εστίαση **εκ των έξω** (*from without*) και **εκ των έσω** (*from within*). Αναγνωρίζοντας τέλος ότι η εστίαση δεν περιορίζεται στις οπτικές διαστάσεις που φέρει ο όρος, ακολουθεί τη διάκριση του Uspensky (1973) στην **αντιληπτική** άποψή της (*perceptual*), που αφορά τις

δεν τα βλέπει. Ο Nelles (1990) εισάγει τον όρο της «ελεύθερης εστίασης» (*free focalization*) στη θέση της μηδενικής / (μη-) εστίασης.

[140] Η Φαρίνου – Μαλαματάρη (1987: 245) παρατηρεί σχετικά: «Από τη χρονική διαφορά προκύπτει η διφυΐα της αυτοδιηγητικής αφήγησης, που αγνοήθηκε όμως, γενικά, από τους μελετητές της οπτικής γωνίας. Το Εγώ αυτών των αφηγήσεων έχει διπλή υπόσταση: είναι το Εγώ της ιστορίας και το Εγώ της αφήγησης που συνήθως αντιπροσωπεύουν αντίστοιχα τον εαυτό που βιώνει και τον εαυτό που αφηγείται. Οι δυο αυτές πλευρές του Εγώ χωρίζονται μεταξύ τους από ένα μεγαλύτερο ή μικρότερο διάστημα χρόνου (την αφηγηματική απόσταση). Αυτό το διάστημα και η ίδια η πράξη της αφήγησης είναι δυο παράγοντες που θέτουν σε αμφισβήτηση την ταυτότητα που η προσωπική αντωνυμία δημιουργεί μεταξύ του Εγώ που βιώνει και του Εγώ που αφηγείται. Αυτός που έζησε το παρελθόν και αυτός που το διηγείται είναι και δεν είναι το ίδιο πρόσωπο. Αυτός που έζησε «είδε» τα γεγονότα (αντιληπτική οπτική γωνία), ενώ αυτός που τα διηγείται δεν περιορίζεται στην απλή αναμετάδοση της όρασης, αλλά επενδύει κάθε περιστατικό με κάποια ιδεολογία (εννοιολογική οπτική γωνία). Έτσι στην αυτοδιηγητική αφήγηση η φωνή μπορεί να είναι μια (αφού δεν υπάρχει διαφορά στην προσωπική αντωνυμία), αλλά υπάρχει ενδεχομένως διαφορά στην προοπτική ανάμεσα στο Εγώ που βιώνει και στο Εγώ που αφηγείται, ιδιαίτερα όταν η αφηγηματική απόσταση είναι μεγάλη.» Ο Genette (1988: 77 – 78) υποστηρίζει ότι ο ομοδιηγητικός αφηγητής μπορεί να θεωρηθεί ότι αφηγείται από μια περιορισμένη σκοπιά, καθώς δεν έχει παρά μερική μόνο πρόσβαση στον κόσμο και καθόλου στο μυαλό των άλλων προσώπων. Αυτού του είδους ο περιορισμός θεωρείται «εστίαση κατ' επέκταση» μόνο, ή «προ – εστίαση» (*prefocalization*).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

διαστάσεις του χώρου και του χρόνου της ιστορία και τον τρόπο που παρουσιάζονται μέσω της εστίασης, την **ψυχολογική** (*psychological*), που σχετίζεται με τη μετάδοση σκέψεων, υποθέσεων, πεποιθήσεων, συναισθημάτων, κλπ. του εστιαστή και τον τρόπο που τα παραπάνω επηρεάζουν την εστίαση) και την **ιδεολογική** (*ideological*) (σχετίζεται με ιδεολογικές εκτιμήσεις και κρίσεις που προσδιορίζουν την εστίαση). Οι απόψεις αυτές μπορεί να συνυπάρχουν σε έναν εστιαστή ή διαφορετικοί εστιαστές να συνδέονται με συγκεκριμένες πλευρές της εστίασης. Η εστίαση, κατά την ίδια, αν και μη λεκτικό στοιχείο, εκφράζεται μέσω της γλώσσας του κειμένου: τη χρήση συγκεκριμένων ονοματικών τύπων και διαφόρων υφολογικών στοιχείων.

Σημαντική στο ζήτημα της εστίασης ήταν επίσης η συμβολή του Jahn (1996). Ο ερευνητής αξιοποιεί τη γνωστή μεταφορά του Henry James στο έργο του *The portrait of a lady* (1970: ix), σχετικά με το «το σπίτι της μυθοπλασίας» (*house of fiction*) μεταφέροντάς την σε αφηγηματολογικό επίπεδο, για να περιγράψει τη λειτουργία του αφηγητή, ο οποίος παρατηρεί την «ιστορία» – τα τεκταινόμενα σε κάποιον κόσμο στον οποίο δεν έχει άμεση πρόσβαση – όπως μέσα από ένα παράθυρο (στην καλύτερη περίπτωση) ή μια μικρή τρύπα στον τοίχο (στη χειρότερη) (James 1970, 1934). Η θέαση όμως του μυθοπλαστικού κόσμου μπορεί να γίνει και με κάποιον άλλο τρόπο: μέσα από το βλέμμα και τη συνείδηση κάποιου από τα πρόσωπα αυτού του κόσμου. Στην περίπτωση αυτή ο αφηγητής (όπως και ο αναγνώστης) υιοθετούν την οπτική του προσώπου, το οποίο γίνεται έτσι ένα άλλου είδους «παράθυρο» στον αφηγηματικό κόσμο, χωρίς βέβαια να «γνωρίζει» αυτή του την ενέργεια και τη σημασία της για τον εξωδιηγητικό κόσμο του αφηγητή και του αναγνώστη. Ο αφηγητής στην περίπτωση αυτή απλά «κάθεται» και παρατηρεί τον κόσμο αυτό, μεταφέροντας τρόπον τινά τον αναγνώστη μαζί του, όπως σε σκηνή ενός θεάτρου, χωρίς να χρειάζεται να τον παρατηρεί από το «παράθυρο» της πρώτης περίπτωσης και κατόπιν να τον περιγράφει στον αναγνώστη. Ο Jahn τροποποιεί τη μεταφορά του James λαμβάνοντας υπόψη δεδομένα από τη θεωρία της αφηγηματολογίας, τη θεωρία της αναγνωστικής ανταπόκρισης, αλλά και από τη φυσιολογία και επιστήμη της αντίληψης, ώστε να διαμορφώσει την έννοια που ονομάζει «παράθυρα εστίασης».[141] Σύμφωνα με αυτήν, ένα κείμενο που παρουσιάζει αντικείμενα και γεγονότα ιδωμένα (σχηματοποιημένα) από μία συγκεκριμένη

[141] Πβ. Ryan (1987). Η έννοια αυτή δίνει έμφαση στη λεκτική περιγραφή ως βάση για τη δημιουργία εικόνων στο μυαλό του ακροατή ή αναγνώστη: το «λέω», «ακούω» και «βλέπω» (πραγματικά ή φανταστικά) συνδέονται με έναν θεμελιώδη τρόπο, τον οποίο παραγνωρίζει η παραδοσιακή αφηγηματολογική διάκριση σε «ποιος λέει;» και «ποιος βλέπει;».

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

εστίαση αυτόματα, οδηγεί τον αναγνώστη να υιοθετήσει αυτή την «οπτική γωνία», ανοίγοντάς του ένα «παράθυρο» που ορίζεται από τις αντιληπτικές, αξιολογικές και συναισθηματικές παραμέτρους που χαρακτηρίζουν τον παράγοντα που παρέχει αυτήν την εστίαση. Έτσι, διακρίνονται δύο περιπτώσεις: α) το παράθυρο εστίασης να τοποθετείται σε κάποιον αφηγητή (***narratorial focalization*** – «**αφηγητική εστίαση**»),[142] οπότε δημιουργείται στον αναγνώστη η αντίληψη ότι ο αφηγητής μιλά για πράγματα που ο ίδιος αντιλαμβάνεται με τη φαντασία του και περιγράφει στον αναγνώστη και β) το παράθυρο εστίασης να βασίζεται σε κάποιον «ανακλαστή» (πρόσωπο της ιστορίας) (***reflector-mode focalization*** – «**προσωπική εστίαση**»). Στην περίπτωση αυτή ο αναγνώστης θεωρεί ότι το κείμενο αναπαριστά (ή, εάν υπάρχει κάποιος φανερός ή τουλάχιστον αντιληπτός αφηγητής, ότι ο αφηγητής καταγράφει) αυτά που ο ανακλαστής αντιλαμβάνεται, είτε στη (μυθοπλαστική) πραγματικότητα είτε στη φαντασία του. Το συγκεκριμένο παράθυρο εστίασης διαμορφώνεται κυρίως μέσω γλωσσικών δεικτών (χρήση συγκεκριμένων ρημάτων και χρόνων, αντωνυμιών, επιρρημάτων, εικόνων, κλπ., λ.χ. το παράθυρο του αφηγητή σχετίζεται τυπικά με τη χρήση περιγραφικής γλώσσας, ενώ του ανακλαστή με ύφος «λογικής επεξεργασίας» των πληροφοριών, κλπ.).[143]

Ο Nieragden (2002), κινούμενος σε ένα θεωρητικό πλαίσιο συγγενές με αυτό του Jahn, υποστηρίζει τα πλεονεκτήματα του εναλλακτικού αυτού σχήματος που διακρίνει ανάμεσα σε «αφηγητική» (*narratorial*) και «προσωπική» (*figural*) εστίαση, τόσο σε ετεροδιηγητικά όσο σε ομοδιηγητικά κείμενα. Ο Nieragden, παρουσιάζει αρχικά (με κάποιες επεξηγήσεις) το γνωστό σχήμα της Bal (1981: 45), η οποία διακρίνει σε αφηγητή [*narrator*], εστιαστή [*focalizer*] και παράγοντα δράσης σε μια

[142] Προτείνουμε τη χρήση του όρου «αφηγητικός» διότι αποδίδει κατά τη γνώμη μας ακριβέστερα «αυτόν που σχετίζεται με τον αφηγητή» (*narrator – narratorial*). Αντίθετα, θεωρούμε ότι το επίθετο «αφηγηματικός» είναι πολύ γενικό για μια τέτοια χρήση, καθώς χρησιμοποιείται επίσης για να περιγράψει «αυτόν που σχετίζεται με την αφήγηση», ευρύτερα (*narration – narrative*).

[143] Κατά τον Chatman (1986: 196), ο αφηγητής μπορεί να επιλέξει να διηγηθεί ένα μέρος ή όλη την ιστορία «ουδέτερα» ή (μέσα) από τη συνείδηση κάποιου χαρακτήρα της ιστορίας. Ο χαρακτήρας που χρησιμεύει έτσι ως «φίλτρο» μπορεί να αποτελεί τον πρωταγωνιστή της ιστορίας ή κάποιον μάρτυρα και η συνείδησή του περιορίζει τις πληροφορίες που ο αφηγητής παρέχει. (πβ. την εσωτερική εστίαση του Genette). Κατά τον ίδιο ωστόσο (Chatman 1990: 141 – 145), ο αφηγητής μπορεί μόνο να *αναφέρει* τα γεγονότα. Ο ετεροδιηγητικός αφηγητής δεν τα είδε ποτέ (δεν αποτέλεσε ποτέ μέρος της ιστορίας που αφηγείται) ενώ ο ομοδιηγητικός τα είδε, αλλά τη στιγμή της αφήγησης απλά τα θυμάται, τα ανακαλεί, δεν τα «βλέπει» (λειτουργεί η μνήμη και όχι η αντίληψη). Για το λόγο αυτό, προτείνει τον όρο «κλίση» (*slant*) όσον αφορά τη λειτουργία του αφηγητή, που σχετίζεται με διαδικασίες της λεκτικής (ανα)παραγωγής και τον όρο «φίλτρο» (*filter*) για τις διαδικασίες του ανακλαστή (αντίληψη, κατανόηση, συναισθήματα, κλπ.). Ωστόσο όλο και περισσότεροι θεωρητικοί της αφήγησης αμφισβητούν τη μεθοδολογική αξία της αυστηρής αυτής διάκρισης που προτείνει. Δες Jahn (1996) και Τζιόβας (2002: 43 – 45) για μια κριτική παρουσίαση και σχολιασμό των απόψεων του Chatman.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ιστορία [*agent*] υποστηρίζοντας ότι «ο αφηγητής αφηγείται το κείμενο, το περιεχόμενο του οποίου είναι η αφήγηση. Ο εστιαστής παρουσιάζει την αφήγηση, το περιεχόμενο της οποίας είναι η ιστορία. Η ιστορία πραγματώνεται από τους παράγοντες της δράσης (τα μυθοπλαστικά πρόσωπα της ιστορίας – *actors*).»

Εισάγοντας στο σχήμα της Bal τη διάκριση ομοδιηγητικής – ετεροδιηγητικής αφήγησης ο Nieragden διακρίνει τέσσερις βασικούς τύπους εστίασης: την **ετεροδιηγητική αφηγητική εστίαση**, την **ετεροδιηγητική «προσωπική» εστίαση**, την **ομοδιηγητική αφηγητική εστίαση** και την **ομοδιηγητική «προσωπική» εστίαση**. Επιπλέον, υιοθετεί τη διάκριση του Füger (1993) σε "*autoperzeptiv*" και "*alloperzeptiv*", ανάλογα με την ταυτότητα ή μη του υποκειμένου και αντικειμένου της εστίασης αντίστοιχα (ο Nieragden αποδίδει στην αγγλική τους όρους ως "*isoperceptive*" και "*exoperceptive*" – στα ελληνικά θα μπορούσαν να αποδοθούν ως «**αυτοαντιληπτική**» και «**ετεροαντιληπτική**» εστίαση). Διακριτή επίσης σε αυτόν τον ορισμό είναι η διάκριση της Bal (1981) μεταξύ υποκειμένου της εστίασης (**εστιάζοντος**) και αντικειμένου της εστίασης (**εστιαζόμενου**), είτε στην αφηγητική είτε στην προσωπική εστίαση.[144]

Αξίζει τέλος να αναφερθεί η διάκριση της Declerck (2003), η οποία, μελετώντας λεπτούς γλωσσικούς μηχανισμούς, καταλήγει ότι η οπτική γωνία μπορεί να διακριθεί σε τρεις «υποκατηγορίες»: την επικοινωνιακή (*communicative*), που αναφέρεται στη συγκεκριμένη χωροχρονική συγκυρία αυτού που κωδικοποιεί και αποκωδικοποιεί, την οπτική γωνία αυτού που βιώνει – βιωματική (*experiencer's*) και την αφηγηματική (*narrative*). Η αφηγηματική, στην πραγματικότητα, επηρεάζεται δυνητικά τόσο από την επικοινωνιακή όσο και από τη βιωματική: όταν αυτός που κωδικοποιεί (ο ομιλητής ή γράφων) αφηγείται κάποιο επεισόδιο λαμβάνει συνήθως υπόψη του τη συγκεκριμένη επικοινωνιακή περίσταση, μπορεί όμως να προβάλει την οπτική γωνία του προσώπου, στο οποίο αναφέρεται η αφήγησή του. Έτσι, η

[144] Η Bal, όπως και άλλοι θεωρητικοί, αντλούν ποικιλότροπα ως προς το ζήτημα της εστίασης από το θεμελιώδες έργο του Pouillon (1946). Πβ. επίσης Vitoux (1982). Ο Nieragden διακρίνει επίσης διάφορες κατηγορίες της προσωπικής εστίασης, στη διάρκεια κάποιας αφήγησης. Αρχικά μπορεί να υπάρχει *monofocalization* (= *σταθερή* εστίαση ενός προσώπου, σε όλη την αφήγηση) ή *multifocalization* (= *μεταβλητή* εστίαση – διαφορετικά πρόσωπα αποτελούν εστιάζοντες κατά τη διάρκεια μιας αφήγησης). Η τελευταία διακρίνεται σε *singulative* (κάθε εστιάζων εστιάζει σε διαφορετικά αντικείμενα) και *repetitive* (= *πολλαπλή* εστίαση – κάθε εστιάζων αντιλαμβάνεται το ίδιο αντικείμενο). Η *repetitive multifocalization* διακρίνεται με τη σειρά της σε *autotelic* και *alterotelic* (κατά τον Füger, από τον οποίο αντλεί "*autotelisch* " και "*isotelisch* "): όταν οι διαφορετικοί εστιάζοντες εστιάζουν στο ίδιο αντικείμενο μπορεί να συγκεντρώνονται στις ίδιες πλευρές του (*autotelic*) ή σε διαφορετικές (*alterotelic*).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αφηγηματική οπτική γωνία σχετίζεται με τα ερωτήματα: «Ποιος αφηγείται;» και «Τίνος τη βιωματική οπτική γωνία υιοθετεί ο αφηγητής;».

Συνοψίζοντας τα σχετικά με την εστίαση, και με βάση τις παρατηρήσεις διαφόρων θεωρητικών, η προσέγγιση στο συγκεκριμένο ζήτημα, η οποία ακολουθείται στην ανάλυση των έργων που μας απασχολούν, γίνεται με βάση τους παρακάτω άξονες:

1. Ποιος εστιάζει και πάνω σε τι; Διακρίνεται το **Υποκείμενο** και το **Αντικείμενο** της εστίασης, ο εστιάζων (-ουσα) ή εστιαστής (*focalizor*) και ο εστιαζόμενος (-η, -ο) (*focalized*). (Bal 1983, 1985)
2. Υπάρχουν συγκεκριμένοι κειμενικοί δείκτες που καθιστούν έκδηλη την παρουσία του Υποκειμένου της εστίασης ή όχι: **εμφανής** – **καλυμμένος εστιαστής** (κατά τον εμφανή – καλυμμένο αφηγητή)
3. Το Υποκείμενο της εστίασης εντοπίζεται σε κάποιον ετεροδιηγητικό αφηγητή, εξωτερικό προς την ιστορία, ή σε κάποιο χαρακτήρα της ιστορίας: **αφηγητική** (**εξωτερική**) – **προσωπική** (**εσωτερική**) εστίαση.

   Η αφηγητική εστίαση καλύπτει την εξωτερική προοπτική (Stanzel) και τη μηδενική εστίαση (Genette).[145] Ο εστιαστής βρίσκεται έξω από τα δεδομένα της αφηγηματικής δράσης. Η προσωπική εστίαση αναφέρεται στις περιπτώσεις εσωτερικής προοπτικής (Stanzel) και εσωτερικής εστίασης (Genette). Σε περίπτωση ομοδιηγητικής (ή αυτοδιηγητικής) αφήγησης μπορεί να εντοπιστεί η αφηγητική εστίαση, όταν εστιάζει ο αφηγητής, που μπορεί να είναι ο ίδιος με κάποιο από τα πρόσωπα της ιστορίας, σε μεταγενέστερη ωστόσο στιγμή από αυτήν της ιστορίας, και έτσι *ως αφηγητής* βρίσκεται εκτός της δράσης της ιστορίας (Rimmon – Kenan 1983: 74, 78). Επιπλέον, κατέχει μια γνώση ευρύτερη από αυτήν των προσώπων – ακόμη και του εαυτού του ως χαρακτήρα τη στιγμή της ιστορίας – και μια ανώτερη εποπτεία του αφηγηματικού υλικού. Στην ομοδιηγητική αφήγηση μπορεί να χρησιμοποιείται εναλλακτικά η προσωπική εστίαση (η εστίαση λαμβάνει υπόψη τους περιορισμούς, γνώση, κρίση κλπ. κάποιου προσώπου της ιστορίας ή του ίδιου του αφηγητή ως χαρακτήρα, τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή της

[145] Σε κάποιο βαθμό καλύπτεται και η εξωτερική εστίαση του Genette, διάκριση η οποία όμως φαίνεται να γίνεται κυρίως με βάση το αντικείμενο και όχι το υποκείμενο της εστίασης. Δες Bal (1977: 28 – 29), Uspensky (1973: 130), Rimmon – Kenan (1983: 138 – 139).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ιστορίας). Διακρίνονται έτσι οι εξής περιπτώσεις εστίασης (σε συνδυασμό με τον παράγοντα ετεροδιηγητικής – ομοδιηγητικής αφήγησης, που αφορά βεβαίως τη «φωνή» του αφηγητή): **ετεροδιηγητική αφηγητική – ετεροδιηγητική προσωπική – ομοδιηγητική αφηγητική – ομοδιηγητική προσωπική** εστίαση.

4. Το Αντικείμενο της εστίασης προσεγγίζεται εξωτερικά ή παρέχεται πρόσβαση στην εσωτερικότητά του (λχ. σκέψεις, συναισθήματα, συνείδηση κλπ., εφόσον πρόκειται για κάποιο πρόσωπο). Προς αποφυγή σύγχυσης με την καθιερωμένη ορολογία αντί των όρων *εσωτερική – εξωτερική* εστίαση (οι οποίοι, κατά τη συνήθη χρήση τους, αναφέρονται στο Υποκείμενο και όχι στο Αντικείμενο της εστίασης) μπορούν να χρησιμοποιηθούν οι όροι **ενδοσκοπική – «εξω-σκοπική»** (κατ' αναλογία) εστίαση ή εστίαση **εκ των έσω – εκ των έξω** (πβ. Rimmon – Kenan 1983: 75 *seen from without* / *from within*). Η ενδοσκοπική εστίαση συνδυάζεται συνήθως με την αφηγητική, είτε με τη μορφή ενός εξωτερικού «παντογνώστη» αφηγητή, είτε με αυτή ενός «ώριμου» αυτοδιηγητικού αφηγητή, που έχει ευρύτερη εποπτεία της ιστορίας. Η περίπτωση της προσωπικής ενδοσκοπικής εστίασης παραβιάζει την αληθοφάνεια, εκτός αν αποδοθούν στο συγκεκριμένο πρόσωπο υπερφυσικές ιδιότητες.
5. Η εστίαση μπορεί να είναι **σταθερή**, **μεταβλητή** ή **πολλαπλή.**
6. Το Υποκείμενο της εστίασης μπορεί να συμπίπτει με το Αντικείμενό της ή να διαφέρει: **αυτοαντιληπτική – ετεροαντιληπτική** εστίαση. Στην περίπτωση της αυτοαντιληπτικής εστίασης ο προσωπικός εστιαστής έχει τη δυνατότητα της ενδοσκοπικής εστίασης.
7. Η έννοια της εστίασης περιλαμβάνει διάφορες **πλευρές**, ανάλογα με τον τρόπο προσέγγισης των προσώπων και των καταστάσεων της ιστορίας: την **αντιληπτική** (χωρο-χρονική αντίληψη και παρουσίαση), την **ψυχολογική** (σκέψεις, απόψεις, υποθέσεις, συναισθήματα, κλπ.) και την **ιδεολογική** (αξίες, ιδεολογικές θέσεις, κλπ.) (Rimmon – Kenan 1983: 77 – 82). Η αφηγητική εστίαση συνδυάζεται συνήθως με τη δυνατότητα πανοραμικής ή ταυτόχρονης εποπτείας προσώπων, πραγμάτων και συμβάντων, παντογνωσίας (όχι όμως απαραίτητα αποκάλυψης των πάντων εξαρχής), ψυχολογικής «ουδετερότητας» και ιδεολογικής «αντικειμενικότητας» (ή τουλάχιστον επίφασής της). Υπάρχουν βέβαια πολλές εξαιρέσεις (λ.χ. στην περίπτωση της

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ομοδιηγητικής αφηγητικής εστίασης, τόσο η ψυχολογική «ουδετερότητα» όσο και η ιδεολογική «αντικειμενικότητα» παραβιάζονται αναγκαστικά σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό). Αντίθετα, η προσωπική εστίαση συνδέεται συνήθως με περιορισμένη αντίληψη και γνώση, ψυχολογική φόρτιση, ιδεολογική «προκατάληψη».

Δ. 4. Απόδοση της συνείδησης

Το ερώτημα «ποιος μιλάει;», όπως αναφέρθηκε παραπάνω, θεωρείται γενικά ότι δεν αποδίδει ικανοποιητικά περιπτώσεις, όπως αυτή του εσωτερικού μονολόγου. Στην περίπτωση αυτή δεν υπάρχει ουσιαστικά λόγος παρά σκέψη. Έτσι, για την απόδοση των σκέψεων, της συνείδησης και της «εσωτερικής» ζωής των μυθοπλαστικών προσώπων ιδιαίτερα σημαντική υπήρξε η τυπολογία που προτείνει η Cohn (1978, 2001 ελληνική μετάφραση). Η τυπολογία της Cohn θα χρησιμοποιηθεί εκτενώς στην ανάλυση που ακολουθεί, καθώς ενδιαφέρον της εργασίας αποτελεί ακριβώς η μελέτη της συνείδησης των μυθοπλαστικών ηρωίδων στο Bildungsroman και του τρόπου με τον οποίο εκφράζεται αφηγηματικά. Η ανάπτυξη της αυτοσυνείδησης αποτελεί το ουσιαστικό περιεχόμενο της γυναικείας Bildung και επομένως διεκδικεί το μεγαλύτερο μέρος του αφηγηματικού ενδιαφέροντος. Οι «σκεπτόμενοι μυθιστορηματικοί χαρακτήρες» και οι «σκηνές αυτοσυλλογισμού», ζητήματα τα οποία, κατά την Cohn (2001: 17), κίνησαν το ενδιαφέρον της για την ανάπτυξη της συγκεκριμένης τυπολογίας, συνιστούν βασικά χαρακτηριστικά των γυναικείων Bildungsroman.

Η άμεση σύνδεση της τυπολογίας και του ευρύτερου ενδιαφέροντος της ερευνήτριας με το είδος του Bildungsroman διαφαίνεται ήδη στην εισαγωγή της μελέτης, όταν η Cohn, αναφέροντας περιπτώσεις λογοτεχνών και κριτικών της λογοτεχνίας, οι οποίοι σχολιάζουν τον αφηγηματικό ρεαλισμό και τη σχέση του με τη «μίμηση» της συνείδησης των μυθοπλαστικών χαρακτήρων, παραθέτει τον Τόμας Μαν. «Ο Τόμας Μαν έθεσε ως αξίωμα μια “αρχή εσωτερικοποίησης” η οποία αρχικά εξάχνισε τις εξωτερικές περιπέτειες του επικού ήρωα στις εσωτερικές περιπέτειες του Bildungsheld, κατόπιν συνέχισε κινούμενη προς τα μέσα σε μεγαλύτερη παθητικότητα και πολυπλοκότητα.» (Cohn 2001: 29). Η παρουσίαση της συνείδησης στο μυθιστόρημα αφορά άμεσα λοιπόν τον *Bildungsheld* (και την *Bildungsheldin*), τον μυθοπλαστικό ήρωα (και ηρωίδα) του Bildungsroman.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Η Cohn (2001: 33 – 41) ορίζει τρεις βασικές τεχνικές απόδοσης της συνείδησης σε τριτοπρόσωπα αφηγηματικά κείμενα:

1. Η **ψυχοαφήγηση** (που αντικαθιστά παλαιότερους όρους όπως «αφήγηση που πηγάζει από παντογνωσία» ή «εσωτερική ανάλυση») αναφέρεται στη διαδικασία κατά την οποία ένας τριτοπρόσωπος αφηγητής παρουσιάζει τη συνείδηση των μυθοπλαστικών χαρακτήρων. Ο λόγος του αφηγητή παρουσιάζει τη «συνείδηση» του χαρακτήρα.

2. Ο **παρατιθέμενος (εσωτερικός) μονόλογος**, κατά τον οποίο παρατίθενται «άμεσα» στον αναγνώστη οι σκέψεις και η συνείδηση ενός μυθοπλαστικού χαρακτήρα, χωρίς τη μεσολάβηση κάποιου διακριτού αφηγητή. Παρατίθεται ο νοερός λόγος του χαρακτήρα, που αναφέρεται στο «σκεπτόμενο εγώ» στο πρώτο πρόσωπο κατά την αφηγημένη στιγμή (που είναι παράλληλα η στιγμή της άρθρωσης), στον ενεστώτα χρόνο.

3. Ο **αφηγημένος μονόλογος** (πβ. ελεύθερος πλάγιος λόγος), ο οποίος αποτελεί τριτοπρόσωπη αφηγηματική αναφορά της «νοερής γλώσσας» του μυθοπλαστικού χαρακτήρα, συνδυάζοντας το λόγο του αφηγητή με αυτόν του χαρακτήρα.

Διατυπώνοντας τις κατηγορίες συνοπτικά, η ψυχοαφήγηση είναι «ο λόγος του αφηγητή για τη συνείδηση ενός χαρακτήρα», ο παρατιθέμενος μονόλογος «ο νοητός λόγος ενός χαρακτήρα» και ο αφηγημένος μονόλογος «ο νοητός λόγος ενός χαρακτήρα με τη μορφή του λόγου του αφηγητή» (Cohn 2001: 36 – 37). Ο «αφηγημένος λόγος» παραπέμπει στον ορισμό του «ελεύθερου πλάγιου λόγου» του Genette (πβ. Cohn 2001: 150, 360, σημ. 14). Η Cohn μελετά επίσης την παρουσίαση της συνείδησης σε κείμενα πρώτου προσώπου, καθώς, όπως υποστηρίζει, «οι αυτοβιογραφικοί αφηγητές έχουν επίσης να επικοινωνήσουν με εσωτερικές ζωές (τις δικές τους παρελθούσες εσωτερικές ζωές)» (Cohn 2001: 37). Διακρίνει έτσι αντίστοιχα τους τρόπους της **αυτοαφήγησης**, **αυτο-παρατιθέμενου μονολόγο**υ και **αυτο-αφηγούμενου μονολόγου**.

Στην περίπτωση της τριτοπρόσωπης αφήγησης, που μας ενδιαφέρει περισσότερο εδώ, η Cohn διακρίνει μία ιστορική – εξελικτική μετάβαση από αφηγήσεις που αποφεύγουν τη λεπτομερή παρουσίαση εσωτερικών καταστάσεων των ηρώων (με αντίστοιχη κυριαρχία των περιγραφικών – αξιολογικών σχολίων και γενικεύσεων ενός ευδιάκριτου και «πληθωρικού» αφηγητή) προς αφηγήσεις με αυξανόμενο ενδιαφέρον για την παρουσίαση της ψυχολογίας των ηρώων και της συνείδησής του (με αντίστοιχη «διακριτική» παρουσία του αφηγητή).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Χαρακτηριστικό της εμφατικής και κυριαρχικής παρουσίας του αφηγητή έναντι του μυθιστορηματικού χαρακτήρα, τη συνείδηση του οποίου αφηγείται, η Cohn αναφέρει το «Bildungsroman» (ή τουλάχιστον πρόδρομο του είδους) *Agathon* του Wieland, ιδιαίτερα το κεφάλαιο του έργου με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Ηθική κατάσταση του ήρωά μας». «Η πνευματώδης ανταλλαγή που ακολουθεί, αν και φαινομενικά αναφέρεται στη νοητική συμπεριφορά του Αγάθωνα, μας λέει λιγότερα σχετικά με την "κατάσταση του ήρωά μας" απ' όσα μας λέει για τα ηθικά κριτήρια του αφηγητή του και του τυπικού αναγνώστη για τον οποίο έγραψε.» (Cohn 2001: 50).

Ωστόσο, ακόμη και όταν ο εσωτερικός κόσμος του ήρωα βρίσκεται στο κέντρο του αφηγηματικού ενδιαφέροντος, υπάρχουν δύο βασικές παραλλαγές ως προς τον τρόπο αφήγησης της συνείδησης του χαρακτήρα: ο αφηγητής (διακριτός και δεσπόζων) μπορεί να παραμένει εμφανώς αποστασιοποιημένος από τη συνείδηση του ήρωα την οποία αφηγείται («δυσαρμονική ψυχοαφήγηση») ή να συγχωνεύεται, διακριτικός και απαρατήρητος, με τη συνείδηση την οποία αφηγείται («αρμονική ψυχοαφήγηση»).[146]

Δ. 5. Φεμινιστική κριτική

Η κειμενική ανάλυση θα αντλήσει τέλος ορισμένα στοιχεία από το χώρο «μεθοδολογικής συνάντησης», κατά τις τελευταίες δεκαετίες, μεταξύ της φεμινιστικής κριτικής και της αφηγηματολογίας.[147] Μία από τις σημαντικότερες συμβολές στον τομέα αυτό αποτελεί το έργο της Lanser *Fictions of Authority*: *Women Writers and Narrative Voice* (1992). Η Lanser, ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1980, είχε διατυπώσει τους ενδοιασμούς της φεμινιστικής κριτικής ως προς τις μέχρι

[146] Η Cohn (2001: 347 σημ. 10) θεωρεί ότι η διάκριση σε «δυσαρμονική» και «αρμονική» ψυχο-αφήγηση ανταποκρίνεται τυπολογικά στη διάκριση του Stanzel ανάμεσα σε «συγγραφικό» αφηγηματικό σχήμα (*auktoriale*) και «προσωποπαγές» (*personale*) [στη μτφ. του έργου της Cohn στα ελληνικά το τελευταίο αποδίδεται ως «του χαρακτήρα»]. Πβ. Stanzel (1999: 47).

[147] Η φεμινιστική κριτική έχει αρχίσει τελευταία να ασχολείται περισσότερο συστηματικά με το ζήτημα των σχέσεων ανάμεσα στην ιδεολογία, τον πολιτικό χαρακτήρα και τους ερευνητικούς στόχους του φεμινισμού και τις ιδιαίτερες παραμέτρους της αφήγησης (σε λογοτεχνικό και ιστορικό κυρίως επίπεδο). Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Lanser (1992: 4 – 5) συναντάται γενικά μία εκατέρωθεν δυσπιστία στους χώρους αυτούς: «Η φορμαλιστική ποιητική φαίνεται ίσως στους εκπροσώπους του φεμινισμού ως αφελώς εμπειρική, επικαλύπτοντας την ιδεολογία ως αντικειμενική αλήθεια, θυσιάζοντας τη σημασία χάριν της ακρίβειας, αδυνατώντας να παραγάγει διαφορές που είναι πολιτικά σημαντικές. Η φεμινιστική κριτική ίσως φαίνεται στους θεωρητικούς της αφηγηματολογίας ως αφελώς υποκειμενική, θυσιάζοντας την ακρίβεια χάριν της ιδεολογίας, αδυνατώντας να παραγάγει διαφορές που είναι κειμενικά σημαντικές.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

τότε μελέτες της αφηγηματολογίας, καθώς δεν λάμβαναν κατά κανόνα υπόψη το ρόλο του φύλου στα εξεταζόμενα έργα, ενώ οι θεωρίες τους βασίζονταν στη μελέτη κειμένων γραμμένων κυρίως από άνδρες (Lanser 1986: 342 – 346). Επιπλέον, θεωρούσε ότι στις αφηγηματικές μελέτες δινόταν υπερβολική έμφαση στη σημειωτική πλευρά του κειμένου, ενώ υποβαθμιζόταν η αναφορική λειτουργία του και το πλαίσιο της παραγωγής και πρόσληψής του. Αντίθετα, η φεμινιστική κριτική προσεγγίζει τα αφηγηματικά κείμενα ως θεμελιωδώς αναφορικά στις αναπαραστάσεις των έμφυλων σχέσεων, ενώ αποδίδεται μεγαλύτερη έμφαση στη σημασία των συμφραζομένων (κοινωνικών, πολιτικών, πολιτισμικών) στον καθορισμό της σημασίας του αφηγηματικού κειμένου (Lanser 1986: 343 – 344).[148]

Στην εκτεταμένη μελέτη της, η οποία θεμελιώνει ουσιαστικά τον τομέα της «φεμινιστικής αφηγηματολογίας» (Lanser 1992), επιχειρείται ο συνδυασμός των δύο κυρίαρχων, στη συνηθισμένη κριτική ορολογία, χρήσεων του όρου «φωνή», στο ευρύτερο πλαίσιο της «κοινωνιολογικής ποιητικής» (*sociological poetics*), όπως ορίζεται από τον Bakhtin. Έτσι, συνεξετάζονται οι δύο διαστάσεις της φωνής ως όρου της αφηγηματολογίας, με τις συγκεκριμένες κειμενικές και αφηγηματικές λειτουργίες, και ως πολιτικού και ιδεολογικού όρου, με την έννοια της δυνατότητας έκφρασης και διεκδίκησης εξουσίας. Βασική πεποίθηση της ερευνήτριας είναι ότι η αφηγηματική τεχνική συνιστά η ίδια μια «ιδεολογία»: τόσο οι αφηγηματικές δομές όσο και η «γυναικεία γραφή» καθορίζονται από ένα σύστημα μεταβαλλόμενων συμβάσεων, παραγόμενων από τις σχέσεις εξουσίας που εμπλέκουν τους παράγοντες «συγγραφέας», «αναγνώστης» και «κείμενο» και αφορούν μεταξύ άλλων τα ζητήματα της φυλής, φύλου, τάξης, εθνικότητας, εκπαίδευσης, σεξουαλικότητας, οικογενειακής κατάστασης, όπως λειτουργούν μέσα σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο και αλληλεπιδρώντας με αυτό.[149] Θεωρεί έτσι ότι παρόμοιες τεχνικές κάθε άλλο παρά ορίζονται από «ιδιότητες ουσίας» ή απομονωμένους αισθητικούς κανόνες. Ένας τέτοιου είδους ιδεαλισμός οδήγησε την αφηγηματολογία και τη φεμινιστική θεωρία στη (λανθασμένη, κατά τη Lanser) ανάγνωση των κειμενικών τεχνικών ως

[148] Οι απόψεις της Lanser δέχθηκαν έντονη κριτική όχι μόνο από άνδρες θεωρητικούς. Χαρακτηριστικό λ.χ. είναι το άρθρο της Diengott (1988) στο οποίο υποστηρίζει ότι το ζήτημα του φύλου δεν σχετίζεται με την αφηγηματολογία και την ποιητική των κειμένων αλλά μόνο με την ερμηνεία τους. Έτσι ο φεμινισμός και η αφηγηματολογία δεν είναι δυνατό να συγκλίνουν ερευνητικά ή μεθοδολογικά.

[149] Όπως διασαφηνίζει η Lanser (1992: 5 σημ. 7), με τον όρο «ιδεολογία» αναφέρεται «στο λόγο και τα σημασιοδοτικά συστήματα μέσω των οποίων μία κοινωνία συνθέτει τις πεποιθήσεις σχετικά με την ίδια, δομεί τις σχέσεις ατόμων και ομάδων μεταξύ τους, με τους κοινωνικούς θεσμούς και με συστήματα πεποιθήσεων, και νομιμοποιεί και διαιωνίζει τις αξίες και πρακτικές της.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

«παγκόσμια, αναπόφευκτα ή τυχαία φαινόμενα» και στην παραδοχή μιας «παν-ιστορικής “γυναικείας γλώσσας” ή “θηλυκής φόρμας”.» (Lanser 1992: 5).

Η Lanser επιχειρεί λοιπόν να συμβάλει σε μια «φεμινιστική ποιητική της αφήγησης» με σημείο εκκίνησης την υπόθεση ότι η γυναικεία φωνή (ως γραμματικό γένος του αφηγητή) αποτελεί ένα πεδίο ιδεολογικής έντασης που είναι εμφανής στις κειμενικές πρακτικές.[150] Η παραπάνω προσπάθεια σύνδεσης της κοινωνικής ταυτότητας με την αφηγηματική μορφή προϋποθέτει την πεποίθηση ότι η «αυθεντία» (*authority*) μιας συγκεκριμένης φωνής ή κειμένου παράγεται από έναν συνδυασμό κοινωνικών και ρητορικών ιδιοτήτων, σε αλληλεπίδραση με τις κοινότητες αποδεκτών του συγκεκριμένου κειμένου. Αυτό το είδος όμως «λεκτικής αυθεντίας» (*discursive authority*), η οποία συνίσταται στην πνευματική αξιοπιστία, την ιδεολογική εγκυρότητα και την αισθητική αξία που διεκδικείται από, ή αποδίδεται σε, ένα έργο, συγγραφέα, αφηγητή, χαρακτήρα ή κειμενική πρακτική, έχει συνδεθεί κατά τους δύο τελευταίους αιώνες στα δυτικά λογοτεχνικά συστήματα, σε ποικίλους βαθμούς έντασης, με κατεξοχήν «λευκούς, μορφωμένους άνδρες της κυρίαρχης ιδεολογίας (*hegemonic ideology*)». «Μια μείζων συνιστώσα της αφηγηματικής αυθεντίας, κατά συνέπεια, είναι η έκταση στην οποία η ιδιότητα ενός αφηγητή συμμορφώνεται προς αυτή την κυρίαρχη κοινωνική εξουσία. Ταυτόχρονα, η αφηγηματική αυθεντία συγκροτείται επίσης μέσω των (ιστορικά μεταβαλλόμενων) κειμενικών στρατηγικών, τις οποίες ακόμη και οι κοινωνικά μη εξουσιοδοτημένοι (*unauthorized*) συγγραφείς μπορούν να οικειοποιηθούν. Καθώς αυτές οι οικειοποιήσεις μπορούν φυσικά να στραφούν εναντίον τους (*backfire*), οι «μη-κυρίαρχοι» (*nonhegemonic*) συγγραφείς και αφηγητές μπορεί να χρειαστεί να επιτύχουν μια ευαίσθητη ισορροπία στην προσαρμογή και ανατροπή των κυρίαρχων ρητορικών πρακτικών.» (Lanser 1992: 6 – 7).

Τα κείμενα που εξετάζει η Lanser σχετίζονται ιδιαίτερα με ζητήματα αυθεντίας μέσω της διαδικασίας παραγωγής της αφηγηματικής φωνής, με τη χρησιμοποίηση συγκεκριμένων, ιδεολογικά φορτισμένων κειμενικών πρακτικών, ενώ

[150] Lanser (1992: 6). Η ίδια λαμβάνει υπόψη της το γεγονός ότι η ποιητική του δομισμού, που χρησιμοποιεί, αποτελεί μία ιστορικά τοποθετημένη θεωρία και συνεπώς υποκειμενική και όχι ουδέτερη ή αμέτοχη ιδεολογίας. Με το έργο της έρχεται να αμφισβητήσει τις κατηγορίες και τα αξιώματα της αφηγηματολογίας, καθώς «ο κανόνας στον οποίο βασίζεται η θεωρία της αφήγησης έχει κατασκευαστεί άτεγκτα, αν όχι σκόπιμα, από άνδρες.» (1992: 6). Ο ανδροκεντρισμός αυτός της αφηγηματολογίας θεωρείται εμφανής τόσο στον κανόνα των κειμένων που χρησιμοποιούνται όσο και στις προϋποθέσεις σχετικά με τη λογοτεχνία που γίνονται παραδεκτές από τους θεωρητικούς. (1992: 6, σημ. 8)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

κάποια από τα κείμενα αυτά ασχολούνται επίσης και ως προς το θεματικό τους περιεχόμενο με το συγκεκριμένο ζήτημα. Η Lanser δεν υποστηρίζει την ύπαρξη μιας «αυθεντικής» γυναικείας φωνής ή ενός τρόπου γραφής που αναγκαστικά διαχωρίζει τις γυναίκες από τους άνδρες συγγραφείς. Αντίθετα, θεωρεί ότι «αποκηρυγμένοι» συγγραφείς και των δύο φύλων ενεπλάκησαν σε διάφορες στρατηγικές προσαρμογής και κριτικής που καθιστούν τα έργα τους «διαλογικά». Επιπλέον, κατά την ερμηνεία της, διαφορετικές κοινότητες γυναικών κατείχαν διαφορετικούς βαθμούς πρόσβασης σε συγκεκριμένες μορφές αφήγησης.[151]

Η ερευνήτρια, στη μελέτη των έργων που επιλέγει, ασχολείται ιδιαίτερα με δύο πλευρές της αφήγησης που θεωρεί σημαντικές στην κατασκευή της κειμενικής αυθεντίας και που δεν έχουν επισημανθεί από τους περισσότερους θεωρητικούς της αφήγησης. Αρχικά μελετά τη διάκριση ανάμεσα στην «ιδιωτική φωνή» (*private voice*) (αφήγηση απευθυνόμενη προς έναν αποδέκτη που αποτελεί μυθοπλαστικό χαρακτήρα) και τη «δημόσια φωνή» (*public voice*) (αφήγηση που απευθύνεται προς έναν αποδέκτη έξω από τη μυθοπλασία, ανάλογο με τον «ιστορικό» (πραγματικό) αναγνώστη). Η διάκριση αυτή αντιστοιχεί στην παλαιότερη, που είχε η ίδια εισηγηθεί, ανάμεσα στην «ιδιωτική αφήγηση» (*private narration*) και τη δημόσια (*public narration*) (Lanser 1986: 620). Εξετάζει επίσης τη διάκριση ανάμεσα σε αφηγηματικές καταστάσεις οι οποίες επιτρέπουν την αυτο-αναφορικότητα (εμφανή αναφορά στην ίδια την πράξη της αφήγησης) και σε αυτές που δεν την επιτρέπουν. Κατά τη μελέτη των έργων στους παραπάνω άξονες ορίζει τη διάρθρωσή τους σε τρεις αφηγηματικούς τρόπους: τη *συγγραφική* (*authorial*), την *προσωπική* (*personal*) και τη *συλλογική φωνή* (*communal*) (Lanser 1992: 15).

Η **συγγραφική (*authorial*) φωνή** αναφέρεται σε αφηγήσεις που είναι ετεροδιηγητικές, «δημόσιες» και δυνητικά αυτο-αναφορικές.[152] Η αφήγηση είναι «εξωδιηγητική» και απευθύνεται σε κάποιον αποδέκτη που αντιστοιχεί στο αναγνωστικό κοινό. Η συγγραφική αυτή φωνή, που δεν εμπεριέχει σε επίπεδο κειμένου τη διάκριση ανάμεσα στον (εννοούμενο) συγγραφέα και στον δημόσιο, ετεροδιηγητικό αφηγητή, επιτρέπει στον αναγνώστη να ταυτίσει τον αφηγητή με τον συγγραφέα και τον αποδέκτη της αφήγησης με τον ίδιο (ή τον ιστορικά αντίστοιχό του). Αυτή η συμβατική εξίσωση ανάμεσα στους δύο προσδίδει στη συγγραφική

[151] Η Lanser (1992: 8) ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για γυναίκες – αφηγητές που διεκδικούν «δημόσια αυθεντία».
[152] Lanser (1992: 15 – 18). Η Lanser αξιοποιεί τη διάκριση (και την ορολογία) του Genette σε συνδυασμό με τις απόψεις του Stanzel (πβ. «συγγραφικό αφηγηματικό σχήμα»).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

φωνή μια προνομιακή θέση μεταξύ των αφηγηματικών μορφών. Αντίθετα, τόσο ο λόγος κάποιου χαρακτήρα όσο και κάποιου προσωπικού αφηγητή θεωρούνται από τον αναγνώστη ως αντικείμενα της «συγγραφικής» αντίληψης και – κατά συνέπεια – ερμηνείας. Καθώς μάλιστα οι «συγγραφικοί» αφηγητές υφίστανται έξω από το χρόνο της αφήγησης και δεν είναι με κάποιον τρόπο προσωποποιημένοι από τα γεγονότα της μυθοπλασίας φέρουν μία αυθεντία ανώτερη αυτής που μπορεί να αποδοθεί στους χαρακτήρες ή ακόμη και τους προσωπικούς αφηγητές.

Η **προσωπική (*personal*) φωνή** αναφέρεται σε αυτοδιηγητικές αφηγήσεις και δεν διαθέτει τον ίδιο βαθμό αυθεντίας, όπως η συγγραφική, καθώς δεν διαθέτει τα ίδια «υπεράνθρωπα» προνόμια με την τελευταία, αλλά από τη μια υπόκειται περισσότερο στην ανταπόκριση του αναγνώστη προς τις πράξεις του μυθοπλαστικού ήρωα και από την άλλη περιορίζεται στις δυνατότητες και τα χαρακτηριστικά του προσώπου που αφηγείται. Ένας συγγραφικός αφηγητής αξιώνει ανώτερες δυνάμεις γνώσεις και κρίσης, ενώ ένας προσωπικός αφηγητής αξιώνει μόνο την εγκυρότητα (και το δικαίωμα) της προσωπικής ερμηνείας (Lanser 1992: 19). Η *προσωπική φωνή* επιπλέον δεν φέρει την ουδετερότητα ως προς το φύλο, που χαρακτηρίζει τη *συγγραφική*, και δεν μπορεί έτσι να χρησιμοποιηθεί από γυναίκες συγγραφείς ως μέσο πρόσβασης στην αυθεντία. Υπάρχουν βέβαια περιπτώσεις γυναικών συγγραφέων που επιλέγουν να προσδώσουν ανδρικό φύλο στο αφηγηματικό εγώ. Γενικά, όπως υποστηρίζει η Lanser (1992: 19), «ένας θηλυκός προσωπικός αφηγητής διακινδυνεύει την αντίσταση του αναγνώστη, εάν η πράξη της αφήγησης, η ιστορία που αφηγείται, ή ο εαυτός που κατασκευάζει μέσω της αφήγησής της παραβαίνει τα όρια του αποδεκτού ως γυναικείο.»

Οι δύο παραπάνω αφηγηματικοί τρόποι θεωρούνται αφηγήσεις ενός ατόμου, σε αντίθεση με το τρίτο είδος που ορίζεται ως **συλλογική (*communal*) φωνή**. Με τον όρο αυτό η Lanser εννοεί ένα φάσμα από πρακτικές άρθρωσης είτε μιας συλλογικής φωνής, της φωνής ενός ατόμου που αντιπροσωπεύει μια ευρύτερη κοινότητα, είτε ενός συνόλου φωνών που μοιράζονται την αφηγηματική αυθεντία και συναποτελούν μια ευρύτερη κοινωνική ομάδα.[153] Η φωνή αυτή φαίνεται ότι αποτελεί κυρίως αφηγηματικό τρόπο που σχετίζεται με περιθωριακές ή καταπιεσμένες ομάδες και

[153] Lanser (1992: 21), η οποία διακρίνει τρεις υποκατηγορίες της φωνής αυτής: την ενική (ατομική – *singular*), στην οποία ένας αφηγητής μιλά ως αντιπρόσωπος ενός συνόλου, την ταυτόχρονη (*simultaneous*), όταν η αφήγηση γίνεται στο πρώτο πληθυντικό «εμείς», και τη διαδοχική (*sequential*) μορφή, στην οποία τα μέλη μιας ομάδας αφηγούνται διαδοχικά.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

θεματικά μετακινεί το κείμενο από ατομικούς πρωταγωνιστές και προσωπικές πλοκές σε ευρύτερα συλλογικά ζητήματα.

Οι τρεις παραπάνω τρόποι της αφηγηματικής φωνής αποτελούν, κατά τη Lanser (1992: 22), τρία διακριτά είδη αυθεντίας που χρειάστηκαν οι γυναίκες να συνθέσουν, ώστε να ορίσουν τη θέση τους στη λογοτεχνική ιστορία της Δύσης: την αυθεντία να ιδρύσουν εναλλακτικούς «κόσμους» και «αρχές» λειτουργίας τους, να κατασκευάσουν (και να αναπαραστήσουν δημόσια) τη γυναικεία υποκειμενικότητα, και τέλος να συνθέσουν μια «γυναικεία σωματική πολιτική» (*female body politic*) ως λογοτεχνική θεματική, αντίστοιχα.

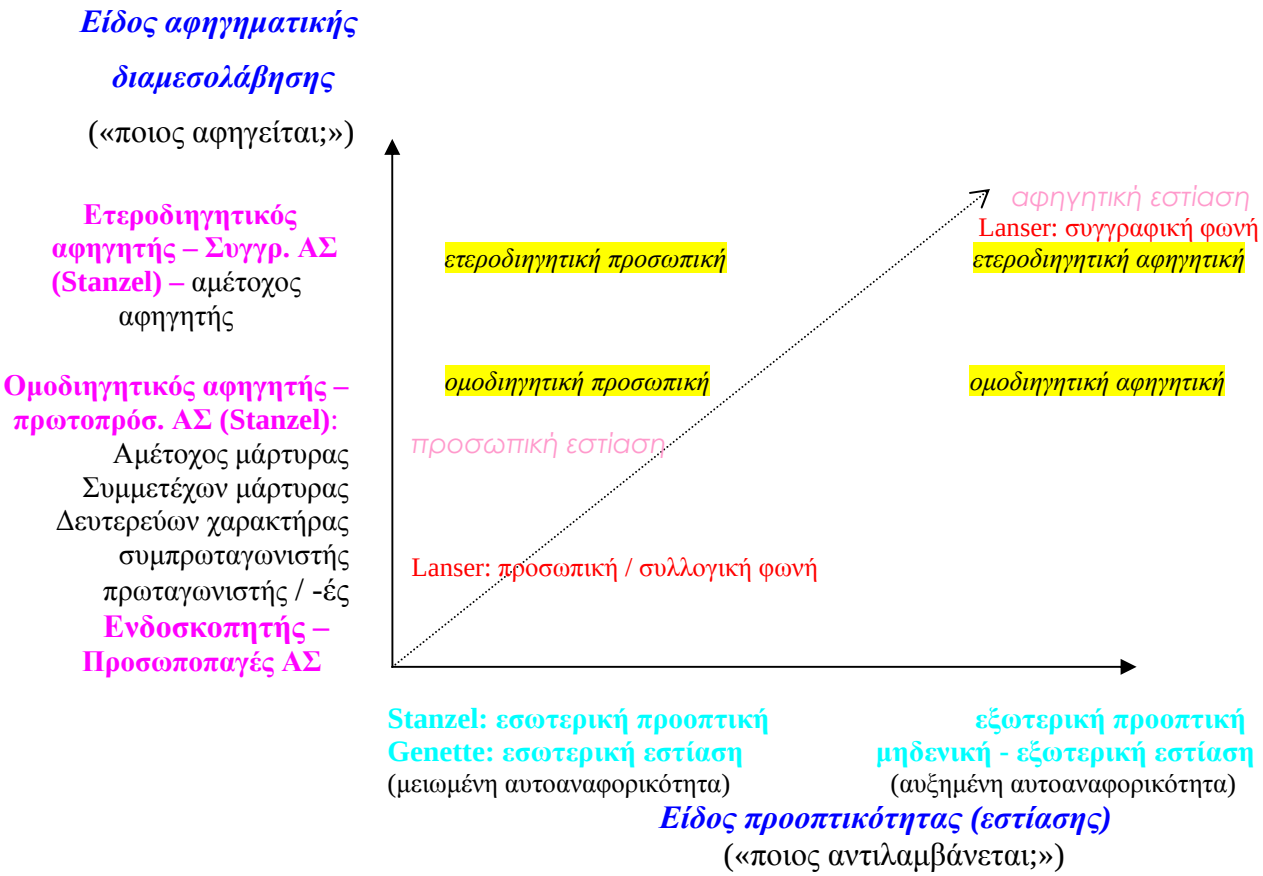
Η φεμινιστική κριτική συνδέεται έτσι με γενικότερα ζητήματα της αφηγηματικής τεχνικής των κειμένων και ειδικότερα με την εστίαση και τη φωνή, όπως διατυπώνεται εύστοχα από τη Φαρίνου – Μαλαματάρη (2001: 999): «Τι γίνεται, όπως είναι το συνηθέστερο, όταν ο εστιαστής είναι άνδρας και το εστιαζόμενο γυναίκα; Ή πώς χειρίζονται οι γυναίκες συγγραφείς την εστίαση, όταν η αφήγησή τους περνά από την οπτική γωνία της ηρωίδας τους; Δεν αρκεί να ισχυριστεί κανείς ότι οι άνδρες είναι οι φορείς του «βλέμματος» και αντικειμενοποιούν αυτό που βλέπουν, ενώ το γυναικείο βλέμμα έχει «επικοινωνιακό» χαρακτήρα· χρειάζεται να προσπαθήσει να δείξει τη διαφορά *μέσα* στο κείμενο. Το ίδιο συμβαίνει και με την αφηγηματική φωνή. Ο έξω/ετεροδιηγητικός αφηγητής με μηδενική εστίαση για παράδειγμα – ο παντογνώστης αφηγητής σύμφωνα με την παλαιά ορολογία –, που συνήθως ταυτίζεται με τον συγγραφέα, θεωρείται εξεικόνιση της γνώσης και της δύναμης (που συμπίπτει με την ανδρική γνώση και δύναμη). Πώς χρησιμοποιούν οι γυναίκες συγγραφείς – ανάλογα με τη θέση τους, τη χώρα τους και την εποχή τους – την αφηγηματική φωνή έτσι ώστε να «ακουστούν», να κατοχυρώσουν τη δύναμή τους ως συγγραφείς αλλά και να αμφισβητήσουν την εξουσιαστική εικόνα που απολαμβάνει ο αφηγητής στη λογοτεχνία του δυτικού ρεαλισμού;» Παρόμοια ερωτήματα, όπως αυτά που διατυπώνει η Φαρίνου – Μαλαματάρη, θα μας απασχολήσουν διεξοδικότερα κατά την ανάλυση των κειμένων.

Δ. 6. Τυπολογία των αφηγηματικών καταστάσεων

Εν είδει αδρομερούς σχεδιαγράμματος, μπορεί να καταρτιστεί μια «τυπολογία των αφηγηματικών καταστάσεων», που λαμβάνει υπόψη της ταυτοχρόνως τα δεδομένα της εστίασης και της φωνής, και παριστά συνθετικά τις βασικότερες έννοιες

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

που παρουσιάστηκαν παραπάνω, στο βαθμό που μπορούν να χρησιμοποιηθούν συμπληρωματικά και δεν αλληλοαναιρούνται. Το σχεδιάγραμμα αυτό στηρίζεται στο «κοινό έδαφος» των απόψεων περί εστίασης και φωνής στην αφήγηση, στο βαθμό που δύναται να προσδιοριστεί, έτσι ώστε να δημιουργηθεί ένα ενιαίο περιγραφικό πλαίσιο αφηγηματικών εννοιών και μεθοδολογικών εργαλείων, από το οποίο θα αντλήσει η ανάλυση των έργων που θα ακολουθήσει. Το σχεδιάγραμμα αυτό έχει την εξής μορφή:



Το παραπάνω διάγραμμα αποδίδει σχηματικά, όπως προαναφέρθηκε, τις δύο όψεις της αφηγηματικής διαδικασίας που αναγνωρίζονται από την πλειονότητα των θεωρητικών της αφήγησης και αφορούν α) την «αφηγηματική διαμεσολάβηση» (τον «τρόπο» του αφηγείσθαι, πβ. το παραδοσιακό ερώτημα «ποιος μιλάει;» = «ποιος αφηγείται;») και β) την «προοπτική» («εστίαση», πβ. την παραδοσιακή «οπτική γωνία»), όπως διαφαίνεται στο ερώτημα «ποιος βλέπει;» (= «ποιος

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αντιλαμβάνεται;»). Στον κάθετο άξονα αποδίδονται οι διάφορες περιπτώσεις της αφηγηματικής «φωνής»: από τον *ενδοσκοπητή* του Stanzel (ψευδαίσθηση απουσίας αφηγητή) μέχρι τον *ετεροδιηγητικό αφηγητή* του Genette («συγγραφικό αφηγηματικό σχήμα», κατά Stanzel), με όλες τις διαβαθμίσεις που εντοπίζει η Lanser (1981) (αμέτοχος αφηγητής … πρωταγωνιστής). Στον οριζόντιο άξονα αποδίδεται το είδος και ο βαθμός της προοπτικότητας: από την *εσωτερική προοπτική* (περιορισμένη οπτική γωνία, που σχετίζεται με κάποιο μυθοπλαστικό πρόσωπο) μέχρι την *εξωτερική προοπτική* («παντογνωσία» κάποιου ετεροδιηγητικού / «συγγραφικού» αφηγητή).[154] Έτσι, οι δύο όψεις της αφηγηματικής διαδικασίας όχι μόνο διακρίνονται μεταξύ τους, αλλά ταυτόχρονα επιδεικνύεται και ο άμεσος συσχετισμός τους: κάθε αφήγηση τοποθετείται στο πεδίο μεταξύ των δύο αξόνων, καθώς οι δύο αυτές παράμετροι υφίστανται σε κάθε αφηγηματικό κείμενο, με περισσότερο ή λιγότερο εμφανή τρόπο.

Στο διάγραμμα αυτό μπορούν να αποτυπωθούν σχηματικά τα βασικά στοιχεία σχετικά με την αφηγηματική φωνή και εστίαση διαφόρων θεωρητικών: Genette (1980, 1988), Stanzel (1999), Lanser (1981), κ.ά..[155] Μπορεί επίσης να απεικονιστεί η διάκριση του Jahn (1996) σε αφηγητική εστίαση και προσωπική εστίαση καθώς και η πιο λεπτή διάκριση του Nieragden (2002) σε *ετεροδιηγητική προσωπική*, *ετεροδιηγητική αφηγητική*, *ομοδιηγητική προσωπική* και *ομοδιηγητική αφηγητική εστίαση*. Μια θέση στο διάγραμμα δύναται τέλος να εντοπιστεί για τη διάκριση της Lanser (1992) ανάμεσα σε συγγραφική, προσωπική και συλλογική φωνή, σε συνδυασμό με ανάλογο βαθμό μειωμένης ή αυξημένης δυνατότητας αυτο-αναφοράς στην αφήγηση, όπως αυτή συνδέεται με την εσωτερική και εξωτερική προοπτική αντίστοιχα.[156]

Όπως διαφαίνεται στο σχήμα, θεωρητικά τουλάχιστον, οποιοδήποτε είδος αφηγητή μπορεί να συνδυαστεί με οποιοδήποτε είδος εστίασης, αν και όπως υποστηρίζει ο Nieragden, κάποιοι συνδυασμοί είναι πιο συνηθισμένοι. Έτσι, οι πιθανότεροι συνδυασμοί κλίνουν προς την περιοχή που ορίζει η διακεκομμένη γραμμή στο μέσον του σχήματος (διχοτόμος): ο υψηλός βαθμός αφηγηματικής

[154] Οι έννοιες “perspective” και “focalization” του Genette (1980: 185 – 198), με τις υποκατηγορίες τους θεωρούμε ότι καλύπτονται από την έννοια της «προοπτικής» του Stanzel (1999), όπως υποστηρίξαμε παραπάνω.

[155] Δεν γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στη συνιστώσα «πρόσωπο» του αφηγηματικού σχήματος του Stanzel, καθώς αποτελεί, κατά τη γνώμη μας, ουσιαστικά υποκατηγορία του αφηγητή και υποδηλώνεται στη διάκριση *ομοδιηγητικός αφηγητής* («πρωτοπρόσωπο αφηγηματικό σχήμα», κατά τον Stanzel) και *ετεροδιηγητικός αφηγητής* («τριτοπρόσωπο αφηγηματικό σχήμα», κατά τον Stanzel).

[156] Πβ. Stanzel (1999: 208): «Στην εξωτερική προοπτική, π.χ. του συγγραφικού ΑΣ, είναι δυνατό προσωρινά να προβάλλεται περισσότερο η αφηγηματική διαδικασία και όχι τα δρώμενα.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

διαμεσολάβησης (ύπαρξη *φανερού ετεροδιηγητικού αφηγητή – συγγραφικό αφηγηματικό σχήμα*) συνδυάζεται συνήθως με *εξωτερική προοπτική*, ενώ η ψευδαίσθηση ανυπαρξίας αφηγητή (ύπαρξη *ενδοσκοπητή*) συνδέεται με την *εσωτερική προοπτική*.[157] Η διχοτόμος, λοιπόν, αποτελεί τη συνάρτηση των δύο αυτών παραγόντων. Ο υψηλός όμως αυτός βαθμός συσχέτισης που αναπαριστά η διχοτόμος κάθε άλλο παρά «υποχρεωτική» είναι: όπως υποστηρίζει ο Stanzel (1999: 38 – 39) για τα ιδεατά αφηγηματικά σχήματα, ο βαθμός απόκλισης από τον «μέσο όρο» αποτελεί συχνά δείκτη υψηλής «λογοτεχνικότητας» ή τουλάχιστον μεγάλου αφηγηματικού ενδιαφέροντος για κάποιο κείμενο.

Επιπλέον, προβλέπονται όλες οι περιπτώσεις συνδυασμού διαφορετικού βαθμού (με την έννοια περισσότερο της βαθμίδας, παρά της «ποσότητας») και είδους της αφηγηματικής διαμεσολάβησης και της προοπτικής, καθώς οποιοδήποτε κείμενο (ή ορθότερα οποιοδήποτε τμήμα κάποιου αφηγηματικού κειμένου) μπορεί να τοποθετηθεί σε οποιαδήποτε περιοχή του διαγράμματος, ανάμεσα στους δύο άξονες, χωρίς να υπόκειται σε στεγανή κατηγοριοποίηση.[158] Μπορούν έτσι να οριστούν τόσο *σημεία* στο παραπάνω πεδίο (όταν πρόκειται για αφηγήσεις που μπορούν να οριστούν με σαφή και αυστηρό τρόπο, ως προς την αφηγηματική φωνή και την εστίαση) όσο και *περιοχές*, μικρότερης ή μεγαλύτερης έκτασης (είτε σε οριζόντια είτε σε κάθετη διάσταση), ανάλογα με το βαθμό χαλαρότητας ή μεταβατικού χαρακτήρα των αφηγήσεων σε κάθε μία (ή και τις δύο) από αυτές τις αφηγηματικές λειτουργίες.

Το παραπάνω σχήμα διαθέτει, θεωρούμε, επαρκή – μεθοδολογικά – περιγραφική και αναλυτική αξία: μπορεί να χρησιμεύσει στην περιγραφική προσέγγιση και ανάλυση αφηγηματικών έργων και συγκεκριμένων χωρίων τους, στη συγκριτική παρουσίαση και σχολιασμό τους και, σε τελευταίο επίπεδο, στην ερμηνεία τους. Η δυαδική βάση συγκρότησής του (σε σύγκριση με την τριαδική αντίστοιχη του αφηγηματικού κύκλου του Stanzel) το καθιστά κατά τη γνώμη μας πιο

[157] Πβ. Stanzel (1999: 229 – 230): «Προφανώς υπάρχει στενή ανταπόκριση μεταξύ της εσωτερικής προοπτικής και του τρόπου παρουσίασης μέσω μορφής ενδοσκοπητή από τη μια μεριά, και της εξωτερικής προοπτικής και του τρόπου παρουσίασης μέσω μορφής αφηγητή από την άλλη.

[158] Ο Stanzel (1999: 97 – 98), συγκρίνοντας τον αφηγηματικό του κύκλο με αντίστοιχα συστήματα άλλων θεωρητικών (κυρίως της Cohn) θεωρεί προτέρημα του σχήματός το ότι «προβάλλει σαφέστερα την αδιάλειπτη ενότητα του μορφικού συστήματος» (1999: 98), χωρίς οι μορφές να κατατάσσονται αυστηρά σε καθαρά διαχωρισμένους τομείς ή τετράγωνα. Αντίστοιχο πλεονέκτημα θεωρούμε ότι διαθέτει το σχήμα που προτείνουμε, καθώς οι διάφορες περιπτώσεις του τρόπου διαμεσολάβησης («αφηγηματική φωνή») και της προοπτικής καλύπτουν ένα συνεχές φάσμα, όπως αποτυπώνεται στους δύο άξονες. Παρόμοια, και ως συνέπεια των παραπάνω, η τοποθέτηση αφηγήσεων σε οποιαδήποτε περιοχή του πεδίου που ορίζουν μεταξύ τους οι δύο άξονες αποφεύγει την αυστηρή οριοθέτηση και αδρή διαφοροποίηση, επιτρέποντας έναν ικανοποιητικό βαθμό ευελιξίας.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

εύχρηστο, χωρίς ταυτόχρονα να στερείται εννοιολογικής εμβέλειας και μεθοδολογικής ευελιξίας.

Πρέπει να τονιστεί επιλογικά ότι απώτερος στόχος της εργασίας, όπως προαναφέρθηκε, είναι ο εντοπισμός στοιχείων των έργων που εξετάζονται, από άποψη αφηγηματικού περιεχομένου και τεχνικής, τα οποία αφορούν και αποδίδουν λογοτεχνικά τη διαμόρφωση της ηρωίδας. Δεν ενδιαφέρει, κατά συνέπεια, η ανεύρεση «δεικτών» για τον ορισμό του ενός ή του άλλου αφηγηματικού σχήματος, είδους αφηγητή, εστίασης, φωνής, κλπ. Αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία είναι η μελέτη των αλλαγών, των τροποποιήσεων, των μεταβάσεων στη διάρκεια της αφήγησης από τη χρήση μιας αφηγηματικής τεχνικής σε μια άλλη, την «απροσδιοριστία» και κυρίως τις συνέπειες όλων αυτών για την κατασκευή νοήματος από τον αναγνώστη και για την ερμηνευτική προσέγγιση του λογοτεχνικού έργου.[159]

Ως βασικός οδηγός στην εκάστοτε επιλογή της ευρύτερης μεθόδου, αλλά και συγκεκριμένων μεθοδολογικών εργαλείων που χρησιμοποιούνται στην ανάλυση και ερμηνεία των έργων, ακολουθείται το ίδιο το κείμενο και οι ιδιαιτερότητές του. Είναι πλέον κοινός τόπος ότι η επιλογή μιας συγκεκριμένης θεωρητικής και μεθοδολογικής προσέγγισης εξαρτάται άμεσα από παράγοντες όπως η κρατούσα επιστημονική πρακτική, τα ιδεολογικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα, οι ιδιαίτερες προτιμήσεις, απόψεις και ιδεολογία του μελετητή, κλπ., κυρίως όμως πρέπει να λαμβάνονται υπόψη τα ίδια τα κείμενα: κάποιες προσεγγίσεις αρμόζουν περισσότερο σε ορισμένα έργα (ή κατηγορίες έργων, γενικότερα) ή τουλάχιστον συγκεκριμένες προσεγγίσεις σε αυτά αποδίδουν δυνάμει περισσότερους ερευνητικούς καρπούς, καθιστώντας τα ιδιαίτερα λειτουργικά, και ταυτόχρονα ενδιαφέροντα αναγνώσματα.

Στο πλαίσιο αυτό, στην κειμενική ανάλυση θα αξιοποιηθούν στοιχεία από διάφορες θεωρίες και μεθόδους, όπως παρουσιάστηκαν παραπάνω, ανάλογα με τη καταλληλότητα και τη χρησιμότητά τους για τη μελέτη του συγκεκριμένου κειμένου. Κάθε μεθοδολογική προσέγγιση βέβαια φωτίζει κάποιες πλευρές του κειμένου ενώ αφήνει άλλες στο σκοτάδι. Με την αξιωματική αυτή παραδοχή γίνεται κατά περίπτωση η επιλογή της μεθόδου που θεωρείται κατά τη γνώμη μας ότι επιτρέπει την εξέταση σημαντικών πλευρών του κειμένου. Κύριο ερευνητικό ερώτημα παραμένει

[159] Η προσέγγιση του έργου ακολουθεί ουσιαστικά τις βασικές αρχές της λεγόμενης «θεωρητικής κριτικής», όπως ορίζεται και παρουσιάζεται από τον Αθανασόπουλο (2005: 7 *et passim*), στη μεσολαβητική της λειτουργία ανάμεσα στη θεωρία της λογοτεχνίας και στην πρακτική κριτική.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

σε όλη την έκταση της ανάλυσης το εξής: με ποιον τρόπο τα συγκεκριμένα μυθοπλαστικά γεγονότα, οι χαρακτήρες, η «πλοκή», τα μοτίβα, η απόδοση του εσωτερικού λόγου, η εστίαση και γενικά οι αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται αποτυπώνουν, προωθούν ή αναστέλλουν τη διαδικασία ενηλικίωσης της ηρωίδας, τη μετάβασή της από την παιδική ηλικία στην ωριμότητα.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΜΙΜΙΚΑ ΚΡΑΝΑΚΗ, *CONTRE – TEMPS*[160]

Α. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Μιμίκα Κρανάκη (1922 – 2008) ξεκινά να γράφει το μυθιστόρημά της με το χαρακτηριστικό γαλλικό τίτλο *Contre – Temps* («αντιχρονισμός») την περίοδο της Κατοχής και ολοκληρώνει τη συγγραφή του το 1946, στο Παρίσι, σε ηλικία 25 περίπου χρόνων.[161] Στην πόλη αυτή βρίσκεται ως υπότροφος του γαλλικού κράτους, μαζί με άλλους Έλληνες καλλιτέχνες και διανοούμενους κυρίως αριστερής ιδεολογικής τοποθέτησης, οι οποίοι είχαν μετοικήσει εκεί την ίδια εποχή για πολιτικούς λόγους.[162] Η Κρανάκη από μικρή ηλικία είχε επιδείξει το αντιδραστικό, αγωνιστικό και ανήσυχο πνεύμα της: στα τέλη της δεκαετίας του 1930 είχε συλληφθεί από την αστυνομία λόγω της συμμετοχής της σε επεισόδια κατά της δικτατορίας του Μεταξά, ενώ στη διάρκεια της Κατοχής είχε οργανωθεί στο ΕΑΜ, για να προσχωρήσει κατόπιν στο ΚΚΕ. Ωστόσο δεν μπορεί να συμβιβαστεί με κανόνες και περιορισμούς. Το 1947, έτος έκδοσης του μυθιστορήματός της, διαγράφεται από το ΚΚΕ, λόγω της αντίδρασής της να συμμορφωθεί στις πρακτικές και τους κανόνες του κόμματος.

Το μυθιστόρημα περιέχει αρκετά αυτοβιογραφικά στοιχεία, όπως παραδέχεται η ίδια η συγγραφέας.[163] Η Κρανάκη, όπως και η Κυβέλη, η ηρωίδα του έργου, μένει

---

[160] Αθήνα: Εστία [1947[1], 1975[2]].

[161] Βασικές πληροφορίες για τη συγγραφέα και το έργο της μπορούν να αντληθούν από τα έργα των Κοτζιά (1988) και Κούρτοβικ (1995), από κριτικά σημειώματα της εποχής για τα έργα της, από συνεντεύξεις της συγγραφέως και από το αυτοβιογραφικό της έργο *Αυτογραφία* (2004). Πβ. επίσης πρόσφατα Μπαλτά (2005), Oktapoda – Lu (2005α, 2005β, 2006), Oktapoda - Lu & Lalagianni (2005), Λαλαγιάννη (2006).

[162] Το Δεκέμβριο του 1945 μεταφέρονται από το αγγλικό οπλιταγωγό «Ματαρόα» στον Τάραντα, με τελικό προορισμό τη Γαλλία, πάνω από εκατόν πενήντα Έλληνες φοιτητές – υπότροφοι του Γαλλικού κράτους, μεγάλη πλειονότητα εκ των οποίων ανήκαν στον αριστερό ιδεολογικό χώρο. Ο μεγάλος αριθμός των υποτροφιών του Γαλλικού Ινστιτούτου εξασφαλίστηκε κατ' εξαίρεση χάρη στις ενέργειες του Οκτάβ Μερλιέ και του Ροζέ Μιλλιέξ. (Στους 150 υποτρόφους προστέθηκαν άλλοι 60 περίπου φοιτητές, οι οποίοι ταξίδεψαν επίσης με το Ματαρόα για σπουδές στη Γαλλία, με δικά τους όμως έξοδα). Ανάμεσα στους υποτρόφους ήταν οι: Μιμίκα Κρανάκη, Κορνήλιος Καστοριάδης (υπότροφοι και οι δύο στον τομέα της Κοινωνιολογίας), Νίκος Σβορώνος, Κώστας Παπαϊωάννου, Αριστομένης Προβελέγγιος, Ελένη Γλύκατζη, Έλλη Αλεξίου, Μάτση Χατζηλαζάρου, Άδωνις Κύρου, κ.ά. Δες Μελετόπουλος (2007), Ανδρικοπούλου (2007). Για το «Ματαρόα» και τους «υποτρόφους» πβ. το ενδιαφέρον αφήγημα της Κρανάκη «Οι ναυαγοί του Ματαρόα» (Κρανάκη 1992: 33 – 53) και το εξίσου ενδιαφέρον όσο και ειρωνικό «λήμμα» που συντάσσει η Κρανάκη ως κατακλείδα του έργου της *Αυτογραφία* (2004: 104 – 105). Πβ. επίσης τις αυτοβιογραφικές «Σελίδες ξενητειάς» (Κρανάκη 2007α) και την πρόσφατη έκδοση του Μουσείου Μπενάκη (Κρανάκη 2007β).

[163] Κοτζιά (1988: 13). Ήδη ο Βαρίκας το 1948 θεωρεί το έργο ως επιτυχημένη προσπάθεια αναβίωσης του «αυτοβιογραφικού μυθιστορήματος», παρόλο που είναι γραμμένο σε τρίτο πρόσωπο. Στοιχεία αυτοβιογραφικά απαντούν επίσης στο διήγημα «Τσίρκο» (1950) καθώς και στο λυρικό αφήγημα

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

σε μικρή ηλικία ορφανή από μητέρα, μεγαλώνει με τους θείους της, σπουδάζει πιάνο στο Ωδείο Αθηνών, ταξιδεύει στην ελληνική επαρχία και ζει στο Παρίσι. Η Κυβέλη παρουσιάζεται επίσης ως πνεύμα ευαίσθητο και ανήσυχο, παρόμοιο με αυτό της Κρανάκη, αν και δεν εκφράζεται για την ηρωίδα σε επίπεδο κοινωνικό – ιδεολογικό, όπως συμβαίνει με τη συγγραφέα. Το έργο, ο τίτλος του οποίου είχε ενοχλήσει αρκετούς κριτικούς την εποχή έκδοσής του και αργότερα,[164] διαθέτει ένα σύνολο χαρακτηριστικών που μπορούν να το κατατάξουν με ασφάλεια στην παράδοση του γυναικείου Bildungsroman: κύριο θέμα πραγμάτευσής του είναι η εξέλιξη ενός κοριτσιού από τα παιδικά του χρόνια μέχρι την ωρίμανσή του (η ζωή της ηρωίδας παρουσιάζεται μέχρι την ηλικία των 25 περίπου χρόνων). Η έμφαση δίνεται στις εσωτερικές διεργασίες της ηρωίδας, στις ψυχολογικές μεταπτώσεις της, στα συναισθήματα, στην προσέγγιση του κόσμου και του εαυτού της, στην αλλαγή της οπτικής της, ενώ οι εξωτερικές συνθήκες αποτελούν το σκηνικό της εξέλιξής της, ή συνιστούν εμπειρίες που ενδιαφέρουν στο βαθμό που επηρεάζουν την εξέλιξη αυτή. Έτσι, η «πλοκή» του έργου ταυτίζεται ουσιαστικά με το νήμα της εσωτερικής αναδίπλωσης της ηρωίδας, που σε κάποια σημεία εκτυλίσσεται σχετικά ομαλά, ενώ στα περισσότερα περιπλέκεται αξεδιάλυτο, με ποικίλες επιπτώσεις για την αφηγηματική εξέλιξη.

Ο λυρισμός, η πρωτοτυπία των ιδεών, η συναισθηματική ευαισθησία σε συνδυασμό με την αντικειμενική σκέψη, οι λεπτές ψυχογραφικές παρατηρήσεις, η

«Σελίδες απ' την ξενητειά» (γραμμένο στα γαλλικά το 1950 και μεταφρασμένο στα ελληνικά το 1985 από την ίδια τη συγγραφέα. Πβ. Κρανάκη 2007α). Είναι χαρακτηριστικές οι σκέψεις της ίδιας της Κρανάκη σχετικά με την αυτοβιογραφία: «η αυτοβιογραφία γίνεται πια ένα μυθιστόρημα σαν όλα τ' άλλα. Και αμοιβαίως. Δηλαδή, κάθε έργο είναι αυτοβιογραφικό, όχι μόνο τα βιβλία και η μουσική, αλλά και η καρέκλα του μαραγκού, το κοστούμι του ράφτη, η κακαβιά του καπετάν Βρονταμίτη, κλπ. Είναι κομμάτια απ' τη ζωή τους. Πρώτο πρόσωπο αληθινό δεν υπάρχει στη γλώσσα του κόσμου τούτου. Άλλωστε, γι' αυτό δε γράφουμε βιβλία, για να το βρούμε, ίσως στον άλλο κόσμο, τον φανταστικό;» (Κρανάνη 2004: 8 – 9)

[164] Η ίδια η Κρανάκη μαρτυρεί την κριτική που δέχτηκε για τον ξενόγλωσσο τίτλο από διάφορους «ελληνολάτρες» (Κρανάκη 2004: 76). Στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης του έργου της γράφει με τη χαρακτηριστική ειρωνεία της: «Σε κείνον [Βάρναλη] λοιπόν, σε κείνη την εντιμότητα που πάει ν' αφανιστεί από προσώπου γης θέλω ν' αφιερώσω τη δεύτερη ετούτη έκδοση του «Κοντρ-τάν» - να που κατάφερα τώρα να τ' ονοματίσω και μάλιστα ελληνικά.» (22 – 23) Ο Βουρνάς (1949) σημείωνε σχετικά με τον τίτλο ότι «αξίζει να γκρινιάζουμε χωρίς να υπολογίσουμε καθόλου τα ελαφρυντικά της πεζογράφου. Γιατί όσο κι αν ο μουσικός αυτός όρος είναι αναντικατάστατος, όσο κι αν τα ενδιαφέροντα των ηρώων της περιστρέφονται μέσα σ' ένα μουσικό κλίμα, πρέπει να ομολογηθεί πως ο τίτλος δεν προδίνει παρά φορμαλιστικές ερωτοτροπίες.» Η Καστρινάκη (2005: 512) θεωρεί τον τίτλο του έργου «αρκετά σνομπ». Ο Δεσποτόπουλος πάντως, το 1948, κρίνει τον τίτλο «απροσδόκητο» αλλά «εκφραστικότατο» «για το κύριο νόημα, που γεννάει και συνέχει όλες τις ώρες του συγκεκριμένου ανθρώπινου χρόνου, του υποστασιωμένου στο ανάερο σώμα του μυθιστορήματος» (Δεσποτόπουλος 1964: 92). Αξίζει να σημειωθεί ότι ο τίτλος που χρησιμοποίησε η συγγραφέας φέρει εμφανή ομοιότητα με αυτόν του έργου του A. Huxley *Point counter-point* (1928), το οποίο η Κρανάκη φαίνεται να είχε υπόψη της (πβ. τον τίτλο της γαλλικής μετάφρασης του έργου *Contrepoint*, 1930. Το μυθιστόρημα εξάλλου του Huxley *After the fireworks* μεταφράζει η Κρανάκη στα ελληνικά το 1946).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

μουσική γοητεία, η αφηγηματική ικανότητα, η γλωσσική και εκφραστική ευστοχία που επιδεικνύονται στο έργο της Κρανάκη σχολιάστηκαν ευνοϊκά από τους κριτικούς, όσοι τουλάχιστον ασχολήθηκαν με το έργο της την εποχή της πρώτης έκδοσής του ή αργότερα, κυρίως μετά την επανέκδοσή του το 1975.[165]

Β. ΘΕΜΑΤΙΚΟΙ ΑΞΟΝΕΣ

Όπως έχει προαναφερθεί στο κεφάλαιο για τη μεθοδολογία που υιοθετείται στην εξέταση των κειμένων, οι βασικοί άξονες γύρω από τους οποίους μπορεί να εντοπιστεί η εξέλιξη της ηρωίδας περιλαμβάνουν την οικογένεια, το ταξίδι, τον ερωτισμό, τις περιβάλλουσες συνθήκες, τη μουσική, τις κοινωνικές συμβάσεις, το λόγο και τη σιωπή. Ο ρόλος των παραγόντων αυτών, μετά την περιγραφή της αρχικής κατάστασης στην οποία παρουσιάζεται η ηρωίδα, διαγράφεται αναλυτικά, ενώ παράλληλα αποτυπώνεται στα υποκεφάλαια που ακολουθούν ο τρόπος με τον οποίο η ηρωίδα βαδίζει στην κατάσταση του «τέλους». Όπως θα διαφανεί παρακάτω, σημαντικότερος διαμορφωτικός παράγοντας αναδεικνύεται ο ερωτισμός και γενικότερα η σχέση της ηρωίδας με τον έμφυλο Άλλο, παράγοντας ωστόσο που λειτουργεί ταυτόχρονα ως μέσο αυτογνωσίας. Τη μικρότερη, αντίθετα, επίδραση φαίνεται ότι ασκούν οι συγκεκριμένες ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες πλαισίωσης της υπόθεσης. Το «ατομικό δράμα», όπως θα εξηγηθεί, επισκιάζει το εθνικό – συλλογικό, με άμεση συνέπεια στη δομή, στο χαρακτήρα του έργου και στις κρίσεις που δέχθηκε η συγγραφέας λόγω της συγκεκριμένης θεματικής και αφηγηματικής επιλογής.

[165] Κριτικά σημειώματα των: Πανσέληνου (εφημ. *Η Μάχη*, 15 – 9 – 1947), Βάρναλη (1948), Δεσποτόπουλου (1948), Βαρίκα (εφημ. *Τα Νέα*, 23 – 1 – 1048), Ξενόπουλου (*Η Διάπλασις των Παίδων*, 17 – 1 – 1948), Χατζίνη (1948), Βουρνά (1949), Σαχίνη (1965), Κοτζιά (1976). Όπως αναφέρει η Κοτζιά (1988: 8 – 10), μετά την πολύ θετική πρώτη αίσθηση που κάνει το έργο της όταν κυκλοφορεί το 1947, περιπίπτει σε αφάνεια, για να «ανακαλυφθεί» εκ νέου μετά την επανέκδοσή του το 1975. Πβ. Κοτζιάς (1982: 79) για την περιορισμένη ή μηδενική αναφορά στο έργο της σε εγκυκλοπαίδειες και ιστορίες της λογοτεχνίας και το σχόλιο της ίδιας της Κρανάκη (2005: 12) για το ίδιο ζήτημα: «Τώρα πώς και γιατί αυτή η ιδιωτική υπόθεση έγινε δημόσια, διαβάστηκε, κρίθηκε, κατακρίθηκε, εγκωμιάστηκε, προτάθηκε για βράβευση, μπήκε σ' ανθολογίες κι ιστορίες και τελικά, λησμονήθηκε τόσο που για πολλούς, νεότερους και μη, η δεύτερη τούτη έκδοση θάναι πρώτη, το άλμα τούτο, ναι το μυστήριο του πληθυντικού, του «εμείς», τη συνάντηση του άλλου ακόμα δεν τα κατάλαβα ίσαμε σήμερα.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Γ. ΑΡΧΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΗΡΩΙΔΑΣ: Η ΠΑΙΔΙΚΗ ΗΛΙΚΙΑ: «Ως τότε, η ζωή της ήταν μια άσπρη, γαλατένια θάλασσα …» (31)[166]

Γ. 1. *Έκθεση* και αφηγηματική θεμελίωση[167]

Από την αρχή του μυθιστορήματος ως κεντρικό πρόσωπο προβάλλεται η Κυβέλη, μοναχοκόρη μιας αστικής οικογένειας που κατοικεί στην Αθήνα στα χρόνια πριν το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.[168] Η αφήγηση της ζωής της ξεκινά από την προσχολική ηλικία, στην οποία η ηρωίδα παρουσιάζεται να ζει ανέμελα και να αποτελεί το αντικείμενο της προσοχής και της φροντίδας του στενού και ευρύτερου οικογενειακού κύκλου.

Η τριτοπρόσωπη ετεροδιηγητική αφήγηση που υιοθετείται εξαρχής στο μυθιστόρημα παλινδρομεί ανάμεσα στην εστίαση της ηρωίδας και σε αυτήν του αφηγητή. Ο συνδυασμός αυτός αφηγητικής και προσωπικής εστίασης θα διατηρηθεί ως το τέλος του έργου για να αποδώσει τόσο το εξωτερικό περιβάλλον όσο και τον εσωτερικό κόσμο των χαρακτήρων του αφηγήματος και κυρίως της ηρωίδας, η οποία αποτελεί και το κυρίαρχο υποκείμενο όσο και αντικείμενο της εστίασης. Με τον τρόπο αυτό ο αναγνώστης έχει τη δυνατότητα τόσο να διεισδύσει στην ψυχολογία, στον τρόπο σκέψης και στα συναισθήματα της ηρωίδας (ως αντικείμενο της αφηγητικής εστίασης) όσο και να εξετάσει το ερμηνευτικό της πλαίσιο (ως υποκείμενο της προσωπικής εστίασης), σε συνδυασμό με τα συνοδευτικά αφηγητικά σχόλια.

Είναι αξιοσημείωτο ότι στην αρχή της αφήγησης πέρα από την εστίαση της Κυβέλης ως παιδιού εντοπίζεται επίσης η εστίαση (ή τουλάχιστον οι δυνατότητες του κοσμοαντιληπτικού πρίσματος) της Κυβέλης ως ενήλικης, χωρίς να προσδιορίζεται

[166] Οι παραπομπές στις σελίδες του βιβλίου γίνονται στην έκτη έκδοση του έργου (Αθήνα: Εστία, 2005).

[167] Η λεγόμενη «έκθεση» στην αρχή του μυθιστορήματος περιλαμβάνει την απαραίτητη πληροφόρηση του αναγνώστη, ώστε να κατανοήσει την ιστορία, αλλά και εμπεριέχει τα στοιχεία εκείνα που αποτελώντας «πηγές αβεβαιότητας» συμβάλλουν στην έξαψη του ενδιαφέροντός του, προετοιμάζοντας την έκπληξη (Αθανασόπουλος 2005: 25). Πρόκειται για μια διαδικασία ανάλογη με τη γνωστή από την αρχαία ελληνική (*διήγησις*) και λατινική ρητορική (*expositio*).

[168] Όπως πληροφορεί η Κρανάκη, ο Κορνήλιος Καστοριάδης, συμφοιτητής και φίλος της, έχει βαφτίσει τη μικρότερη κόρη του Κυβέλη, όπως η ηρωίδα του βιβλίου της. (Κρανάκη 2004: 71)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

επακριβώς η ηλικία της.[169] Ο μυθοπλαστικός χαρακτήρας που θυμάται προστίθεται σε αυτόν που βιώνει:

> *Η πρώτη εικόνα που ξεχώριζε, **σα σκάλιζε τα παιδικά της χρόνια**, ήταν εκείνο το πρωί που την είχε πάρει η Αργυρώ να κολυμπήσουν*. (31) [η έμφαση δική μου]

Η παρουσίαση της παιδικής ηλικίας με τη μορφή ανάμνησης της ηρωίδας, η οποία βρίσκεται σε μεγαλύτερη ηλικία, επηρεάζει άμεσα την αφηγηματική σύμβαση, καθώς αφενός μεν η μνήμη δεν μπορεί να θεωρηθεί από τον αναγνώστη (ούτε εξάλλου παρουσιάζεται πάντα στην αφήγηση) ως αξιόπιστη και αφετέρου τα αφηγημένα περιστατικά φέρουν περισσότερο εμφανώς την ιδέα της νοητικής επεξεργασίας, σε ένα μεταγενέστερο στάδιο, της συνείδησης της ηρωίδας. Το χαρακτηριστικό αυτό προβάλλεται στην ίδια την αφήγηση:

> *Θυμόταν ακόμα ένα φόρεμα από πράσινο ζέρσεϋ με καφέ γουνάκι στον ποδόγυρο και στα μανίκια. Ή μπορεί και να μη το θυμόταν, ίσως να τόχε δει στη φωτογραφία που της έδειξαν αργότερα*. (32)[170]

Με τον τρόπο αυτό συντελείται μια υπονόμευση της αξιοπιστίας της αφήγησης ή τουλάχιστον του κοσμοαντιληπτικού πρίσματος της ηρωίδας, όχι όμως τόσο ως προς την «αλήθεια» του περιεχομένου των περιστατικών που αποτελούν αντικείμενο της αφήγησης, όσο κυρίως ως προς την ερμηνεία των περιστατικών αυτών από τη μικρή Κυβέλη. Στα σημεία αυτά, όπως θα φανεί παρακάτω, η αφηγητική εστίαση υποχωρεί αφήνοντας την οπτική της Κυβέλης να ορίσει το ερμηνευτικό πλαίσιο των καταστάσεων, να κατανοήσει, όπως η ίδια δύναται, το περιβάλλον της, και βεβαίως να αφήσει κάποια στοιχεία ανερμήνευτα για την ίδια (αν και όχι για τον αφηγητή ή τον αναγνώστη).

---

[169] Ο χρονικός εντοπισμός της «ενήλικης» εστίασης της ηρωίδας προσδιορίζεται ασαφώς από κάποιο «αργότερα»: «Οι πυκνές, μονοκόμματες σελίδες τη ζάλιζαν. Αργότερα με πολλή δυσκολία κατόρθωσε να διαβάσει Προυστ και Μπαλζάκ, κι από ένα άλλο δρόμο, ολότελα διαφορετικό.» (80) Η πλεονεκτική αφηγητική γνώση, που διαθέτει ευρύτερη εποπτεία της ζωής της ηρωίδας, είναι έκδηλη.

[170] Πβ. «Μπορεί και να μην τα θυμόταν πραγματικά όλα αυτά. Μπορεί και να τάφτιαξε με το μυαλό της, όταν της τα διηγούνταν άλλοι, αργότερα.» (34)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Η εστίαση της Κυβέλης που θυμάται δεν αξιοποιείται ωστόσο συστηματικά στη συνέχεια της αφήγησης, με αποτέλεσμα να χωνευτεί σταδιακά σε μια ευρύτερη αφηγητική εστίαση που, στο μεγαλύτερο μέρος του έργου, συνδυάζεται με την προσωπική εστίαση της Κυβέλης που βιώνει. Από τα άλλα πρόσωπα που παρουσιάζονται στην αφήγηση, ελάχιστα συμμετέχουν ως εστιάζοντα: πρόκειται κυρίως για τον Σπύρο, με τον οποίο η Κυβέλη συνάπτει δεσμό στη νεανική της ηλικία, και σπανιότατα για τον Άρη, τον πρώτο παιδικό έρωτα της Κυβέλης και μετέπειτα σύζυγό της. Επιπλέον, τα πρόσωπα αυτά ελάχιστα παρουσιάζονται ως αντικείμενα της αφηγητικής εστίασης, ενώ αντίθετα παρουσιάζονται κανονικά ως αντικείμενα της εστίασης της Κυβέλης. Το γεγονός αυτό συνάδει με τον αφηγηματικό στόχο του συγκεκριμένου έργου, ενώ συνδέεται άμεσα με την παράδοση του Bildungsroman: αυτό που κυρίως ενδιαφέρει είναι να διαφανεί η εσωτερική εξέλιξη της μυθοπλαστικής ηρωίδας και ταυτόχρονα η μεταβολή της ερμηνευτικής της προσέγγισης. Η εξέλιξη αυτή αποδίδεται έτσι αμεσότερα και πιο παραστατικά, με τον αναγνώστη να αποκτά πρόσβαση στον τρόπο με τον οποίο η ηρωίδα αντιλαμβάνεται, κατανοεί και ερμηνεύει τον εαυτό της και το περιβάλλον της, και κατεξοχήν τους ανθρώπους που διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στη ζωή της, όπως ο Σπύρος και ο Άρης, καθώς και στις αλλαγές που συντελούνται στην οπτική της αυτή. Η προσωπική εστίαση της Κυβέλης, με διακριτική ή αμεσότερη κατά σημεία επέμβαση του αφηγητή, γίνεται συνεπώς το κατεξοχήν αφηγηματικό όχημα με το οποίο ικανοποιείται ο συγκεκριμένος αφηγηματικός στόχος.

Χαρακτηριστικό για την αφηγηματική τεχνική που υιοθετείται σε σημαντικό κομμάτι της αφήγησης είναι το παρακάτω απόσπασμα, το οποίο αναφέρεται στην περίοδο της πρώιμης αυτής παιδικής ηλικίας της Κυβέλης, κατά την οποία διαμένει προσωρινά με τη θεία της για κάποιο λόγο που η ίδια αγνοεί:

> *Ως τότε. Ως την ημέρα που την έστειλαν να μείνει στης θείας Κούλας, έτσι, στα καλά καθούμενα. Ήταν ένα παλιό σπίτι με ψηλά ταβάνια και σκονισμένες λάμπες. Αλλά η στριφτή σκάλα της ταράτσας έβλεπε προς το Άσυλο της Αγίας Άννας. Η Κυβέλη κάθε απόγευμα έπαιρνε μια φέτα ψωμί και τυρί ή ένα πορτοκάλι κι έβγαινε να δει τα ορφανά που παίζαν τόπι, κουτσό, σχοινάκι ή διάβαζαν. Ήταν τόσο αφοσιωμένη ώστε δεν έβλεπε τα ζουμιά του πορτοκαλιού που τρέχαν στη θαλασσιά ποδιά με τ' αζουράκια. Ωστόσο η θεία Κούλα δεν τη μάλωνε γι' αυτό. Περίεργο πράμα. Ένα βράδι μάλιστα*

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

έφτασε και να τη χαϊδέψει, όταν η Κυβέλη της έδειξε τη βρώμικη ποδιά. Η άκρη της μύτης της ήταν κατακόκκινη. Περίεργο πράμα. (34 – 35)

Η αφηγητική εστίαση μπορεί να διακριθεί στη δημιουργία του χρονικού και ερμηνευτικού παράλληλα πλαισίου της στιγμής, καθώς ο συγκεκριμένος τρόπος σημασιοδότησής της συνδέεται με μια «προνομιακή» αφηγηματικά γνώση και ευρύτερη εποπτεία του χρόνου και της ουσίας των τεκταινομένων. Παρόμοια γνώση, που συνδυάζεται με μια εξωτερική οπτική προσέγγιση της ηρωίδας, σχετίζεται και με την εικόνα της Κυβέλης να τρώει το πορτοκάλι και να μην αντιλαμβάνεται τα ζουμιά που τρέχουν στην ποδιά «με τ' αζουράκια» (35) (περιγραφική παρατήρηση που εγγράφεται και πάλι εμφανώς στο αφηγητικό ιδίωμα). Ιδιαίτερα έντονη ωστόσο παραμένει η οπτική της Κυβέλης, η οποία εκφράζεται μέσω της «αδυναμίας» της να εξηγήσει κάποια γεγονότα και της μετάδοσης των συναισθηματικών αντιδράσεων του κοριτσιού, το οποίο έστειλαν στη θεία της «στα καλά καθούμενα» (34). Ιδιαίτερα η φράση «περίεργο πράμα» αποτελεί δείκτη προφορικότητας που παραπέμπει εμφανώς στο ιδίωμα της ηρωίδας. Παρόμοια, η εμφατική παρουσία της εστίασης της Κυβέλης συνδέεται άμεσα με την επαναλαμβανόμενη αναφορά στο θέμα του φαγητού. Η παιδική οπτική, για την οποία η τροφή (μαζί με το παιχνίδι) μονοπωλεί το ενδιαφέρον, οδηγεί αντίστοιχα την αφηγηματική προσοχή σε περιγραφές φαγητών που η Κυβέλη απολαμβάνει (ή σπανιότερα αποστρέφεται), όπως στο συγκεκριμένο απόσπασμα.[171] Τέλος, ενδεικτικοί της εστίασης της Κυβέλης, σε επίπεδο σύνταξης, αποτελούν οι συνδετικοί αρμοί μεταξύ των περιόδων, η χρήση των οποίων θα ήταν αδικαιολόγητη για το ιδίωμα του αφηγητή, εντάσσονται όμως αρμονικά στην εστίαση της Κυβέλης – παιδιού, υποδηλώνοντας το ερμηνευτικό και αξιολογικό πλαίσιο της ηρωίδας: «Ήταν ένα παλιό σπίτι […] **Αλλά** η στριφτή σκάλα […]» « […] ώστε δεν έβλεπε τα ζουμιά […] **Ωστόσο** η θεία Κούλα […]».

[171] Η αναφορά στα γεύματα της Κυβέλης και γενικά το αφηγηματικό ενδιαφέρον για το φαγητό στο πρώτο αυτό μέρος της αφήγησης λειτουργεί ακριβώς ενισχυτικά προς την αίσθηση της παιδικής εστίασης. Ενδεικτικό επίσης της παιδικής οπτικής είναι η χρήση εικόνων και μεταφορών ή παρομοιώσεων που συνδέονται με την παιδική αντίληψη του κόσμου, καθώς και η απλή, παρατακτική σύνδεση. Λ.χ. «Το βαγκόν ρεστωράν είχε πέντε λογιών φαγιά. … Έφεραν τεσσάρων ειδών τυριά κι έπειτα κομπόστα δαμάσκηνο.», «Το διάβαζε με τη δασκάλα, μια κυρία με άσπρα μαλλιά, παχιά σα ντομάτα.» (37). «Κάθονταν σ' ένα σπιτάκι, σαν ωμέγα κεφαλαίο.» (37), «Το φεγγάρι γλιστρούσε γαλατένιο …», κ.ά.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Γ. 2. Έναυσμα: η αρχή της «σύγκρουσης»

Η χρονική στιγμή του θανάτου της μητέρας της λειτουργεί ως ένας σημαντικότατος *terminus post quem* για τη ζωή και την ψυχολογία της ηρωίδας, τόσο σημαντικός που περιλαμβάνεται στην εναρκτήριο φράση του μυθιστορήματος και επαναλαμβάνεται εμφατικά στη συνέχεια:

> *Ως τότε, η ζωή της ήταν μια άσπρη, γαλατένια θάλασσα, όπου ξεπρόβαλαν πού και πού κάτι μοναχικά βράχια, άσχετα μεταξύ τους, σαν τα φώτα μιας πόλης τη νύχτα.* (31) [172]

Το «τότε» ανάγεται σε σημείο τομής τόσο σε σχέση με τη λειτουργία της μνήμης και της συνείδησης (η Κυβέλη θυμάται πιο ξεκάθαρα και περισσότερο συνειδητά τα γεγονότα που ακολουθούν την απώλεια της μητέρας της) όσο και ως προς μια γενικότερη ερμηνευτική διάσταση.[173] Όπως θα παρουσιαστεί παρακάτω, η Κυβέλη σε πολλά σημεία της αφήγησης συνδέει γεγονότα και καταστάσεις με το γεγονός του θανάτου της μητέρας της, το οποίο συμβάλλει σημαντικά στη δημιουργία του ερμηνευτικού πλαισίου κατανόησης του εαυτού της και του κόσμου:

> *Ως τότε. Από κει κι ύστερα η ζωή της άρχισε να δένεται σε μια συνέχεια, σαν το σιρόπι του γλυκού όταν αρχίζει να βράζει*. (36).

Ο θάνατος της μητέρας της Κυβέλης κατέχει γενικά κεντρική θέση στη διαμόρφωση της προσωπικότητας και του ψυχισμού της ηρωίδας, ενώ παράλληλα λειτουργεί ως «έναυσμα» που πυροδοτεί την εκκίνηση για το ταξίδι της από μια ανέμελη παιδικότητα σε μια προβληματισμένη (και σε μεγάλο βαθμό προβληματική) ενηλικίωση.[174] Πέρα όμως από τις ψυχολογικές διαστάσεις που ενέχει η έλλειψη της

---

[172] Πβ. «ως τότε» (34) (δύο φορές).

[173] Αξίζει να σημειωθεί ότι η ίδια η Κρανάκη χάνει τη μητέρα της στην ηλικία των έξι χρόνων. Όπως γράφει, «Από τότε, άρχισα να κλαίω κάθε βράδυ πριν κοιμηθώ. … Γιατί έκλαιγα, δεν ξέρω. Ήταν σα να ξεδιψούσα με τα δάκρυα από μεγάλη, ασίγαστη δίψα.» (Κρανάκη 2004: 21)

[174] Όπως έχει υποστηριχθεί, ο δεσμός του κοριτσιού με τη μητέρα, ιδίως στα πρώτα στάδια της ζωής του, είναι καθοριστικός για τη διαμόρφωση της προσωπικότητάς του και τη δημιουργία ταυτότητας, η οποία συνδέεται άμεσα με τη συμβίωση – αποχωρισμό από τη μητέρα. Ως συνέπεια αυτού του γεγονότος, τα κορίτσια μαθαίνουν να ορίζουν τον εαυτό τους με βάση σχέσεις **αναφοράς** προς τους άλλους και όχι **αντιθετικά** προς αυτούς, όπως συμβαίνει με τα αγόρια. Όπως το διατυπώνει η Chodorow (1978: 169), «Η βασική γυναικεία αίσθηση του εαυτού είναι συνδεδεμένη με τον κόσμο· η βασική ανδρική αίσθηση του εαυτού είναι διαχωρισμένη (εν. απ' αυτόν).» Για τον ίδιο λόγο, οι γυναίκες, τόσο σε πραγματικό όσο και σε μυθοπλαστικό επίπεδο, ενδιαφέρονται ιδιαίτερα για τη

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

μητέρας για την ηρωίδα, αξιοπρόσεκτες είναι οι συνέπειες του γεγονότος αυτού για την αφηγηματική διαδικασία. Το «τότε», που σηματοδοτείται τόσο εμφατικά κατά τον τρόπο που προαναφέρθηκε, αποτελεί σαφή δείκτη αφηγηματικής άρθρωσης, ο οποίος καθορίζει μεταιχμιακά το τέλος της «αρχικής κατάστασης» και της μετάβασης στο κύριο αφηγηματικό μέρος. Η ευτυχισμένη περίοδος της πρώτης παιδικής ηλικίας της ηρωίδας, η οποία λειτουργεί ως αντιθετικό φόντο για τη συνέχεια της αφήγησης, διαταράσσεται με τρόπο καθοριστικό. Η διαταραχή στην αρχική «τάξη» των πραγμάτων, συνηθισμένη αφηγηματική σύμβαση, κατά την οποία ο μυθοπλαστικός ήρωας ενεργοποιείται για την αποκατάστασή της, στο συγκεκριμένο έργο (και γενικότερα στο γυναικείο Bildungsroman) δεν συνεπάγεται ευρύτερες κοινωνικές επιπτώσεις, ενεργοποίηση στο «δημόσιο» χώρο, κλπ., αλλά λαμβάνει χώρα στον εσωτερικό κόσμο της ηρωίδας. Την εσωτερική αυτή ισορροπία, η οποία έχει διαταραχθεί, θα επιχειρήσει να αποκαταστήσει η ηρωίδα στη συνέχεια του μυθιστορήματος.

Συνακόλουθα, όπως προαναφέρθηκε, η «δράση» του έργου αποκτά εξ ορισμού τα χαρακτηριστικά των εσωτερικών διεργασιών, μεταπτώσεων κλπ., ανάγοντας την «εξωτερική» δράση σε παράγοντα δευτερεύοντα, με υποβοηθητικό ρόλο και σημασία. Παρόμοια, το στοιχείο της «σύγκρουσης», το οποίο είθισται αφηγηματικά να ενεργοποιεί τη δράση οδηγώντας την στην κλιμάκωση και κατόπιν στην κορύφωση, λαμβάνει την ιδιομορφία της εσωτερικής, ψυχολογικής συγκρουσιακής κατάστασης, που αντανακλάται βέβαια αναπόφευκτα στο περιβάλλον της ηρωίδας και στον τρόπο με τον οποίο αυτή το διαχειρίζεται και το κατανοεί. Δεν πρόκειται για τη συνηθισμένη σύγκρουση του ήρωα με κάποιον αντίπαλο ή με το περιβάλλον του, γενικότερα, αλλά για μια ιδιαίτερη κατάσταση αβεβαιότητας, αντικρουόμενων ψυχολογικών στοιχείων, διαμάχης του ατόμου κυρίως με τον εαυτό και δευτερευόντως με τους άλλους, κατά τη διαδικασία διαμόρφωσης του εαυτού και διαπραγμάτευσης της θέσης του σε ένα ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο. Αν η εσωτερική σύγκρουση του ήρωα – πρωταγωνιστή του Bildungsroman καταλήγει συνήθως και σε

σύναψη και διατήρηση σχέσεων, για τη γνώση του άλλου και τον ορισμό τους ως προς αυτόν. Κατά τις Abel *et al*. (1983: 10), «ιστορικά, μόνο η ανδρική εμπειρία του χωρισμού και της αυτονομίας κατακυρώνεται τη σφραγίδα της ωριμότητας˙ η φεμινιστική θεωρία υποδεικνύει ότι η επιμονή στις σχέσεις αποκαλύπτει όχι μια αποτυχημένη ενήλικη ζωή, αλλά την επιθυμία για μία διαφορετική ενήλικη ζωή.» Για τη σχέση μητέρας – κόρης, τις ψυχολογικές – κοινωνιολογικές διαστάσεις και τη λογοτεχνική αναπαράστασή της δες ενδεικτικά Davidson & Broner (1980), Hirsch (1981, 1989), Brown-Guillory (1996), Juhasz (2000). Για τη σχέση μητέρας κόρης στα έργα της Νάκου δες Tannen (1979). Για την αναπαράσταση της σχέσης αυτής και γενικότερα για την παρουσίαση της μητρικής μορφής σε ποικίλα έργα της νέας ελληνικής λογοτεχνίας δες Αναγνωστοπούλου (2007, *passim*).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

επίπεδο ανοιχτής αντιπαράθεσης με το περιβάλλον του (οικογενειακό, φιλικό, επαγγελματικό, κλπ.), για την ηρωίδα, όπως θα φανεί παρακάτω, εντοπίζεται περισσότερο στον «ιδιωτικό», συνειδησιακό χώρο.

Η παραπάνω συγκρουσιακή κατάσταση και ταυτόχρονα η διαδικασία ενηλικίωσης της ηρωίδας περιστρέφονται, όπως προαναφέρθηκε, γύρω από κάποιους βασικούς άξονες: την οικογένεια, τα ταξίδια, τον ερωτισμό, τις περιβάλλουσες κοινωνικές συνθήκες, τη μουσική και τις κοινωνικές συμβάσεις, που θα παρουσιαστούν αναλυτικά στη συνέχεια.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Δ. ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ: «Θεούλη μου, Σε παρακαλώ πολύ στίλε πίσο τη μαμά μου». (63)

Ο καταλυτικός ρόλος της σχέσης μητέρας – κόρης για τη συγκρότηση της ταυτότητας και της έμφυλης υπόστασης της τελευταίας έχει τονιστεί ποικιλοτρόπως από ψυχολογικές, κοινωνιολογικές και λογοτεχνικές μελέτες. Η μητέρα επικοινωνεί, διδάσκει, διαπαιδαγωγεί, μεταδίδει συναισθήματα, στάσεις ζωής, αξίες, συμβάσεις, συμμετέχει ενεργά στην οικοδόμηση της προσωπικότητας της κόρης της και επηρεάζει (συνειδητά ή μη) την κατασκευή του ρόλου της.[175] Η ηρωίδα της Κρανάκη (που, όπως προαναφέρθηκε, φέρει σημαντικά χαρακτηριστικά της ίδιας της συγγραφέως) ξεκινά την πορεία της με μια σημαντική *έλλειψη*, η οποία θα την επηρεάσει καθοριστικά σε όλο το φάσμα της μετέπειτα ζωής της.[176] Ψυχολογικά, η Κυβέλη θα σημαδευτεί από το αίσθημα απουσίας, κενού και έλλειψης επικοινωνίας.[177] Αφηγηματικά, η Κυβέλη, ως μυθοπλαστικό *Υποκείμενο*, στερείται τη φυσική παρουσία και καθοδήγηση ενός *Βοηθού* στην πορεία εξέλιξής της. Κατά μία δικαιολογημένη ψυχολογικά διαδικασία, η ηρωίδα θα προβάλει αργότερα τις ιδιότητες και τη λειτουργία του *Βοηθού* στην ονειρική φαντασίωση της μητέρας και τη διαβεβαίωσή της ότι «Όλα θα πάνε καλά».

Ταυτόχρονα όμως το πρόσωπο της μητέρας ενέχει την αφηγηματική λειτουργία και τις ιδιότητες του *Αντικειμένου*. Το «ελλείπον» αυτό *Αντικείμενο*, απόν και ποικιλοτρόπως παρόν στη συνέχεια της αφήγησης, θα αποτελέσει έναν από τους βασικούς κινητήριους μοχλούς της αφήγησης. Η ηρωίδα θα προβεί σε μια ταντάλεια απόπειρα αποκατάστασης της έλλειψης αυτής μέσα από την προσευχή, την ελπίδα για

---

[175] Από την πλούσια σχετική βιβλιογραφία δες ενδεικτικά Rich (1976), Friday (1977), Stiver (1986).

[176] Στο πλαίσιο μυθιστορημάτων που παράγονται από γυναίκες – συγγραφείς η συνήθης αναφορά στη μητέρα και στην παιδική τους ηλικία γενικότερα έχει εκληφθεί ως επιθυμία επιστροφής στο «Ίδιο», στις ρίζες της ίδιας της γυναικείας φύσης και υπόστασης. Πβ. Didier (1999: 274) και Αναγνωστοπούλου (2007: 332), η οποία, παραπέμποντας στο προηγούμενο έργο σχολιάζει: «Θα λέγαμε το διακύβευμα του «γίγνεσθαι γυναίκα» είναι η μητέρα. Επιβεβαιώνεται, μ' άλλα λόγια, ότι η αυτοβιογραφική άρδευση είναι μία επιθυμία επιστροφής στη μητέρα και ότι η επιστροφή της γυναίκας – συγγραφέως στον παράδεισο της παιδικής ηλικίας παραπέμπει […] σ' αυτή την επιστροφή που είναι μία ολοκληρωτική επιστροφή μέσα στην ταύτιση.» Υπό τους ψυχολογικούς όρους αυτούς, η Κρανάκη μέσα από το συγκεκριμένο έργο φαίνεται να επιστρέφει στην «απουσία» της μητέρας (σε έναν αμφιλεγόμενο «παράδεισο» της παιδικής ηλικίας), σε μια προσπάθεια να ερμηνεύσει προβληματικές ψυχολογικές καταστάσεις που συνδέθηκαν με αυτήν την έλλειψη, επιχειρώντας να τη διαχειριστεί (και ίσως, σε τελική ανάλυση, να την αντιμετωπίσει) με μεγαλύτερη ψυχραιμία, ωριμότητα αλλά και την αποστασιοποίηση που της επιτρέπει η τριτοπρόσωπη λογοτεχνική αφήγηση.

[177] Κατά τις ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις στην κατασκευή της έμφυλης ταυτότητας τονίζεται η πρωτογενής ταύτιση της κόρης με τη μητέρα στην «προοιδιπόδεια» περίοδο, η οποία θεμελιώνει τη θηλυκή ταυτότητα και επιδρά στις μετέπειτα σχέσεις. Δες Freud (1959), Kofman (1980) και Κρανάκη (1986). Η πρόωρη απώλεια της μητέρας και η απόσυρση του πατέρα καθιστούν έτσι για την ηρωίδα ιδιαίτερα δυσχερή τη διαδικασία συγκρότησης της ταυτότητάς της.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

θαύμα, τη φαντασίωση, το όνειρο, και κυρίως την προσπάθεια ερμηνείας του «αινιγματικού» λόγου της μητέρας, που θα ασκήσει καταλυτικό ρόλο στην πορεία εξέλιξής της.

Το ίδιο το γεγονός του θανάτου της μητέρας δεν παρουσιάζεται με λεπτομέρειες. Έμφαση δίνεται αντιθέτως στην επίδραση που είχε το γεγονός αυτό στην Κυβέλη – παιδί και κυρίως στις συνέπειές του για τη μετέπειτα ζωή της. Γενικά τα γεγονότα της πρώιμης αυτής παιδικής ηλικίας της Κυβέλης συνδέονται πολλαπλά με τη μετέπειτα εξέλιξή της, με αντίστοιχη συνέπεια σε κάποια σημεία να προβάλλεται η εστίαση της Κυβέλης – ενήλικης συγκριτικά προς την εστίασή της ως παιδιού. Ως αποτέλεσμα, όπως προαναφέρθηκε, η περιγραφή της παιδικής ηλικίας της Κυβέλης δίνει στον αναγνώστη την εντύπωση μιας νοητικής και συναισθηματικής επεξεργασίας που έλαβε χώρα στη συνείδηση της ηρωίδας σε ένα απροσδιόριστο «αργότερα»:

> *Πολλές φορές, αργότερα, προσπαθούσε να θυμηθεί τι ήταν ακριβώς η στιγμή που έσκυψε και φίλησε τα παγωμένα δάχτυλα της μητέρας της … Δε θυμόταν νάχε πονέσει, νάχε κλάψει.* (35)[178]

Η αναγωγή της παιδικής ηλικίας σε ένα ευρύτερο χρονικό πλαίσιο συνδέεται άμεσα με την προσέγγιση από τον αναγνώστη των κριτηρίων της Κυβέλης – παιδιού ως υποκειμενικών:

> *Το περιβόλι της γιαγιάς ήταν ατέλειωτο. (Όταν μεγάλωσε, η Κυβέλη άλλαξε μέτρα. Ένα κορίτσι δώδεκα χρονών δεν ήταν πια κοτζάμ γυναίκα, κι οι χοντροί κύριοι της πλατείας δεν ήταν τόσο χοντροί και το περιβόλι της γιαγιάς δεν ήταν και κείνο απέραντο. Ίσως νάχαν μικρύνει τα πράγματα, ίσως να μεγάλωναν τα μάτια της. Ποιος το ξέρει).*(41)

Στο απόσπασμα αυτό παρέχεται στον αναγνώστη η δυνατότητα να αμφισβητήσει τις πραγματικές διαστάσεις των πραγμάτων, των καταστάσεων και των κρίσεων που σχετίζονται με την Κυβέλη – παιδί, κυρίως όμως εμπεριέχεται ένας βασικός ερμηνευτικός κώδικας, που προσδιορίζει ειδολογικά το Bildungsroman και που δεν περιορίζεται στην παιδική ηλικία της ηρωίδας αλλά αφορά όλο το φάσμα της ζωής

[178] Πβ. «Πολλά χρόνια αργότερα, μεγάλη πια, η Κυβέλη προσπαθούσε να βρει πού έπεφτε ο Τεμπελότοπος. Πολύ δύσκολα παραδέχτηκε ότι πουθενά δεν υπήρχε τοίχος με πιλάφι.» (37)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

της. Ο κώδικας αυτός έχει να κάνει με την εξέλιξη της ίδιας της ερμηνευτικής ικανότητας και της προοπτικής της ηρωίδας παράλληλα με την ηλικία και την ωρίμανσή της. Η υποθετική απορία («Ποιος το ξέρει.» 41) στο δίλημμα εάν είχαν αλλάξει διαστάσεις τα πράγματα ή αν είχαν «μεγαλώσει» τα μάτια της δεν αφαιρεί τίποτε από τη σημασία του ρητά προαναφερθέντος γεγονότος ότι η Κυβέλη μεγαλώνοντας «άλλαξε μέτρα». Αισθήματα, σκέψεις, αξιολογικές κρίσεις, προτιμήσεις, κλπ. που είναι «αληθινά» για την ηρωίδα σε κάποια χρονική στιγμή της ζωής της (ή φαίνονται ως αληθινά εκείνη τη στιγμή, που ουσιαστικά ενέχει την ίδια αξία για αυτήν) μπορεί να αποδειχθούν (όπως πράγματι θα παρουσιαστεί στην αφήγηση) εσφαλμένα, ανούσια, ουτοπικά ή ανώφελα σε κάποια άλλη, μεταγενέστερη χρονική στιγμή της ζωής της, όταν έχουν «αλλάξει» τα μέτρα, τα κριτήρια, ο τρόπος σκέψης, προσέγγισης των πραγμάτων και του εαυτού της.[179]

Με παρόμοιο τρόπο, η απώλεια της μητέρας προσεγγίζεται με ποικίλες αποχρώσεις σε διάφορα στάδια της ζωής της μυθοπλαστικής ηρωίδας, με αντίστοιχη ποικιλία στην κατανόηση των συνεπειών του γεγονότος στη ζωή της ηρωίδας. Αρχικά, η Κυβέλη από εξωτερικός παρατηρητής των «ορφανών» στο Άσυλο της Αγίας Άννας (34 – 35) γίνεται ξαφνικά ένα από αυτά. Στην πρώιμη αυτή φάση της ζωής της κυριαρχεί για την Κυβέλη ο «ετεροπροσδιορισμός»: ακόμη και στο επίπεδο των πιο προσωπικών και εσωτερικών συναισθημάτων, όπως η απώλεια της μητέρας, η εικόνα και η κρίση που διατυπώνουν «σημαντικοί» άλλοι γι' αυτά είναι καθοριστική. Η Κυβέλη στην ευαίσθητη αυτή ηλικία «εσωτερικεύει» τα συναισθήματα των συμμαθητών της γι' αυτήν. Μαθαίνει να βλέπει τον εαυτό της με τα μάτια των άλλων, ενώ παράλληλα επιχειρεί να «εκλογικεύσει» την απώλειά της, μετατρέποντας την ιδιαιτερότητά της σε θετική αξία.[180]

Η στέρηση που αισθάνεται η ηρωίδα ενισχύεται από την παρουσία της απολυταρχικής θείας Αγλαΐας που αναλαμβάνει τη φροντίδα του κοριτσιού. Λόγω των αντιλήψεων και της συμπεριφοράς της προς το νεαρό κορίτσι, ωστόσο, η θεία όχι

[179] Πβ. «Οι τριανταφυλλιές ήταν ολότελα άχρηστες. (Αργότερα η Κυβέλη τις αγάπησε με πάθος. Ώρες ολόκληρες καθόταν κι έβλεπε την ομορφιά να ξεψυχάει στα βάζα σε φλογάτα κύματα από δειλινό. Ποτές, ωστόσο, δεν περιποιήθηκε τα λουλούδια με τα χέρια της, δεν τα σκάλισε, δεν τα πότισε).» (42)

[180] «Γρήγορα όλη η τάξη έμαθε πως η Λαζαρίδου δεν είχε μαμά και την κοίταζαν με κάποια απόσταση, με σεβασμό μαζί και οίχτο. Στο τέλος άρχισε κι η ίδια να λυπάται και να εχτιμάει τον εαυτό της. Ένιωθε πως είχε ξεχωριστή αξία. Ήταν ένα παιδί χωρίς μαμά. Η σκέψη αυτή της έδινε μια κρυφή έξαψη, σαν τον πυρετό της γρίπης. Τόνιωθε σαν ένα βαρύ, πληγωμένο μυστικό. Ήταν ορφανή. Μια μέρα που άκουσε πως η μητέρα της Αννούλας ήταν χωρισμένη, έμεινε σκεφτική. Τι πάει να πει «χωρισμένη»; Ίσως νάταν περισσότερο από πεθαμένη. Κι άρχισε να ζηλεύει κρυφά την Αννούλα.» (36)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

μόνον δεν μπορεί να αποτελέσει ένα υποκατάστατο του *Αντικειμένου* το οποίο αναζητά η Κυβέλη ως *Υποκείμενο*, αλλά δεν αναλαμβάνει ποτέ καν το ρόλο του *Βοηθού* στην μυθοπλαστική του διαδρομή. Αντίθετα μάλιστα θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι οι απαγορεύσεις που της θέτει, η έλλειψη στοργής, η προσπάθεια επιβολής συμβάσεων κλπ. την τοποθετούν πλησιέστερα στη σφαίρα δράσης του *Αντιμάχου* προς την εξέλιξη της ηρωίδας. Επιπλέον, η αδυναμία (και η άρνηση) του κοριτσιού να ταυτιστεί με το θηλυκό πρότυπο που αναγκαστικά εκπροσωπεί η θεία της, αποστερεί από την ηρωίδα μια ζωτική πρόσβαση στο έμφυλο Εγώ, δυσχεραίνοντας τη διαδικασία συγκρότησης ταυτότητας και οδηγώντας σε αναπόφευκτες ενδοψυχικές και διαπροσωπικές συγκρούσεις.

Ήδη σε αυτήν τη μικρή ηλικία, οτιδήποτε σχετίζεται με τη θεία της προκαλεί στην Κυβέλη έντονη αποστροφή: από τα ρούχα που φορά μέχρι το ζήτημα του φαγητού:[181]

> *Επέμενε να πίνει η Κυβέλη ένα φλυτζάνι γάλα κάθε πρωί κι ένα πιάτο κουάκερ με ζάχαρη. Ήταν ανένδοτη.* ***Αχ! θεέ μου, τι αηδία! Το γάλα ήταν γεμάτο πέτσες και μύριζε γαλατίλα, έτσι που σου 'ρχόταν να ξεράσεις. Και κείνο το κουάκερ το γύριζε ώρες ολόκληρες στο στόμα της και δεν εννοούσε να κατέβει στην κοιλιά.*** (39) [η έμφαση δική μου]

Όπως παρουσιάζεται ενδεικτικά στο παραπάνω απόσπασμα, η έντονη παρουσία του ιδιώματος της ηρωίδας (ιδίως στην επιφωνηματική φράση που αντανακλά ουσιαστικά τον «άμεσο» λόγο της) προσδίδει σε πολλά σημεία της αφήγησης τα χαρακτηριστικά του αφηγημένου μονολόγου. Η έντονη προσωπική εστίαση καθιστά με τον τρόπο αυτό ιδιαίτερα αισθητό το συναισθηματικό υπόβαθρο της Κυβέλης, έτσι όπως εκφράζεται με την αποστροφή της προς το φαγητό που της επιβάλλει η θεία της.[182] Στα σημεία αυτά κυριαρχεί, όπως είναι προφανές, η ψυχολογική πλευρά της εστίασης, σε σχέση με την αντιληπτική. Η έλλειψη όρεξης αποτελεί μια χαρακτηριστική ένδειξη αντίδρασης ή συναισθηματικής διαταραχής στον παιδικό κόσμο. Η Κυβέλη δεν έχει άλλο τρόπο να αντιδράσει προς τη θεία της που της

[181] «Φορούσε μια βρώμικη κλαδωτή ρόμπα και κάθε πρωί η Κυβέλη τραβιόταν πίσω με αηδία, όταν η γεροντοκόρη έσκυβε πάνω απ' το κρεβάτι της για να την ξυπνήσει» 38 – 39.

[182] Πβ. το γεύμα της Κυβέλης πάνω στο τραίνο κατά το ταξίδι προς το Βόλο: «Ένιωθε μια υπερδιέγερση που τη γαργάλιζε ευχάριστα σ' όλο της το σώμα. Έφαγε, έφαγε, κόντεψε να σκάσει. – Εμ! Βέβαια. Στο σπίτι πούναι παστρικό το φαΐ, παρατήρησε φαρμακωμένη η θεία Αγλαΐα, μου κάνεις την ανόρεχτη. Εδώ μου τρως όλες τις βρώμες.» (40)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

επιβάλλεται σε κάθε τομέα που αφορά τη ζωή της: το φαγητό, το παιχνίδι, το διάβασμα, τη συμπεριφορά. Όπως θα φανεί παρακάτω, οι συμβουλές της θείας της – η οποία φέρει τα παραδοσιακά τυπικά χαρακτηριστικά της «γεροντοκόρης» (38) – έχουν ως στόχο τον έλεγχο και τη διαμόρφωση της συμπεριφοράς της Κυβέλης κατά τον «σωστό» γι' αυτήν τρόπο, που εναρμονίζεται με συμβατικούς κώδικες συμπεριφοράς και παραδοσιακές αξίες.

Η έντονη και επιβλητική παρουσία της θείας με τη ρυθμιστική και ανένδοτη συμπεριφορά καθιστούν την απουσία της μητρικής κατανόησης και στοργής εντονότερη και συγκεκριμενοποιούν την έλλειψη, που μέχρι κάποιο σημείο η Κυβέλη δεν είχε πλήρως συνειδητοποιήσει.[183] Από το ζήτημα της εικόνας που σχηματίζουν οι συμμαθητές της γι' αυτήν, η Κυβέλη αρχίζει να διερευνά όλο και πιο συνειδητά το ζήτημα της απώλειας. Καταλαβαίνει ότι την αφορά πιο άμεσα και εμπεριέχει συνέπειες σοβαρότερες στον ψυχισμό της από ό,τι θα σήμαινε ένας απλός χαρακτηρισμός της από τους άλλους. Αρχικά βέβαια η Κυβέλη δεν κατανοεί πλήρως την έννοια του θανάτου.[184] Σύντομα όμως, στο χώρο του υποσυνείδητου, μέσα από όνειρα κι εφιάλτες συντελείται σταδιακά η συνειδητοποίηση της μονιμότητας και του αναπόδραστου χαρακτήρα της στέρησης της μητέρας της.[185] Η Κυβέλη καταλαβαίνει ότι πρόκειται μόνο για όνειρα, ωστόσο παραμένει στο λαιμό της ένας «κόμπος», ένα «βάρος» (38) που ακόμη κι αν δεν μπορεί να το προσδιορίσει ή να το εκφράσει πλήρως μαρτυρεί ότι κάτι σημαντικό έχει αλλάξει στη ζωή της, γεγονός που τη γεμίζει ανασφάλεια και που θα επιδράσει καθοριστικά τη διαμόρφωση της προσωπικότητάς της.[186]

Σε αντίθεση προς τη θεία της, η στοργική γιαγιά της Κυβέλης καλύπτει σε κάποιο βαθμό το συναισθηματικό κενό του παιδιού, λειτουργώντας ως μητρικό υποκατάστατο. Η Κυβέλη διακρίνει στη γιαγιά χαρακτηριστικά της μητέρας της («Τα

[183] Ανάλογος προς αυτόν της θείας είναι και ο ρόλος της Αργυρώς, ψυχοκόρης στην οικογένεια που τελεί χρέη τροφού της Κυβέλης. Καταπιεστική και απόλυτη όπως η Αγλαΐα, η Αργυρώ επιχειρεί να μεταδώσει στην Κυβέλη παραδοσιακούς κανόνες και πρότυπα συμπεριφοράς

[184] «Πεθαίνω, πέθανε. Ήταν μια λέξη κίτρινη, ολούθε κλειστή, μια μεγάλη θάλασσα από λασπωμένο νερό. Δεν είχε κλάψει. Στο βάθος πίστευε πως η μητέρα της θα ξαναγύριζε.» (35 – 36)

[185] «Μια νύχτα είδε στ' όνειρό της πως καθόταν με τη μαμά στο απάνω μπαλκόνι του σπιτιού κι έβλεπε ένα μακρύ, μαύρο βόδι, σα σιδηρόδρομο, που περνούσε από κάτω. Κι έξαφνα το ζώο έδωσε ένα σάλτο, χοπ! κι έφτασε ως το μπαλκόνι. Άρπαξε τη μαμά και χάθηκε.» (38).

[186] «Όνειρο ήταν. Η κάμαρα είχε το συνηθισμένο της πρόσωπο. Το φεγγάρι γλιστρούσε γαλατένιο πάνω στην κουνουπιέρα και τα τριζόνια φώναζαν απ' έξω. Όνειρο ήταν. Ωστόσο έμεινε ένας κόμπος στο λαιμό της, ένα βάρος. Δεν ένιωθε και τόσο σίγουρη μέσα στα θαλασσιά ξύλινα έπιπλα και τις άσπρες κουρτίνες.» (38) Η αλλαγή της Κυβέλης έχει συντελεστεί σε ένα σταθερό εξωτερικό σκηνικό: η κάμαρα έχει το συνηθισμένο πρόσωπο, η φύση δεν έχει αλλάξει, το φεγγάρι γλιστρά «γαλατένιο» (πβ. την εικόνα της «άσπρης» και «γαλατένιας» (31) θάλασσας με την οποία παρομοιάζεται η ζωή της πριν το θάνατο της μητέρας).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

χέρια της ήταν ζεστά και μαλακά σαν της μαμάς» 41), ενώ ενδεικτικό του ψυχισμού της είναι ότι κοντά της απολαμβάνει με χαρά τα φαγητά που της προσφέρει. Από τη γιαγιά της ζητά επίσης να μεσολαβήσει στον Χριστό για την επιστροφή της μητέρας της. Γενικά η Κυβέλη, δείγμα μιας αφελούς παιδικότητας, περιμένει να συμβεί κάποιο θαύμα στη ζωή της, το οποίο θα φέρει πίσω τη μητέρα της με τρόπο μαγικό.

Οι συνέπειες της στέρησης της μητέρας προσλαμβάνονται σταδιακά από την Κυβέλη πιο άμεσα, στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται την ανάπτυξή της.

> *Η μόνη εποχή που η Κυβέλη ένιωσε τι θα πει πλήξη ήταν τα παιδικά της χρόνια, τ' ατέλειωτα κυριακάτικα πρωινά στο πλάι της θείας Αγλαΐας, όταν νόμιζε πως όλος ο κόσμος την κορόιδευε και ντρεπόταν ν' ανεβεί στις κούνιες γιατί είχε ψηλώσει πολύ, είχε πρόωρη ανάπτυξη, καθώς έλεγαν. Τότε κατάλαβε πως τα παιδιά που δεν έχουν μητέρα ξεχωρίζουν αμέσως. Απόνα τίποτα. Απόνα φουστάνι που κρέμεται άχαρα απ' τη μια μεριά, απ' τα μαλλιά πούναι πολύ τσιτωμένα στο κεφάλι τους, απ' τη ματιά τους πούχει βασιλέψει σαν τσακισμένο κοτσάνι λουλουδιού, απ' τα σταχτωμένα μάγουλα που έπαψαν να περιμένουν το χάδι*. (61)

Στο χαρακτηριστικό αυτό παράδειγμα αρμονικής, κατά βάση, ψυχο-αφήγησης η προνομιακή γνώση του αφηγητή έγκειται τόσο στη χρονική εποπτεία που διαφαίνεται ότι κατέχει («Η μόνη εποχή […]») όσο και στο φαινόμενο *σύνοψης* στην παρουσίαση της συνείδησης της ηρωίδας, μέσα από τη χρήση των θαμιστικών «νόμιζε», «κορόιδευαν» και «ντρεπόταν».[187] Ωστόσο, το ιδίωμα της ηρωίδας είναι τόσο έντονο στη συνέχεια του αποσπάσματος, ώστε «μεταγγίζεται» το ύφος της στην αφηγητική παρουσίαση. Με τον τρόπο αυτό, ο αναγνώστης διακρίνει μέσα από τα «μάτια» και τα αισθήματα της ίδιας της ηρωίδας τη μεταφορά της αίσθησης ανασφάλειας και στέρησης που βιώνει από το συναισθηματικό στο σωματικό επίπεδο. Η εξωτερική «εικόνα» της δεν είναι πλέον σημαντική τόσο για την άποψη που θα σχηματίσουν οι άλλοι γι' αυτήν όσο για λόγους που αφορούν την αντιληπτικότητα της ίδιας της Κυβέλης: μέσω της «έμμεσης» αυτής παρατήρησης της εικόνας της, αντιλαμβάνεται εντονότερα την έλλειψη της μητρικής αγάπης και φροντίδας.[188]

---

[187] Για τα φαινόμενα της *σύνοψης* και της *επέκτασης* δες Cohn (2001: 61 – 76). Για παρόμοια φαινόμενα «ανισοχρονίας» και αφηγηματικής συχνότητας δες Genette (1972).

[188] Από την Κυβέλη λείπει η αίσθηση ότι κάποιος φροντίζει γι' αυτήν και καταλαβαίνει τις ανάγκες της χωρίς να χρειάζεται να τις εκφράσει. Πβ. «Το γραφείο δεν τη χωρούσε, μα δεν της αγόραζαν καινούργιο. Ούτε και κείνη ζητούσε. Δε ζητούσε τίποτα. Τα παιδιά που δεν έχουν μητέρα κρατούν όλα τα πράματα πολύν καιρό, γιατί κανένας δεν κατάλαβε πως χάλασαν. Τα χειμωνιάτικα παπούτσια ως

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Οι συναισθηματικές επιπτώσεις αυτής της κατάστασης είναι πλέον έκδηλες στην ηρωίδα, η οποία ορίζει τον εαυτό της αρνητικά. Η στέρηση της μητέρας βιώνεται σε όλο το φάσμα της ύπαρξής της ως μια ολοκληρωτική άρνηση και απουσία που την προσδιορίζει απόλυτα:

> *Ένα **τίποτα**, ένα πορτοκαλένιο φως που **δε** φέγγει πίσω απ' το μέτωπό τους*. (61)[189] [η έμφαση δική μου]

Η καταιγιστική αυτή απώλεια και άρνηση συνδέεται έτσι με μια αίσθηση «ανυπαρξίας» και απώλειας του ίδιου του εαυτού, χαρακτηριστικό που συναντάται επίσης σε ευρωπαϊκά δείγματα του γυναικείου Bildungsroman. Όπως παρατηρεί η Labovitz (1988: 248), σε αντίθεση με τους άνδρες – ήρωες, πολλές ηρωίδες του Bildungsroman δεν ξεκινούν από μια (ασαφή έστω ή ανώριμη) αίσθηση του εαυτού, αλλά μια αίσθηση απώλειάς του κατά την παιδική ηλικία. Η πορεία ενηλικίωσης της ηρωίδας συνεπώς είναι μια διαδρομή από την ανυπαρξία (*nothingness*) στην ατομικότητα (*selfhood*).

Το θαύμα που περιμένει η Κυβέλη να συντελεστεί δεν γίνεται ποτέ, γι' αυτό και η μικρή αναλαμβάνει πιο «δραστικούς» – κατ' αυτήν – τρόπους. Δεν ζητάει πια τη μεσολάβηση άλλων, αλλά γράφει η ίδια ένα γράμμα στον Θεό παρακαλώντας Τον να της επιστρέψει τη μητέρα της.[190] Η σχέση της Κυβέλης με τον Θεό χαρακτηρίζεται γενικά από την παιδική αφέλεια και αστάθεια, ενώ αργότερα στη ζωή της το θρησκευτικό στοιχείο φαίνεται να απουσιάζει εντελώς.[191]

αργά τον Ιούλιο και την περσινή ποδιά ώσπου να λιώσει και τα παιδικά θρανία ώσπου να πεταχτούν στην αποθήκη.» (79) Η συναναστροφή της Κυβέλης με τη φίλη της Ματίνα αργότερα της δημιουργεί αντίστοιχα συναισθήματα όσον αφορά τη φροντίδα της μητέρας: «Πόσο ζήλευε η Κυβέλη τους κολλαριστούς γιακάδες της!» (92)

[189] Η θεία της, παρά το ενδιαφέρον που δείχνει για την ανατροφή του παιδιού και την ικανοποίηση των «πρακτικών» αναγκών της, δεν είναι ικανή να εντοπίσει τις αληθινές διαστάσεις της στέρηση της Κυβέλης και την ιδιαίτερη ψυχολογία της λόγω αυτής της στέρησης. Η Κυβέλη δεν προσπαθεί να της εξηγήσει κάτι που γνωρίζει ότι η θεία της δεν θα καταλάβει. « - Γιατί είσαι έτσι ανευχάριστο, παιδί μου; ρωτούσε συχνά η θεία Αγλαΐα. Τι σου λείπει; Κι επειδή το παιδί δεν απαντούσε, επέμενε. – Γιατί δεν απαντάς; Τι σου λείπει; - Δε μου λείπει τίποτα, θεία Αγλαΐα, έλεγε τέλος η Κυβέλη.» (80)

[190] «Θεούλη μου, Σε παρακαλώ πολύ στίλε πίσο τη μαμά μου. Θα κάνω ότι θες χρυσέ μου θεούλη και δε θα ξαναφθασιάσω στη θεία Αγλαΐα. Αν δεν μπορής να μου τη δόσης πέθαναί με και μένα και κάνε να μη ζω πια. Πολύ σε παρακαλώ θεούλη μου και πολύ σ' αγαπάω.» (63) Όπως φαίνεται παρακάτω, σε σημαντικές στιγμές της ζωής της η Κυβέλη καταφεύγει στον γραπτό λόγο για την έκφραση συναισθημάτων και επιθυμιών της.

[191] Είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι στρέφεται απειλητικά εναντίον του Θεού, όταν στα παιχνίδια της στο περιβόλι της γιαγιάς παρατηρεί τις τριανταφυλλιές: «Και κείνα τ' αγκάθια τους; Τι σκοπό είχαν τ' αγκάθια; Γιατί τάχε κάνει ο θεός; Θάταν κακός για να τ' αφήνει να τσιμπάνε, λοιπόν και κείνη δεν τον αγαπούσε. Ναι, δεν τον αγαπούσε. Σήκωνε το κεφάλι της απειλητικά στον ουρανό.» (43) Το

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Η επιβολή της θείας της σε θέματα ντυσίματος και συμπεριφοράς προκαλεί στην Κυβέλη αισθήματα ταπείνωσης. Σε στιγμές συναισθηματικής έξαρσης αποζητά τη μητέρα της και οδηγείται σταδιακά σε απομόνωση από τις συμμαθήτριές της. Ως συνέπεια της άκαμπτης και παρεμβατικής στάσης της θείας της, η ηρωίδα δεν αναπτύσσει μια θετική εικόνα για τον εαυτό της και το σώμα της, το οποίο αισθάνεται «ανοικονόμητο».[192] Η έλλειψη συναισθηματικής ισορροπίας εδραιώνεται ως αίσθηση σωματικής δυσαρμονίας και απόρριψης του σώματος και της εξωτερικής της εμφάνισης. Ταυτόχρονα, η αφοριστική στάση της θείας της και τα ασταθή «επιχειρήματα» που χρησιμοποιεί για να δικαιολογήσει τη στάση της λειτουργούν ανασχετικά προς κάθε δυνατότητα επικοινωνίας με την Κυβέλη, η οποία ως αποτέλεσμα κλείνεται στον εαυτό της.[193]

Η επιβλητική θεία Αγλαΐα επιχειρεί συστηματικά να μεταδώσει στην Κυβέλη τις συμβατικές αξίες και τα χαρακτηριστικά που ορίζουν παραδοσιακά το ρόλο της γυναίκας της εποχής. Της απαγορεύει να συγχρωτίζεται με «χειραφετημένα» κορίτσια μεγαλύτερα της ηλικίας της, τα οποία ακολουθούν πρακτικές που η ίδια απορρίπτει, αποθαρρύνει την ανάγνωση εφημερίδων και βιβλίων, ενώ ενθαρρύνει αντίθετα την ενασχόληση με τη χειροτεχνία και τις οικιακές εργασίες (την «προκοπή», όπως τη χαρακτηρίζει), και ασκεί αυστηρό έλεγχο στις παρέες και στις συντροφιές της ανεψιάς της.[194] Η Κυβέλη αντιδρά άμεσα ή έμμεσα. Ασφυκτιά με τη συμπεριφορά

απόσπασμα αυτό είναι σημαντικό περισσότερο για την υποδηλωτική του αξία: η Κυβέλη δεν κατανοεί το σκοπό κάποιων γεγονότων που αποδίδονται στον Θεό. Χωρίς ποτέ να εκφράζεται ρητά, είναι λογικό να εικάσει ο αναγνώστης ότι παρόμοια συναισθήματα της προκαλούσε το ότι ο Θεός της στέρησε τη μητέρα. Τα συναισθήματα αυτά εκφράζονται έτσι έμμεσα, με την έντονη αντίδραση που της προκαλεί κάποιο ασήμαντο και φυσικό γεγονός, σα να βρίσκει η Κυβέλη αφορμή για να «τα βάλει» με τον Θεό.

[192] «Ο αποκριάτικος παιδικός χορός του σχολείου, κάθε χρόνο, ήταν μια καυτερή ταπείνωση. Γύριζε το βράδι μαραμένη και το προσκεφάλι της γινόταν μούσκεμα απ' τ' αναφιλητά. – Μανούλα μου! Μανούλα μου! ψιθύριζε δαγκώνοντας το μαξιλάρι της για να μην ακούγεται. Τ' άλλα κορίτσια φορούσαν νόστιμα γυμνά κοστούμια. Ήταν ντυμένες πονπόν πούδρας, νυχτερίδες, κολομπίνες, διαβολάκια, ενώ εκείνη φορούσε πάντα βλάχικα, κάτι άχαρα μακριά και φαρδιά ρούχα, για νάναι λέει, ζεστά ντυμένη. – Και τι με νοιάζει εμένα τι κάνουν οι άλλες; απαντούσε η θεία Αγλαΐα στις διαμαρτυρίες της. Ενώ άλλες φορές που τη σύμφερνε έλεγε:- Καλά, δεν ντρέπεσαι απ' τ' άλλα κορίτσια;Κάθε φορά που περνούσε μια πλατεία ή έμπαινε σ' ένα δωμάτιο με κόσμο, αισθανόταν όλο της το σώμα να περισσεύει, ανοικονόμητο. Οι συμμαθήτριές της έκαναν ρυθμική και πλαστικούς χορούς κι η μέση της ποδιάς τους ήταν πάντα χυτή, καλοραμμένη, χωρίς φάρδη που περίσσευαν επίτηδες. Μια και τα πράματα ήταν έτσι, η Κυβέλη προτιμούσε να κλείνεται μέσα μονάχη της.» (78 – 79)

[193] Η θεία της παρουσιάζεται ιδιαίτερα επιθετική στην αρχή, με μια διαρκή υστερική γκρίνια αργότερα (119, 121).

[194] «- Δεν κάνεις και νισάφι, παιδάκι μου; Δεν κάνεις και καμιά προκοπή, αντί να ξεκοκκαλίζεις τις βρωμοεφημερίδες, να ξεσκοτιστεί λιγάκι και το μυαλό σου; έλεγε η θεία Αγλαΐα που έβρισκε πάντα τρόπο να γκρινιάζει και να φροντίζει για το καλό του παιδιού.» (76), «Η αλήθεια ήταν πως η Κυβέλη έπαιρνε πάντα εφτά στη χειροτεχνία και πάθαινε πανικό μπροστά στη βελόνα. … Ωστόσο, αυτή η εργατικότητα πάλι κι η προκοπή της θείας Αγλαΐας ήταν σωστός εφιάλτης.» (77), «Παρακολουθούσε

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

της θείας της, παραβαίνει όσο μπορεί τους κανόνες που της επιβάλλει, κυρίως όμως αναπτύσσει ένα αίσθημα ανασφάλειας, έλλειψης προσωπικής ζωής και προσωπικού χώρου, ο οποίος είναι απαραίτητος για την καλλιέργεια μιας αυτόνομης προσωπικότητας.[195] Έτσι, η στέρηση «χώρου» (σε κυριολεκτικό και μεταφορικό επίπεδο) που της επιβάλλει η θεία της έχει ως αναπόφευκτο αποτέλεσμα τον περιορισμό των δυνατοτήτων ανάπτυξης της προσωπικότητάς της γενικότερα.[196]

Η φιλική σχέση της Κυβέλης με τη Ματίνα δημιουργεί ένα συγκριτικό σημείο αναφοράς για τη ζωή της ηρωίδας, τονίζοντας κυρίως τις ελλείψεις της. Η Ματίνα λειτουργεί αντιστικτικά προς αυτήν: διαθέτει ό,τι στερείται η ίδια (μητέρα, ελευθερία στη συμπεριφορά και τις κινήσεις, μεγάλη οικονομική άνεση, ερωτικό δεσμό). Ιδιαίτερα το θέμα της μητέρας της Ματίνας, χωρίς να θίγεται με ιδιαίτερες λεπτομέρειες, προβάλλεται με τρόπο ώστε να διαφανεί η αντίστοιχη έλλειψη της Κυβέλης. [197] Η ηρωίδα αισθάνεται να υπολείπεται σε όλα αυτά που για τη Ματίνα γίνονται με την άμεση επενέργεια ή την απλή παρουσία της μητέρας της: η ώθηση στη μελέτη, η εδραίωση της θέσης της έναντι του πατέρα, και γενικότερα το αίσθημα

στο «Έθνος» το «Χωρίς Τίποτα» και στην «Εστία» τη «Μαρίζ ελεύθερο κορίτσι». Μόλις όμως άκουγε τις παντόφλες της Αργυρώς ή τα πασουμάκια της θείας Αγλαΐας έκανε πως διαβάζει τα Νέα και τα Περίεργα. Δεν της είχαν πει τίποτα, αλλά ήξερε πως ήταν κακό.» (78) «Όταν πήγαινε σε καμιά φίλη της να διαβάσουν μαζί, η θεία Αγλαΐα τη ρωτούσε ύστερα αν ήταν εκεί κανένα αγόρι.» (78), «Δεν έβλεπε με καλό μάτι τις συναναστροφές της μικρής. Η μια ήταν «ελεύθερη», η άλλη «αλεπού», η άλλη «φαντασμένη» και τρέχα γύρευε.» (78). Πβ. 65 για τις «χειραφετημένες» κοπέλες από το Βόλο. Η «χειραφέτηση» και η «ελευθερία» στις γυναίκες διαθέτουν για την Αγλαΐα σαφές αρνητικό περιεχόμενο που έρχεται σε αντίθεση με τις παραδοσιακές γυναικείες αρετές και γνωρίσματα που η ίδια επιχειρεί να μεταδώσει στην ανεψιά της. Πβ. επίσης 116 για το γάμο με κάποιον που την αγαπά ως θεωρούμενη «αποκατάσταση» από τη θεία της και τα «μοδιστράκια».

[195] «Ένιωθε σα να μην ήταν το σπίτι ολότελα δικό της, σα να τη φιλοξενούσαν. Είχε πάντα ένα αίσθημα προσωρινότητας κι ανασφάλειας. Δεν τολμούσε ν' αφεθεί, ν' ακουμπήσει άνετα στον εαυτό της, γιατί η πόρτα μπορούσε ν' ανοίξει από στιγμή σε στιγμή. Ενώ η θεία Αγλαΐα είχε εγκατασταθεί πολύ στέρεα εκεί μέσα.» (78)

[196] Η προβληματική μεταγενέστερη συμπεριφορά της ηρωίδας, που αγγίζει σε στιγμές τα όρια της νεύρωσης, μπορεί να αποδοθεί, σε ψυχολογικούς όρους, στις πρώιμες αυτές απαιτήσεις και περιορισμούς που της επιβάλλονται, σε συνδυασμό με ένα βιούμενο «αγχογόνο παρόν». Όπως αναφέρει η Ιγγλέση (1994: 26), παραθέτοντας τις απόψεις της Thompson (1941), «"Το κορίτσι εκπαιδεύεται από νωρίς για να χωρέσει στον κατώτερο ρόλο του", αυτή δε η πρακτική, επιβλαβής για την ψυχική υγεία, οξύνεται σε μεταβατικές περιόδους με αποτέλεσμα «οι ανακολουθίες και οι συγκρούσεις να γίνονται μέρος της νευρωτικής σύγκρουσης του ατόμου, ενώ ταυτόχρονα επηρεάζουν τη μορφή της νευρωτικής συμπεριφοράς.»»

[197] «Ο πατέρας της, βιομήχανος σαπουνιών, ήταν χωρισμένος με τη μητέρα της. Αυτή η μακρινή κι ακριβοθώρητη Μητέρα με κεφαλαίο – στα χείλια η λέξη έπαιρνε ένα χρώμα μύθου – περνούσε τον καιρό της ανάμεσα στο Καλρσμπαντ, τη Ντωβίλ, […]. Πότε – πότε έκανε ένα μικρό σταθμό στην Αθήνα για να βλέπει την κόρη της. – Δε φαντάζεσαι τι άνθρωπος είναι, τι ανοιχτό μυαλό, έλεγε η Ματίνα, κι η φωνή της έπαιρνε χρυσαφένιες ανταύγειες σαν καμπανίτσα. Εκείνη μ' έσπρωχνε πάντα να διαβάζω, εκείνη με στέργιωσε απέναντι στον πατέρα. Θα δεις, θα σ' αρέσει πολύ. Είναι πολύ δυνατή γυναίκα. Άσε που έχω περάσει κοντά της τις ωραιότερες στιγμές της ζωής μου.» (92 – 93). Πβ. 95 – 96: «Έρχεται η μητέρα απ' τη Μύκονο! – Μπα! Αλήθεια; Πότε; - Το Σάββατο θάναι εδώ. – Ποιος τη χάρη σου! Τόπε με πολλή χαρά, γιατί της έκανε καλό το γέλιο της Ματίνας. Και με κάποια λύπη, γιατί θυμήθηκε πως μερικοί άνθρωποι δεν περιμένουν το Σάββατο.».

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αυτοπεποίθησης που μεταδίδει στην κόρη της και οι ευχάριστες στιγμές που μοιράζονται.

Η μακρόχρονη απουσία της μητέρας της Ματίνας δεν μειώνει την επίδραση που ασκεί πάνω στην κόρη της: «Αυτή η μακρινή κι ακριβοθώρητη Μητέρα με κεφαλαίο – στα χείλια η λέξη έπαιρνε ένα χρώμα μύθου – περνούσε τον καιρό της ανάμεσα στο Καλρσμπαντ, […] Πότε – πότε έκανε ένα μικρό σταθμό στην Αθήνα για να βλέπει την κόρη της.» (92 – 93) Είναι χαρακτηριστική η αφηγηματική «συνομιλία» που στήνεται στο παραπάνω απόσπασμα, και που κινείται μεταξύ των επιπέδων γραπτού και προφορικού λόγου, «πραγματικού» και αφηγημένου κόσμου: ο αφηγητής κάνει εμφανή την παρουσία του, ενώ παράλληλα υποδεικνύεται η επίγνωσή του σχετικά με τις πραγματικές συνθήκες επικοινωνίας της αφήγησής του μέσω του γραπτού λόγου, τονίζοντας ότι η λέξη «μητέρα» γράφεται με «κεφαλαίο Μ». Η παραπάνω επισήμανση θεωρείται απαραίτητη για να αποδώσει τις «πραγματικές» συναισθηματικές αποχρώσεις της χρήσης της λέξης στον «προφορικό» λόγο της ηρωίδας. Με τον τρόπο αυτό, όχι μόνο δεν υπονομεύεται η αφήγηση, αλλά αντίθετα προωθείται η αληθοφάνειά της, καθώς εδραιώνεται στον αναγνώστη η εντύπωση ενός «πραγματικού» μυθοπλαστικού κόσμου, τον οποίο ο αφηγητής επιχειρεί να μεταφέρει με πιστότητα.

Η συναίσθηση της έλλειψης της μητέρας συντροφεύει την Κυβέλη σε όλο το χρονικό διάστημα της ζωής της στο οποίο απλώνεται η αφήγηση. Αναπτύσσει μια προσωπικότητα ιδιαίτερα συναισθηματική και ευαίσθητη, κυκλοθυμική, μελαγχολική, κλειστή στον εαυτό της και με ιδιαίτερη δυσκολία έκφρασης και επικοινωνίας με τους γύρω της. Αν και εμπλέκεται σε μια ερωτική σχέση, συνεχίζει να αισθάνεται όμορφα στη μοναξιά και στο σκοτάδι της νύχτας, κατά την οποία επιδίδεται στην παιδική συνήθεια την ονειροπόλησης και της φαντασίας που «ζωντανεύουν» μέσα της τη νεκρή μητέρα:

> *Αγαπούσε τόσο τη νύχτα, τη νύχτα που κρύβει τα δακρυσμένα πρόσωπα και σ' αφήνει ολομόναχο, με τη δυνατότητα ενός παραμυθιού στην άκρη των δαχτύλων και σου φέρνει τόσο κοντά μια πεθαμένη μητέρα, τόσο κοντά που θαρρείς ότι θα ξαναζήσει. Ώσπου να ξημερώσει*. (118)

Αξιοσημείωτη είναι στο απόσπασμα αυτό η μετάβαση από το γ΄ στο β΄ ενικό πρόσωπο. Η τριτοπρόσωπη αφηγητική εστίαση (αρμονική ψυχο-αφήγηση)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

δημιουργεί την αίσθηση ότι απορροφάται από την προσωπική εστίαση της ηρωίδας και υιοθετεί τη δική της προσέγγιση και συναισθηματική φόρτιση. Η χρήση του β΄ προσώπου (αντί του α΄) ως χαρακτηριστικό του αυτο-αποτεινόμενου λόγου σε σημεία παρατιθέμενου μονολόγου είναι αρκετά συχνή.[198] Το β΄ πρόσωπο ωστόσο επιτρέπει έναν βαθμό αμφισημίας ως προς τον πομπό (αφηγητής, Κυβέλη) και τον δέκτη (αναγνώστης, Κυβέλη) του επικοινωνιακού πλαισίου που ορίζεται με τον τρόπο αυτό.[199] Σε κάθε περίπτωση, δημιουργεί μια λεκτική και σημασιολογική προοπτική την οποία μπορεί με μεγάλη ευχέρεια να υιοθετήσει ο αναγνώστης και να συναισθανθεί έτσι αμεσότερα την κατάσταση της Κυβέλης.

Όταν η Κυβέλη οδηγείται σε συναισθηματικό αδιέξοδο, όπως θα αναφερθεί παρακάτω, ανάμεσα σε έναν ανεκπλήρωτο έρωτα και σε μια μη ικανοποιητική σχέση, η μορφή της μητέρας θα της προσφέρει το αίσθημα της – πρόσκαιρης έστω – ανακούφισης:

> *Μια νύχτα είδε στον ύπνο της τη μητέρα της. Κάτι αφάνταστα γλυκό και μαλακό. Γλίστρησε κοντά της σιγά – σιγά, σα νάθελε να πει: «Μη σε νοιάζει. Όλα θα πάνε καλά, στο τέλος. Όλα είν' απλά, θα δεις … Να …». Κι ενώ παράδερνε απελπισμένη σ' ένα πλήθος υπόγειους ασφυχτικούς μαίανδρους απλώθηκε άξαφνα μια τέτοια σεραφική αιθρία. Η αυγή ενός θάματος. Τόσο απλό. Μια στιγμή, μια ελάχιστη, φευγαλέα στιγμή, γεύτηκε στον ύπνο της την παραμυθένια έκσταση του παιδιού. Μα ξύπνησε αμέσως, ξύπνησε πάλι στην απελπισία κλαίγοντας*. (145)

Η ευχάριστη και ανακουφιστική αίσθηση της μητρικής παρουσίας αποτελεί ένα ζητούμενο για την Κυβέλη, η οποία προβάλλει η ίδια στη μητέρα της αυτά που θα ήθελε να ακούσει από αυτήν: ενώ η μητέρα της δεν της απευθύνει το λόγο, η Κυβέλη «ερμηνεύει» τη στάση και την προσέγγιση της μητέρας της προς αυτήν με το δικό της τρόπο («σα νάθελε να πει …»). Αυτό που έχει ανάγκη η Κυβέλη είναι η αίσθηση της

[198] Cohn (2001: 128, 130). Άλλο χαρακτηριστικό είναι η μετάβαση από τον αφηγηματικό αόριστο στον ενεστώτα, όπως συμβαίνει στο απόσπασμα που εξετάζεται. Για την αφήγηση σε β΄ πρόσωπο στο πλαίσιο του εσωτερικού μονολόγου (και στη χρήση του αυτή στη *Λέσχη* του Τσίρκα) δες Παπαρούση (2005: 43 – 71), όπου και σχετική βιβλιογραφία.

[199] Μπορεί να υποστηριχθεί ακόμη ότι στο σημείο αυτό (όπως και σε αρκετά άλλα σημεία της αφήγησης) είναι δυνατό να διακρίνει κανείς τη συγγραφέα, η οποία συμπάσχει με την Κυβέλη ως προς την απώλεια της μητέρας σε νεαρή ηλικία. Συμμερίζεται έτσι τη συναισθηματική κατάσταση της μυθοπλαστικής ηρωίδας και κατανοεί τι σημαίνει να «σου φέρνει» η νύχτα «τόσο κοντά μια πεθαμένη μητέρα …» (118) (χαρακτηριστική η χρήση του αόριστου άρθρου «μιας» αντί του οριστικού, το οποίο – χωρίς να απομακρύνεται από τα συγκεκριμένα μυθοπλαστικά συμφραζόμενα – μπορεί να συμπεριλάβει όλες τις περιπτώσεις βίωσης της απώλειας της μητέρας, συμπεριλαμβανομένης της συγγραφέως.)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

σιγουριάς και της βεβαιότητας σε μια φάση της ζωής της που χαρακτηρίζεται από την ανασφάλεια και την πολυπλοκότητα. Όπως στα πρώτα χρόνια της παιδικής της ηλικίας, αποζητά ένα θαύμα που θα την απεγκλωβίσει από τους «υπόγειους ασφυκτικούς μαίανδρους», το δυσδιάκριτο μέλλον και τις αμφίβολες προοπτικές. Την βαραίνει η συναίσθηση της ευθύνης των πράξεων και των επιλογών της. Η αποζήτηση της μητέρας, με την καθησυχαστική επίδραση πάνω της, πέρα από τη σημαντική έλλειψη του μητρικού προσώπου στη ζωή της, υποδεικνύει ακριβώς το στάδιο της ανώριμης ακόμη στάσης αναζήτησης εύκολης διαφυγής και «παραμυθένιας έκστασης» που ταιριάζουν σε ένα παιδί, αντί της σοβαρής και υπεύθυνης λύσης στο βιούμενο συναισθηματικό αδιέξοδο της ηρωίδας.

Η μορφή και τα λόγια ωστόσο της μητέρας (που όπως προαναφέρθηκε εκπηγάζουν υποσυνείδητα από την ίδια την Κυβέλη) λαμβάνουν διαστάσεις σχεδόν προφητικές και συντροφεύουν την Κυβέλη στη μετέπειτα πορεία εξέλιξής της αποτελώντας γι’ αυτήν κινητήριο δύναμη και «βεβαιότητα» για την τελική της έκβαση.[200]

Συμπερασματικά, ως συνέπεια της έλλειψης της μητέρας και της υπερβολικής παρεμβατικότητας της θείας της, η Κυβέλη βιώνει και εσωτερικεύει εμπεδωμένη την ανασφάλεια, την έλλειψη σιγουριάς και αυτοπεποίθησης. Αναπτύσσει μια προβληματική στάση στους βασικότερους τομείς της ζωής της: τη σύναψη φιλικών σχέσεων,[201] τη σχέση με το άλλο φύλο,[202] την αποδοχή του σώματός της,[203] την ανάπτυξη μιας ολοκληρωμένης αυτόνομης προσωπικότητας,[204] την επικοινωνία.[205] Βιώνει σιωπηρά μια συνεχή κατάσταση στέρησης, υπερευαισθησίας στη συμπεριφορά των άλλων, ερμηνεύει τις κινήσεις τους ως επιθετικές, οι ενστάσεις και

---

[200] «Όλα θα πάνε καλά. Έφτανε τούτη η σιωπηλή φωνή του ονείρου της, το ανεξήγητο φως που έπαιρνε μια τυχαία μορφή, το πρόσωπο της μητέρας της. Της έφτανε που τόχε δει στον ύπνο της. Όλη η δυστυχία της έπαιρνε ένα χρώμα διαφορετικό. Τόξερε πως θάταν δύσκολο ακόμα. Ήξερε πως θα παράδερνε πολύν καιρό στην ίδια πολυδαίδαλη απελπισία. Μα κάποτε θάβγαινε. Η άπιαστη τούτη βεβαιότητα τη στέργιωνε, της έδινε πνεμόνια ν’ αντισταθεί.» (145).

[201] «Στο σχολείο δεν είχε φίλες, ούτε παρέες, σαν τ’ άλλα κορίτσια που χορεύανε με δόκιμους κι ήξεραν την υπόθεση όλων των κινηματογραφικών έργων της βδομάδας.» (78)

[202] «Η θεία Αγλαΐα αγριοκοίταζε στο δρόμο όλους τους άντρες. Είχε την έμμονη ιδέα πως ήθελαν να πειράξουν την Κυβέλη κι είχε κάνει πολλές φορές σκηνές, σαν τον Δον – Κιχώτη με τους ανεμόμυλους. Σ’ όλο το δρόμο κρεμόταν μια αόρατη απειλή στον αέρα, λες και θα ξέσπαγε από στιγμή σε στιγμή η καταιγίδα, κι η καρδιά της Κυβέλης χτυπούσε δυνατά κάθε φορά που περνούσε πλάι καμιά παρέα νεαρών.» (58 – 59).

[203] Πβ. παραπάνω: «… αισθανόταν όλο της το σώμα να περισσεύει, ανοικονόμητο.» (79)

[204] Πβ. παραπάνω: «Δεν τολμούσε ν’ αφεθεί, ν’ ακουμπήσει άνετα στον εαυτό της, γιατί η πόρτα μπορούσε ν’ ανοίξει από στιγμή σε στιγμή.» (78)

[205] «Ήταν μια τέτοια ανακούφιση, μια τέτοια σιγουριά, όταν έφευγαν όλοι απ’ το σπίτι κι έμενε μονάχα ένα τελευταίο ηλιόγερμα στους τοίχους και στα έπιπλα, που μοιάζανε κέρινα, κι η σιωπή του σπιτιού ήταν δικιά της κι η μοναξιά κι οι ώρες ως στο βράδι.» (76)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

οι επιθυμίες της μένουν σε μεγάλο βαθμό ανέκφραστες, αισθάνεται απογοητευμένη που οι γύρω της δεν καταλαβαίνουν τις ανάγκες της (σε αντίθεση, όπως πιστεύει, με τη μητέρα της, αν δεν την είχε χάσει), αποσύρεται συχνά σ' ένα κόσμο ονειροπόλησης και φαντασίας, όπου όλα διορθώνονται και τη δικαιώνουν.[206]

Ενώ η «απούσα» μητέρα βρίσκεται συνεχώς στο μυαλό και στην ψυχή της Κυβέλης ως παράγοντας αντισταθμιστικός της «δυστυχίας» που βιώνει, ο «παρών» πατέρας απουσιάζει εντελώς από τις σημαντικές στιγμές της ζωής της, και ασκεί μηδαμινή επίδραση στην εξέλιξή της. Μετά το θάνατο της συζύγου του ο Λαζαρίδης «ήταν πάντα χωμένος στις δικογραφίες του.» (60) και παραμένει εκεί, έχοντας παραχωρήσει – από υποταγή στην επιβλητική μορφή της αδελφής του ή από αίσθημα παραίτησης – την ανατροφή της κόρης του στην Αγλαΐα. Από την αφήγηση λείπει παντελώς η δράση, ο ρόλος, η φωνή και η εστίασή του, ενώ οι ελάχιστες αναφορές σ' αυτόν γίνονται πάντα μέσω της εστίασης της Κυβέλης. Η κόρη του απλά τον παρουσιάζει απορροφημένο στην εργασία του, χωρίς να κάνει καμία προσπάθεια ψυχογράφησής του ή ερμηνείας της συμπεριφοράς του. Μέχρι το τέλος της αφήγησης ο πατέρας έχει ενδώσει σε μια στάση συγκαταβατικής απόσυρσης.[207] Μέσα από την αφηγηματική αυτή απουσία μεταδίδεται στον αναγνώστη εντονότερα ακριβώς το αίσθημα της απουσίας του πατέρα από τη ζωή της Κυβέλης, που έρχεται να οξύνει το αίσθημα της στέρησης και της μοναξιάς που βιώνει η ηρωίδα.

Η απόσυρση του πατέρα της είναι καθολικότερη και αφορά, όπως φαίνεται, και τις κοινωνικές του σχέσεις. Οι μεγάλες παρέες των συγγενών και φίλων στις σκηνές της αρχής της αφήγησης, πριν το θάνατο της μητέρας, και οι κοινωνικές έξοδοι και συνεστιάσεις λείπουν στη συνέχεια, αφήνοντας το σιωπηλό και απομονωμένο σκηνικό του σπιτιού στην Αθήνα να αποτελέσει το πλαίσιο για την ανάπτυξη της Κυβέλης, με ό,τι αυτό συνεπάγεται. Εξαίρεση αποτελούσαν μόνο τα ταξίδια στην πόλη του Βόλου και στην εξοχή, σε περιόδους διακοπών για την Κυβέλη. Γενικά, η ηρωίδα όπως πολλές αντίστοιχές της στην ευρωπαϊκή παράδοση

[206] «Εξακολουθούσε να διηγιέται παραμύθια κάθε βράδι στον εαυτό της. Με κάποια άλλη μορφή τώρα. Κάπως σα σχέδια. … Είχε να ξεπληρώσει τόσες πίκρες, τόσα παράπονα. Τότε θάβλεπαν αυτοί που την είχαν βασανίσει. Θα της ζητούσαν συγγνώμη και θα τους συγχωρούσε. Δεν ήθελε να τους εκδικηθεί. Ήθελε μονάχα να τα ξεχάσει όλα, να πάρει πίσω το δύσκολο, πονεμένο αίμα των παιδικών της καημών. Μπορεί νάγραφε βιβλία. Δεν είχε αποφασίσει ακόμα. Θάγραφε βιβλία και θάβαζε μέσα όλους όσους της είχαν κάνει κακό. Θάλεγε τι ψέματα αραδιάζουν όσοι σου λένε: «Εγώ, μάρτυς μου ο θεός, ουδέποτε στη ζωή μου έχω πει ψέματα». Θάγραφε για τα παζάρια της θείας Αγλαΐας και τις διπλοπροσωπίες της Αργυρώς κι άλλα ακόμα που μονάχα η παιδική ματιά μπορεί να δει.» (85)

[207] «Ο Λαζαρίδης μονάχα πια να συμφωνεί μπορούσε.» (176)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

του είδους του Bildungsroman, βαδίζει την πορεία ενηλικίωσής της σε συνθήκες μοναχικότητας (Labovitz 1988: 248).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Ε. ΤΑΞΙΔΙΑ ΣΤΟ ΧΩΡΟ, ΤΟ ΧΡΟΝΟ ΚΑΙ ΤΗ ΦΑΝΤΑΣΙΑ: «Θα την έπαιρνε και θα γύριζαν όλες τις χώρες με το καράβι του.» (59)

Τόσο το πατρικό σπίτι στο Βόλο όσο και το ίδιο το πρόσωπο της γιαγιάς που διαμένει εκεί αποτελούν για την Κυβέλη μια ευχάριστη αλλαγή: από την «αδιαφορία» και τη «σιωπή των τοίχων» του σπιτιού της Αθήνας (39) μεταφέρεται σε ένα φιλόξενο περιβάλλον, όπου η Κυβέλη μπορεί να κινηθεί με μεγάλη ελευθερία, χωρίς τις απαγορεύσεις που της επέβαλλαν στο πατρικό της.[208] Το σπίτι στο Βόλο με τα όμορφα χρώματα και τα παλιά αντικείμενα, καθώς και το περιβόλι με τα φυτά και τα δέντρα δημιουργούν για το κορίτσι ένα περιβάλλον στο οποίο μπορεί να αναδιπλώσει την ανέμελη παιδικότητά της, να εξερευνήσει, να χαρεί τη φύση και να αφεθεί στη φροντίδα της περιποιητικής γιαγιάς. Τα πάντα εκεί φαίνονται πιο ευχάριστα και θελκτικά, ανάμεσά τους χαρακτηριστικά και το φαγητό. (43) Οι μέρες στο Βόλο κοντά στη γιαγιά κυλούν όμορφα δημιουργώντας για την Κυβέλη ευχάριστες αναμνήσεις που θα αναγάγει σε σημείο αναφοράς και σύγκρισης σε μελλοντικές περιόδους δυστυχίας.[209]

Παρόμοια συναισθήματα της δημιουργεί και η παραμονή στον Αη – Σώστη, ένα παραθαλάσσιο θέρετρο όπου παραθερίζει η Κυβέλη μαζί με τη γιαγιά και την Αργυρώ.[210] Αξιοποιώντας τη διπολική αντίθεση *φύση - πόλη (πολιτισμός)*, με τη μεγάλη παράδοση γενικά στη λογοτεχνία και ειδικότερα στο Bildungsroman (Pratt 1981: 16 – 24, Griffin 1978), η φύση καθίσταται παράγοντας αναζωογονητικός και εξελικτικός για την ηρωίδα, που αίρει τους συμβιβασμούς, την αυστηρότητα και τη θλίψη της ζωής στην πόλη.[211] Δεν προσφέρει απλώς ένα ευχάριστο σκηνικό δράσης,

---

[208] «Ήτανε πολύ βολικό, επίτηδες καμωμένο για τις λάσπες και το κρυφτούλι. Δεν ήταν σαν εκείνες τις σιχαμένες αυλές στην Αθήνα με τα σχοινιά της μπουγάδας που δε σ' άφηναν να πετάξεις τη μπάλα όσο ψηλά ήθελες.» (41 – 42). «Μπορούσες να παίξεις καταμεσήμερο δίχως την ψάθα στο κεφάλι. Η θεία Αγλαΐα δε φώναζε.» (42)

[209] «Μέρες κελαϊδιστές χωρίς επαύριο, με τη γεύση του ήλιου και τη μαρμαρυγή των αστεριών. Μέρες που κυλούσαν διάφανες, στρογγυλές, σαν εκείνους τους γυάλινους βόλους πούχαν μέσα όλα τα χρώματα.» (43)

[210] Πβ. επίσης την παραμονή της Κυβέλης στην Αγία Παρασκευή (37 – 38).

[211] Για τη σημαντική συμβολή της μελέτης του Levi Strauss στο ζήτημα της σχέσης *φύση – πολιτισμός* δες Courtés (1971). Για τη σύνδεση του παραπάνω ζητήματος με το φύλο δες μεταξύ άλλων MacCormack & Strathern (1980) και Moore (1998), όπου και οι φεμινιστικές απόψεις επί του θέματος. Για τη διχοτομία *φύση – πολιτισμός* στη νεοελληνική λογοτεχνία δες Καψωμένος (1980, 1984, 1998). Για το ίδιο ζήτημα σε σχέση με την ηθογραφία του 19ου αι. δες Παπαρούση (2005: 155 – 198). Η ανθρωπολογική πλευρά του γυναικείου ζητήματος γενικά παρουσιάζεται από τη Σκουτέρη – Διδασκάλου (1991). Πβ. επίσης Ortner *et al.* (1994). Η ιδιαίτερη σχέση της μυθιστορηματικής ηρωίδας με τη φύση μπορεί να αποδοθεί εν μέρει στον αποκλεισμό της από τις δραστηριότητες της πόλης, ως αντισταθμιστικός παράγοντας (Abel *et al*. 1983: 321). Στο συγκεκριμένο πάντως σημείο του έργου η αντίθεση αξιοποιείται πέρα από τη συμβατική παραδοσιακή ταύτιση του άνδρα με τον πολιτισμό και

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αλλά κατέχει λειτουργικό ρόλο προσφέροντας στην Κυβέλη την αίσθηση ότι ζει σε έναν παραμυθένιο κόσμο χωρίς τους ετερο – (ή και αυτο –) επιβαλλόμενους περιορισμούς στους οποίους υπόκειται παθητικά στην Αθήνα.[212]

Η επαφή με την περιβάλλουσα φύση αποτελεί ουσιαστικά επαφή με την *εσώτερη* φύση του ανθρώπου, τις φυσικές – και άρα σημαντικές για την ανθρώπινη ισορροπία – ανάγκες του. Δεν είναι τυχαίο ότι στο φυσικό αυτό περιβάλλον η Κυβέλη αποκτά τις σημαντικές «πρώτες εμπειρίες» που δρουν καθοριστικά στην εξέλιξή της.[213] Προχωρά στις πρώτες παραβιάσεις των κανόνων που της έχουν τεθεί, εγκαταλείπει την αντικοινωνική συμπεριφορά κάνοντας παρέες με άλλα παιδιά και κυρίως, όπως θα παρουσιαστεί λεπτομερώς παρακάτω, γνωρίζει τον πρώτο της έρωτα. Η Κυβέλη με τον τρόπο αυτό επιχειρεί, περισσότερο ή λιγότερο συνειδητά, να δημιουργήσει η ίδια τις προϋποθέσεις εξέλιξής της, διεκδικώντας δειλά τον αυτοπροσδιορισμό, πέρα από τα πρότυπα συμπεριφοράς που της επιβάλλονται στην Αθήνα. Κατά τη διαδικασία αυτή η ηρωίδα συναισθάνεται ότι έρχεται σε ρήξη με τους κανόνες, οι οποίοι ασκούν ακόμη σημαντική επιρροή πάνω της. Οι εξωτερικές αυτές επιβολές ωστόσο δεν έχουν ακόμη μορφοποιηθεί σε εσωτερικές αναστολές και βρίσκει τελικά τη δύναμη να τις παραβεί:

> *Στη φωνή της, που θάθελε νάναι φιλική, είχαν μείνει ακόμα οι συμβουλές της θείας Αγλαΐας που της έλεγε να μη μιλάει ποτέ σε ξένα παιδιά. Τα πόδια της τη γαργάλιζαν να σηκωθεί και να τρέξει κοντά τους, μα δεν κουνήθηκε απ' την πολυθρόνα της. … - Ξέρεις η Αργυρώ δε μ' αφήνει τα παιχνίδια με τρεχάλες. … - Και δεν της λες ότι πάμε περίπατο; Πού θα μας δει αυτή η ξεκούτα; Άρχισε να κλονίζεται. Δηλαδή μέσα της τόχε αποφασίσει κιόλας, μα είπε για τον τύπο, για να μη φανεί πως υποχωρούσε τόσο εύκολα. – Καλά, στάσου να της πω ότι φεύγω κι έρχομαι αμέσως.* (51)[214]

της γυναίκας με τη φύση. Η Κυβέλη κινείται παράλληλα στους δύο χώρους δράσης, αντλώντας και από τους δύο στοιχεία απαραίτητα για την ωρίμασή της και τη συγκρότηση της ταυτότητάς της. Αν και σε μεγάλο βαθμό αντιθετικοί, παρουσιάζονται να αλληλοσυμπληρώνονται ως βασικοί παράγοντες στη *Bildung* της ηρωίδας.

[212] «Της φαινόταν σα να τη γδέρνουν, όταν τη βγάζαν απ' τα βιβλία της. Μα τώρα δεν ήταν έτσι. Πρώτη φορά που η πραγματική της ζωή δεν της φαινόταν ένα βάσανο ανεξήγητο. Πρώτη φορά που ο γύρω κόσμος μπορούσε ν' αναμετρηθεί με το παραμύθι που διάβαζε.» (47)

[213] Πβ. «Όλα τούτα ήτανε τόσο καινούργια που δεν την αφήνανε να κοιμηθεί.» (50)

[214] Πβ. «Φοβόταν πάντα πως τάλλα παιδιά δεν ήθελαν να παίξουν μαζί της. Γι'αυτό, μ' όλο που η θεία Αγλαΐα της είχε απαγορέψει να δανείζει τα πράματά της στους άλλους, βιβλία, τετράδια, παιχνίδια, τους έδωσε αμέσως το λαστιχένιο ψάρι.» (49), «Τ' αγόρια ρίχτηκαν του καλού καιρού στα βατόμουρα, μα η Κυβέλη δε θέλησε να τα βάλει στο στόμα της. Ήταν γεμάτα σκόνη και βρώμες. Τι θάλεγε η Αργυρώ; Όταν όμως ο Λεωνίδας της έβαλε ένα στο στόμα, δεν είχε τη δύναμη να πει όχι. Το κατάπιε με τη συναίσθηση πως είχε κάμει κάτι πολύ σημαντικό κι ένοχο. Της φαινόταν σα να την είχαν πετάξει στα βαθιά νερά, όπως σε κείνο το πρώτο μπάνιο της.» (52)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Είναι χαρακτηριστικό ότι η Κυβέλη, μέσα από τις παρέες και τα παιχνίδια στα οποία επιδίδεται, παίρνει μια γεύση από τον κόσμο των αγοριών, γεγονός σημαντικό σε δύο κυρίως επίπεδα. Αρχικά, μέσα από τα «αγορίστικα παιχνίδια» η Κυβέλη έχει μια πρώτη εμπειρία της ελευθερίας, η οποία χαρακτηρίζει τον κόσμο των αγοριών και έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τους περιορισμούς που από μικρή ακόμη ηλικία επιβάλλονται στα κορίτσια, και που θα συνεχίσει να βιώνει στην Αθήνα. Η αντίθεση *πόλη – φύση* εμπλουτίζεται έτσι από μια σειρά αλληλένδετων διπολικών αντιθέσεων, όπως: *ανδρικό* vs *γυναικείο φύλο*, *περιορισμός* vs *ελευθερία*, *υποταγή σε κανόνες* vs *παράβαση*, *ετεροπροσδιορισμός* vs *αυτοπροσδιορισμός*.

Από την άλλη πλευρά, μέσα από το συγχρωτισμό με τα αγόρια, η ηρωίδα παραμερίζει τη φυσική (αλλά και μεγεθυσμένη από τη στάση της θείας της) συστολή προς το άλλο φύλο και αποκτά την ευκαιρία να γνωρίσει το αγόρι που θα ασκήσει καταλυτική επίδραση στη συναισθηματική της εξέλιξη και γενικά στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς της. Ταυτόχρονα, αυτήν ακριβώς την περίοδο η Κυβέλη αρχίζει να αναπτύσσει ενδιαφέρον για το σώμα της και την εξωτερική της εμφάνιση, αντιστεκόμενη στις παρεμβάσεις της Αργυρώς και της Αγλαΐας που «ενοχοποιούν» παρόμοια συμπεριφορά.[215]

Τέτοιες εξωτερικές παρεμβάσεις δεν μπορούν να αναστείλουν την ανάπτυξη του σώματος της Κυβέλης, το οποίο «αποκτά σκιές και κυματισμούς», «φωτισμένο από μιαν αυγή που περπατούσε με υπόγεια, σιωπηλά βήματα.» (66). Η Κυβέλη βρίσκεται στην αρχή της εφηβείας της (είναι περίπου 13 χρόνων) και υπόκειται σε μηχανισμούς ανάπτυξης που είναι σιωπηλοί αλλά σταθεροί, μετασχηματίζοντάς την αργά σε γυναίκα.[216] Ταυτόχρονα, κατά την περίοδο αυτή η ηρωίδα αποκτά – με

[215] «Σκαρφαλωμένη με το μεσοφόρι πάνω στην καρέκλα μπρος στον καθρέφτη της κρεββατοκάμαρας, προσπαθούσε να κάνει στο μέτωπό της σπανιόλικα σαν τις κυρίες πούχαν το «Μπουκέτο» και η «Εβδομάς» στο εξώφυλο. […] - Πάλι στον καθρέφτη είσαι; μάλωνε η Αργυρώ. Η Κυβέλη κοκκίνιζε σα να την είχαν ιδεί γυμνή. Χαμογελούσε με τις ώρες μπρος στον καθρέφτη κι έπαιρνε πόζες για να δει πώς φαινόταν.» (54) Πβ. «Στο σπίτι την περίμεναν οι κατσάδες της θείας Αγλαΐας. – Δεν ντρέπεσαι να γυρίζεις έτσι – δα τσίτσιδη, κοτζάμ γυναίκα;» (66).

[216] Η σωματική ωρίμαση της ίδιας συνοδεύεται παράλληλα από την εξωτερική παρατήρηση του σώματος των άλλων, κυρίως των ανδρικών. «Οι περισσότεροι κολυμπούσαν με το σώβρακο, που κολλούσε αηδιαστικά στα μπούτια τους, και το κορμί τους είχε τη βρώμικη ασπρίλα ενός ανήλιαγου υπόγειου.» (54), «Περπατούσαν πάντα ξιπόλητοι μ’ ανασηκωμένα πανταλόνια και τα δάχτυλα των ποδιών τους ήταν χοντρά και δυνατά σαν πλοκάμια χταποδιού.» (55), «Ο Λεωνίδας με τους φίλους του κάθονταν στους πάγκους, μπρος απ’ την Κυβέλη. Είχαν ψηλώσει πολύ από πέρσι και η φωνή τους είχε χοντρύνει.» (65). Η Κυβέλη αποφεύγει ωστόσο να παρατηρήσει με λεπτομέρειες το σώμα του Άρη «Όταν έβγαινε στη στεριά έσταζε νερό από παντού, απ’ τη μύτη, απ’ τα μαλλιά, απ’ το μπανιερό. Η Κυβέλη δεν τολμούσε να τον κοιτάξει. Δεν ήξερε πώς ακριβώς ήταν στα μάτια και το σώμα του.» (67).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

κάποιες επιφυλάξεις για την ορθότητά της – την πρώτη πληροφόρηση πάνω σε θέματα λειτουργίας του γυναικείου οργανισμού και της αναπαραγωγής, από δύο «μεγάλα κορίτσια δεκάξη χρονών απ' το Βόλο», τις οποίες η θεία της αποκαλεί χαρακτηριστικά «χειραφετημένες».[217]

Η «φυσική», αρμονικά δεμένη με το φυσικό πλαίσιο, εξέλιξη της Κυβέλης σε επίπεδο προσωπικό – διαπροσωπικό αναστέλλεται στο χώρο του αθηναϊκού σπιτιού, όπως προαναφέρθηκε, με την ασφυκτικά παρεμβατική και ελεγκτική συμπεριφορά της θείας της. Για πολλές ηρωίδες του Bildungsroman η πατρική εστία βιώνεται ως εμπόδιο στην ανάπτυξη, ακόμη και ως φυλακή, και μάλιστα όχι απαραίτητα μεταφορική (Showalter 1977: 168, Labovitz 1988: 15). Η Αθήνα γενικότερα προβάλλεται ως τόπος στον οποίο το άτομο αποκόπτεται από τη φυσική ζωή, με αρνητικές συνέπειες στην εξέλιξή του:

> *Στην Αθήνα, ο ουρανός ήταν πάντα κρυμμένος πίσω απ' τις στέγες των σπιτιών, σαν πίσω από βαριά τσιμεντένια σύννεφα. Ξεχνούσες την ύπαρξη των άστρων, του ήλιου, της αυγής. Καλά – καλά δεν σήκωνες τα μάτια ούτε στα δεύτερα πατώματα των σπιτιών. Η ζωή ήταν ένα μακρύ τούνελ, σαν τη σήραγγα του Μπράλου. Περπατούσες ίσα μπρος σου, ακολουθώντας τα βήματα του προηγουμένου, όπως τα μυρμήγκια στις φωλιές τους, ή τα βόδια όταν γύριζαν το γιόμα απ' το χωράφι. Κι η μέρα ήταν ένα με τη νύχτα, ένα σκοτάδι με πιότερα ηλεκτρικά*. (48) [218]

Η απώλεια της ατομικότητας αποτελεί ουσιαστικά απώλεια της ανθρώπινης ιδιότητας, όπως φαίνεται από τη μεταφορική γλώσσα που χρησιμοποιείται στο παραπάνω απόσπασμα. Η εικόνα του τούνελ παραπέμπει σε μια προδιαγεγραμμένη πορεία ζωής, όπως αισθάνεται η Κυβέλη τη δική της, στην οποία ακολουθούνται απλώς «τα βήματα του προηγούμενου», χωρίς καμία ανοχή στη διαφορετικότητα της

Η σημασία του σώματος συγκεκριμένα του Άρη και η καταλυτική του λειτουργία σε συναισθηματικό επίπεδο θα διαφανεί παρακάτω.

[217] «Στην πρύμη κάθονταν η Λουκία και η Μαίρη, δυο μεγάλα κορίτσια δεκάξη χρονών απ' το Βόλο, που ξούριζαν τα φρύδια τους και φορούσαν μεταξωτές πυτζάμες στην παραλία. – Δε θέλω πολλές – πολλές κουβέντες μ' αυτές τις χειραφετημένες, έλεγε η θεία Αγλαΐα. Η Κυβέλη δεν ήξερε τι ακριβώς θα πει χειραφετημένες, μα ήταν σίγουρη πως θάταν κάτι κακό. Είχε κάπως φοβηθεί τα δυο κορίτσι απ' την ημέρα που τη ρώτησαν: - Εσύ, καλέ, δεν έχεις ακόμα περίοδο; Κι ανάλαβαν να της εξηγήσουν όλη την ιστορία, πώς γεννιούνται τα παιδιά και γιατί ο κόκκορας δεν κάνει αυγά. Η Κυβέλη δεν τα πίστεψε. Μπα! Κάτι λάθος θάκαναν.» (65)

[218] Πβ. «Γιατί νάρχουνται όλες οι ευτυχίες μαζωμένες και να κατρακυλάνε έτσι βιαστικά, πριν προφτάσει να τις γευτεί κανένας ως το τέλος; Θάθελε τόσο να κρατήσει μερικές γουλιές από τούτη την πολύτιμη ουσία σ' ένα μπουκαλάκι, για τα ξεθωριασμένα πρωινά της Αθήνας, όταν οι ώρες δεν θα τραγουδούσαν πια, ζαρωμένες κάτω απ' τον παγωμένο ίσκιο που απλώνονταν σ' όλο το σπίτι της οδού Ασκληπιού.» (46)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

επιθυμίας, των φιλοδοξιών, του χαρακτήρα, της προσωπικής σκέψης. Επιπλέον, την πορεία αυτή σκεπάζει σκοτάδι που δεν επιτρέπει να διαφανεί ούτε η όποια εναλλαγή ούτε η σημασία της.

Η σχέση που αναπτύσσει στην Αθήνα η Κυβέλη τόσο ως προς τους άλλους όσο και ως προς τον εαυτό της είναι προβληματική: απομονώνεται στον εαυτό της, αναπτύσσει αισθήματα κατωτερότητας, αισθάνεται δυσαρμονικό το σώμα της. Η μόνη της «διαφυγή» από μια βασανιστική πραγματικότητα είναι τα φανταστικά ταξίδια που εμπνέεται με βάση τα βιβλία που διαβάζει, τα οποία δημιουργούν έναν κόσμο στον οποίο βρίσκει καταφύγιο και ασφάλεια:

> *Είχε σκάψει μια δική της στοά κάτω απ' τον γκρίζο, στερεότυπο τοίχο της κάθε μέρας κι εγκαταστάθηκε εκεί μέσα με τον Όλιβερ Τουίστ, το Μοκοκό, το Βουλγαροκτόνο και τον Πιπίνο*. (62)[219]

Η ανάγνωση αναδεικνύεται σε μια ιδιαίτερης σημασίας πρακτική για τις ηρωίδες του γυναικείου Bildungsroman. Όπως παρατηρεί η Labovitz (1988: 26 – 33, 253), η έμφαση στην ανάγνωση συνδέεται είτε με την άμεση ή έμμεση αποτροπή των γυναικών από την επίσημη εκπαίδευση, είτε με τον αποκλεισμό τους από τον κόσμο της δράσης και της εμπειρίας. Η ενασχόληση αυτή έτσι έχει έναν διφυή χαρακτήρα: από τη μια συντελεί στην απόκτηση γνώσεων, στην αισθητική καλλιέργεια, ακόμη και σε μορφές ενόρασης και αυτογνωσίας της ηρωίδας, από την άλλη όμως ενέχει το στοιχείο της παθητικότητας, εφόσον επέρχεται ως μόνη «διέξοδος» από μια δυσάρεστη πραγματικότητα ή ως συνέπεια αδυναμίας να δράσει (να αποκομίσει εμπειρίες ή να δοκιμαστεί) στο δημόσιο χώρο.

Η ενασχόληση της Κυβέλης με διάφορα αναγνώσματα αποτελεί γενικά, στα αρχικά τουλάχιστον στάδιά της, έναν δείκτη της πορείας εξέλιξης της ηρωίδας και ταυτόχρονα αντανακλά βαθύτερες επιθυμίες και ανάγκες που δεν επιτυγχάνει να

[219] Πβ. «Ταξίδευε μες στο κρεβάτι της, γλιστρώντας πάνω στον ουρανό. Κάποτε θα πήγαινε σε κείνα τα νησιά αντίκρυ, σε κείνη τη σταχτιά κουκίδα και στ' άλλο, πλάι, που μάκραινε πάνω στο νερό σα σκουλήκι. Θάχε ένα καράβι και θα πήγαινε παντού. Κι η ζωή θάταν πάντα έτσι γαλάζια και δροσερή.» (50), «Κι ωστόσο πίστευε πως κάποτε θ' άλλαζαν όλ' αυτά. Ένα βράδι θα τους περίμενε σπίτι ένας άνθρωπος με πέτσινο σακάκι, κασκέτο και γενειάδα. Όπως στο «Ναυαγό της Κυνθίας». Θα την έπαιρνε και θα γύριζαν όλες τις χώρες με το καράβι του. Θάβλεπαν βαοβάβ και τερμίτες, θάπιναν χελωνόσουπα, θα πήγαιναν στο Τρανσβάαλ να βρουν διαμάντια και στρουθοκαμήλους.» (59), «Χανόταν σε μια βαθιά πολυθρόνα και κουλουριασμένη εκεί μέσα αρμένιζε απ' την Ερυθρά Θάλασσα ως το Βόρειο Πόλο παλεύοντας με χταπόδια, κανίβαλους και παγόβουνα. Μια σμαραγδένια καθαρότητα που έλιωνε τα ξεφτισμένα, βρώμικα κουρελάκια της κάθε μέρας.» (60), «Είχε σκάψει ακόμα βαθύτερα την υπόγεια δικιά της στοά.» (78).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

εκφράσει διαφορετικά η νεαρή ηρωίδα. Τα *Μαγικά Παραμύθια* (36 – 37), τα *Άπαντα* του Σουρή (38), το *Παραμύθι Χωρίς Όνομα* (46 – 47), βιβλία του Βερν, του Ντίκενς, του Μαλό, της Δέλτα, του Ουγκώ, του Ζολά, του Ροστάν, κ.ά., δημοσιεύματα στη *Διάπλαση*, αλλά και τα σχολικά *Νεοελληνικά Αναγνώσματα* (57, 59, 60 – 62, 79 – 80, 84), από μέσα διασκέδασης καθίστανται τρόποι αποφυγής μιας δυσάρεστης πραγματικότητας και εισόδου σε έναν κόσμο ασφάλειας και αποκατάστασης της διαταραγμένης συναισθηματικής και ψυχολογικής της ισορροπίας. Με την ανάγνωση εισέρχεται σε ένα «γυάλινο καβούκι» (47), ταξιδεύει σε «μια σμαραγδένια καθαρότητα που έλιωνε τα ξεφτισμένα, βρώμικα κουρελάκια της κάθε μέρας.» (60), αναβιώνει τη μητέρα της, υποδύεται ρόλους που την απομακρύνουν παροδικά από τον *Εαυτό*. Σταδιακά, η ανάγνωση γίνεται πράξη «αντίστασης», έστω παθητικής, στις επιταγές της θείας Αγλαΐας: η Κυβέλη διαβάζει κρυφά σε εφημερίδες «λαϊκά» ερωτικά αναγνώσματα απαγορευμένα γι' αυτήν (78) ή επιδίδεται στη μελέτη βιβλίων από τη βιβλιοθήκη του παππού της (όπως έργα του Μαργκρίτ, του Λεοπάρντι, κ.ά.), μακριά από τον έλεγχο της θείας της (84).[220]

Η απόσυρση πάντως της Κυβέλης στο φανταστικό κόσμο της μυθοπλασίας αντικατοπτρίζει και ταυτόχρονα οικοδομεί σταδιακά μια στάση παθητικότητας και παραίτησης, όπως κάνει και η ελπίδα της για κάποιο «θαύμα», που θα συμβεί για να αλλάξει η ζωή της. Η Κυβέλη προσδιορίζει χαρακτηριστικά την αλλαγή που προσδοκά να συμβεί στη ζωή της στην ηλικία των δεκαοκτώ χρόνων. Δεν είναι τυχαίο ότι πρόκειται για το συμβατικά θεωρούμενο χρονικό όριο της «ενηλικίωσης». Η ηρωίδα δεν κατανοεί ακόμη ότι η αναμονή μιας έξωθεν προερχόμενης αλλαγής ή παρέμβασης ισοδυναμεί ουσιαστικά με αδυναμία διεκδίκησης και αποφυγή της ατομικής ευθύνης.

Ενώ όμως τα «φανταστικά» ταξίδια καλλιεργούν μια παρόμοια παθητική στάση στη νεαρή Κυβέλη, η απόφασή της να μεταβάλει τις συνθήκες ζωής της συνδέεται άμεσα με ένα πραγματικό ταξίδι, στην πόλη του Βόλου, αρχικά, και στο Παρίσι, όπου θα συναντήσει τον Άρη, αργότερα (ταξίδι βέβαια που συνδέεται με τον ερωτικό παράγοντα). Το ταξίδι της Κυβέλης στο Βόλο αποτελεί ουσιαστικά μια

[220] Σχετικά με το αναγνωστικό γούστο της ηρωίδας σημειώνονται τα εξής: «Της άρεσαν μονάχα τα τραγικά βιβλία κι ακόμα όσα είχαν πολλούς διαλόγους και λίγες περιγραφές. Οι πυκνές, μονοκόμματες σελίδες τη ζάλιζαν. Αργότερα με πολλή δυσκολία κατόρθωσε να διαβάσει Προυστ και Μπαλζάκ, κι από ένα άλλο δρόμο, ολότελα διαφορετικό.» (80).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αφορμή για συμφιλίωση με το παρελθόν και τις προηγούμενες συνθήκες ζωής της.[221] Ο δρόμος του ταξιδιού μετουσιώνεται σε δρόμο μνήμης, συναισθήματος, φαντασίας. Το ταξίδι στον τόπο μετατρέπεται ταυτόχρονα σε ταξίδι στον χρόνο:

> *Μέσα της άρχισε να ξετυλίγεται ένας άλλος δρόμος, όπως άλλοτε, τον καιρό πούταν παιδί, ένας δρόμος με δικό του ρυθμό, δικό του χρώμα, άσχετος με τον σκληρό ξύλινο πάγκο και τα μάτια των άλλων, γύρω – γύρω.* (157 – 158)[222]

Κατά συνέπεια, το ταξίδι της Κυβέλης είναι η αφορμή και ταυτόχρονα το αποτέλεσμα μιας νέας θεώρησης της ζωής της, μιας περισσότερο συνειδητοποιημένης προσέγγισης του παρελθόντος και του παρόντος της. Αντιλαμβάνεται για πρώτη φορά πολλά πράγματα για τον εαυτό της και τα αισθήματά της και κυρίως για τον τρόπο με τον οποία δρα, αντιδρά και συναισθάνεται. Αυτή η «μεταγνωστική» διαδικασία, η οποία αποτελεί το υπόβαθρο κάθε προσπάθειας αυτογνωσίας, συντελείται τώρα για πρώτη φορά για την ηρωίδα.

Μια από τις βασικές συνειδητοποιήσεις στις οποίες προβαίνει η Κυβέλη είναι αυτή της **σιωπής** της: το γεγονός ότι δεν είχε εκφράσει με θάρρος και ειλικρίνεια τα αισθήματά της για τον Άρη, ούτε καν στον ίδιο της τον εαυτό. Η σιωπή αυτή της ηρωίδας, η αδυναμία έκφρασης λόγου, συναισθήματος και επιθυμίας υπήρξε η βασική αιτία της δυστυχίας της. Οι παραπάνω συνειδητοποιήσεις γίνονται στιγμιαία και προς μεγάλη της έκπληξη.[223]

Η Κυβέλη αντιλαμβάνεται επίσης την αιτία των πράξεών της: επιθυμούσε να διατηρήσει την ανάμνηση του Άρη όπως ήταν, να συντηρήσει το μύθο του αγνό και άσπιλο (από φόβο ίσως ότι, αν προχωρούσε σε σχέση μαζί του, υπήρχε το ενδεχόμενο να καταστρεφόταν ο μύθος αυτός και το μερίδιο στην ευτυχία, στην οποία της είχε προσφέρει πρόσβαση). Είναι σημαντικό ότι η Κυβέλη προχωρά από

---

[221] «Τώρα πούφευγε, αγαπούσε τη δυστυχία των τελευταίων χρόνων. Τώρα πούταν περασμένα τα πρωινά της κατοχής, απροσδόκητα περασμένα, είχε συμφιλιωθεί μαζί τους. Όπως τον καιρό πούταν μικρή κι αρρώσταινε, έκλαιγε ώρες ατέλειωτες πριν πάρει το γιατρικό, όμως έπειτα ήταν όλα εύκολα.» (155)

[222] Πβ: «Η Κυβέλη ξαναπήρε τον άλλο δρόμο κι οι κορδέλες του άρχισαν να ξετυλίγονται, γνώριμες και μοναχικές! Άρη! Ποιον ουρανό νάβλεπε τούτη τη στιγμή; Θα ξανάβρισκε κει που πήγαινε το εφηβικό μελαχρινό του πρόσωπο; Τον ξανάδε μπροστά της … Κι αυτόν μονάχα, τον μικρούλη Άρη, να ξανάβρισκε, θα της έφτανε.» (158)

[223] «Για πρώτη φορά κατάλαβε σαστισμένη», «άξαφνα» (159). Παρόμοιες «αποκαλυπτικές στιγμές», συνήθης τρόπος συνειδητοποίησης για την παραδοσιακή μορφή ηρωίδας του Bildungsroman, θα υπάρξουν πολλές στη συνέχεια της αφήγησης. Για το ζήτημα του λόγου και της σιωπής δες παρακάτω, σ. 274 – 291.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

την «παιδιάστικη» και ασύνειδη «σοφία» του παρελθόντος (159) σε μια ενήλικη και συνειδητοποιημένη φάση ζωής, κατά την οποία οι πράξεις έχουν εγνωσμένα από την ίδια – σε σημαντικό βαθμό – κίνητρα και λόγους ύπαρξης, ή τουλάχιστον γίνεται προσπάθεια από αυτήν να ερευνηθούν τα κίνητρα των πράξεών της, ακόμη κι αν δεν καταφέρνει πάντα να τα εντοπίσει με απόλυτη ακρίβεια:

> *Προσπάθησε να καταλάβει πώς ακριβώς τον σκεφτόταν όλ' αυτά τα χρόνια.* […] *Για πρώτη φορά κατάλαβε σαστισμένη πως όλη τούτη η σιωπηλή, ατομική της ιστορία ήταν ολότελα αμετάφραστη. Τι να πεις; Ήταν σαν εκείνα τα θρύψαλα του υδραργύρου που αλλάζουν σχήμα μόλις τ' αγγίξεις. Οι λέξεις ήταν άχρηστες, αδειανές, αδιάφορες. Αναλογίστηκε άξαφνα πως δεν ήταν τυχαίο το ότι ως τότε δε μπόρεσε να του μιλήσει, να τον πλησιάσει. Τόχε κάνει από μια παιδιάστικη, ασυνείδητη σοφία. Να μην αγγίξει το μύθο. Γιατί έτσι τουλάχιστο κείνη η λιγοστή χαρά πούχε κρατήσει μια στιγμή στη χούφτα της έμενε άσπιλη, σα μια γωνιά απάτητο χιόνι. Ποιος ξέρει. Ίσως θάταν καλύτερα να μένουν έτσι τα πράγματα ως το τέλος. Έτσι, με τις νοσταλγίες και τα ερωτηματικά και κείνη την ασίγαστη δίψα. «Το έργο των θεών καταστρέφομεν εμείς …» Ποιο ήταν το έργο των θεών;* ***Δεν ήταν ένα μήνυμα κείνο το φευγαλέο καλοκαίρι, ένα πλοίο που την πρόσμενε στο λιμάνι να λύσει πρυμάτσες και ν' ανοίξει τα πανιά;*** *Όμως εκείνη είχε ριζώσει στις όχτες. Από δειλία κι από τρόμο. Στο βάθος δεν ήξερε γιατί. Και τώρα ήταν ήρεμη, αποφασισμένη. Ένιωθε τη ζωή μέσα στα δυο της χέρια σα μια υπάκουη μάζα που τη μάλαζε όπως ήθελε.* (159 – 160) [η έμφαση δική μου]

Η Κυβέλη αποφασίζει να αναλάβει έναν πιο ενεργητικό ρόλο στον καθορισμό της ζωής της, αν και δεν είναι ακόμη απόλυτα σίγουρη για την ορθότητα των κινήσεών της σε ένα ευρύτερο και ανώτερο «σχέδιο ζωής», που συνδέεται με έννοιες όπως ο θεός και η μοίρα (όπως φαίνεται από τη διακειμενική αναφορά στο καβαφικό «έργο των θεών»).[224] Η μεταστροφή αυτή της στάσης της ηρωίδας δίνεται εμφανέστερα, όπως προαναφέρθηκε, μέσα από το μοτίβο του ταξιδιού.[225] Ενώ αρχικά φοβόταν και δεν τολμούσε να επιβιβαστεί στο «πλοίο που την πρόσμενε» να ανοίξει πανιά, τώρα

[224] Είναι αξιοσημείωτο ότι η Κρανάκη παραλλάσσει το στίχο του Καβάφη: στη θέση του ρήματος «διακόπτομεν» γράφει «καταστρέφομεν», δίνοντας έτσι έναν πιο καταλυτικό και ανέκκλητο χαρακτήρα στην ανθρώπινη παρέμβαση (το «εμείς» αναφέρεται στα «βιαστικά κι άπειρα όντα της στιγμής», όπως συνεχίζει το ποίημα του Καβάφη *Διακοπή*). Για τον Καβάφη και άλλους νεοέλληνες λογοτέχνες δες Κρανάκη (2005: 89 – 100) (κείμενο που πρωτοδημοσιεύτηκε στα γαλλικά το 1949).

[225] Προς το τέλος του έργου, όταν η Κυβέλη απογοητευμένη από τις επιλογές της επιστρέφει στην Αθήνα αισθάνεται χαρακτηριστικά «Ένα καράβι δίχως τιμόνι με λυμένες τις πρυμάτσες.» (230)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

έχει πάρει απόφαση να ξεκινήσει το μεταφορικό αυτό ταξίδι, το οποίο μετουσιώνεται στο ταξίδι στο Βόλο και σε όλες τις κινήσεις της ηρωίδας που αφορμώνται από αυτό. Το ταξίδι έτσι λειτουργεί ως μέσο απελευθέρωσης και συνειδητοποίησης. Η Κυβέλη αισθάνεται πλέον ότι μπορεί να διαμορφώσει, να *διαπλάσει* (πβ. *bilden*) τη ζωή της, την οποία νιώθει ότι κρατά πλέον στα χέρια της και δεν της γλιστρά από αυτά, όπως αισθανόταν στο παρελθόν. Η ζωή γι' αυτήν είναι τώρα «σα μια μάζα» που υπακούσει στις κινήσεις και αποφάσεις της ηρωίδας. Η καινούργια αυτή – σχεδόν «θεϊκή» – δύναμη που αποκτά η Κυβέλη σχετίζεται άμεσα με τη σύνδεση με το παρελθόν, αλλά και την επαφή με τη φύση. Ο έρωτας προβάλλεται τώρα ως μια «ζωική» αίσθηση και όχι ως αντικείμενο φιλοσοφικών αναλύσεων και συζητήσεων με τον Σπύρο.[226]

Το μεταφορικό ταξίδι της Κυβέλης συνεχίζεται με το δεύτερο «πραγματικό» ταξίδι που αναλαμβάνει στο Παρίσι, όπου θα συμβιώσει με τον Άρη. Η απόφασή της αυτή, αρκετά τολμηρή για την ίδια και για την εποχή, είναι ενδεικτική της ενεργητικής και πιο συνειδητοποιημένης φάσης ζωής στην οποία έχει εισέλθει. Η μεταβολή στις συνθήκες ζωής της ηρωίδας καθώς και στον τρόπο σκέψης και συμπεριφοράς συνεχίζεται περισσότερο έντονα σε έναν χώρο μακριά από τις συμβάσεις και την ασφυκτική, «στερημένη» ζωή της στην Αθήνα, σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο που – θεωρητικά τουλάχιστον – προσφέρεται ιδανικό για μια νέα, «ελεύθερη» και ικανοποιητική ζωή για την ηρωίδα. Σύντομα όμως θα επέλθει η απογοήτευση από το Παρίσι και «τη νέα όψη του κόσμου» (192), όπως θα παρουσιαστεί λεπτομερώς παρακάτω. Η ηρωίδα θα αποκτήσει εκεί «καινούργια αισθητήρια» (192), με τα οποία θα προσεγγίσει κριτικά τα πρότυπα ζωής και σχέσεων που θα συναντήσει, και τελικά θα τα απορρίψει για χάρη μιας προσωπικής βιοθεωρίας, που δεν θα επηρεάζεται από τις όποιες «προοδευτικές» ιδέες τής πλασάρονται χωρίς πραγματικά να την ικανοποιούν.[227]

---

[226] «Ένιωθε δυνατή, σίγουρη, γεμάτη πραγματικότητα. Ένιωθε να σαλεύει μέσα της μια καινούργια δύναμη. Ένιωθε δικά της τα καματερά που γύριζαν απ' το χωράφι και τη μυρουδιά της γης και τη μουσούδα του αλόγου που έσερνε το κάρρο. Ένιωθε πως ήταν μια συνέχεια καμωμένη απ' την ίδια ουσία, από χώμα, από αίμα κι από έρωτα. Πρώτη φορά ένιωθε να χτυπάν στις φλέβες τα νιάτα της, ζεστά κι αφρισμένα. Παλιά, λησμονημένη αίσθηση των παιδικών της χρόνων. Όμοια σα θεός. Το βράδι φάγανε στην τραπεζαρία η Κυβέλη, οι τρεις αξιωματικοί κι η Σταματίνα. Ήταν κάτι ολότελα καινούργιο τούτη η ζωική ανθρώπινη επαφή τόσο ζεστή, τόσο άμεση κι οι αντρίκειες φωνές κι η φασουλάδα κι η φωτιά στο τζάκι. Έπεσε να κοιμηθεί, χορτασμένη σα παιδί. Και ξανάπιασε το παραμύθι κει που τόχε αφήσει όταν ήταν δώδεκα χρονών.» (162)

[227] Οι εμπειρίες της Κρανάκη, αλλά και γενικά των διανοουμένων της αριστεράς, στο μεταναστευτικό χώρο της Γαλλίας αποτυπώνονται χαρακτηριστικά στο επιστολικό της μυθιστόρημα *Φιλέλληνες. Είκοσι τέσσερα γράμματα μιας Οδύσσειας* (1992). Για το ζήτημα του ταξιδιού και του νόστου στο συγκεκριμένο έργο δες Stavrakopoulou (2003). Για τη σημαντική συμβολή της Κρανάκη στην πεζογραφία της διασποράς, καθώς και για το ζήτημα της αναζήτησης της ταυτότητας στο έργο της δες

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Η Κυβέλη δεν θαμπώνεται εύκολα από τις «μοντέρνες» συνθήκες ζωής στο Παρίσι. Αντίθετα φαίνεται να ασφυκτιά στην ξένη χώρα, να νιώθει έντονα το αίσθημα του αδιέξοδου, ενώ διακρίνει σε πολλές εκφάνσεις της καθημερινότητας στην ξένη χώρα την προσποίηση και την υποκρισία (179 – 180). Συχνά μάλιστα επιζητεί το αίσθημα της ελευθερίας που ένιωθε στην ελληνική φύση, χωρίς βέβαια να παραγνωρίζει τις δυσκολίες με τις οποίες είναι συνυφασμένη η ζωή στη χώρα της.[228] Αισθάνεται το Παρίσι ξένο, σκληρό, απρόσωπο, απαιτητικό μιας ωριμότητας που η ίδια ακόμη δεν διαθέτει. Όπως παρατηρεί η Λαλαγιάννη (2006: 77 – 78), η Κυβέλη «δεν μπορεί παρά να υποφέρει από την επιλογή που πρέπει να κάνει μεταξύ Αθήνας και Παρισιού, μεταξύ του "εδώ" και του "εκεί" και η επιλογή της, η οποία είναι τελικά μία συναισθηματική επιλογή, δεν θα αργήσει να επιβληθεί. […] Πόλεις αντινομικές οι οποίες ενσαρκώνουν την αντίθεση μεταξύ της εξορίας και του χαμένου παραδείσου, το δίπολο Παρίσι / Αθήνα είναι σαφώς πολυσημικό: έξω / μέσα, ενσωμάτωση / διαχωρισμός, ελευθερία / αλλοτρίωση.»

Η ηρωίδα διεκδικεί ακόμη το δικαίωμα στην άγνοια της παιδικότητας, στην αβεβαιότητα. Την απροσποίητη «ανάπαυση» από την εγρήγορση της σχέσης της με τον Άρη και της καταπίεσης του εαυτού της τη βρίσκει μόνο στα νερά του Σηκουάνα, στους φαρδείς δρόμους της πόλης και στο διάφανο σκοτάδι (189).[229] Ενώ όμως το ταξίδι στο Παρίσι παρέχει στην Κυβέλη μια δυνατότητα να αναθεωρήσει τη ζωή της στην Αθήνα και να εμπλουτίσει – τροποποιήσει τον τρόπο σκέψης της, ένα άλλο

Μπαλτά (2005), Oktapoda – Lu (2005α, 2005β, 2006), Oktapoda - Lu & Lalagianni (2005), Λαλαγιάννη (2006). Για τη δράση ειδικότερα των Ελλήνων της αριστεράς στη Γαλλία την εποχή αυτή δες Manitakis (2004).

[228] Όπως υποστηρίζει ο Δεληγιάννης (2006), στο συγκεκριμένο έργο «τα τοπία, οι εθνιστικές συμβολικοποιήσεις δεν έχουν εκ προοιμίου κάποιο συγκριτικό πλεονέκτημα αλλά αξιολογούνται ανάλογα με τη συμβολή τους στην εσωτερική εξέλιξη της κεντρικής ηρωίδας του βιβλίου.» Πβ. «Εκεί είχες το αίσθημα τ' ουρανού, της απέραντης, ανελέητης μοναξιάς. Ήσουν έξω, αντίκρυ στον ήλιο, στο θάνατο, χωρίς συνενόχους. Εδώ όλη η ζωή κυλούσε σα σε κλειστό χώρο, σε σαλόνι. Θαρρείς κι είχε ταβάνι η πολιτεία, ένα στενάχωρο ταβάνι και τοίχους γύρω – γύρω, όμορφα ζωγραφισμένους. Πόρτες μονάχα δε φαίνονταν πουθενά, πόρτες και παράθυρα. Αδύνατο να ξεφύγεις. Ένα τεράστιο φωτισμένο καράβι που ταξίδευε σε μιαν αμφίβολη νύχτα κι έξω απ' αυτό μονάχα να πνιγείς μπορούσες.» (179) Πβ. 180: ««Εδώ τα πράγματα ήταν εύκολα, απλωμένα. Σαν οικόπεδα. Οι δρόμοι, οι άνθρωποι, η ιστορία. Ενώ εκεί κάτω, στην Ελλάδα, η κάθε στιγμή ήταν μια σκληρή πέτρα λαξεμένη στο αγκομαχητό. Τα πετσιά των ανθρώπων ήταν ζαρωμένα σαν κορμοί από λιόδεντρα κι οι αρρώστιες αγιάτρευτες, κι έπρεπε να ξαναρχίσεις μονάχος, ολομόναχος, την ιστορία του κόσμου απ' τον Αδάμ και την Εύα, κι η ομορφιά στάλαζε δύσκολα μες απ' τον πόνο, σαν το ρετσίνι απ' το πεύκο την ώρα του μεσημεριού. Εκεί κάτω πολλά πράματα δεν έβρισκαν έλεος παρά στο θάνατο. Τώρα τάχε ξεχάσει όλα τούτα, δίχως να το θελήσει, μα και δίχως να λυπηθεί.»

[229] Πβ. 188 – 189: «Στο Παρίσι δε μπορούσες νάσαι παιδί, ούτε νάχεις απορίες. Ακόμα και τα μάτια των παιδιών είχαν τη βεβαιότητα των μεγάλων. Έμοιαζαν να ξέρουν πολύ θετικά τι έπρεπε να κάνουν και τι να σκεφτούν. Κι αν δεν τόξεραν θα ρωτούσαν κάποιον που ήξερε. Όμως το ποτάμι κυλούσε μια δικιά του αλήθεια και στις όχθες του σταματούσαν οι άνθρωποι αδύναμοι. Τίποτ' άλλο μες στην πόλη δε σούδινε αυτή την ανάπαυση.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ταξίδι, στο φυσικό περιβάλλον της Κλαιριέρ της Γαλλίας, θα της επιτρέψει να εκτιμήσει καλύτερα τη ζωή της στο Παρίσι και τη σχέση της με τον Άρη.[230] Η επαφή με τη φύση θα προσφέρει στην Κυβέλη ένα παρόμοιο υπόβαθρο συναισθηματικής εξέλιξης, όπως στην Ελλάδα, το καλοκαίρι των παιδικών της χρόνων κατά το οποίο γνώρισε τον Άρη για πρώτη φορά. Πρόκειται και πάλι για ένα ταξίδι που συντελείται στο χώρο και στο χρόνο – στη φύση και στην παιδική της ηλικία: «Τώρα, πρώτη φορά ζούσε τα παιδικά της χρόνια, ακέρια, διψασμένα, χωρίς εφιάλτες.» (194) Η Κυβέλη προσπαθεί να αφήσει πίσω της «όλη τη δυστυχία που νόμιζε χαραγμένη απάνω της σα σε μάρμαρο.» (194) Ουσιαστικά όμως, όπως θα φανεί παρακάτω, πρόκειται για μια προσπάθεια να πείσει τον εαυτό της για κάτι τέτοιο: «Όλα θα πάνε καλά. Θυμόταν τ' όνειρο της μητέρας της σαν προφητεία. Πώς γινόταν να μην παν όλα καλά;» (194)

Στο φυσικό περιβάλλον, μακριά από την καθημερινότητα, τις συμβάσεις και τους περιορισμούς της πόλης, η Κυβέλη αισθάνεται μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση και αποκτά περισσότερες δυνατότητες δράσης.[231] Όπως τότε στην Ελλάδα, έτσι και τώρα στη Γαλλία η Κυβέλη θα «γνωρίσει» τον Άρη. Η γνώση όμως που θα αποκτήσει τώρα θα διαφέρει ριζικά, καθώς θα συνδεθεί με ένα στάδιο ώριμης συνειδητοποίησης και εσωτερικών διεργασιών. Η Κυβέλη ουσιαστικά θα «ανα-γνωρίσει» τον Άρη, με την έννοια τόσο της γνώσης εκ νέου, όσο και της σύλληψης των πραγματικών του χαρακτηριστικών.

Όπως φαίνεται από τα παραπάνω, η πορεία της Κυβέλης προς την ωρίμαση μπορεί να αποδοθεί χαρακτηριστικά σε τοπικούς όρους, καθώς εκτυλίσσεται γύρω από μια σειρά ταξιδιών που πραγματοποιεί, τα οποία ακολουθούν τον εξής άξονα:
Αθήνα [παιδική ηλικία Κυβέλης] – **επαρχία** (φύση) [ταξίδι στο Βόλο, γνωριμία με τον Άρη] – **Αθήνα** [εφηβική ηλικία Κυβέλης, σχέση με τον Σπύρο] – **επαρχία** (φύση) [ταξίδι στο Βόλο, απόφαση Κυβέλης για επανασύνδεση με τον Άρη] – **Αθήνα** [επαφή με τον Άρη] – **Παρίσι** [συμβίωση με τον Άρη] – **επαρχία** (φύση) [Κλαιριέρ, συνειδητοποίηση του «πραγματικού προσώπου του Άρη] – **Παρίσι** [απόφαση για εγκατάλειψη του Άρη] – **Αθήνα** [προσπάθεια για επανασύνδεση με τον Σπύρο]

[230] Είναι χαρακτηριστικό ότι η Αθήνα αποκτά για την Κυβέλη στο Παρίσι ονειρική σημασία. Η ηρωίδα πλέον λαχταρά να επιστρέψει εκεί «και να ξαναβρεί τα πρώτα νιάτα της κι ό,τι δικό της αγαπούσε.» (213) Η απομάκρυνση από την Αθήνα και τον Σπύρο ήταν, όπως φαίνεται, απαραίτητα για να τα εκτιμήσει.
[231] «Η Κυβέλη ξάπλωσε ανάσκελα, ρουφώντας ήλιο. Γυμνή ένιωθε πάντα πιο σίγουρη, πιο ελεύθερη, πιο γενναία. Μπορούσε να μετρηθεί με τους άλλους ανθρώπους. Ενώ με τα ρούχα είχε την εντύπωση πως φορούσε βαρίδια. Τα φουστάνια της περισσεύανε πάντα.» (200)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Σε κάθε απομάκρυνση από τον τόπο διαβίωσης της ηρωίδας συντελούνται σημαντικές συνειδητοποιήσεις και γεγονότα που συμβάλλουν στην αναθεώρηση της προηγούμενης ζωής της και στη λήψη καθοριστικών αποφάσεων για το μέλλον. Η έννοια του ταξιδιού έτσι, εκτός από *μοτίβο* συνηθισμένο στη λογοτεχνία της εποχής με ιδιαίτερη συμβολική βαρύτητα που παραπέμπει στην επιθυμία της ηρωίδας για «απελευθέρωση» από καταναγκασμούς ή στη φυγή από μια δυσάρεστη πραγματικότητα, συναντάται επιπρόσθετα στο έργο της Κρανάκη και ως *πραγματικό* ταξίδι που αναλαμβάνει η ηρωίδα και το οποίο της προσφέρει τη δυνατότητα αποστασιοποίησης από συμβάσεις και απαγορεύσεις, γνώσης νέων συνθηκών και κωδίκων συμπεριφοράς, αναθεώρησης εκτιμήσεων και συναισθημάτων και – μέσω όλων αυτών – ενδοσκόπησης και αυτογνωσίας. Από απλό όνειρο, στόχο ή καταφυγή στη φαντασία (με την αντίστοιχη παθητικότητα που εκφράζει και καλλιεργεί στη μορφή του αυτή) το ταξίδι μετατρέπεται έτσι για την ηρωίδα σε πράξη, ενεργητική στάση ζωής, τρόπο διεκδίκησης και αυτογνωσίας, μέσο για τη διαδικασία της Bildung της ηρωίδας.[232]

[232] Για το μοτίβο του ταξιδιού σε έργα γυναικών λογοτεχνών της εποχής δες Καστρινάκη (2005: 348 – 349, 529 – 535 *et passim*). Για το ίδιο μοτίβο στη λογοτεχνία δες επίσης Καστρινάκη (2003: 242 – 271). Όπως όμως υποστηρίχθηκε παραπάνω, θεωρούμε ότι το ταξίδι δεν κατέχει «περιορισμένη έκταση» στο έργο της Κρανάκη, όπως θεωρεί η Καστρινάκη (Καστρινάκη 2005: 514), αλλά, έχοντας λάβει μια διαφορετική μορφή και λειτουργία, ασκεί πολυσήμαντο και καταλυτικό ρόλο στη διαδικασία ωρίμασης της ηρωίδας.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Στ. ΕΡΩΤΙΣΜΟΣ – ΣΧΕΣΕΙΣ ΜΕ ΤΟ ΑΛΛΟ ΦΥΛΟ

Ο ερωτικός τομέας αποτελεί έναν ιδιαίτερα σημαντικό παράγοντα στη διαδικασία ενηλικίωσης του ατόμου, συγκρότησης της ταυτότητας και κοινωνικοποίησής του. Πρόκειται για ένα πεδίο διασταύρωσης της ατομικότητας με τη βαθύτατη επικοινωνία, ένα μέσο γνώσης του εαυτού διαμέσου του *Άλλου*, ένα σημείο συνάντησης διαδικασιών που συνδέονται τόσο με το «βιολογικό φύλο» (*sex*) όσο και με το «κοινωνικό φύλο» (*gender*). Στον ερωτικό τομέα είναι ακριβώς περισσότερο εμφανές το γεγονός ότι η έμφυλη διαφορετικότητα συνδέεται τόσο με την εσώτερη ψυχική ζωή του ατόμου όσο και με τους κωδικοποιημένους ρόλους που αναπαράγονται κοινωνικά και εγχαράσσονται στα άτομα από πολύ μικρή ηλικία (ίσως από τη στιγμή της γέννησής τους). Κατά τη Labovitz (1988: 252), ένα βασικό συστατικό του γυναικείου Bildungsroman αποτελεί η εμφανής ανάδυση των ζητημάτων της σεξουαλικότητας, των έμφυλων ρόλων και της σεξουαλικής ταυτότητας, σε αντίθεση με το ανδρικό Bildungsroman, όπου κατά κανόνα τα ζητήματα αυτά δεν απαντούν σε σημαντική έκταση.

Η Κρανάκη, έχοντας αποσυνδέσει το γυναικείο ερωτισμό από το συναίσθημα του απαγορευμένου, της ενοχής, των τύψεων ή της απειλούμενης τιμωρίας (περιθωριοποίηση, κατακραυγή, ανεπιθύμητη εγκυμοσύνη, εγκατάλειψη από τον σύντροφο, κλπ.), θεματικά μοτίβα συνηθισμένα στην προπολεμική λογοτεχνική παρουσίαση των ερωτευμένων γυναικών (Καστρινάκη 2005: 347 – 348, Αναγνωστοπούλου 2007: 119 – 236), τον καθιστά ιδιαίτερα σημαντικό μέσο στη Bildung της ηρωίδας, αποδίδοντας αφηγηματικά μια «ψυχολογική» αλήθεια και μια καθημερινή ανθρώπινη εμπειρία. Όπως θα υπογραμμιστεί στη συνέχεια, το ερωτικό στοιχείο παρουσιάζεται να επηρεάζει θεμελιωδώς την εξελικτική πορεία της ηρωίδας κατά τη διάρκεια της παιδικής, εφηβικής και πρώτης νεανικής ηλικίας.

Στ. 1. Παιδική ηλικία: «Μονάχα να ξέρεις πως ο Άρης είναι κει …» (70)

Ακόμη και την περίοδο των καλοκαιρινών διακοπών στον Αη – Σώστη το αίσθημα της στέρησης, που δεν αφορά απλά την απώλεια της μητέρας, αλλά έχει γενικευτεί σε ευρύτερο συναίσθημα έλλειψης και κενού, δεν εγκαταλείπει την Κυβέλη, η οποία

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

όμως δεν είναι σε θέση να το προσδιορίσει ακριβέστερα.[233] Μόνο μετά τη γνωριμία και την αμοιβαία ερωτική εξομολόγηση με τον Άρη η στέρηση αυτή παίρνει μορφή, και η ηρωίδα αντιλαμβάνεται ότι αυτό που έλειπε από τη ζωή της ήταν το ερωτικό συναίσθημα.[234] Από το σημείο αυτό της αφήγησης και μετά, η αποζήτηση της μητέρας περνά σε δευτερεύον επίπεδο (χωρίς ποτέ βεβαίως να εξαφανιστεί), ενώ ο Άρης λαμβάνει τη θέση τόσο του αντικείμενου πόθου της ηρωίδας όσο και του αφηγηματικού *Αντικειμένου*, στην αναζήτηση του οποίου θα στραφεί το μυθοπλαστικό *Υποκείμενο*.

Ο πρώτος αυτός έρωτας ανάμεσα σε έναν έφηβο και ένα «πρώτο κορίτσι» (66) έχει άμεση επίδραση στον τρόπο με τον οποίο η Κυβέλη αισθάνεται για τη ζωή, τον εαυτό της και τον κόσμο γύρω της:

> *Σ' αγαπώ, σ' αγαπώ, την αγαπούσε, της τόχε πει. Το σώμα της ήταν γεμάτο απ' το αποψινό μυστικό. Τόνιωθε μικρό κι αδύνατο για να χωρέσει όλα 'κείνα τα κόκκινα φώτα που πεταλούδιζαν. Σ' αγαπώ … Η πρώτη νύχτα πούχε ζήσει. Χτες το βράδι οι γρύλοι τραγουδούσαν αλλοιώτικα και το κρεβάτι κι η κάμαρα είχαν έν' άλλο πρόσωπο … Σ' αγαπώ. Το ψιθύριζε στον τοίχο που είχε απόψε ένα καινούργιο άρωμα, για να διώξει τούτη τη φλόγα που χοροπηδούσε μέσα της. Σ' αγαπώ. Άραγες έτσι ήταν η ζωή; Αισθανόσουν σα νάχεις πυρετό, σα νάσαι μια κατσαρόλα που κοχλάζει και θα τινάξει από στιγμή σε στιγμή το σκέπασμά της. Σ' αγαπώ. Τίποτ' άλλο. Δε μπορούσε να σκεφτεί παρά πέρα. Ήθελε μονάχα να θυμηθεί το πρόσωπό του και δεν το κατόρθωνε. «Δε θα κλείσω μάτι απόψε, όλη νύχτα.» Μασούλιζε με τις ώρες τις τέσσερες λέξεις που της είχε πει για να ρουφήξει το χυμό τους. Τις γύριζε και τις ξαναγύριζε μέσα στο κεφάλι της κάθε φορά με την ίδια έκταση. Σ' αγαπώ. Η πρώτη νύχτα που δεν παρακαλούσε το θεό να πεθάνει. Σ' αγαπώ. Σα νάχε ξυπνήσει απόνα βαθύ λήθαργο που τον νόμιζε αξύπνητο. Σα νάταν ο βάτραχος του παραμυθιού που έγινε βασιλόπουλο. Ναι, ναι, αυτό ήταν. Όλος ο κόσμος είχε ντυθεί χρυσά και κόκκινα βελούδα. Σ' αγαπώ … Σ' αγα… Κάποτε αποκοιμήθηκε.* (70)

[233] «Η νύχτα προχωρούσε χωρίς να φέρνει αυτό που είχε υποσχεθεί. Μια αλλοιώτικη ακρογιαλιά, ένα τεράστιο κόκκινο λουλούδι, μια χαρά που δε βρέθηκε παρά στα παραμύθια. Της έμενε πάντα μια γεύση στέρησης, μια απορία που έλιωνε σε χοντρές νοσταλγικές σταγόνες.» (56)

[234] «Τώρα είχε πάρει μιαν απτή, σάρκινη μορφή κείνη η υγρή απουσία, τη νύχτα, στη βάρκα του Αλέξη. Ήταν ένα πρόσωπο με γυαλιστερό μέτωπο και γυριστά ματόκλαδα σαν έλατα κι ένα σαγόνι που στένευε, στένευε στην άκρη, σα νάθελε να στάξει.» (70 – 71)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Η Κυβέλη αισθάνεται ότι η ζωή της ξεκινά από κείνη τη νύχτα: όλα αποκτούν ένα νέο πρόσωπο, ένα νέο άρωμα και νόημα. Η συναίσθηση του έρωτα αποτελεί μια νέα αρχή για την ηρωίδα, η οποία νοηματοδοτεί με τρόπο πρωτόγνωρο την ύπαρξή της και αποτελεί κίνητρο και ταυτόχρονα σκοπό της ζωής της. Το ερωτικό συναίσθημα επηρεάζει σαρωτικά τη σκέψη και την οπτική της Κυβέλης, η οποία αρχίζει να μεταβαίνει σε ένα στάδιο μετά την παιδική ηλικία. Το συναίσθημα αυτό επαρκεί για να καλύψει το κενό της Κυβέλης, όπως φαίνεται από την εμφατική επανάληψη των λόγων του Άρη «σ' αγαπώ» και της φράσης «τίποτ' άλλο». Τίποτε άλλο δεν χρειάζεται πια η Κυβέλη για να αισθανθεί ολοκληρωμένη. Η δύναμη του έρωτα παρουσιάζεται να βιώνεται από αυτήν σε όλη την εκρηκτικότητά του, ενώ ταυτόχρονα προβάλλεται η αδυναμία της να το κατανοήσει και να το εκφράσει πλήρως. Για το λόγο αυτό χρησιμοποιούνται αναλογικές καταστάσεις, μέσω των οποίων επιχειρείται η απόδοση του καινούργιου αυτού συναισθήματος με όρους και καταστάσεις γνωστές: «Σα νάχει ξυπνήσει από βαθύ λήθαργο …», «Σα νάταν ο βάτραχος του παραμυθιού …».

Είναι χαρακτηριστικό ότι και οι δύο παραπάνω αναλογίες αντλούνται από τον παραμυθικό κόσμο, στον οποίο η Κυβέλη αρεσκόταν να κλείνεται, αποφεύγοντας τη θλιβερή της πραγματικότητα. Χρησιμοποιώντας τα σύμβολα της κοιμωμένης βασιλοπούλας και του βάτραχου που μεταμορφώνεται σε πρίγκιπα η Κυβέλη μπορεί να κατανοήσει και να αποδώσει «με δικούς της όρους» την εντελώς νέα και δυσερμήνευτη γι' αυτήν συναισθηματική κατάσταση στην οποία βρίσκεται. Και στις δύο περιπτώσεις είναι εμφανής όχι απλά η παρουσία, αλλά κυρίως η μεταμορφωτική δύναμη του έρωτα. Η Κυβέλη αισθάνεται μια τέτοιου είδους επενέργεια πάνω της: ο έρωτας ήρθε για να αλλάξει το δυστυχισμένο κόσμο της, με έναν τρόπο ολοκληρωτικό και μαγικό, όπως στα παραμύθια. Σα να είχε συντελεστεί το «θαύμα» το οποίο ήλπιζε. Χαρακτηριστική είναι επίσης η επανάληψη της φράσης «σ' αγαπώ», χωρίς την ενδεικτική παράθεσης χρήση των εισαγωγικών, που μετακυλίεται από το λόγο του Άρη σ' αυτόν της Κυβέλης. Ο αναγνώστης δεν είναι σίγουρος σε ποιον από τους δύο χαρακτήρες ανήκει η έκφραση αυτή, η οποία έτσι μετατρέπεται σε «κοινό λόγο» που μοιράζονται οι δύο.

Το παραπάνω απόσπασμα είναι χαρακτηριστικό της παρουσίας τόσο του ιδιώματος των ηρώων όσο και αυτού του αφηγητή. Η φωνή του Άρη («σ' αγαπώ», «Δε θα κλείσω μάτι απόψε, όλη νύχτα»), όπως αναπαράγεται στη συνείδηση της Κυβέλης, καθώς και η σκέψη της ηρωίδας, που παίρνει τη μορφή εσωτερικού λόγου

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αλλά και «ακουόμενου» ψίθυρου, περικλείονται στο συνδυασμό αυτό αρμονικής ψυχο-αφήγησης και αφηγημένου μονολόγου. Η αφηγητική φωνή είναι εμφανής στο σημείο δήλωσης της αδυναμίας της Κυβέλης, που υποδηλώνει ταυτόχρονα την υπεροχή του αφηγητή: «Δε μπορούσε να σκεφτεί παρά πέρα. Ήθελε μονάχα να θυμηθεί το πρόσωπό του και δεν το κατόρθωνε.» Ενώ όμως λείπει κάποια εμφανής ένδειξη που θα υποδείκνυε με σαφήνεια τη «συμπαθή» ή «ειρωνική» ταύτιση του αφηγητή προς τις σκέψεις και τα συναισθήματα της ηρωίδας, στη χρήση των αναλογικών εκφράσεων από τον κόσμο των παραμυθιών μπορεί να διακριθεί μια χροιά που λειτουργεί ειρωνικά (αν όχι υπονομευτικά) προς την «αλήθεια» ή την αξιοπιστία των συναισθημάτων και την αληθινή τους διάσταση.[235]

Η αλλαγή στην οπτική της Κυβέλης με την επίδραση του έρωτα είναι εμφανής στον τρόπο με τον οποίο βλέπει τον Άρη:

> *Τ' άλλο πρωί δε μιλήσανε. Τα μάγουλα του Άρη ήταν κόκκινα και λιοκαμένα σα ροδάκινα. Η Κυβέλη πρόσεξε πως τα χέρια του είχαν μεγαλώσει. Ήταν σχεδόν αντρίκια. Δεν είπαν τίποτα. Τα λόγια είχαν πετρώσει μέσα τους. Τίποτ' άλλο. Μόνο να κάθονται έτσι πλάι – πλάι, πάνω στα χαλίκια, αντίκρυ στον ήλιο, πολλή ώρα, πολλά χρόνια, ώσπου ν' αποσπερίσει. Χωρίς να κουράζουνται. Μονάχα να ξέρεις πως ο Άρης είναι κει, κι αυτό φτάνει να γεμίσει την ατμόσφαιρα μεγάλα κόκκινα τριαντάφυλλα που καίνε.* (70)

Για την Κυβέλη ο Άρης έχει μεγαλώσει, έχει γίνει σχεδόν άντρας. (Το ίδιο μπορεί να συμπεράνει ο αναγνώστης και για την ίδια.) Λίγο αργότερα, τη στιγμή του αποχαιρετισμού, η παλάμη του Άρη είναι «αντρίκια πια» (73), σα να έχει συντελεστεί η διαδικασία της ενηλικίωσής του μέσα στις λίγες μέρες κοινής ερωτικής εμπειρίας.

Είναι χαρακτηριστική στο παραπάνω απόσπασμα η μετατόπιση από τον αφηγηματικό αόριστο στον ενεστώτα και από το γ΄ ενικό πρόσωπο στο β΄, στοιχεία που είναι ενδεικτικά του μονόλογου, αφηγημένου και παρατιθέμενου. Όσον αφορά τη χρήση του β΄ προσώπου σε αφηγηματικά κείμενα, εφόσον δεν πρόκειται για περιπτώσεις διαλόγου, μπορεί γενικά να θεωρηθεί ως απεύθυνση του αφηγητή σε κάποιον ήρωα της ιστορίας, στον (υποτιθέμενο) αναγνώστη της ιστορίας ή στον ίδιο

[235] Παρόμοια λειτουργεί και η φράση «Κάποτε αποκοιμήθηκε.» (70) υπό την οπτική της ενθουσιώδους πεποίθησης (ή και «υπόσχεσης») των ηρώων ότι δε θα κλείσουν μάτι όλη νύχτα. (69). Για τη «συμπάθεια» και την «ειρωνεία» στον αφηγημένο μονόλογο δες Cohn (2001: 159 – 172).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

του τον εαυτό ως ήρωα της ιστορίας.[236] Στην τελευταία αυτή περίπτωση υπάρχει ταύτιση μεταξύ του αφηγητή, του ήρωα και του αποδέκτη της απεύθυνσης. Το γεγονός αυτό παρέχει στην Cohn (2001: 130) την αφορμή να ερευνήσει λεπτομερέστερα τις ψυχολογικές διαστάσεις του φαινομένου, που αφορούν, κατά τη γνώμη της, τη λειτουργία της «φωνής της συνείδησης» ή την τάση του «εγώ» να εκλαμβάνει τον εαυτό του ως ένα ακροατήριο. Πέρα όμως από την περίπτωση του «λόγου εις εαυτόν», στην οποία ο «ενήλικας» ή έμπειρος αφηγητής απευθύνεται στον «παιδικό» εαυτό του σε μια εμφανή αποστασιοποίησή του, η χρήση του β΄ προσώπου επιτρέπει την τοποθέτηση του αναγνώστη στη θέση του αποδέκτη. Μεταφέροντας τον αναγνώστη στο παρόν της ηρωίδας το β΄ πρόσωπο συντελεί στη δημιουργία της εντύπωσης ότι «μιλά άμεσα» (ο αφηγητής ή η ηρωίδα) προς αυτόν μεταδίδοντάς του τις σκέψεις και τα συναισθήματά της, όπως τα βιώνει τη συγκεκριμένη στιγμή. Με τον τρόπο αυτό, η «βιωματική» οπτική γωνία της ηρωίδας συγκλίνει έντονα στην «επικοινωνιακή» οπτική γωνία της αφηγηματικής περίστασης (Declerck 2003). Η χρήση έτσι του β΄ προσώπου είναι ιδιαίτερα αποτελεσματική, καθώς δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την δημιουργία μιας αίσθησης άμεσης συμμετοχής του αναγνώστη και «εμπάθειας». Με τον τρόπο αυτό καλλιεργείται μια ιδιαίτερα στενή σχέση, σχεδόν ταύτιση του αναγνώστη με την ηρωίδα σε αντιληπτικό, βιωματικό και συναισθηματικό επίπεδο, μέσα από τη δημιουργία ενός «ανακλαστικού τύπου» κειμένου, στο οποίο ο αναγνώστης αποκτά άμεση πρόσβαση στη συνείδηση και στις εμπειρίες της ηρωίδας (Fludernik 2001: 626).[237]

Παρόμοια λειτουργεί η μετατόπιση από το γ΄ ενικό πρόσωπο του Αορίστου στο β΄ ενικό του Ενεστώτα σε πολλά σημεία της αφήγησης, όπως κατά την ανακοίνωση του Άρη ότι επρόκειτο να φύγουν με την οικογένειά του για να επιστρέψουν στην Αθήνα:

---

[236] Πβ. Καλλίνης (2005: 28 – 29). Για τη χρήση του β΄ προσώπου στην αφηγηματική πεζογραφία δες Fludernik (1994), Bal (1996), DelConte (2003).

[237] Το β΄ πρόσωπο, στη χρήση του αυτή, έχει δύο βασικές αποχρώσεις: αρχικά αποτελεί ένα ιδιαίτερα πετυχημένο μέσο αυτο-έκφρασης, καθώς προσδίδει έναν σχετικό βαθμό «αποστασιοποίησης» από τον εαυτό, ώστε να περιγραφεί καλύτερα η συνείδηση του ατόμου. Έπειτα, αν και ουσιαστικά δεν απευθύνεται άμεσα σε έναν (πραγματικό ή υποτιθέμενο) αποδέκτη, γεγονός που θα υπονόμευε την αληθοφάνεια της αφήγησης, δημιουργεί ωστόσο μία οπτική γωνία γι' αυτόν, που του επιτρέπει να συμμεριστεί το συναισθηματικό φορτίο του πομπού. Έτσι, στο β΄ ενικό πρόσωπο δημιουργείται μια «γέφυρα επικοινωνίας», στα μισά της οποίας συναντώνται πομπός και δέκτης της γλωσσικής εκφοράς και της αντίστοιχης συνειδησιακής έκφρασης. Πρόκειται βέβαια γενικότερα για μια ιδιαίτερη γλωσσική λειτουργία, η οποία έχει ως αποτέλεσμα την «εναίσθηση» ή «ενσυναίσθηση» (*empathy*) του δέκτη προς τον πομπό. Για το φαινόμενο της εναίσθησης στη γλώσσα δες Kuno (1987).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *Φεύγουμε. Μια ασήκωτη πέτρα που σε πλακώνει στο στήθος. Δε μπορείς να κουνηθείς, ούτε ν' ανασάνεις*. (71)

Στο σημείο αυτό η προσωπική εστίαση της Κυβέλης (με «άμεση» παράθεση της συναισθηματικής της κατάστασης) εκφέρεται στο β΄ πρόσωπο, το οποίο δημιουργεί, όπως υποστηρίχθηκε, περιγραφικά για τον αναγνώστη τις συνθήκες «συμ-βίωσης» της κατάστασής της. Πρόκειται για μια αφηγηματική τεχνική του τύπου: «Φαντάσου να …» ή «Φαντάσου πώς νιώθεις εσύ όταν …» (πχ. σε πλακώνει μια πέτρα στο στήθος, δεν μπορείς να κουνηθείς ή να ανασάνεις, κλπ.).[238] Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται μια «αναλογική» μετάδοση του συναισθήματος, το οποίο προϋποθέτει την ενεργό συμμετοχή του αναγνώστη, ώστε να κατανοήσει καλύτερα τον τρόπο με τον οποίο βιώνει η Κυβέλη το χωρισμό της από τον Άρη.

Παρόμοια μεταδίδονται τα συναισθήματα της Κυβέλης στις μέρες που ακολουθούν την αναχώρηση του Άρη (73 – 74). Τα χωρία της ψυχο-αφήγησης εμπλουτίζονται με αποσπάσματα αφηγημένου και παρατιθέμενου μονολόγου (κυρίως ερωτήσεις ή αναφωνήσεις), καθώς και με τη χρήση του β΄ ενικού προσώπου. Η απώλεια του Άρη έρχεται τώρα να μεγεθύνει υπερβολικά την αίσθηση της στέρησης και της μοναξιάς που βίωνε πριν τον γνωρίσει. Η καινούργια αυτή απώλεια βιώνεται ως αρρώστια, ως πληγή που βασανίζει την ηρωίδα προσδίδοντάς της μια χαρακτηριστική υπερευαισθησία:

> *Όλα είχαν μια γεύση απελπισίας και μοναξιάς. Κάθε μέρα ήταν και μια καινούργια καταδίκη, το κάθε τι την πλήγωνε. Το πρωινό, η ακρογιαλιά, ο κάβος, τα χωριατόπουλα, που γύριζαν ξιπόλητα, οι άνθρωποι που είχαν πεθάνει, που είχαν κλάψει ή πούταν φτωχοί! Γύριζε πάνω – κάτω σαν τ' άρρωστο σκυλί. Για πρώτη φορά γεύτηκε την τελειωτική, ανέκκλητη δυστυχία. Και κάθε βράδι φορούσε το μακρύ φανελλένιο νυχτικό με τα χρωματιστά ανθρωπάκια που έπαιζαν τόπι και τραμπάλα κι έλεγε στον τοίχο του δωματίου στέλνοντάς του ένα φιλί: «Παναγίτσα μου, έχε τον Άρη καλά και κάνε να τον ξαναϊδώ μια μέρα»*. (74)

[238] Παρόμοια χρήση του β΄ προσώπου είναι αρκετά συνηθισμένη στον προφορικό λόγο. Αν και το «εσύ» που εμπεριέχει αφορά περισσότερο το «εγώ» του ομιλητή παρά του ακροατή, στον οποίο υποτίθεται ότι απευθύνεται, δημιουργεί γι' αυτόν τις νοητικές προϋποθέσεις για να «συμμεριστεί» την οπτική του ομιλητή. Επιπλέον, ενώ ισοδυναμεί ουσιαστικά με εκφορές που έχουν ως υποκείμενο το «κάποιος» (λ.χ. νομίζεις ότι = νομίζει κανείς ότι), το β΄ πρόσωπο καθιστά το λόγο πιο «προσωπικό» και λιγότερο ουδέτερο ή γενικευτικό, σε σύγκριση με την τριτοπρόσωπη αυτή εκφορά.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Το αίσθημα της «τελειωτικής» και «ανέκκλητης» δυστυχίας συνοδεύει την Κυβέλη σαν ανίατη αρρώστια για την οποία αδυνατεί να κάνει οτιδήποτε πέρα από το κλάμα και την απόσυρση στη μοναξιά, στην οποία βρίσκει κάποια ανακούφιση.[239] Η συμπεριφορά της θείας της οξύνει τα αρνητικά συναισθήματα της Κυβέλης, ενώ η απουσία του στιγματίζει ακόμη και το φυσικό περιβάλλον στο οποίο είχαν γνωριστεί, όπως συνειδητοποιεί η Κυβέλη όταν επισκέπτεται ξανά τον Άη – Σώστη.[240] Η ανάμνηση του Άρη γεμίζει το περιβάλλον γύρω της, κυρίως όμως επηρεάζει την οπτική της Κυβέλης. Τα «πρώτα μάτια της» δεν υπάρχουν πια, μετά την επίδραση του έρωτά της προς τον Άρη.

Η Κυβέλη μετά από το καλοκαίρι της πρώτης γνωριμίας τους με τον Άρη δεν τον ξαναβλέπει.[241] Στον αναγνώστη δημιουργείται το εύλογο ερώτημα για ποιο λόγο δεν συναντιούνται ξανά, εφόσον διαμένουν και οι δύο στην Αθήνα. Η απάντηση δίνεται κατά τη σκηνή του αποχωρισμού τους, σε ένα από τα λίγα σημεία της αφήγησης στα οποία διαφαίνεται η εστίαση κάποιου άλλου προσώπου πέρα από αυτήν της Κυβέλης ή του αφηγητή[242]:

> *Ο Άρης είχε γυαλίσει τα παπούτσια του κι έβαλε μπριγιαντίνη στα μαλλιά του, γιατί θα γύριζε στην πόλη. Δεν πρόφταινε κάνει μπάνιο. Μονάχα λίγη ώρα πριν ξεκινήσει τ' αυτοκίνητο κατέβηκε στην ακρογιαλιά για ν' αποχαιρετήσει τους φίλους του. Η Κυβέλη έμοιαζε πολύ απορροφημένη απ' τις πεταλίδες της. Σήκωσε το κεφάλι της κατακόκκινη κι έβαλε το χέρι της στη χούφτα του αγοριού.*
>
> *- Καλό χειμώνα, είπε, όπως είχε ακούσει να λένε οι μεγάλοι.*
>
> *- Καλό χειμώνα, Κυβέλη.*
>
> *Τ' όνομά της έτρεμε στα χείλια του. Κράτησε λίγη ώρα το χέρι της και τα μάτια της. Σα νάθελε να την τραβήξει μαζί του. Τα μάγουλά του είχαν ανάψει κάτω απ' το ηλιόκαμα και τα μάτια του τρεμοσβήναν. Είχε πει τ' όνομά της, κείνες τις τρεις συλλαβές, αντίς*

[239] «Ήξερε τώρα πως δε γινόταν τίποτα. Κουβαλούσε μέσα της κάτι αγιάτρευτο, σαν τη λέπρα. Το μόνο που μπορούσε ήταν να κλαίει. Θαρρούσε πως έτσι κάπως έλιωνε κείνη η αμάλαγη πέτρα.» (76). Είναι χαρακτηριστική η χρήση της προσωπικής εστίασης της ηρωίδας, από την οποία ο αφηγητής διατηρεί κάποια απόσταση («θαρρούσε»).

[240] «Η λεύκα, ο κάβος, οι κουρίτες, τ' αλώνι, η εξέδρα ήταν ακόμα γεμάτα απ' τον Άρη, από κείνη τη ματωμένη στέρηση που δεν έλεγε να σωπάσει. Φούντωνε μέσα της η κρυφή πληγή που κουβαλούσε τόσον καιρό, καυτερή κι ωστόσο γλυκιά – γλυκιά κι αγαπημένη. Ο Άρης δεν ήταν εκεί κι η θάλασσα δεν ήταν θάλασσα. Πώς να ξανακολλήσεις ένα σπασμένο γυαλί; Ποτέ πια δε θα μπορούσε να ιδεί την ακρογιαλιά τ' Άη – Σώστη με τα πρώτα μάτια της. Είχε μείνει παντού μια τελευταία σκιά του.» (82)

[241] Δεν τον ξαναβλέπει μάλιστα ούτε στον ύπνο της, παρά τις προσπάθειές της (86), γεγονός που υποδεικνύει τη σχετική «αυτονομία» του υποσυνειδήτου της από τις «λογικές» διεργασίες ή τις συνειδητές επιθυμίες της ηρωίδας.

[242] Εξαίρεση αποτελεί ο Σπύρος, όπως θα αναφερθεί παρακάτω, η εστίαση του οποίου θα χρησιμοποιηθεί αρκετά στη συνέχεια της αφήγησης.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

για χάδι, γι' αποχαιρετισμό. Τόσο γλυκά, τόσο γλυκά. Γύρω ήταν όλα σπασμένα κι έκαιγαν. Δεν τον ρώτησε αν θα ξαναρχόταν του χρόνου, αν θα τον έβλεπε στην Αθήνα. Δεν το σκέφτηκε. Δε μπορούσε να δει πέρα από τούτη τη στιγμή. (72 – 73)

Ο αναγνώστης δεν έχει γενικά άμεση πρόσβαση στα συναισθήματα και στον εσωτερικό κόσμο του Άρη, τον οποίο προσεγγίζει από την οπτική της Κυβέλης ή τις (εξωτερικές κατεξοχήν) περιγραφές του αφηγητή. Στο παραπάνω απόσπασμα διαπλέκεται η εστίαση των δύο προσώπων με σχόλια που ανήκουν σαφώς στο αφηγητικό ιδίωμα και στην αντίστοιχη προνομιακή γνώση. Ωστόσο, οι «αποκαλύψεις» στις οποίες προβαίνει ο αφηγητής προχωρούν σε τέτοιο βαθμό, ώστε να μην επηρεαστεί η αφηγηματική οικονομία. Οι αφηγητικές παρατηρήσεις σχετικά με τα συναισθήματα του Άρη υποδεικνύουν την έλξη του για την Κυβέλη, χωρίς όμως διεξοδική παρουσίαση ή ανάλυσή τους. Η εστίαση της Κυβέλης παραμένει κεντρική και αντικαθιστά άμεσα και σχεδόν ανεπαίσθητα αυτήν του Άρη. Η ανώτερη οπτική ωστόσο του αφηγητή καθορίζει το πλαίσιο, βεβαιώνοντας για την αδυναμία της Κυβέλης να σκεφτεί και να δει πέρα από εκείνη τη στιγμή. Η αδυναμία ακριβώς αυτή παραπέμπει στην παντοδυναμία του αφηγητή, ο οποίος διαθέτει μια συνολική εποπτεία του χρόνου αλλά και μια οξυδερκή άποψη των συναισθημάτων των ηρώων, τα οποία αποκαλύπτει ή αποκρύπτει ανάλογα με τις ανάγκες της αφηγηματικής οικονομίας.

Στ. 2. Νεανική ηλικία: «Ένας μικρούλης βασανισμένος Σπύρος, ανυπεράσπιστος» (126)

Το δεύτερο μέρος του έργου, στο οποίο παρουσιάζεται η νεανική ηλικία της Κυβέλης, τη βρίσκει στην ηλικία των 18 – 19 χρόνων, να έχει τελειώσει το σχολείο και να έχει αφοσιωθεί στις σπουδές της στο πιάνο. Η Κυβέλη διανύει την ηλικία την οποία, μικρή είχε καθορίσει ως «διορία» για να συμβεί το «θαύμα» που θα άλλαζε τη ζωή της. Παρουσιάζεται να έχει διαβεί το κατώφλι της ενήλικης ζωής, ενώ εντοπίζονται συγκεκριμένες διαφορές με την παιδική και την εφηβική ηλικία:

Τ' απογέματα ήταν τώρα ειρηνικά σαν τη θάλασσα των λιμανιών. Ο παφλασμός της ηρωϊκής κι έξαλλης εφηβίας της με τον καιρό είχε συμπυκνωθεί σε μια κυπαρισσένια

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

πίκρα. Όλη η αγωνιστική τρικυμία των παιδικών της χρόνων είχε γίνει περιφρόνηση κι αυτάρκεια κι επιμονή. (89 – 90)

Η ηρεμία της συνδέεται με τη συνειδητοποίηση της αγάπης της για το πιάνο που ανάγεται σε στόχο ζωής. Το αίσθημα της στέρησης στη διπλή του μορφή (έλλειψη μητέρας και ερωτικού δεσμού) φαίνεται να βιώνεται πλέον περισσότερο καρτερικά από την Κυβέλη, χωρίς αυτό όμως να σημαίνει απαραίτητα βίωση της έντασής του. Είναι μάλλον περισσότερο εσωτερική αλλά διαρκής η επίδρασή του, με αποτέλεσμα να της στερεί κάθε αίσθηση ζωντάνιας και νεότητας:

Ένιωθε τον εαυτό της γερασμένο κι ερημικό, σαν τον ευκάλυπτο της αυλής. (95)

Μια μεγάλη αλλαγή στη ζωή της Κυβέλης θα επέλθει με τη σχέση που αναπτύσσει με τον Σπύρο, έναν ταλαντούχο και ιδιόρρυθμο συμμαθητή της στο Ωδείο. Ο Σπύρος γοητευμένος από την Κυβέλη της εξομολογείται τον έρωτά του:

- Δε μου λες, τόχεις καταλάβει πως σ' αγαπώ;

Τόπε με μιαν αλλοιώτικη, υπόγεια φωνή, σα να τη χάιδευε στο πιο βαθύ μυστικό του σώματός της.

Ένα πολύχρωμο, ζεστό θάμα σκόρπισε μέσα στη νύχτα.

- Δεν … δεν … δηλαδή … να, μου περνούσε καμιά φορά απ' το μυαλό αυτή η ιδέα … αλλά … πώς να στο πω … μου φαινόταν πως … πως ήταν βρώμικο να το σκέφτουμαι.

- Και, πώς αντιδράς σ' αυτό;

- Σ' αγαπώ … σαν … σαν όλους τους ανθρώπους που αγαπώ …

Έλεγε αλήθεια. Μα κείνος δεν άκουσε. Είχε πάντα την ικανότητα ν' ακούει αυτό που ήθελε.

- Μ' αγαπάς … Μ' αγαπάς.

Όρμησε να τη φιλήσει, μα τραβήχτηκε. Πρώτη φορά. Της φαινόταν σαν ψέματα, σα να μη ζούσε η ίδια όλη τη σκηνή. Όπως τότε. Ναι, μα … (105 – 106) [η έμφαση δική μου]

Στο παραπάνω απόσπασμα, στον παρατιθέμενο λόγο των προσώπων παρεμβάλλονται χωρία μεσολαβημένα αφηγηματικά, στα οποία ο αναγνώστης άλλοτε αποκτά πρόσβαση στη σκέψη και στις εσωτερικές αντιδράσεις των προσώπων, κι άλλοτε γίνεται αποδέκτης του αφηγητικού σχολιασμού, που υπερβαίνει τη γνώση των

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

προσώπων και θέτει την κατάσταση σε μια διάσταση που ξεπερνά τις συνθήκες της στιγμής και την περιορισμένη οπτική των προσώπων. Ο αναγνώστης βλέπει πίσω από τα εκπεφρασμένα λόγια των χαρακτήρων και συνειδητοποιεί τη μονομέρεια του ερωτικού αισθήματος και τους εγγενείς ανασταλτικούς παράγοντες της ευόδωσής του. Μέσα από τον παραπάνω «διάλογο» διαφαίνονται οι σαθρές βάσεις πάνω στις οποίες ξεκινά να χτίζεται η σχέση της Κυβέλης με τον Σπύρο: Η Κυβέλη ποτέ δεν παραδέχτηκε ότι αγαπά τον Σπύρο. Η πεποίθηση του Σπύρου για την αμοιβαιότητα των συναισθημάτων της δεν είναι τίποτε άλλο από μια ψευδαίσθηση: ακούει αυτό που θέλει να ακούσει. Ερμηνεύει τα αισθήματά της με τρόπο που να ικανοποιείται η δική του έλλειψη κι ανάγκη. Σε αφηγηματολογικούς όρους, συντελείται έτσι εξαρχής μια «παραβίαση» στην αφηγηματική κατηγορία της *Επικοινωνίας*: το επικοινωνιακό αυτό «σφάλμα», το οποίο θα επαναλαμβάνεται σε πολλά σημεία της σχέσης ανάμεσα στους δύο μυθοπλαστικούς χαρακτήρες, θα αποβεί μοιραίο, όπως θα φανεί στη συνέχεια της αφήγησης.

Μέσα από τις τελευταίες φράσεις του αποσπάσματος, στις οποίες είναι έκδηλη η εστίαση της Κυβέλης σε ένα είδος σύντομου παρατιθέμενου μονόλογου, τίθεται ένας ακόμη παράγοντας που θα αποδειχτεί καταλυτικός στη συνέχεια της αφήγησης: η παρουσία στο μυαλό της Κυβέλης του Άρη, που θα αποτελεί συνεχές μέτρο σύγκρισης με τον Σπύρο και τη σχέση στην οποία εμπλέκεται.[243]

Όπως στο παραπάνω απόσπασμα, σε πλήθος σημείων της αφήγησης ο αφηγητής γνωρίζει τους ήρωες καλύτερα από ό,τι παρουσιάζονται να γνωρίζουν (ή να θέλουν να παραδεχτούν για) τον εαυτό τους. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα συνδυασμού ψυχο-αφήγησης και αφηγημένου μονολόγου:

> *Στο βάθος, στο πολύ σκοτεινό κι άγνωστο βάθος του εαυτού της, ήξερε πως δεν τον αγαπούσε. Μα αρνιόταν να το ιδεί κατάματα. Και τον ευγνωμονούσε για κείνη την πλήρωση που διάβαζε στα μάτια του. Δεν θα μπορούσε ποτέ να πληγώσει εκείνο το βλέμμα. Ήταν τόσο γυμνός, τόσο εκτεθειμένος.* (106)

Πέρα από την πραγματική αιτία για την οποία η Κυβέλη εισέρχεται στη σχέση με τον Σπύρο, το απόσπασμα αυτό είναι επίσης σημαντικό για το ζήτημα της ενηλικίωσης που πραγματευόμαστε. Η Κυβέλη εντοπίζεται ακόμη σε μια κατάσταση – ηθελημένης

[243] Για τις συνεχείς συγκρίσεις στο μυαλό της Κυβέλης μεταξύ του Άρη και του Σπύρου (ή των στιγμών που φαντάζεται ότι θα ζούσε κοντά στον Άρη) δες: 104, 106, 108, 125, 130, 134, 135

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

εν πολλοίς – άγνοιας των πραγματικών αισθημάτων της, των κινήτρων της, του εαυτού της.

Η αντίθεση ανάμεσα στα συναισθήματα της Κυβέλης και του Σπύρου γίνεται εμφανέστερη από τη συγκριτική παρουσίαση της συνείδησης των δύο προσώπων το βράδυ, αμέσως μετά την «εξομολόγηση» του έρωτα. Αρχικά παρατίθενται οι σκέψεις και τα συναισθήματα του Σπύρου:

> *Έπεσε στο κρεβάτι του με τη γεύση του θάματος στο σώμα, στα χείλια, στο μέτωπο. Θάθελε να πάρει έναν οποιοδήποτε ηλίθιο στο τηλέφωνο να του πει: «Μ' αγαπάει». Να το φωνάξει οπουδήποτε. Ο ουρανός έκαιγε σαν ένα άρρωστο φλογισμένο μέτωπο. Ώστε ήταν τόσο απλό. Ένα αδύνατο κοριτσίστικο πρόσωπο με χυτά μαλλιά και λεπτά χείλια. Τίποτ' άλλο. Κι έφτανε για ν' αλλάξει το χρώμα του κόσμου*. (107)

Στο χαρακτηριστικό αυτό παράδειγμα συνδυασμού αρμονικής ψυχο-αφήγησης και αφηγημένου μονολόγου δεν εντοπίζεται κάποιο «αποστασιοποιημένο» ή ειρωνικό σχόλιο του αφηγητή. Μέσω της «συμπαθούς» ταύτισης του αφηγητή, ο αναγνώστης οδηγείται να συμμεριστεί τα συναισθήματα του Σπύρου, να πειστεί κατά κάποιο τρόπο για τη «γνησιότητά» τους. Το μόνο στοιχείο που τον «υποψιάζει» αρνητικά (όσον αφορά το χαρακτήρα και την έκβαση της σχέσης, σε συνδυασμό μάλιστα με τη στάση της Κυβέλης, την οποία γνωρίζει) αποτελεί η χρήση της αναλογίας, που παραπέμπει σε μια μη υγιή κατάσταση. Επιπλέον, η χρήση της γλώσσας έχει στο σημείο αυτό μεγάλη σημασιοδοτική αξία. Ιδιαίτερα η χρήση της φράσης «τίποτ' άλλο» παραπέμπει στις αντιδράσεις και τα συναισθήματα της Κυβέλης, την πρώτη νύχτα μετά την ερωτική εξομολόγηση του Άρη (69 – 70). Ο Σπύρος τώρα (όπως και η Κυβέλη τότε) δεν έχει ανάγκη από τίποτε άλλο, για να γεμίσει το κενό που αισθανόταν μέχρι τότε. Το μόνο που τον ενδιαφέρει και τον γεμίζει πραγματικά είναι ο έρωτας με την Κυβέλη, ο οποίος διαθέτει μεταμορφωτική δύναμη, αλλάζει τον κόσμο γύρω του. Παρόμοια δύναμη του έρωτα είχε συναισθανθεί και η Κυβέλη πριν πολλά χρόνια.

Μέσω της τοποθέτησης του Σπύρου ως αντικείμενου αφηγητικής εστίασης (στο σημείο της ψυχο-αφήγησης) και ως υποκειμένου εστίασης (στο σημείο του αφηγημένου μονολόγου) επιτελούνται δύο βασικές λειτουργίες. Αρχικά, ο αναγνώστης έχει πρόσβαση στο βάθος και την ειλικρίνεια των συναισθημάτων του για την Κυβέλη. Κατόπιν, γίνεται μια έμμεση παραπομπή στο αντίστοιχο επεισόδιο

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

της έναρξης της σχέσης ανάμεσα στην Κυβέλη και στον Άρη. Η «αναδρομική» αυτή σύνδεση των δύο επεισοδίων επιτρέπει στον αναγνώστη σημαντικές παρατηρήσεις: στο προηγούμενο επεισόδιο δεν υπήρξε αντίστοιχη παρουσίαση της συνείδησης του Άρη, των αντιδράσεων, των σκέψεων, των συναισθημάτων, με ό,τι αυτό συνεπάγεται για την αφηγηματική οικονομία. Ο Άρης δεν υπήρξε εστιάζων, παρά μόνο αντικείμενο εστίασης της Κυβέλης. Ο Σπύρος ως εστιάζων έτσι τοποθετείται αφηγηματικά πλησιέστερα στη θέση της ερωτευμένης με τον Άρη Κυβέλης, ενώ διαφοροποιείται τόσο ως προς τον Άρη (του οποίου τα συναισθήματα και τον τρόπο σκέψης ο αναγνώστης ουσιαστικά αγνοεί πλήρως) όσο και ως προς την Κυβέλη στην παρούσα στιγμή, όπως καταδεικνύεται από το χωρίο που ακολουθεί:[244]

> *Η Κυβέλη κλειδώθηκε γρήγορα στην κάμαρά της για να πιπιλήσει μονάχη της τούτο τ' αποψινό περιστατικό. Ήταν προ πάντων σαστισμένη. Στο κάτω – κάτω, τι το καινούργιο είχε συμβεί; Τόσον καιρό τόξερε ασυνείδητα, μα επέμενε να τ' αγνοεί. Και με την ίδια κακοπιστία, επέμενε ν' αγνοεί πως δεν τον αγαπούσε. Ήταν τόση η αχτινοβολία της δικιάς του αγάπης, ώστε την τύλιγε μέσα σ' ένα σύννεφο πορτοκαλένιο, που έπλεε στον αέρα, πάνω απ' το χώμα. Τώρα πια ήταν αργά για να διαλύσει την παρεξήγηση. Αύριο. Αύριο θα σκεφτόταν όλα απ' την αρχή. Ίσως αν τον απομάκρυνε σιγά – σιγά …. Αν τούδειχνε πως δε γίνεται τίποτα. Μα πάλι θα ήταν κρίμα, τόσο κρίμα. Μια τόσο πλούσια δυνατότητα, πλούσια σα μιαν άνοιξη υγρή κι ατίθαση. Άσχετη, βέβαια, με τον έρωτα. Πού της υπατείας η λαμπρά περιβολή! Πού ήταν το παραμύθι που σε σήκωνε και σ' έντυνε με του φεγγαριού τη μουσική; Τι σχέση είχε η αποψινή ταραχή που μπορούσες να την αναλύσεις θαυμάσια στα διάφορα συστατικά της, τόση έκπληξη, τόση μοναξιά, τόσο απελπισία, με τη στιγμή που είχε μοιάσει – τότε – διαμάντι; Γύριζε και ξαναγύριζε πολλές ώρες στο κρεβάτι της ώσπου κατά τις τέσσερες το πρωί την πήρε ο ύπνος.* (107 – 108)

Η περιπλεγμένη ψυχική κατάσταση της Κυβέλης, η αστάθεια των σκέψεων και των συναισθημάτων της, η αβεβαιότητά της μεταδίδονται από το περιεχόμενο του εσωτερικού λόγου, την έντονη απορητική απόχρωση μέσω των αλλεπάλληλων ερωτήσεων, αλλά και των σαφών αφηγητικών παρεμβάσεων (σε αντίθεση με τον

[244] Η συσχέτιση του ρόλου του Σπύρου – «ερωτευμένου με την Κυβέλη» με αυτόν της Κυβέλης – «ερωτευμένης με τον Άρη» ενισχύεται και σε άλλα σημεία της αφήγησης. Κοινή λ.χ. η αποτυχημένη προσπάθεια του ερωτευμένου να «δει» στον ύπνο του το αγαπημένο πρόσωπο (86, 109). Σε γενικές γραμμές υπάρχει στο σημείο αυτό μυθοπλαστική αξιοποίηση του γνωστού μοτίβου του ερωτικού τριγώνου σε ένα πλαίσιο ανανταπόδοτου (και καταστροφικού συχνά) ερωτικού πάθους.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

λόγο του Σπύρου, όπως προαναφέρθηκε), οι οποίες πιστοποιούν ουσιαστικά την έλλειψη βαθύτερης γνώσης και βεβαιότητας της ηρωίδας, της καταλογίζουν κακόπιστη διάθεση και θέτουν έτσι σε αμφισβήτηση την κρίση και τις επιλογές της. Η Κυβέλη από τη μια παρουσιάζεται να κατανοεί ότι η σχέση τους βασίζεται ουσιαστικά σε «παρεξήγηση» και να προτίθεται να την διαλύσει, και από την άλλη φαίνεται να ελκύεται από τις «δυνατότητες» που της ανοίγει η σχέση αυτή. Ωστόσο, γνωρίζει ότι δεν πρόκειται για έρωτα, από τη δική της τουλάχιστον πλευρά, όπως εξάλλου αφήνει να διαφανεί ξεκάθαρα η σύγκριση στην οποία προβαίνει με τα συναισθήματα που έτρεφε για τον Άρη.[245] Σε διάφορα σημεία της αφήγησης η Κυβέλη παρουσιάζεται να αισθάνεται ποικιλοτρόπως στην παρουσία του Σπύρου: ζεστασιά, συμπάθεια, στοργή, θαυμασμό, οίκτο, σκληρότητα, επιθυμία για εκδίκηση, αηδία, απελπισία, αδιαφορία, αίσθηση του αδιέξοδου, αγανάκτηση, βαναυσότητα, ειρωνεία, μίσος (101, 106, 108, 112, 113, 115, 117, 121, 125, 126, 127, 162, *et passim*).

Η περιγραφή της σχέσης της Κυβέλης με τον Σπύρο θα μπορούσε εύκολα να ολισθήσει σε μια στεγανή κατηγοριοποίηση σε τυπικούς ρόλους: ο Σπύρος – θύμα βρίσκεται υπό την τυραννική κυριαρχία της Κυβέλης, που διασκεδάζει να τον βλέπει να υποφέρει, όπως φαίνεται σε αποσπάσματα όπως το παρακάτω:

> *Κι η Κυβέλη, άνανδρα κι άτιμα, ξεσπούσε όλη τη δυστυχία της ζωής της πάνω στο μοναδικό θύμα που κατόρθωσε ν' αποχτήσει. Υπάρχει ένα είδος ψυχολογικής επίπτωσης που μετατοπίζει τη δυστυχία, τη βρώμα, την κακία, απ' τον πιο δυνατό, στον πιο αδύνατο. Ο καθένας μας έχει το θύμα του. Εχτός πια αν βρεθεί στο τελευταίο, τελευταίο σκαλοπάτι που δεν έχει παραπέρα. Εχτός αν τύχει κι είναι δούλα σε σπίτι ή γέρος εκατοχρονίτης ή φτωχός ή φυλακισμένος, γιατί τότε πληρώνει τη δυστυχία ολωνών.* (110)

Ο σαφής και κατηγορηματικός αφηγητικός σχολιασμός των πράξεων της Κυβέλης, σε συνδυασμό με τη χρήση του «διαχρονικού» Ενεστώτα προσδίδουν έμφαση στην εξουσιαστική συμπεριφορά της Κυβέλης και στη θυματοποίηση του Σπύρου. Η Κυβέλη ορίζεται να καταλαμβάνει μια θέση σε μια τυπική και συνηθισμένη στις ανθρώπινες σχέσεις αλυσίδα δυστυχίας και πόνου. Το θύμα γίνεται θύτης, κ.ο.κ., όσο

[245] Η χρήση και πάλι του β΄ προσώπου της «εμπάθειας» προσκαλεί τον αναγνώστη να συμμεριστεί τη θέση της ηρωίδας, να δει τα πράγματα από τη δική της οπτική.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

καθένας μπορεί να βρει κάποιον περισσότερο αδύναμο από τον ίδιο, στον οποίο να επιβάλει καταστάσεις πόνου και δυστυχίας που βίωσε ο ίδιος.

Αργότερα, η Κυβέλη, προσπαθώντας να ερμηνεύσει τη σχέση της με τον Σπύρο και ακολουθώντας τα σχετικά στερεότυπα, θα του αποδώσει ένα «θηλυκό, παθητικό ρόλο» παρόλη «την αρσενική του ιδιοσυγκρασία» (185). Το ίδιο γεγονός ωστόσο αποτελεί ένα ευδιάκριτο σχόλιο για τη σχετικότητα των έμφυλων κοινωνικών ρόλων, ακόμη και σε ερωτικό επίπεδο. Ο χαρακτηρισμός «αρσενικό» ή «θηλυκό» φαίνεται να συνδέεται περισσότερο με τον τρόπο σκέψης και συμπεριφοράς στο πλαίσιο των κοινωνικών σχέσεων, παρά με το βιολογικό φύλο του καθενός. Είναι περισσότερο θέμα διαπροσωπικής διαπραγμάτευσης και «συσχετισμού» δυνάμεων στο πλαίσιο της συγκεκριμένης σχέσης, παρά κάτι έξωθεν προκαθορισμένο. Ο ρόλος του Σπύρου στη σχέση του με την Κυβέλη είναι αυτός που παραδοσιακά ορίζεται ως «θηλυκός» (και κατ' επέκταση της Κυβέλης ως «αρσενικός»). Αργότερα, στη σχέση που θα συνάψει η Κυβέλη με τον Άρη, θα αναλάβει το «θηλυκό» ρόλο. Τελικά, όπως θα διαφανεί στη συνέχεια, η Κυβέλη θα αισθανθεί άβολα και με τα δύο είδη ρόλων, αξιώνοντας τη δυνατότητα να προσδιορίζει η ίδια το ρόλο της σε κάτι τόσο προσωπικό, όπως ο ερωτικός τομέας.

Η εικόνα του Σπύρου προβάλλεται ως ιδιαίτερα συμπαθής στον αναγνώστη μέσα από την προβολή του ως εστιαστή, όπως προαναφέρθηκε, η οποία φανερώνει τα ειλικρινή και απόλυτα ερωτικά αισθήματά του προς την Κυβέλη, αλλά και μέσω της περιγραφής από τον αφηγητή της οικογενειακής του κατάστασης: έχοντας χάσει σε μικρή ηλικία τη στοργική του μητέρα εγκαταλείπεται από τον σκληρό πατέρα του σε κάποιους συγγενείς. Προσωπική και αφηγητική εστίαση διαγράφουν μια ιδιαίτερα θετική εικόνα του. Επιπλέον, η οικογενειακή κατάσταση και η ανατροφή του παραπέμπουν έντονα στις αντίστοιχες της Κυβέλης. Η στέρηση της μητέρας, η απουσία του πατέρα, η ανατροφή από συγγενείς θα μπορούσαν να αποτελέσουν κοινά σημεία αναφοράς που θα απεργάζονταν μια ουσιαστική επαφή μεταξύ τους. Ωστόσο, δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο. Επιπλέον, γίνεται φανερό ότι παρόμοιες συνθήκες ζωής, ενώ οδήγησαν στην απόσυρση, στην απομόνωση και στη σκληρότητα την Κυβέλη, κατέστησαν αντίθετα τον Σπύρο τρυφερό, έτοιμο να δώσει τα πάντα στην αγάπη του

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

για την Κυβέλη.[246] Με τον τρόπο αυτό και πάλι οι δύο χαρακτήρες παρουσιάζονται ο μεν φωτισμένος θετικά, η δε αρνητικά.

Με λεπτούς ωστόσο αφηγηματικούς χειρισμούς αποφεύγεται ένας αυστηρός και απόλυτος χαρακτηρισμός των μυθοπλαστικών προσώπων και κυρίως της ηρωίδας.[247] Παρά τη σκληρότητα της συμπεριφοράς της η Κυβέλη παραμένει συμπαθής στον αναγνώστη, ο οποίος μέσα από την αφήγηση συναισθάνεται μαζί της την κλιμακούμενη εντύπωση της ασφυξίας που νιώθει στη σχέση της με τον Σπύρο και του συναισθηματικού «εκβιασμού» στον οποίο υπόκειται από αυτόν.[248] Έχει οδηγηθεί αθέλητα σε μια σχέση, η οποία ικανοποιεί μεν τον Σπύρο, αλλά έχει καταντήσει να βιώνεται ως δυσβάσταχτη θυσία για την ίδια.[249] Πρόκειται κατά βάση για μια σχέση δεσμευτική, στην οποία τα όρια του υποκειμένου και του αντικειμένου της δέσμευσης είναι συγκεχυμένα και σε διαρκή διαπραγμάτευση. Σε πρώτη εντύπωση, επιβάλλεται στον Σπύρο, ουσιαστικά όμως, μέσα από την τεράστια αγάπη που της δείχνει και την ευτυχία που φαίνεται ότι αντλεί από αυτή, άγεται και η ίδια συναισθηματικά. Έχοντας την ελπίδα ότι μπορεί να επωφεληθεί με κάποιον τρόπο και η ίδια από τη σχέση τους, εγκλωβίζεται περισσότερο σ' αυτήν. Αυτό που δεν εκφράζει ως λόγο στον Σπύρο – το ότι δηλαδή δεν είναι ικανοποιημένη από το δεσμό τους – εκφράζεται έμμεσα ως αντιπαράθεση μαζί του, ως εριστική και τυραννική ακόμη συμπεριφορά.[250]

Η Κυβέλη αισθάνεται τον εαυτό της «σα μια πόρτα κλειστή» (113), που άνοιξε ξαφνικά αφήνοντάς την εκτεθειμένη. Ουσιαστικά ο Σπύρος είναι αυτός ο οποίος κατά κάποιον τρόπο «παραβιάζει» άθελά του την πόρτα αυτή, επιχειρώντας να πλησιάσει το βαθύτερο κόσμο της Κυβέλης που κρατούσε καλά προφυλαγμένο από τους γύρω της. Ως αποτέλεσμα, η ηρωίδα οδηγείται σε μια ενστικτώδη αντίδραση: η επιθετική της συμπεριφορά προς τον Σπύρο μπορεί να ερμηνευτεί ως η παραδοσιακή μορφή της ψυχολογικής άμυνας, στην οποία καταφεύγει αισθανόμενη ότι κάποιος

[246] Ο Σπύρος ήταν αρχικά – όπως ακριβώς η Κυβέλη – κλεισμένος «σ' έναν ατέλειωτο μονόλογο». Η σχέση του όμως με την Κυβέλη αλλάζει δραματικά τα πάντα (δες 123 – 124)

[247] Για μια ανάλογα «εύκαμπτη» αφηγηματική προοπτική στην *Πολιορκία* του Κοτζιά, με διαφορετικούς ωστόσο στόχους και αποτελέσματα δες Παπαρούση (2005: 19 – 42).

[248] Πβ. «Θα προτιμούσε πολύ νάταν φίλοι. Μα δε διάλεγε. Δεν είχε διαλέξει ποτέ στη ζωή της. Ίσως στο βάθος, να μην ήξερε τι ήθελε.» (113)

[249] «Στο τέλος κατάντησε να τον ζηλεύει για την ευτυχία που τούδινε, ανεύθυνα έστω, μόνο και μόνο με το να υπάρχει. Δεν την ευγνωμονούσε αρκετά για το πρόσχημα που τούδινε. Ενώ αυτή χρεωνόταν μ' ένα σωρό πράματα εντελώς άσχετα και ξένα. Άσχετα από κάθε τι αληθινά δικό της, απ' αυτό που ήθελε.» (115 – 116) Πβ. 125, 127 – 128, 162 – 163.

[250] Πβ. «Η Κυβέλη θύμωνε όταν δεν αναγνώριζε τις θυσίες της. Θύμωνε σιωπηλά, υπόκωφα κι επειδή δε μπορούσε να του φωνάξει κατάμουτρα την αγανάχτησή της, έβρισκε ένα σωρό παροχετεύσεις.» (125)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

παραβιάζει ευαίσθητες και πολύ προσωπικές περιοχές της συνείδησής της, επιβάλλοντάς της «ξένους» προς αυτήν συναισθηματικούς όρους:

> *Έβλεπε τον εαυτό της σα μια πόρτα κλειστή από χρόνια που άνοιξε άξαφνα δίχως να μπορεί πια να κλείσει. Ναι, αυτό ήταν. Θάμενε έτσι ορθάνοιχτη, εκτεθειμένη σ' όλη της τη ζωή. Μα κείνος φαινόταν τόσο ευτυχισμένος. Η Κυβέλη, με την ορμητική ευπιστία των νιάτων, έπαιρνε κατά γράμμα τον κάθε του μορφασμό, την κάθε του χειρονομία. Δεν της περνούσε η ιδέα πως μπορούσε νάναι λιγότερο ενθουσιασμένος ή λιγότερο μελαγχολικός απ' ό,τι έδειχνε. Δε θα τούλεγε ποτέ τι ήταν για κείνη τα χαμόγελα κι οι ματιές των γνωστών που συναντούσαν στο δρόμο και τι χτυποκάρδι της έδιναν οι αισχρολογίες της μαγκιάς, όταν περπατούσαν αγκαλιασμένοι στα σοκάκια. Κανένας δε θα μάθαινε ποτέ πόσο δύσκολα, πόσο τραυματικά κι αγέρωχα είναι τα πρώτα νιάτα ενός κοριτσιού, ώσπου να λυγίσουν σιγά – σιγά ως κάτω, ίσαμε που να χάσουν ως και τη μνήμη ακόμα μιας κορυφής.* (113 – 114)

Τα ευδιάκριτα αφηγητικά σχόλια του παραπάνω αποσπάσματος διαφοροποιούν την ανώτερη, όπως προβάλλεται έντονα, αφηγητική γνώση από την αντίστοιχη των ηρώων και κυρίως της Κυβέλης, στην οποία καταλογίζεται «ευπιστία», χαρακτηριστικό, όπως τονίζεται, της νεότητας. Η ειλικρίνεια των συναισθημάτων του Σπύρου πάντως δεν τίθενται για τον αναγνώστη σε σοβαρή αμφισβήτηση, λαμβάνοντας μάλιστα υπόψη το περικείμενο, όπου η πρόσβαση που του επιτρέπεται αφηγηματικά στις σκέψεις και στα συναισθήματα του χαρακτήρα συνηγορούν υπέρ της «αλήθειας» τους. Αυτό που προωθείται, αντίθετα, στο συγκεκριμένο σχόλιο και συμβάλλει στη συμπαθή εικόνα της Κυβέλης, είναι ακριβώς η υιοθέτηση από αυτήν μιας «ευθείας», «αθώας» προσέγγισης του Σπύρου και των συναισθημάτων του: η Κυβέλη δεν μπορεί να φανταστεί ότι τα αισθήματα του Σπύρου θα μπορούσαν να είναι στην πραγματικότητα λιγότερο έντονα από όσο έδειχναν. Η πιθανή απόχρωση εγωισμού που μπορεί να κρύβεται σε μια τέτοια στάση αντισταθμίζεται από την «ευπιστία» της, την ευκολία της να πιστεύει και να πείθεται από αυτό που της υποδεικνύεται, χωρίς υπόγειες ή κακοπροαίρετες σκέψεις.[251] Επιπρόσθετα, το τέλος

[251] Αργότερα βέβαια, όταν ο Σπύρος αποφασίζει να τερματίσει τη σχέση τους, η «ευπιστία» της Κυβέλη μετατρέπεται σε «κυνισμό» και «πίκρα» (140). Ως δείγμα ψυχολογικής αυτοάμυνας και ταυτόχρονα έλλειψης ικανότητας να ερμηνεύει ορθά τα συναισθήματα, τόσο τα δικά της όσο και του Σπύρου, δεν μπορεί να παραδεχτεί ότι ο Σπύρος ήταν αρχικά αληθινά ερωτευμένος μαζί της και θεωρεί ότι την εξαπατούσε: «Έβλεπε σαν υποκρισία τον παλιό εκείνο παφλασμό του κι ήταν θυμωμένη με τον εαυτό της που τον είχε πάρει κατά γράμμα. Ήτανε θύμα. Θύμα.» (140)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

του αποσπάσματος («Κανένας δε θα μάθαινε ποτέ … μιας κορυφής») – στο οποίο η προσωπική με την αφηγητική φωνή συμπλέκονται δυσδιάκριτα – καθιστά την Κυβέλη ακόμη πιο συμπαθή στον αναγνώστη, τόσο λόγω του περιεχομένου φράσης όσο και μέσω της χρήσης του «διαχρονικού» ενεστώτα. Η ηρωίδα τοποθετείται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο δυσκολιών, τραυματικών εμπειριών, αξιοπρέπειας και ταυτόχρονα συμβιβασμών και αίσθησης της πτώσης που αισθάνεται γενικά ένα κορίτσι «στα πρώτα νιάτα του».[252]

Η «ορμητική ευπιστία των νιάτων» λειτουργεί υπονομευτικά γενικότερα για την «ορθότητα» των κριτηρίων με τα οποία η Κυβέλη εκτιμά στην ηλικία αυτή (και σαφώς σε νεαρότερη) πρόσωπα, πράγματα, καταστάσεις, συναισθήματα δικά της και των άλλων. Αν και με όχι τόσο εμφανή τρόπο, ο συνδυασμός αυτής της αφηγητικής δήλωσης με προγενέστερες στην αφήγηση, στις οποίες ετίθεντο σε αμφισβήτηση τα «μέτρα» και η προοπτική της Κυβέλης – παιδιού, έχει ως αποτέλεσμα να οργανώνεται αφηγηματικά μία διττή διεργασία προσέγγισης και απομάκρυνσης του αναγνώστη από τις ερμηνευτικές διεργασίες της ηρωίδας. Κατά τη διαδικασία αυτή η συμ-πάθεια που δημιουργεί η προβολή της οπτικής της ηρωίδας στον αναγνώστη δεν οδηγεί βέβαια στην ταύτιση μαζί της: πάντα υπάρχει η – υπόρρητη έστω – επιφυλακτικότητα στον αναγνώστη σχετικά με την ορθότητα των εκτιμήσεων της ηρωίδας, ακόμη και της ίδιας της συναισθηματικής της κατάστασης και των επιθυμιών της.

Επιπλέον, στο παραπάνω απόσπασμα, για μία ακόμη φορά τονίζεται η έλλειψη επικοινωνίας της Κυβέλης με τον Σπύρο όσο και με το σύνολο του περιβάλλοντός της. Η Κυβέλη, έχοντας αποκόψει κάθε δεσμό ουσιαστικής επικοινωνίας με τους γύρω της, δεν μπορεί να εκφράσει τα συναισθήματά της και τις επιθυμίες της σε κανέναν. Τα τραύματα της παιδικής της ηλικίας, ο πρώτος έρωτας, η καταπίεση, η στέρηση που βίωνε, φυλάγονται βασανιστικά μέσα της, χωρίς να κοινοποιηθούν ποτέ, σε αντίθεση με τον Σπύρο, που τα έχει συζητήσει τουλάχιστον με την Κυβέλη. Το γεγονός αυτό καθιστά τις τραυματικές αυτές εμπειρίες ακόμη πιο επώδυνες, προσδίδοντάς τους διαστάσεις συχνά υπερβολικές.

[252] Στο σημείο αυτό εντοπίζεται μία από τις σπάνιες περιπτώσεις στο έργο αναφοράς σε μια συλλογικότητα γυναικείας εμπειρίας και ενηλικίωσης, στην οποία εντάσσεται η ηρωίδα. Για μια παρόμοια περίπτωση «διαχρονικών» σχολίων σχετικά με τα αγόρια και τα κορίτσια πβ. «Περπατούσε πάντα με τ' αριστερό χέρι στην τσέπη του πανταλονιού του και στο δεξί χέρι κρατούσε μια βέργα. Τ' αγόρια έχουν χίλιους δυο τρόπους να κρύψουν τα χέρια που περισσεύουν, τσέπες, αλυσίδες, βέργες, ενώ τα κορίτσια, ώσπου ν' αποχτήσουν τσάντα είν' αδύνατο να βολέψουν τα μέλη τους.» (64)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Σε σεξουαλικό επίπεδο αντανακλάται όχι μόνο η έλλειψη επικοινωνίας μεταξύ τους, αλλά κυρίως η καταπίεση της ηρωίδας. Μέσω της ερωτικής πράξης η Κυβέλη όχι μόνο δεν ικανοποιείται, αλλά αντίθετα αισθάνεται τον έλεγχο, την ταπεινωτική υποταγή, τη στέρηση της απόλαυσης:

> *Η Κυβέλη αφηνόταν από οίκτο, από αδιαφορία, από απελπισία. … Δεν του συγχωρούσε την έξαλλη ευτυχία πούπαιρνε απ' το σώμα της, λαίμαργα, βιαστικά, χωρίς τεχνική. Αυτό που για μια ώριμη γυναίκα θάταν κομπλιμέντο, το θεωρούσε βρισιά. Δεν καταλάβαινε το νόημα όλης αυτής της ιστορίας. Ούτε ζητούσε να το καταλάβει. Υποψιαζόταν μονάχα το κάτι άλλο. Μια φορά τον δάγκωσε δυνατά στον ώμο. Ο Σπύρος νόμισε πως τόκαμε από ευγνωμοσύνη, από πλήρωση κι ήταν περήφανος για το σημάδι.* (127 – 128)

Πέρα από την αδυναμία του Σπύρου να «διαβάσει» σωστά τα «σημάδια» της Κυβέλης, σε μια σχέση ολοένα βαθύτερης ασυνεννοησίας και παρερμηνειών, στο παραπάνω χωρίο τονίζεται η δυσλειτουργία της ηρωίδας στον ζωτικό τομέα της σεξουαλικότητας, γεγονός που επηρεάζει άμεσα όλες τις πτυχές της προσωπικότητας και της έμφυλης ταυτότητάς της. [253]

Η Κυβέλη βρίσκεται γενικά σε μια συνεχή κατάσταση «αποστασιοποίησης» από το περιβάλλον της, ακόμη και από τον ίδιο της τον εαυτό. Αισθάνεται να ζει τη ζωή μιας άλλης, να παρατηρεί από μακριά τα πράγματα και τον ίδιο της τον εαυτό με τις αισθήσεις αμβλυμμένες. Νιώθει ότι η ζωή γλιστρά από τα χέρια της χωρίς η ίδια να μπορεί να αντιδράσει:

> *Θα μπορούσε νάταν ευτυχισμένη.* […] *Ne soyons pas trop exigeants. Πάθαινε μοιραία, ακατανίκητα, ένα είδος φιάσκου μπροστά σε κάθε κατάσταση, τέτοιο που της ήταν ολότελα αδύνατο να τη χαρεί, να τη γευτεί.* (115)[254]

[253] Για θέματα της γυναικείας σεξουαλικότητας και τον τρόπο σύνδεσής της με τη συγκρότηση της ταυτότητας δες Stimpson & Persons (1980).

[254] Πβ. «Της φαινόταν σαν ψέματα, σα να μη ζούσε η ίδια όλη τη σκηνή.» (106), «Κι η στιγμή ήταν πάλι ξένη και μακρινή, σαν καράβι που περνάει στ' ανοιχτά ενός λιμανιού, σαν τ' άσπρο μάρμαρο ενός τάφου. Σα να μην έκαιγε πραγματικά η κάθε αχτίδα. Σα να μην ήταν δικό της το κορμί που περπατούσε στη γυαλιστερή στράτα. Είχε πεθάνει άραγες από τότε, δίχως να το καταλάβει; … Δεν ένιωθε τη δύναμη να επαναστατήσει. Θα μπορούσε νάναι μια τέτοια ευτυχία η μέρα κι η γαληνεμένη απλωσιά του καλοκαιριού κι η υγρή άνοιξη που ανάσαινε δεξιά τους και τα νιάτα που τραγουδούσαν στο σώμα τους. Θα μπορούσε νάναι μια τέτοια ευτυχία με τον Άρη. Και με τον Σπύρο έχαναν τη κάθε γεύση κι έμενε μονάχα η νοσταλγία της ζωής, που γλιστρούσε άθικτη, παρθενικιά, σαν τον υδράργυρο πάνω στο γυαλί.» (133 – 134) «Έτσι θα γλιστρούσαν όλα τα πράματα μες απ' τα δάχτυλά της, παρθενικά κι άχρηστα.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Η Κυβέλη είναι ανίκανη να χαρεί τη ζωή της γενικά και τη σχέση της με τον Σπύρο:

> *Ήταν γραμμένο στα τεφτέρια πως ήταν ερωτευμένη με τον Σπύρο. Δεν ήξερε ακριβώς, πού, σε ποια τεφτέρια, μα οπωσδήποτε σε κάποια τεφτέρια ήταν γραμμένο. Κι απόψε ο λογαριασμός έγραφε: «Μεταφυσικός περίπατος», ενώ ήταν μια στάχτινη μελαγχολία, όπως πάντα. Όπως εδώ και μερικά χρόνια είχε αρχίσει να τρέχει εις βάρος της ένα χρέος πούγραφε απάνω: «Νιάτα». Ένα χρέος που δεν είχε υπογράψει. Το μόνο κομμάτι απ' τη ζωή της που αναγνώριζε σα δικό της ήταν ο Άρης*. (116)[255]

Αισθάνεται όλη της τη ζωή να είναι ετεροκαθορισμένη, προδιαγεγραμμένη και επιβεβλημένη από κάποια άγνωστη πηγή και η ίδια απλά επιτελεί το χρέος της βίωσής της. Η ίδια, όπως προαναφέρθηκε, αισθάνεται ότι δεν έχει τη δυνατότητα (ή την ικανότητα) να προχωρήσει σε επιλογές. Δέχεται παθητικά και άβουλα αυτό που της έχει αθέλητα οριστεί, ξεπληρώνοντας ένα ιδιόμορφο χρέος, μια νέα, «υπαρξιακή» μορφή της υποταγής στις επιθυμίες των άλλων. Η σχέση της με τον Άρη, ως αποτέλεσμα έκφρασης δικών της επιθυμιών, αποτελεί τη μοναδική εξαίρεση σε αυτήν την κατάσταση στην οποία νιώθει ότι βρίσκεται. Και αισθάνεται ότι μέσω του Σπύρου χάνει για δεύτερη φορά τον Άρη «από άτολμη άγνοια κι αβουλία» (139). Ο ρόλος του Σπύρου έτσι λαμβάνει για την Κυβέλη τα χαρακτηριστικά του *Αντιμάχου*, στην αναζήτηση του *Αντικειμένου* που εκπροσωπεί ο Άρης.

Η Κυβέλη αισθάνεται το περιβάλλον της ξένο προς αυτήν. Ο κόσμος γύρω της, ακόμη και ο πόλεμος που ξεσπά, της είναι αδιάφορα, καθώς έχει οχυρωθεί από παιδί σε έναν δικό της κόσμο. Ένας ανικανοποίητος έρωτας και μια μη ικανοποιητική σχέση ενέτειναν την απόσυρσή της από ένα περιβάλλον που είχε ως βασικό χαρακτηριστικό τη στέρηση και την αίσθηση της δυστυχίας. Όπως έχει προαναφερθεί, έχοντας απωλέσει νωρίς τη μητέρα – την πρώτη και σημαντικότερη γέφυρα επικοινωνίας με τους άλλους, αλλά και με τον εσωτερικό κόσμο, απομονωμένη από φίλους, χωρίς τη δυνατότητα επικοινωνίας με την οικογένειά της εγκατέλειψε κάθε προσπάθεια ουσιαστικής επαφής με το περιβάλλον και οδηγήθηκε έτσι σε αποξένωση από τα πράγματα, τους ανθρώπους, ακόμη και από τον εαυτό της, τον οποίο, όπως παρουσιάζεται μέσα από αφηγητικά σχόλια, αδυνατεί να κατανοήσει

[255] Πβ. «Είχε μονάχα την ικανότητα της στέρησης, της δυστυχίας. Δε μπορούσε να γευτεί τη χαρά.» (139)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

πλήρως. Κατά την τυπολογία της Horney (1978: 243 – 244), η οποία αποτυπώνει τις πιθανές «μεταβολές προσωπικότητας» στη γυναικεία εφηβεία, η ηρωίδα αποστασιοποιείται συναισθηματικά και υιοθετεί μιαν απαθή στάση σε όλους τους τομείς, ως αποτέλεσμα ενδοψυχικών συγκρούσεων. Η έφηβη αυτού του τύπου «είναι απόμακρη, αδιάφορη, παρατηρεί τον εαυτό της και τους άλλους, είναι ένας θεατής της ζωής. […] Τίποτε δεν έχει σημασία. Υπάρχει μια έντονη ασυνέπεια ανάμεσα στη ζωτικότητα και τα χαρίσματά της αφ' ενός και την έλλειψη εκδηλωτικότητας αφ' ετέρου. Συνήθως αισθάνεται ότι η ζωή είναι άδεια και βαρετή». (Horney 1978: 245 – 246)

Ενισχύοντας την αίσθηση παθητικότητας της ηρωίδας, που ταιριάζει απόλυτα στο παραπάνω περιγραφόμενο ψυχολογικό προφίλ, κατά το μεγαλύτερο μέρος του ο λόγος της στην αφήγηση είναι λόγος «εσωτερικός», **λόγος σιωπής** και όχι λόγος επικοινωνίας:

> *Όλο αυτό το μάταιο βουητό, γύρω ήταν τόσο ξένο. Ξένο κι εχθρικό. Αδύνατο να ταυτιστεί με το ρυθμό των ανθρώπων, της ζωής. Έμενε πάντα έξω από κάθε ανθρώπινη περιπέτεια, ριγμένη σ' ένα μοναχικό ακρογιάλι. Πολλές φορές αναρωτιόταν τι συμβαίνει, χωρίς να βρίσκει απόκριση*. (121)

Για όλους τους παραπάνω λόγους η πορεία στην εφηβεία και στα πρώτα νεανικά χρόνια της Κυβέλης θεωρούνται από την ηρωίδα όχι ως διαδικασία ανάπτυξης και ατομικής εξέλιξης αλλά ως μία συνεχόμενη πτώση.[256] Ως μοναδική λύση – ή και φυσική απόληξη – της κατάστασης αυτής αναδεικνύεται ο θάνατος:

> *Να μας βομβαρδίσουν. Θάταν μια κάποια λύση. Ήταν από καιρό έτοιμη να πεθάνει. Λυπόταν μονάχα που δεν είχε ζήσει, που δεν είχε τίποτα πια να χάσει. Μα τίποτα.* (121)

Το απόσπασμα αυτό, εμπλουτισμένο με ευδιάκριτες καβαφικές νότες, συμπυκνώνει το συναίσθημα του αδιεξόδου που βιώνει η Κυβέλη σε συνδυασμό με μια έντονη

[256] «Κανένας δε θα μάθαινε ποτέ πόσο δύσκολα, πόσο τραυματικά κι αγέρωχα είναι τα πρώτα νιάτα ενός κοριτσιού, ώσπου να λυγίσουν σιγά – σιγά ως κάτω, ίσαμε που να χάσουν ως και τη μνήμη ακόμα μιας κορυφής.» (114), «Υπάρχει ένα βάθος απόγνωσης που όταν τ' αγγίζεις δε μπορείς πια να ξυπνήσεις με τίποτα.» (116 – 117).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

πεισιθανάτια διάθεση. Ο θάνατος θα αναδειχθεί σε κεντρικό μοτίβο, το οποίο θα επιτελέσει λειτουργικό ρόλο στη συνέχεια της αφήγησης.[257]

Η συμπεριφορά της Κυβέλης έχει ως αποτέλεσμα τη σταδιακή μεταστροφή του Σπύρου και την τελική απομάκρυνσή του από αυτήν. Οι αντιδράσεις της ηρωίδας σε αυτήν την εξέλιξη είναι ενδεικτικές των διαδικασιών που διενεργούνται στο συναισθηματικό της κόσμο αλλά και σε επίπεδο αυτο-συνείδησης. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα:

> *Άνοιγε τα μάτια της κι ανακάλυπτε μ' αγωνία πως ζούσε ακόμα. Ο Σπύρος δεν την αγαπούσε. Της φαινόταν τόσο υπερφυσικό, ώστε δε μπορούσε να το χωρέσει το κεφάλι της. Ο Σπύρος δεν την αγαπούσε πια. Προσπαθούσε να ξεκαθαρίσει αυτή τη θολή δυστυχία μέσα της, να της δώσει μια μορφή, ένα όνομα. Ήταν πείσμα και θυμός επειδή είχε χάσει απροσδόκητα την κυριαρχία της πάνω σ' ένα ανθρώπινο πλάσμα που της ανήκε δικαιωματικά; Πονούσε ο εγωισμός της επειδή ήταν ανίκανη να κρατήσει μια κατάσταση που της ξέφευγε μες απ' τα χέρια;* (140)

Είναι εμφανής στα παραπάνω η αδυναμία λογικής επεξεργασίας από την Κυβέλη των συναισθηματικών δεδομένων τα οποία πρέπει να αντιμετωπίσει, και της κατάστασης στην οποία έχει περιέλθει λόγω της απομάκρυνσης του Σπύρου. Τα αφηγητικά σχόλια τονίζουν ακριβώς την ανεπάρκεια της Κυβέλης στο επίπεδο κατανόησης των γεγονότων, αλλά και του εαυτού της μέσα από την περιγραφή της προσπάθειας που κατέβαλλε να «χωρέσει στο κεφάλι της» την καινούργια κατάσταση και να την προσδιορίσει λεκτικά. Η ίδια αδυναμία διαφαίνεται εξάλλου στα αναπάντητα ερωτήματα που τίθενται από την ηρωίδα, σε μια μορφή αρμονικής ψυχο-αφήγησης, με εμφανή ωστόσο την επέμβαση των αφηγητικών όρων ως προς τη λεκτική αλλά και τη νοητική διατύπωσή τους. Ουσιαστικά, η απόπειρα κατανόησης του εαυτού της και του άλλου αρχίζει με το τέλος της ερωτικής της σχέσης, κατά έναν τρόπο πρωθύστερο, ο οποίος θα σημαδέψει με τρόπο καθοριστικό τη μετέπειτα οπτική της.

Γενικά, όπως έχει προαναφερθεί, ως βασικό χαρακτηριστικό της Κυβέλης μέχρι τώρα εμφανίζεται μια κατάσταση έλλειψης και αδυναμίας: έλλειψη της μητέρας, της φιλίας, της στοργής, της επικοινωνίας, της ικανότητας απόλαυσης του

[257] Πβ. (όταν ο Σπύρος έχει αρχίσει να απομακρύνεται απ' αυτήν): «Σκεφτόταν πως αν ήταν δυνατόν να πεθάνει πατώντας ένα κουμπί, θα τόκαμε αδίσταχτα, σ' οποιαδήποτε στιγμή. Και το μοτίβο του θανάτου έγινε μόνιμη παρουσία μέσα της. Όπως στα παιδικά της χρόνια.» (140), «Το σπίτι εκείνο το βράδυ είχε τη γεύση του τάφου. Άνοιξε μια μαύρη, μουχλιασμένη αγκαλιά και την έκλεισε μέσα.» (154)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

έρωτα, της αυτοπεποίθησης, της γνώσης των πραγμάτων, του περιβάλλοντος και του εαυτού. Η αδυναμία της Κυβέλης να συλλάβει ειδικότερα το πραγματικό νόημα των συνθηκών στις οποίες ζει και να ορίσει ενεργητικά τη θέση της ίδιας σε αυτές μεταδίδεται μέσα από δύο βασικά μοτίβα. Αρχικά το μοτίβο του σκοταδιού και της περιπλάνησης σε πολυδαίδαλους δρόμους: η Κυβέλη παρουσιάζεται να βρίσκεται σε μια «θολή δυστυχία» (140), να «παραδέρνει σ' ένα μισοσκόταδο χωρίς τέλος» (140), ελπίζοντας ότι «όλα τούτα θα ξεδιάλυναν μια μέρα». (141). Ως βασικός παράγοντας «λύτρωσης» της Κυβέλης προωθείται έτσι η απόκτηση της ικανότητας κατανόησης της ίδιας και του περιβάλλοντος στο οποίο ζει, και κατ' επέκταση της διαχείρισης μιας σύνθετης και δυσερμήνευτης γι' αυτήν πραγματικότητας.[258] Για αυτόν ακριβώς το λόγο η καθησυχαστική λειτουργία της μητέρας της στο όνειρο της Κυβέλης, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, δίδεται με όρους διάλυσης του σκοταδιού και επίδειξης της «απλότητας» των συνθηκών ζωής:

> *«Μη σε νοιάζει. Όλα θα πάνε καλά, στο τέλος. Όλα είν' απλά, θα δεις … Να …». Κι ενώ παράδερνε απελπισμένη σ' ένα πλήθος υπόγειους ασφυχτικούς μαίανδρους απλώθηκε άξαφνα μια τέτοια σεραφική αιθρία. Η αυγή ενός θάματος. Τόσο απλό*. (145)

Η μορφή της μητέρας της συνοδεύεται από ένα «ανεξήγητο φως» (145) που χρωματίζει διαφορετικά τη δυστυχή κατάσταση της Κυβέλης και της δίνει ελπίδα ότι κάποτε θα βγει από την «πολυδαίδαλη απελπισία». (145)

Το δεύτερο μοτίβο μέσω του οποίου προβάλλεται η αδυναμία της ηρωίδας να κατανοήσει το περιβάλλον της και να ενταχθεί σ' αυτό είναι το μοτίβο του «αντιχρονισμού», το οποίο μάλιστα δίνει και τον τίτλο του μυθιστορήματος. Όπως δηλώνεται σαφώς αρχικά μέσα από αφηγητικά σχόλια, στη ζωή της Κυβέλης «*όλα τα πράματα έρχονταν ή πολύ αργά ή πολύ νωρίς, όταν πια είχαν γίνει αδιάφορα*.» (115), ενώ η ίδια δεν μπορεί να «ταυτίσει τον ατομικό της ρυθμό με τη ροή των πραγμάτων, να τα δεχτεί, να τ' αγκαλιάσει.» (139) Πέρα όμως από τις παραπάνω διαπιστώσεις που φέρουν την εγκυρότητα (και την ευρύτερη εποπτική αυθεντία) του αφηγητή, η

[258] Παρόμοια, η Κυβέλη αισθάνεται σχεδόν ανακούφιση όταν ο Σπύρος «ορίζει» γι' αυτήν τα συναισθήματά της, ακόμη κι αν δεν είναι ορθός ένας παρόμοιος ορισμός: «… Μ' αγαπάς από πείσμα. Ήταν βέβαιος πως τον αγαπούσε. Ήταν βέβαιος, ενώ εκείνη ακόμα δίσταζε. Φιλαρέσκεια, αγάπη; Τι σημασία είχε; Ήταν παρήγορο να ξέρει κάποιος για λογαριασμό της. Έστω κι αν ο κάποιος ήταν ο Σπύρος.» (152)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

έννοια του «αντιχρονισμού» ως βασικό χαρακτηριστικό της Κυβέλης συλλαμβάνεται και περιγράφεται από τον Σπύρο στην τελευταία συνάντησή τους πριν τον οριστικό χωρισμό τους:

> *- Ξέρεις, Κυβέλη, εξακολούθησε, το κάθε τι στον κόσμο γίνεται παρά λίγο, κατά προσέγγιση, με α π ο ζ ι α τ ο ύ ρ ε ς. … Κάτι χειρότερο. Γίνεται á contre-temps. Δεν ξέρω αν καταλαβαίνεις. Όπως στη μουσική. Να, έρχεται άδοξα στην αδύνατη στιγμή, όταν δεν το ζητάς ακόμα ή δεν το ζητάς πια, κι έτσι πλέκεται, μια ατέλειωτη, αξεδιάλυτη παρεξήγηση. Αυτό έγινε μεταξύ μας. Όταν σ' αγαπούσα ήσουν αδιάφορη. Τώρα πια είναι αργά. Δε γίνεται τίποτα, στο είπα. Ο Χαρισιάδης θα μπορούσε θαυμάσια να παραστήσει την ζωή σαν ένα θέμα με συγκοπές και αποζιατούρες. Αυτό, άλλωστε, είναι και το μεταφυσικό νόημα της τζαζ. Οι αντιχρονισμοί, που αποτελούν τη ρυθμική της βάση, καθώς κι οι διαφωνίες, στο αρμονικό επίπεδο, είναι ακριβώς η έκφραση αυτής της αλυσίδας των απωθήσεων και των πόθων που δεν μπορούν να συγχρονιστούν. Δεν ξέρω αν καταλαβαίνεις* … (150 – 151)

Η έλλειψη «συγχρονισμού» της εσωτερικής επιθυμίας με τις εξωτερικές περιστάσεις ουσιαστικά αποτελεί μιαν άλλη μορφή ενός ευρύτερου υπαρξιακού προβληματισμού αναφορικά με το ίδιο το νόημα της επιθυμίας, των επιδιώξεων και της ευτυχίας στον ανθρώπινο βίο. Έχει ποικιλοτρόπως διατυπωθεί σε φιλοσοφικά, ηθικά, θεολογικά και λογοτεχνικά συμφραζόμενα η σημασία της ικανοποίησης του ανθρώπου με αυτά τα οποία κατέχει ή της ετεροχρονισμένης εκτίμησης από τον άνθρωπο στοιχείων που έχουν χαθεί αμετάκλητα. Το όλο θέμα κινείται βέβαια στο πλαίσιο της βαθύτερης αυτογνωσίας του ανθρώπου (και της συναφούς εκτίμησης του περιβάλλοντός του), το οποίο αποτελεί ζήτημα πραγμάτευσης του Bildungsroman, ως εγγενής παράγοντας της Bildung.

Η Κυβέλη ωστόσο δεν φαίνεται να κατανοεί πλήρως τη σημασία των λόγων του Σπύρου. Παραμένοντας σε μια επιφανειακή μάλλον ερμηνεία της κατάστασης δεν προχωρά σε μια διαδικασία προβληματισμού και ενδοσκόπησης, με αφορμή τις σκέψεις του Σπύρου, αλλά ενδιαφέρεται για τις εξωτερικές συνθήκες της περίστασης. Σκέφτεται ότι κατάφερε με τη στάση της να «φθείρει σιγά – σιγά την αγάπη του» (153), προβληματίζεται σχετικά με το ρόλο μιας άλλης γυναίκας στην απόφασή του (152), ακόμη ελπίζει «στο βάθος, ολότελα παράλογα, πως όλα τούτα ήταν, ποιος ξέρει, ένα είδος ταχτικής από μέρους του για να την κερδίσει» (154). Τα λόγια του

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Σπύρου απέτυχαν να συμβάλουν σε μια αλλαγή στον τρόπο σκέψης της ηρωίδας, προσέγγισης του κόσμου και του εαυτού της ή γενικά σε μια βαθύτερη αυτογνωσία.

Παρόμοια, οι διαβεβαιώσεις της μητέρας της στο όνειρο («όλα θα πάνε καλά», «όλα είναι απλά») προσεγγίζονται μάλλον επιδερμικά από την ηρωίδα. Η Κυβέλη σκέφτεται τη συγκεκριμένη φράση «μηχανικά, αδιάφορα, σα μια αριθμητική πράξη. […] Το σκεφτόταν με τη δεισιδαιμονία που αγγίζει κανένας ένα φυλαχτό.» (154) Είναι φανερό ότι η Κυβέλη επιλέγει μια στάση παθητικής εσωστρέφειας, χωρίς να προχωρά σε ιδιαίτερο προβληματισμό ή ενδοσκόπηση. Οι έξωθεν προερχόμενες αφορμές για τέτοιου είδους συνειδησιακές διεργασίες που θα οδηγούσαν δυνάμει στη μετεξέλιξη του τρόπου σκέψης της ηρωίδας, δεν αξιοποιούνται από αυτήν ενεργητικά. Θα είναι απαραίτητο, όπως θα φανεί παρακάτω, η βίωση συγκεκριμένων εμπειριών από την Κυβέλη προτού καταστεί ικανή να συνειδητοποιήσει πλήρως το περιεχόμενο ή την αλήθεια των παραπάνω διαπιστώσεων και διαβεβαιώσεων. Με άλλα λόγια, η διαδικασία διαμόρφωσης και εξέλιξης της ηρωίδας θα γίνει με τη μορφή «ανακαλύψεων» από την ίδια και όχι τόσο «αποκαλύψεων» από άλλους (σε «πραγματικό» ή «ονειρικό» επίπεδο).

Στ. 3. Στα σκαλιά της ωριμότητας: «Τι σχέση είχαν όλα αυτά με τον Άρη;» (227)

Μετά το τέλος της σχέσης της Κυβέλης με τον Σπύρο (γεγονός που συνδέεται χωρίς ειδικότερο χρονικό εντοπισμό με την περίοδο του τέλους της κατοχής και της αρχής της απελευθέρωσης) η ηρωίδα ταξιδεύει στο Βόλο, ώστε να τακτοποιήσει κάποιες κληρονομικές υποθέσεις που προέκυψαν από το θάνατο της γιαγιάς της (163). Ωστόσο, αυτό που φαίνεται να απασχολεί περισσότερο την Κυβέλη στην επαρχία είναι οι αναμνήσεις της παιδικής ηλικίας και ειδικότερα της σχέσης της με τον Άρη.

Έχει περάσει μια δεκαετία από τα γεγονότα αυτά (161), αλλά η Κυβέλη αναγνωρίζει ακόμη ίχνη του Άρη στο φυσικό τοπίο. Ξεκινά έτσι μια διαδικασία «επανασύνδεσης» με την παιδική εμπειρία. Όπως δηλώνεται σαφώς, η Κυβέλη «ξανάπιασε το παραμύθι κει που τόχε αφήσει όταν ήταν δώδεκα χρονών.» (162) Η προσπάθειά της όμως να φανταστεί την εξέλιξη του Άρη μαρτυρεί ουσιαστικά το τεράστιο κενό που υπάρχει ανάμεσά τους: η Κυβέλη δεν γνωρίζει τίποτε γι’ αυτόν, ούτε μπορούσε να μάθει κάτι σημαντικό στην ηλικία εκείνη των δώδεκα χρόνων. Το μόνο που μπορεί να κάνει είναι να στηριχθεί στη φαντασία της, η οποία όμως μοιραία, όπως αντιλαμβάνεται ο αναγνώστης, ευθύνεται για το σημαντικότερο μέρος

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

της «διατήρησης» της αγάπης της γι’ αυτόν, της συνέχισης του «παραμυθιού», όπως εύστοχα χαρακτηρίζεται.

Επιπλέον, είναι εμφανής η συνέχιση μιας διπολικής συσχέτισης και αντίστοιχα ενός εκατέρωθεν προσδιορισμού των ερωτικών συντρόφων, που υιοθετείται από την Κυβέλη. Όπως έχει προαναφερθεί, από την αρχή της δημιουργίας της η σχέση της Κυβέλης με τον Σπύρο καθορίζεται με τρόπο καταλυτικό από τον Άρη: ο Σπύρος αντιπροσωπεύει γι’ αυτήν ό,τι δεν είναι (νομίζει ότι δεν είναι) ο Άρης, δίνοντας αφορμή στην ηρωίδα να αναπτύξει – και πολύ περισσότερο να δικαιολογήσει – τα έντονα αρνητικά συναισθήματά της προς αυτόν. Από τη μια πλευρά του διπόλου η Κυβέλη στρέφεται τώρα στην άλλη, διατηρώντας όμως τον ίδιο τρόπο προσδιορισμού: ο Άρης είναι (νομίζει ότι είναι) ό,τι δεν υπήρξε γι’ αυτήν ο Σπύρος. Κοινό στοιχείο και στις δύο περιπτώσεις αποτελεί ακριβώς η διαδικασία «ετεροπροσδιορισμού» του άντρα με τον οποίο σχετίζεται η Κυβέλη: η ηρωίδα καθορίζει τις κρίσεις και εκτιμήσεις της με βάση «τον απόντα». Στην πρώτη περίπτωση αγνοεί – συνειδητά ή μη – τα «αληθινά» χαρακτηριστικά του Σπύρου, αδιαφορώντας ή απορρίπτοντας ως *de facto* αρνητικά γνωρίσματά του, επειδή ακριβώς δεν είναι ο Άρης. Στη δεύτερη περίπτωση, έλκεται από τον Άρη ακριβώς επειδή δεν είναι ο Σπύρος, χωρίς να συνειδητοποιήσει τα «αληθινά» χαρακτηριστικά του ή μάλλον την παντελή άγνοιά της γι’ αυτά. Το στοιχείο αυτό και οι πιθανές συνέπειές του ως προς την ουσία και την αληθινή υπόσταση των ερωτικών αισθημάτων, καθώς και την ορθότητα των εκτιμήσεών της δεν φαίνονται να αποτελούν αντικείμενο βαθύτερης επεξεργασίας από την ηρωίδα, σε αντίθεση με το σαφές αφηγητικό σχόλιο ότι «η νοσταλγία του Άρη ήταν καμωμένη περισσότερο από ανήμπορη αγανάχτηση κι απόγνωση.» (163)

Με την επιστροφή της στην Αθήνα η Κυβέλη αποφασίζει να αναζητήσει τον Άρη μέσω του τηλεφωνικού καταλόγου. Στο μυαλό του αναγνώστη δημιουργείται η εύλογη απορία για ποιον λόγο, ενώ η ενέργεια αυτή ήταν πολύ απλή, δεν είχε σκεφτεί κάτι τέτοιο τόσα χρόνια. Όπως προαναφέρθηκε, τη στιγμή του αποχαιρετισμού η Κυβέλη δεν ρώτησε τον Άρη αν θα τον έβλεπε στην Αθήνα διότι δεν το σκέφτηκε, καθώς «δεν μπορούσε να δει πέρα από τούτη τη στιγμή.» (73) Αναρωτιέται όμως κανείς την αιτία παρόμοιας αδράνειας ως προς την αναζήτηση του Άρη αργότερα. Μια πιθανή απάντηση διαφαίνεται στο παρακάτω χωρίο:

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *Τόσα χρόνια ζούσε εκεί, πλάι της και δεν της πέρασε η ιδέα ν' απλώσει το χέρι της ν' αρπάξει τη χαρά. Αυτό που στο μυαλό της ήταν ένα απίθανο σέλας, μπορούσε να το φτάσει με πέντε κινήσεις των δαχτύλων. Δεν τόχε σκεφτεί ποτέ ως τότε.* (163)

Δεν πρόκειται για απλή παράλειψη της Κυβέλης να αναζητήσει τον Άρη, αλλά για αδυναμία της να «αρπάξει τη χαρά». Όπως περιγράψαμε παραπάνω, η Κυβέλη είχε απομονωθεί σε έναν κόσμο που έχτισε μόνη της, χωρίς επικοινωνία με τους γύρω, χωρίς αυτοπεποίθηση, θεωρώντας ότι μοιραία θα βιώνει μια συνεχή κατάσταση δυστυχίας. Εθισμένη σε μια κατάσταση παθητικότητας και αυτολύπησης, η σχέση της με τον Άρη φάνταζε ως «απίθανο σέλας». Τι συνέβη όμως «τότε» και αποφασίζει να κάνει το σημαντικό πρώτο βήμα εξόδου προς μία ενεργητική στάση ζωής και μεταβολής των συνθηκών της; Η απόφασή της συνδέεται άμεσα με μια αλλαγή που συντελέστηκε στη διάρκεια της παραμονής της στην επαρχία.

Μακριά από την Αθήνα, το δυστυχή εκεί βίο της, τις καταπιεστικές συμβάσεις, την επίδραση της θείας της και τον αποτυχημένο δεσμό της με τον Σπύρο, στο ταξίδι της στην επαρχία έρχεται σε επαφή με τη φύση, όπως είχε συμβεί στην παιδική της ηλικία. Η απόδραση από την καθημερινότητα και το δεσμευτικό αστικό περιβάλλον της Αθήνας τονώνει τους δεσμούς της ηρωίδας όχι μόνο με το αναζωογονητικό φυσικό περιβάλλον αλλά και με τον ίδιο της τον εαυτό. Η Κυβέλη έρχεται σε επαφή με τη φύση και ταυτόχρονα με την εσωτερική της φύση, με καταλυτικές συνέπειες για τη μετάπειτα δράση της:

> *Ένιωθε δυνατή, σίγουρη, γεμάτη πραγματικότητα. Ένιωθε να σαλεύει μέσα της μια καινούργια δύναμη. Ένιωθε δικά της τα καματερά που γύριζαν απ' το χωράφι και τη μυρουδιά της γης και τη μουσούδα του αλόγου που έσερνε το κάρρο. Ένιωθε πως ήταν μια συνέχεια καμωμένη απ' την ίδια ουσία, από χώμα, από αίμα κι από έρωτα. Πρώτη φορά ένιωθε να χτυπάν στις φλέβες τα νιάτα της, ζεστά κι αφρισμένα. Παλιά, λησμονημένη αίσθηση των παιδικών της χρόνων. Όμοια σα θεός.* (162)

Το γνωστό δίπολο *πόλη* vs *φύση* αξιοποιείται σε όλες του τις αποχρώσεις λαμβάνοντας τις εξής μορφές μέσα στα αφηγηματικά δρώμενα:

Αθήνα / Βόλος (οικογενειακή οικία – σπίτι γιαγιάς), καταπίεση συναισθημάτων / συναισθηματική έκφραση, λήθη / μνήμη, έλλειψη αυτοπεποίθησης / πίστη στις

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ατομικές δυνάμεις, ανθρώπινη αδυναμία / θεϊκή παντοδυναμία, συμβιβασμός / απόρριψη, πνευματώδης καλλιέργεια / ζωώδες ένστικτο, αίσθηση ματαιότητας και θανάτου / αίσθηση ζωής, αν-αισθησία / ερεθισμός αισθήσεων, παραίτηση ενήλικης ζωής / ενεργοποίηση και ζωτικότητα παιδικών χρόνων, παθητική απόσυρση / ενεργητική συμμετοχή στην πραγματικότητα, κ.ο.κ., για να κορυφωθεί αντιστικτικά στο ζεύγος: Σπύρος / Άρης.

Όπως φαίνεται από τα παραπάνω, η απόφαση της Κυβέλης να αναζητήσει τον Άρη δεν οφείλεται τόσο στην ένταση (ή και στην αμφιλεγόμενη ύπαρξη) των συναισθημάτων της για ένα αγόρι που είχε αγαπήσει στην παιδική ηλικία πριν από μία δεκαετία, όσο στη συναίσθησή της ότι πλέον είχε τη δύναμη να το κάνει. Η Κυβέλη νιώθει «για πρώτη φορά» τα νιάτα της και τη δύναμη που συνδέεται με τη νεανική ηλικία. Το μοτίβο του θανάτου, το οποίο όπως προαναφέρθηκε καταλάμβανε μέχρι τώρα κεντρική θέση στη ζωή της ηρωίδας, υποχωρεί δίνοντας τη θέση σε αυτό της ζωής. Στο πλαίσιο αυτό, η Κυβέλη αναζητά κάτι που θεωρεί δικαιωματικά δικό της – το μερίδιο στη χαρά και σε μια ικανοποιητική ερωτική σχέση – και αισθάνεται ότι διαθέτει τη δύναμη για να το διεκδικήσει.

Βασική προϋπόθεση της Bildung του ήρωα στην παράδοση του Bildungsroman αποτελεί ακριβώς η συνειδητοποίηση των (εσωτερικών και εξωτερικών) δυνάμεων και ικανοτήτων του, πριν τις αξιοποιήσει κατάλληλα, ώστε να επιτευχθεί η εξέλιξή του στην πορεία προς μια ευτυχισμένη πληρότητα. Ωστόσο αυτό που απαιτείται για να τεθούν οι δυνάμεις του προς αυτόν το σκοπό και για να μην οδηγήσουν στην πλάνη ή και στην τελική αυτοκαταστροφή του ήρωα από λανθασμένη διαχείρισή τους είναι η γνώση, με τη μορφή τόσο της αυτογνωσίας όσο και της γνώσης των σχετικών εξωτερικών παραγόντων. Εδώ ακριβώς έγκειται η αδυναμία της Κυβέλης, η οποία, ευρισκόμενη ακόμη σε στάδιο συναισθηματικής και πνευματικής ανωριμότητας, δεν προχωρά σε μια διαδικασία ενδοσκόπησης και εξέτασης των δεδομένων που έχει να αντιμετωπίσει. Αισθάνεται εγκλωβισμένη στη συναισθηματική κάλυψη που είχε νιώσει να της προσφέρει ο Άρης στην παιδική της ηλικία και για το λόγο αυτό έχει αναγάγει τον Άρη μέσα της ως τη μόνη οδό προς την ικανοποίησή της. Η αίσθηση της στέρησης που τη χαρακτήριζε από παιδί έχει λάβει πλέον τη μορφή του Άρη, χωρίς καν να γνωρίζει την αληθινή του μορφή. Με τον τρόπο αυτό ο Άρης λειτουργεί περισσότερο ως σύμβολο της έλλειψης που σημάδεψε την Κυβέλη, ενώ η προσπάθεια επανασύνδεσης μαζί του παραπέμπει στην ενεργητική

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

στάση ζωής που επιλέγει πλέον η ηρωίδα, με πρωταρχικό στόχο την πλήρωση του κενού της. Αυτό που έχει σημασία για την ηρωίδα στο κρίσιμο αυτό σημείο της εξελικτικής της πορείας δεν είναι ο ίδιος ο Άρης, αλλά η διεκδίκηση του ονείρου, όσο χιμαιρική κι αν αποδειχθεί τελικά.

Όταν η Κυβέλη μαθαίνει από τη μητέρα του Άρη ότι ο γιος της ζούσε από χρόνια στο Παρίσι αποφασίζει να του στείλει ένα γράμμα, το οποίο παρέχει σημαντικά στοιχεία για την ψυχολογία της ηρωίδας και για την εξέλιξη της σκέψης και των συναισθημάτων της. Τόσο το περιεχόμενο του γράμματος όσο και η ίδια η ενέργεια της συγγραφής και αποστολής του αποτελούν κομβικά σημεία στην πορεία ωρίμασης της ηρωίδας, καθώς λειτουργούν ως κριτική επισκόπηση των αισθημάτων και της ζωής της μέχρι τότε και σηματοδοτούν τη συνέχειά της. Το μοτίβο της γραφής χρησιμοποιείται αρκετά συχνά σε γυναικεία Bildungsroman ως μέσο έκφρασης της ηρωίδας και όργανο ανακάλυψης του εαυτού της (Labovitz 1989: 211). Σκέψεις και συναισθήματα εγκλωβισμένα για χρόνια, βρίσκουν δίοδο σε μια συμπυκνωμένη και γενικά ακατάστατη γραφή που απευθύνεται στο αντικείμενο του καταπιεσμένου πόθου της Κυβέλης. Είναι η πρώτη ουσιαστική ενέργεια επικοινωνίας με το περιβάλλον της και ταυτόχρονα η πρώτη σοβαρή προσπάθεια διαχείρισης, αποδοχής και έκφρασης των συναισθημάτων της. Δεν είναι τυχαίο ότι το εγχείρημα αυτό λαμβάνει τη μορφή γραπτού λόγου: η συγκεκριμένη επικοινωνιακή περίσταση απαιτεί λιγότερη προσπάθεια και ίσως μικρότερο βαθμό συναισθηματικής «έκθεσης» από ό,τι θα απαιτούσε η προφορική συνομιλία. Ο γραπτός λόγος μπορεί επίσης να υποβληθεί σε αλλαγές και διορθώσεις, σε αντίθεση με την «τελεσίδικη» προφορική εκφορά. (πβ. «Έσκισε κάμποσα χαρτιά αρχινισμένα και τέλος έγραψε […]» 167). Τέλος, με το γράμμα δεν χρειάζεται να ληφθεί άμεσα υπόψη η αντίδραση του αποδέκτη, οι τυχόν παρεμβάσεις του, κλπ. Παρέχει τη δυνατότητα ολοκλήρωσης των σκέψεων και πλήρους παρουσίασης των θέσεων, πριν την οποιαδήποτε ανταπόκριση του αποδέκτη στο περιεχόμενό του.

Όπως προαναφέρθηκε, το γράμμα της Κυβέλης αποτελεί μια πρώτη προσπάθεια διαχείρισης των συναισθημάτων της, κατανόησής τους και ανάληψης σχετικής δράσης και ως τέτοια δεν είναι χωρίς εμπόδια. Εμπεριέχει πισωγυρίσματα, αντιφάσεις, ασάφειες, παρεκβάσεις, κενά, κλπ. Γενικά, χαρακτηρίζεται από έλλειψη ειρμού, συνοχής και αλληλουχίας παραπέμποντας έτσι και υφολογικά στη «συναισθηματική ακαταστασία» την οποία επιχειρεί να αντιμετωπίσει η ηρωίδα. Οι βασικοί άξονες που μπορούν αδρά να εντοπιστούν είναι οι εξής:

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

1. συγκεφαλαίωση των συναισθημάτων που βίωνε η Κυβέλη στην παιδική και εφηβική ηλικία, με κεντρικό άξονα τη σχέση με τον Άρη, την απώλεια και την ανάμνησή του.
2. διαπίστωση της Κυβέλης σχετικά με την αρχική αδυναμία της να κατανοήσει τα συναισθήματα και τις εμπειρίες της: για πολύ καιρό, κατά την ηρωίδα, τα βράδια στον Άη-Σώστη «επέμεναν να ευωδιάζουν έτσι ακατανόητα» (168). Αργότερα, «έχασε» τον Άρη επειδή, όπως υποστηρίζει, ήταν «τυφλή» (168).
3. αντίληψη, παράλληλα, των αλλαγών που συντελέστηκαν, για τις οποίες το ίδιο το γράμμα αποτελεί τη σημαντικότερη απόδειξη: προσεγγίζει με μεγαλύτερη (αν και όχι ακόμη πλήρη) κατανόηση την παιδική και εφηβική ηλικία, αντιλαμβάνεται τις επιθυμίες της και επιχειρεί να τις ικανοποιήσει. Όπως δηλώνει εμφατικά, είναι «σίγουρη» (171), είναι «μεγάλη γυναίκα πια» (168), δεν είναι «πια παιδί» (171) και έχει μάθει να εκτιμά την κάθε στιγμή «σα διαμάντι» (171).
4. έκφραση των επιθυμιών: η Κυβέλη θέλει να εκφράσει στον Άρη την αγάπη που αισθάνθηκε γι' αυτόν, να του περιγράψει τα χρόνια δυστυχίας που πέρασε μακριά του, να τον ξαναδεί, ώστε να «ξαναπιάσουν την κουβέντα» που είχαν αρχίσει στην παιδική ηλικία (170), να του χαρίσει ένα δώρο, «κάτι πολύ ακριβό, πολύ μοναδικό» (170), να τον ρωτήσει τι σημαίνει γι' αυτόν η ίδια, να του ζητήσει μια φωτογραφία του.

Ωστόσο, παρά τις πολλές λεπτομέρειες που παρατίθενται στο γράμμα και περιελίσσονται γύρω από τους παραπάνω άξονες, σε κανένα σημείο δεν είναι εμφανής σε σαφώς προσδιορισμένα συμφραζόμενα η συναισθηματική κατάσταση της Κυβέλης κατά τη στιγμή της συγγραφής. Αυτό που περιγράφεται είναι η τεράστια ανάγκη να καλυφθεί η έλλειψη που αισθανόταν για χρόνια η ηρωίδα, μια έλλειψη που συνεχώς αυξανόταν. Η αγάπη της Κυβέλης για τον Άρη (ή τουλάχιστον αυτό που η ίδια αισθάνεται ως αγάπη) παραμένει ως αντικείμενο απλής εικασίας του αναγνώστη και αποτελεί ουσιαστικά μια συναισθηματική προέκταση αυτού που αισθάνθηκε ως παιδί, μια συνέχεια στο παρόν ενός αισθήματος που αναπτύχθηκε και διατηρήθηκε με καθαρά «παιδικούς» όρους και περιεχόμενο. Είναι χαρακτηριστικό ότι η φράση «σ' αγαπώ ακόμα», αν και αναφέρεται δύο φορές στο γράμμα, περικλείεται πάντα σε συμφραζόμενα που σχετίζονται άμεσα με το παρελθόν και την συνεχή αίσθηση

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

έλλειψης της Κυβέλης και όχι με το παρόν, τις σύγχρονες ανάγκες και υπόσταση των ηρώων.[259]

Το περικείμενο εξάλλου της επιστολής είναι δηλωτικό τόσο του σκοπού συγγραφής του όσο και της αμφίβολης συναισθηματικής υπόστασης της Κυβέλης στο παρόν:

> *Θα τούλεγε μονάχα πόσο τον είχε αγαπήσει και πόσο τον αγαπούσε ακόμα. Ήταν αλήθεια; Ποιος ξέρει! Δεν είχε καμιά σημασία. Καμιά.* (167)

Ο σκοπός αυτός, όπως διατυπώνεται παραπάνω, εκπληρώθηκε μόνο κατά το πρώτο μέρος του: το γράμμα της Κυβέλης παρουσιάζει σαφώς το πόσο «είχε αγαπήσει» τον Άρη. Το δεύτερο μέρος ωστόσο (η συνέχεια της αγάπης της Κυβέλης για τον Άρη στο παρόν) δεν έχει ακόμη αποσαφηνιστεί στη συνείδηση της ηρωίδας, ούτε διατυπώνεται ευκρινώς στο γράμμα. Η ίδια η Κυβέλη δηλώνει, όπως προαναφέρθηκε, ότι έχει υποστεί αλλαγές: δεν είναι πια παιδί, ενώ θέλει να δει «τι έχει απομείνει απ' τον Άρη των δεκαπέντε χρονώ.» (171). Τα συναισθήματα συνεπώς που περιγράφονται αφορούν την εικόνα του Άρη στα δεκαπέντε του χρόνια, όπως έχει διατηρηθεί από την Κυβέλη, και τη συναισθηματική υπόσταση της Κυβέλης – παιδιού. Οι συνθήκες διαβίωσης της Κυβέλης και οι εξωτερικοί παράγοντες που την επηρέασαν (πβ. παραπάνω) έδρασαν ανασταλτικά για την συναισθηματική της εξέλιξη. Η Κυβέλη «έγινε γυναίκα», αλλά μόνο ηλικιακά και σωματικά. Συναισθηματικά φαίνεται ότι ορίζεται ακόμη από τα βιώματα και τον τρόπο σκέψης και συναίσθησης των παιδικών χρόνων.

Η συναισθηματική αυτή «στασιμότητα» δεν συντελείται ωστόσο εντελώς ανεπαίσθητα. Η Κυβέλη φαίνεται να συνειδητοποιεί εν μέρει τη δική της συμμετοχή (ή και ευθύνη) γι' αυτήν:

> *Γιατί δε μπόρεσα ποτέ να θυμηθώ το στόμα σου; Δε ρωτάω εσένα. Ρωτάω κάποιον εαυτό μου μακρινό που σκοτεινιάζει αγάλι – αγάλι ώσπου να χαθεί ολότελα. Μια ετοιμοθάνατη φλόγα. Την κρατάω ακόμα στη ζωή, γιατί πιστεύω πως μπορεί κάποια*

[259] «Δεν ξέρω αν νιώθεις πόσο αδύνατο είναι να πεις σ' ένα άνθρωπο: «Σ' αγαπώ ακόμα. Θάθελες να ξαναϊδωθούμε;» Πολύν καιρό είν' αδύνατο. Κι ύστερα γίνεται ολοένα πιο λίγο, πιο λίγο, ώσπου μια μέρα γίνεται απλό. Δηλαδή … όχι πολύ απλό.» (168 – 169), «Εγώ θα σου ξανάλεγα πως σ' αγαπώ. Και θα περίμενα το δικό σου λόγο.» (170)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

μέρα ν' απλώσει, ν' απλώσει, ώσπου να γίνει ένας μεγάλος κόκκινος ήλιος. Το θέλεις; (172)

Πάνω στην «ετοιμοθάνατη» αυτή φλόγα θα στηριχθεί τελικά η σύναψη της σχέσης της με τον Άρη. Ο βαθμός όμως στον οποίο η Κυβέλη είναι ικανή να αντιληφθεί όλες τις διαστάσεις της παραπάνω συνειδητοποίησης (εάν πρόκειται όντως για συνειδητοποίηση) είναι αμφίβολος.

Το τέλος της επιστολής προσδιορίζει τη στάση της ηρωίδας και συντείνει στην αίσθηση που αποκομίζει ο αναγνώστης σχετικά με τη συναισθηματική ανωριμότητά της. Η ερώτηση που θέτει η Κυβέλη στον «μακρινό» εαυτό της θα μπορούσε να αποτελέσει αφορμή προβληματισμού και εσωτερικών διεργασιών: η Κυβέλη δεν μπόρεσε ποτέ να θυμηθεί το «στόμα» του Άρη – σύμβολο αισθησιασμού και ταυτόχρονα κατεξοχήν μέσο επικοινωνίας. Ο «παλιός» εαυτός της Κυβέλης έχει πλέον ξεθωριάσει. Η φλόγα του συναισθήματος είναι «ετοιμοθάνατη»: διατηρείται στη ζωή όχι χάρη στη δική της «ανεξάρτητη» δυναμική ή «αλήθεια», αλλά ως αποτέλεσμα παρέμβασης της ίδιας της Κυβέλης, με αφόρμηση μια αόριστη και αβάσιμη ουσιαστικά πίστη ότι μπορεί να ευοδωθεί σε μια ικανοποιητική ερωτική σχέση. Τα παραπάνω στοιχεία δεν αξιοποιούνται από την Κυβέλη σε μια διαδικασία ενδοσκόπησης και αποτίμησής τους ως κριτηρίων για τις αποφάσεις και επιλογές της. Αντίθετα, οι πράξεις της διέπονται, όπως θα φανεί και παρακάτω, από κριτήρια αμφίβολης συναισθηματικής «αλήθειας» και αυτογνωσιακού βάθους, και από παράγοντες που δεν σχετίζονται με τις ανάγκες και τις επιθυμίες της Κυβέλης στο αφηγηματικό παρόν. Κυρίως, οι μελλοντικές της επιλογές θα καθοριστούν όχι τόσο από την ίδια την Κυβέλη όσο από τον Άρη, μέσω της ανοιχτής ερώτησης – πρότασης που τίθεται ως ακροτελεύτια φράση του γράμματος. Η στάση της Κυβέλης και οι συνακόλουθες ενέργειές της εξαρτώνται άμεσα από την επιθυμία («Το θέλεις;») του Άρη.

Στο πλαίσιο που διαγράφηκε παραπάνω, η έμφαση δίνεται, όπως προαναφέρθηκε, στην ίδια την ενέργεια της Κυβέλης και όχι στο περιεχόμενό της: στο γεγονός ότι η Κυβέλη αποφάσισε να εκφραστεί, να επικοινωνήσει με τον Άρη και κατόπιν να ταξιδεύσει στο Παρίσι, να συνάψει δεσμό και τελικά γάμο μαζί του. Από τη θεωρητική συνειδητοποίηση από την ηρωίδα κάποιων «αληθειών» για τη ζωή της, προχώρησε στη δράση, την ενεργητική διεκδίκηση. Τα γεγονότα που μεσολαβούν από την αποστολή του γράμματος μέχρι την κοινή συμβίωση του Άρη και της

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Κυβέλης, με την οποία ξεκινά το τρίτο και τελευταίο μέρος του μυθιστορήματος, δίνονται με αξιοσημείωτα περιληπτικό τρόπο, αποδίδοντας εξάλλου τη συντομία με την οποία συνέβη το ταξίδι της Κυβέλης και η επανασύνδεση με τον Άρη.[260]

Το βασικό νήμα της αφήγησης στο τμήμα αυτό του βιβλίου ακολουθεί τη συμβίωση του Άρη και της Κυβέλης στο Παρίσι, που αποτελεί φαινομενικά την «ευτυχή» και «επιτυχημένη» έκβαση στην πορεία εξέλιξης της ηρωίδας, μετά την απόφασή της να εκφράσει τις επιθυμίες της και να αναλάβει δράσει. Η απόφαση της ηρωίδας να «πάρει τη ζωή στα χέρια της», να ενεργοποιηθεί και να φέρει στο φως ανείπωτες επιθυμίες και ανεκπλήρωτους πόθους αποτελεί σύνηθες μοτίβο στα γυναικεία Bildungsroman: αυτού του είδους η αυτογνωσία και η υιοθέτηση ενεργητικής στάσης ζωής οδηγεί συνήθως είτε στην ευτυχή κατάληξη της «αυτο-πραγμάτωσης» της ηρωίδας, αδιαφορώντας για καταπιεστικές κοινωνικές συμβάσεις ή άλλους φραγμούς, είτε στην απομόνωση, την περιθωριοποίηση, την τρέλα ή και το θάνατο (Labovitz 1988).

Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα ωστόσο, όπως προαναφέρθηκε, η σύναψη του δεσμού ανάμεσα στην Κυβέλη και στον Άρη στηρίζεται ουσιαστικά σε μία «παρεξήγηση» ή «παρερμηνεία». Ανάμεσα στους δύο ήρωες τελείται και πάλι μια ανεπαίσθητη (αρχικά τουλάχιστον) παραβίαση της αφηγηματικής κατηγορίας της *Επικοινωνίας*, όπως είχε συμβεί ανάμεσα στην Κυβέλη και στον Σπύρο. Ο Άρης ερμηνεύει το γράμμα της Κυβέλης ως απόδειξη της αγάπης της γι’ αυτόν, χωρίς όμως να μπορεί να στηριχθεί αυτό ουσιαστικά σε κανένα σημείο του γράμματος. Επιπλέον, ούτε η ίδια η Κυβέλη ερμηνεύει σωστά τα συναισθήματά της στο παρόν ή μάλλον δεν προχωρά καν σε κάποια ενδοσκόπηση – επιχειρώντας να παραμερίσει τις παραπλανητικές επιδράσεις παρελθοντικών επιθυμιών και απωθημένων ανεκπλήρωτων πόθων, ώστε να εκτιμήσει τα παροντικά συναισθήματά της και να ενεργήσει ανάλογα. Συνακόλουθα, οι ενέργειές της διακρίνονται από παιδικό σχεδόν αυθορμητισμό και παντελή απουσία λογικής επεξεργασίας, που θέτει σε αμφισβήτηση τις πρώτες «θετικές» εντυπώσεις σχετικά με την εξέλιξη των πραγμάτων για την Κυβέλη: το ταξίδι της στο Παρίσι είναι «βιαστικό και λαχανιασμένο» (175), η «έκσταση» της πρώτης συνεύρεσης παρασύρει «όλες τις αμφιβολίες» (175), ενώ η απόφαση να παντρευτούν παρουσιάζεται ως ιδιαίτερα (και ύποπτα για τον αναγνώστη) «εύκολη» (175).

[260] Ανάλογο χρονικό άλμα εντοπίζεται αντίστοιχα και μεταξύ του πρώτου και δεύτερου κεφαλαίου.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Είναι αξιοσημείωτο ότι στο σημείο αυτό του έργου, μέσα από λεπτούς αφηγηματικούς χειρισμούς, δρα παράλληλα και με υπονομευτικό τρόπο μια άλλη «αφήγηση» κάτω από την επιφάνεια της βασικής, η οποία αναπαριστά την πορεία απογοήτευσης της ηρωίδας με τρόπο αρχικά ανεπαίσθητο και στην ίδια, σταδιακά όμως ολοένα και πιο ορατό. Ο αναγνώστης έρχεται αντιμέτωπος με δύο «ιδιώματα» και αντίστοιχα ερμηνευτικά σχήματα. Το πρώτο «επιβεβαιώνει» τη μεγάλη αγάπη της Κυβέλης προς τον Άρη και την εκπλήρωση του ονείρου της κοντά του, σε μια ευτυχισμένη κοινή ζωή. Το δεύτερο αφήνει να διαφανεί η δυστυχία της ηρωίδας, η μοναξιά της και η απογοήτευση του ονείρου της μέσα σε μια σκληρή πραγματικότητα. Στο τέλος, θα επικρατήσει το δεύτερο: η εσώτερη «αλήθεια» που βιώνει η ηρωίδα, αν και αρχικά προσπαθούσε να την αποσιωπήσει, αναδύεται στην επιφάνεια, γκρεμίζοντας την ψευδαίσθηση που η ίδια περισσότερο ή λιγότερο συνειδητά διατηρούσε. Η διττή αυτή αφηγηματική λειτουργία τελείται κυρίως μέσα από μια σειρά αμφισημίες, υπαινικτικές φράσεις, στιγμιαίες «αποκαλύψεις», καθώς και μια συνεχή διαδικασία σύγκρισης του Άρη με τον Σπύρο. Η σύγκριση αυτή, ενώ αρχικά γέρνει προς τη μεριά του Άρη, σταδιακά αντιστρέφεται και προβάλλει τον Σπύρο σε ευνοϊκή θέση, όπως θα φανεί παρακάτω.

Όπως σημειώνει η Felski (1986: 133), τυπική αρχική κατάσταση της ηρωίδας σε σύγχρονα μυθιστορήματα «αυτοανακάλυψης» αποτελεί η παρουσίασή της σε μία ερωτική σχέση, η οποία είναι περιοριστική ή αποξενωτική για την ηρωίδα. Φαίνεται ωστόσο ότι άμεσο αφηγηματικό στόχο δεν αποτελεί τόσο η περιγραφή της δυστυχούς διαβίωσης της Κυβέλης στο Παρίσι και της απογοήτευσης από το «αληθινό» σύγχρονο πρόσωπο του Άρη, όσο η παρουσίαση της *εσωτερικής εξέλιξης της ηρωίδας* που οδηγεί προς τη συγκεκριμένη συνειδητοποίηση. Η χρήση των μέσων που προαναφέρθηκαν έχει ακριβώς αυτό το σκοπό: να παρουσιαστεί η σταδιακή εξέλιξη της οπτικής της Κυβέλης και η μεταβολή στον τρόπο ερμηνείας των γεγονότων που είναι ενδεικτικά των «πραγματικών» χαρακτηριστικών του Άρη και των συναισθημάτων της Κυβέλης για αυτόν. Για τον ίδιο ακριβώς λόγο δεν επιβάλλεται εξαρχής η ανώτερη οπτική ενός παντογνώστη αφηγητή, που θα έθετε τον αναγνώστη σε πλεονεκτική θέση έναντι της ηρωίδας, προχωρώντας σε αναμφισβήτητες αποκαλύψεις σχετικά με τους ήρωες και τις λειτουργίες τους. Αντίθετα, ο αναγνώστης οδηγείται να ανακαλύψει μαζί με την Κυβέλη διάφορα αρνητικά χαρακτηριστικά του Άρη και να σχηματίσει σταδιακά τη δική του εικόνα για αυτόν,

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

για την Κυβέλη, για τις ερμηνείες της και για τον ίδιο τον τρόπο με τον οποίο η ηρωίδα συνθέτει παρόμοιες ερμηνείες. Τα αφηγητικά σχόλια συνήθως επιβεβαιώνουν την «αλήθεια» των αισθημάτων και των ερμηνειών της ηρωίδας τη συγκεκριμένη στιγμή και με τις (περιορισμένες αρχικά) ερμηνευτικές ικανότητες που διαθέτει, χωρίς καμία όμως επικριτική διάσταση. Η αφηγητική αυτή «προσποίηση» ή τουλάχιστον αναστολή στην έκφραση της βαθύτερης γνώσης του αφηγητή δεν διαθέτει κάποια ειρωνική χροιά, αλλά συμβαδίζει με τους αφηγηματικούς στόχους.

Στη συνείδηση της Κυβέλης τα στοιχεία εκείνα που αντιφάσκουν στην εξιδανίκευση του Άρη και της κοινής τους ζωής αρχικά προσεγγίζονται είτε ως γοητευτικά χαρακτηριστικά ενός ισχυρού και ανυποχώρητου χαρακτήρα είτε ως μικρά «παραπτώματα», αμελητέα μπροστά στα προτερήματά του και την αγάπη που έτρεφε γι' αυτόν.[261] Η Κυβέλη παρουσιάζεται υποταγμένη στη γοητεία του, στον «ανδρισμό του», στη δυνατή και επιβλητική του προσωπικότητα, χωρίς να λυπάται γι' αυτό. Αντίθετα πρόκειται για μια ευχάριστη και ηθελημένη υποταγή. Η ηρωίδα φαίνεται να χαρακτηρίζεται από την καρτερικότητα «ώριμης γυναίκας» και να διαθέτει τον εαυτό της όπως επιθυμεί.

Ο αναγνώστης συμμερίζεται εν μέρει την οπτική της Κυβέλης, ενισχυμένη μάλιστα από την επιβεβαίωση της «αλήθειας» της από τον αφηγητή, είναι όμως περισσότερο υποψιασμένος για την ευάλωτη φύση της ηρωίδας, τον «ανώριμο» ακόμη συναισθηματικό της κόσμο και την υποκειμενικότητα των ερμηνειών της. Ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι τα παραπάνω «αντιφατικά» στοιχεία της εικόνας του Άρη είναι πολύ πιο σημαντικά από ό,τι η Κυβέλη θέλει να παραδεχτεί: η προσκόλλησή του στις υλικές απολαύσεις και την καλοπέραση, η παραδοχή του ότι είναι ένα «ακαλλιέργητο χτήνος» (177), τα άστοχα σχόλιά του σχετικά με την εμφάνιση της Κυβέλης (178 – 179), η έλλειψη ενδιαφέροντός του για τις σπουδές και τη δουλειά της Κυβέλης και αντίστοιχα η άρνησή του να της μιλά για τις δικές του ασχολίες (184 – 185), η έλλειψη τρυφερότητας και διακριτικότητας (184, 196), η αντιπάθειά του για τους φίλους της (189 – 190), η επιβλητικότητα και

[261] «Δε μπορούσε ν' ανεχτεί καμιάν αντίσταση, ούτε απ' ανθρώπους, ούτε από πράγματα. Θάθελε να υποτάξει το κάθε τι στις επιθυμίες του, ακόμα και τον ουρανό. – Με τον ήλιο σ' αγαπάω περισσότερο, ξαναείπε και τη φίλησε στο στόμα. – Ναι, το ξέρω. Με τον ήλιο, όταν έχεις φάει καλά, κι όταν έχεις λεφτά. Τόπε χωρίς καμιά πίκρα μ' ένα ολότελα καινούργιο τόνο, μια τρυφερή καρτερικότητα ώριμης γυναίκας. – Μα, χρυσό μου, εγώ στόχω πει. Είμαι ένα ακαλλιέργητο χτήνος. Αλλά, τουλάχιστο, είμαι ειλικρινής. Δε σου πουλάω συναισθηματισμό. – Τι είν' αυτά που λες αγόρι μου! Αν μπορούσες να δεις πόσο σ' αγαπάω, όταν τρως, όταν κοιμάσαι, σ' όλες σου τις στιγμές. Αν μπορούσες να δεις! Ήταν αλήθεια.» (177 – 178)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ισχυρογνωμοσύνη του (195), κλπ. Τα παραπάνω στοιχεία αποτελούν αυτά που ο Genette (2007: 271) ορίζει ως «σιωπηρές πληροφορίες», «ενδείκτες», τους οποίους ο αναγνώστης αξιοποιεί σταδιακά για την οικοδόμηση μιας ερμηνείας της αφηγηματικής κατάστασης που η ηρωίδα αρχικά αδυνατεί σχηματίσει ή αρνείται να αποδεχτεί.

Οι αμφιβολίες του αναγνώστη για την αξιοπιστία της ερμηνείας της Κυβέλης και η αντίληψή του σχετικά με την υποκειμενικότητα της οπτικής της, που την οδηγεί σε εσφαλμένες εκτιμήσεις και επιλογές, ενισχύονται συνεχώς. Το πάθος της ηρωίδας για τον Άρη την κυριεύει θολώνοντας την κρίση της.[262] Τα όποια σύννεφα αμφιβολίας ή δυσαρέσκειας διαλύονται από τη φυσική παρουσία του Άρη.[263] Η Κυβέλη αισθάνεται ότι πρέπει να αναλάβει έναν απαιτητικό ρόλο, να βρίσκεται συνεχώς σε μια εγρήγορση προκειμένου να ελκύει το ενδιαφέρον του Άρη και να τον κερδίζει σε κάθε στιγμή. Έπρεπε να φαίνεται στον Άρη συνεχώς όμορφη, ευδιάθετη, έξυπνη και να καταπιέζει τις δικές της επιθυμίες, ενδιαφέροντα, οτιδήποτε δεν τον ευχαριστούσε ή δεν τον ενδιέφερε:

> *Ο Άρης δεν είχε καμιά κλίση στα σώψυχα. Και κείνη, νιώθοντας βαρετή, σταματούσε. Εύκολα, χωρίς καμιά πίεση. Ήταν τόσο ευτυχισμένη να τον βλέπει να ζει, ώστε έκοβε πρόθυμα απ' τη ζωή της, κάθε τι έξω απ' αυτόν.* (188)

Η ηρωίδα βιώνει έναν «έρωτα στρατευόμενο».[264] Η φράση αυτή, που παραπέμπει τον υποψιασμένο αναγνώστη στην *Ασκητική* του Καζαντζάκη, συμπυκνώνει το ιδανικό και ταυτόχρονα ιδεατό συναίσθημα που νιώθει ότι βιώνει η

[262] «Η ανάγκη που είχε απ' τη φωνή, απ' τα μάτια, απ' τα χέρια του, έμοιαζε με βίτσιο. Ώρες – ώρες έλεγε μέσα της πως μπορούσε κάποτε να τον έχανε. Και τότε πάγωνε ολόκληρη κι ένιωθε μια ζαλάδα στο κεφάλι της, σα νάχε χτυπήσει σ' ένα σκληρό βράχο.» (183)

[263] Είναι χαρακτηριστική η επανειλημμένη αναφορά στο αίσθημα της «έκστασης» που νιώθει η Κυβέλη στην παρουσία του Άρη: «… και κείνη την έκσταση, όταν σμίξανε, που άπλωσε σαν πανσέληνος και πλημμύρισε και παράσυρε όλες τις αμφιβολίες.» (175), «Τον άκουγε εκστατική να της μιλάει για τις κομπίνες του …» (186), «Όλη κείνη η παράξενη ανακούφιση της μόνωσης διαλύθηκε μπροστά στην έκσταση που της έδινε η παρουσία του, τα χείλια του, τα μάτια του όταν την κοίταζαν.» (194). Η Κυβέλη «εξίσταται» από το φυσικό ερωτικό πάθος, παρασύρεται απ' αυτό και αμβλύνονται οι αντιστάσεις ή οι προβληματισμοί της.

[264] «Μα κοντά του ήταν πάντα ανήσυχη, καταλάβαινε πως έπρεπε να τον κερδίσει. … Έπρεπε νάναι σε κάθε στιγμή έξυπνη, δυνατή και προ πάντων όμορφη, όσο γίνεται πιο όμορφη. Πότε – πότε αναρωτιόταν με τρόμο πώς ήταν δυνατόν να γεράσει πλάι στον Άρη. Δε θα της συγχωρούσε ποτέ τ' άσπρα της μαλλιά και τα τρεμάμενα χέρια και την κούραση. Έπρεπε νάναι όρθια, πλάι του, αθάνατη. Έρωτας στρατευόμενος.» (187)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ηρωίδα, παράλληλα ωστόσο εμπεριέχει μια δόση ειρωνείας.[265] Ο υψηλός αυτός – σχεδόν μεταφυσικός – έρωτας που έχει απορροφήσει την Κυβέλη δεν έχει καμία σχέση με τον «πρακτικό» και υλιστή Άρη, που φαίνεται να εμμένει σε μια συμπεριφορά εγωκεντρική και εντελώς αλλότρια προς τον εξιδανικευμένο έρωτα της Κυβέλης. Η ηρωίδα, ερωτευμένη περισσότερο με το ίδιο το συναίσθημα του έρωτα παρά με τον άντρα που ζει δίπλα της, αισθάνεται μόνη στην ερωτική σχέση. Πρόκειται ουσιαστικά για μια σχέση που έχτισε μόνη της, χωρίς ουσιαστικά την ανταπόκριση του Άρη – στο βαθμό τουλάχιστον που επιθυμούσε ή χρειαζόταν, ως αποτέλεσμα της ανάγκης της να προσφέρει και να ερωτευτεί:

> *Ήταν αρκετά μεγάλη πια ώστε νάναι μονάχη της. Κι έπειτα διψούσε τόσο ν' αγαπήσει. Είχε τόσα πράματα να δώσει.* (185)[266]

Το παράδοξο αυτό αίσθημα της μοναξιάς μέσα σε μια υποτιθέμενη ιδανική ερωτική σχέση συνδυάζεται με την ανακούφιση που νιώθει η Κυβέλη στην απουσία του Άρη. Μόνο τότε μπορεί να χαλαρώσει, να μην υποκρίνεται, να μην προσπαθεί να δημιουργεί την εικόνα ενός εαυτού που να είναι αρεστός στον Άρη. Παρόλα αυτά επιλέγει να μην παραδεχτεί την πραγματικότητα των αισθημάτων του Άρη και των δικών της. Αντί να προβληματιστεί και να αναθεωρήσει πιθανόν τα αισθήματά της προτιμά να εθελοτυφλεί:

> *Ένιωθε κάποια ανακούφιση σαν έλειπε ο Άρης. Μια τόση δα μικρή ανακούφιση. Κάπως σα να φορούσε παντόφλες. Δεν ήθελε να τ' ομολογήσει στον εαυτό της. Τον αγαπούσε. Όλα τ' άλλα ήταν ανύπαρχτα.* (194)

Ο αφηγητής εισδύει στο υποσυνείδητο της Κυβέλης, γνωρίζει (και μεταδίδει στον αναγνώστη) στοιχεία που η ίδια αγνοεί ή δεν θέλει να παραδεχτεί, και επιμένει να προβάλλει την οπτική που επιθυμεί: η μόνη πραγματικότητα γι' αυτήν είναι η αγάπη της για τον Άρη. Η ανεπαίσθητη μετάβαση από την τεχνική της ψυχο-αφήγησης σε αυτήν του αφηγημένου μονολόγου, χαρακτηριστική για ένα σημαντικό μέρος της αφήγησης, προβάλλει ακριβώς το συνδυασμό της διπλής οπτικής που

[265] Πβ. το κείμενο που δημοσιεύει αργότερα (1952) η Κρανάκη για την *Ασκητική* (Κρανάκη 2005: 121 –125).
[266] Πβ. «Ένοιωθε μονάχη απέναντι στους άντρες. Ακόμα κι απέναντι στον Άρη.» (192)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

προσφέρεται στον αναγνώστη: ο αφηγημένος μονόλογος απεργάζεται την προσέγγισή του στη συνείδηση της ηρωίδας και η ψυχο-αφήγηση διασφαλίζει την αποστασιοποίησή του από αυτήν. Περιστασιακά, η μία από τις δύο διαδικασίες αναστέλλεται, όταν ο αφηγηματικός στόχος απαιτεί τη «συμπάθεια» με τους ερμηνευτικούς και αξιολογικούς τρόπους της ηρωίδας (χάριν συχνά της αφηγηματικής οικονομίας), ή αντίθετα την κριτική εγρήγορση του αναγνώστη. Συνήθως όμως, όπως στο παραπάνω απόσπασμα, λειτουργούν παράλληλα και σε άμεση συνάρτηση μεταξύ τους.

Η φυσική παρουσία του Άρη συμβάλλει στην ηθελημένη εξαπάτηση της Κυβέλης, όπως περιγράφηκε παραπάνω: «Όλη κείνη η παράξενη ανακούφιση της μόνωσης διαλύθηκε μπροστά στην έκσταση που της έδινε η παρουσία του, τα χείλια του, τα μάτια του όταν την κοίταζαν.» (194) Η αδυναμία ή η ανικανότητα της Κυβέλης να διακρίνει τα πραγματικά συναισθήματα του Άρη και τα δικά της, και να τα διαχειριστεί με ώριμο τρόπο συνδέεται άμεσα με το ζήτημα της ενηλικίωσής της. Όπως ακριβώς καταβάλλει προσπάθεια να πείσει τον εαυτό της για την υπόσταση του έρωτα του Άρη, επιχειρεί να κινηθεί στο χώρο της ηλικιακής ωριμότητας, με τρόπο όμως ακόμη ξένο και αφύσικο γι' αυτήν. Ο «ρόλος» της ώριμης και μεγάλης γυναίκας είναι απλά γι' αυτήν ένας ρόλος που πρέπει να υποδυθεί. Δεν έχει συντελεστεί ακόμη η πλήρης συνειδητοποίηση, η απαραίτητη εσωτερική εξέλιξη στην ωριμότητα, αλλά μόνο η επιφανειακή ανάληψη του ρόλου λόγω ηλικίας και περίστασης: βρίσκεται σε κάποια «ενήλικη» φάση ζωής και είναι παντρεμένη.[267]

Η σώρευση πάντως «αντιφατικών» ενδείξεων ως προς της συμπεριφορά του Άρη και τα συναισθήματά της οδηγεί την Κυβέλη σε μια όλο και πιο συνειδητή προσπάθεια να τις απαξιώσει και να τις παραμερίσει. Συντελείται μέσα της μια πάλη, η οποία αποδίδεται χαρακτηριστικά στο παρακάτω απόσπασμα, στο οποίο η Κυβέλη ταξιδεύει με τρένο μαζί τον Άρη, με προορισμό την εξοχή, και την παίρνει ο ύπνος στο κάθισμά της:

> *Μέσα της φώναζε ακόμα η θεία Αγλαΐα. «Μην ακουμπάς τα παπούτσια σου στο κρεβάτι. Ποιος ξέρει τι βρώμες έχουν απάνω». Όλα αυτά δεν είχαν σημασία. Δεν ήταν πια ένα ασυνάρτητο, νευρωτικό κοριτσάκι. Τι νάκανε τώρα ο Σπύρος; Αχ! Πάλι είχε ξεχάσει την πράσινη ζακέτα. Ναι. Ήταν γυναίκα συνειδητή. Η τουλάχιστο προσπαθούσε*

[267] «Στο βάθος δεν το πολυπίστευε πως είχε πια μεγαλώσει, πως ήταν γυναίκα ενός ανθρώπου και του συγύριζε τα ρούχα. Ξαφνιάζονταν όταν την έλεγαν κυρία. Έπαιρνε το μπάλωμα, τα ψώνια, το μαγείρεμα σαν ένα παιχνίδι. Έπαιζε τη μεγάλη. Ενώ οι άλλοι ήταν μεγάλοι.» (195)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

να γίνει αυτό που ήταν ακόμα παιχνίδι. ***Ήθελε μονάχα ένα όνομα, ένα πρόσχημα για την ευτυχία της. Αυτό μονάχα.*** *Το καθαριστήριο πούχε δώσει το παλτό της είχε κλείσει. Θα της τόδιναν άραγε το φθινόπωρο;* ***Ένα πρόσχημα. Τάλλα ήταν παιδιάστικα καμώματα.*** *Ν' απαντήσω στη Ματίνα. Από πού ήταν αυτό το μοτίβο; Άξαφνα είδε μπροστά της με μια πρωϊνήν ενάργεια τη μικρή βεράντα του Άη-Σώστη με τα πέτρινα σκαλοπάτια και το τελευταίο που στρογγύλευε προς τα έξω κι όλες τις λακούβες του τσιμέντου και το χώμα που είχε ταρατσώσει γύρω από το θαλασσινό νερό.* ***Τον αγαπούσε.*** *Τώρα που πλησίαζε στη θάλασσα, η ζωή του Παρισιού της φαίνονταν ανήλιαγη και βρώμικη … Να μη χαθεί κανένα γράμμα … Ποιο γράμμα …* ***Τον αγαπούσε. Κι όλα τ' άλλα έπρεπε να τ' αφήσει να κοιμηθούν, να κοιμηθούν σαν ένα άρρωστο, επικίνδυνο σκυλί που μπορούσε να ξυπνήσει και να σε δαγκώσει*** *… Οι ρόδες του τραίνου είχαν τον ίδιο ρυθμό με το τρίτο μέρος της εβδόμης … Πάλι η τσιμεντένια βεράντα. Πήγε ν' ανέβει, μα σκόνταψε και … Ο Άρης γελούσε στο απέναντι κάθισμα.* (197) [η έμφαση δική μου]

Δεν είναι απόλυτα εμφανές σε ποιο σημείο ξεκινά η κατάσταση υπνηλίας στην οποία περιέρχεται η Κυβέλη, ώστε να διαπιστωθεί ο βαθμός συνείδησης που συνοδεύει τις συγκεχυμένες σκέψεις της ηρωίδας. Το απόσπασμα, το οποίο αποτελεί ένα από τα εκτενέστερα δείγματα αφηγημένου μονολόγου σε συνδυασμό με ψυχο-αφήγηση, αποτυπώνει τις διεργασίες που συντελούνται στο εσωτερικό της ηρωίδας, χωρίς να γίνονται πάντοτε αντιληπτές από την ίδια.[268] Κατά τη Felski (1989: 144), η εμπειρία ονείρων ή ψευδαισθήσεων είναι συμβολική του αποπροσανατολισμού της ηρωίδας, της υπονόμευσης των καθιερωμένων αξιακών συστημάτων και των αντιλήψεών της για την πραγματικότητα. Με τον τρόπο αυτό ορίζεται η αρχή της μετάβασης από ένα στάδιο συνείδησης σε άλλο. Η Κυβέλη επιχειρεί τόσον καιρό να αποσιωπήσει τις αμφιβολίες της σχετικά με την αλήθεια των συναισθημάτων της για τον Άρη και των επιθυμιών της γενικότερα, όχι πάντοτε όμως με επιτυχία. Η σύγχυση της ηρωίδας, οι αμφιβολίες, τα πισωγυρίσματα, η ανασφάλεια και η αβεβαιότητά της αποδίδονται ιδιαίτερα αποτελεσματικά στην παραπάνω παρουσίαση των ασυνεχών συνειρμών της, όπου οι εξωτερικές έγνοιες της Κυβέλης (παπούτσια, καθαριστήριο, γράμμα, κλπ.) συμφύρονται με έναν βαθύτερο εσωτερικό προβληματισμό.

[268] Στο παραπάνω απόσπασμα περιλαμβάνεται η πρώτη «αμιγής» περίπτωση παρατιθέμενου μονολόγου, η οποία συνδυάζει τη χρήση του ενεστώτα χρόνου και του α΄ ενικού προσώπου: «Ν' απαντήσω στη Ματίνα».

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Τα αφηγηματικά χαρακτηριστικά του χωρίου (αποσπασματική ή συντετμημένη σύνταξη, ανολοκλήρωτες φράσεις, ανακόλουθα, ρυθμός στακάτο, επαναλήψεις, κλπ.) απεικονίζουν την κατάσταση αναταραχής στην οποία βρίσκεται η Κυβέλη. Παράλληλα, η αίσθηση της σύγχυσης μεταδίδεται στον αναγνώστη και μέσω της αβεβαιότητας ως προς την απόδοση κάποιων σημείων του λόγου στον αφηγητή ή στην ηρωίδα. Οι φράσεις, λόγου χάρη, που εμφανίζονται με έντονα σημεία στο απόσπασμα δεν μπορούν να αποδοθούν με ασφάλεια στο λόγο του ενός ή της άλλης, καθώς ελλείπουν τόσο εξωτερικοί δείκτες παράθεσης όσο και υφολογικά στοιχεία που θα μπορούσαν να διακρίνουν επακριβώς τα δύο ιδιώματα. Εάν η αναγνώριση του προσχηματικού χαρακτήρα της «αγάπης» της για τον Άρη αποδοθεί στην Κυβέλη, τότε πρέπει να θεωρηθεί ότι, αν και έχει αρχίσει η ηρωίδα – με αργό έστω ρυθμό και λανθάνοντα ακόμη τρόπο – να αποκτά τη δυνατότητα συνειδητοποίησής της, αντιμάχεται ακόμη η ίδια τη διαδικασία αυτή. Η συγκρότηση μιας παρόμοιας υπόθεσης όμως είναι ζήτημα ερμηνείας.

Το ενδιαφέρον που επιδεικνύει ο Άρης προς άλλες γυναίκες κατά τη διάρκεια των διακοπών τους στη γαλλική ύπαιθρο γεμίζει την Κυβέλη ανασφάλεια και ερωτηματικά:

> *Όλες εκείνες οι γυναίκες, γύρω τους, ήταν όμορφες ή όμορφα σκηνοθετημένες. Ντρεπόταν για το πρόσωπό της. Μα όλ' αυτά δεν είχαν σημασία. Τον αγαπούσε. Είχε τη δύναμη να πλάσει με τα χέρια της τη χαρά της. Τον αγαπούσε. Κι έπειτα την αγαπούσε κι αυτός. Της τόλεγε κάθε μέρα. Αλλοιώς, γιατί θάμενε μαζί της;* (200 – 201)

Στο παραπάνω απόσπασμα φαίνεται πια ξεκάθαρα η προσπάθεια της Κυβέλης να πείσει τον εαυτό της για την αγάπη του Άρη, αλλά ταυτόχρονα το αμφίβολο αποτέλεσμα της προσπάθειας αυτής. Η Κυβέλη επιχειρεί μόνη της να «πλάσει τη χαρά της». Η δύναμή της ωστόσο να δημιουργεί τη χαρά την εγκαταλείπει μπροστά στην προκλητικά αδιάφορη στάση του Άρη κατά την αρρώστια της, η οποία λειτουργεί καταλυτικά για την Κυβέλη:

> *Έσπασε κι η τελευταία της αντίσταση. Σκεπάστηκε ολόκληρη με την κουβέρτα κι άρχισε να κλαίει. Μήνες είχε να δακρύσει. Ένα σιγανό, ερημικό κλάμα παιδιού πούχασε το δρόμο.* (202)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Η εικόνα στο παραπάνω απόσπασμα προσφέρει έναν αξιοσημείωτο παραλληλισμό για την ηρωίδα του συγκεκριμένου Bildungsroman: η Κυβέλη προβάλλει ως ένα παιδί που έχασε το δρόμο της ενηλικίωσής της. Ωστόσο, η συνειδητοποίηση αυτή της «εσφαλμένης πορείας» αποτελεί το πρώτο βήμα μιας νέας προσπάθειας ορθού προσανατολισμού με την αξιοποίηση διαφορετικών δεδομένων. Η μεταβολή στο χώρο, συνήθης στη διαδικασία της αυτοανακάλυψης, κυρίως με τη μορφή μετάβασης από την πόλη στην εξοχή (Felski 1986: 134), εμπεριέχει επιπλέον τη συμβολική «διαφώτιση» της ηρωίδας (δεν είναι ίσως τυχαίο ότι το όνομα της εξοχικής περιοχής όπου μεταβαίνουν είναι *Clairière*, «ξέφωτο»).

Τα μεμονωμένα, σποραδικά, φαινομενικά ασύνδετα, «αντιφατικά» στοιχεία που μέχρι το σημείο αυτό θεωρούνταν οι «εξαιρέσεις» στην ωραιοποιημένη εικόνα του Άρη και της σχέσης τους συνδέονται πλέον μεταξύ τους και σχηματίζουν ένα νέο ερμηνευτικό πλαίσιο που ανατρέπει το προηγούμενο. Οι «εξαιρέσεις» καθίστανται πια ο κανόνας, που εξηγεί αναδρομικά όλα τα «προβληματικά» στοιχεία από την αρχή της σύναψης της σχέσης τους. Η υποχώρηση των αντιστάσεων της Κυβέλης στην αλήθεια των «αντιφατικών» αυτών ενδείξεων σημαίνει την αρχή της συνειδητοποίησης των εσφαλμένων επιλογών της και γενικότερα του ερμηνευτικού πλαισίου, το οποίο είχε συνθέσει πάνω σε σαθρές, όπως υποστηρίχθηκε, βάσεις.[269] Πρόκειται ουσιαστικά για την αρχή της «πραγματικής» ενηλικίωσής της.

Είναι αξιοσημείωτη η διαπίστωση ότι σε όλο το Β μέρος του έργου, στο οποίο εμπεριέχεται η επανασύνδεση της Κυβέλης με τον Άρη, ο Άρης από το ένα μέρος δεν παρουσιάζεται ποτέ ως υποκείμενο εστίασης, και από το άλλο εμφανίζεται μόνο ως αντικείμενο εστίασης της Κυβέλης και όχι του αφηγητή. Η χρήση της προσωπικής εξωσκοπικής εστίασης στα σημεία αυτά έχει πολύ μεγάλη αφηγηματική σημασία. Το προφανές αποτέλεσμα του αποκλεισμού του αναγνώστη από τα συναισθήματα, τον εσωτερικό κόσμο και το αντιληπτικό πρίσμα του Άρη είναι η δημιουργία μιας

[269] Ο Άρης αφήνει τη σύζυγό του μόνη στην αρρώστια της, χωρίς να θυσιάσει τις βραδινές εξόδους του και τις συνευρέσεις, όπως υποψιάζεται η Κυβέλη, με άλλες γυναίκες. Το γεγονός ότι δεν την πλησιάζει ερωτικά της κινεί υποψίες: «Του ήταν τόσο εύκολο να μείνει φρόνιμος. Δεν έδειχνε καμιά ταραχή, καμιά συγκίνηση. Είχε αρχίσει να γίνεται περίεργο. Αλήθεια, περίεργο … Ύστερ' από τόσες μέρες … Άρχισε να τριγυρνάει στο μυαλό της μια σκέψη. Η ίδια κι η ίδια. Πέρα – δώθε, πέρα – δώθε, τακ – τακ, τακ – τακ, σα ρολόι.» (204). Η προσπάθεια της ηρωίδας να διατηρήσει την επίφαση της «λογικής» εξήγησης των αντιφατικών ενδείξεων, ώστε να μη διαταραχθεί η ψευδαίσθηση που έχει η ίδια δημιουργήσει, όσο ακόμη αυτό είναι δυνατό, λαμβάνει τη μορφή εσωτερικής «πάλης»: «Πάλευε να πείσει τον εαυτό της πως όλ' αυτά δεν είχαν σημασία. Πάλευε μ' όλη της τη δύναμη να υπερασπιστεί την τελευταία έπαλξη.» (206).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

απόστασης προς το συγκεκριμένο χαρακτήρα. Η σημαντικότερη ωστόσο συνέπεια αυτής της αφηγηματικής επιλογής είναι η ίδια η αίσθηση της «άγνοιας» του αναγνώστη για τον Άρη, τα πραγματικά του συναισθήματα και το χαρακτήρα του. Ο αναγνώστης συμ-βιώνει μαζί με την Κυβέλη την προσδοκία, τη χαρά, την υποψία, την έκπληξη, την απογοήτευση από τη συμπεριφορά του Άρη, χωρίς να γνωρίζει περισσότερα στοιχεία για την ψυχολογία του από ό,τι η ηρωίδα. Παράλληλα, παρατηρεί εγγύτερα την αλλαγή στην οπτική της, μέσω της προσωπικής της εστίασης, η οποία επικρατεί. Ταυτόχρονα όμως, μέσω των σποραδικών αφηγητικών σχολίων, έχει ένα μικρό γνωστικό προβάδισμα, ώστε να βρίσκεται σε πλεονεκτική θέση, σε σχέση με την ηρωίδα, να παρατηρεί (γρηγορότερα και πιο «αντικειμενικά») τόσο την αλλαγή στη συμπεριφορά του Άρη όσο και αυτήν στον εσωτερικό κόσμο της ίδιας της Κυβέλης. Με ιδιαίτερα αποτελεσματικό τρόπο, ο αφηγητής μεταδίδει στον αναγνώστη τόσο βαθμό «γνωστικού προνομίου» όσο χρειάζεται για να υπερέχει από την ηρωίδα, αλλά και να μην αποστασιοποιείται από τα αισθήματα και την οπτική της, δημιουργώντας τη μεγαλύτερη δυνατή εμπλοκή και αναγνωστική απόλαυση.

Όπως λοιπόν διαπιστώνει ο αναγνώστης, η ηρωίδα προχωρά σταδιακά προς την απόκτηση μίας «γνώσης» με σημαντικότατες συνέπειες για την ίδια και τους γύρω της. Η φάση αυτή της μετάβασης σε μια ώριμη προσέγγιση του εαυτού και των άλλων περιελίσσεται γύρω από δύο βασικούς άξονες:

Αρχικά, η ηρωίδα προβαίνει σε μια διαδικασία αναθεώρησης αξιών, προσώπων, καταστάσεων και συναισθημάτων, με εμφανέστατη έκφανση τη σύγκριση Σπύρου – Άρη. Από την αρχή της επανασύνδεσής της με τον Άρη η Κυβέλη προχωρούσε σε συγκρίσεις ανάμεσα στους δύο άνδρες (όπως ακριβώς έκανε και στη διάρκεια της σχέσης της με τον Σπύρο). Η ενέργεια αυτή επιτελεί εκτός των άλλων μια επιβεβαιωτική λειτουργία: ο Άρης προβάλλεται να υπερέχει απόλυτα του Σπύρου και συνεπώς η επιλογή της Κυβέλης επιβεβαιώνεται ως ορθή. Και μόνη βέβαια η ανάγκη που αισθάνεται – συνειδητά ή μη – η ηρωίδα να προβαίνει σε τέτοιους παραλληλισμούς υπονομεύει την αξία αυτής της επιβεβαίωσης.

Ο Άρης ωστόσο παρουσιάζεται αρχικά ως άνθρωπος θετικός, πρακτικός, με αυτοπεποίθηση, αξιόπιστος, «γήινος», μέσα στη ζωή, επιβλητικός, κυριαρχικός, αυθόρμητος και ειλικρινής (πβ. 178). Ο Σπύρος αντίθετα φαινόταν νευρικός, αδέξιος, χωρίς αυτοπεποίθηση, τουλάχιστον στον ερωτικό τομέα και πλήρως υποταγμένος στη λατρεία του για την Κυβέλη. Κατά την εξέλιξη ωστόσο της Κυβέλης προσεγγίζονται

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

και ερμηνεύονται διαφορετικά τα ίδια στοιχεία του χαρακτήρα και της συμπεριφοράς του Άρη. Ενώ αρχικά οι «υλικές» ενασχολήσεις του Άρη, η «πρακτικότητά του», ο «ρεαλισμός» του, κλπ. θεωρούνταν από την Κυβέλη θετικά στοιχεία του χαρακτήρα του, καταλήγουν να έχουν σαφή αρνητική απόχρωση. Ο Άρης αντιμετωπίζεται πια ως κυνικός, ανυπόφορα υλιστής, παγερά αδιάφορος για τις ανάγκες και επιθυμίες της Κυβέλης, αδιάκριτος και εγωκεντρικός. Παράλληλα, μεταβάλλεται η οπτική με την οποία έβλεπε τον Σπύρο, στον οποίο εκτιμά την αφοσίωση και αυτοθυσία του.[270]

Γενικά, η γνώση που αποκτά η Κυβέλη οδηγεί σε μια νέα νοηματοδότηση τόσο του παρόντος όσο και του παρελθόντος. Ο Σπύρος και ο Άρης, σημεία – σταθμοί στη ζωή της Κυβέλης και σε μεγάλο βαθμό παράγοντες προσδιορισμού της, φωτίζονται πλέον διαφορετικά στη συνείδηση της ηρωίδας, όπως φαίνεται από το παρακάτω απόσπασμα:

> *Θυμόταν κάτι που της είχε πει έν' απόγεμα ο Σπύρος. Το πρόσωπό του είχε χειμωνιάσει κι η φωνή του ερχόταν από πολύ μακριά. «Πάντα δουλεύει κανένας για έναν άλλο. Δυστυχώς, δεν είναι καν δικό μου αυτό. Κάπου τόχω διαβάσει.» «Για έναν άλλο». Για τον Άρη. Γι' αυτόν την είχε πλάσει γυναίκα με το αίμα του ο Σπύρος. Όλα ήταν του Σπύρου, η δουλειά της, η σκέψη της, ακόμα κι η λατρεία πούχε στον άντρα της. Ό,τι είχε φυτέψει μέσα της έφερνε τώρα καρπούς και λουλούδια. Και κείνο το πάθος του τέλειου, η αδιάκοπη ανάταση κι ο έρωτας τόσων πραγμάτων …*
>
> *Άξαφνα ένιωσε καυτερή την ανάγκη του Σπύρου, πλάι της, των δύστυχων μοναχικών του χεριών, των ματιών του που δε θάκλειναν, όσο την ξέραν άγρυπνη και άρρωστη. Και το κορμί του Άρη έγινε άξαφνα βρωμερό και σιχαμερό. Θάθελε να μην το ξαναγγίξει ποτέ πια.* (206)

Η Κυβέλη αντιλαμβάνεται για πρώτη φορά το διαμορφωτικό ρόλο της σχέσης της με τον Σπύρο και την καταλυτική συμβολή του στη διάπλασή της. Η αντίληψη αυτή έρχεται με τη μορφή «αποκάλυψης». Σε μια τέτοια «αποκαλυπτική στιγμή» κατανοεί την αξία του Σπύρου, εκτιμά τις θυσίες και τη φροντίδα του γι' αυτήν (214)

[270] Ο Βουρνάς (1949) εντοπίζει το «ψυχαναλυτικό μοτίβο» στο οποίο, κατά τον ίδιο, χτίζει η Κρανάκη το έργο της: «Η κοπέλα δίπλα του [στον Σπύρο] αρχίζει τη γνωριμία της με τον έρωτα από μια ε ξ α ί ρ ε σ η, πλημμυρισμένη πνευματική περιέργεια, θαυμασμό και πολύν οίκτο, μα με τη θηλυκότητά της ερμητικά κλειστή. Κι όταν η φωνή η πανάρχαιη του φύλου θα την οδηγήσει δίπλα στον άλλο, τότε είναι αυτή που θα επωμιστεί το μαρτύριο να υποφέρει, γιατί η τελειοποιημένη στα χέρια του πρώτου συνείδησή της επαναστατεί, ακριβώς όταν η σάρκα είναι πια χορτάτη, γιατί βλέπει πως η ανθρώπινη φύση έχει κι άλλους παράλληλους προορισμούς στη ζωή, πέρα από την τυφλή ικανοποίηση του ενστίκτου.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

και απαξιώνει αντίστοιχα τον Άρη. Ο Άρης αυτόματα από *Αντικείμενο* προσεγγίζεται αναδρομικά ως *Αντίμαχος*, ενώ αντίθετα ο Σπύρος από το ρόλο του *Αντίμαχου* μεταβαίνει στη συνείδηση της Κυβέλης σε αυτόν του *Βοηθού* της εξέλιξής της και κατόπιν του *Αντικειμένου*, στου οποίου την αναζήτηση θα προβεί στη συνέχεια της αφήγησης. Η μεταβολή στην οπτική της ηρωίδας έχει ως συνέπεια να μεταβάλλονται και οι ρόλοι που αποδίδονται αφηγηματικά στα σημαντικά πρόσωπα στη ζωή της.

Η ίδια μεταβολή αντανακλάται επίσης ως προς την εστίαση της ηρωίδας: από ετεροαντιληπτική (αντικείμενο της προσωπικής εστίασης τα πρόσωπα του περιβάλλοντος της ηρωίδας) μετατρέπεται σταδιακά σε αυτοαντιληπτική (αρχίζει να εστιάζει στον εαυτό της, τον τρόπο που την επηρέασε ο Σπύρος, κλπ.). Ενώ προηγουμένως η συνειδητοποίηση ότι η Κυβέλη σκεφτόταν και αισθανόταν «με τα καλούπια του Σπύρου» ήταν προϊόν μιας «φευγαλέας λάμψης αυτοσυνείδησης», εντύπωση την οποία μάλιστα η ηρωίδα «παραμέριζε την ίδια στιγμή» (184), τώρα συνειδητά πλέον ότι «ο Σπύρος μιλούσε μέσα της … καλώντας την στη μάχη.». Επιπλέον, η Κυβέλη αισθάνεται ότι χάνει τη ζωή κοντά στον Άρη. Οι καταστάσεις έχουν αντιστραφεί: οδηγήθηκε από τον Σπύρο στον Άρη με στόχο να ζήσει, ενώ τώρα καταλαβαίνει πως η ζωή ήταν κοντά στον Σπύρο.[271]

Η αλλαγή αυτή αντικατοπτρίζεται χαρακτηριστικά στον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζεται το σώμα των δύο αντρών από την Κυβέλη. Αρχικά της ήταν αντιπαθητικά τα «ξεχαρβαλωμένα» μέλη και οι «γελοίες» κινήσεις του Σπύρου (117), τα «αδέξια», «νευρικά», «γεμάτα αγωνία», «άχρηστα» (184) δάχτυλά του. Αργότερα αλλάζει η αίσθηση της Κυβέλης όχι μόνο για το ρόλο και τα συναισθήματά του αλλά και για το σώμα του: «Ο Σπύρος είχε ψηλώσει και παχύνει. Έλα, δε θα μας δει κανείς, έλεγε με κείνο το πολύ σίγουρο ύφος του …» (198)

Η μεταβολή της οπτικής της Κυβέλης είναι περισσότερο εμφανής όσον αφορά το σώμα του Άρη. Αρχικά ο «μονοκόμματος, χοντρός» σβέρκος του δένει αρμονικά με την εικόνα ενός γεροδεμένου άντρα με επιβλητικό χαρακτήρα αλλά και φυσική παρουσία. Κατόπιν όμως το σώμα του Άρη προβάλλει αρνητικό, ακόμη και επικίνδυνο για την Κυβέλη: «Τα μάτια του, το σώμα του, η φωνή του, είχαν μια αχτινοβολία που γέμιζε κι εκμηδένιζε τη σκιερή ύπαρξη της Κυβέλης. Την εκμηδένιζε κι ο χοντρός του σβέρκος, ο δυσάρεστα χοντρός εκείνος σβέρκος.» (199).

[271] Πβ. το περιεχόμενο της κάρτας που η Κυβέλη αποφασίζει να στείλει στον Σπύρο, κυρίως όμως να ανακοινώσει το περιεχόμενό της στον άντρα της: «Θάθελα νάμουν δίπλα σου. Όλα τα πράγματα, εδώ, αποχτούν αυτή τη σκιά που είπαμε άλλοτε παρελθόν. Θέλω να μπορούσα νάμουν ακόμα ζωντανή. Τίποτ' άλλο.» (207 – 208)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Ο ίδιος σβέρκος φαντάζει απειλητικός, όταν η Κυβέλη γνωστοποιεί στον Άρη το περιεχόμενο της κάρτας που έγραψε για τον Σπύρο: «Ο χοντρός του σβέρκος, ο ύποπτα χοντρός εκείνος σβέρκος, έμοιαζε έτοιμος να τη συντρίψει. Πρώτη φορά πρόσεξε πόσο χοντρός ήτανε.» (208)

Η Κυβέλη αρχίζει να αντιπαθεί στοιχεία του σώματος του Άρη, γεγονός δηλωτικό της γενικότερης μεταστροφής των συναισθημάτων της γι' αυτόν. Αρχίζει να συνειδητοποιεί ότι ο Άρης που βρίσκεται δίπλα της δεν είναι ο Άρης που είχε διατηρήσει στη μνήμη και στη συνείδησή της. Το σώμα του Άρη όχι απλώς είχε αλλάξει φυσικά, αλλά είχε αλλάξει «ψυχή»: δεν της δημιουργούσε τα ίδια συναισθήματα, δεν κατοικείται πια από την παλιά εκείνη ψυχή που είχε αγαπήσει η Κυβέλη. Ήταν ένα ξένο σώμα ή μάλλον μια ξένη ψυχή σε ένα διαφοροποιημένο από τα χρόνια σώμα:

> *Μόνο η θάλασσα ήταν καινούργια. Και το κορμί του Άρη. Προσπαθούσε να βρει απάνω του κάτι απ' τον παλιό έφηβο. Μα δε γινόταν. Τουλάχιστο στο πρόσωπό του είχαν μείνει, σα λησμονημένες, οι παλιές γραμμές. Ενώ το σώμα του είχε αλλάξει ψυχή.* (200)

Ο δεύτερος άξονας, ο οποίος επιτρέπει να διαφανεί η μεταβολή της Κυβέλης και κυρίως οι συνέπειες αυτής της μεταβολής είναι η το αίσθημα της μοναξιάς και της αποξένωσης. Η Κυβέλη αρχίζει να αισθάνεται απελπιστικά μόνη. Ουσιαστικά επανέρχονται στην επιφάνεια συναισθήματα που τη συντρόφευαν πάντα στη ζωή της και που είχε θεωρήσει (εσφαλμένα, όπως συνειδητοποιεί) ότι η σχέση της με τον Άρη θα εξάλειφε: τη μοναξιά, την άρνηση, την ορφάνια. [272]

Τόσο η αλλαγή της οπτικής της Κυβέλης όσο και η συναίσθηση της μοναξιάς της επέρχονται ως αποτέλεσμα όχι συστηματικής σκέψης και αναλυτικής λογικής διεργασίας, όσο «αποκαλυπτικών» στιγμών. Σε παρόμοιες στιγμές αποκάλυψης η Κυβέλη συνειδητοποιεί για «πρώτη φορά» (210, 211) στοιχεία που συναντούσε πριν καθημερινά, χωρίς να έχει αντιληφθεί τις προεκτάσεις και το βαθύτερο νόημά τους, και που συνθέτουν ένα ευρύτερο πλαίσιο μοναξιάς, σκληρότητας, αδιαφορίας, απαλοιφής της προσωπικότητας, θανάτου:

[272] Είναι χαρακτηριστικό ότι η Κυβέλη, μπροστά στην αδιαφορία του Άρη εκτιμά ακόμη και το καταπιεστικό ενδιαφέρον της θείας της: «Ένιωσε πάλι γύρω της κείνη τη γνώριμη άρνηση, την πνοή της ορφάνιας. Ας ήταν να βρεθεί κάποιος κοντά της, η θεία Αγλαΐα, οποιοσδήποτε, να σκύψει πάνω της μ' έλεος. Ακόμα κι η θεία Αγλαΐα.» (203)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *Ούτε μια γωνιά για να πεθάνεις σ' όλη την πόλη. Ούτε μια γωνιά για να κλάψεις. Και μπορούσες να φωνάζεις βοήθεια όλες τις νύχτες της αιωνιότητας δίχως να βρίσκεις απόκριση. Οι ώρες δεν είχανε γεύση. Η μέρα δεν ήταν ολότελα μέρα κι η νύχτα δεν έμοιαζε με νύχτα. … Ωστόσο ήταν μια παρηγοριά κείνη η βρώμικη ζεστασιά στα υπόγεια του μετρό. Γιατί απάνω, στη γη, έκανε κρύο. Οι άνθρωποι παίρναν την όψη πτωμάτων. … Πτώμα και συ ο ίδιος.* (211)

Όπως φαίνεται στο χαρακτηριστικό αυτό απόσπασμα αφηγημένου μονολόγου σε β΄ ενικό πρόσωπο, η Κυβέλη αισθάνεται την πόλη ξένη, εχθρική, αφιλόξενα σκληρή. Η ίδια έχει χάσει την αίσθηση των πραγμάτων, αισθάνεται τους γύρω της και τον εαυτό της νεκρούς. Η επιστροφή στο Παρίσι καθιστά ακόμη πιο έντονο το συναίσθημα της αποξένωσης της ηρωίδας από το περιβάλλον της και του εγκλεισμού στον εαυτό της.

Οι παραπάνω συνειδητοποιήσεις έρχονται ως αποκαλύψεις που επιτρέπει το «φως» της Κλαιριέρ, συμβολικό των εκλάμψεων, της πνευματικής διαύγειας που απέκτησε εκεί.[273] Το φως αυτό ωστόσο χαρακτηρίζεται «διπλά χαμένο». Η ηρωίδα από τον ήλιο της υπαίθρου επιστρέφει στο σκοτάδι της πόλης, αλλά και στη συμβίωσή της με τον Άρη. Δεν είναι έτοιμη να προχωρήσει στο επόμενο βήμα, το οποίο θα ακολουθούσε φυσικά τη συνειδητοποίησή της: να μετουσιώσει τη γνώση σε πράξη. Άτολμη και διστακτική ακόμη, δεν έχει βρει μέσα της τη δύναμη (ή/και την αφορμή) να αναλάβει δράση, να διεκδικήσει, να ανταπαντήσει στον Άρη, να τον απορρίψει.[274] Για το λόγο αυτό σχίζει την κάρτα που είχε γράψει με παραλήπτη τον Σπύρο, ενώ διατηρεί ακόμη μέσα της την ελπίδα έστω και τώρα να την καταλάβει ο Άρης και να αλλάξει συμπεριφορά.[275]

Χαρακτηριστικό των διεργασιών που συμβαίνουν στο εσωτερικό της Κυβέλης είναι το παρακάτω απόσπασμα:

---

[273] «Πρώτη φορά τάδε όλ' αυτά, φεύγοντας απ' το φως της Κλαιριέρ, το διπλά χαμένο φως.» (211) Για το φως ως μοτίβο σε γυναικεία Bildungsroman δες Labovitz (1988: 16)

[274] «Πήγε κάτι να του απαντήσει, μα σταμάτησε. Αναρωτήθηκε μην είχε δίκιο, στο βάθος. Έτσι το πάθαινε πάντα. Ανησυχούσε τόσο μη τυχόν βρισκόταν μια σταγόνα αλήθειας σ' αυτά πούλεγε ο άλλος, ώστε ήταν ανίκανη ν' αμυνθεί. Κι ο άλλος κέρδιζε. Άκαπνα, χωρίς μάχη. Ώρες – ώρες επαναστατούσε για τούτο τ' άδικο παιχνίδι που της έπαιζε η άγνοιά της. Όμως αυτό δεν εμπόδιζε τίποτα. Την άλλη φορά ξανάβγαινε νικημένη. – Καλά, είπε ύστερ' από λίγη ώρα. Δε θα τη στείλω, αφού είν' έτσι. Κι αυτή δεν ήξερε πώς ήταν ακριβώς.» (208)

[275] « - Ορίστε. Καθώς βλέπεις, είναι πολύ απλό. Ναι, ήταν ακόμα απλό. Είχε σκίσει την κάρτα πολύ εύκολα, χωρίς λύπη. Να μπορούσε όμως εκείνος να καταλάβει. Να μπορούσε.» (208)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *Σιγά – σιγά άρχισε ν' αποξενώνεται απ' τη ζωή της, απ' τα πράγματα. Δεν τόνιωσε στην αρχή: Εξακολούθησε να κάνει τις ίδιες κινήσεις, με την ελπίδα πως θάχαν κάποια δικιά τους μαγική δύναμη που θάφερνε το θεό. Το πίστευε με τη δεισιδαιμονία των κάφρων. Όμως οι μέρες εξακολουθούσαν να μένουν γυμνές, σπίτια ακατοίκητα. Ώρες – ώρες ξεγλιστρούσε να πιστέψει πως έκανε λάθος, πως ήταν ξένα όλα τούτα, αυτός ο τετράγωνος άντρας που από κάποια αδιάφορη σύμπτωση είχε το ίδιο όνομα με τον Άρη και κείνο το σπίτι που την κοίταζε όλη μέρα περίεργα και δύσπιστα κι η πολιτεία που της ξέφευγε, ανώνυμη. Ξένα κι εχθρικά. Δεν τον αγαπούσε. Θυμόταν μονάχα, θυμόταν πολύ καυτερά και κει είχε την πληγή της όλη η παρεξήγηση. Όμως μόλις έφτανε εδώ λιποταχτούσε. Άνανδρα. Της ήταν οδυνηρό ν' απαρνηθεί τη ζωή τόσων μηνών, το πιο ακριβό απ' όλα τα κομμάτια της ζωής της. Και ξανάπιανε τα ξόρκια.* (212)

Η ανώτερη αφηγητική εστίαση αποτυπώνει τη διαδικασία αποξένωσης της ηρωίδας από το περιβάλλον της, που συντελείται αρχικά χωρίς τη συναίσθησή της, καθώς και την απόπειρά της να «εξορκίσει» τη θλιβερή πραγματικότητα, την εσφαλμένη επιλογή της να ζήσει με τον Άρη. Ταυτόχρονα, εντοπίζονται τα κίνητρα του συγκεκριμένου τρόπου σκέψης και συμπεριφοράς, που προς το παρόν τουλάχιστον είναι ασαφή για την ίδια. Στο αφηγητικό ιδίωμα ανήκει εμφανώς ο προσδιορισμός της συμπεριφοράς αυτής ως δεισιδαιμονίας, η διαπίστωση της έλλειψης λογικής διεργασίας ή υπόβαθρου στις πράξεις της, και κυρίως η έμφαση στον παραπλανητικό ρόλο που διαδραμάτισε η μνήμη στις επιλογές της Κυβέλης. Η Κυβέλη, με βάση τη μνήμη, οδηγήθηκε στο τραγικό λάθος της ταύτισης του Άρη – προσώπου με τον Άρη – ανάμνηση και των επιθυμιών της Κυβέλης – ενήλικης με αυτές της Κυβέλης – παιδιού.

Είναι αξιοσημείωτο ότι η σύναψη του δεσμού της με τον Άρη χαρακτηρίζεται ως «παρεξήγηση», όπως ακριβώς είχε συμβεί και με τη σχέση Σπύρου – Κυβέλης (Πβ. «Τώρα πια ήταν αργά για να διαλύσει την παρεξήγηση. Αύριο.» 108). Στην περίπτωση όμως εκείνη ο ορισμός αυτός ανήκε στην Κυβέλη, ενώ αντίθετα ο συγκεκριμένος στο παραπάνω απόσπασμα εγγράφεται στον αφηγητή, αποκτώντας μεγαλύτερη εγκυρότητα.

Όπως γίνεται κατανοητό από τα παραπάνω, η Κυβέλη έχει αρχίσει μεν μια διαδικασία «ανακαλύψεων» και συνειδητοποιήσεων σχετικά με τον εαυτό της και το περιβάλλον της, η διαδικασία αυτή όμως δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί. Κυρίως, οι συνειδητοποιήσεις δεν έχουν ακόμη μετουσιωθεί σε δράση, στοιχείο απαραίτητο για

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

την ολοκλήρωση της Bildung σε κλασικά παραδείγματα του Bildungsroman (Hardin 1991). Η ηρωίδα περιμένει ακόμη τη λύση από εξωτερικούς παράγοντες. Θεωρεί ότι ένα γράμμα από τον Σπύρο θα μπορούσε να αποτελέσει την αφορμή για να αντιδράσει και να προχωρήσει σε μεταβολές στη ζωή της, το γράμμα αυτό όμως δεν έρχεται ποτέ.[276] Αντί για το γράμμα του Σπύρου αφορμή για την κορύφωση της παραπάνω διαδικασίας της ηρωίδας και τη λήψη καθοριστικών αποφάσεων θα αποτελέσει τελικά μια κάρτα του Άρη προς μία παλιά του φίλη, που η Κυβέλη θεωρεί ως προκλητικά ερωτική κίνηση του συζύγου της προς μία άλλη γυναίκα.

Η ηρωίδα αμφιταλαντεύεται αρχικά μεταξύ της αποδοχής της βαθύτερης γνώσης σχετικά με το χαρακτήρα του Άρη και την ποιότητα της σχέσης τους, από τη μία πλευρά, και την επιφανειακή, σχεδόν παιδική, ελπίδα ότι τα πράγματα μπορεί να είναι διαφορετικά ή να βελτιωθούν, από την άλλη.[277] Η ανάγκη της για στοργή και «συμπάθεια» συγκρούεται με την επιθυμία της για αξιοπρέπεια, ανεξαρτησία, ελευθερία από μία ασφυκτική κατάσταση.[278] Προσπαθεί να διατηρήσει την αξιοπρέπειά της, όπως την αισθάνεται, αλλά αντιλαμβάνεται ότι κάτι τέτοιο είναι μάταιο.[279] Η τελική στιγμή του ξεσπάσματος της Κυβέλης βιώνεται από αυτήν ως «πτώση», που θεωρείται όμως αναπόφευκτη και λυτρωτική:

> *Χυδαία, αφόρητα χυδαία και φτηνά όλα τούτα. Μα δε μπορούσε να γίνει διαφορετικά. Ένιωθε μια παράξενη ηδονή μέσα στην πτώση. Σα νάχει βγάλει επί τέλους ένα ζευγάρι στενά ενοχλητικά παπούτσια. Ήταν τόσο μαλακό, τόσο εύκολο να παραιτηθεί κανείς, να κατέβει στο επίπεδο του άλλου.* (217)[280]

[276]«Το κουτί του ταχυδρομείου έγινε ο μύθος της κάθε μέρας. Τ' άνοιγε κάθε πρωί σαν πρωτοχρονιάτικο δώρο. Με την ελπίδα πως αυτό τουλάχιστον θάφερνε κάτι εξαιρετικό, ένα παιχνίδι με πολλά – πολλά χρώματα κι όνειρα, τυλιγμένο γύρω – γύρω με χρυσές κλωστίτσες. Όμως το ταχυδρομείο έφερνε πάντα πολύ λογικά πράγματα, όπως τα δώρα που της έκαμαν σαν ήταν μικρή.» (212) Η ανωριμότητα της στάσης της Κυβέλης τονίζεται από τη σύνδεση με τα «παιδικά δώρα» που λάμβανε. Πβ. το γράμμα που είχε στείλει η ίδια η Κυβέλη στον Άρη.

[277] «Δεν εννοούσε να της θυσιάσει ούτε μια αθώα, καθώς έλεγε, μανία. Άλλωστε, γιατί να τη θυσιάσει. Δεν υποψιαζόταν πως μπορούσε να την πληγώσει. Όμως εκείνη είχε την τρέλα να πιστεύει πως θα το καταλάβαινε. Ίσως να μη χρειαζόταν να του μιλήσει. Ποιος ξέρει. Ίσως να μην έστελνε, τελικά, την κάρτα. Γιατί όχι;» (216)

[278] Πβ. Labovitz (1988: 15, 19).

[279] «Προτιμούσε να μην καταλάβει. Να μείνει λίγο ακόμα η γυναίκα που ήταν πριν, λίγες στιγμές ακόμα. Ένιωθε πως αγωνιζόταν να κρατήσει κάτι που πέθανε αναπότρεπτα, αν κερδίσει μιαν ακόμα αναπνοή, μια πολύτιμη αναπνοή που θα μπορούσε νάναι η τελευταία.» (219)

[280] Το ξέσπασμα της Κυβέλης συνδέεται με το ξέσπασμα της βροχής: «Κι έξω η βροχή δεν έλεγε να ξεσπάσει.» (219), «Α! Να ξέσπαγε επί τέλους η βροχή, νάβρεχε, νάβρεχε, νάβρεχε δίχως τέλος. Θάταν μια τέτοια ανακούφιση!» (219 – 220)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Η Κυβέλη δημιουργεί μια «τυπική συζυγική σκηνή» ζηλοτυπίας (217), που αποτελεί ευκαιρία για ένα «σπάσιμο» της σιωπής, μια έκφραση βαθύτερων συναισθημάτων που την βασάνιζαν για πολύ χρόνο. Συνειδητοποιεί αρνητικά στοιχεία του χαρακτήρα του Άρη και κυρίως αρνείται να σχηματιστεί στο καλούπι που ο ίδιος επιθυμεί.[281] Οι όροι τους οποίους ο Άρης θέτει πια κατηγορηματικά για μια σχέση «κατανόησης» και ελευθερίας κινήσεων στον ερωτικό τομέα (218 – 219) δεν ικανοποιούν την Κυβέλη και αποφασίζει να τους απορρίψει. Η Κυβέλη ωστόσο δεν αντιδρά με λόγια χυδαία ή βαριές κατηγορίες εναντίον του. Ο ίδιος ο λόγος είναι αρκετά «πολιτισμένος» και συγκρατημένος. Ο τρόπος όμως εκφοράς του γίνεται φορέας σημασίας μεγαλύτερος από ό,τι το περιεχόμενό του, σε σημείο που ο «αναίσθητος» Άρης (όπως απεικονίζεται στο χοντρό του σβέρκο) αντιλαμβάνεται την ειρωνεία και το δηκτικό ύφος της Κυβέλης.[282]

Η Κυβέλη αρνείται γενικά να λυγίσει στην πίεση του Άρη και αποζητά μια δίοδο ελευθερίας από τις συνθήκες δέσμευσης που, όπως αντιλαμβάνεται σε μία ακόμη αποκαλυπτική στιγμή, βιώνει κοντά του. Το σπίτι όπου ζούσαν, ο ρόλος που την ανάγκαζε να υποδυθεί, η καταπίεση που οδηγούσε στην εξαφάνιση της προσωπικότητά της γίνονται αίφνης εμφανή στην Κυβέλη και της δημιουργούν ένα αίσθημα ασφυξίας. Η σχέση τους δίνει τώρα την εντύπωση μιας αέναης καταστροφικής πάλης. [283] Νιώθοντας στο έπακρο το αίσθημα της δυστυχίας και του αδιέξοδου εγκαταλείπει το σπίτι και βγαίνει στους δρόμους του Παρισιού, όπου όμως αντιμετωπίζει άλλο ένα αδιέξοδο, που αφορά την έκφραση και την επικοινωνία των συναισθημάτων της.[284]

---

[281] «Του άρεσε η ειλικρίνεια. Ναι. Σωστά. Κατά τις περιστάσεις. Η ειλικρίνεια γύρω απ' τις καταχτήσεις του που κολάκευε μαζί και την αντρίκια του ματαιοδοξία. Όμως ποτέ δε στάθηκε ν' ακούσει πόσο κουτός, χυδαίος κι αδέξιος ήταν, πως δε λογάριαζε για τίποτα, μα για τίποτα πάνω στη γη μοναχός του και πως η μοναδική του αξία ήταν η αγάπη της.» (219), «- Καταλαβαίνω. Πολύ καλά καταλαβαίνω. Θέλεις ν' αγοράσεις την ανεξαρτησία που σου λείπει πληρώνοντας μ' έρωτα. Είσαι αλήθεια, τόσο πλούσιος;» (220)

[282] «Τόπε σφυριχτά, μ' όση αηδία και χολή μπορούσε να ξεράσει. Τον μισούσε όχι για τη δυστυχία που της έδινε, μα για όλους τους μελλούμενους εξευτελισμούς, για τα πράγματα, που θα την ανάγκαζε σιγά – σιγά να παραδεχτεί σαν ένα σίδερο που το λυγίζεις, το λυγίζεις, ίσαμε να φτάσει εκεί που θέλεις. Τον μισούσε ακόμα για όλο τούτο το βάλτο που την τύλιγε, τη χυδαιότητα, τη βλακεία, την υστερία. Ο χοντρός του σβέρκος είχε νιώσει την καμουτσικιά.» (220)

[283] «Κι έπειτα το σπίτι έγινε αβάσταχτο. Τόδε άξαφνα σαν ένα στεγανό κιβώτιο, όπου είχαν χώσει δυο θηρία. Θάτρωγαν έτσι ο ένας τις σάρκες του άλλου, δεμένοι στην ίδια αλυσίδα, δίχως καν την ελπίδα του θανάτου. Ένιωσε τα χέρια της φυλακισμένα στις χειροπέδες και τα πόδια της παράλυτα και το ταβάνι κατέβηκε κι ακούμπησε στο στήθος της, ασφυχτικό.» (220 – 221)

[284] «Κάτω, ο δρόμος περίμενε τη βροχή. Κι όλα πήραν το χρώμα της τρέλας. Ένα αδιέξοδο ολόκληρη η πόλη, ένα απέραντο κάτεργο όπου δεν άκουες τον πλαϊνό σου, γιατί η φωνή του έβγαινε απ' το στόμα τυλιγμένη βαμβάκι. Τουλάχιστο να μπορούσες κάτι να κάνεις τούτη την κόλαση, να την κάνεις **μουσική**, τραγούδι, κάτι. Να μην είναι έτσι βουβή, έτσι ανήμερη.» (221)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Η Κυβέλη βασανίζεται από την έλλειψη δυνατότητας συναισθηματικής έκφρασης, αλλά και επικοινωνίας με τους άλλους. Η σιωπή και στους δύο αυτούς άξονες διαπερνά ουσιαστικά όλη την αφήγηση και έχει σημαντικότατες επιπτώσεις στη ζωή της ηρωίδας**.** Είναι αξιοσημείωτο ότι αυτά που δεν εξέφρασε στον Άρη περιέχονται στο λόγο που απευθύνει νοερά σ' αυτόν περπατώντας στους δρόμους της πόλης:

> - ***Αν πέθαινα τώρα****, σκεφτόταν,* ***δε θα λυπόμουν τα νιάτα μου, τη ζωή μου, τις χαρές που δεν αξιώθηκα να δω. Θα λυπόμουν μονάχα για μερικά πράγματα που θα μπορούσα ακόμα να κάνω. Θα λυπόμουν για τα πράγματα, όχι για μένα. Μπορείς να το νιώσεις; Να νιώσεις πως αν ήμουνα σίγουρη για κάτι, για ένα έργο που θα μπορούσα να σώσω, για τη μουσική που θα παίξω, θάπαιρνα απάνω μου οποιαδήποτε κόλαση, όλη τη δυστυχία του κόσμου.*** *Χωρίς να το καταλάβει μιλούσε πάλι νοερά στον Άρη. Όπως τόσες φορές. Του μιλούσε ώρες ολόκληρες στο μετρό, στο δρόμο, όταν μελετούσε πιάνο. Γιατί ήταν εύκολο να του μιλήσει τις στιγμές που δε βρισκόταν εκεί.» (222)* [η έμφαση δική μου]

Στο παραπάνω απόσπασμα περιλαμβάνεται το πιο εκτεταμένο δείγμα παρατιθέμενου μονολόγου στο έργο. Σε μια κορυφαία στιγμή της ζωής της Κυβέλης και της εξελικτικής της πορείας της «επιτρέπεται» αφηγηματικά η «άμεση» έκφραση των σκέψεών της, με εμφανείς ωστόσο δείκτες παράθεσης και κυρίαρχη ακόμη και σε αυτήν την περίπτωση την οπτική του αφηγητή. Η έκφραση των σκέψεων και συναισθημάτων της Κυβέλης παρουσιάζεται έτσι και πάλι περιοριστικά, ακριβώς για να τονιστεί η έλλειψη και η αδυναμία επικοινωνίας της με το περιβάλλον της και κυρίως με τον Άρη. Τελικά, το ξέσπασμα της βροχής θα συμβαδίσει με την υπέρβαση της σιωπής, με το εσωτερικό ξέσπασμα της Κυβέλης, ένα ξέσπασμα που ανακουφίζει, λυτρώνει, ξεπλένει – εξαγνίζει και ταυτόχρονα «διδάσκει», καθώς της δίνει τη δυνατότητα επίγνωσης της κατάστασης, ελέγχου και λήψης καθοριστικών αποφάσεων. Στο σημείο αυτό δίνεται στιγμιαία η εντύπωση ότι επκρατεί, κατά τη διάκριση του Stanzel (1999), το «προσωποπαγές» αφηγηματικό σχήμα, μέσα από την προβολή των συναισθημάτων, των αντιλήψεων και της συνείδησης ενός «ανακλαστή». Μέσω του σχήματος αυτού, ο εξωτερικος κόσμος μετατρέπεται μετωνυμικά σε εσωτερικό. Πρόκειται για χαρακτηριστική περίπτωση κατά την οποία η «βιωματική περιγραφή ενός κομματιού εξωτερικού κόσμου […] γίνεται ο

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

καθρέφτης της εσωτερικότητας του ήρωα.» (Stanzel 1999: 130). Η βροχή από απλό μέρος του σκηνικού μετατρέπεται σε πρωταγωνιστικό παράγοντα, που σχεδόν ταυτίζεται με την ίδια την ηρωίδα:[285]

> *Άξαφνα άρχισε να βρέχει. Μια σκληρή άγρια βροχή, μια ξεφρενιασμένη γυναίκα πούχει σωπάσει χρόνια ολόκληρα. Ήταν, α, τέτοια ανακούφιση. Η βροχή θα μπορούσε να ξεπλύνει λίγη απ' τη μαυρίλα των σπιτιών. Ίσως και κείνη την καταχνιά πούχε κάτσει παντού, σε σημείο να σ' εξαφανίσει ολότελα, να σε κάνει μιαν αδιάφορη σταγόνα ομίχλης. Εξακολούθησε να του μιλάει μες στη βροχή. … Μα η βροχή ήταν προτιμότερη απ' το σπίτι της οδού Λίλλης. Όλα ήταν προτιμότερα απ' αυτό. Τόξερε τώρα καλά πως δε θα μπορούσε να ξαναγυρίσει εκεί. Κι άρχισε να σκέφτεται λεπτομέρειες και λέξεις και το διαζύγιο και τι μικροπράματα έπρεπε να πάρει αυτές τις πρώτες μέρες.* (222)

Είναι αξιοσημείωτο ότι η γνώση η οποία αποκτάται από την Κυβέλη σε μία ακόμη αποκαλυπτική στιγμή παρουσιάζεται πλέον ως γνώση εμπεδωμένη, όχι καινούργια και αβέβαιη («Τόξερε τώρα καλά πως […]»). Δίνεται στον αναγνώστη η εντύπωση ότι η γνώση αυτή βρισκόταν μέσα στην ηρωίδα από καιρό, τώρα όμως μόνο γίνεται αντιληπτή.

Από τη στιγμή πάντως της συνειδητοποίησης η γνώση αρχίζει να τίθεται σε εφαρμογή. Η θεωρία θα μετατραπεί σε πράξη με το γράμμα το οποίο η Κυβέλη αποφασίζει να γράψει στον Άρη, και τις συνακόλουθες ενέργειές της που θα την απομακρύνουν από κοντά του. Η ηρωίδα έχει φτάσει σε ένα σημείο αυτογνωσίας κατάλληλο ώστε να μπορεί να προβαίνει σε ορθές εκτιμήσεις των κινήτρων της, να ερμηνεύει το σύνολο της προηγούμενης συμπεριφοράς της, να κρίνει τις επιλογές της, την ψυχολογία της, τις πράξεις της και να αναλαμβάνει την ευθύνη γι' αυτές, όπως φαίνεται από το περιεχόμενο του γράμματος. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο λόγος που έμεινε ανείπωτος στην προφορική επικοινωνιακή περίσταση με τον Άρη, διατυπώνεται ιδιαίτερα εύγλωττα ως γραπτός, καθώς προϋπήρχε μέσα της και απλά αποζητούσε μία εκφραστική δίοδο.[286]

---

[285] Ήδη ο Χατζίνης (1948: 385) ξεχωρίζει ως ενδιαφέροντα τον «εσωτερικό τρόπο» με τον οποίο η Κρανάκη «περιγράφει ένα τοπίο, ένα δρόμο, μια πολιτεία, ώστε να εκφράζουν το ίδιο το ψυχικό της κλίμα».

[286] Η σιωπή η οποία απομένει μετά την αποχώρηση του Άρη «ήταν γεμάτη αίμα και πυρετό και λόγια που δεν ειπώθηκαν.» (220). Πβ. «Πέρασε όμως μια ώρα κι ήταν ακόμα σκυμμένη πάνω στο χαρτί της κι οι λέξεις τρέχαν κάτω απ' την πέννα της εύκολες, ζεστές, έτοιμες και τέσσερες – πέντε γραμμένες κόλλες βρίσκονταν κιόλας σκορπισμένες γύρω – γύρω.» (223)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Στο γράμμα της Κυβέλης φαίνεται ξεκάθαρα η επίδραση των στιγμιαίων αποκαλύψεων που οδηγούν την Κυβέλη στη μετάβαση από την άγνοια στη γνώση, στην αυτοσυνείδηση, στην αυτογνωσία και παράλληλα στην αναθεώρηση των σχέσεών της, των επιθυμιών, των επιλογών και της συμπεριφοράς της. Η Κυβέλη αποφασίζει να ανοίξει τα κλειστά «παράθυρα» και να «ρίξει φως» στο «σκοτεινό δωμάτιο» της σχέσης τους (223), κάνοντας ταυτόχρονα έναν απολογισμό της ζωής της μέχρι τότε.[287] Το πρώτο στοιχείο που συνειδητοποιεί η Κυβέλη και «γνωστοποιεί» μέσω του γράμματος στον Άρη είναι ότι η μεγάλη αγάπη που έτρεφε προς αυτόν στο παρελθόν έχει πλέον εκλείψει.[288] Η αδυναμία της Κυβέλης να αντιληφθεί το γεγονός αυτό την οδήγησε αρχικά να ζήσει «τα πρώτα νιάτα της» με το συναίσθημα της στέρησης, και κατόπιν να εμπλακεί σε μια σειρά «παρεξηγήσεων».[289] Παραμέριζε κάθε «άμεση, θετική παρουσία», δεν μπορούσε να «αγγίξει» τα πράγματα που ακουμπούσε, ζούσε γενικότερα απόμακρη σε έναν κόσμο άρνησης και στέρησης χωρίς να διαθέτει την αίσθηση της πραγματικότητας (224).

Τον πρώτο καιρό, κατά την ίδια, ζούσε ευτυχισμένη με τον Άρη έχοντας αποκτήσει κοντά του το αίσθημα της «αφής», που της επέτρεψε ουσιαστικά για πρώτη φορά να νιώσει την ένταση της ζωής.[290] Η «ευτυχία» όμως αυτή αποδίδεται από την Κυβέλη σε άγνοια, και περισσότερο στον «πόθο της άγνοιας». Η Κυβέλη για πολύ καιρό δεν ήθελε να παραδεχτεί κάποιες αλήθειες για την ίδια και τη σχέση της και αγωνιζόταν να τις καταπνίξει μέσα της.[291] Με τον τρόπο αυτό η «δυστυχία» της

---

[287] Με παρόμοιους όρους, και η ίδια η Κ. ήταν μέχρι τότε ένα «σκοτεινό δωμάτιο» που κρατούσε κλειστό από φόβο μπροστά σ' αυτό που πιθανόν συναντούσε και στο οποίο για πρώτη φορά ρίχνει φως.

[288] Η υποψία της Κυβέλης σχετικά με αυτό έχει γίνει πλέον βεβαιότητα: «Δε σ' αγαπώ. Κατόρθωσα πια να βεβαιωθώ.» (223)

[289] Η σχέση της Κυβέλης με τον Άρη είχε ήδη περιγραφεί ως «παρεξήγηση» από τον αφηγητή (212). Έτσι, στο σημείο αυτό η Κυβέλη καθίσταται κοινωνός της ανώτερης αφηγητικής γνώσης και οπτικής. Είναι χαρακτηριστικό ότι ως βασικός παράγοντας ερμηνείας της σχέσης της με τον Άρη (αλλά και γενικότερα της ψυχολογίας της) θεωρείται αυτός της στέρησης. Η σχέση της με τον Άρη ξεκίνησε και δομήθηκε πάνω στην άρνηση, την έλλειψη, την απουσία (πβ. αντίστοιχα την έλλειψη της μητέρας της, που σημάδεψε τα παιδικά της χρόνια και συνέχισε να την επηρεάζει ως ενήλικα).

[290] «Δεν είχα τότε αφή. Την απόχτησα μαζί σου. Ξέρω τώρα πώς είναι. Είναι ένα κάψιμο σ' όλο σου το σώμα, σα νάχεις μόλις βγει απ' τις φλόγες». (224) Ίσως στο σημείο αυτό ενυπάρχει η έννοια της υπερβολής. Από το ένα άκρο, αυτό της έλλειψης αισθήσεων, κατέληξε στο άλλο, την υπερευαίσθητη εμπειρία του πόνου. Η Κυβέλη έγινε «ανάλωμα» στο πάθος της για τον Άρη και τη διάψευσή της, με τελικό πάλι αποτέλεσμα την κατάργηση των αισθητικών κριτηρίων: το κάψιμο του σώματος. Διαγράφεται έτσι ένας πλήρης κύκλος. Κατά τον Βουρνά (1949), «όταν η φωνή η πανάρχαιη του φύλου θα την οδηγήσει δίπλα στον άλλο, τότε είναι αυτή που θα επωμιστεί το μαρτύριο να υποφέρει, γιατί η τελειοποιημένη στα χέρια του πρώτου συνείδησή της επαναστατεί, ακριβώς όταν η η σάρκα είναι πια χορτάτη, γιατί βλέπει πως η ανθρώπινη φύση έχει κι άλλους προορισμούς στη ζωή, πέρα από την τυφλή ικανοποίηση του ενστίκτου.»

[291] «Δε σ' αγαπώ. Κατόρθωσα πια να βεβαιωθώ. Προσπάθησα μ' όλη μου τη δύναμη να γελαστώ, μα δεν έγινε. Αγωνιζόμουν να κρύψω κάτι που είν' απλό σαν ένα σκληρό, γκρίζο βότσαλο. Δεν σ'

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Κυβέλης και οι εσφαλμένες επιλογές ή εκτιμήσεις της ορίζονται εμφανώς ως ζήτημα «γνώσης», η απόκτηση της οποίας είναι «υπόθεση μερικών στιγμών» (225). Οι αποκαλυπτικές αυτές στιγμές συνιστούν ένα είδος «επιφάνειας», κατά την οποία, μέσα από μια έκλαμψη του νου, το άτομο οδηγείται στη συνειδητοποίηση κάποιων αληθειών για τον εαυτό και τους άλλους.[292]

Η Κυβέλη συνειδητοποιεί και παραδέχεται μία κατάσταση η οποία σε αφηγηματικό επίπεδο οδήγησε στην τόσο εκτεταμένη χρήση της ψυχο-αφήγησης: η ηρωίδα δεν κατανοούσε τις εσωτερικές της διεργασίες, τα κίνητρα, τις επιθυμίες και τα συναισθήματά της και φυσικά δεν μπορούσε να τα αρθρώσει είτε ως εξωτερικό είτε ως εσωτερικό λόγο. Η παρέμβαση του αφηγητή προβάλλεται απαραίτητη για να μεταδώσει όλα αυτά που η Κυβέλη αγνοούσε ή δεν μπορούσε να μορφοποιήσει μέσα της και για να εκφράσει υπόρρητες ή ασύνειδες καταστάσεις.

Προϊόν παρόμοιων αποκαλυπτικών στιγμών για την Κυβέλη υπήρξε όχι μόνο η συνειδητοποίηση της έλλειψης της αγάπης προς τον Άρη, αλλά και του γεγονότος ότι είναι δύο «ξένοι» άνθρωποι. Ο Άρης που είχε αγαπήσει η Κυβέλη ως παιδί δεν είναι ο Άρης που παντρεύτηκε.[293] Η Κυβέλη αναλαμβάνει μια αρκετά «ψυχρή» και αποστασιοποιημένη περιγραφή της σχέσης τους: γνωρίστηκαν «σαν άντρας με γυναίκα», με «κάμποσο πάθος και πιότερο μίσος.» (224).[294] Επιπλέον, η ηρωίδα εκτιμά τα «πράγματα που αγνοούσε» μέχρι τότε, τα οποία όμως «την κατοικούσαν σιωπηλά» και στο τέλος την «κέρδισαν» (224). Χωρίς να αναφέρεται λεκτικά, υποδηλώνεται εδώ κάθε «θετικό» στοιχείο του παρελθόντος που είχε απορριφθεί από την ίδια: πιθανότατα η πόλη της Αθήνας, οι συνθήκες ζωής της εκεί και βεβαίως ο Σπύρος. Τέλος, στο γράμμα της Κυβέλης αναδύεται ξανά ως κεντρικό ερμηνευτικό

αγαπώ.» (223), «Ήμουν αναμφισβήτητα ευτυχισμένη τον πρώτο καιρό μαζί σου. Γιατί; Είναι πολύ απλό. Από άγνοια. Πώς αλλιώς μπορεί κανένας νάναι ευτυχισμένος; Κάτι παραπάνω. Απ' τον πόθο της άγνοιας». (225)

[292] «Δεν τόξερα κι εγώ. Σήμερα μόλις τόμαθα.» (224), «Δεν τάξερα όλ' αυτά πριν από δύο ώρες.» (224) Κατά την Κυβέλη, η απόκτηση της γνώσης μπορεί να αργήσει, αλλά πάντα επέρχεται. (225)

[293] «Είσαι ένας ξένος άνδρας κι εγώ μια ξένη γυναίκα. … Όμως δεν είσαι ο Άρης, ούτ' εγώ η Κυβέλη. Είμαστε ένα ανώνυμο άθροισμα από άγνωστα στοιχεία κι ερχόμαστε από διαφορετικές πατρίδες.» (224) Για την αποκάλυψη της γνώση στην ηρωίδα του Bildungsroman με τη μορφή επεισοδίων «επιφάνειας» δες Labovitz (1988: 16).

[294] Η Κυβέλη κατηγορεί επίσης τον Άρη ότι δεν την αντιμετώπιζε ως αυτόνομη προσωπικότητα (αν και η «αυτονομία» της μέχρι τότε μπορεί να θεωρηθεί αμφιλεγόμενη από τον αναγνώστη) και δεν τη συμπονούσε: «Θάταν τόσο γλυκό νάχεις κάποιο έλεος για μένα. Όμως μ' έβλεπες σαν πράγμα. Και πάλι. Μπορεί κανένας να λυπηθεί τόσο τα πράγματα.» (226). Επιπλέον, αμφισβητεί την ικανότητά του να κατανοήσει αυτά που λέει, ενώ του καταλογίζει ακόμη και βλακεία: «Πίστεψέ το, αν μπορείς.» (223), «Αλλά είναι δύσκολο, ξέρεις, νάναι κανένας έξυπνος. Δε μπορείς να καταλάβεις πόσο δύσκολο είναι. … Έχεις να παλέψεις με τη βλακεία και τη δική σου και των άλλων. Δεν υπάρχει βάλτος πιο πηχτός απ' τη βλακεία.» (224 – 225), «Μην προσπαθήσεις να σκάψεις πάρα πέρα. Κατάλαβε τόσο μονάχα όσο μπορείς.» (226)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

μοτίβο αυτό του **αντιχρονισμού** (*contre-temps*): «Σε ξαναβρήκα πολύ αργά, όταν πια δε σ' ήθελα.» (224), «Αλλά είχες έρθει αργά. Ήρθες με καθυστέρηση δέκα χρόνων.» (225). Η ηρωίδα ωστόσο δεν έχει συλλάβει ακόμη πλήρως τις διαστάσεις και τη σημασία αυτού του παράγοντα, όπως θα φανεί παρακάτω.

Μετά από την βαθιά αυτή «εξομολόγηση» της Κυβέλης, η οποία ουσιαστικά αποτελεί μέσο αυτοσυνείδησης και όχι πραγματικής κοινωνίας σκέψεων προς τον Άρη, κλείνει ξανά τα «παράθυρα» της σχέσης τους και του εσωτερικού της κόσμου. Διαβάζοντας το γράμμα ξανά η Κυβέλη το θεωρεί ακατάλληλο να το απευθύνει στον Άρη, όντα ανάξιο της κοινοποίησης παρόμοιων σκέψεων και ευαισθησιών. Αποφασίζει έτσι να του αφήσει ένα απλό σημείωμα.[295] Η «πρακτικότητα» του Άρη από θετικό χαρακτηριστικό (176) αντιμετωπίζεται πλέον ως αρνητικό στοιχείο, ανασταλτικό της ικανότητας κατανόησης βαθύτερων συναισθημάτων και εννοιών.

Είναι αξιοσημείωτο ότι στο σημείο αυτό η Κυβέλη φέρνει στο νου της το γράμμα που είχε στείλει στον Άρη στην αρχή της σχέσης τους, το οποίο εξέφραζε μια κατάσταση που φαινόταν αληθινή και συμπαγής, αλλά που τελικά διαλύθηκε σαν σύννεφο. (227) Με τον τρόπο αυτό η σχέση της με τον Άρη εγγράφεται σε ένα δίπολο «επικοινωνιακών» – επιφανειακά τουλάχιστον – πράξεων που παίρνουν τη μορφή γραμμάτων με πομπό την Κυβέλη και δέκτη τον Άρη: το πρώτο παραλαμβάνεται, ενώ το δεύτερο μένει ανεπίδοτο.[296] Το πρώτο ξεκινούσε από τη μνήμη της Κυβέλης, η οποία είναι ακόμη ανώριμη και ανέτοιμη να διαχειριστεί τον εαυτό της και τις σχέσεις της με τους άλλους. Το δεύτερο γράφεται από την εμπειρία της συνειδητοποιημένης πια Κυβέλης. Η πρώτη πράξη στέφεται από επιφανειακή επιτυχία του σκοπού της: η επικοινωνία με τον Άρη επιτυγχάνεται. Στην ουσία όμως από κει ξεκινά η αν-επικοινωνία, η παρεξήγηση, η απομόνωση, η ρήξη. Η δεύτερη πράξη μένει ανολοκλήρωτη ως προσπάθεια επικοινωνίας. Στην ουσία όμως επιτελεί το σκοπό της: η Κυβέλη κατανοεί καλύτερα τον εαυτό της και αντιλαμβάνεται την πραγματική διάσταση της σχέσης τους. Το γράμμα ουσιαστικά απευθύνεται στην

[295] «Φουρκίστηκε με την αδυναμία της. Τόση πολυτέλεια για να ντύσει τούτη τη μιζέρια. Τι σχέση είχαν όλα αυτά με τον Άρη; … Κάτι απλό, τετράγωνο, όσο γίνεται λιγότερο χυδαίο, κάτι που να μη θυμάται. … Έπρεπε να του γράψει κάτι συγκεκριμένο, ανάλογο με τις πραχτικές τάσεις του Άρη. … Ήταν το πραχτικότερο που μπόρεσε να γράψει. Συλλογίστηκε λυπημένα πως ήταν το μόνο που θα καταλάβαινε. Θα το καταλάβαινε μ' ανακούφιση.» (227)

[296] Είναι χαρακτηριστικό ότι και στις δύο φορές η Κυβέλη εκφράζεται μέσω του γραπτού λόγου, έξω από συγκεκριμένη επικοινωνιακή περίσταση, χωρίς την παρουσία «συνομιλητή». Η αδυναμία προφορικής έκφρασης είναι αξιοσημείωτη. Μόνο με το γράμμα έχει τη δυνατότητα να πάει «την κουβέντα ως το τέλος» (223). Η Κυβέλη «κουβεντιάζει» με τον Άρη τότε μόνο όταν δεν υπάρχει κουβέντα μεταξύ τους.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ίδια, αποτελώντας το μέσο και ταυτόχρονα το αποτέλεσμα μιας διαδικασίας αυτοσυνείδησης .[297]

[297] «Ίσως θ' αναρωτιέσαι γιατί ήρθα να σε βρω, γιατί παντρευτήκαμε, δηλαδή γιατί σε παντρεύτηκα. […] Οπωσδήποτε το αναρωτιέμαι εγώ. Και σε μένα απαντάω.» (223), Πρέπει ακόμα να σου εξηγήσω κάτι. Απαντάω πάλι σε μένα.» (225)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Ζ. ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ – ΠΟΛΕΜΟΣ: «Να μας βομβαρδίσουν. Θάταν μια κάποια λύση». (121)

Ζ. 1. Η Κυβέλη και ο «πόνος ενός ατόμου»

Το ξέσπασμα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου βρίσκει την Κυβέλη να βιώνει την αδιέξοδη, όπως αισθάνεται, σχέση της με τον Σπύρο. Η περιγραφή της αντίδρασής της στα γεγονότα είναι δηλωτική της γενικότερης ψυχολογικής της κατάστασης και παρουσιάζει ιδιαίτερο αφηγηματικό ενδιαφέρον:

> *- Είναι φοβερό, είπε θυμωμένα η Κυβέλη και τα ρουθούνια της ανοιγόκλειναν. Υπάρχουν μερικά πράγματα που μου είναι αδύνατο, μα αδύνατο να καταλάβω. Πώς να στο πω, με ξεπερνάνε. Δε μπορεί να χωρέσει το κεφάλι μου πώς είναι δυνατόν να κοιμηθεί μια γυναίκα μ' έναν άντρα που δεν αγαπάει. Ή πώς είναι δυνατόν να σκοτώσεις έναν άνθρωπο που δε σούχει κάνει τίποτα, που δεν είδες ποτέ στη ζωή σου, πούχει μητέρα, γυναίκα, παιδιά.*
> *Καταλάβαινε πως γινόταν γελοία. Όλα τούτα, ήταν παιδιάστικα και κουτά. Μα ένιωθε μια τέτοια αγανάκτηση για την τεράστια απάτη που προαισθανόταν αμυδρά. Κι έπειτα, ποιος ξέρει! Ίσως ο θυμός της να μην ήταν παρά απλούστατα φούρκα. Φούρκα, επειδή άλλαζε η ζωή, επειδή χαλούσαν οι συνήθειές της. Να, περίπου όπως με τα σιγυρίσματα της θείας Αγλαΐας*. (119 – 120)

Στο παραπάνω απόσπασμα εντοπίζεται ένας συνδυασμός αφηγημένου λόγου και ψυχο-αφήγησης, με ποικίλο βαθμό αφηγητικής παρέμβασης και ευδιάκριτο ένα ευρύ φάσμα αναπαράστασης του λόγου και της συνείδησης της ηρωίδας. Αρχικά, ο ευθύς λόγος που απευθύνει στον Σπύρο εκφράζει θυμό και αγανάκτηση για το γεγονός του πολέμου, που είναι έκδηλα τόσο στο περιεχόμενο του λόγου αυτού όσο και στον τρόπο εκφοράς του, όπως συμπεραίνει ο αναγνώστης από το σχόλιο «θυμωμένα» του αφηγητή, και την περιγραφή των κινήσεων του προσώπου της (τα ρουθούνια της που ανοιγοκλείνουν). Πέρα από την εξωτερική αυτή εικόνα της Κυβέλης και τον εκφραζόμενο λόγο της, υπάρχει ένα βαθύτερο επίπεδο αυτο-συνείδησης της ηρωίδας, όπως φαίνεται στην ψυχο-αφήγηση με τη χρήση των συγκεκριμένων ρημάτων περιγραφής συνείδησης: η Κυβέλη *καταλάβαινε* (πως γινόταν γελοία με τον λόγο που εξέφραζε), *ένιωθε* (αγανάκτηση), *προαισθανόταν* (έστω αμυδρά μια τεράστια απάτη).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Η φράση «όλα τούτα ήταν παιδιάστικα και κουτά» εγγράφεται εμφανώς στο ιδίωμα της ηρωίδας και ενισχύει την αίσθηση αναίρεσης του περιεχομένου του προηγούμενου ρητού λόγου της. Σε τρίτο, τέλος, επίπεδο υπάρχει ένας σχετικός βαθμός απροσδιοριστίας ως προς την απόδοση του λόγου: οι φράσεις που δηλώνουν άγνοια («ποιος ξέρει», «ίσως») και η αναλογία με τα συγυρίσματα της θείας εναρμονίζονται υφολογικά με το ιδίωμα της ηρωίδας. Ως προς το περιεχόμενο ωστόσο παραπέμπουν περισσότερο στην ευρύτερη εποπτεία του αφηγητή, ο οποίος μέσω μιας προσποιητής άγνοιας υποψιάζει τον αναγνώστη για τα πραγματικά κίνητρα της συμπεριφοράς της Κυβέλης, στα οποία η ίδια δεν φαίνεται να έχει άμεση πρόσβαση. Διατυπώνονται έτσι συναισθήματα της ηρωίδας που όχι μόνο δεν έχουν αρθρωθεί στον προηγούμενο ευθύ λόγο της αλλά και που δεν έχουν πλήρως συνειδητοποιηθεί ούτε ως εσωτερικός λόγος.

Στο επίπεδο αυτό ο «θυμός» και η «αγανάκτηση» υποβιβάζονται σε «φούρκα» με αληθινό κίνητρο πολύ περισσότερο εγωιστικό και «καθημερινό» από την ιδέα του εν ψυχρώ φόνου ενός συνανθρώπου, όπως είχε διατυπωθεί από την Κυβέλη: η ηρωίδα αντιδρά κυρίως λόγω της αλλαγής στις συνήθειές της. Αυτό που την ενδιαφέρει περισσότερο είναι ο μικρόκοσμός της και οι συνέπειες του πολέμου σε αυτόν, πολύ περισσότερο από τις ευρύτερες επιδράσεις στο περιβάλλον της και το ελληνικό έθνος. Στο σημείο αυτό της αφηγηματικής εκφοράς περιλαμβάνεται ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της «μετάγγισης ύφους», κατά την οποία το ύφος του ιδιώματος της ηρωίδας επηρεάζει αυτό του αφηγητή. Ο αφηγητής εκφράζει με το λεκτικό τρόπο του μυθοπλαστικού προσώπου στοιχεία που το πρόσωπο αγνοεί ή δεν μπορεί να εκφράσει το ίδιο, με ευδιάκριτες ωστόσο ειρωνικές νότες που αποστασιοποιούν από την ηρωίδα. [298]

Η Κυβέλη δεν μπορεί «να ταυτιστεί με το ρυθμό των ανθρώπων» (121) γύρω της, απορροφημένη στη δική της ιδιόρρυθμη κατάσταση, στην οποία τα προσωπικά της προβλήματα και ανεκπλήρωτες επιθυμίες μετρούν πολύ περισσότερο. Ακόμη και η απειλή του θανάτου, την οποία ο πόλεμος θέτει ως πιθανότητα, προσεγγίζεται σε αυτό το στενό πλαίσιο. Άσχετος τελείως προς κάθε έννοια ηρωισμού, ο θάνατος θεωρείται ως «λύση» στο αδιέξοδό της. Αναπόφευκτα βεβαίως ο πόλεμος επιφέρει αλλαγές στη ζωή της Αθήνας: οι κατακτητές στους δρόμους, η έλλειψη φαγητού, κλπ. (133) Όλα αυτά αφορούν την Κυβέλη στο βαθμό μόνο που επηρεάζουν την

[298] Πβ. Cohn (2001: 59 – 60, 147).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

καθημερινότητά της, η οποία δεν φαίνεται να αλλάζει δραματικά γι' αυτήν, εφόσον «Ο Φλόκας είχε ακόμα εκλαίρ και κορνέ.» (133). Δίνεται μάλιστα η εντύπωση ότι η γερμανική κατοχή, από ανατροπή της καθημερινότητας, παίρνει για την Κυβέλη σταδιακά τη μορφή μιας νέας καθημερινότητας, έστω προσωρινής.

Η αποστασιοποιημένη στάση της Κυβέλης προς τα σύγχρονα γεγονότα, που καθιστά τον πόλεμο ένα ακόμη θέμα συζήτησης με τον Σπύρο («Κολύμπησαν όλη μέρα, μιλώντας για τον πόλεμο, για τη σονάτα του Σούμπερτ, […] για το Ωδείο, για τη Ματίνα» 136), αλλάζει κάπως στη συνέχεια, και πάλι όμως μόνο επιφανειακά. Η ηρωίδα παρουσιάζεται να συγκινείται με την κατάσταση δυστυχίας που συναντά γύρω της.[299] Η συγκίνηση όμως αυτή δεν αφορμάται από κάποια ευαισθητοποίηση της Κυβέλης προς εξωγενείς παράγοντες, που θα μπορούσε να αποτελέσει αρχή για μία εσωτερική εξέλιξη της ηρωίδας, όπως θα μαρτυρούσε η μεταστροφή από το ατομικό στο υπερατομικό ενδιαφέρον. Παραμένει ως επίκεντρο ο δικός της προσωπικός κόσμος, ο ιδιαίτερος κύκλος ενδιαφερόντων της. Οι γριές, τα παιδιά, ο φτισικός παρατίθενται ως πηγές θλίψης δίπλα στο πρελούντιο του Σοπέν και τα παράθυρα των σπιτιών, υποβιβάζοντας έτσι την αληθινή επίδραση των πρώτων στην ψυχολογία της Κυβέλης. Όπως εξάλλου αναφέρεται ρητά, αφορμή για τη συγκίνηση σε εξωτερικούς παράγοντες είναι και πάλι η δική της προσωπική κατάσταση δυστυχίας:

> *Ήταν ολόκληρη ένα κομμάτι ματωμένο κρέας που πονούσε. Η δικιά της δυστυχία της είχε δώσει μια τραυματική ευαισθησία για το κάθε τι*. (139)

Η ίδια η Κυβέλη παραδέχεται στο γράμμα που στέλνει στον Άρη τον «εγωιστικό» αυτό τρόπο προσέγγισης της Κατοχής, οι μέρες της οποίας «αργοστάλαζαν σαν καυτό αναλυμένο σίδερο» (169):

> *Δεν άντεχα άλλο. Όχι από κανένα πλατύ ανθρωπισμό, καμιά ανυστερόβουλη διαμαρτυρία. Δεν πιστεύω σ' αυτά τα ωραία κι ηχηρά πράματα. Ήταν η συννεφιά της δικιάς μου ζωής, του δικού μου δρόμου τ' αδιέξοδο*. (169)

[299] «Έκλαιγε ώρες ολόκληρες για τις γριές που ζητιάνευαν στο δρόμο, για μια παιδική ματιά που συναντούσε έξαφνα μέσα στον κόσμο, για το φτισικό πούχε δει να ξερνάει αίμα στο πεζοδρόμιο, για το τέταρτο πρελούντιο του Σοπέν, για τα παράθυρα των σπιτιών.» (138)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Με έναν παρόμοιο τρόπο προσεγγίζεται το τέλος της Κατοχής. Αυτό που ενδιαφέρει την Κυβέλη είναι οι επιπτώσεις του στην προσωπική της ζωή και όχι σε εθνικό επίπεδο. Ακόμη και εξ ορισμού γενικευμένες καταστάσεις όπως η Κατοχή και η απελευθέρωση βιώνονται από την Κυβέλη με τρόπο εντελώς προσωποκεντρικό, με αποτέλεσμα οι ίδιοι αυτοί όροι να λαμβάνουν μια διαφορετική, «υποκειμενική» σημασία. Γι' αυτήν *κατοχή* ουσιαστικά σημαίνει εγκλεισμό στο δικό της κόσμο της δυστυχίας, στη βασανιστική αδυναμία της να αποδεχτεί τα συναισθήματά της, και κυρίως να δράσει ελεύθερα. Παρόμοια, *απελευθέρωση* της χαρίζει η απόφασή της να ενεργήσει επισκεπτόμενη το Βόλο και κατόπιν το σπίτι του Άρη (απόφαση η οποία χρονικά συμπίπτει με την απελευθέρωση από τους Γερμανούς και την ελευθερία των κινήσεων που το γεγονός αυτό της επιτρέπει):

> *Τώρα πούφευγε, αγαπούσε τη δυστυχία των τελευταίων χρόνων. Τώρα πούταν περασμένα τα πρωινά της κατοχής, απροσδόκητα περασμένα, είχε συμφιλιωθεί μαζί τους.* ***Όπως τον καιρό πούταν μικρή κι αρρώσταινε, έκλαιγε ώρες ατέλειωτες πριν πάρει το γιατρικό της, όμως έπειτα ήταν όλα εύκολα.*** (156) [η έμφαση δική μου]

Αυτού του είδους οι παρομοιώσεις (ψυχο-αναλογίες, κατά την Cohn 2001: 71 – 76) συναντώνται αρκετά συχνά στο έργο της Κρανάκη. Απομακρύνοντας τον αναγνώστη παροδικά από τη χρονική στιγμή της αφήγησης απεικονίζουν αποτελεσματικά σκέψεις και αισθήματα της ηρωίδας ή συγκεκριμενοποιούν αόριστες ή αξεδιάλυτες ακόμη γι' αυτήν ψυχικές καταστάσεις. Ο ρόλος τους δεν είναι απλά υποβοηθητικός. Όπως παραπάνω, συνδέονται λειτουργικά με το περικείμενο, αποκαλύπτοντας διαστάσεις που προσθέτουν στην ερμηνεία της ψυχολογίας και της συμπεριφοράς της ηρωίδας. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, η προσωπική και υποκειμενική βίωση της ξένης κατοχής, χωρίς ιδιαίτερους προβληματισμούς για τις κοινωνικές – εθνικές συνέπειες, ενισχύεται από την αναλογία που χρησιμοποιείται, αντλημένη από τον ιδιαίτερο κόσμο της παιδικής ηλικίας της ηρωίδας. Ακόμη και γεγονότα με τόσο σημαντικές και ευρείες επιπτώσεις, όπως ο πόλεμος και η κατοχή, συνδέονται και εκτιμώνται από την Κυβέλη με εντελώς προσωπικούς, εγωκεντρικούς όρους.

Στις ίδιες γραμμές κινείται και η έλλειψη κάθε αναφοράς στη μετα-απελευθερωτική πολιτική κατάσταση. Σημειώνεται μόνο πως το σπίτι της γιαγιάς και της κ. Δεναξά (μητέρας του Άρη) ήταν επιταγμένα από τον ΕΛΑΣ (160 – 161), ενώ παρουσιάζεται περιορισμένα η συναναστροφή της Κυβέλης με τρεις αξιωματικούς

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

που διέμεναν στο ίδιο σπίτι μ' αυτήν.[300] Παρόμοια, όταν η Κυβέλη βρίσκεται στο Παρίσι, οι διηγήσεις του Άρη που αναφέρονται στον πόλεμο την ενδιαφέρουν επιφανειακά μόνο, και κυρίως αναφορικά με τη σχέση της μαζί του.[301]

Σε όλη την αφήγηση η έμφαση δίνεται εσκεμμένα στο ατομικό και όχι στο συλλογικό. Χαρακτηριστικό αυτής της τάσης είναι το παρακάτω απόσπασμα, που αναφέρεται στη ζωή της Κυβέλης στο Παρίσι:

> *Τα ατομικά δράματα είχαν αρχίσει να ξαναφαίνονται. Πέντε γραμμές, δέκα γραμμές. Πού και πού καμιά φωτογραφία. Ο γιος που σκότωσε τη γριά του για είκοσι χιλιάδες φράγκα. Βιασμός βρέφους δύο ετών. Φρίκη! Ανακάλυπτες άξαφνα πως όλο κείνο το νεκρό, αφηρημένο πλήθος πούχε κάνει τον πόλεμο, ξαναγύριζε στ' αλλοτινά του πρόσωπα. Κάτι ξεχασμένα πρόσωπα που δεν ήταν η αρχή του τέλους, ούτε οι δυτικές δημοκρατίες, που δεν τα φοβόσουν. Τα συμπονούσες ανώδυνα, μια στιγμή κι ύστερα δίπλωνες την εφημερίδα και σκεφτόσουν τον προϊστάμενό σου.* (193 – 194)

Όπως φαίνεται στα παραπάνω, θεωρείται από την ηρωίδα ότι αποτελεί γενικότερα ανθρώπινο χαρακτηριστικό το κοινωνικό δράμα να υποσκελίζεται από τα ατομικά προβλήματα. Η εστίαση που υιοθετείται στο παραπάνω απόσπασμα είναι μεν της Κυβέλης, αλλά η χρήση του β΄ ενικού προσώπου προσδίδει μια γενικευτική ισχύ στα συμφραζόμενα. Μπορεί οι άνθρωποι να συμπονούν, να νοιάζονται για το κοινωνικό περιβάλλον και τους άλλους, αυτό όμως γίνεται εκ του ασφαλούς και για σύντομο χρονικό διάστημα. Τελικά, τη σκέψη του ατόμου μονοπωλούν τα προσωπικά προβλήματα, όπως διαπιστώνεται στον αφηγημένο αυτό μονόλογο, στον οποίο ωστόσο είναι αρκετά ευδιάκριτη η ειρωνική χροιά του αφηγητή για την ευκολία με την οποία ο άνθρωπος επικεντρώνεται στο εγώ του.

Αυτό που αναδεικνύεται γενικά σε κεντρικό στοιχείο της αφήγησης είναι η **ατομικότητα**: η ηρωίδα, η εσωτερική της εξέλιξη και οι διαπροσωπικές της σχέσεις.

---

[300] «Κάθε βράδι κάθονταν όλοι γύρω απ' τη φωτιά. Οι άντρες λέγανε ιστορίες απ' τ' αντάρτικο, κι αυτή τους έλεγε για την κατοχή στην Αθήνα και την πείνα που σαρανταένα και για τις απεργίες.» (163) Για την Κυβέλη όμως «όλα τούτα κόντευαν νάναι μακριά πια, πολύ μακριά, σχεδόν ξεχασμένα». (163)

[301] «Έπειτα άρχισαν κάτι άλλες ιστορίες, κάτι άλλες ιστορίες στην Ελλάδα και στο Παρίσι πούμειναν θολές κι αόριστες μεταξύ τους. Της φαίνονταν σαν παραμύθι όσα έλεγε για το στρατό, όπου υπηρέτησε μη μπορώντας να γυρίσει στην Ελλάδα, για την καταστροφή της Δουνκέρκης απ' όπου κατόρθωσε να σωθεί κολυμπώντας και να βγει σε μια ακτή της Νορμανδίας. Έρχονταν ύστερα οι ιστορίες του μακί κι η μεγάλη μάχη που απελευθέρωσε το Παρίσι. Η Κυβέλη είχε μάθει απ' έξω ονόματα, ανθρώπους, χρονολογίες, κι άκουγε ακούραστα τα ίδια ανέκδοτα. Στο βάθος ήταν μια μεγάλη ανακούφιση. Γιατί όταν ο Άρης δε μιλούσε, ένιωθε την ανάγκη να του μιλήσει εκείνη για να του κρατήσει το ενδιαφέρον.» (186)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Οτιδήποτε άλλο υπάρχει γύρω από αυτήν την αφορά στο βαθμό που επηρεάζει τους παραπάνω παράγοντες ή αποτελεί απλώς το σκηνικό δράσης της. Η έμφαση στο ατομικό στοιχείο έδωσε λαβές για επικρίσεις στο έργο της Κρανάκη, από τον αριστερό και όχι μόνο ιδεολογικό χώρο, την εποχή δημοσίευσης του μυθιστορήματος, αλλά και αργότερα.[302] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτέλεσε ο Βάρναλης, με κριτική που δημοσίευσε στην εφημερίδα *Ριζοσπάστης*, τον Ιανουάριο του 1948.[303] Αν και θεωρεί το μυθιστόρημα «το καλύτερο της χρονιάς» (25), θεωρεί ότι ο τύπος της Κυβέλης είναι από τους «πιο ατομικιστικούς που μας έδωσε η λογοτεχνία μας – σαν να μας έρχεται πριν από τον άλλο πόλεμο. Στο αναμεταξύ ο κόσμος άλλαξε, ο ατομικισμός υποχώρησε, ο λαός ανέβηκε στο προσκήνιο και της ιστορίας και της λογοτεχνίας. […] Ο «Άνθρωπος» λείπει από το έργο της. […] ο πόνος ενός ατόμου, που τον δημιουργεί σχεδόν το ίδιο το άτομο, δεν μπορεί νάχει τόσο ενδιαφέρον όσο ο πόνος ολάκερης της ανθρωπότητας» (26).

Ζ. 2. *Contre – Temps*: ο «αντιχρονισμός» του έργου και η λογοτεχνική παραγωγή της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου

Η κριτική του Βάρναλη συνάδει όχι μόνο με τη συγκεκριμένη προσέγγιση της λογοτεχνίας και του ιδεολογικού - «παιδευτικού» ρόλου που πρέπει να διαδραματίζει, σύμφωνα με το σοσιαλιστικό ρεαλισμό, αλλά και με τις ιδιαιτερότητες της εποχής. Αμέσως μετά από έναν πόλεμο που συγκλόνισε το μεγαλύτερο μέρος του πλανήτη και σημάδεψε ανεξίτηλα το σύνολο του ελληνικού λαού, ηχεί, σε πρώτο επίπεδο, μάλλον εύλογη, αν όχι η αξίωση, τουλάχιστον η προσμονή να διαφανεί στη λογοτεχνία που παράγεται την εποχή εκείνη η επίδραση του σημαντικού αυτού γεγονότος στους μυθοπλαστικούς ήρωες, κυρίως εφόσον μέρος της ιστορίας εκτυλίσσεται χρονικά κατά την εν λόγω περίοδο.[304] Η επίδραση αυτή είναι πράγματι εμφανής σε μεγάλο μέρος της συγγραφικής παραγωγής της εποχής με τη μορφή της

[302] Ο Πανσέληνος, σε κριτική του το 1947, θεωρεί ότι «[…] όπως η ηρωίδα της ζει το προσωπικό της δράμα απομονωμένη και τόσο εγωκεντρικά, ώστε κι αυτή τη γερμανική Κατοχή, να τη βλέπει σαν απλή λεπτομέρεια, που ούτε μια στιγμή δεν κατορθώνει να την αποσπάσει απ' την προσωπική της υπόθεση, έτσι κι η συγγραφέας αδυνατεί να δει το δράμα της ηρωίδας της στις απώτερες ψυχολογικές και κοινωνικές του αφετηρίες και να το συσχετίσει με το καθολικότερο δράμα του ανθρώπου της εποχής μας.» (Κοτζιά 1988: 22).

[303] Δες Κρανάκη (2005: 25 – 27).

[304] Πβ. Κοτζιάς (1982: 79 – 80): «όταν εμφανίζεται η Κρανάκη, ο Δημ. Χατζής έχει εκδώσει κιόλας τη *Φωτιά* (1946) και ο Σωτ. Πατατζής τα *Ματωμένα Χρόνια* (1946). Πώς όμως η νέα μυθιστοριογράφος […] τα κατάφερε, λοιπόν, να περάσει αυτόν τον καταραμένο έρωτα μέσα από τον Πόλεμο και την Κατοχή γυρνώντας την πλάτη στην κοσμοχαλασιά;»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

λιγότερο ή περισσότερο λογοτεχνικά επεξεργασμένης «καταγραφής» γεγονότων και εμπειριών του πολέμου και της Κατοχής, του προβληματισμού για τις αξίες, τις προοπτικές, κλπ. Με τη μία ή την άλλη εκδοχή σε μεγάλο μέρος της πεζογραφίας της εποχής δίνεται ακριβώς η εντύπωση κάποιας συλλογικότητας, που καθιστά τους ήρωες αντιπροσωπευτικούς της γενιάς τους και επιτρέπει εύκολα την ταύτιση με τον σύγχρονο αναγνώστη (Καστρινάκη 2005: 296 – 298, 319 – 343).

Σε επίπεδο θεματικής, πολλοί πεζογράφοι, ήδη αμέσως μετά την απελευθέρωση, παράγουν κυρίως διηγήματα και νουβέλες, αλλά και κάποια μυθιστορήματα, που μεταφέρουν νωπές ακόμη εμπειρίες και εντυπώσεις από την περίοδο του πολέμου, της Κατοχής και της Αντίστασης, γεγονότα στα οποία οι λογοτέχνες συμμετείχαν κατά κανόνα ενεργά. Λογοτέχνες όπως ο Νικηφόρος Βρεττάκος, ο Κώστας Βάρναλης, η Δώρα Μοάτσου – Βάρναλη, η Λιλίκα Νάκου, ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, ο Μενέλαος Λουντέμης, ο Δημοσθένης Βουτυράς, ο Ηλίας Βενέζης, ο Κοσμάς Πολίτης, ο Άγγελος Τερζάκης, ο Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος, η Τατιάνα Γκρίτση – Μιλλιέξ, η Γαλάτεια Σαράντη κ.ά. δημοσιεύουν την εποχή αυτή, με το ιδιαίτερο συγγραφικό του τρόπο ο καθένας, διηγήματα και νουβέλες με θέμα τον ηρωισμό, την αλληλεγγύη, τη συντροφικότητα, την αυταπάρνηση, την αυτοθυσία, τη βία των κατακτητών, την προσπάθεια επιβίωσης του ανθρώπου μέσα σε απάνθρωπες συνθήκες ζωής, αλλά κάποτε και την αρνητική επίδραση που πολέμου στις αξίες και την ανθρώπινη συμπεριφορά, την εξάντληση, την εξαθλίωση, την οδύνη. Η Καστρινάκη (2005: 319) συνδέει εύστοχα την τάση αποτύπωσης των πρόσφατων ιστορικών εμπειριών κυρίως σε σύντομη κειμενική φόρμα «με την επείγουσα ανάγκη να εκφραστούν τα βιώματα και με μια αδυναμία ίσως σύλληψης του ευρύτερου συνόλου».[305]

[305] Χαρακτηριστικές της παραγωγής είναι οι συλλογές διηγημάτων *Ματωμένα χρόνια* (1946) του Σωτήρη Πατατζή και *Ο Απρίλης είναι πιο σκληρός* (1947) του Στρατή Τσίρκα. Σημαντική επίσης είναι η έκδοση από την ΕΠΟΝ του τόμου *15 διηγήματα από την αντίσταση* (1945), όπου ανθολογούνται κείμενα των Βενέζη, Βουτυρά, Καστανάκη, Σούκα, Σφακιανάκη, Κατίνας Παππά, Έλλης Αλεξίου, Μέλπως Αξιώτη, κ.ά. Πέρα από τα πεζογραφικά έργα μικρής φόρμας ξεχωρίζει το μυθιστόρημα του Δημήτρη Χατζή *Φωτιά* (1946), το *Συννεφιάζει* (1946) του Λουντέμη, αλλά και μυθιστορήματα που εμπνέονται κυρίως από τον ελληνοϊταλικό πόλεμο και τη σύγκρουση με τους Γερμανούς: *Το μνήμα της γριάς* (1945) του Άγγελου Βλάχου, οι *Άνθρωποι του μύθου* (1946) του Στ. Ξεφλούδα, το *Πλατύ Ποτάμι* (1946) και το *Οδοιπορικό του '43* (1946) του Γιάννη Μπεράτη, οι *Αρματωμένοι* (1947) του Λουκή Ακρίτα και λίγο αργότερα η *Ιερά Οδός* (1950) του Γιώργου Θεοτοκά. Περισσότερο ολοκληρωμένα βεβαίως αφηγήματα με θέμα τα πρόσφατα ιστορικά γεγονότα εμφανίζονται μετά το τέλος του Εμφυλίου, ο οποίος επίσης σημάδεψε τις προσωπικές εμπειρίες και βιώματα των συγγραφέων και επηρέασε καθοριστικά το έργο τους (κυρίως έργα των Λυμπεράκη (*Ο άλλος Αλέξανδρος* 1950), Τσίρκα, Κοτζιά, Κάσδαγλη, Ρούφου, Αποστολίδη, Πλασκοβίτη, κ.ά.).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Στην τάση αυτή είναι έκδηλη στους συγγραφείς η προσπάθεια καταγραφής (και ερμηνείας) μιας δύσκολης πραγματικότητας, η ρεαλιστική αποτύπωση της φρικαλεότητας του πολέμου και του εμφυλίου, οι ιδεολογικές ζυμώσεις της εποχής, η αγωνιστικότητα, οι επερχόμενες αλλαγές στον κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό τομέα, αλλά και η απογοήτευση, τα αδιέξοδα του παρόντος και η αβεβαιότητα του μέλλοντος που διαγράφεται ασαφές μπροστά τους. Όπως προαναφέρθηκε, τα έργα μπορούν να καταταχθούν σε ένα ευρύ φάσμα, ξεκινώντας από την ακατέργαστη μορφή χρονικών, στον ένα πόλο, μέχρι τη λογοτεχνικά επεξεργασμένη μορφή διηγημάτων και μυθιστορημάτων με θέμα την Αντίσταση και την Κατοχή. Ακόμη και αν αρκετά έργα είναι λογοτεχνικά επεξεργασμένα, η βαρύτητα στα περισσότερα δίνεται στην πιστή, κατά το δυνατό, ιστορική καταγραφή παρά στη μυθοπλασία.[306]

Πέρα όμως από την παραπάνω τάση, κατά την αρχή τουλάχιστον της περιόδου, αρκετοί από τους μεταπολεμικούς πεζογράφους βρίσκονται, «εκτός εποχής», σε θεματικό επίπεδο, χωρίς αυτό να αποτελεί, όπως τονίζει ο Αργυρίου (1988: 79), «αξιολογική διάκριση». Η τάση αυτή δεν επιχειρεί προγραμματικά να εντάξει στη λογοτεχνία τις εμπειρίες από τα γεγονότα της σύγχρονης ιστορίας. Η απομάκρυνση από τη «ρεαλιστική αναπαράσταση» και τη συγκεκριμένη θεματική λαμβάνει (εναλλακτικά ή συνδυαστικά) τη μορφή της λεγόμενης «λυρικής πεζογραφίας», της ενασχόλησης με το άτομο και το χώρο του ιδιωτικού, της νοσταλγικής αναπόλησης μιας περασμένης (προπολεμικής) εποχής, της ηθογραφίας της ελληνικής επαρχίας και του απλού λαού, του ονείρου, της φαντασίας, του ποιητικού τρόπου. Η τάση «φυγής», όπως αποκαλείται συχνά, από τη ζοφερή σύγχρονη πραγματικότητα, στην οποία εντάσσεται λ.χ. η λυρική αφήγηση της Μόνας Μητροπούλου στη συλλογή *Το σπίτι με τον κορυδαλλό* (1944), αλλά και τα γυναικεία Bildungsroman *Τα ψάθινα καπέλα* (1946) της Λυμπεράκη και το *Contre - Temps* (1947) της Κρανάκη, δεν συνδέεται φυσικά αποκλειστικά με γυναίκες συγγραφείς και τη θεωρούμενη «γυναικεία» θεματική του ιδιωτικού χώρου, της νοσταλγίας, της ατομικής ευαισθησίας και της υποκειμενικής ψυχολογίας.[307] Όπως επισημαίνει ο

[306] Αντίστροφα, υπάρχουν κάποια έργα τα οποία, παρά τον έντονο μυθοπλαστικό ή ιστορικό χαρακτήρα και την ελάχιστη ή μηδαμινή αναφορά στα σύγχρονα γεγονότα, αυτοχαρακτηρίζονται ως «χρονικά». Δες Καστρινάκη (2005: 297 – 298).

[307] Παρόμοια σύνδεση είναι βεβαίως γερά θεμελιωμένη σε παραδοσιακές συμβάσεις περί θεματικής και τρόπου γραφής ανδρών – γυναικών συγγραφέων. Αξίζει στο σημείο αυτό να παρατεθούν ενδεικτικά σχόλια του Κοββατζή για τα διηγήματα του Κώστα Στεργιόπουλου στη συλλογή *Πρώτοι αποχωρισμοί*, που εκδίδονται την ίδια χρονιά με το *Contre-Temps*: «Θα ήθελα ακόμη να μιλήσω και για ένα βιβλίο, που παρ' ότι δεν είναι γραμμένο έχει κάτι πολύ ευγενικό και τυραγνισμένο και ευαίσθητο, σα να 'χε γραφεί από μια μικρή κοπελίτσα, που δεν έβγαλε ακόμη την ποδιά του

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Αργυρίου (1988: 44 – 45), ο κριτικός Πέτρος Ωρολογάς ήδη το 1944 κατατάσσει στη «λυρική πεζογραφία» της εποχής τα πρώτα πεζογραφήματα (1943) ανδρών συγγραφέων: των Άλκη Αγγελόγλου, Αστέρη Κοββατζή, Τάσου Αθανασιάδη και Βάσου Βασιλείου, τους οποίους μάλιστα αποκαλεί «φυγάδες του καιρού». Κατά τον ίδιο μελετητή (Αργυρίου 1988: 50), ανάμεσα στους λόγους για την αποφυγή ενασχόλησης των πεζογράφων με σύγχρονα γεγονότα είναι η έλλειψη προοπτικής, «που καταστέλλει την εμπειρία "βίωμα" (τρόπο και στάση ζωής), και οπωσδήποτε – κατά την περίοδο τουλάχιστον της Κατοχής – η επιβολή της λογοκρισίας. Ωστόσο, «η στροφή στο παρελθόν και σε ιλαρές καταστάσεις δεν δημιουργούσε προβλήματα, δεν ήταν όμως και εσκεμμένη, ή έστω συνειδητή πράξη απώθησής τους από φόβο. Συνιστούσε τη θέση τους. Διότι από το 1945 που δεν υπάρχει λογοκρισία, οι πεζογράφοι αυτοί δεν βλέπομε να παρουσιάζουν θεματική διαφοροποίηση.» (Αργυρίου 1988: 105).[308] Παρόμοια, ο Κοτζιάς (Αργυρίου *et al*. 1988: 349) εντοπίζει το «αξιοπερίεργο», κατ' αυτόν, γεγονός ότι τη μεταπολεμική περίοδο εμφανίζονται νέοι κυρίως συγγραφείς, οι οποίοι γράφουν «σαν να μην έχει συμβεί τίποτα». Ανάμεσά τους ξεχωρίζει τη Λυμπεράκη (με τα *Δέντρα* και τα *Ψάθινα καπέλα*), την Κρανάκη (με το *Contre – Temps* και το *Τσίρκο*), τη Μιλλιέξ (με την *Πλατεία Θησείου*), τον Κοββατζή (με τους *Χωριάτες*), τον Στεργιόπουλο (με την *Κλειστή Ζωή*) και τον Πλασκοβίτη (με τα πρώτα του διηγήματα).[309]

Πρέπει, κατά συνέπεια, να τονιστεί ότι η γενικευτική κατηγοριοποίηση της «γυναικείας λογοτεχνίας» της εποχής στον περιορισμένο χώρο της ατομικής εμπειρίας και του ιδιωτικού είναι εμφανώς εσφαλμένη: πολλοί άνδρες συγγραφείς παράγουν έργα «εκτός εποχής», σε θεματικό επίπεδο. Αντίστοιχα, πολλές γυναίκες συγγραφείς ασχολούνται με τα σύγχρονα γεγονότα και την πολεμική των καιρών: η Αξιώτη, με την οποία θα ασχοληθούμε παρακάτω, η Αλεξίου, η Μιλλιέξ, η Σαράντη, η Μητροπούλου, κ.ά. (πρόκειται κυρίως για διηγήματα που δημοσιεύονται σε περιοδικά, αλλά και μυθιστορήματα, λ.χ η *Απασιονάτα* (1947) της Μητροπούλου, *Το*

γυμνασίου. Πρόκειται για τους *Πρώτους αποχωρισμούς* του κ. Κ. Στεργιόπουλου. […] Θα πρέπει, εν τούτοις, να σημειώσω πως ο κ. Στεργιόπουλος έχει τόση ευαισθησία και τόσο απόθεμα παιδικών αναμνήσεων και εντυπώσεων μέσα του, που αν δεν καεί στην ίδια τη φλόγα του, θα πρέπει να δώσει μια μέρα ένα από τα πιο τρυφερά ελληνικά βιβλία.» (Αργυρίου 2004: 452).

[308] Ως χαρακτηριστικά της «νέας ηθογραφίας», που αξιοποιεί συχνά τους τρόπους της λυρικής πεζογραφίας, η Καστρινάκη (2005: 350 – 353) αναφέρει τα έργα των Κοββατζή (*Κάτω από το γαλάζιο ουρανό*, 1946, *Χωριάτες*, 1950), Αγγελόγου (*Κυπαρισσόμηλα*, 1948), Σφακιανάκη (*Χώματα του νότου*, 1950), κ.ά. Για τα χαρακτηριστικά και τα έργα που μπορούν να περιληφθούν στο είδος της «λυρικής ηθογραφίας», κατά τον όρο του Σαχίνη, δες Σαχίνης (1984: 43 – 79).

[309] Στο Κοτζιάς (1988: 387) προσθέτει επίσης τη Βλάμη (*Γαλαξείδι*, *Σκελετόβραχος*), τη Σαράντη (*Το βιβλίο της χαράς*), τον Χατζηαργύρη (*Η παλιά αυλή*) και τον Πατατζή (*Μεθυσμένη πολιτεία*).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

βιβλίο της Μαρίας και του Γιοχάνες (1947) της Σαράντη, κ.ά.).[310] Άλλες πάλι γυναίκες συγγραφείς καταφεύγουν στην τοπική ή εθνική ιστορία (χαρακτηριστικό δείγμα τα έργα της Εύας Βλάμη *Γαλαξείδι* (1947) και *Ο Σκελετόβραχος* (1949)), ακολουθώντας μία στροφή σε ιστορικά θέματα που χαρακτηρίζει το έργο πολλών συγγραφέων, ιδίως στα χρόνια της Κατοχής και μετά (πβ. λ.χ. τα έργα *Πριγκηπέσσα Ιζαμπώ* (1945) του Τερζάκη, *Οι Μαυρόλυκοι* (1948), *Η Καμπάνα της Αγίας Τριάδας* (1949) του Πετσάλη, κ.ά.).[311]

Η αποφυγή πολλών μεταπολεμικών συγγραφέων να ασχοληθούν θεματικά με τα πρόσφατα ιστορικά γεγονότα και αντίστροφα η εμμονή στον (ηθογραφικό συχνά) λυρισμό, το ιδιωτικό, την ατομική ψυχολογία, η στροφή στο παρελθόν, κλπ. χρήζει οπωσδήποτε ειδικής διερεύνησης, η οποία ξεφεύγει από τα όρια της παρούσας εργασίας. Μπορεί ωστόσο να σημειωθεί εδώ ότι ανάμεσα στις ερμηνείες που προτάθηκαν κατά καιρούς αναφέρεται η απροθυμία από μέρους κάποιων μη στρατευμένων κομματικά δημιουργών να «πολιτικοποιήσουν» τη λογοτεχνία, η αποστροφή που γεννούσε σε κάποιους η κατάπτωση των ανθρώπινων αξιών στη σύγχρονη πραγματικότητα, η έλλειψη επιθυμίας (ή και τόλμης) να έλθουν σε ρήξη με την κρατούσα «ιδεολογία» στην προπολεμική πεζογραφία, με τον ατομοκεντρικό χαρακτήρα της, η έλλειψη της απαραίτητης χρονικής, συναισθηματικής και ιδεολογικής αποστασιοποίησης, πριν τη λογοτεχνική μετουσίωση του βιώματος, η απροθυμία πολιτικής εμπλοκής (και πιθανότατα διώξεων) σε μία εξαιρετικά εμπαθή και μισαλλόδοξη εποχή, κ.ά. (Αργυρίου *et al.* 1988: 350 – 370, Καστρινάκη 2005: 350 – 363).[312] Ιδιαίτερα πειστική θεωρούμε την εξήγηση που προτείνει η Μιλλιέξ

[310] Πβ. τις «Αντιρρήσεις» της Μιλλιέξ στη «συζήτηση για τη μεταπολεμική πεζογραφία» (Αργυρίου 1988: 371 – 375).

[311] Η ενασχόληση αρκετών συγγραφέων της περιόδου με θέματα που τίθενται εκτός των σύγχρονων ιστορικών και πολιτικών περιστάσεων ερμηνεύτηκε επίσης, και αντίστοιχα κατηγοριοποιήθηκε, ως «τάση φυγής» από ένα οδυνηρό και δυσάρεστο παρόν. Πρόκειται ωστόσο για μια μάλλον υπεραπλουστευτική γενίκευση. Η στροφή λ.χ. πολλών συγγραφέων στο παρελθόν δεν δηλώνει απαραίτητα τη «φυγή» από το παρόν, αλλά σε αρκετές περιπτώσεις αποτελεί «υπενθύμιση» στο παρόν στιγμών της ιστορίας, κατά τις οποίες υπήρξε ιδιαίτερα έντονη και σημαντική η συμβολή του ελληνικού πνεύματος, της συνεργασίας, της αγωνιστικότητας, της συλλογικής προσπάθειας, σε τελική ανάλυση της αναλλοίωτης στα χρόνια «ελληνικής ψυχής», και παράλληλα οι δυσκολίες και τα αδιέξοδα που είχε να αντιμετωπίσει ο ελληνικός λαός σε διάφορες φάσεις της ιστορίας του. Επιλέγονται δηλαδή σε μεγάλο βαθμό από το ιστορικό μυθιστόρημα της περιόδου εποχές και στιγμιότυπα από την ελληνική ιστορία που έχουν μια ιδιαίτερη σχέση με τις σύγχρονες δυσκολίες και δοκιμασίες του ελληνικού λαού, ενώ κυριαρχούν οι ελληνικοί αγώνες για ανεξαρτησία από τους Τούρκους.

[312] Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η παρατήρηση της Καστρινάκη (2005: 358) ότι ανάμεσα στα πολλά αφηγήματα που είναι «εκτός εποχής», ένα από αυτά «μας αφήνει να εννοήσουμε ότι η συγκεκριμένη επιλογή συνιστά “θέση”». Αναφέρεται στο έργο του Καραγάτση *Ο μεγάλος ύπνος* (1946), στο οποίο ο συγγραφέας του «την εποχή ακριβώς που γίνεται η συζήτηση για τη σχέση της τέχνης με την εποχή ή

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

(Αργυρίου *et al*. 1988: 373), ότι «η ανθρώπινη ψυχή, αμέσως μετά τον πόλεμο και τη φρίκη του Εμφυλίου που συνεχιζόταν, λαχταρούσε ν' αναγνωρίσει, μέσω της τέχνης, ό,τι στερήθηκε: Τα βίαια απωθημένα αισθήματα, τα οικεία αντικείμενα και τους χώρους, τη συντήρηση των περασμένων καλών ημερών, την καταφυγή στη χλωρή περιοχή της παιδικής ηλικίας και τη γεύση της καθημερινότητας που τόσο βάρβαρα είχε εκτραπεί.»

Σε σύνδεση με την παραπάνω εξήγηση της Μιλλιέξ, και όσον αφορά ειδικότερα το Bildungsroman, όπως παρατηρείται συχνά στην κριτική του είδους (λ.χ. Bakhtin 1986), σε ένα μεγάλο μέρος των μυθιστορημάτων η διαμόρφωση των ηρώων τελείται χωρίς ουσιαστική επίδραση από τα γεγονότα του ιστορικού υποβάθρου. Η έμφαση δίνεται στην ατομική ψυχολογία, ενώ τα εξωτερικά γεγονότα ενδιαφέρουν στο βαθμό που επηρεάζουν αναγκαστικά την υποκειμενική συνείδηση των ηρώων. Με την έμφαση ακριβώς στην ατομική ψυχολογία και στην εξελικτική πορεία των πρωταγωνιστών των μυθιστορημάτων, στα οποία τα υποκειμενικά ζητήματα, ο φιλοσοφικός στοχασμός, ο έρωτας, κλπ. λειτουργούν με ιδιαίτερη διαμορφωτική αξία, συνδέεται η τάση πολλών συγγραφέων του είδους να επιλέγουν ως σκηνικό της μυθοπλασίας τόπους και χρόνους σε μεγάλο βαθμό ανεπηρέαστους από σημαντικές ιστορικές εξελίξεις. Χαρακτηριστικό ως προς αυτό είναι τα *Ψάθινα Καπέλα* της Λυμπεράκη, αλλά και έργα ανδρών συγγραφέων: το *Ταξίδι με τον Έσπερο* του Τερζάκη, με κυρίαρχο στοιχείο την επίδραση του έρωτα στον πρωταγωνιστή του, νεανικό μυθιστόρημα που κινείται σε μεγάλο βαθμό σε ένα μεσοπολεμικό ρομαντικό κλίμα, και το *Καληνύχτα, Ζωή* του Λουντέμη, το οποίο εμπεριέχει στοιχεία του Künstlerroman (ο νεαρός ήρωας γίνεται τελικά συγγραφέας), κυρίως όμως εμφορείται από μια έντονη διάθεση κοινωνικής κριτικής, ορμώμενο από το χώρο της αριστερής ιδεολογίας του συγγραφέα του. Είναι χαρακτηριστικό ότι τα παραπάνω έργα εκδίδονται την ίδια ακριβώς χρονιά με τα *Ψάθινα καπέλα* (1946). Η συγγραφή γυναικείων και ανδρικών Bildungsroman την περίοδο αμέσως μετά το τέλος του Πολέμου, στα οποία το άτομο και η διαμόρφωσή του κατέχουν κεντρική θέση, συνδέεται πιθανότατα με το ευρύτερο πλαίσιο αναζήτησης του ρόλου και της ταυτότητας του ατόμου στη μεταπολεμική εποχή, μια περίοδο στην οποία είναι αισθητή η ανάγκη ανασυγκρότησης και αυτοπροσδιορισμού, όχι μόνο εθνικού, αλλά και προσωπικού.

την κοινωνία, αποποιείται κάθε στράτευση γράφοντας ένα μυθιστόρημα "εκτός εποχής", χωρίς "ιδέες", χωρίς "αντιστασιακό πνεύμα", καθαρή τέχνη στο μέτρο που του είναι δυνατό (Καστρινάκη 2005: 359).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Το ότι πρωτοστατούν ίσως οι γυναίκες συγγραφείς στην παραπάνω τάση (χωρίς, όπως προαναφέρθηκε, να τη μονοπωλούν) μπορεί να συνδεθεί με την αμεσότητα της ανάγκης που διαισθάνονται και μετουσιώνουν λογοτεχνικά οι συγκεκριμένες γυναίκες συγγραφείς της περιόδου, σε σχέση με τη θέση της γυναίκας στη ρευστή μεταπολεμική περίοδο που διένυαν. Η τάση αυτή φαίνεται ότι υπήρξε μέρος μιας ευρύτερης κίνησης. Όπως υποστηρίζει η Rosenberg (1996: 2), αν και οι μεταπολεμικοί «ειδήμονες» αποπειράθηκαν να πιέσουν τις γυναίκες και τους άντρες σε μια ιδεολογία «προσαρμογής», η οποία ενίσχυε παραδοσιακές νόρμες, οι γυναίκες συγγραφείς από πολλά έθνη και σε πολλές γλώσσες, ανάμεσά τους η Simone de Beauvoir στο *Δεύτερο Φύλο* (1949), δεν ήταν πλέον πρόθυμες να αποδεχθούν την κατώτερη ως προς τους άνδρες θέση των γυναικών στην οικογένεια, την κοινωνία, την εκκλησία ή τις τέχνες. Όταν η de Beauvoir αποκαλούσε την παραδοσιακή γυναίκα "ένα αιώνιο παιδί", επαναπροσδιόριζε τι σήμαινε να είναι κανείς "ώριμος" και "προσαρμοσμένος" για το υπόλοιπο του αιώνα. Αυτήν ακριβώς τη μεταπολεμική ανάγκη διερεύνησης της «ωριμότητας» και της ενηλικίωσης για τη γυναίκα μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι αντανακλούν σε μεγάλο βαθμό τα γυναικεία Bildungsroman τα οποία συντίθενται την εποχή αυτή στην Ελλάδα, όπως και σε άλλες χώρες.

Επομένως, η «ατομική», φαινομενικά, περίπτωση της ηρωίδας της Κρανάκη μπορεί να ενταχθεί σε μία ευρύτερη απόπειρα αναζήτησης της ταυτότητας του γυναικείου υποκειμένου, σε μια μεταπολεμική εποχή διάλυσης και επίπονης ανασύνθεσης, σε συλλογικό και ατομικό επίπεδο. Την ίδια εποχή που εκδίδεται το *Contre – Temps*, η ίδια η συγγραφέας (Κρανάκη 1993: 675) σχολιάζει το ζήτημα της «ημιτελούς εφηβείας» που συνδέεται με την Κατοχή: «Κι' έτσι η κατοχή δημιούργησε μια συνείδηση κοινή κι' έγινε μοίρα εξίσου η ημιτελής εφηβεία η αρχική. Την αντιμετωπίζουμε μ' ανησυχία, φόβο κι' όχι χωρίς κάποιο ναρκισσισμό. Σ' αυτή, πιθανό, να οφείλεται η γοητεία που ασκεί σε μερικούς ο Νίτσε, ο Grand Meaulnes, η Ερόικα του Κοσμά Πολίτη, μυθιστόρημα χαρακτηριστικό γύρω απ' την εφηβεία, των αγοριών φυσικά.» Η Κρανάκη, μεταξύ άλλων γυναικών συγγραφέων, επιλέγει να ασχοληθεί με το «γοητευτικό» – όσο και απωθημένο εκ των συνθηκών – ζήτημα της εφηβείας, των κοριτσιών ωστόσο, να επικεντρωθεί στο άτομο, να διερευνήσει τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνεται η ηρωίδα της, να επισημάνει εξελικτικούς και ανασταλτικούς παράγοντες, να επιχειρήσει να αρθρώσει τις δυνατότητες, τις αδυναμίες, τους περιορισμούς που επιβάλλονται στην ηρωίδα, να «μιλήσει» ακόμη και μέσα από τη σιωπή της.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Μια απάντηση στην αρνητική κριτική που δέχθηκε ως προς την «ατομικότητα» στην αφήγησή της δίνει πολύ αργότερα η ίδια η Κρανάκη, όταν, στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης του έργου (1975) υποστηρίζει ότι αυτό που κρίθηκε ως «ατομική περίπτωση» του μυθιστορήματός της μπορεί στην ουσία να αφορά και άλλους.[313] Τρεις δεκαετίες αργότερα (και πάνω από μισό αιώνα μετά την πρώτη έκδοση του έργου), υποστηρίζει ξανά ότι «ο πόνος της «ανθρωπότητας» είναι *έννοια θεωρητική*, γενική κι αφηρημένη. Ο πόνος του ατόμου είναι *αίσθηση*, πληγώνει εσένα κι εμένα, μπορεί και να σκοτώσει άνθρωπο.» (Κρανάκη 2004: 66 – 67). Αν πράγματι ισχύει αυτό που ισχυρίζεται πολύ αργότερα η Κρανάκη, φαίνεται να συλλαμβάνει ήδη τότε – πέρα από τους κομματικούς και άλλους περιορισμούς της εποχής της – ότι η πειστική, αληθοφανής, λεπτή και διεισδυτική ψυχογραφία της ηρωίδας της, στην οποία επιδίδεται με μεγάλη επιτυχία, αφορά πολύ ευρύτερο κοινό από όσο φαντάζονταν οι σύγχρονοί της επικριτές. Αποτελεί πράγματι γενικότερη παραδοχή ότι μέσα από μια αποτελεσματική λογοτεχνική επεξεργασία η ατομική περίπτωση μπορεί να εκφράζει καθολικότερες εμπειρίες, χωρίς να καταφεύγει αναγκαστικά ο λογοτέχνης στη χρήση στοιχείων που θα καθιστούσαν τον μυθοπλαστικό ήρωα εξόφθαλμα «αντιπροσωπευτικό» ή το έργο του ευδιάκριτα «κοινωνικό». Ίδιον της λογοτεχνίας είναι η φυσική και αβίαστη αναγωγή της «ατομικότητας» σε κοινή συνείδηση, διαχρονική συναίσθηση και καθολική εμπειρία.

Στους επικριτές της Κρανάκη πρέπει να σημειωθεί ότι προστίθεται ο γνωστός λογοτέχνης και κριτικός Αλέξανδρος Κοτζιάς, ο οποίος μάλιστα σχολιάζει τα γραφόμενα της συγγραφέως στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης του έργου. Ο Κοτζιάς (1982: 81 [κείμενο του 1976]) συμπλέει με τον Βάρναλη στην κριτική του, και κατ’ επέκταση σε αυτού του είδους την αξιολογική προσέγγιση των λογοτεχνικών επιλογών της Κρανάκη: «Τούτο το τελευταίο έντονα το αρνείται η συγγραφέας στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης. Επεξηγεί εκ των υστέρων την προπολεμικά εγωκεντρική προσωπικότητα της Κυβέλης της σε συνάρτηση με το μεταγενέστερο κίνημα για την απελευθέρωση της γυναίκας – με τις αρνήσεις της γίνεται ένα είδος προδρομικής αγωνίστριας. Λυπάμαι, αλλά δίχως να αμφισβητώ τον δυναστευτικό χαρακτήρα του μεσοαστικού περιβάλλοντος, που πράγματι δεξιοτεχνικά στήνεται καταθλιπτικό στο μυθιστόρημα, συμφωνώ κατά τα λοιπά με τον Βάρναλη.»

[313] «Λέω μήπως σε κείνο που αρχικά φαινόταν μοίρα ατομική κι εξαίρεση, μήπως κρύβονταν κάτι κοινό και γενικότερο, ακριβώς το στοιχείο που μένει.» (16)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Η απάντηση έρχεται αρκετά αργότερα από την Κρανάκη (2003: 37 – 38): «Το 1976, κάπου τότε μετά τη μεταπολίτευση, ο Αλέξανδρος Κοτζιάς σ' ένα άρθρο του στην *Καθημερινή*, ευνοϊκό για το *Contre-Temps* που μόλις είχε ανακαλύψει – δηλαδή τριάντα χρόνια μετά την πρώτη έκδοση –, αναρωτιέται γιατί δε φαίνεται πιο έντονα στο βιβλίο ο πόλεμος κι η κατοχή, ενώ η ιστορία, ακριβώς συμβαίνει σε κείνη την εποχή. Θ' απαντήσω κι εγώ στον Κοτζιά με καθυστέρηση είκοσι πέντε χρόνων, αλλά δεν μπορώ να μη γελάσω με την ιδέα πως η απορία αυτή, για την ακρίβεια ο ψόγος, προέρχεται από κριτικό της Δεξιάς, ενώ αντίθετα ο Βάρναλης, στο Ριζοσπάστη το Γενάρη του '48, έγραφε για το *Contre-Temps* που κυκλοφόρησε το '47 ότι ήταν το καλύτερο βιβλίο της χρονιάς.» Οι λόγοι που παραθέτει η Κρανάκη για την επιλογή της περιλαμβάνουν την «έλλειψη καιρού», καθώς η αντιστασιακή της δράση δεν της άφηνε χρόνο για να γράψει «κατοχικό βιβλίο», ενώ η παραπάνω δράση θεωρείται σημαντικότερη και αποτελεσματικότερη από όποια «θεωρία» μπορούσε να διατυπωθεί σε γραπτή μορφή. Αναγνωρίζει επίσης, όπως η Μιλλιέξ, την ανάγκη ενασχόλησης με θέματα διαφορετικά από τις εντάσεις και τους κινδύνους της καθημερινής ζωής: «Όταν όλη η μέρα σου έχει αναλωθεί σε μια ασχολία κάπως επικίνδυνη, που απαιτεί ψυχική ένταση, χρειάζεσαι μια αλλαγή, ένα διάλειμμα, ένα παράθυρο. Δε μπορείς να παρατείνεις στον ιδιωτικό χώρο, λ.χ. στο γράψιμο, την ίδια σκοτεινή ατμόσφαιρα.» Ως βαθύτερο ωστόσο λόγο αναγνωρίζει την απόστασή της από τον «ελληνοκεντρισμό της λογοτεχνίας μας, που συνδέεται άμεσα, νομίζω, με την εθνικιστική πολιτική του τόπου, την υψηλή και συνοφρυωμένη που εγκλωβίζει τη λογοτεχνία στα εθνικά σύνορα.» (Κρανάκη 2003: 38 – 39).

Το γεγονός πάντως ότι η Κρανάκη επικρίνεται για τη συγκεκριμένη θεματική επιλογή της από κριτικούς των δύο αντίθετων πολιτικών χώρων, και αισθάνεται ακόμη την ανάγκη, τόσες δεκαετίες μετά, να τη δικαιολογήσει εγγράφεται εμφανέστατα στο χώρο της ιδεολογίας και παραπέμπει σε πολιτικές ή αισθητικές προκαταλήψεις, οι οποίες επιχειρούν να ασκήσουν ρόλο ρυθμιστικό ως προς τη λογοτεχνία και τη λειτουργία της σε κάθε εποχή. Είτε η κίνηση αυτή ερμηνεύεται ως ανάγκη ενδοσκόπησης, ανίχνευσης της έννοιας της ωριμότητας και των ρόλων που καλείται να καταλάβει το «ώριμο» άτομο, ως τρόπος διεξόδου από τις σύγχρονες δυσκολίες και απογοητεύσεις λόγω προσωπικής και καλλιτεχνικής «ευαισθησίας», ως αποφυγή ενασχόλησης με γεγονότα από τα οποία θεωρείται απαραίτητη κάποια αποστασιοποίηση πριν την όποια λογοτεχνική επεξεργασία τους, ως επίδραση από ευρύτερα λογοτεχνικά ρεύματα, είτε, τέλος, ως αποφυγή μιας δύσκολης, ιδεολογικά

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

φορτισμένης και συχνά επικίνδυνης θεματολογίας, συνιστά μια απόλυτα θεμιτή επιλογή, την οποία ασκεί, μεταξύ άλλων ομοτέχνων της, η Κρανάκη.[314]

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι λίγο μετά το τέλος του Εμφυλίου (1951), όταν καταβάλλεται προσπάθεια σε κάθε τομέα της εθνικής ζωής για ανασυγκρότηση και ψυχραιμότερη θεώρηση των πραγμάτων, το έργο της Κρανάκη κινεί το ενδιαφέρον της «Ομάδας των Δώδεκα» και είναι υποψήφιο (μαζί με τους *Χωριάτες* του Αστέρη Κοββατζή, με ανάλογη αποστασιοποίηση από τα πρόσφατα ιστορικά γεγονότα) του βραβείου της επιτροπής και σεβαστού χρηματικού επάθλου (Στασινόπουλος 1951). Η αποστασιοποίηση της Κρανάκη από τα σύγχρονα γεγονότα και η έμφαση σε ζητήματα ατομικής ψυχολογίας και «βιωματικής» φιλοσοφίας φαίνεται ότι αρχίζουν σταδιακά να εναρμονίζονται με τις νέες ανάγκες, τις ανησυχίες και τους προβληματισμούς του ανθρώπου στη μετεμφυλιακή Ελλάδα.

[314] Πβ. Μηλιώνης (1991: 43 – 44): «Ίσως ήταν οι επιδράσεις των προπολεμικών συγγραφέων με τη ροπή τους προς το λυρισμό. Ίσως ήταν θέμα προσωπικής ευαισθησίας. Ίσως ήταν η σκληρότητα των καιρών που έκανε μερικούς να αποστρέφουν αλλού το πρόσωπό τους, σε περιοχές λιγότερο οδυνηρές. Συναντούμε πάντως μια μικρή ομάδα πεζογράφων, οι οποίοι, μέσα στη μεταπολεμική θύελλα, καταφέρνουν να μιλήσουν, και μάλιστα με επιτυχία, για καταστάσεις πιο ιδιωτικές.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Η. ΜΟΥΣΙΚΗ / ΣΥΝΘΕΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ: «Ήξερε τώρα πως θάπαιζε μουσική σ' όλη της τη ζωή.» (90)

Η μουσική διαδραματίζει έναν πολύ σημαντικό ρόλο στη ζωή της Κυβέλης και συνδέεται άμεσα με το ζήτημα της εξέλιξης της ηρωίδας.[315] Όπως έχει παρατηρήσει η Labovitz (1988: 17 – 18), το μοτίβο της μουσικής συνδέεται γενικά με τη διαμόρφωση της ηρωίδας του γυναικείου Bildungsroman, καθώς σχετίζεται με το θέμα της ελευθερίας: ως άκουσμα και ως εκτέλεση, η μουσική αποτελεί μια μοναδική απελευθερωτική – συναισθηματικά τουλάχιστον – εμπειρία. Παράλληλα, η ενασχόληση με τη μουσική προσφέρει στην ηρωίδα του Bildungsroman μια δυνατότητα καλλιέργειας δεξιοτήτων, έκφρασης και ενίσχυσης της αυτοπεποίθησής της, ανοίγοντας έτσι έναν δρόμο προς την αυτογνωσία.

Ήδη σε μικρή ηλικία η Κυβέλη παρουσιάζεται να επηρεάζεται συναισθηματικά από ένα μουσικό κομμάτι που ακούει τυχαία, αφήνοντάς το να την «πλημμυρίσει» χωρίς να «αμύνεται», «όπως ο ήλιος μπαίνει μέσα από τ' ανοιχτό μεγάλο παράθυρο». (81) Γενικά, πολλές σημαντικές στιγμές της ζωής της συνοδεύονται από μουσική ή τραγούδια, τα οποία υποβάλλουν συμβολικά τη συναισθηματική και ψυχική κατάστασή της στον αναγνώστη: από τα ακούσματα στο σπίτι της γιαγιάς, τα τραγούδια που τραγουδούσε ο Άρης, αυτά που άκουγαν μαζί με τον Σπύρο, τις σπουδές στο Ωδείο, τη μουσική σύνθεση που της χάρισε ο Σπύρος, μέχρι τη σονάτα του Μότσαρτ που παίζει η Κυβέλη προς το τέλος της αφήγησης.

Οι μουσικές σπουδές της Κυβέλης αποτελούν τη μοναδική συστηματική εκπαιδευτική διαδικασία (*Bildung-erlebnis*), η οποία παρουσιάζεται να ασκεί επιρροή στη διαμόρφωση της ταυτότητάς της και στην εξελικτική της πορεία. Ελάχιστη αναφορά γίνεται στις εμπειρίες της ως μαθήτριας, αφήνοντας να διαφανεί ένα μάλλον αδιάφορο ή και δυσάρεστο συναίσθημα της ηρωίδας για το σχολείο και τη σχολική γνώση, χωρίς όμως να παρουσιάζονται στον αναγνώστη σημαντικές σχετικές λεπτομέρειες (36, 57 – 58, 89). Το γεγονός αυτό φαίνεται να συνδέεται κυρίως με την έλλειψη δυνατότητας έκφρασης, καλλιέργειας και ικανοποίησης των αναγκών των γυναικών, σε έναν γενικά ανδροκρατούμενο ακόμη χώρο, όπως αυτός της εκπαίδευσης. Ενώ για τον άνδρα η παρεχόμενη εκπαίδευση διέβλεπε συνήθως στην

[315] Για τη σημασία της μουσικής στη ζωή της Κρανάκη από μικρή ηλικία δες Κρανάκη (2004: 46): «Άκουγα, άκουγα με τις ώρες, γινόμουν ένα με τον ήχο, άλλη, άυλη, αλλού, ο Θεός γινόταν ένα με τον ήχο, ευτυχία του ανθρώπου.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

κατάληψη κάποιας συγκεκριμένης θέσης και στην προετοιμασία της επαγγελματικής σταδιοδρομίας (εξ ου και η σημαντική θέση που κατέχει συνήθως η αναφορά στη συστηματική εκπαίδευση του άνδρα – ήρωα των Bildungsroman), οι γυναίκες ακόμη και της αστικής τάξης, όπως η ηρωίδα, λάμβαναν συνήθως μια γενική καλλιέργεια, χωρίς ωστόσο να στοχεύουν στην εξειδικευμένη γνώση και την άσκηση κάποιου επαγγέλματος.

Η Κυβέλη έτσι φαίνεται να αδιαφορεί για το σχολικό πλαίσιο, ενώ αντίθετα καταβάλλει συστηματική προσπάθεια στην παρακολούθηση μαθημάτων πιάνου στο Ωδείο (αρχικά στην Αθήνα και κατόπιν στο Παρίσι), καθώς και στην ατομική μελέτη. Η μουσική ωστόσο δεν αποτελεί για την ηρωίδα ένας χώρος στον οποίο επιδιώκει συνειδητά να διακριθεί, ώστε να καταλάβει κάποια θέση κύρους στο ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον. Η ιδιαίτερη γοητεία που της ασκεί αποδίδεται στην εκφραστική της δύναμη: η μουσική δίνει μορφή σε συγκεχυμένα αισθήματα και σκέψεις, εκφράζει όσα η ηρωίδα δεν μπορεί και δεν τολμά να αντιμετωπίσει και να εκφράσει.[316] Δεν είναι χώρος και μέσο κοινωνικής διάκρισης, αλλά ατομικής έκφρασης. Η αναγνωρισιμότητα και οι καλές κριτικές που λαμβάνει αργότερα (165, 176) δεν προβάλλονται ως σημαντικές καθαυτές, όπως εξάλλου υποδηλώνει η περιορισμένη αναφορά τους στο κείμενο, αλλά ως μέσο που διευκολύνει τη μετάβασή της στο Παρίσι και τη σύναψη του γάμου με τον Άρη, χωρίς αντιρρήσεις από το οικογενειακό περιβάλλον. Για μία ακόμη φορά η «εξωτερική» δράση της ηρωίδας σε κοινωνικά συμφραζόμενα υποτάσσεται στην επιδίωξη ικανοποίησης «εσωτερικών» αναγκών, σε ατομικό επίπεδο.

Κατά την παιδική ηλικία μπορεί να εντοπιστεί μια ανώριμη ακόμη και επιφανειακή προσέγγιση της μουσικής και της δυνατότητας «αξιοποίησής» της από την Κυβέλη. Φαντάζεται ότι θα γίνει «ένας δεύτερος Μότσαρτ», αν και δεν μπορεί να εκτιμήσει ακόμη την αξία του, για να εκτιμηθεί από αυτούς που την είχαν βασανίσει (85), ενώ προσπαθεί να υποτάξει τη μουσική, χωρίς ουσιαστικά να την καταλαβαίνει. Αργότερα όμως, όταν αντιλαμβάνεται ότι θα έπαιζε μουσική σε όλη της τη ζωή, κατανοεί ότι δεν μπορεί να υποτάξει κανείς τη μουσική αλλά μόνο να υποταχθεί σε αυτήν (90). Η μουσική ανάγεται σε «πατρίδα» της Κυβέλης, της παρέχει αυτάρκεια, συναισθηματική ασφάλεια και ευχαρίστηση, ενώ ακόμη και η επαφή με τα τάστα

[316] «Πώς γινόταν να λέει μια τόση δα φράση στο φινάλε όλα κείνα τα πράματα που τριγύριζαν σα βρυκόλακες μέσα της χωρίς να παίρνουν μορφή; Όλ' αυτά που δεν τολμούσε κι η ίδια, στο βάθος, να πάρει στα σοβαρά, τόσο φευγαλέα ήταν.» (83 – 84)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

λειτουργεί γι' αυτήν «ψυχοθεραπευτικά» (90). Η μουσική, μαζί με τον Άρη, είναι τα μόνα που η Κυβέλη έχει προσεγγίσει με έρωτα (100). Σε δύσκολες στιγμές της ζωής της της προσφέρει στήριγμα, ενώ η μελέτη του πιάνου λειτουργεί ως «εργασιοθεραπεία» (145 – 146).[317]

Κατά τις απόψεις του Σπύρου, ανάλογα με την ηλικία του ανθρώπου παρατηρείται μια «μετάθεση των αξιολογικών κριτηρίων» (134) σχετικά με τον τρόπο προσέγγισης της μουσικής. Από την «αθώα» και «φυσική» αρχική προσέγγιση γίνεται σταδιακά η μετάβαση σε μια «διεφθαρμένη», εξεζητημένη και τεχνητή, καθώς αποκτά κανείς τη δεξιοτεχνία, τις γνώσεις αλλά και συνάμα «την πονηριά, τη συνενοχή του ειδικού». (134) Η Κυβέλη ωστόσο δεν φαίνεται να ακολουθεί αυτό το σχήμα. Αν και σημειώνει σημαντική πρόοδο στη μουσική, που την καθιστά, σύμφωνα με τις κριτικές που λαμβάνει (165, 176), υποσχόμενη καλλιτέχνιδα στο πιάνο, κατά τη συνέχιση των σπουδών της στο Παρίσι δεν καταφέρνει, όπως υποστηρίζει ο Γάλλος καθηγητής της, να αποφύγει τον «σεντιμανταλισμό» (182). Η ίδια παρουσιάζεται να εκτιμά τον τρόπο εκτέλεσης ενός κομματιού από κάποιον Γάλλο πιανίστα, βρίσκει όμως «ύποπτη» την προέλευση αυτής της τελειότητας (181), ενώ διερωτάται πώς μπορεί να παράγεται τόσο καλή μουσική «χωρίς πάθος» (182).[318] Βρίσκει τον εαυτό της να αντιμετωπίζει το δίλημμα: «Πώς να του παίξει την Απασιονάτα; Όπως παίζεται στη Λόντρα ή στη Νέα Υόρκη; Όπως την ήθελε το Ωδείο ή όπως την ήθελε εκείνη;» (181) Η «διαφθορά» του ειδικού δεν φαίνεται να την έχει επηρεάσει.

Πέρα όμως από την ενασχόληση της ηρωίδας με την εκτέλεση μουσικών κομματιών ή το άκουσμά τους, και τις ψυχολογικές ή συναισθηματικές επιπτώσεις πάνω της, μπορεί να εντοπιστεί σε όλη την αφήγηση μια συνεχής αναλογική αναφορά προς τη μουσική, η οποία προσφέρει για την Κυβέλη έναν κώδικα κατανόησης του

[317] Πβ. αυτά που αναφέρει η Κρανάκη για το πρώτο διάστημα παραμονής της στο Παρίσι, ως υπότροφος του γαλλικού κράτους (1945 – 1946): «Αν είχα ένα πιάνο, α, θα τον έβλεπα αλλιώς τον αντίπαλο. Εκεί κάτω μ' είχε πολύ βοηθήσει ν' αμυνθώ, ένοιωθα λιγότερο «ευάλωτη», που λένε, κι έτσι άλλωστε γλύτωσα, νομίζω, απ' το τελικό χτύπημα του ταυρομάχου. Αλλά πάνε μήνες τώρα που δεν έχω αγγίξει πιάνο, βρίσκεται κι αυτό στην χώρα του ανέφικτου, απρόσιτο, μαζί με τον ήλιο κι όλα τάλλα.» (Κρανάκη 2007: 112).

[318] Πβ. Κρανάκη (2007: 118): «Μια μέρα κάτι συνέβη στην μικρή αίθουσα των συναυλιών του Ωδείου. Ένα βλέμμα με γέμισε φως, ένα γνώριμο φως, ξαναβρήκα τη μουσική. […] Απόψε φόρεσε την μάσκα του 15ου κουαρτέτου, που την βάζει εξάλλου συχνά. […] Αδύνατο να πιστέψω πως τέλειωσε η συναυλία. Βγαίνω αργά απ' την σάλα κουβαλώντας μαζί μου στον δρόμο την μουσική, ως εκείνο το άσκημο, υγρό δωμάτιο, όπου μένω μα που δεν θεωρώ κατοικία μου. Α, ναι, αυτό μάλιστα, αξίζει μιαν εξορία.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

κόσμου και του εαυτού της, καθώς και επικοινωνίας με άτομα που μοιράζονται μαζί της τον κόσμο της μουσικής, με κυρίαρχο τον Σπύρο:

> *Τον τελευταίο καιρό κάθε εντύπωση μετουσιώνονταν μέσα της σε τραγούδι. Ήταν τόσο απλό. Κι η ταύτιση γινόταν ολοένα πιο απόλυτη, πιο κρυφή. Σχεδόν σκεφτόταν με τη μουσική.* (158)

Γενικά, η μουσική προσφέρει στην Κυβέλη μια δίοδο επικοινωνίας με το περιβάλλον της: κατανοεί τον κόσμο που την περιβάλλει μέσα από τη μουσική και ταυτόχρονα εκφράζεται συναισθηματικά. Τα πάντα για την ηρωίδα μπορούν να αποδοθούν αναλογικά με μουσικούς όρους. Με τον τρόπο αυτό η Κυβέλη τα συναισθάνεται καλύτερα και μπορεί να τα διαχειριστεί με μεγαλύτερη ευκολία.[319] Χαρακτηριστικά, στο τέλος της αφήγησης, η εκτέλεση της σονάτας του Μότσαρτ που μελετούσε ως παιδί λειτουργεί καταλυτικά ως μέσο επανασύνδεσής της με το παρελθόν, ανασηματοδότησής του και «ολοκλήρωσης» της ίδιας. Ο χώρος της μουσικής μετουσιώνεται για την ηρωίδα σε μέσο με το οποίο προσεγγίζει και αντιλαμβάνεται τον κόσμο και τον εαυτό της. Για τον ίδιο λόγο, το κεντρικό μοτίβο της αφήγησης, η ιδέα του «αντιχρονισμού», προέρχεται από τη μουσική και παρέχει τον τίτλο του έργου.[320]

Η επίδραση της μουσικής, η οποία συμβάλλει στον ιδιαίτερο λυρικό και υπαινικτικό χαρακτήρα σε αρκετά σημεία της αφήγησης και υποβάλλει στον αναγνώστη τον εσωτερικό κόσμο των ηρώων χωρίς σαφή αναφορά, εντοπίζεται επιπλέον σε επίπεδο δομής και σύνθεσης των μοτίβων, με αποτέλεσμα να μπορεί το έργο να ενταχθεί στο είδος της «μουσικής σύνθεσης», που γνώρισε άνθηση στο μυθιστόρημα του 1920 και 1930.[321] Τα βασικά χαρακτηριστικά της «μουσικής σύνθεσης» μπορούν να συνοψιστούν, κατά τον Mackridge (1999: νε΄ - νστ΄), στη

---

[319] Πβ. ενδεικτικά «Πόσο διαφορετικό ήταν τώρα ένα ταξίδι. Απρόσωπο κι αντικειμενικό σα μια φούγκα του Μπαχ σε φα μείζονα.» (156), «Τουλάχιστο να μπορούσες κάτι να κάνεις τούτη την κόλαση, να την κάνεις μουσική, τραγούδι, κάτι. Να μην είναι έτσι βουβή, έτσι ανήμερη.» (221), κ.ά.

[320] Κατά την Καστρινάκη (2005: 512), ο τίτλος του έργου «δηλώνει την καταγωγή του από τη συμβολιστική μοντερνιστική τέχνη (όπως η *Eroica* του Κοσμά Πολίτη και η *Απασιονάτα* της Μόνας Μητροπούλου)».

[321] Χαρακτηριστικά του είδους αναφέρει ο Mackridge (1999: νε΄) την *Αργώ* του Θεοτοκά (1933 – 36), την *Εσωτερική Συμφωνία* του Ξεφλούδα (1932) και το *Σκλάβοι στα Δεσμά* τους του Θεοτόκη (1922). Δείγματα αυτού του είδους μουσικής σύνθεσης συναντώνται βέβαια και αργότερα (λ.χ. Μ. Μητροπούλου, *Απασιονάτα*). Για βιβλιογραφία σχετικά με τη μουσική σύνθεση και τη σχέση της με τη μοντερνιστική γραφή, ιδιαίτερα του μεσοπολέμου, δες Καλλίνης (2001).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

διαίρεση ενός κειμένου σε μέρη, με δικό του «τέμπο» το καθένα, στη χρήση του «λάιτ μοτίβ» και του «κοντραπούντο».[322]

Στο έργο της Κρανάκη ακολουθείται εμφανώς η διαίρεση σε «μουσικά» μέρη, όπως σε μια σονάτα ή συμφωνία. Το μυθιστόρημα διακρίνεται στα εξής μέρη και κεφάλαια:

A: I (31 – 44), II (45 – 56), III (57 – 63), IV (64 – 74), V (75 – 86)
B: I (89 – 102), II (103 – 121), III (122 – 137), IV (138 – 154), V (155 – 172)
A: I (175 – 192), II (193 – 209), III (210 – 227), IV (228 – 244)

Το πρώτο μέρος αποτελείται από 56 σελίδες και αναφέρεται στην παιδική ηλικία της Κυβέλης (από την προσχολική μέχρι την ηλικία των 12 – 13 χρόνων). Το δεύτερο μέρος (84 σελίδες) καλύπτει ηλικιακά περίπου από τα 18 έως τα 22 χρόνια της ηρωίδας, ενώ το τρίτο (70 σελίδες) αναφέρεται μέχρι την ηλικία των 23 – 24 χρόνων. Η αναλογία του αριθμού των σελίδων που απαρτίζουν κάθε μέρος προς τα χρόνια της ηρωίδας που παρουσιάζονται στο μέρος αυτό υποδεικνύουν την έμφαση που δίνεται στα τελευταία χρόνια της ζωής της ηρωίδας, τα οποία παρουσιάζονται αφηγηματικά: στο δεύτερο μέρος αφιερώνεται διπλάσιος αριθμός σελίδων ανά ηλικιακό έτος, συγκριτικά με το πρώτο, και μισός, συγκριτικά με το τρίτο. Στην αρχή του έργου υπάρχει έτσι μεγάλη σχετικά χρονική πύκνωση, ενώ αντιθέτως συναντάται χρονική επιμήκυνση προς το τέλος της αφήγησης. Η εναλλαγή αυτή του ρυθμού οπωσδήποτε τονίζει τα γεγονότα που εμπεριέχονται στο τρίτο αφηγηματικό μέρος (το οποίο αποτελεί και το επίκεντρο της συνειδητοποίησης – ενηλικίωσης της ηρωίδας). Ταυτόχρονα, με τον τρόπο αυτό δημιουργείται στον αναγνώστη η αίσθηση ενός ιδιαίτερου «τέμπο» στην αφήγηση, που συμβάλλει στη μουσικότητα του έργου και αποδίδει την εντύπωση της *κλιμάκωσης* στη διεργασία της εσωτερικής εξέλιξης της ηρωίδας, οδηγώντας στην κορύφωση του τρίτου μέρους. Έτσι, σε επίπεδο

[322] «Το πρώτο ήταν η διαίρεση ενός κειμένου σε μέρη, ανάλογα με τα μουσικά «μέρη» της σονάτας ή της συμφωνίας. Κάθε μέρος είχε το δικό του «τέμπο» (π.χ. allegro, andante, κλπ.), στο εσωτερικό του κάθε μέρους αναπτυσσόταν ένα ή δύο «θέματα», και μπορούσε το μέρος να παρουσιάσει μια «κυκλικότητα», δηλαδή την επιστροφή, στο τέλος, του πρώτου «θέματος». Δεύτερο συστατικό ήταν η χρήση του «λάιτ-μοτίβ»: ένα πρόσωπο όλο έλεγε την ίδια, δική του, κουβέντα, ή συνοδευόταν, σε κάθε εμφάνισή του, από μια στερεότυπη φράση στην αφήγηση. Το τρίτο ήταν το «κοντραπούντο»: δυο ή περισσότερα «θέματα» «παίζονταν» ταυτόχρονα (όχι ακριβώς ταυτόχρονα – ο συγγραφέας θα μπορούσε να περιγράψει, λόγου χάρη, δυο παρέες με τις κουβέντες τους, εναλλάσσοντας την οπτική γωνία με ταχύτητα ανάμεσα στις παρέες, κοιτάζοντας (ή ακούγοντας) μια τη μια, μια την άλλη).»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αφηγηματικής *ταχύτητας* στο έργο της Κρανάκη, προβάλλεται αισθητά η ιδιαίτερη σχέση του μυθιστορηματικού *tempo* με τις κανονιστικές κινήσεις της κλασικής μουσικής παράδοσης, ευρύτερο αφηγηματικό ζήτημα, το οποίο παρατηρεί και σχολιάζει ο Genette (2007: 160 – 161).

Τα διάφορα κεφάλαια του βιβλίου εμπεριέχουν στιγμές της ζωής της Κυβέλης, επιφανειακά αυτόνομες, ουσιαστικά όμως σε στενή σύνδεση μεταξύ τους. Ο αφηγητής μοιάζει να ξεφυλλίζει τις φωτογραφίες σε ένα οικογενειακό άλμπουμ της ηρωίδας, να στέκεται σε κάποιες από αυτές και να αφηγείται τα γεγονότα, συναισθήματα κλπ. που συνόδευαν τη στιγμή ή την περίοδο εκείνη της ζωής της. Τα κεφάλαια συνθέτουν ευρύτερα μέρη τα οποία επίσης αναφέρονται σε ξεχωριστή περίοδο της ζωής της, βρίσκονται ωστόσο σε στενή συνάφεια μεταξύ τους. Το κάθε κεφάλαιο και το κάθε μέρος προσδιορίζει και ταυτόχρονα προσδιορίζεται από τα άλλα.

Στο πρώτο μέρος του έργου εισάγονται μοτίβα τα οποία επανέρχονται ποικιλοτρόπως στα υπόλοιπα μέρη: αναπτύσσονται, εξελίσσονται, διαφοροποιούνται τα ίδια και διαφοροποιούν την ηρωίδα, «δένοντας» την πλοκή, όπως τα μοτίβα σε μια μουσική σύνθεση. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν η πρώτη συνειδησιακή αφύπνιση, ο θάνατος, η ορφάνια και η στέρηση, η έλλειψη στοργής και επικοινωνίας, η ενασχόληση με το διάβασμα και τη μουσική, η φύση, ο έρωτας.[323] Από τα παραπάνω, στο πρώτο αυτό μέρος κεντρικά μοτίβα αναδεικνύονται η *στέρηση* (με τη μορφή του θανάτου της μητέρας, αλλά και της έλλειψης στοργής και επικοινωνίας) και ο *έρωτας* (η πρώτη γνωριμία με αυτόν στο πρόσωπο του Άρη). Τα στοιχεία αυτά «θέτουν σε κίνηση» όχι τόσο την πλοκή του έργου όσο τις ψυχικές διεργασίες εσωτερικής εξέλιξης της ηρωίδας. Τίθενται έτσι οι «βάσεις» για την ανάπτυξη κάποιων ψυχικών στάσεων, διαθέσεων και τρόπου σκέψης και συμπεριφοράς, οι οποίες θα επηρεάσουν όλη την υπόλοιπη ζωή της Κυβέλης, και τις επιλογές στις οποίες θα προβεί.

Τα μοτίβα που συναντώνται στο πρώτο μέρος επανεμφανίζονται στο δεύτερο, σε άλλη όμως «κλίμακα». Η διαφοροποίηση των μοτίβων έγκειται στη σχετική μετατόπιση του «περιεχομένου» τους. Ενώ κεντρικά μοτίβα παραμένουν η στέρηση και ο έρωτας, μεταβάλλονται σε ένα σημαντικό βαθμό: στο θάνατο της μητέρας και στην έλλειψη στοργής και επικοινωνίας προστίθεται (με μεγαλύτερη ένταση) η

[323] Το στοιχείο αυτό παρατηρείται ήδη την εποχή έκδοσης του έργου. Κατά τον Δεσποτόπουλο (1964: 93): «Ορισμένες ψυχικές δυνάμεις βλασταίνουν υποχθόνια, και προβάλλουν έγκαιρα, έτοιμες και δραστικές. Και ορισμένες ψυχικές στάσεις, ορισμένα ψυχικά συνθήματα ίσως, γυρίζουν κάθε τόσο και δένουν τη ροή της πλοκής, σαν μοτίβα σε μουσική σύνθεση.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

έλλειψη του Άρη. Στο μοτίβο πάλι του έρωτα εμφανίζεται ο Σπύρος και η σχέση που αναπτύσσει με την Κυβέλη.

Η «ανάπτυξη» των αρχικών μοτίβων στο δεύτερο μέρος ακολουθείται από την κορύφωση και ταυτόχρονα την «παλινωδία» που εμπεριέχει το τρίτο μέρος, που ονομάζεται χαρακτηριστικά και αυτό Α. Κεντρικό μοτίβο αναδεικνύεται εδώ ο *θάνατος*, ενώ ο έρωτας λαμβάνει τη μορφή της ερωτικής απογοήτευσης (από τη σχέση με τον Άρη), της ερωτικής «συνειδητοποίησης» της ηρωίδας και της ερωτικής αναζήτησης του προηγούμενου εραστή. Μοτίβα και επιμέρους θεματικά στοιχεία (το ταξίδι, η φύση, το όνειρο της μητέρας, ο ύπνος, η μουσική, η αίσθηση του θανάτου, η επιστολή, κλπ.), που λειτουργούν πλέον ως μουσικά «λάιτ μοτίβ», συμβάλλουν στην υποβλητικότητα του μέρους αυτού, διαδραματίζουν όμως και έναν σημαντικό λειτουργικό ρόλο: μέσα από τις παραλλαγές και τις αναθεωρήσεις τους, φωτίζουν διαφορετικά τη συνείδηση και τα συναισθήματα της ηρωίδας και αντικατοπτρίζουν την πορεία εξέλιξής της. Κυρίως όμως συνιστούν το υφάδι που συγκρατεί το (αρκετά χαλαρό ως προς την εξωτερική «δράση») στημόνι της αφήγησης. Κατά συνέπεια, η μορφή αυτή της επανάληψης (έστω και παραλλαγμένης) των μοτίβων όχι μόνο δεν αναστέλλει την προώθηση της ιστορίας, αλλά επιπλέον συμβάλλει στην αποτύπωση της εσωτερικής εξέλιξης της ηρωίδας, που αποτελεί το κεντρικό αφηγηματικό ζητούμενο. Έτσι, τα μοτίβα αυτά καθίστανται στοιχεία της «πλοκής» πολύ σημαντικότερα από τα εξωτερικά γεγονότα και τη δράση του έργου.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί η παρατήρηση της Lanser (1986: 623 – 625) σχετικά με τον αρνητικό χαρακτηρισμό από την κριτική αφηγήσεων που παράγονται από γυναίκες ως άνευ πλοκής και κατά συνέπεια στατικών, σε σύγκριση με αφηγήσεις από άνδρες συγγραφείς. Αυτή η σχηματοποίηση, η οποία θεωρεί την πλοκή δομημένη σε αφηγηματικές μονάδες προσμονής και ικανοποίησης ή προβλήματος και λύσης, λαμβάνει ως δεδομένο, κατά την ίδια, ότι οι κειμενικές δράσεις βασίζονται σε εκούσιες ενέργειες των πρωταγωνιστών. Παρόμοιες ενέργειες ωστόσο προϋποθέτουν εκ μέρους των πρωταγωνιστών δυνατότητες δράσης που είναι πιθανόν ασύμβατες με την ιστορική (ή κειμενική) εμπειρία των γυναικών ή και με την επιθυμία τους. Αυτού του είδους τα ανδροκεντρικά σχήματα ορίζουν την πλοκή ως «λόγο» της ανδρικής επιθυμίας που καθιστά τον εαυτό της αντικείμενο της αφήγησης, μέσω ακολουθιών περιπέτειας, εγχειρήματος, κατάκτησης κάποιου στόχου, κλπ., στα οποία είναι εμφανής η «δράση» και η «πλοκή» (623). Ως εναλλακτική προσέγγιση της αφήγησης η Lanser εντοπίζει ένα άλλο αφηγηματικό

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

επίπεδο που αφορά όλους τους συγγραφείς, σχετίζεται όμως ιδιαίτερα με τη γυναικεία εμπειρία, κατά την οποία η ίδια η πράξη της συγγραφής αποτελεί ικανοποίηση της επιθυμίας. Με την έννοια αυτή, «το *récit* και το *histoire* (η αφήγηση και η ιστορία), αντί να είναι ξεχωριστά στοιχεία, συγκλίνουν, ώστε η αφήγηση καθίσταται εγγενής στην επιτέλεση της ιστορίας.» (624) Με άλλα λόγια, η ίδια η αφήγηση αποτελεί «πλοκή», πραγμάτωση, επίτευξη, στοιχεία που δεν είναι απαραίτητο να εγγράφονται εμφανώς στην παραδοσιακή έννοια της πλοκής στην αφηγημένη ιστορία.

Υιοθετώντας την παραπάνω προσέγγιση στο έργο της Κρανάκη, μπορεί να υποστηριχθεί ότι η απουσία εμφανούς δράσης, στην παραδοσιακή της μορφή, μετουσιώνει τη γενικότερη αίσθηση αδυναμίας της ηρωίδας στο πλαίσιο της «πρακτικής» ενέργειας στο «δημόσιο» χώρο, και αντίστροφα την εσωτερική «δράση», αναζήτηση και διαπραγμάτευση των ατομικών αξιών και των διαπροσωπικών σχέσεων. Σε επίπεδο αναγνωστικής πρόσληψης, πίσω από την επιφανειακή έλλειψη αφηγηματικής πλοκής μπορεί να διακριθεί μια διαφορετικώς εννοούμενη «πλοκή» που αφορά την «(επι)κοινωνία» της αφηγημένης εμπειρίας με τον αναγνώστη, το αντιστάθισμα της αδυναμίας επικοινωνίας της ηρωίδας με το περιβάλλον της μέσω της επίτευξής της σε επίπεδο συγγραφής και πρόσληψής της (πβ. Lanser 1983: 624 – 625).

Η τελική μετεξέλιξη των μοτίβων, που εντοπίστηκαν παραπάνω, στο τρίτο μέρος αποτελεί ουσιαστικά μία «επιστροφή» στο Α μέρος, στην παιδική ηλικία της ηρωίδας, και επιπλέον μια αναθεώρηση, έναν αναστοχασμό της ηλικίας αυτής, με τα κριτήρια και τη γνώση που απέκτησε η ηρωίδα μέσα από τις εμπειρίες της και την ενδοσκόπηση.[324] Ταυτόχρονα, νοηματοδοτείται και εκτιμάται με διαφορετικό τρόπο το Β μέρος. Δηλώνεται όμως επίσης και μια «καινούργια αρχή»: η ηρωίδα ξεκινά πάλι από το Α.Η κυκλικότητα της δομής αναπαριστά μια ανάλογη κυκλική κίνηση στην πορεία ενηλικίωσης της μυθοπλαστικής ηρωίδας. Η Κυβέλη – γυναίκα του τρίτου μέρους ενηλικιώνεται μόνον εφόσον αναθεωρήσει τις «βάσεις» που είχαν τεθεί στην παιδική ηλικία, ελέγξει τον τρόπο με τον οποίο επηρεάστηκε από αυτές, και γενικά επανεκτιμήσει στοιχεία του παρελθόντος της, ώστε υπό το καινούργιο αυτό φως να προχωρήσει στο μέλλον.

Πέρα από τη μουσικότητα, στο έργο της Κρανάκη αρκετοί κριτικοί διακρίνουν το χαρακτηριστικό του λυρισμού και της ποιητικής έκφρασης ή

[324] Δεν είναι τυχαίο ότι και τα δύο μέρη ξεκινούν με μια εικόνα θαλασσινού τοπίου (31, 175) και καταλήγουν με αναφορά στον ύπνο (86, 244).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

στοχασμού.[325] Πραγματικά, σε μεγάλο μέρος της αφήγησης συναντώνται στοιχεία του περιεχομένου και του ύφους που θεωρούνται γενικά ως χαρακτηριστικά του λυρισμού: η έμφαση σε υποκειμενικά συναισθήματα, σκέψεις και διαθέσεις, ο ρυθμικός λόγος, η υποβλητικότητα, ο συμβολισμός, η έμφαση στο ιδανικό και βέβαια η μουσικότητα που αναφέρθηκε παραπάνω. Ο λυρισμός ωστόσο απαντά κυρίως στο Α μέρος του έργου, όταν η συνείδηση της Κυβέλης ως παιδιού απορροφάται από την ομορφιά της φύσης, τη χαρά του καλοκαιριού και τη μαγεία του έρωτα και της ζωής:

> *Όλα τούτα ήτανε τόσο καινούργια που δεν την αφήνανε να κοιμηθεί. Είδε τα' απομεσήμερο να λοξεύει στο παράθυρο, τόδε σ' όλες του τις αποχρώσεις, με κείνο τον ανεξάντλητο δημιουργικό πλούτο των παιδιών που βγάζει θησαυρούς ευτυχίας από 'να μόριο αχτίδας. Είδε τ' άσπρο φως του μεσημεριού να θολώνει σιγά – σιγά, ώσπου έγινε μια κίτρινη αμφίβολη ανταύγεια. Ταξίδευε μες στο κρεβάτι της, γλιστρώντας πάνω στον ουρανό. Κάποτε θα πήγαινε σε κείνα τα νησιά αντίκρυ, σε κείνη τη σταχτιά κουκίδα και στ' άλλο, πλάι, που μάκραινε πάνω στο νερό σα σκουλήκι. Θάχε ένα καράβι και θα πήγαινε παντού. Κι η ζωή θάταν πάντα έτσι γαλάζια και δροσερή.* (50)

Ο λυρικός τόνος είναι έκδηλος στο παραπάνω απόσπασμα στην επιλογή του γλαφυρού λεξιλογίου, τις έντονα ποιητικές εικόνες, τις επαναλήψεις, και γενικά το ύφος, την παρουσία της επιθυμίας και του φανταστικού ταξιδιού. Το αφηγητικό ωστόσο σχόλιο περιορίζει την οπτική (και ταυτόχρονα τον τόνο που χρησιμοποιείται για την απόδοσή της) στην περιοχή της ηρωίδας: η Κυβέλη στην ηλικία αυτή υιοθετεί μια παρόμοια προσέγγιση του κόσμου και της φύσης, ευρισκόμενη σε μια ευδαιμονική κατάσταση, αφορμώμενη όμως – όπως φροντίζει να δηλώσει ρητά το σχόλιο του αφηγητή – σε ένα «μόριο αχτίδας». Ο λυρισμός στο πρώτο μέρος της αφήγησης αποτελεί έτσι ένα αφηγηματικό μέσο το οποίο αποδίδει αποτελεσματικά στον αναγνώστη την οπτική της Κυβέλης εκείνη τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Η μεταβολή στην οπτική της ηρωίδας στον τρόπο που προσεγγίζει τόσο το περιβάλλον της όσο και τον εαυτό της συνεπάγεται ανάλογη υφολογική μετατροπή: από τον λυρικό τόνο της αρχής γίνεται μετάβαση σε τόνους πεζολογικούς και ειρωνικούς, για να λάβει ευδιάκριτες δραματικές αποχρώσεις προς το τέλος της αφήγησης.

[325] Ανάμεσά τους ο Πανσέληνος (1947 – δες Κοτζιά 1988: 22), ο Σαχίνης (1985: 83), ο Κοτζιάς (1982: 77) και η Κοτζιά (1988: 13, 15 – 17).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Θ. ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΣΥΜΒΑΣΕΙΣ: «Ντρεπόταν για τα καινούργια αισθητήρια πούχε αποχτήσει για τούτη τη νέα όψη του κόσμου που, στο βάθος, φοβόταν» (192)

Κατά τη Labovitz (1988: 251 – 252), ένας από τους βασικούς λόγους για τους οποίους εμφανίστηκε η γυναίκα ως ηρωίδα του Bildungsroman αφορούσε την προσπάθεια αλλαγής στη δομή της κοινωνίας, της οικογένειας, των σχέσεων μεταξύ άνδρα – γυναίκας, των στερεοτυπικών τελικά ρόλων. «Στο βαθμό στον οποίο μπορεί να επιλύσει την κατάστασή της στην [πατριαρχική] κοινωνία, στον ίδιο βαθμό θα προχωρήσει στην αναζήτησή της. Μέχρι τότε δεν δύναται να καθορίσει τα επαγγελματικά της σχέδια, να διευθετήσει το δίλημμα του γάμου της ή να προσδώσει στον εαυτό της μία ταυτότητα και ένα όνομα».

Ήδη από τη νεαρή ηλικία της Κυβέλης γίνεται προσπάθεια από τις γυναίκες που την περιστοιχίζουν και αποτελούν υποστηρικτές των παραδοσιακών κοινωνικών συμβάσεων να της μεταδοθούν ανάλογα πρότυπα συμπεριφοράς. Η Αργυρώ και κυρίως η θεία της επιχειρούν να ρυθμίσουν το φαγητό, το παιχνίδι, το διάβασμα, τις οικιακές ενασχολήσεις, το ντύσιμο και γενικά όλες τις εκφάνσεις της συμπεριφοράς της Κυβέλης σύμφωνα με το παραδοσιακό σχήμα προτεραιοτήτων του κοινωνικού φύλου της γυναίκας την εποχή εκείνη. Τα κοριτσίστικα παιχνίδια (51 – 52), η αποφυγή ανδρικής παρέας (ακόμη και του ξένου ανδρικού βλέμματος (58 – 59), ο άχαρος ρουχισμός, η απαξίωση των «χειραφετημένων» συμπεριφορών (65) και ντυσίματος (66), η αποφυγή αναγνωσμάτων που θεωρούνται άσεμνα ή ανώφελα (76, 78), και αντίθετα η ενασχόληση με χειροτεχνίες και δραστηριότητες που καθιστούν μια γυναίκα αποτελεσματική στο χώρο του σπιτιού (77 – 78) συνιστούν κανόνες που επιβάλλονται από τη θεία της και κατατρύχουν την παιδική και εφηβική ζωή της Κυβέλης.

Η ηρωίδα αντιδρά εξαρχής – αν και όχι εμφανώς – στους κανόνες αυτούς, όσο τουλάχιστον της είναι δυνατό, χωρίς να προκαλέσει την αντίδραση της θείας της.[326] Σε σημαντικές εξάλλου στιγμές της ζωής της απορρίπτει τον καθιερωμένο τρόπο σκέψης και συμπεριφοράς, όπως φαίνεται από τον ειρωνικό και απαξιωτικό τόνο του παρακάτω αποσπάσματος:

[326] «Το κατάπιε με τη συναίσθηση πως είχε κάμει κάτι πολύ σημαντικό κι ένοχο.» (52), «Έπαιξαν κλέφτες κι αστυνόμους, αμάδες, κρυφτούλι, αμπάριζα, όλα τ' αγορίστικα παιχνίδια που της άρεσαν» (52) Πβ. το συγχρωτισμό της με τις «χειραφετημένες» (65), τον όρκο της να μην κάνει παζάρια όταν μεγαλώσει (77), την κρυφή ανάγνωση «απαγορευμένων» εντύπων (78), κλπ.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *Τι άλλο μπορούσε να περιμένει απ' έξω; Φτάνει να δεχόταν τη ζωή της έτσι περιχαρακωμένη με τούτες τις όχθες. Είχε κερδίσει έναν άνθρωπο. Τι άλλο μπορούσε να περιμένει; Έτσι περίπου σκέφτονταν όλα τα μοδιστράκια την «αποκατάσταση». Έτσι κι η θεία Αγλαΐα. Πφ! Κι έπειτα; Υπάρχει ένα βάθος απόγνωσης που όταν τ' αγγίζεις δε μπορείς πια να ξυπνήσεις με τίποτα. Με τίποτα.* (116 – 117)

Στον αφηγημένο αυτό μονόλογο της Κυβέλης η ηρωίδα (δια)πραγματεύεται την έννοια του όρου «αποκατάσταση». Σύμφωνα με τις καθιερωμένες κοινωνικές συμβάσεις (όπως αντιπροσωπεύονται από τη θεία και «τα μοδιστράκια» - γυναίκες μη συνειδητοποιημένες, ανώριμες ηλικιακά και πνευματικά και με έλλειψη καλλιέργειας) θεωρείται ικανοποιητική η μοίρα μιας γυναίκας όταν έχει βρει κάποιον άντρα που είναι ερωτευμένος μαζί της, ανεξάρτητα από τα αισθήματα της ίδιας. Την ειρωνική προσέγγιση της ηρωίδας προς αυτήν την άποψη, διατυπωμένη χαρακτηριστικά στο ιδίωμα της ηρωίδας (προφορικό ύφος, ερωτήματα, επιφώνημα), έρχεται να συμπληρώσει ένα σχόλιο που φέρει χαρακτηριστικά του αφηγητικού ιδιώματος (χρήση «διαχρονικού» ενεστώτα, αλλαγή προσώπου): για κάποιες γυναίκες που βρίσκονται στο έσχατο σκαλί της απόγνωσης προσφέρεται η εναλλακτική λύση του συμβιβασμού. Οι γυναίκες αυτές έχουν εφησυχάσει, έχουν υποταχθεί πλήρως στη μοίρα τους και στην περίσταση, και δεν υπάρχει πλέον για αυτές κανένα ενδεχόμενο «αφύπνισης». Η επανάληψη στο τέλος του χωρίου («Με τίποτα») επαναφέρει το ιδίωμα της ηρωίδας, τοποθετώντας έτσι το σχόλιο που προηγήθηκε στην «κοινή» περιοχή που μοιράζονται αφηγητής και ηρωίδα.[327]

Η Κυβέλη αρνείται να «περιχαρακώσει» τη ζωή της μέσα στις παραδεδομένες και κοινωνικά αποδεκτές «όχθες» και δεν συμβιβάζεται με μια σχέση στην οποία δεν αισθάνεται ευτυχισμένη. Αν και στο τέλος βέβαια επιχειρεί την επιστροφή στη σχέση αυτή, η κίνησή της ουδόλως συνίσταται σε μια υπαναχώρηση όσον αφορά αξίες και κώδικες συμπεριφοράς. Η Κυβέλη δεν επιστρέφει στον Σπύρο διότι αντιλαμβάνεται εκ των υστέρων την αξία της αμφιλεγόμενης «αποκατάστασης» κοντά σε έναν άνθρωπο που την αγαπούσε. Αντίθετα, η επιστροφή της είναι αποτέλεσμα μιας βαθύτερης ενδοσκόπησης και ελεύθερης επιλογής: επιστρέφει σ' αυτόν όταν αισθάνεται έτοιμη, όταν η ίδια τον επιθυμεί, με τρόπο συνειδητό και σίγουρο. Έχει

[327] Η συγγραφέας φαίνεται να συμμερίζεται επίσης την ειρωνική χροιά προς μια τέτοιου είδους «αποκατάσταση», όπως επιτρέπουν να εννοηθεί η χρήση των εισαγωγικών που περικλείουν τη λέξη.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αναθεωρήσει τις ανάγκες και τις επιθυμίες της, μέσω της αυτογνωσίας που πέτυχε, όχι όμως τις αξίες και τα πιστεύω της στον τομέα αυτό.

Υπάρχουν ωστόσο πλευρές της ηρωίδας οι οποίες προσεγγίζουν τη συμπεριφορά και τον τρόπο σκέψης της θείας της, όπως διαπιστώνει η ίδια αλλά και οι άλλοι. Χαρακτηριστική είναι η αντίδρασή της στη θεωρία περί «ελεύθερου έρωτα», που προβάλλει ο φίλος της Ματίνας.[328] Στο σημείο αυτό η «συντηρητική» άποψη της θείας της εκφράζει και την Κυβέλη, ταύτιση η οποία τρομάζει την ηρωίδα λόγω της έντονης αντιπάθειας για τη σκέψη και τις πρακτικές της γεροντοκόρης θείας της. Ο Σπύρος επίσης της καταλογίζει αρκετά συχνά μια «φτηνή κλάψα γεροντοκόρης» (118), ενώ η ίδια καταφεύγει σε πρακτικές που χαρακτηρίζουν «τα μοδιστράκια», όπως παραδέχεται, ζητώντας από τον Άρη να της στείλει μια φωτογραφία του. (171) Η Κυβέλη ασυναίσθητα στην αρχή, πιο συνειδητοποιημένα αργότερα, εμφανίζει στοιχεία συμπεριφοράς που θυμίζουν τη θεία της. Αυτή η συνειδητοποίηση θα γίνει περισσότερο εμφανής όταν η Κυβέλη έρθει αντιμέτωπη με τη «νέα όψη του κόσμου» (192): όταν διαμένει στο Παρίσι, όπου θα διαμορφώσει γενικότερα ένα ιδιαίτερο, προσωπικό μοντέλο συμπεριφοράς.

Η μετάβαση από την επαρχία προς κάποιο αστικό κέντρο αποτελεί ένα σύνηθες μοτίβο, κοινό τόσο για τον ήρωα όσο και για την ηρωίδα των Bildungsroman.[329] Οι ήρωες έρχονται έτσι σε επαφή με καινούργιες ιδέες, νοοτροπίες και συμπεριφορές, λαμβάνοντας μια ευρύτερη «εκπαίδευση» ζωής με σημαντικό διαμορφωτικό ρόλο, και αποκτούν – μακριά από την ασφάλεια του μέχρι τότε τόπου διαβίωσής τους –συνθήκες ελεύθερης και ανεξάρτητης δράσης απαραίτητες για την εξέλιξή τους. Η μετάβαση της Κυβέλης ωστόσο από τη σχετική ατμόσφαιρα επαρχιωτισμού της Αθήνας στο κοσμοπολίτικο Παρίσι χαρακτηρίζεται από ουσιαστικές διαφορές. Η ηρωίδα όχι μόνο δεν θα γευτεί μια ανεξάρτητη και ελεύθερη διαβίωση κοντά στον Άρη, αλλά αντίθετα θα αμφισβητήσει την περιρέουσα ατμόσφαιρα του προοδευτισμού, τουλάχιστον όσον αφορά τις σχέσεις των δύο φύλων και τους ρόλους που αποδίδονται σ’ αυτά.

Η Κυβέλη αδυνατεί εξαρχής να ταυτιστεί με την εμφάνιση και με το ρόλο των γυναικών που συναντά και συναναστρέφεται στο Παρίσι. Οι επιτηδευμένα

[328] «Η κόκκινη φτηνή γραβάτα του Θάνου, τα ιδρωμένα του χέρια … και προπάντων – θεέ των θεών, είχε αρχίσει να σκέφτεται σαν τη θεία Αγλαΐα – η υποψία πως η θεωρία του ελεύθερου έρωτα ήταν ένα μέσο για να πετύχει ένα γάμο που θα ικανοποιούσε όλες του τις απωθήσεις, της έδιναν ένα άγχος που την παρέλυε». (94)
[329] Labovitz (1988: 23 – 24).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

καλλωπισμένες γυναίκες στους δρόμους, οι οποίες ακολουθούν άκριτα τις επιταγές της μόδας (179) την αφήνουν αδιάφορη: το δέος τους μπροστά στο χρόνο και η σημασία σε λεπτομέρειες ασήμαντες, γι' αυτήν, της φαίνονται παράδοξα. Ούτε οι γυναίκες με τα αντρικά παντελόνια (179) ή οι «αποστεωμένες», με τα «μελανιασμένα μάτια» και τα «στενά ταγιέρ» τη συγκινούν. Η Κυβέλη κατανοεί ότι πρόκειται ουσιαστικά για ρόλους που αναλαμβάνουν, και στους οποίους επιχειρούν να αντεπεξέλθουν, χωρίς όμως ιδιαίτερη επιτυχία. Χαρακτηριστική ως προς αυτό είναι η περιγραφή του «καφενείου» στο οποίο συναντά την παρέα των φίλων της, νεαρών καλλιτεχνών:

> *Καθένας έπαιζε μ' αγωνία το ρόλο του, αφύσικα, σα σε μια θεατρική παράσταση σχολείου. Ήταν διάχυτη στην ατμόσφαιρα μια έντονη αίσθηση ψευτιάς.* (190)

Η Κυβέλη αρνείται να συμμετάσχει σε αυτή τη διαδικασία προσποίησης και υποκρισίας, αναλαμβάνοντας κάποιον ρόλο που δεν την εκφράζει και φροντίζοντας για τη διατήρηση μιας εξωτερικής εικόνας χωρίς ουσιαστικό αντίκρισμα.[330]

Την ηρωίδα δεν ικανοποιούν ούτε η εξωτερική εμφάνιση ούτε οι ερωτικές σχέσεις που συνάπτονται στο Παρίσι και θεωρούνται πρωτοποριακές για την εποχή τους. Με αφορμή τη γνωστή στους καλλιτεχνικούς και πνευματικούς κύκλους της εποχής σχέση του Σαρτρ με τη Σιμόν (ντε Μποβουάρ), η οποία χαρακτηριζόταν από «απόλυτη ελευθερία», αν και στο πλαίσιο ενός γάμου, η Κυβέλη εκθέτει τις απόψεις της: διαφωνεί με αυτόν τον τρόπο ζωής και επιλέγει να θεωρείται «επαρχιώτισσα» σε αυτόν τον τομέα. (192) Η επιλογή της αυτή θα εφαρμοστεί στην πράξη, όταν ο Άρης επιδεικνύει αδιαφορία για την Κυβέλη και αναπτύσσει ενδιαφέρον για άλλες γυναίκες. Η ηρωίδα αισθάνεται τη θεία της να «ξυπνάει» μέσα της (215, πβ. 197, 199, 205, κ.ά.) και να τη γεμίζει καχυποψία, ζήλια, ανάγκη διεκδίκησης του άντρα της, αλλά και απαιτήσεις από τη συμπεριφορά του. Η επίδραση της ηθικής της θείας της βρίσκεται ανεξίτηλη μέσα της, και ενώ στην αρχή φαίνεται να την ενοχλεί – επιφανειακά τουλάχιστον – στο τέλος την αποδέχεται πλήρως γιατί την εκφράζει συναισθηματικά. Στο αίτημα του Άρη για μια «ελεύθερη» και «ανεκτική» σχέση γάμου η Κυβέλη αντιτείνει μια σχέση απόλυτου έρωτα, σεβασμού στην

[330] Πβ. Κρανάκη (2007: 117): «- Δεν μπορώ να φανταστώ πώς ακριβώς ζείτε εδώ, μου λέει, τι είδους ανθρώπους βλέπετε; Διάφορες παρέες «προοδευτικές», όπου όλοι κάνουν έρωτα με όλους κι όπου οι χαρταετοί της αφεντιάς μου περισσεύουνε. Και προσθέτω σαν νάφταιγε εκείνη: - Μιλάνε όλο για εκτρώσεις και παρτούζες.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

προσωπικότητα και στις ανάγκες του άλλου, ειλικρίνειας στις διαπροσωπικές σχέσεις, αξιοπρέπειας, φροντίδας για τον άλλο.[331]

Η Κυβέλη στο Παρίσι αισθάνεται ως διπλά «Άλλη»: τόσο ως γυναίκα όσο και ως ξένη, προερχόμενη από ένα διαφορετικό πολιτισμικό περιβάλλον.[332] Αναπόφευκτα, καλείται να ορίσει το ρόλο και τη συμπεριφορά της ως ατόμου, γυναίκας και ερωτικής συντρόφου.[333] Μέχρι τότε ήταν εξοικειωμένη με τις καθιερωμένες αντιλήψεις για το ρόλο της γυναίκας, όπως τον διαπίστωνε θεωρητικά και πρακτικά στο σπίτι της στην Αθήνα, σε ένα πλαίσιο συντηρητισμού και παράδοσης. Σε μια ξένη χώρα, στην πρωτεύουσα του μοντερνισμού και της πολυπολιτισμικότητας της εποχής, γνωρίζει μια εναλλακτική πρόταση: την απόλυτη ερωτική ελευθερία και ανεκτικότητα.

Γενικά, προτείνονται (ή επιχειρείται να επιβληθούν) έξωθεν στην Κυβέλη συγκεκριμένοι ρόλοι και αντίστοιχα μοντέλα σκέψης και συμπεριφοράς: Η Αθήνα, η θεία της, η Ματίνα, κλπ. προβάλλουν την «ελληνική» εκδοχή με τους γνωστούς παραδοσιακούς γυναικείους ρόλους. Ο Σπύρος, κατέχοντας στην ερωτική τους σχέση ένα «θηλυκό, παθητικό ρόλο» (185), ορίζει γι' αυτήν έναν «αρσενικό ρόλο». Ο Άρης, οι φίλοι της, η ζωή στο Παρίσι, κλπ. αντιπροτείνουν το ρόλο της «σύγχρονης», απελευθερωμένης γυναίκας, μέσα σε μια σχέση αμοιβαίας «κατανόησης» και ανοχής. Αυτά που, όπως παρατηρεί η Λαλαγιάννη (2006: 85), ισχύουν για την ίδια την Κρανάκη αφορούν σε μεγάλο βαθμό και την ηρωίδα της: «Η συγγραφέας, μέσα από

---

331 « - Γιατί να χωρίσουμε; Δεν υπάρχει κανένας λόγος. Μόνο θα μπορούσαμε ίσως να ζούμε πιο ανεξάρτητα ο ένας απ' τον άλλο. Το μόνο που σου ζητάω είναι νάχει ο καθένας μας μια προσωπική ζωή. … σε βεβαιώ, όσο πιο ελεύθερος είμαι, τόσο περισσότερο σ' αγαπάω.» (218) « - Για ένα σωρό λόγους. Μ' αγαπούσες, σ' αγαπούσα, είχα βαρεθεί το μπεκιαριλίκι, είχα ανάγκη από μια γυναίκα. Έπειτα δε φανταζόμουν πως το ένα αποκλείει τ' άλλο. … Φανταζόμουν πως θα ζούσαμε σαν όλο τον κόσμο. Οι παντρεμένοι εδώ, άντρες και γυναίκες, είναι πολύ λογικοί. Κάνουν αμοιβαίες υποχωρήσεις, σέβονται ο ένας την ελευθερία του άλλου και νομίζω πως αυτό το σύστημα είναι το καλύτερο. Ο γάμος γίνεται έτσι ευχάριστος. Πώς να στο εξηγήσω … Έχω δει ένα σωρό ζευγάρια. Αι, λοιπόν, οι σύζυγοι γίνονται στο τέλος ένα είδος οικογένειας ο ένας για τον άλλον. Δεν είναι εραστές. Καταλαβαίνεις τι θέλω να πω.» (218 – 219) Πβ. 219 «… όπως το ότι είμαστε παντρεμένοι κι αγαπιόμαστε δε μ' εμποδίζει απ' το να δουλεύω, να τρώω, να κοιμάμαι, έτσι δε μ' εμποδίζει απ' το να θέλω άλλες γυναίκες. Δε μου φτάνεις. Ξέρω καλά ότι μονάχα εσένα αγαπάω. Μάλιστα οι άλλες περιπέτειες όχι μόνο δε χαλαρώνουν, αλλ' αντίθετα ενισχύουν το δεσμό μας.»

332 Πβ. την περιγραφή της διαμονής της Κρανάκη στο Παρίσι, από τις «Σελίδες ξενητειάς» (Κρανάκη 2007): «Κι εκεί άξαφνα νιώθω τι θα πει ξένος. Έτσι που κάθομαι απ' έξω κι ακούω την σονάτα του Σούμαν, το «όχι» της ξενητιάς γίνεται ακόμα πιο καθαρό, πιο έντονο.» (113), «Προσπαθώ να βρω μια ταυτότητα, μια «μάσκα» για τον εαυτό μου, έναν ρόλο να μπω στο πετσί κάποιου άλλου. Άλλοτε, το να ταυτίζομαι μ' ένα φανταστικό πρόσωπο, τον Άμλετ, τον Προυστ, την κυρία ντε Μερτέιγ, μετρίαζε κάπως ό,τι γελοίο ή οδυνηρό είχε η πραγματικότητα.» (114).

333 Στην αίσθηση της ετερότητας που βιώνει η Κυβέλη πρέπει να προστεθεί επίσης η διάσταση της καλλιτεχνικής της δραστηριότητας. Ο τρόπος με τον οποίο εκφράζεται μουσικά διαφέρει σημαντικά από αντίστοιχους τρόπους που συναντά στο Παρίσι, τους οποίους επιχειρεί με δυσκολία να κατανοήσει αλλά ουσιαστικά δεν αποδέχεται.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

την εμπειρία της μετακίνησης και της ζωής «αλλού», βιώνοντας τις διαφορές ανάμεσα στην πατρίδα της και στη χώρα υποδοχής, προβληματίζεται γύρω από τον τρόπο διαμόρφωσης και αναδιαμόρφωσης της ταυτότητας σε σχέση με την ετερότητα: ο Εαυτός απέναντι στον Άλλο, το ξένο, το διαφορετικό. Ο Εαυτός απέναντι σε εκφάνσεις του ίδιου που του είναι ανοίκειες.»

Πιο συγκεκριμένα, στο Παρίσι μπορούν να εντοπιστούν τρία συγκεκριμένα «πρότυπα» γυναίκας, τα οποία γνωρίζει η ηρωίδα:

- η γυναίκα – διακοσμητικό στοιχείο, η οποία ενδιαφέρεται μόνο για την εξωτερική της εμφάνιση και για τη μόδα (πβ. τις γυναίκες που συναντά η Κυβέλη, 179)
- η «χειραφετημένη» γυναίκα, η οποία ντύνεται αντρικά, ή τουλάχιστον ιδιόρρυθμα, παρέχει στον σύντροφό της, αλλά και διεκδικεί απ' αυτόν, ελευθερία κινήσεων, και έχει πνευματικές και πολιτικές ανησυχίες (πβ. Σιμόν)
- η γυναίκα – σύζυγος και νοικοκυρά, που ανέχεται παράλληλα τις ερωτικές περιπέτειες του συζύγου της, ρόλος που βολεύει τον Άρη και επιχειρεί να επιβάλει στην Κυβέλη.

Η ηρωίδα ωστόσο απορρίπτει όλα αυτά τα πρότυπα και τις κοινωνικές προσδοκίες, αντιμετωπίζοντας – με τρόπο επίπονο και επώδυνο, βέβαια – εξωτερικές πιεστικές δομές όσο και εσωτερικές αναστολές.[334] Δεν μπορεί να αναλάβει το ρόλο της «μοντέρνας», «σύγχρονης», «απελευθερωμένης» γυναίκας, η οποία αδιαφορεί, συγχωρεί και συμβιβάζεται με τις απιστίες του άνδρα της, ενώ δεν επιθυμεί ούτε για την ίδια μιαν ανάλογη ελευθερία κινήσεων. Αν και δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει τη θηλυκότητά της για να εξευμενίσει το θυμό του Άρη (πβ. «Ο θυμός του Άρη κρατούσε πολλές ώρες, καμιά φορά μέρες ολόκληρες κι έπρεπε να ξοδέψει όλη της τη θηλυκότητα, όλη της την αγάπη για να τον εξιλεώσει.» 215), αρνείται τελικά να εναρμονιστεί με τις απαιτήσεις ενός ρόλου που καταπνίγει τις ανάγκες της, στο όνομα ενός ευρωπαϊκού προοδευτισμού ή μιας πνευματικής ανωτερότητας. Επιπλέον, αμφισβητεί την ύπαρξη οποιασδήποτε αληθινής «φιλοσοφίας» ή ειλικρινούς διεκδίκησης μιας ισότιμης «ελευθερίας» πίσω από το καινούργιο αυτό μοντέλο των σχέσεων των δύο φύλων. Βλέπει τον Άρη σα «κοινότατη κότα» (216), ενώ θεωρεί την ανεπιφύλακτη αποδοχή της απόλυτης ελευθερίας από τους άντρες ως ένα

[334] Όπως υποστηρίζει η Ιγγλέση (1994: 9), οι γυναίκες ακόμη και σήμερα έρχονται αντιμέτωπες με «μια διπλή σύγκρουση, τόσο ενάντια στην καταπιεστική δομή της πατριαρχίας όσο και ενάντια στις εσωτερικές αναστολές που εμποδίζουν την κοινωνική τους ενηλικίωση.» Κατά τη Labovitz (1988: 252), η ηρωίδα του Bildungsroman διακινδυνεύει την «εξορία» ή τον «οστρακισμό» ως τιμωρία για την αμφισβήτηση των ρόλων που είναι κοινωνικά ορισμένοι γι' αυτήν.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

«κακότεχνο καμουφλάρισμα» (192) της σεξουαλικής ελευθεριότητάς τους, μια συγκαλυμμένη αφορμή για την ικανοποίηση των ερωτικών τους επιθυμιών.

Κυρίως όμως η ηρωίδα διεκδικεί το δικαίωμα αυτοπροσδιορισμού. Κατά τη Felski (1986: 135), το μυθιστόρημα της αυτοανακάλυψης, όπως μπορεί να χαρακτηριστεί το έργο της Κρανάκη, εκφράζει την πεποίθηση ότι «η πρωταρχική υποχρέωση των γυναικών είναι η ανάκτηση μιας καταπιεσμένης ταυτότητας και η συνακόλουθη άρνηση κοινωνικών και συλλογικών υπευθυνοτήτων, οι οποίες δεν εναρμονίζονται με τις εσώτερες επιθυμίες». Η Κυβέλη αντιμάχεται πλέον τον ετεροκαθορισμό, μέσω προδιαγεγραμμένων ρόλων, ακόμη κι αν αυτοί μπορούσαν να θεωρηθούν γενικά «προοδευτικοί» ή και πρώιμα «φεμινιστικοί». Δεν φοβάται να υιοθετήσει μια στάση συμπεριφοράς που μπορεί να χαρακτηριστεί από τους «προοδευτικούς» ως παρωχημένη ή αντιδραστική. Εγκλωβισμένη αρχικά ανάμεσα στο δίπολο «συντηρητισμός» και «προοδευτικότητα» απορρίπτει τελικά και τα δύο επιχειρώντας να ορίσει η ίδια τη θέση της, σύμφωνα με τις πραγματικές ανάγκες και επιθυμίες της (γεγονός που μπορεί να υλοποιηθεί, κατά τη γνώμη της, στο πλευρό του Σπύρου – κατά πόσο αυτό αληθεύει δεν θα το μάθει ποτέ ο αναγνώστης, ούτε η ίδια η Κυβέλη). Διεκδικεί κατ’ ουσίαν το δικαίωμα της διαφορετικότητας. Και με τον τρόπο αυτό προβάλλεται ως ηρωίδα «ατομική», επιχειρώντας με κάθε τρόπο να διασφαλίσει την ατομικότητά της μπροστά σε απόπειρες χειραγώγησής της σε επίπεδο συμπεριφοράς, αξιών, ιδεολογίας.[335] Η Κυβέλη δεν αξιώνει τη συλλογικότητα: πολύ περισσότερο, την απορρίπτει, όταν με την επίφαση του προοδευτισμού ή του «φεμινισμού» επιβάλλονται στο άτομο συμπεριφορές που δεν το εκφράζουν αληθινά. Ως προϋπόθεση βέβαια για την αποτελεσματικότητα μιας παρόμοιας ατομικής αντίστασης τίθεται η συνειδητοποίηση από το άτομο των πραγματικών του αναγκών και επιθυμιών, ή τουλάχιστον τα πρώτα βήματα σε μια πορεία ενδοσκόπησης και αυτογνωσίας.

Χαρακτηριστική εξάλλου είναι η «παραδοσιακή», σε πρώτη ανάγνωση, χρήση των επιθέτων «θηλυκός» και «αρσενικός», καθώς και του ουσιαστικού «ανανδρία» σε διάφορα σημεία της αφήγησης (λχ. «Έκλεινε πάντα έτσι άνανδρα και δογματικά τις συζητήσεις τους» (120), «Είχε την ανανδρία να μην του αρνιέται ποτέ.» (130), «Και τα πιάνα, αστραφτερά, προσφέρονταν στο άγγιγμα με τέτοια θηλυκή υποταγή.» (180), «Μ’ όλη την αρσενική του ιδιοσυγκρασία, έπαιζε ένα θηλυκό, παθητικό ρόλο

[335] Για μια παρόμοια προάσπιση της ατομικότητας της ηρωίδας στο αγγλικό Bildungsroman *Pilgrimage* (1915 – 1967) της D. Richardson δες Labovitz (1988: 38).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

στη σχέση τους.» (185), «Πίσω, στεκόταν το βουνό, βαρύ κι αρσενικό» (199), «μόλις έφτανε εδώ λιποταχτούσε. Άνανδρα.» (212)). Ωστόσο, παρά τη συντηρητική και συμβατική έννοια που περικλείεται στους παραπάνω όρους, μπορεί να εντοπιστεί ένας ειρωνικός τόνος, που γίνεται περισσότερο ευδιάκριτος υπό το φως της εξέλιξης της μυθοπλασίας και της ηρωίδας ειδικότερα. Έτσι, η Κυβέλη υπερβαίνει τελικά την παραδοσιακή διχοτόμηση αρσενικού – θηλυκού, με όλο το ιδεολογικό φορτίο που έφεραν. Απορρίπτει τον «αρσενικό ρόλο» στη σχέση της με τον Σπύρο, καθώς δεν ικανοποιεί τις ανάγκες της (185), αλλά ταυτόχρονα το «θηλυκό» ρόλο στη σχέση της με τον Άρη, ρόλο εξίσου απαράδεκτο για την ιδιοσυγκρασία της. Επιτυγχάνει να ξεπεράσει την «ανανδρία» που υποτίθεται ότι τη χαρακτήριζε κάνοντας αρκετά τολμηρές επιλογές και απορρίπτοντας τη «θηλυκή υποταγή» που αναμενόταν από αυτήν. Η ηρωίδα της Κρανάκη διεκδικεί, σε τελική ανάλυση, να ζει πάνω και πέρα από ρόλους προκαθορισμένους, αλλά δυσαρμονικούς προς αυτήν, τους οποίους υπονομεύει στην απόπειρά της να γνωρίσει και παράλληλα να συγκροτήσει μιαν ανεξάρτητη ταυτότητα, να ακούσει «τη φωνή του βυθού» (235).

Όπως εξάλλου παρατηρεί η Labovitz (1988: 249 – 250), καθοριστικός παράγοντας στα ευρωπαϊκά γυναικεία Bildungsroman που εξετάζει είναι η λειτουργία της πατριαρχίας και η απόρριψή της κατά την πορεία ενηλικίωσης της ηρωίδας. Ωστόσο, κυρίως μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, η πατριαρχική κυριαρχία δεν εμφανίζεται με τη μορφή εμφανών αυστηρών απαγορεύσεων προς τη γυναίκα, όσο με αυτή μιας εδραιωμένης δυσπιστίας στις δυνατότητές της και μιας συνεχιζόμενης ανδρικής κυριαρχίας, υπό την όποια επίφαση υποχώρησής της, η οποία συντηρεί παραδοσιακούς ρόλους και στερεότυπα. Σε ένα παρόμοιο πλαίσιο κινείται η Κυβέλη.

Όπως φαίνεται συνεπώς από τα παραπάνω, το έργο της Κρανάκη δεν μπορεί να χαρακτηριστεί «φεμινιστικό», με την κλασική έννοια της προβολής και προώθησης «αντιπροσωπευτικών» τύπων, γυναικείας συμπεριφοράς, συλλογικής μοίρας των γυναικών, αγώνων για ισότητα των δύο φύλων ή της γυναικείας χειραφέτησης.[336] Αποτελεί ωστόσο μία απολύτως αποδεκτή στις μέρες μας (από μεγάλο μέρος της φεμινιστικής – και όχι μόνο – σκέψης) και ισορροπημένη έκφανση ενός ουσιαστικού «φεμινισμού», ο οποίος αναγνωρίζει τη διαφορετικότητα και ισοτιμία των φύλων, δεν επιχειρεί όμως να επιβάλλει στις γυναίκες συμπεριφορές και

[336] Πβ. Καστρινάκη (2005: 514): «Κι όμως δεν πρόκειται για έργο φεμινιστικό. Η ηρωίδα δεν αισθάνεται κάποια κοινότητα ή αλληλεγγύη με τις άλλες γυναίκες. Αντίθετα διαφαίνεται μια διαρκής απόρριψη των συμπεριφορών του φύλου της. […] Το έργο πράγματι δεν υπακούει σε καμιά «συλλογικότητα». Είναι απορροφημένο από την ατομική περίπτωση.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ρόλους που δεν τις εκφράζουν.[337] Η αξίωση να απορρίπτει «προοδευτικά» πρότυπα σχέσεων και συμπεριφορών που δεν την ικανοποιούν, να υιοθετεί κατά βούληση «παρωχημένες» στάσεις και αντιλήψεις, να ορίζει η ίδια για τον εαυτό της μια θέση ιδιαίτερη – ακόμη και μετέωρη, τόσο σε συντηρητικά όσο και σε προοδευτικά κοινωνικά πλαίσια – και γενικά να τολμά να διαφέρει και να αποδέχεται τη διαφορετικότητά της καθιστούν την Κυβέλη μια από τις περισσότερο «μοντέρνες» ηρωίδες στην ελληνική πεζογραφία, και το έργο της Κρανάκη πρωτοποριακό για τη λογοτεχνία της εποχής.[338] Μπορεί η ηρωίδα να μην ασπάζεται εξωτερικά τις ιδέες του φεμινισμού και να μην αγωνίζεται για τα δικαιώματα των γυναικών, αλλά η ουσία του ζητήματος βρίσκει στη σκέψη της γόνιμο έδαφος και συντελεί στη διαμόρφωση ενός κριτικού κοσμοαντιληπτικού πρίσματος, με το οποίο προσεγγίζει, μεταξύ άλλων, και τη μειονεκτική θέση στην οποία βρίσκονταν οι γυναίκες της εποχής.[339] Ο τρόπος σκέψης και οι ενέργειες της Κυβέλης την κατατάσσουν στις πρώτες θέσεις μιας ιδιότυπης γυναικείας μαχητικότητας του καιρού της, σε έναν προσωπικό αγώνα διεκδίκησης πρωτίστως του *Εαυτού*. Με τον τρόπο αυτό συμβαδίζει με τον τύπο της «αντισυμβατικής» και «επαναστατικής» ηρωίδας που εντοπίζει η Labovitz (1988: 246) στα ευρωπαϊκά γυναικεία Bildungsroman, παρά τη χαρακτηριστικά χαμηλόφωνη και *εσωτερική* μορφή που λαμβάνει η αντίδρασή της αυτή.

---

[337] Η Κρανάκη χαρακτηρίζει το *Contre-Temps* ως εύλογα ατομική «διαμαρτυρία» στο «δυσμενή – συσχετισμό – δυνάμεων ακόμα και στον έρωτα όπου ισχύον δίκαιον είναι και κει του ισχυρότερου, σε τελευταία ανάλυση ο νόμος των ανδρών» (19), σε μια εποχή πριν οι περιστάσεις επιτρέψουν την καταπίεση να γίνει «συνείδηση του ίδιου του γυναικείου λαού» (19) και να περάσει στην αγωνιστική πράξη. (Κρανάκη, εισαγωγή στη β΄ έκδοση του έργου (1975). Περιλαμβάνεται στο Κρανάκη, *Contre-Temps*, 2005: 11 – 23).

[338] Πβ. Κοτζιά (1988: 13): «Ευαίσθητη, εσωστρεφής, ρομαντική και ανικανοποίητη, αν και βρίσκεται εκτός του κλίματος της εποχής της, είναι ωστόσο ένας χαρακτήρας εξαιρετικά μοντέρνος». Η Κρανάκη πάντως σε συνέντευξή της δηλώνει ότι διαφωνεί με τον ίδιο τον όρο «μοντερνισμός»: «Θεωρώ την έννοια πολύ σχετική. Ο υπερρεαλισμός μπορεί στη δεκαετία του ’30 να’ ταν μοντερνισμός, όμως από καιρό έπαψε πια να ’ναι. Κάθε μοντερνισμός γερνάει γρήγορα.» (Κρανάκη 2004: 66).

[339] Πβ. Labovitz (1988: 250 – 251): «[στα έργα που μελετά ως γυναικεία Bildungsroman] ακόμη και όταν η ηρωίδα εμφανίζεται να απέχει από γυναικείους “σκοπούς”, το μήνυμα μεταδίδεται […] Η ατομική εξέγερση ορίζει τις ζωές καθεμιάς από τις ηρωίδες, εκτεινόμενη από τις απόψεις για το γάμο, τα παιδιά, τις καριέρες, τη λογοτεχνία, ακόμη και τα ρούχα. Ως επαναστάτριες και φεμινίστριες οι ηρωίδες του γυναικείου Bildungsroman αμφισβητούν την ίδια τη δομή της κοινωνίας, εγείροντας ερωτήματα ισότητας, όχι μόνο ταξικής αλλά και έμφυλης.» Το ζήτημα της έμφυλης ισότητας θίγεται μόνο σε γυναικεία δείγματα του είδους και όχι στα αντίστοιχα ανδρικά (Labovitz 1988: 251).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Ι. ΚΑΤΑΛΗΞΗ ΤΗΣ ΠΟΡΕΙΑΣ ΤΗΣ ΗΡΩΙΔΑΣ (ΤΕΛΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ – «ΛΥΣΗ»): «Τίποτε δεν ήρθε τη στιγμή που έπρεπε» (243)

Η «τελική κατάσταση» της ηρωίδας τοποθετείται στην Αθήνα. Η Κυβέλη, έχοντας λάβει την απόφαση να εγκαταλείψει τον Άρη, επιστρέφει στη γενέθλια πόλη της. Η σημασία αυτής της επιστροφής είναι πολυδιάστατη, όπως θα φανεί παρακάτω, αλλά σε καμία περίπτωση δεν συνιστά μιαν εύκολη λύση στο αδιέξοδο το οποίο βίωνε η ηρωίδα. Δεν πρόκειται για την παραδοσιακή επιστροφή του (δικαιωμένου ή επιτυχημένου) μυθοπλαστικού ήρωα στην πατρίδα του, από όπου είχε φύγει κυνηγώντας την επιτυχία, τη δόξα, την αναγνώριση, κλπ., και όπου γίνεται πλήρως αποδεκτός με την επιστροφή του. Η επιστροφή της Κυβέλης αντίθετα είναι από αυτήν την άποψη «αντι-ηρωική», λαμβάνοντας υπόψη τις εξωτερικές συνθήκες πραγματοποίησής της (αποτυχημένος γάμος, αμφίβολη επαγγελματική σταδιοδρομία στο εξωτερικό). Όσον αφορά όμως την εσωτερική πορεία εξέλιξης της ηρωίδας, η επιστροφή στην Αθήνα έρχεται ως «επιτυχές» επακόλουθο της συνειδητοποίησης και ενεργοποίησής της, αν και καθαυτήν δεν φέρει τα χαρακτηριστικά μιας «ευτυχούς» κατάληξης στην πορεία της. Όπως θα φανεί εξάλλου παρακάτω, αποτελεί αποτέλεσμα της πορείας συνειδητοποίησής της, αλλά ταυτόχρονα και μέσο της, ένα ακόμη βήμα σε μια συνεχιζόμενη διαδικασία εσωτερικής εξέλιξης της ηρωίδας, η οποία θα κορυφωθεί σύντομα.

Κυρίως όμως, η εγκατάλειψη ενός μάλλον «ευτυχισμένου», κατά το οικογενειακό και κοινωνικό περιβάλλον, γάμου, ο οποίος ήρθε ως ρομαντική επιστέγαση ενός παιδικού ειδυλλίου και μιας εφηβικής φαντασίωσης, ενέχει σαφή τα χαρακτηριστικά ενός απότολμου ρίσκου. Η ηρωίδα δεν διστάζει να διακινδυνεύσει την προοπτική της περιθωριοποίησης (κυριολεκτικής ή συμβολικής) από το οικογενειακό, φιλικό ή κοινωνικό περιβάλλον μπροστά στην ανάγκη της για ανεξαρτησία και ελευθερία, στοιχεία για τα οποία αγωνίζεται η τυπική ηρωίδα των γυναικείων Bildungsroman.[340]

Ήδη πάντως από τη φάση της προετοιμασίας, η ειδυλλιακή εικόνα που είχε σχηματίσει στο μυαλό της η Κυβέλη σχετικά με την επιστροφή της στην Ελλάδα ανατρέπεται από τις «πρακτικές» λεπτομέρειες του ταξιδιού και της γραφειοκρατίας (228 – 229). Η άφιξή της στην Αθήνα και ο συγχρωτισμός της με τα πρόσωπα του

[340] Δες Labovitz (1988: 14 – 15).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

οικογενειακού και φιλικού περιβάλλοντος οξύνουν το αίσθημα της απογοήτευσης. Η μεγαλύτερη απογοήτευση που θα δοκιμάσει τελικά, η πληροφόρησή της σχετικά με το θάνατο του Σπύρου, θα συντελέσει στην ενεργοποίηση της «τελικής φάσης» των επιτελούμενων διεργασιών στη συνείδηση της ηρωίδας.

Η απογοήτευση της επιστροφής στην Αθήνα έρχεται να οξύνει την απογοήτευση που είχε βιώσει από τη ζωή της στο Παρίσι. Η Κυβέλη αισθάνεται παγιδευμένη σε μια μεταιχμιακή κατάσταση, σε ένα «κενό» ανάμεσα σε δύο κόσμους: δύο άντρες, δύο πόλεις, δύο χρονικές διαστάσεις (παρελθόν και παρόν). Η ζωή στο Παρίσι κοντά στον Άρη είχε ως συνέπεια να αμβλυνθούν οι αισθήσεις, τα αισθήματα και οι αναμνήσεις της. Έπαψε να αισθάνεται ζωντανή, ενώ «μίκρυνε» ως άτομο και ξεχωριστή προσωπικότητα.[341] Και η Ελλάδα όμως φαντάζει πια ξένη γι' αυτήν. Όλα μοιάζουν παλιά, μακρινά, ξένα, εκτός από ελάχιστα πράγματα που έχουν παραμείνει τα ίδια, και στα οποία η ηρωίδα προσπαθεί να βρει ανακούφιση μέσα από την ασφάλεια του οικείου.[342]

Η ηρωίδα αντιλαμβάνεται ότι τα περισσότερα πράγματα έχουν αλλάξει, όπως έχει συμβεί και με την ίδια. Δεν μπορεί να επικοινωνήσει πια με την παλιά της φίλη, η οποία, λόγω των οικογενειακών υποχρεώσεων και των συνθηκών ζωής της, «είχε αλλάξει τρομαχτικά.» (230)[343] Αισθάνεται μόνη, χωρίς τη δυνατότητα επικοινωνίας με κάποιο από τα πρόσωπα του παρελθόντος ούτε βεβαίως με το ίδιο το παρελθόν της:

> *Χαρά μιας άλλης ζωής, τόσο παλιάς ώστε καταντούσε αμφίβολη. Είχαν σφαλίσει πια και τ' άλλα μάτια. Ένιωθε τον εαυτό της ένα ξερονήσι χωρίς βοήθεια με πολλή απελπισμένη θάλασσα γύρω – γύρω. Όλες οι γέφυρες είχαν κοπεί. Ένα καράβι δίχως*

341 «Είχε ξεχάσει πια. Δε θυμόταν τι ήταν χαρά και τι δυστυχία. Κι οι πρώτες μέρες πούχε ζήσει με τον Άρη έγιναν τώρα μια θολή κίτρινη λάσπη. Ένιωθε μετέωρη κι αναίσθητη, ένα πολύ αραιό σύννεφο. Δε θυμόταν τι είχε θελήσει κι από πού ήρθε. Δεν πονούσε πια. Μόνο σκεφτόταν μ' ανακούφιση ένα ήσυχο τάφο σε σχήμα δωματίου, ένα μοναχικό τάφο δίχως φωνές. Ώρες – ώρες αναρωτιόταν αν ζούσε ακόμα. Δεν ένιωθε την ανάγκη να μιλήσει, να σαλέψει, ούτε ν' ανασάνει καλά – καλά. Είχε μικρύνει, είχε ζαρώσει ακόμα περισσότερο.» (229)

342 «Να γυρνάς κάθε βράδι στην ίδια γειτονιά, κάθε όμοιο βράδι, ώσπου να ξεχάσεις ποιος είσαι. Λες και δεν είχε περάσει ένας χρόνος. Σα νάχε αποχαιρετήσει μόλις χτες ό,τι έμοιαζε πια μ' ένα παλιό, ξεθωριασμένο φόρεμα και να ξαναγύριζε τώρα νικημένη, δίχως καν τη δύναμη να ντραπεί. Λες και δεν είχε περάσει ένας χρόνος. Ωστόσο ήταν μια παρηγοριά να ξέρεις πως μερικά πράγματα είχαν μείνει ασάλευτα. Αυτά τουλάχιστο.» (231)

343 «Έμοιαζε τώρα με ματρόνα, καθώς καθόταν μ' όλο της τον όγκο στο βάθος του αυτοκινήτου. Είχε παχύνει και τα πόδια της βάρυναν κι η κουβέντα της άρχισε ν' αποχτάει κείνη την ήρεμη θετικότητα της μητέρας της.» (230)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *τιμόνι με λυμένες τις πρυμάτσες. Ακόμα κι αυτός ο γυρισμός που τόσο αγάπησε, την είχε προδώσει. Είχε γίνει άξαφνα μια βουβή πέτρα.* (230)[344]

Η «νέα» Κυβέλη αισθάνεται ξένη στον παλιό της κόσμο, στην Αθήνα, ανάμεσα στους παλιούς της φίλους και στην οικογένειά της. Αισθάνεται να προχωρά σε ένα καινούργιο αδιέξοδο. Ούτε το Παρίσι (το μέχρι πρότινος «παρόν» της Κυβέλης) ούτε η Αθήνα (το «παρελθόν» της) είναι ικανοποιητικά για την Κυβέλη, η οποία αναδύεται μέσα από τη διαδικασία ενδοσκόπησης και συνειδητοποίησης που βρίσκεται σε εξέλιξη. Ο γυρισμός της φαίνεται εκ πρώτης όψεως μάταιος, ανώφελος.[345] Η επιστροφή της συνεπώς – με την έννοια της άμεσης και «φυσικής» επανασύνδεσης με το παρελθόν– είναι ανεπιτυχής. Η ηρωίδα διαπράττει για άλλη μια φορά το «λογικό» σφάλμα στο οποίο είχε υποπέσει, όταν είχε αποφασίσει την επανασύνδεση με τον Άρη. Δεν μπορεί απλά να συνεχίσει τη ζωή που είχε εγκαταλείψει τότε αξιοποιώντας την επίγνωση που απέκτησε αργότερα. Η Κυβέλη επιθυμούσε κατά έναν μάλλον απλοϊκό ακόμη τρόπο σκέψης να επανενταχθεί στον «παλιό» της κόσμο, με τη νέα της όμως συνειδητοποιημένη υπόσταση. Τη στιγμή της άφιξής της στην Αθήνα αντιλαμβάνεται ότι αυτό δεν μπορεί να επιτευχθεί, καθώς ο «παλιός» κόσμος έχει αλλάξει αναπόδραστα. Το ταξίδι στο χώρο δεν μπορεί να μετατραπεί αυτόματα σε ταξίδι στο χρόνο.

Αν όμως η Κυβέλη δεν έχει τη δυνατότητα να ελέγξει τις αλλαγές που έχουν επέλθει στους ανθρώπους και στα πράγματα *γύρω της*, συνειδητοποιεί ότι μπορεί να προβεί σε αλλαγές *μέσα της*: στον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει τους άλλους, τον εαυτό της, τη μουσική, και κυρίως το παρελθόν της. Ο μόνος τρόπος με τον οποίο μπορεί να επιτευχθεί η «σύνδεση» του παρόντος με το παρελθόν σχετίζεται ακριβώς με την ερμηνεία του. Αξιοποιώντας τη γνώση και την ωριμότητα που απέκτησε, μπορεί να αναθεωρήσει το παρελθόν, και με τον τρόπο αυτό να νοηματοδοτήσει εκ νέου το παρόν της.[346] Ακριβώς σε μια τέτοια διαδικασία εντάσσεται η εκτέλεση της σονάτας που μελετούσε ως παιδί, όταν η Κυβέλη επιστρέφει στο σπίτι της στην

---

[344] Είναι χαρακτηριστικό ότι στο σημείο αυτό απαντά πάλι η αναλογική εικόνα του καραβιού και του ταξιδιού.

[345] «Ένιωθε πάλι τον εαυτό της να περισσεύει, άχρηστος, πάνω στη γη, σαν ένα ξερό πεσμένο φύλλο.» (231), «[…] ένιωθε την ανάγκη ν' αμυνθεί, να τιμωρήσει κάποιον για τούτο τον ανώφελο γυρισμό. Προχωρούσε ολοένα περισσότερο στο αδιέξοδο.» (231)

[346] Πβ. Labovitz (1988: 20 – 21): «Καμία από τις ηρωίδες [στη μελέτη της] […] δεν επιδιώκει μια επιστροφή στο παρελθόν, παρά […] στοχεύουν να αναπαραγάγουν στο παρόν μια αίσθηση του τι υπήρξαν στο παρελθόν και επιδιώκουν μια ενότητα ανάμεσα στο παιδί και στον ενήλικα. Μια τέτοια συνεχής υπόσταση τους παρέχει έναν ολοκληρωμένο εαυτό.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Αθήνα (232). Μόνο με τον τρόπο που προαναφέρθηκε μπορεί η ηρωίδα να ξαναπιάσει το νήμα της ζωής της εκεί που το είχε αφήσει, ανολοκλήρωτο και ανώριμο. Η «ώριμη» Κυβέλη δίνει νέο νόημα στη μουσική που έπαιζε ως μικρή «ολοκληρώνοντάς» την:

> *Πρώτη φορά ένιωσε το χυμό κείνης της κελαϊδιστής μελωδίας, την αγάπη και την αθωότητα πούκλεινε.* […] *Μήνες είχε να νιώσει έτσι γιορτερά. Γευόταν την άνοιξη, στην άκρη των δαχτύλων, κι ο κόσμος πλησίασε επιτέλους φιλικά σαν ένα ήμερο ζωντανό, και πέταξε άξαφνα από πάνω της κείνα τα λαστιχένια γάντια με τη μυρουδιά του φαρμακείου που φορούσε τόσες μέρες και δεν την άφηναν ν' αγγίξει τη σάρκα των πραγμάτων*. (232)

Η προσέγγιση του μουσικού κομματιού γίνεται με το «νέο φορτίο» (232) που κουβαλά η Κυβέλη από τη Γαλλία, όπως της επισημαίνει σχετικά η Ματίνα, η οποία μπορεί να διακρίνει πιο εύκολα τις αλλαγές που έχουν συντελεστεί στη φίλη της.[347] Όπως φαίνεται στο παραπάνω απόσπασμα, διενεργείται κάποιου είδους αλληλεπίδραση: το παρελθόν φωτίζεται διαφορετικά μέσα από το παρόν της Κυβέλης, αλλά ταυτόχρονα διαφοροποιεί και το παρόν της. Η συνέχεια που δίνει η Κυβέλη στην εκτέλεση του κομματιού επαναφέρει την αίσθηση των πραγμάτων, της οξύνει ξανά τις αισθήσεις.

Μια παρόμοια «σύνδεση» με το παρελθόν γίνεται μέσω του φαγητού κατά το οικογενειακό γεύμα. Η οικειότητα που νιώθει η Κυβέλη για τα σερβίτσια στο τραπέζι, το φαγητό, τις συνήθειες, κλπ. τη βοηθούν να τοποθετήσει τα πράγματα σε μια νέα, ορθότερη βάση. Η απόλαυση του φαγητού, που της ξυπνά ευχάριστες αναμνήσεις και επαναφέρει στοιχεία της παιδικότητάς της, συμβάλλει επίσης σε μια νέα προσέγγιση του παρόντος και του μέλλοντος, «φωτίζοντας» την οπτική της ηρωίδας:

> *Η ομίχλη έφυγε απ' τα μάτια της. Όλοι οι δρόμοι άπλωσαν αχτινωτά μπροστά της. Τα ντολμαδάκια μύριζαν πλούσια σπιτική κουζίνα. Να ξεκινάς κάθε πρωί με νέο αχαλίνωτο αίμα, να θάβεις δίχως λύπη ό,τι είναι σάπιο κι ό,τι είναι ναυάγιο*. (233)

[347] «- Έχεις εκγαλλιστεί, βλέπω, έκαμε η Ματίνα. … Άλλοτε δε σ' άρεσε ο Μότσαρτ. Αυτός τουλάχιστον ο Μότσαρτ. – Δεν ξέρω … μπορεί. Εγώ δεν είμαι σε θέση να δω, φυσικά, αν έχω αλλάξει ή όχι.» (232 – 233) Είναι χαρακτηριστικό ότι η συνομιλία ανάμεσα στην Κυβέλη και στη Ματίνα χαρακτηρίζεται ως συνομιλία ώριμων γυναικών, «χωρίς νευρικότητα και δυσκολία». (233)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Η ηρωίδα επιστρέφει εκεί από όπου ξεκίνησε Το «τέλος» της ηρωίδας συνδέεται με την «αρχή» της, σε ένα κυκλικό μοτίβο που χαρακτηρίζει γενικά την πορεία πολλών ηρωίδων του Bildungsroman (Hirsch 1983: 26, Τζιόβας 2007: 483).

Όπως γίνεται εμφανές, στην Αθήνα συνεχίζονται οι σταδιακές στιγμιαίες «αποκαλύψεις» μέσω «εκλάμψεων» που έχει η Κυβέλη. Μια παρόμοια «αποκάλυψη» συντελείται στο γνώριμο περιβάλλον του παιδικού της δωματίου, όπου η Κυβέλη για «πρώτη φορά» μετά τη φυγή της από τον Άρη μπορεί να σκεφτεί «με κάποιον ειρμό» και να συνειδητοποιήσει το βασικό λόγο για τον οποίο επέστρεψε στην Αθήνα: να συναντήσει τον Σπύρο (233 – 234). Παράλληλα, στα όνειρα που κάνει η Κυβέλη για τη ζωή που θα έχει με τον Σπύρο στο μέλλον μπορεί να εντοπισθεί μία ακόμη βασική συνειδητοποίηση στην οποία έχει προχωρήσει σχετικά με τη ζωή της.[348] Η Κυβέλη αισθάνεται σκεβρωμένη από ένα φορτίο, από το οποίο δεν έχει ακόμη απαλλαχθεί πλήρως, ώστε ελεύθερη να βαδίσει στο μέλλον της. Θέλει να «ξεφορτωθεί» την επιφανειακή προσέγγιση των πραγμάτων, τις μάταιες αναζητήσεις και επιδιώξεις και να ψάξει για την ουσία, το βάθος των πραγμάτων και της ζωής. Αυτό φαντάζεται ότι μπορεί να γίνει μακριά από την «πολιτεία», σε μιαν «ερημιά», ώστε να καταφέρει να διακρίνει απερίσπαστη τις σωστές διαστάσεις των πραγμάτων.

Η διαδικασία ακριβώς της απόρριψης του ιδεολογικού – κοινωνικού – ψυχολογικού κλπ. φορτίου που κουβαλά η ηρωίδα, ως απαραίτητη προϋπόθεση για την ενηλικίωσή της συναντάται αρκετά συχνά στην ευρωπαϊκή παράδοση του γυναικείου Bildungsroman, μια διαδικασία που έχει αποδοθεί στην αγγλική κριτική με τον όρο "*shedding*" («απέκδυση», «απόρριψη»).[349] Κατά τη Labovitz (1988: 253 – 255), η ηρωίδα του Bildungsroman χρειάζεται να αποβάλει όλα εκείνα τα στοιχεία τα οποία την παρεμποδίζουν στην πορεία της προς την ανάπτυξη. Έτσι, παρουσιάζεται συχνά, καθώς αρχίζει το ταξίδι αναζήτησής της, να ξεφορτώνεται – όχι πάντα χωρίς

[348] «Θα πήγαιναν σε μιαν ερημιά, σ' ένα ισόγειο σπίτι με μεγάλα παράθυρα. Το σπίτι θάταν κόκκινο κι άσπρο. Κόκκινο κι άσπρο. Έτσι. Με πολύ – πολύ χώμα γύρω. Κόκκινο κι άσπρο χωρίς σκάλες, χωρίς διαδρόμους, ολότελα διάφανο. Να μπορούσε ν' απλώσει άφοβα στον ήλιο τη σκεβρωμένη της ύπαρξη, να ξεφορτωθεί κείνο το θλιβερό καύκαλο που κουβαλούσε μαζί της. Θα δουλεύανε μαζί, πλάι – πλάι, και κάποτε θα ξαναγύριζαν στους ανθρώπους και στο τέλος θα πέθαιναν μαζί. Ήταν τόσο απλό. Τι ωφελούσε να τυραννιέται για ένα πλήθος αδιάφορα πράματα; Μισούσε την άσφαλτο της πολιτείας, τις μηχανές, τις πόρτες που κλείναν αυτόματα. Φοβόταν πως δεν τα μισούσε αρκετά. Φοβόταν πως θάταν αργά όταν πια θ' αποφάσιζε να τα καταστρέψει. Αναλογίστηκε με τρόμο πόσο προσωρινή, πόσο πρόχειρη στάθηκε η ως τα τότε ζωή της, ο αγώνας του αφρόψαρου που τρέχει πίσω απ' τη συρτή. Όμως τούτη τη φορά ήταν αποφασισμένη ν' ακούσει τη φωνή του βυθού. Όλ' αυτά θα τάνιωθε ο Σπύρος. Σίγουρα θα τάνιωθε.» (234 – 235)

[349] Labovitz (1988: 253). Κατά την ερευνήτρια η διαδικασία αυτή συνοδεύεται συχνά από αισθήματα τύψης, λόγω της *ρύθμισης* - εθισμού (*conditioning*) των γυναικών στην αυτοθυσία και παραμέληση του εαυτού για χάρη των άλλων.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

κάποιες τύψεις και δισταγμούς – φόβους, προκαταλήψεις, την αίσθηση αδυναμίας, τη χαμηλή αυτοεκτίμηση, το μίσος προς τον εαυτό της, κλπ. Η Κυβέλη, ωστόσο, για την επίτευξη της διαδικασίας αυτής φαίνεται να βασίζεται στον Σπύρο. Αβέβαιη ακόμη για τις δυνάμεις της αποζητά κάποιον άλλο, ο οποίος μπορεί να την καταλάβει και να τη στηρίξει. Επιπλέον, η διαδικασία αυτής της σημαντικής συνειδητοποίησης για τη ζωή της έχει συντελεστεί σε λάθος χρόνο, καθώς ο Σπύρος δεν βρίσκεται πια στη ζωή.

Όπως έχει προαναφερθεί, το μοτίβο του θανάτου έχει σημαδέψει την Κυβέλη και συνιστά ένα από τα κεντρικά μοτίβα της αφήγησης, η οποία ξεκινά και ολοκληρώνεται με το θάνατο δύο σημαντικών προσώπων για την ηρωίδα: της μητέρας της και του Σπύρου. Η αρχή της ζωής της Κυβέλης και το τέλος της ανωριμότητας – «αθωότητάς» της εγγράφονται σε έναν κύκλο κυριολεκτικού θανάτου. Μέσα στον κύκλο αυτό βιώνεται από την Κυβέλη και ένας άλλου είδους θάνατος: η ηρωίδα αισθάνεται να στερείται τη χαρά της ζωής, την ένταση και το πάθος της ύπαρξης. Ο μεταφορικός αυτός θάνατος, η απονέκρωση αισθημάτων και αισθήσεων την οποία βιώνει η Κυβέλη, προβάλλεται έντονα σε όλη την αφήγηση για να καταλήξει σε μόνιμο σχεδόν συναίσθημά της:

> *Και το μοτίβο του θανάτου έγινε μόνιμη παρουσία μέσα της. Όπως στα παιδικά της χρόνια. Σκεφτόταν πως όλα τούτα θα ξεδιάλυναν μια μέρα. Σύντομα ίσως. Θα ξεδιάλυναν σε μια τελευταία συγχορδία, όλη ανάπαυση. Τη στήλωνε τόσο η ιδέα πως θα μπορούσε να πεθάνει. Να πεθάνει άμεσα, απλά, καθημερινά. Όπως πίνει κανένας ένα φλιτζάνι γάλα. Τόβλεπε εύκολο. Πολύ εύκολο κι ανώδυνο*. (140 – 141)

Ο κυριολεκτικός θάνατος – ως συνέχεια και επέκταση του μεταφορικού – θεωρείται από την Κυβέλη ως λύση στο αδιέξοδο στο οποίο βρίσκεται (πβ. 121). Παράλληλα, ένας παρόμοιος μεταφορικός θάνατος συνδέεται με τον Σπύρο και με την έκβαση της σχέσης τους.[350] Ο ίδιος εξάλλου προαισθάνεται κατά κάποιον τρόπο τον πραγματικό θάνατό του.[351] Η διάλυση της σχέσης με τον Σπύρο και η σύναψη δεσμού με τον Άρη θεωρείται από την Κυβέλη ως μετάβαση από το θάνατο στη ζωή

[350] «Είχε γεννηθεί δίχως ηλικία, νεκρός» 100, «Το μόνο στοιχείο που είναι ακόμη ζωντανό μέσα μου, είναι το σώμα σου» 139, «Τώρα είμαι ουσιαστικά πεθαμένος» 150, «Δε μπορούμε πια να κάνουμε δυστυχισμένο ο ένας τον άλλον. Έχουμε πεθάνει πια. Έχουμε πεθάνει από καιρό. Δεν τόχεις νιώσει;» 152 – 153.

[351] «Σ' αγαπώ ακόμα, το ξέρεις, και θα σ' αγαπώ πολύν καιρό, φαντάζομαι σ' όλη μου τη ζωή. Άλλωστε – χωρίς μελόδραμα – δεν πρόκειται να ζήσω πολύ.» 153.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

(πβ. 176). Σύντομα όμως, απογοητευμένη από τον Άρη, το μοτίβο του θανάτου επιστρέφει, όπως χαρακτηριστικά γράφει στην κάρτα που απευθυνόταν στον Σπύρο, αλλά δεν έστειλε ποτέ: «Θέλω να μπορούσα νάμουν ακόμα ζωντανή» (208).[352] Η επιστροφή της Κυβέλης στην Αθήνα και η είδηση του θανάτου του Σπύρου συγκλονίζει την Κυβέλη, η οποία αισθάνεται «ούτε μια γωνιά σ' όλη τη γης που να μην είναι θάνατος». [353] Το μοτίβο του θανάτου επανέρχεται με ένα αναπόφευκτο τελευταίο χτύπημα: ο Σπύρος έχει πεθάνει όταν η Κυβέλη έλειπε στο Παρίσι.

Το συναισθηματικό αδιέξοδο της ηρωίδας παριστάνεται αφηγηματικά ως βίωση ενός «τοπικού» και ταυτόχρονα χρονικού αδιεξόδου: η Κυβέλη δεν έχει πια «πού» να πάει, σε ποιον να απευθυνθεί, ενώ δεν μπορεί επίσης να επέμβει σε συντελεσμένα γεγονότα. Της απομένει μόνο τυραννική η ανάμνηση καταστάσεων και συναισθημάτων, ιδωμένων τώρα από την οξυμμένη οπτική της «νέας» Κυβέλης.[354] Η γνώση όμως αυτή είναι τυραννική, καθώς δεν μπορεί να επιφέρει κανένα αποτέλεσμα. Η Κυβέλη μένει μόνη, με «τη θαμπάδα των παλιών και ανέφικτων πραγμάτων.» (241)

Η έννοια του *contre-temps* έχει σημαδέψει την ηρωίδα για άλλη μια φορά καθιστώντας την ξένη, παράταιρη στο καινούργιο περιβάλλον, στο οποίο επιχείρησε να (επαν)ενταχθεί, και κυρίως ανατρέποντας με καταλυτικό τρόπο την απόπειρα επανασύνδεσής της με τον Σπύρο. Η διαδικασία εξέλιξης της ηρωίδας κορυφώνεται μέσω της έμφασης που δίνεται αφηγηματικά σε αυτήν την αλήθεια, η οποία διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στη ζωή της. Ο βασικός αντιχρονισμός που διαπερνά όλη την αφήγηση είναι αυτός ανάμεσα στις επιθυμίες του ατόμου και στις περιστάσεις που επιτρέπουν την υλοποίησή τους.[355] Ή, διαφορετικά, η έλλειψη

[352] πβ. «Οι άνθρωποι παίρναν την όψη πτωμάτων. […] Πτώμα και συ ο ίδιος» 211, «Βρέθηκε στην εξώπορτα, ολότελα αδειασμένη. Δρόμοι, δρόμοι που δεν έβγαζαν πουθενά. Πού να πάει; Όλα τα ίδια. Ούτε μια γωνιά σ' όλη τη γης που να μην είναι θάνατος.» 240

[353] «Βρέθηκε στην εξώπορτα, ολότελα αδειασμένη. Δρόμοι, δρόμοι που δεν έβγαζαν πουθενά. Πού να πάει; Όλα τα ίδια. Ούτε μια γωνιά σ' όλη τη γης που να μην είναι θάνατος. Έστριψε ένα τυχαίο σοκάκι, κι ύστερα άλλο, κι άλλο, κι άλλο, τοίχοι παντού και πέτρες και τυφλά παράθυρα χωρίς μιλιά. Σαν να μην είχε αισθήσεις. Σαν να μην ήταν η γη κι οι άνθρωποι. Ένα τιτανικό σταχτύ κορμί ο χρόνος και σπάραζε κάθε στιγμή προσπαθώντας να ξεψυχήσει. Τακ τακ τακ, οι σπασμοί της αγωνίας του. Άγγιξε κατάσαρκα τη φωτιά.» (240)

[354] Είναι χαρακτηριστική η αναθεώρηση παλαιότερων αντιλήψεων και στάσεων στις οποίες προβαίνει η Κυβέλη, με κεντρική την έννοια του θανάτου: «Θυμήθηκε το λόγο του Σπύρου, άλλοτε, τότε πούχε φύγει από κοντά της, τότε που τον αγάπησε. «Έχουμε πεθάνει από καιρό. Δεν τόχεις νιώσει;» Ψέματα! Ψέματα! Τότε ήταν ακόμα ζωντανοί, αιματηρά ζωντανοί. Ένας θάνατος υπάρχει μονάχα.» (243)

[355] Όπως το έθεσε η Κοτζιά (1988: 14) το *contre-temps* αφορά στο έργο την «ασύμπτωτη πορεία των επιθυμιών και της δυνατότητας ικανοποίησής τους.» Πβ. Δεσποτόπουλο (1964: 92). Κατά τον Ζήρα (2007 «Κρανάκη»), «ο όρος *contre – temps* […] αποδίδει την αδυναμία εναρμόνισης του αντικειμενικού προς τον υποκειμενικό χρόνο. Παράλληλα, όμως, αποδίδει και τη μη σύμπτωση της πρόθεσης που έχει ο άνθρωπος με τα αποτελέσματα των ενεργειών του και τούτο, λόγω των διαρκώς

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

συγχρονισμού ανάμεσα στις εμπειρίες του ατόμου και στην κατανόησή τους, την εκτίμηση των πραγματικών διαστάσεων και της σημασίας τους για τη ζωή του. Η Κυβέλη αργούσε πάντα να συνειδητοποιήσει τα αισθήματά της και να δράσει ανάλογα. Η πρώτη της σχέση με τον Σπύρο συνέβη πολύ νωρίς για να την εκτιμήσει. Η σχέση με τον Άρη ήρθε πολύ αργά για να τη χαρεί. Η απόπειρά της τέλος για επανασύνδεση με τον Σπύρο έλαβε χώρα και πάλι πολύ αργά για να ευοδωθεί.

Είναι χαρακτηριστικό ότι η συνειδητοποίηση σχετικά με την επενέργεια του *contre-temps* στην ανθρώπινη ζωή, γενικά, και στη δική της ζωή, ειδικότερα, συντελείται μόνο μέσω της προσωπικής εμπειρίας της ηρωίδας. Αν και ο Σπύρος είχε αναφερθεί αναλυτικά σε αυτό το γεγονός στην τελευταία συνάντησή του με την Κυβέλη (150 – 151), χρειάζεται η ηρωίδα να ανακαλύψει μόνη της τη σημασία του, να βιώσει τον αντιχρονισμό σε όλες τις δραματικές διαστάσεις του, για να τον αποδεχθεί ως αληθινό. Έτσι, η εμπεδωμένη πια αυτή «αλήθεια» αποτελεί τη βάση για την οικοδόμηση μιας ευρύτερης βιοθεωρίας της ηρωίδας, μιας δικής της «φιλοσοφίας» ζωής, η οποία στηρίζεται σε προσωπικά βιώματα και αναζητήσεις και αποτελεί συστατικό στοιχείο της ενηλικίωσης, όπως απαντά σε ανάλογα δείγματα του ευρωπαϊκού γυναικείου Bildungsroman.[356]

Η πορεία της ηρωίδας προς τη συνειδητοποίηση της τελικής αυτής «αλήθειας» για τη ζωή συνίσταται σε μια κυκλοθυμική εναλλαγή προσδοκιών και απογοητεύσεων, αισιοδοξίας και απαισιοδοξίας, πεποιθήσεων και απόρριψής τους στο τελευταίο αυτό μέρος της αφήγησης, η οποία αντανακλά εξάλλου την όλη εξελικτική πορεία της Bildungsheldin που είναι μάλλον ελικοειδής παρά ευθύγραμμη. Η πορεία αυτή αποδίδεται αφηγηματικά μέσω ενός συνδυασμού δυσαρμονικής (σχετικά περιορισμένης) και αρμονικής κυρίως ψυχο-αφήγησης, η οποία μετατρέπεται σε πολλά σημεία σε αφηγημένο μονόλογο. Η αρμονική ψυχο-αφήγηση και ο αφηγημένος μονόλογος επιτρέπουν στον αναγνώστη την «άμεση» πρόσβαση στις σκέψεις της Κυβέλης, τις ελπίδες και τα σχέδια που καταστρώνει, τις προσδοκίες της, κλπ., αλλά και τις ψυχολογικές διακυμάνσεις στις οποίες μεταπίπτει. Η

αστάθμητων και κυμαινόμενων διαθέσεών του. Επιπλέον, ο αντιχρονισμός υπαινίσσεται εδώ, συμβολικά, το ασύμπτωτο των γενικότερων όρων του περιβάλλοντος, κοινωνικών ή ιστορικών, με την εσωτερική ζωή των προσώπων.»

[356] Labovitz (1988: 60 – 66). Είναι αξιοσημείωτο ότι μια παρόμοια «αλήθεια» κατατρύχει τον ήρωα του Goethe, Βίλχελμ Μάιστερ, λίγο πριν το τέλος του μυθιστορήματος: «Θα έρθει κάποτε ο καιρός, όπου θα είμαι σε θέση να σας πω τι διαδραματίστηκε αυτές τις μέρες μέσα μου. [...] Χίλιες φορές αρχίζω ν' αποκτώ συναίσθηση του εαυτού μου, πάντα όμως **καθυστερημένα** και πάντα **ανώφελα**.» (Goethe 1995, τ. 2: 389) [η έμφαση δική μου].

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

δυσαρμονική ψυχο-αφήγηση, από την άλλη, οικοδομεί σταδιακά τις απογοητεύσεις που γεύεται η ηρωίδα μέσα από την επίδραση της σκληρής και αναπόφευκτης πραγματικότητας που έχει να αντιμετωπίσει.[357] Η αφηγητική εστίαση λειτουργεί πολύ πιο περιορισμένα στο σημείο αυτό σε σύγκριση με το υπόλοιπο έργο, επιτρέποντας στον αναγνώστη να συμμεριστεί τα αισθήματα, τις προσδοκίες και τις ελπίδες της ηρωίδας, κυρίως σε σχέση με τη ζωή που σχεδιάζει μαζί με τον Σπύρο. Κυρίως όμως με τον τρόπο αυτό εξυπηρετείται η αφηγηματική οικονομία, προετοιμάζοντας την «κορύφωση» του δράματος με την πληροφόρηση του θανάτου του Σπύρου.

Η τελική αυτή έκπληξη και απογοήτευση της Κυβέλης (την οποία βιώνει παράλληλα ο αναγνώστης) αποδίδεται με πολύ αποτελεσματικό αφηγηματικά τρόπο στη συζήτηση ανάμεσα στην Κυβέλη και την παλιά σπιτονοικοκυρά του Σπύρου. Στο χωρίο αυτό (235 – 240) γίνεται χρήση όλων των αφηγηματικών μέσων: περιγραφή, διάλογος και αφήγηση, καθώς και όλων των τρόπων απόδοσης της συνείδησης της ηρωίδας: ψυχο-αφήγηση, αφηγημένος και παρατιθέμενος μονόλογος. Ο (εξωτερικός) λόγος της σπιτονοικυράς του Σπύρου εξελίσσεται παράλληλα με τον επεντιθέμενο εσωτερικό λόγο της ηρωίδας, ο οποίος σταδιακά έρχεται στο αφηγηματικό προσκήνιο, σκιάζοντας τον εκφερόμενο λόγο – κυρίως μετά την επιτέλεση της βασικής πληροφόρησης σχετικά με το θάνατο του Σπύρου, όπως φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα:

> *Μιλούσε, μιλούσε ασυγκράτητα. Η Κυβέλη την άκουγε ολότελα αναίσθητη. Θαρρούσε πως όλη η ύπαρξή της είχε πετρώσει. Μονάχα κάθε τόσο φούντωνε μέσα της η ίδια σκέψη, σαν κύμα εμετού. Ο Σπύρος πέθανε. Ο Σπύρος πέθανε. Ένα κύμα πολύ δυνατό γι' αυτή, που θα την τσάκιζε σε χίλια κομμάτια. Περίμενε από στιγμή σε στιγμή να νιώσει την έκρηξη.* (238)

[357] Πβ. λ.χ.: «Εκείνο το πρωϊνό θάμοιαζε με πηγή. Μια πρωινή πηγή με χρωματιστά πετραδιάκια στο βάθος. Ο αέρας γεμάτος κομφετί. Και στα χείλια η άνοιξη. Κι όλα τα παλιά πράματα θα γλιστρούσαν αποσταμένα στη λίμνη, με τον ήχο μιας σταγόνας από χρυσάφι. **Έτσι τάχε ταχτοποιήσει στο νου της.** Οι δρόμοι θα νιώθαν ευτυχισμένοι κι η μέρα θάμοιαζε μ' ένα βαρύ ροδάκινο που το δαγκώνεις αχόρταγα. Ίσως νάταν όπως τ' όνειρο, όπως τότε. Όλα θα πάνε καλά. Να. Δες τι απλό πούναι στο βάθος. Ναι. Κάπως έτσι θάταν. Μια άρπα. Τούτη τη φορά ήταν αλήθεια. **Τάχε ταχτοποιήσει όλα στο μυαλό της ως την τελευταία λεπτομέρεια. Όμως όλη η εικόνα αναποδογύρισε, λες κι ήταν καμωμένη από χρωματιστούς κύβους, έτσι που ήταν αδύνατο πια να ξεχωρίσεις το κάθε κομμάτι.**» (228) [η έμφαση δική μου] Η αρμονική ψυχο-αφήγηση δίνει τη θέση της στον αφηγημένο μονόλογο, με εμφανή τα χαρακτηριστικά του ιδιώματος της ηρωίδας: λυρικό ύφος, εικόνες, αναλογίες, αυτο-απεύθυνση, κατάφαση, συντετμημένος λόγος, κλπ. Η «δυσαρμονική» παρέμβαση του αφηγητή είναι προφανής στη χρήση του λεξιλογίου αναφοράς της συνείδησης («τακτοποιώ στο νου») και στο τελικό σχόλιό του. Ο αναγνώστης, από την έντονη «συμ-πάθεια» προσδοκίας την οποία δημιουργεί η πρώτη τεχνική, οδηγείται στην απογοήτευση (όπως ακριβώς η Κυβέλη), μέσω της δεύτερης.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Χαρακτηριστική όμως είναι και η παρουσίαση της αντίδρασης της Κυβέλης στις τελευταίες σελίδες του βιβλίου (240 – 244), μετά τη γνώση που αποκτά σχετικά τόσο με το θάνατο του Σπύρου όσο και με την «αλήθεια» του αντιχρονισμού. Καθώς το σημείο αυτό αποτελεί την εκκίνηση για την ολοκλήρωση του έργου, αξίζει να επισημανθούν ορισμένες σχετικές αφηγηματικές λεπτομέρειες. Συγκεκριμένα, στο απόσπασμα αυτό οι «εξωτερικές σκηνές», κατά τις οποίες διαγράφεται η πορεία της ηρωίδας στο χώρο, κατά τη μετάβασή της από το σπίτι του Σπύρου στο νεκροταφείο και κατόπιν στο σπίτι της, εναλλάσσονται ή μάλλον διαπλέκονται με «εσωτερικές», στις οποίες αποτυπώνεται η συνείδηση της ηρωίδας, οι σκέψεις, τα συναισθήματα και οι συνειδητοποιήσεις της. Η παρουσία του αφηγητή είναι εμφανής μόνο στα περιορισμένα σημεία της ψυχο-αφήγησης (πχ. «Κάποτε κατάλαβε πως …» 240, «Θαρρούσε πως τα μάτια της είχαν βελόνες» 241) καθώς και στην περιγραφή της διαδρομής που διανύει και των χώρων στους οποίους κινείται (πχ. «Βρέθηκε στην εξώπορτα» 240, «Ξαναπήρε την οδόν Αναπαύσεως» 242, «Το σπίτι ήταν πιο σκοτεινό από άλλοτε … στα σκοτεινά» 243). Σε όλο το υπόλοιπο κομμάτι της αφήγησης κυριαρχεί ο αφηγημένος μονόλογος, με κυρίαρχη την εστίαση και τη «φωνή» της ηρωίδας, καθώς ο κύριος αφηγηματικός στόχος είναι ακριβώς η παρουσίαση της εξέλιξης της οπτικής της και των διεργασιών που συμβαίνουν μέσα της.

Τα σημεία του κειμένου που μπορούν να ερμηνευτούν ως ίχνη παρατιθέμενου μονολόγου ενισχύουν την προσωπική εστίαση της Κυβέλης. Δεν υπάρχουν βέβαια δείκτες παράθεσης ούτε συναντάται το πρώτο πρόσωπο. Τα στοιχεία ωστόσο που παραπέμπουν στην απομάκρυνση από την αφήγηση προς την «άμεση» παράθεση των σκέψεων της ηρωίδας περιλαμβάνουν:

α) την αλλαγή στο χρόνο. Ο Αόριστος της αφήγησης δίνει τη θέση του στον Ενεστώτα (π.χ. «Δε γίνονται τέτοια πράματα» 242, «Ένας θάνατος υπάρχει μονάχα» 243, «Είναι τόσο απλό, στο βάθος. … Όλα είναι έτσι.» 243) ή στο Μέλλοντα («Όλα θα πάνε καλά.» 243, καθώς και στην τελευταία φράση του έργου: «Και στο τέλος θα σε πάρει ο ύπνος» 244). Επιπλέον, στο απόσπασμα περιλαμβάνονται φράσεις από τις οποίες λείπει το ρήμα, προσδίδοντάς τους μια ιδιαίτερη «αχρονική» διάσταση που μπορεί να ερμηνευτεί ότι συμπερικλείει το αφηγηματικό παρόν (π.χ. «Μάρμαρα, πολλά μάρμαρα κι ονόματα» 241, «Η οδός Πανεπιστημίου.» 243, κ.ά.), ενώ πολλές εκφράσεις εκφέρονται με υποτακτική (κυρίως απορηματική) που εισάγεται με το

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

σύνδεσμο «να» και συνδέεται επίσης σαφώς με το παρόν και το μέλλον της ηρωίδας: «Πού να πάει; Όλα τα ίδια. Ούτε μια γωνιά σ' όλη τη γης που να μην είναι θάνατος.» 240, «Τι πια να φοβηθεί;» 242, κλπ.)

β) τη χρήση του δεύτερου ενικού προσώπου («Να μαζευτείς, να μαζευτείς όσο μπορείς, να γίνεις μια σκιά, ένα τίποτα, ίσως κι έτσι πεθάνεις. Να φοβηθείς ακόμα και τ' αγέρι π' ανασαίνεις.» 242, «Να κάθεσαι να μετράς, δίχως να σκέφτεσαι τίποτα, ένα … δύο … τρία … τέσσερα … να μετράς μ' επιμονή … Και στο τέλος θα σε πάρει ο ύπνος.» 244). Το δεύτερο πρόσωπο αποτελεί ένα είδος αποστροφής της ηρωίδας (η οποία στα σημεία αυτά προωθείται στο αφηγηματικό προσκήνιο) στον εαυτό της, ουσιαστικά κατέχοντας τη θέση του α΄ προσώπου. Αυτού του είδους η «αυτο-απεύθυνση» με τη χρήση αντωνυμιών δευτέρου προσώπου είναι αρκετά συχνή σε τμήματα παρατιθέμενου μονόλογου.[358]

γ) τη χρήση δεικτών προφορικότητας, που εγγράφονται στο ιδίωμα της ηρωίδας, όπως επιφωνήματα («Α!» 241), επιφωνηματικές φράσεις («Ψέματα! Ψέματα!» 243) ερωτήσεις, κλπ.

Η χρήση στοιχείων του παρατιθέμενου μονόλογου τοποθετεί τον αναγνώστη ακόμη εγγύτερα στη συνείδηση, στο «μυαλό» και τον τρόπο σκέψης και αντίδρασης της Κυβέλης, η οποία διεκδικεί δικαιωματικά, θα μπορούσε να υποστηριχθεί, τη δυνατότητα «αυτο-έκφρασης» στο κρίσιμο αυτό σημείο της εξελικτικής της πορείας και της αυτοσυνείδησής της. Η τελευταία συνειδητοποίηση στην οποία προβαίνει, η αδιαμφισβήτητη ερμηνεία του ονειρικού λόγου της μητέρας της, μετά από τόσα χρόνια και εμπειρίες, αποτελεί την κορύφωση της «γνώσης», η κατάκτηση της οποίας σηματοδοτεί τη μετάβαση στη φάση ωριμότητάς της:

> *Όλα θα πάνε καλά. Όλα είχαν πάει άρρυθμα. Τίποτε δεν ήρθε τη στιγμή που έπρεπε. Όλα θα πάνε καλά. Είναι τόσο απλό στο βάθος. Ναι, ήταν απλό. Αυτό ήθελε να πει τόνειρο. Απλό, ήσυχο κι ακίνητο. Όλα είναι έτσι.* (243)

Όπως ο τυπικός αφηγηματικός άνδρας – ήρωας, μετά από ποικίλες «εξωτερικές» περιπέτειες, δράση, αντιμετώπιση εμποδίων, εχθρών, κλπ. φθάνει στην

[358] Cohn (2001: 128): «Το πιο σπουδαίο απ' αυτά είναι ένα συχνά παρατηρημένο σημασιολογικό πρότυπο, χαρακτηριστικό της αυτο-απεύθυνσης: η ελεύθερη εναλλαγή αντωνυμιών πρώτου και δεύτερου προσώπου σχετικά με το ίδιο υποκείμενο. Ενώ καταρρέει η φυσική διχοτόμηση του λόγου, στην οποία το «εσύ» πάντοτε αναφέρεται στο πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται, το «εγώ» στο πρόσωπο που μιλάει, η μονολογική γλώσσα κάνει αυτά τα δύο πρόσωπα να συμπίπτουν, αφού κάθε αντωνυμία περιέχει την άλλη μέσα στον εαυτό της.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

επίτευξη του στόχου του, έτσι οι «εσωτερικές» *περι – πέτειες* (με την αριστοτελική σημασία του όρου) της ηρωίδας, τις συναισθηματικές μεταπτώσεις, τις μεταστροφές, τις αποκαλυπτικές στιγμές, τις υπαναχωρήσεις, τις απογοητεύσεις, αλλά και την άρνησή της να συμβιβαστεί, την οδηγούν στην κατάκτηση της συγκεκριμένης γνώσης, που προβάλλεται να κατέχει κεντρική θέση στο μυθοπλαστικό αξιακό σύμπαν. Οι δυνατότητες βέβαια αξιοποίησης της γνώσης αυτής δεν μπορούν να θεωρηθούν δεδομένες. Όπως και σε άλλες στιγμές της ζωής της Κυβέλης, η θεωρητική κατάκτηση παραμένει να μετουσιωθεί – με κάποιον τρόπο – σε πράξη, στάση ζωής και συμπεριφοράς. Η μετάβαση ωστόσο από τη θεωρητική αυτή καταληκτική και «κορυφαία» συνειδητοποίηση της ηρωίδας σε πράξη δεν παρουσιάζεται να συντελείται αφηγηματικά, αφήνοντας στον αναγνώστη την αίσθηση ενός μάλλον «ελλειπτικού» τέλους: η Κυβέλη επιστρέφει, στο τέλος του έργου, στο πατρικό της σπίτι, το οποίο της φαίνεται πιο σκοτεινό από ό,τι άλλοτε. Τα πρόσωπα που σημάδεψαν την παιδική της ηλικία παρουσιάζονται όλα στην τελευταία σκηνή να επιδίδονται στις συνηθισμένες ασχολίες τους: ο πατέρας της βρίσκεται κλεισμένος στο γραφείο του, η θεία πλέκει μονολογώντας και η Αργυρώ ασχολείται με το νοικοκυριό στην κουζίνα.[359] Η καθημερινότητα συνεχίζει αδιάπτωτη την πορεία της, συνθέτοντας ένα «απλό, ήσυχο, ακίνητο» σκηνικό, στο οποίο η ηρωίδα επιστρέφει συμβολικά, αναγνωρίζοντας την αδυναμία της μπροστά στη ροή του «αντικειμενικού χρόνου».

Η τραγικότητα της ηρωίδας δεν έγκειται στην όρθωση του αναστήματός της «εμπρός και αντίκρυ στις προσφορές ή στις αρνήσεις της πραγματικότητας», όπως υποστηρίχθηκε, αλλά ακριβώς στη συνειδητοποίηση και αποδοχή αυτής της αναγκαιότητας, με τις απώλειες που τη συνόδευσαν, συναισθηματικές και άλλες. [360] Η τελευταία εικόνα της Κυβέλης την παρουσιάζει ξαπλωμένη στο σκοτεινό δωμάτιό της να φαντάζεται τη ζωή της, για κάποιο τουλάχιστο διάστημα, ως μια συνεχή διαδοχή από νύχτες:

[359] Είναι χαρακτηριστική στο σημείο αυτό η εικόνα της παντελούς έλλειψης επικοινωνίας μεταξύ των προσώπων που περιβάλλουν την ηρωίδα, έλλειψη η οποία συνεχίζεται αμείωτη από την αρχή σχεδόν της αφήγησης.

[360] Πβ. Δεσποτόπουλος (1964: 92 – 93) [κριτική που δημοσιεύτηκε το 1948]: «Δεν είναι η κλασική τραγική σύγκρουση, ενός ανθρώπου με τιτανική θεληματικότητα προς την αδυσώπητη Μοίρα. Είναι παρουσία της τραγικότητας αλλότροπη: με τον ασυντονισμό του υποκειμενικού χρόνου και του αντικειμενικού χρόνου, έτσι που να υπάρχει στον άνθρωπο αβουλία μάλλον και ατολμία, όχι το αντίμοιρο ανάστημα του τραγικού ήρωα, εμπρός και αντίκρυ στις προσφορές ή στις αρνήσεις της πραγματικότητας.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *Μπήκε στο δωμάτιό της και ξαπλώθηκε στο ντιβάνι,* ***στα σκοτεινά****. Πάλι νύχτα.* ***Αύριο*** *πάλι θα βράδιαζε και* ***μεθαύριο*** *το ίδιο, κι όλες τις άλλες μέρες,* ***ποιος ξέρει πόσον καιρό****.* ***Να κάθεσαι να μετράς, δίχως να σκέφτεσαι τίποτα, ένα … δύο … τρία … τέσσερα … να μετράς μ' επιμονή … Και στο τέλος θα σε πάρει ο ύπνος****.* (243 – 244) [η έμφαση δική μου]

Στο κείμενο αφηγημένου μονολόγου που ακολουθεί τα εισαγωγικά περιγραφικά σχόλια του αφηγητή προβάλλεται έντονα το χρονικό σύμπαν της ηρωίδας, μέσα από τη χρήση των χρονικών επιρρημάτων «αύριο» και «μεθαύριο». Οι χρονικές αυτές βαθμίδες συνδέονται με το «τώρα» της αφηγούμενης ιστορίας και αντανακλούν το χρονικό προσανατολισμό της συνείδησης της Κυβέλης, φέρνοντας τον αναγνώστη εγγύτερα στα περιστατικά της αφήγησης και στην εστίαση της Κυβέλης.[361] Ταυτόχρονα, η χρήση του β΄ ενικού προσώπου μαζί με την ιδιόμορφη χρήση των βουλητικών προτάσεων σε ανεξάρτητη σύνταξη (εκφερόμενων σε ενεστωτικό χρόνο) δίνει στο κείμενο τα χαρακτηριστικά της αυτο-απεύθυνσης, η οποία παραπέμπει εμφανώς σε παρατιθέμενο μονόλογο, και αυξάνει την αίσθηση αμεσότητας του αναγνώστη προς τον εσωτερικό κόσμο της ηρωίδας.

Αξιοπρόσεκτη είναι η ιδιόμορφη (και μοναδική στο είδος της μέσα στο έργο) χρήση του μέλλοντα στην τελευταία φράση («Στο τέλος θα σε πάρει ο ύπνος.»), η οποία ενέχει ιδιαίτερη σημασιοδοτική αξία.[362] Η ηρωίδα επιβεβαιώνει στον εαυτό της ότι τελικά θα επέλθει ο «ύπνος», σε κάποιο μέλλον που υπερβαίνει τα χρονικά όρια της αφήγησης, είτε στηριζόμενη σε μια ιδιαίτερη βεβαιότητα που της επιτρέπει η νέα, οξυμμένη κρίση της, είτε αντανακλώντας μία ανεπαίσθητη σύγκλιση της αφηγηματικής οπτικής στο σημείο αυτό προς την εστίαση της Κυβέλης που θυμάται ή αναπολεί, και διαθέτει έτσι μια ευρύτερη εποπτεία της ζωής της, ενώ παράλληλα

---

[361] Πβ. Cohn (2001: 173). Και σε άλλα σημεία του έργου (π.χ. 43, 108) χρησιμοποιούνται παρόμοια χρονικά επιρρήματα, όπως το «χθες» και το «αύριο», αντί του «την προηγούμενη μέρα» ή «την επομένη», τα οποία θα εναρμονίζονταν καλύτερα στη λογική χρονική αλληλουχία του παρελθοντικού χρόνου της αφήγησης.

[362] Η απόδοση του μελλοντικού χρόνου μέσα σε συμφραζόμενα αφηγημένου λόγου, που εκφέρεται κανονικά σε παρελθοντικούς χρόνους, γίνεται με τη σύνταξη «θα + παρατατικός» (πχ. «πίστευε πως η μητέρα της θα ξαναγύριζε» 36, «Θα την έπαιρνε και θα γύριζαν όλες τις χώρες» 59, κλπ.). Με τον τρόπο αυτό εκφράζονται σχέδια, ελπίδες, φανταστικές υποθέσεις, εικασίες, κλπ., τα οποία τοποθετούνται χρονικά σε κάποια μελλοντική βαθμίδα συγκριτικά με το αφηγημένο παρόν της ηρωίδας. Η μόνη περίπτωση στην αφήγηση που για την απόδοση μελλοντικού χρόνου χρησιμοποιείται ο συνήθης τύπος του μέλλοντα σε ανεξάρτητο λόγο βρίσκεται ακριβώς στο χωρίο που εξετάζουμε. Η φράση «όλα θα πάνε καλά» που συναντάται στο απόσπασμα αφηγημένου μονολόγου που προηγείται άμεσα του συγκεκριμένου χωρίου (243) αποτελεί μάλλον παράθεση του λόγου της μητέρας της Κυβέλης, όπως εμφανίστηκε στο όνειρό της και δεν εμπίπτει στην παραπάνω κατηγορία.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

εμπεριέχεται η αίσθηση της προέκτασης στο «μέλλον» της, που ακολουθεί το τέλος της ιστορίας (πβ. την αρχή της αφήγησης, όπου είναι διακριτή η εστίαση αυτή).

Το σύμβολο του ύπνου πάντως δεν συνδέεται μόνο – ή δεν συνδέεται απαραίτητα – με την πεισιθανάτια εγκατάλειψη της ηρωίδας ή τη βύθιση της συνείδησής της «σα σε χάος ανυπαρξίας».[363] Η επιμονή της ηρωίδας να κοιμηθεί, παρά τις αγωνίες, τις απογοητεύσεις, τα προβλήματα, κλπ., και η επιβεβαίωση για την τελική επίτευξη του στόχου της μπορεί να παραπέμπουν αντίθετα στη δυνατότητα ανεύρεσης από την Κυβέλη κάποιου είδους ηρεμίας και ανακούφισης. Ο «ύπνος» μπορεί να λειτουργήσει σε τελική ανάλυση συμφιλιωτικά προς την αδυσώπητη συχνά, αλλά αναπόφευκτη πραγματικότητα.[364] Εξάλλου, το «σκοτάδι», την έλευση του οποίου προβλέπει η ηρωίδα, θα διαρκέσει για ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα – αν και δεν μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια.

Επιπλέον, ανεξάρτητα από την τραγική απώλεια του Σπύρου, η αποκτηθείσα γνώση της Κυβέλης μπορεί να αξιοποιηθεί ως κατανόηση της σημασίας να εκτιμά σε σωστή χωροχρονική προοπτική τους άλλους, τα συναισθήματά της και τις καταστάσεις που βιώνει, να συγχρονίζει τις ανάγκες και τις επιθυμίες της με το παρόν, τους περιορισμούς και τις δυνατότητές της. Αυτού του είδους η «μελλοντική» (και δυνάμει) ερμηνευτική προσέγγιση της ηρωίδας μπορεί να συμπληρωθεί στην αναδρομική κατανόηση και νοηματοδότηση της πορείας της, στην οποία έχει ήδη προβεί η ηρωίδα (πβ. παραπάνω «Ναι, ήταν απλό. Αυτό ήθελε να πει τόνειρο. Απλό, ήσυχο κι ακίνητο. **Όλα είναι έτσι**.» 243 [η έμφαση δική μου]).

Όλα αυτά παραμένουν βέβαια ζήτημα ερμηνείας, που συνδέεται άμεσα με την τεχνική του παρατιθέμενου και αφηγημένου μονόλογου και της έντονης, όπως παρουσιάστηκε παραπάνω, προβολής της εστίασης της Κυβέλης, στην οποία τα αφηγητικά σχόλια παραλείπονται. Η αφηγητική προοπτική παραμερίζεται τεχνηέντως, επιτρέποντας στον αναγνώστη να σχηματίσει τη δική του ερμηνεία. Μπορεί να υιοθετήσει την προφανή και έντονη απογοήτευση που βιώνει η ηρωίδα, όπως είναι φυσικό, μετά από την τραγική είδηση του θανάτου του Σπύρου. Ή, βασιζόμενος σε στοιχεία από την εξελικτική της πορεία και τη νέα συνειδητοποιημένη υπόστασή της, μπορεί να αποστασιοποιηθεί από αυτό το κλίμα της πρώτης εντύπωσης και των άμεσων συναισθηματικών αντιδράσεων της Κυβέλης.

[363] Δεσποτόπουλος (1964: 94). Η ηρωίδα σε αρκετά σημεία του έργου προβάλλει μόνο το θάνατο ως ύστατη κατάργηση της ανθρώπινης προσπάθειας (λχ. 170, 243, κ.ά.).
[364] Σε αρκετά σημεία της αφήγησης παρουσιάζεται η Κυβέλη να προσπαθεί να κοιμηθεί, να ονειρευτεί, να συλλογίζεται διάφορα πριν την πάρει ο ύπνος, κλπ. (π.χ. 70, 86, 108, 154, 197, κ.ά.)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Όπως συνέβη σε πλήθος άλλων περιπτώσεων στην αφήγηση που προηγήθηκε, κατά τις οποίες ο αναγνώστης δεν συμμεριζόταν τις ερμηνείες της ηρωίδας για το περιβάλλον της ή για τον εαυτό της, μπορεί να αγνοήσει τις άμεσες συναισθηματικές αντιδράσεις της και να θεωρήσει ότι το νέο, συνειδητοποιημένο πρόσωπο της Κυβέλης, θα ξεπεράσει τελικά το τραγικό χτύπημα και θα συνεχίσει την «ενήλικη» πλέον πορεία ζωής της αξιοποιώντας τις εμπειρίες της. Με τον τρόπο αυτό (σε όλα τα παραπάνω σημεία και σε αυτό ειδικότερα του τέλους του έργου) δημιουργείται αφηγηματικά η δυνατότητα για μία ιδιαίτερη «εμπλοκή» του αναγνώστη, ο οποίος καλείται σε μια ανασκόπηση της πορείας της ηρωίδας, της εξέλιξης του ερμηνευτικού της πλαισίου, κλπ., ώστε να «κατανοήσει» την απόληξη, να συμπληρώσει τα κενά, κλπ. Η ενεργή αυτή αναγνωστική συμμετοχή θεωρήθηκε εξάλλου από την αρχή του είδους του Bildungsroman ως ειδοποιό χαρακτηριστικό του, απεργαζόμενο μια αντίστοιχη Bildung (ή τουλάχιστον τμήμα μιας ιδιαίτερης «λογοτεχνικής» *αγωγής*) του αναγνώστη.[365]

Κατά την ερμηνευτική αυτή προσέγγιση, το ζοφερό κλίμα στο τέλος του έργου δεν είναι τίποτε άλλο παρά αντανάκλαση των πρώτων αντιδράσεων από την αντιμετώπιση μιας σκληρής πραγματικότητας για την ηρωίδα, η οποία βαδίζει τα τελευταία σκαλιά της ενηλικίωσής της. Η διαπίστωση ότι ο θάνατος αποτελεί κομμάτι της ζωής σφραγίζει, όπως υποστηρίχθηκε, την αρχή και το τέλος της ενηλικίωσής της, με την αντίστοιχη συναισθηματική φόρτιση. Με την πικρή αυτή γνώση, που έρχεται να κορυφώσει προηγούμενες απογοητευτικές εμπειρίες της, η ηρωίδα του Bildungsroman εγκαταλείπει την «αθωότητα» και εισέρχεται στον κόσμο της ωριμότητας. Το γεγονός αυτό δεν ακυρώνεται από την όποια αίσθηση απογοήτευσης βιώνεται από την ηρωίδα, όπως εξάλλου προβάλλεται έντονα μέσα

[365] Πβ. Labovitz (1988: 205). Στο παραπάνω πλαίσιο, ενδεικτική είναι η χρήση της φράσης «δίχως να σκέφτεσαι τίποτα» (244) στο τέλος της αφήγησης. Η συγκεκριμένη συναισθηματική αντίδραση της Κυβέλης παρουσιάζεται να μην υφίσταται προς στιγμήν οποιονδήποτε έλεγχο από τη λογική και τη «γνώση» που έχει αποκτήσει η ηρωίδα. Έτσι, η οπτική της στο σημείο αυτό ενέχει έντονα το στοιχείο της συναισθηματικής παρόρμησης και όχι της ενσύνειδης σκέψης ή ενέργειας. Στη (μυθοπλαστική) πραγματικότητα ωστόσο η Κυβέλη, σε νεαρή ακόμη ηλικία, έχει αποκτήσει μια ιδιαίτερη ενορατική γνώση που καθοδηγεί πλέον τις επιλογές της. Είχε το θάρρος να ακολουθήσει το όνειρό της, να βιώσει και να παραδεχτεί τη διάψευσή του, να το εγκαταλείψει και να επιστρέψει στον εραστή που είχε προηγουμένως αφήσει, εκτιμώντας τώρα την πραγματική του αξία. Παρόμοια, σε συνθήκες μάλλον δυσμενείς για τέτοιες κινήσεις των γυναικών, ταξίδεψε στο εξωτερικό, συμβίωσε με τον Άρη, αρνήθηκε να συμβιβαστεί με τους ρόλους που της πρότεινε τόσο ο άντρας που αγαπούσε όσο και το «προοδευτικό» περιβάλλον στο οποίο βρέθηκε και υπερασπίστηκε τις επιθυμίες και τις αξίες της, ακόμη κι αν θεωρούνταν από τους άλλους αντιδραστικές ή συμβατικές. Η ηρωίδα διακρίνεται έτσι από μια ιδιαίτερη επιθυμία ελεύθερης και ανεξάρτητης σκέψης και διαβίωσης και ορίζεται από την προσπάθεια αναζήτησής τους.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

από την εμφατική παρουσία της εστίασής της και την αντίστοιχη απουσία αφηγητικής παρέμβασης ή σχολίων.

Μεγάλο μέρος της προηγούμενης συζήτησης ανήκει βέβαια στο χώρο της αναγνωστικής εικασίας, της «μετα-λογοτεχνικής» επίδρασης της αφήγησης στον αναγνώστη και της κριτικής ερμηνείας. Γεγονός παραμένει ωστόσο ότι η *αφηγηματική περαίωση* (*narrative closure*) του έργου της Κρανάκη είναι «ανοιχτή» ως προς τα παραπάνω ζητήματα.[366] Με τον τρόπο αυτό συντάσσεται με πολλά γυναικεία μυθιστορήματα του 20ου αι., στα οποία, όπως το διατυπώνει η Felski (1986: 136), λόγω της έλλειψης «οριστικού» τέλους, «το ερώτημα σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο η προσωπική γυναικεία ταυτότητα δύναται να ενσωματωθεί ικανοποιητικά σε μια νέα κοινωνική ταυτότητα παραμένει συχνά αναπάντητο.».[367]

Παραμένοντας στον εξωκειμενικό χώρο, μια πιθανή εξήγηση για το γεγονός αυτό θα συνέδεε το «ανοιχτό τέλος» με τις «εξωτερικές» συνθήκες σύνθεσης του έργου. Λαμβάνοντας υπόψη τα αυτοβιογραφικά στοιχεία που μπορούν να εντοπιστούν στο έργο και τη νεαρή ηλικία στην οποία βρίσκονται τόσο η ηρωίδα (στο τέλος του μυθιστορήματος) όσο και η Κρανάκη (κατά τη συγγραφή), η ασάφεια αυτή ως προς την απόληξη αντανακλά πιθανότατα την αβεβαιότητα που αισθάνονται (ηρωίδα και συγγραφέας) μπροστά στο ασαφές και δυσδιάκριτο μέλλον που ανοίγεται μπροστά τους.[368] Όπως υποστηρίζει ο Buckley (1974: 23 – 24) για την ανδρική εκδοχή του είδους (που μπορούμε να δεχθούμε κατ’ επέκταση και για τη

[366] Όπως παρατηρεί ο Αθανασόπουλος (2005: 31), το ανοιχτό κλείσιμο αφήνει συνήθως τον παθητικό αναγνώστη εντελώς απροσανατόλιστο (και, μπορούμε να προσθέσουμε, ανικανοποίητο), ενώ τον ενεργητικό «εντελώς ελεύθερο».

[367] Για τις τεχνικές αφηγηματικής περαίωσης και έκβασης μυθιστορημάτων από γυναίκες συγγραφείς του 20ου αι. δες DuPlessis 1985. Κατά την ερευνήτρια, αρκετοί συγγραφείς του 20ου αι. εφοδιάζουν τις ηρωίδες τους με τη δυνατότητα να «γράψουν πέρα από το τέλος» της αφήγησης (*write beyond the ending*, κατά τον τίτλο της μελέτης της), αφήνοντας ανοιχτές τις προοπτικές για μια ικανοποιητική ατομική πορεία, ώστε να εξέλθουν από το περιοριστικό δίπολο του «τέλους» των ηρωίδων του 19ου αι.: κοινωνική αποδοχή μέσω ενός καλού γάμου, ή απόρριψη, περιθωριοποίηση και συχνά θάνατος.

[368] Πβ. χαρακτηριστικά όσα αναφέρει η Κρανάκη στην τελευταία από τις «Σελίδες ξενητειάς» της: «Και μπορεί κάποτε, αργότερα, να ξαναδώ τον τόπο μου. Θα θυμηθώ τους δρόμους με δυσκολία, θα φιλήσω κάπως προσποιητά τους παλιούς φίλους, θ’ αρχίσουμε να κουβεντιάζουμε, χωρίς να συνεννοούμαστε. Θα μου πουν, όπως ο Αρτώ στον Μπρετόν: “Μοιάζετε με μια πολύ παλιά μου φίλη, που είχε το ίδιο όνομα με σας”. Τίποτ’ άλλο. Θα το παραδεχτούμε ήσυχα – ήσυχα, πού κουράγιο πια για δράματα. Άλλη μια ερωτική ιστορία που τελειώνει άσκημα. Να βρω μονάχα τον καιρό για ένα τελευταίο ερωτικό γράμμα, να πω … τι; …, ω … τίποτα. Άλλωστε μπορεί νάναι προσωρινά όλ’ αυτά, ένα μεταβατικό στάδιο. Κατά βάθος μπορεί και να στάθηκα και τυχερή, σαν τα παιδιά που ορφάνεψαν νωρίς κι έτσι ξεμπέρδεψαν μιαν ώρα αρχύτερα από ’να μεγάλο πόνο, ή γενικά, σαν όλους όσους έχουν τον θάνατο πίσω τους, ο καθένας με τον τρόπο του. Δεν θάχω πια τίποτα δικό μου, τίποτα, ούτε ένα κομμάτι γης ν’ αγαπήσω. Δεν θάμαι από κανέναν τόπο. Μένει μονάχα στον ορίζοντα μια ασπρίλα ορθάνοιχτη – το μέλλον – κι’ όσα μας περιμένουν εκεί μέσα.» (Κρανάκη 2007: 119). Στο κοινό έδαφος βιογραφίας και μυθοπλασίας αναδεικνύονται η επιστροφή στην πατρίδα, οι «παλιές φιλίες» που αναθεωρούνται αναγκαστικά απ’ το χρόνο, η αναζήτηση «τόπου» και ταυτότητας, το αίσθημα της στέρησης, αλλά και οι δυνατότητες που ανοίγει μπροστά σε ηρωίδα και συγγραφέα το μέλλον.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

γυναικεία), το τυπικό Bildungsroman είναι έντονα αυτοβιογραφικό και υποκείμενο σε «εισβολές» από περιοχές της εμπειρίας του συγγραφέα, πέρα από τα μυθοπλαστικά όρια. Καθώς η καριέρα του συγγραφέα είναι, κατά τη συγγραφή του έργου, ακόμη σε εξέλιξη, ίσως στην αρχή της ακόμη, επιλέγει συχνά ένα αμφίσημο «τέλος» για τον ήρωα.

Παρά, πάντως, την πρόδηλη ασάφεια του τέλους του έργου και της ηρωίδας, σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι η πορεία της προς την ωριμότητα υπήρξε ανεπιτυχής. Η Κυβέλη συνδυάζει τόσο τη σταδιακή ανακάλυψη του εαυτού και την απόκτηση της γνώσης του κόσμου όσο και μία ενεργητικότητα αξιοθαύμαστη για την εποχή της. Ήδη ο Κοτζιάς (1982: 80) είχε παρατηρήσει την «αποφασιστικότητα» της Κυβέλης, που την οδήγησε «να εγκαταλείψει τον έναν μετά τον άλλο τους δύο άντρες που παράκαιρα δέθηκε μαζί τους». Περισσότερο εμφατικά η Καστρινάκη (2005: 513) τονίζει ότι «αν το μυθιστόρημα καταλήγει με μια ηρωίδα απελπισμένη από την ανικανότητά της να χαρεί τη ζωή, πίσω από την απελπισία κρύβεται ο τεράστιος δυναμισμός της γυναίκας που τολμά να σταθεί μόνη της: η Κυβέλη στα εικοσιπέντε της χρόνια έχει απορρίψει κιόλας δύο άντρες – εραστή και σύζυγο.» Η ακρίβεια βέβαια του όρου «δυναμισμός» ως χαρακτηρισμού της συμπεριφοράς της Κυβέλης στον ερωτικό τουλάχιστον τομέα μπορεί να τεθεί υπό αμφισβήτηση, καθώς ο Σπύρος ήταν μάλλον αυτός που ανέλαβε την πρωτοβουλία διάλυσης της σχέσης τους, ενώ η Κυβέλη οδηγείται στην απόφαση να χωρίσει από τον Άρη μέσα από μεγάλη αναποφασιστικότητα και δισταγμό. Θεωρούμε εξάλλου σημαντικό να προσεγγίσουμε την «ενηλικίωση» της ηρωίδας όχι μόνο (ή όχι κυρίως) ως προς τον όποιο δυναμισμό επέδειξε, αλλά ως προς τα κίνητρα και τις συναισθηματικές διεργασίες που βρίσκονταν σε εξέλιξη πίσω από την απόρριψη του δεύτερου άντρα της ζωής της και την επιλογή της να επιστρέψει στον πρώτο. Αναφερόμαστε συγκεκριμένα στη γνώση του εαυτού και των άλλων, την οποία κατέκτησε μέσω ποικίλων εμπειριών και «ανακαλύψεων» και που συνιστά την ωρίμασή της, ενώ καθορίζει πλέον συνειδητά τις πράξεις και τις επιλογές της.

Αναμφίβολα πάντως η ηρωίδα έχει ολοκληρώσει επιτυχώς το «θεωρητικό» κομμάτι της ενδοσκόπησης και νοητικής επεξεργασίας των εμπειριών που απεργάζονται την αυτογνωσία, προχώρησε σε συγκεκριμένες επιλογές και ενέργειες επηρεαζόμενη από τις συνειδητοποιήσεις της, ενώ όπως υποστηρίζεται παραπάνω, κατέχει – έστω δυνάμει – τις προϋποθέσεις να «εφαρμόσει» στην πράξη την «κορύφωση» των θεωρητικών κατακτήσεών της, την έννοια του αντιχρονισμού.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Έτσι, η «θεωρία» συμπληρώνεται, σε κάποιο βαθμό, από τη «δράση», στοιχείο απαραίτητο της Bildung. Γενικά, η ηρωίδα της Κρανάκη ακολουθεί τα βήματα των ηρωίδων του ευρωπαϊκού γυναικείου Bildungsroman, που περιγράφει η Labovitz (1988: 248): την απώλεια του εαυτού κατά την παιδική ηλικία, τις προσπάθειες απόκτησης ελέγχου της σκέψης τους, επίτευξης της ανεμπόδιστης ελευθερίας, προαγωγής της ανάπτυξης του εαυτού.[369]

Ωστόσο, δεν φαίνεται να έχει πραγματοποιηθεί καμία πρόοδος ως προς έναν τρίτο παράγοντα, που προβάλλεται έντονα στην αφήγηση ως κεντρικό ζήτημα ενηλικίωσης: τη δυνατότητα έκφρασης της ηρωίδας, την υπέρβαση της σιωπής της. Ως προς αυτό το ζήτημα η πορεία της ηρωίδας της Κρανάκη χαρακτηρίζεται σε μεγάλο βαθμό από στασιμότητα, όπως θα παρουσιαστεί παρακάτω. Η όποια αίσθηση αποτυχίας ή μη ολοκλήρωσης δημιουργείται στον αναγνώστη από την αφήγηση συνδέεται ακριβώς με την αδυναμία της «νέας» Κυβέλης να ενταχθεί σε ένα περιβάλλον «αν-επικοινωνίας», όπου κυριαρχούν τα παραδοσιακά σχήματα και οι κοινωνικές προσδοκίες. Το οικογενειακό, φιλικό και ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον της Κυβέλης δεν είναι ακόμη σε θέση να αφουγκραστεί την ηρωίδα, να κατανοήσει τη συνείδηση και τις επιλογές της, να αποδεχθεί τη διεκδίκηση της ανεξαρτησίας της.

Η Κρανάκη δημιουργεί έτσι μιαν ηρωίδα που προχωρά σε θεωρητικές κατακτήσεις προοδευτικές για την εποχή της, που τολμά να αμφισβητήσει τους ρόλους που της προβάλλονται, να ανιχνεύσει τη γυναικεία υποκειμενικότητά της, να διεκδικήσει την ανεξάρτητη υπόστασή της. Σκιαγραφεί με ιδιαίτερη επιτυχία και πειστικότητα μιαν «ώριμη» μυθοπλαστική ηρωίδα, για την οποία όμως η μόνη «βιώσιμη» θέση που διαγράφεται μέσα στις «ανώριμες» κοινωνικές συνθήκες της εποχής είναι αυτή του *ύπνου*. Σύμφωνα με αυτή την ανάγνωση, αυτού του είδους η «απόσυρση» της ηρωίδας δεν αποτελεί τόσο μια αποτυχία στην ανάπτυξή της, όσο μία συνειδητή άρνηση να αποδεχθεί μια πραγματικότητα που έρχεται σε αντίθεση με τις προσδοκίες και τις επιθυμίες της (πβ. Abel *et al.* 1983: 11, για μια παρόμοια δικαιολόγηση του θανάτου της ηρωίδας). Θα χρειαστεί να διανυθούν πολλά ακόμη βήματα στην πορεία του γυναικείου ζητήματος και της λογοτεχνικής μετουσίωσής του, πριν όποια ατομική περίπτωση «κοιμώμενης» Κυβέλης μπορέσει να αφυπνιστεί

[369] Κατά τη μεθοδολογική διάκριση της Anastasopoulou (1991), το έργο της Κρανάκη ανήκει στα μυθιστορήματα «αφύπνισης», όχι όμως ακόμη στα μυθιστορήματα «επαναπροσδιορισμού του εαυτού».

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

για να αναλάβει αγώνα, στο πλαίσιο μιας *συλλογικής* – και γι' αυτό πιο αποτελεσματικής – γυναικείας συνείδησης.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ΙΑ. ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΣΙΩΠΗ

ΙΑ. 1. Ζητήματα συγγραφικής και προσωπικής φωνής: «*Όμως τούτη τη φορά ήταν αποφασισμένη ν' ακούσει τη φωνή του βυθού*.» (235)

Ένα από τα σημαντικότερα μοτίβα που διαπερνούν το έργο από την αρχή ως το τέλος του αποτελεί αυτό του λόγου και της σιωπής, μοτίβο το οποίο διαπλέκεται ποικιλότροπα με την πορεία ενηλικίωσης της ηρωίδας, τις θεωρητικές (εσωτερικές και εξωτερικές) αναζητήσεις της και τις «πρακτικές» εφαρμογές σε επίπεδο επιλογών και συμπεριφοράς. Το συγκεκριμένο ζήτημα εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο επικοινωνίας μεταξύ της ηρωίδας με το περιβάλλον της, σηματοδοτώντας κατά κύριο λόγο την έλλειψή της. Ταυτόχρονα όμως συνδέεται με τη δυνατότητα εσώτερης κατανόησης των σκέψεων, συναισθημάτων ή επιθυμιών και τη «δημόσια» (ή τουλάχιστον διαπροσωπική) έκφρασή τους.

Το ζήτημα της σιωπής σχετικά τελευταία μόνο απασχόλησε τη γλωσσολογία, τη λογοτεχνική θεωρία και κριτική καθώς και τη φεμινιστική κριτική, ιδιαίτερα.[370] Περισσότερο προσεγγίσιμη αναλυτικά και ερμηνευτικά είναι σαφώς η παρουσία λόγου και όχι η έλλειψή του. Επιπλέον, η σιωπή διακρίνεται για το μεγάλο βαθμό πολυσημίας της ανάλογα με τα «συμφραζόμενα», στα οποία «εμφανίζεται». Η απουσία λόγου ωστόσο μπορεί να φέρει μεγάλη σημασιολογική βαρύτητα, ιδιαίτερα στη σύνδεσή της με τους ψυχολογικούς, κοινωνιολογικούς και ιδεολογικούς παράγοντες που την καθορίζουν.

Όπως έχει διαφανεί παραπάνω, η στέρηση της μητέρας, η παρουσία της απολυταρχικής θείας με τους κανόνες συμπεριφοράς που επιβάλλει και την αποξένωση από τους φίλους και τον κοινωνικό περίγυρο που συνεπάγεται, καθώς και η ουσιαστική απουσία του πατέρα από τη ζωή της, συμβάλλουν στη δημιουργία ενός περιβάλλοντος ενηλικίωσης για την Κυβέλη, το οποίο αναστέλλει την έκφραση των επιθυμιών της ηρωίδας και αποτρέπει ουσιαστικά την επικοινωνία. Η Κυβέλη, ζώντας

[370] Το «φράγμα της σιωπής» ως λογοτεχνικό μοτίβο γενικότερα και ως αντανάκλαση της δυσκολίας επικοινωνίας ανάμεσα στους ήρωες του Χατζή μελέτησε η Σταυροπούλου (2001: 209 – 239), σε σχέση κυρίως με κοινωνικούς, οικονομικούς και ιδεολογικούς παράγοντες. Για τη σύνδεση της γλώσσας με θέματα φυλετικής ταυτότητας και κοινωνικού ρόλου των φύλων θεμελιώδες παραμένει το έργο της Lakoff (1975), παρά τις επικρίσεις που έχει δεχθεί (δες Hall & Bucholtz 1995: 1 – 22). Πβ. επίσης Tannen (1993: 1996). Ειδικά για το ζήτημα της σιωπής δες, μεταξύ άλλων, Tannen & Saville – Troike (1985), Jaworski (1993), Kurzon (1998), Montiglio (2000) [για την αρχαία ελληνική γραμματεία]. Για τη «γυναικεία σιωπή» στη λογοτεχνία δες ιδιαίτερα Hedges & Fishkin (1994), Duncan (2004), Bussie (2007).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

από μικρή μέσα στην «αδιαφορία και τη σιωπή των τοίχων» (39) του σπιτιού της, κυριολεκτική και μεταφορική, μαθαίνει να βιώνει σιωπηρά τη στέρηση και την καταπίεση, αδυνατώντας να εκφράσει με τρόπο αποτελεσματικό τις διαφωνίες, τις αντιδράσεις ή τις πραγματικές της επιθυμίες.[371] Αποσύρεται έτσι σε έναν κόσμο ονειροπόλησης και φαντασίας, αναπτύσσοντας ταυτόχρονα έναν «εσωτερικό λόγο», ο οποίος διαχειρίζεται την εξωτερική εμπειρία και τις συνέπειές της στον εσωτερικό της κόσμο, παραμένοντας ωστόσο στο επίπεδο του ανείπωτου. Το συναισθηματικό κενό μετουσιώνεται σε αντίστοιχο λεκτικό.

Η λεκτική και «συναισθηματική» σιωπή της ηρωίδας συνδέεται άμεσα, όπως έχει παρουσιαστεί λεπτομερώς, με ένα σύνολο επιλογών ή εξωτερικών επιβολών, οι οποίες θα καθορίσουν την πορεία της ηρωίδας και τη διαμόρφωση της προσωπικότητάς της. Η καταλυτική (και τελικά καταστροφική) επίδραση της σιωπής διαφαίνεται έντονα σε κάθε επίπεδο διαπροσωπικών σχέσεων που αναπτύσσει η Κυβέλη, κυρίως στις ερωτικές της σχέσεις. Συγκεκριμένα, η σιωπή γίνεται κατεξοχήν παράγοντας παρερμηνείας αισθημάτων, τόσο των δικών της όσο και των άλλων, καθιστώντας τις βάσεις των σχέσεων αυτών σαθρές, και την επικοινωνία μεταξύ τους ανολοκλήρωτη και συχνά παραπλανητική.

Έτσι, από τη μάλλον «αθώα» και «ανώριμη» σιωπή που χαρακτηρίζει την πρώτη της σχέση με τον Άρη – αποτελώντας εξίσου αφορμή για παρερμηνείες[372] – η Κυβέλη προχωρά στη σύναψη της σχέσης με τον Σπύρο, η οποία χαρακτηρίζεται ως χτισμένη πάνω σε μια «σιωπηλή ψευτιά» (116). Στη διάρκεια της σχέσης αυτής η ηρωίδα καταφεύγει συχνά στο ψέμα, στην αποσιώπηση της αλήθειας ή διοχετεύει σε άλλες οδούς τα καταπιεσμένα συναισθήματά της, βιώνοντας μια αδυναμία ελεύθερης έκφρασης.[373] Στις σπάνιες περιπτώσεις που κατορθώνει η ηρωίδα να εκφραστεί, αυτό γίνεται με ιδιαίτερη δυσκολία.[374] Συνήθως όμως «καταπνίγει» τις επιθυμίες, τις

[371] Πβ. χαρακτηριστικά: «Γύριζε το βράδι μαραμένη και το προσκεφάλι της γινόταν μούσκεμα απ' τ' αναφιλητά. – Μανούλα μου! Μανούλα μου! ψιθύριζε δαγκώνοντας το μαξιλάρι της για να μην ακούγεται.» (78)

[372] «Δεν είπαν τίποτα. Τα λόγια είχαν πετρώσει μέσα τους. Τίποτ' άλλο. Μόνο να κάθονται έτσι πλάι – πλάι, πάνω στα χαλίκια, αντίκρυ στον ήλιο, πολλή ώρα, πολλά χρόνια, ώσπου ν' αποσπερίσει.» (70), «Δεν τον ρώτησε αν θα ξαναρχόταν του χρόνου, αν θα τον έβλεπε στην Αθήνα. Δεν το σκέφτηκε.» (73)

[373] «Σκέφτηκε πως δε θα μπορούσε να πει κι αυτή το ίδιο, αλλά σώπασε. Το πρώτο ψέμα του τούλεγε. Η πρώτη αλήθεια που αποσιωπούσε.» (111), «Η Κ. θύμωνε όταν δεν αναγνώριζε τις θυσίες της. Θύμωνε σιωπηλά, υπόκωφα κι επειδή δεν μπορούσε να του φωνάξει κατάμουτρα την αγανάχτησή της, έβρισκε ένα σωρό παροχετεύσεις.» (125),

[374] « - Μα γιατί δε λες τίποτα, τόσην ώρα; Όλο εγώ μιλάω. – Μα … τι να σου πω; … - Τόχω καημό που μου μιλάς τόσο λίγο. Σου τραβάω τα λόγια με το τσιγκέλι. … Άρχισε να μιλάει με δυσκολία. … Οι λέξεις σκάλωναν στο λαιμό της πριν ανεβούν στα χείλια της.» (112 – 113)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

διαμαρτυρίες τις πραγματικές ανάγκες, τις σκέψεις και τα συναισθήματά της.[375] Η σιωπή της ηρωίδας έτσι συνδέεται με την εστιακή «αλλοίωση» που ο Genette (2007: 266 – 267) ορίζει ως *παράλειψη*, αναφερόμενος σε περιπτώσεις αποσιώπησης σημαντικών σκέψεων του εστιακού ήρωα, οι οποίες, όπως υποστηρίχθηκε παραπάνω, εξυπηρετούν λόγους αφηγηματικής οικονομίας και επιτρέπουν στον αναγνώστη τη συμ-βίωση με την ηρωίδα της αγωνίας, της έκπληξης ή της απογοήτευσης.

Η άρνηση ή η αδυναμία της ηρωίδας να εκφραστεί στα παραπάνω επίπεδα έχει ως αποτέλεσμα να αναπτυχθούν δύο «φωνές», δύο είδη λόγου. Αρχικά υπάρχει ο εκπεφρασμένος λόγος ανάμεσά τους, που είναι όμως λόγος επιφανειακός και τελικά παραπλανητικός. Ο λόγος αυτός οδηγεί τον Σπύρο στην ψευδαίσθηση της αμοιβαιότητας στην ερωτική τους σχέση και την Κυβέλη σε ένα συνεχιζόμενο συναισθηματικό αδιέξοδο. Ο λόγος αυτός αντί να συντελεί στην επικοινωνία ουσιαστικά τη δυσχεραίνει, δημιουργώντας μια σειρά από παρερμηνείες. Έτσι η «παρεξήγηση» (108) στην οποία βασίστηκε εξαρχής η σχέση τους παρατείνεται με αυξανόμενο ρυθμό.[376] Υπάρχει κατόπιν ο άρρητος λόγος, ο οποίος εκφράζει τη συνείδηση, τα «πραγματικά» αισθήματα της Κυβέλης, λόγος που είναι εν τη γενέσει του εσωτερικός και παραμένει τέτοιος, χωρίς να βρίσκει λυτρωτική διέξοδο στην επικοινωνία με το περιβάλλον. Στις περισσότερες περιπτώσεις τα δύο είδη του λόγου είναι αντιφατικά μεταξύ τους, όπως αποκαλύπτει στον αναγνώστη ο «ανώτερος» αφηγητικός λόγος, που έχει πρόσβαση και στους δύο:

> *Του χάιδευε τα μαλλιά, του σκούπιζε τα δάκρυα με τα χείλια της, του μουρμούριζε γλυκόλογα και χαϊδευτικά* ***πνίγοντας την ειρωνική φωνή που κορόιδευε μέσα της*** *…*
> *- Μη, αγόρι μου! Να χαρείς! Σ' αγαπώ τόσο πολύ.*
> ***Είχε πια συνηθίσει τα ψέματα. Στο τέλος μάλιστα τάλεγε τόσο εύκολα, τόσο πειστικά, ώστε κατάντησε ν' αναρωτιέται μήπως τυχόν τον αγαπούσε πραγματικά****.*
> (127) [η έμφαση δική μου]

[375] «Έπνιγε ένα σωρό διαμαρτυρίες μέσα της, μα ήταν αποφασισμένη να μη του δείξει ποτέ της πόσο της κόστιζαν όλες ετούτες οι μικροθυσίες.» (113) «δεν θα του έλεγε ποτέ τι ήταν για κείνη τα χαμόγελα κι οι ματιές των γνωστών … Κανένας δε θα μάθαινε ποτέ πόσο δύσκολα, πόσο τραυματικά κι αγέρωχα είναι τα πρώτα νιάτα ενός κοριτσιού, ώσπου να λυγίσουν σιγά – σιγά ως κάτω, ίσαμε που να χάσουν ως και τη μνήμη ακόμα μιας κορυφής.» (114)

[376] Για τη διαφορετική ερμηνεία του ίδιου στοιχείου από τους δύο ήρωες πβ. χαρακτηριστικά το παρακάτω απόσπασμα: «Μια φορά τον δάγκωσε δυνατά στον ώμο. Ο Σπύρος νόμισε πως τόκαμε από ευγνωμοσύνη, από πλήρωση κι ήταν περήφανος για το σημάδι.» (128)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Ένας άλλος παράγοντας που σχετίζεται με τη σιωπή και την καθορίζει σε σημαντικό βαθμό είναι η έλλειψη σαφήνειας, ειρμού και λογικής καθαρότητας στη σκέψη της Κυβέλης. Η ηρωίδα σε αρκετές περιπτώσεις δεν μιλά διότι πολλά πράγματα είναι ακόμη αξεδιάλυτα, απροσδιόριστα ή συνεχώς μεταβαλλόμενα μέσα της. Η σιωπή έτσι ακολουθεί μια κατάσταση άγνοιας, η οποία δεν μπορεί παρά να μένει «αμετάφραστη» σε επίπεδο λόγου, όπως διαπιστώνει αργότερα η ίδια, καθιστώντας τις λέξεις «αδειανές» και γι' αυτό «άχρηστες»:

> *Για πρώτη φορά κατάλαβε σαστισμένη πως όλη τούτη η **σιωπηλή**, ατομική της ιστορία ήταν ολότελα **αμετάφραστη**. Τι να πεις; Ήταν σαν εκείνα τα θρύψαλα του υδραργύρου που αλλάζουν σχήμα μόλις τ' αγγίξεις. Οι λέξεις ήταν άχρηστες, αδειανές, αδιάφορες* (159)

Η έλλειψη ακρίβειας σε επίπεδο «σημαινομένου», με διαφορετικό όμως τρόπο, ισχύει επίσης ως βασική αιτία σιωπής στη φάση της ζωής της που συμβιώνει με τον Άρη, σε αρχικό τουλάχιστον στάδιο. Επιπλέον, την περίοδο εκείνη, όπως υποστηρίχθηκε, η Κυβέλη εμπλέκεται σε μια διαδικασία «αυτο-σιώπησης», περισσότερο συνειδητής με το πέρασμα του χρόνου. Επιχειρεί να καταπνίξει μέσα της τη διαμαρτυρία, την αμφισβήτηση, την αντίδραση, που θα σήμαιναν παραδοχή σχετικά με τον «αληθινό» χαρακτήρα του Άρη και αποδοχή της ματαιότητας μιας πλανημένης επιλογής.[377] Αν όμως ο λόγος σε επίπεδο ενδοσκόπησης και βαθύτερης επικοινωνίας καθίσταται επώδυνος συναισθηματικά για την ηρωίδα (και γι' αυτό αποφεύγεται), στις καθημερινές συνδιαλλαγές κρίνεται ως απαραίτητος τρόπος διατήρησης του ενδιαφέροντος του Άρη. Έτσι η ηρωίδα επιχειρεί να αναιρέσει μια «βαρετή» για τον άλλο σιωπή, αν και για την ίδια μια σιωπή που σημαίνει ανάπαυση από μια εξουθενωτική «επικοινωνία»:

> *Μα κοντά του ήταν πάντα ανήσυχη, καταλάβαινε πως έπρεπε να τον κερδίσει. Γι' αυτό της ήταν αδύνατο να μείνει σιωπηλή. Κι όμως θα τόθελε τόσο πολύ.* (186)

[377] Η άγνοια, σε συνδυασμό με έλλειψη αυτοπεποίθησης, οδηγούν την ηρωίδα στη φάση αυτή της ζωής της να μην προβάλλει λεκτική έστω αντίσταση στον Άρη. Πβ. «Πήγε κάτι να του απαντήσει, μα σταμάτησε. Αναρωτήθηκε μην είχε δίκιο, στο βάθος. … Την άλλη φορά ξανάβγαινε νικημένη.» (208) Ακόμη και προς το τέλος της σχέσης τους η Κυβέλη δεν μιλά «από ντροπή»: «Τι να πει; Πως της φαινόταν σα μια αισχρή εκπόρνευση, πως τον έβλεπε σα μια κοινότατη κοκότα; Δε θα τόλεγε ποτέ. Ντρεπόταν άλλωστε που το σκεφτόταν έτσι.» (216)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Η ηρωίδα αισθάνεται ανίσχυρη να ελέγξει τόσο το λόγο της όσο και τη σιωπή της. Η ηγεμονική παρουσία του Άρη της έχει επιβληθεί πλήρως. Σε παρόμοιες στιγμές η Κυβέλη αναπολεί τη ζωή της με τον Σπύρο, στην παρουσία του οποίου πλέον η σιωπή λαμβάνει τη σημασία της βαθύτερης επικοινωνίας, της ασφάλειας σε μια σχέση στοργής και κατανόησης, στην οποία ο λόγος είναι απλά περιττός:

> *Νάναι βράδι και να βρισκόταν κάποιος να τη συμπονέσει, να της χαϊδέψει τα μαλλιά και να μη χρειαστεί να του μιλήσει. Κάποιος που να ξέρει.* (213)[378]

Η τελική συναισθηματική έκρηξη της ηρωίδας, που συνοδεύει μια διαδικασία συνειδητοποίησης και ενδοσκόπησης, σε κάποιον τουλάχιστο βαθμό, ισοδυναμεί με προσπάθεια υπέρβασης μιας σιωπής σωρευμένης για χρόνια:

> *Άξαφνα άρχισε να βρέχει. Μια σκληρή άγρια βροχή, μια ξεφρενιασμένη γυναίκα πούχει σωπάσει χρόνια ολόκληρα. Ήταν, α, τέτοια ανακούφιση.* (222)

Δεν είναι τυχαίο ότι η Κυβέλη βγαίνει στο δρόμο, αφήνοντας πίσω ένα δωμάτιο στο οποίο, μετά την αποχώρηση του Άρη, κυριαρχεί μια σιωπή που «ήταν γεμάτη αίμα και πυρετό και λόγια που δεν ειπώθηκαν.» (220). Η σιωπή δεν είναι πλέον κενή, λογικά επεξεργασμένου ή σαφούς, νοήματος, αλλά πλήρης μη εκπεφρασμένου λόγου. Τα «λόγια» που δεν ειπώθηκαν, εκφερόμενα αφηγηματικά σε παρατιθέμενο μονόλογο, αν και έχουν λυτρωτικό συναισθηματικό αποτέλεσμα, παραμένουν ωστόσο ακόμη περιεχόμενο της ενδοφασίας της ηρωίδας. Η Κυβέλη «μιλούσε πάλι νοερά στον Άρη … γιατί ήταν τόσο εύκολο να του μιλήσει τις στιγμές που δε βρισκόταν εκεί.» (222)

Είναι ιδιαίτερα σημαντικό ότι η σιωπή της ηρωίδας συνεχίζει ουσιαστικά να επικρατεί απόλυτα τόσο στη διάρκεια της συναισθηματικής της έκρηξης όσο και μετά την απόφασή της να εγκαταλείψει τον Άρη και να επιστρέψει στην Αθήνα. Η διαδικασία συνειδητοποίησης και οι έμπρακτες συνέπειές της παραμένουν «σιωπηλές». Αισθάνεται το γυρισμό της στην Αθήνα σα «μια βουβή πέτρα.» (230),

[378] Η σιωπή στο σπίτι, όταν λείπει ο Άρης, είναι ανακουφιστική «Καμιά φορά αργούσε το βράδι να γυρίσει. Και τότε το σπίτι ήταν γεμάτο από μια μαλακιά σιωπή, σαν άσπρο βελούδο. Έφευγε απ' την ατμόσφαιρα κείνη η περίεργη ένταση που δημιουργούσε η παρουσία του.» (213) Πβ. την *προληπτική* αναφορά στη «δύναμη της σιωπής»: «Πόσο νοστάλγησε αργότερα αυτή τη δύναμη της σιωπής, όταν ένιωσε πως η ζωή σώνεται, σώνεται κάθε στιγμή και δε μπορούσε πια να το ξέρει μονάχη της και να πεθάνει μονάχη της.» (80)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ενώ αδυνατεί να επικοινωνήσει τόσο με την οικογένειά της και με τη Ματίνα, όσο, όπως διαπιστώνει τραγικά, και με τον Σπύρο.[379] Ο Σπύρος ήταν το τελευταίο πρόσωπο, κατά την Κυβέλη, το οποίο θα μπορούσε να καταλάβει την απόφασή της να προσδώσει νέο βάθος στη ζωή της, αναθεωρώντας τους μέχρι τότε στόχους και το περιεχόμενό της:

> *Αναλογίστηκε με τρόμο πόσο προσωρινή, πόσο πρόχειρη στάθηκε η ως τα τότε ζωή της, ο αγώνας του αφρόψαρου που τρέχει πίσω απ' τη συρτή. Όμως τούτη τη φορά ήταν αποφασισμένη ν' ακούσει* ***τη φωνή του βυθού****. Όλ' αυτά θα τάνιωθε ο Σπύρος. Σίγουρα θα τάνιωθε.* (235) [η έμφαση δική μου]

Η ηρωίδα αποφασίζει να «ακούσει» τη βαθύτερη φωνή της ύπαρξής της, η οποία στο σημείο αυτό συνδέεται με μια προσέγγιση της ζωής που υπερβαίνει επιφανειακές και ματαιόδοξες επιδιώξεις. Ενώ όμως, όπως είναι πρόδηλο στο σημείο αυτό, έχει επιτύχει μια παρόμοια εμβάθυνση όσον αφορά την επικοινωνία με τον εαυτό, η επικοινωνία με τον *Άλλο* (και η συνακόλουθη έκφραση των εσώτερων σκέψεων και συναισθημάτων) παραμένει ανολοκλήρωτη. Στο τέλος του έργου η Κυβέλη παρουσιάζεται μόνη, κλεισμένη στο δωμάτιο και στον εαυτό της, αδυνατώντας να (επι) -κοινωνήσει σε οποιονδήποτε την αυτογνωσία ή τη νέα «ενορατική» θεώρηση της ζωής που έχει αποκτήσει.

Γενικά, το οικογενειακό – φιλικό περιβάλλον, η υπερβολική (και απαιτητική) αγάπη του Σπύρου, η εγωιστική επιθυμία του Άρη, οι καθεστώσες συμβάσεις (είτε παραδοσιακές είτε «εκσυγχρονισμένες») λειτουργούν ως μηχανισμοί «σίγασης» της ηρωίδας και επιβολής σ' αυτήν μιας ετεροπροσδιορισμένης «φωνής». Από τους τέσσερις τύπους «σίγασης» που διακρίνει η Lakoff (1995), στο έργο εμφανίζονται με μεγαλύτερη συχνότητα οι δύο: ο έλεγχος του θέματος συζήτησης (*topic control*) και ο έλεγχος της ερμηνείας (*interpretive control*).[380] Ο πρώτος αναφέρεται στην επιβολή κάποιου συγκεκριμένου θέματος συζήτησης στον «συνομιλητή», ο οποίος δεν μπορεί (ή δεν επιθυμεί) να συμμετάσχει στη «συζήτηση» από άγνοια ή αδιαφορία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι ατέλειωτοι μονόλογοι του Σπύρου και οι «ρητορικές ερωτήσεις» που απηύθυνε στην Κυβέλη, χωρίς η ίδια να συμμετέχει ενεργά (λ.χ.

[379] Η Κυβέλη χαρακτηριστικά, μετά την είδηση του θανάτου του Σπύρου, αισθάνεται να είναι γύρω της «τοίχοι παντού και πέτρες και τυφλά παράθυρα χωρίς μιλιά.» (240).
[380] Τους άλλους δύο τύπους συνιστούν η διακοπή (*interruption*) και η έλλειψη απόκρισης (*nonresponse*).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

123), η επιλογή των θεμάτων συζήτησης από τον Άρη (185 – 186), ο οποίος έκρινε για την ίδια τι την ενδιέφερε και τι όχι (« - Μα […] δεν ξέρω αν έχουν κανένα ενδιαφέρον για σένα όλες αυτές οι ιστορίες, έκαμε εντελώς θεωρητικά ο Άρης και προεξοφλώντας την απάντηση συνέχισε 185), και τα θέματα συζήτησης του φιλικού της κύκλου στο Παρίσι:

> *Ω! Αυτή η μανία των αντρών να σου σερβίρουν αμέσως με ποια γυναίκα κοιμήθηκαν χτες βράδι κι όλες τις λεπτομέρειες και συγκρίσεις κι αποφθέγματα κι αυτοσχέδιες παραλλαγές, χωρίς να σε ρωτάν αν δίνεις πεντάρα για όλ' αυτά.* (191)

Όπως φαίνεται ξεκάθαρα στο παραπάνω απόσπασμα, ο ισχυρός ανδρικός λόγος επιχειρεί να επιβληθεί στη γυναικεία συνείδηση, επιδεικνύοντας και ταυτόχρονα εδραιώνοντας τον ηγεμονικό του ρόλο.

Περισσότερο αποτελεσματικός μηχανισμός παρόμοιας επιβολής είναι ωστόσο ο δεύτερος τύπος σίγασης, καθώς τελείται με πιο λεπτούς και έμμεσους τρόπους. Ο έλεγχος της ερμηνείας περιλαμβάνει τη δυνατότητα ορισμού του νοήματος της επικοινωνίας μεταξύ ανδρών – γυναικών, εκτίμησης της συμπεριφοράς και του εκφερόμενου λόγου (ή της σιωπής), καθορισμού του «σωστού» τρόπου και ύφους, κλπ. Ο (ανδρικός κατεξοχήν) κυρίαρχος λόγος επιβάλλει τις δικές του ερμηνείες των επικοινωνιακών περιστάσεων και συνεπειών τους στον (γυναικείο) υποτασσόμενο, όπως φαίνεται χαρακτηριστικά στο παρακάτω απόσπασμα:

> *- Χμ! Εγώ νομίζω κάτι πάρα πάνω. Δεν είναι αρκετό νάναι δυο πάνω στη γη, είναι πολύ, πάρα πολύ, περισσότερο απ' ό,τι χρειάζεται. Μονάχος του, πάντα είναι κανείς ευτυχισμένος. Το ζήτημα μπαίνει απ' τη στιγμή που θα παρουσιαστεί ο άλλος.*
> *- Ωχ! Θέ μου! Φιλοσοφία «Μπουκέτου».*
> *Τόπε κοφτά, στεγνά, με μια έκφραση αηδίας που την πλήγωσε. Έδειχνε πάντα μια τσουχτερή περιφρόνηση για ό,τι θεωρούσε κουτό ή γελοίο.*
> *Ναι, μα αυτό που του είχε πει δεν ήταν ούτε κουτό, ούτε γελοίο, ούτε φιλοσοφία «Μπουκέτου». Μαζεύτηκε πάλι στο καβούκι της, σα σάλιαγκος που τον τρυπάς με την καρφίτσα.* (101)

Ο Σπύρος επιβάλλει στην Κυβέλη τη δική του ερμηνεία των λόγων της. Η ηρωίδα, παρά τη διαφωνία της για το ερμηνευτικό πλαίσιο του Σπύρου, πληγωμένη από την

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

επιθετική και εξουσιαστική συμπεριφορά του, αποσύρεται στο καβούκι της σιωπής της, δείγμα και ταυτόχρονα διαιώνιση της αδυναμίας της.[381]

Παρόμοια, ο Σπύρος αξιώνει να ερμηνεύει όχι μόνο τον λόγο αλλά και τη σιωπή της ηρωίδας:

> *- Όταν, άλλοτε, δε μιλούσες, σκεφτόμουν πως δε μπορούσες να εκφραστείς. Τώρα όμως πιστεύω πως δεν είχες τίποτα να πεις. Εννοώ τίποτα που να λέγεται, τίποτα συγκεκριμένο. Είχες διάφορα θολά πράματα στο μυαλό σου, χωρίς ειρμό και χωρίς σχήμα. Γι' αυτό άλλωστε σου ήταν αδύνατο να μιλήσεις για μας. Σου ήταν δύσκολο ν' αυτοσχεδιάσεις χωρίς αντίκρυσμα.* … (152)

Παράλληλα προς τις παραπάνω εξωτερικές κυριαρχικές επιβολές στο λόγο και στη σιωπή της ηρωίδας λειτουργεί μια διαδικασία «αυτο-σιώπησης» (*self-silencing*), αναστέλλοντας όποια δυνατότητα έκφρασης της είχε απομείνει. Η Κυβέλη εσωτερικεύει από μικρή τον εξωτερικά ασκούμενο έλεγχο του λόγου της και μαθαίνει να ζει σε ένα περιβάλλον έλλειψης επικοινωνίας και «α-φασίας». Μεγαλώνει κλεισμένη σε έναν «ατέλειωτο μονόλογο» (123).[382] Ο εκφερόμενος λόγος είτε ελλείπει εξολοκλήρου είτε προβάλλεται ως παραπλανητικός, λειτουργικά ανενεργός, να εξυπηρετεί περισσότερο μιαν έμμονη κρυψίνοια παρά να αποκαλύπτει και να μοιράζεται. Ο εσωτερικός της λόγος, κατά καιρούς συγκεχυμένος, ερμητικός, μεταμορφούμενος, παραμένει σε μεγάλο βαθμό απρόσιτος (για τους άλλους, ακόμη και για την ίδια), ανερμήνευτος ή δυσλεκτικά ανεπαρκής.

Αφηγηματικά, η ψυχο-αφήγηση και ο αφηγημένος μονόλογος που χρησιμοποιούνται αποτυπώνουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του λόγου της ηρωίδας τονίζοντας τις ελλείψεις, την αδυναμία και την ανεπάρκειά του. Με το ίδιο γεγονός συνδέεται πιθανώς και η αποφυγή γενικά του παρατιθέμενου μονολόγου. Η έλλειψη της «φωνής» της ηρωίδας, ακόμη και με τη μορφή της άρθρωσης εσωτερικού λόγου

---

[381] Ανάλογες είναι οι περιπτώσεις που η Κυβέλη υπαναχωρεί (φαινομενικά) και παρουσιάζεται να υιοθετεί τις ερμηνείες της θείας της, αποφεύγοντας να συγκρουστεί μαζί της ή θεωρώντας ανώφελη την προσπάθεια επικοινωνίας. Πβ. λ.χ. «- Γιατί είσαι έτσι ανευχάριστο, παιδί μου; ρωτούσε συχνά η θεία Αγλαΐα. Τι σου λείπει; Κι επειδή το παιδί δεν απαντούσε, επέμενε. – Γιατί δεν απαντάς; Τι σου λείπει; - Δε μου λείπει τίποτα, θεία Αγλαΐα, έλεγε τέλος η Κυβέλη.» (80). Η νεαρή ηρωίδα όχι μόνο δεν έχει δικαίωμα καταφυγής στη σιωπή αλλά εξαναγκάζεται σε μία παραδοχή που θα ευχαριστήσει την εξουσιαστική θεία της. Πβ. επίσης την ερμηνεία που επιβάλλει ο Σπύρος στην παραδοχή της Κυβέλης ότι τον αγαπά «σαν όλους τους ανθρώπους που αγαπά» (105 – 106) και αποτελεί την αφετηρία της σχέσης τους. Ο Σπύρος δεν «ακούει» - κυριολεκτικά και μεταφορικά – την ηρωίδα: «Έλεγε αλήθεια. Μα εκείνος δεν άκουσε. Είχε πάντα την ικανότητα ν' ακούει αυτό που ήθελε.» (106).

[382] Η φράση αυτή αναφέρεται στα εφηβικά χρόνια του Σπύρου αλλά χαρακτηρίζει ιδιαίτερα εύστοχα και την Κυβέλη.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

τονίζει, πέρα από την έλλειψη επικοινωνίας με τους άλλους, την αδυναμία της για ενδοσκόπηση, για ενδοφασία, για έκφραση επιθυμιών, βαθύτερων σκέψεων και αισθημάτων. Πρόκειται ακριβώς για μια ουσιαστική «αναπηρία» της ηρωίδας, η οποία την οδηγεί να βιώσει το γεγονός του «αντιχρονισμού» σε τόσο δραματικές για την ίδια διαστάσεις.

Όπως γίνεται εμφανές από τα παραπάνω, ο λόγος της ηρωίδας καταπιέζεται άλλοτε κατάφωρα και άλλοτε με υπόγειες και υπονομευτικές διαδικασίες, από εξωτερικούς εξουσιαστικούς παράγοντες που επιχειρούν να του επιβληθούν και να τον προσδιορίσουν. Αντίστοιχα, η έλλειψή του, η σιωπή είτε σηματοδοτεί (συνηθέστερα) την αδυναμία έκφρασης εσώτερων επιθυμιών της Κυβέλης, είτε (σπανιότερα) της στερείται ως δικαίωμα ελεύθερης επιλογής.[383] Η ηρωίδα καθορίζεται από αυτήν την αδυναμία ελέγχου του λόγου και της σιωπής της. Ο λόγος προβάλλει έτσι ως κατεξοχήν πεδίο του αφηγηματικού και πολιτισμικού γενικότερα αρχέτυπου της *Απαγόρευσης* που επιβάλλεται στη γυναικεία συνείδηση.

Προς επίρρωσιν αυτής της διαπίστωσης, αξίζει να σημειωθεί ότι τα δύο μοναδικά σημεία στο έργο της Κρανάκη στα οποία εκφράζονται σε μεγάλη έκταση και βάθος σκέψεις και συναισθήματα της ηρωίδας παρουσιάζονται ως περιεχόμενο «γραπτού» επιστολικού λόγου. Πέρα από την αδυναμία ουσιαστικής επικοινωνίας και τις παρερμηνείες για τις οποίες δίνει αφορμή η πρώτη επιστολή, και τη μορφή ουσιαστικά εσωτερικού μονολόγου που ενέχει η δεύτερη (η οποία εξάλλου ποτέ δεν επιδίδεται), το γεγονός αυτό συνδέεται με γενικότερα αφηγηματικά ζητήματα αλλά και το μοτίβο της *σιωπής* vs *έκφρασης* σε σχέση με το γυναικείο λόγο.

Η αφήγηση στο έργο της Κρανάκη γίνεται μέσω της «συγγραφικής φωνής», κατά τη Lanser (1992), καθώς μεσολαβείται από έναν ετεροδιηγητικό (εξω-διηγητικό) αφηγητή και απευθύνεται σε έναν αφηγηματικό αποδέκτη που αναλογεί με το «αναγνωστικό κοινό». Εφόσον δεν υπάρχουν στο κείμενο σημεία διαφοροποίησης μεταξύ τους, στις περιπτώσεις αυτές είναι συνήθης (επιτρέπεται ή και καλλιεργείται) η ταύτιση του αφηγητή με τον συγγραφέα και του αποδέκτη της αφήγησης με τον εαυτό του. Με τον τρόπο αυτό η αφήγηση ενέχει τα χαρακτηριστικά της «δημόσιας

[383] Για τα διαφορετικά είδη της σιωπής και τη λειτουργία τους είτε ως ένδειξη παθητικότητας είτε αντίθετα ως σημείο δύναμης, από τη σκοπιά της ανθρωπολογίας, δες Gal (1995), όπου και σχετική βιβλιογραφία.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

φωνής», εν αντιθέσει προς την «ιδιωτική φωνή» αφηγήσεων με αποδέκτες μυθοπλαστικούς χαρακτήρες.[384]

Οι «συγγραφικοί» αφηγητές μπορούν να επιδοθούν σε μια σειρά πράξεων που υπερβαίνουν την απλή αναπαράσταση των λόγων και πράξεων των μυθοπλαστικών προσώπων (*extrarepresentational acts*), όπως σκέψεις, κρίσεις, γενικεύσεις σχετικά με τον κόσμο «πέρα» από τη μυθοπλασία, άμεση αποστροφή προς τον αποδέκτη της αφήγησης, σχόλια σχετικά με την αφηγηματική διαδικασία, υπαινιγμούς σε άλλους συγγραφείς και κείμενα. Αυτές οι πράξεις ορίζονται από τη Lanser (1992: 16 – 17) ως «εμφανής συγγραφικότητα» ή απλά «συγγραφικότητα» (*overt authoriality*) και θεωρούνται ότι διεκδικούν μεγαλύτερο βαθμό αυθεντίας από την απλή αναπαραστατική αφηγηματική λειτουργία, καθώς εμπλέκονται σε δημόσιες συζητήσεις σχετικά με λογοτεχνικά, κοινωνικά ή πνευματικά ζητήματα.[385] Επιπλέον, αυτού του είδους οι λειτουργίες δίνουν τη δυνατότητα στον αφηγητή να συνθέσει μια σειρά από αρχές, συμβάσεις και αξίες του κειμένου (*maxims*), που αποτελούν τη βάση της αληθοφάνειας των γεγονότων και των χαρακτήρων που περιλαμβάνει.

Η «συγγραφική φωνή» παραδοσιακά ταυτίστηκε με το ανδρικό φύλο. Έτσι, καθώς ο ετεροδιηγητικός αφηγητής δεν χρειάζεται να οριστεί ως προς το φύλο του, η χρήση της συγκεκριμένης φωνής επέτρεψε στις γυναίκες συγγραφείς να έχουν πρόσβαση στην «ανδρική» αυθεντία, εξασφαλίζοντας σε αυτές και στα κείμενά τους μεγαλύτερη αποδοχή και δημόσιο κύρος (σε αντίθεση με την περίπτωση που η συγγραφική φωνή ορίζεται ως γυναικεία).[386] Η Κρανάκη αξιοποιεί συστηματικά τη φωνή αυτή και τις δυνατότητές της για να προσδώσει μεγαλύτερο κύρος στη λογοτεχνική πραγμάτευση και στη δημόσια έκφραση βιωμάτων και συνειδητοποιήσεων σε σημαντικό βαθμό προσωπικών. Αποφεύγει έτσι την υποκειμενικότητα, αλλά και το γραφικό συναισθηματισμό που με τρόπο πατροναριστικό και υπεροπτικό αποδίδεται συχνά σε έργα γυναικών – συγγραφέων, που θεωρούνται γενικά παράγωγα ενός γυναικείου «ενστίκτου» παρά προϊόντα συγγραφικής τέχνης. Η αφηγητική φωνή στο έργο της, με αρκετές ενδείξεις

[384] Για τη δημόσια και την ιδιωτική φωνή σε αφηγήσεις δες Lanser (1981, 1986).

[385] Απ' την άλλη μεριά η Lanser αναγνωρίζει την ορθότητα της παρατήρησης της Rimmon – Kenan (1983: 103) ότι όταν ο αφηγητής γίνεται πιο εμφανής, μειώνονται οι πιθανότητες να είναι πλήρως αξιόπιστος, καθώς οι ερμηνείες του, κρίσεις, γενικεύσεις, κλπ. δεν είναι πάντα συμβατές με τις νόρμες του υπονοούμενου συγγραφέα.

[386] Ταυτόχρονα βέβαια τέτοιου είδους αφηγητές ενισχύουν τον «ανδροκεντρισμό» της αφηγηματικής αυθεντίας, ένα, τρόπον τινά, «αναγκαίο κακό», το οποίο επιβάλλουν οι εξωτερικές συνθήκες που επηρεάζουν την παραγωγή και τη διάδοση της λογοτεχνίας σε μιαν ορισμένη εποχή. Δες Lanser (1992: 16 – 18).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

«συγγραφικότητας»,[387] είναι «υπεράνω» φύλου, αξιώνοντας μιαν ιδιαίτερη ανωτερότητα σε επίπεδο γνωστικό, κριτικό, ερμηνευτικό και αξιακό και επιχειρώντας έτσι το μεγαλύτερο δυνατό βαθμό της «λεκτικής αυθεντίας» (*discursive authority*).[388] Όπως έχει παρουσιαστεί παραπάνω, ο αφηγητής της Κρανάκη μπορεί να διατυπώσει κρίσεις και να προτείνει ερμηνείες σχετικά με τη γυναικεία και την ανδρική φύση, τον κόσμο, κλπ., χωρίς να διακινδυνεύσει την αντίδραση του αναγνώστη.

Είναι χαρακτηριστικό ωστόσο, όπως προαναφέρθηκε, ότι ο μεγαλύτερος βαθμός συναισθηματικής έκφρασης της ηρωίδας επιτρέπεται μόνο μέσω επιστολών που έχουν ως τυπικό αντικείμενο απεύθυνσης το κατεξοχήν γι' αυτήν αφηγηματικό *Αντικείμενο* αναζήτησής της, τον Άρη. Οι επιστολές αυτές λαμβάνουν έτσι το ηχόχρωμα της *προσωπικής φωνής*, κατά τη Lanser, η οποία επεντίθεται στο ευρύτερο πλαίσιο της *συγγραφικής φωνής*. Η φωνή αυτή, στις συγκεκριμένες επιστολές, εμφανίζει όλα τα χαρακτηριστικά που παραδοσιακά (και σαφώς πατροναριστικά) έχουν συνδεθεί με τη γυναικεία γραφή (εξομολογητικός, συναισθηματικός τόνος, έλλειψη συνοχής και ειρμού, επαναλήψεις, ανακόλουθα, κλπ., χαρακτηριστικά που εξάλλου συναντώνται και στον «εσωτερικό μονόλογο») λειτουργώντας αντιστικτικά προς το περικείμενο της «ανδροκεντρικής» αφηγητικής αυθεντίας, στο οποίο παρόμοια χαρακτηριστικά συνήθως ελλείπουν.[389]

Έτσι, ο αναγνώστης αποκτά πρόσβαση στην υποκειμενική ιδιωτική φωνή της ηρωίδας, η οποία όμως δεν φέρει αφηγηματικά το κύρος της «δημόσιας» έκφρασης. Τα «αληθινά» συναισθήματα της ηρωίδας εκφέρονται μέσω της προσωπικής φωνής, ενώ η υπόλοιπη αφήγηση εκφέρεται με τη συγγραφική, αποδίδοντας ιδιαίτερα αποτελεσματικά ένα κεντρικό ζήτημα: η έκφραση της ηρωίδας περιορίζεται στον

---

[387] Ως στοιχεία «συγγραφικότητας» στο έργο της Κρανάκη μπορούν να θεωρηθούν οι περιπτώσεις χρήσης του «διαχρονικού» Ενεστώτα, όπως εντοπίστηκαν παραπάνω, διακειμενικές αναφορές σε έργα του Καβάφη και του Καζαντζάκη που προαναφέρθηκαν, κειμενικές αναφορές που παραπέμπουν στην οργανωτική λειτουργία του αφηγητή, κ.ά.

[388] Όπως υποστηρίζει η Lanser (1992: 18), είναι δυνατό τα έργα γυναικών – συγγραφέων να φέρουν μεγαλύτερο δημόσιο κύρος όταν η αφηγηματική φωνή δεν έχει οριστεί ως γυναικεία, όπως ακριβώς συμβαίνει με την αφηγητική φωνή στο έργο της Κρανάκη.

[389] Είναι αξιοσημείωτο ότι στα σημεία αφηγημένου μονολόγου στο έργο συναντώνται επίσης κάποια χαρακτηριστικά της θεωρούμενης «γυναικείας» γραφής, όπως επιφωνήματα, επαναλήψεις, κλπ. (χαρακτηριστικά επίσης της «προφορικότητας» του λόγου). Θεωρούμε πάντως, όπως μεγάλη μερίδα της σύγχρονης έρευνας στον τομέα αυτό, ότι η γλωσσική χρήση, στην προφορική ή γραπτή έκφανσή της, δεν αντλεί κατά τρόπο «φυσικό» από το φύλο του ομιλητή, αλλά αποτελεί ιδεολογικό κατασκεύασμα: οι κυρίαρχες (*hegemonic*) πολιτισμικές προσδοκίες και παραδοσιακά σχήματα, που ρυθμίζουν την «κανονική» φυλετική συμπεριφορά, επηρεάζουν καθοριστικά και τον έμφυλο λόγο (πβ. Borker 1980). Από την πλούσια βιβλιογραφία για το ζήτημα της λεγόμενης "*écriture feminine*" δες ενδεικτικά Jones (1981), Brée (1983), Showalter (1985), Λαμπρινίδη (2002), Olsen (2005), Bénard & Hayward (2006), Bryden (2006), Wardle (2007).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ιδιωτικό χώρο. Η ηρωίδα στα σημεία αυτά «εκφράζεται» *de profundis*, χωρίς – παραδόξως – να το επιτυγχάνει ποτέ. Το τελικό αποτέλεσμα είναι να ενταθεί η αίσθηση της ετερο- και αυτο-επιβαλλόμενης σιώπησης της ηρωίδας, που καθίσταται βασικός αφηγηματικός στόχος, και ενισχύεται από την τελική εικόνα «εγκλεισμού» της στο σκοτάδι (και τη σιωπή) του δωματίου της και μετωνυμικά του εαυτού της.

Η μόνη ουσιαστική δυνατότητα έκφρασης που παραχωρείται στην ηρωίδα είναι η εξωλεκτική, εξωγλωσσική επικοινωνία μέσω του μουσικού κώδικα. Ο μόνος τρόπος για να συναισθανθεί, να κατανοήσει και να εκφράσει τα εξωτερικά και εσωτερικά της βιώματα είναι η μουσική. Για τον ίδιο λόγο, κατά την επιστροφή της Κυβέλης στην Αθήνα, στο τελευταίο κεφάλαιο, η επαφή της με τη μουσική είναι η μοναδική ικανοποιητική, επιτυχής και «ανανεωτική» εμπειρία έκφρασης. Στο πλαίσιο αυτό μπορεί να νοηθεί και ο τίτλος του έργου, ο οποίος όχι μόνο εναρμονίζεται με την έμφαση σε αυτή τη δυνατότητα της μουσικής, αλλά επιπλέον αντανακλά την αφηγητική – συγγραφική «αδυναμία» να αποδοθεί στην ελληνική και γενικά σε οποιαδήποτε «γλώσσα» η κεντρική «αλήθεια» του έργου. Ο τίτλος έτσι αποδίδει μια διπλή απόπειρα έκφρασης: της μυθοπλαστικής ηρωίδας να εκφραστεί μέσω της μουσικής και της δημιουργού του μυθοπλαστικού κόσμου να εκφραστεί μέσω της συγγραφής. Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι αυτούς τους δύο τρόπους έκφρασης φαντάζεται η Κυβέλη – παιδί ως μόνες συναισθηματικές διεξόδους αλλά και τρόπους εκδίκησης του σκληρού περιβάλλοντός της (85). Τελικά, η Κυβέλη επιλέγει τη μουσική, η Κρανάκη τη συγγραφή (ενώ ασχολείται, όπως είναι γνωστό, παράλληλα και με τη μουσική).[390]

Κατά συνέπεια, σε επίπεδο τουλάχιστον αναγνωστικής πρόσληψης, η διαδικασία της συγγραφής και το αποτέλεσμά της (το αφήγημα που έχει ανά χείρας ο αναγνώστης) ανάγονται σε δείγματα υπέρβασης της σιωπής. Η αφήγηση μορφοποιεί ένα ενδιαφέρον νοηματικό και γλωσσικό παιχνίδι: η δύναμη του λόγου της Κρανάκη είναι η πειστική λογοτεχνική αναπαράσταση της αδυναμίας του λόγου της Κυβέλης (στο βαθμό που συγγραφέας και ηρωίδα συγκλίνουν κατά την ερμηνεία του αναγνώστη). Η υπέρβαση της σιωπής τελείται μέσα από τη λογοτεχνική αποτύπωσή της και, αντίστροφα, η αποτύπωσή της συνιστά ουσιαστικά την υπέρβασή της, καθιστώντας το έργο «δημόσια» *μαρτυρία* και ταυτόχρονα *διαμαρτυρία* για την επιβαλλόμενη αποσιώπηση του γυναικείου λόγου. Όπως υποστηρίζει η Lanser (1986:

[390] Δες Κρανάκη (2004).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

624), σε μια αναθεωρημένη προσέγγιση της «πλοκής» σε σχέση με το γυναικείο ζήτημα, «η επικοινωνία, η κατανόηση, το να γίνεις κατανοητός, καθίσταται όχι μόνο ο στόχος της αφήγησης, αλλά η πράξη η οποία μπορεί να μεταμορφώσει […] τον αφηγημένο κόσμο. Σε ένα σύμπαν όπου η προσμονή, η αδράνεια, η πρόσληψη κυριαρχούν, και η δράση είναι μόνο ελάχιστα δυνατή, η ίδια η αφηγηματική πράξη καθίσταται η πηγή της δυνατότητας.» (624). Μέσω της μυθοπλασίας, συνεπώς, η Κρανάκη συμμετέχει σε ευρύτερα ζητήματα ιδεολογικού και πολιτικού χαρακτήρα, τα οποία αφορούν τον προσδιορισμό της γυναικείας ταυτότητας και την ελευθερία συγκρότησης, ανάδειξης και έκφρασης της γυναικείας φωνής. Ένα από τα βασικότερα ζητήματα που αναδεικνύονται με τον τρόπο αυτό είναι ακριβώς η αδυναμία και η καταπίεση του γυναικείου λόγου σε ένα περιβάλλον λεκτικής και γενικότερα ιδεολογικής ανδρικής κυριαρχίας.

Γενικά, όσον αφορά το γυναικείο *Bildungsroman* φαίνεται ότι στους δύο άξονες, *θεωρητική σκέψη* και *δράση* (*reflection and action*, κατά τον τίτλο της γνωστής μελέτης του Hardin – πβ. Hardin 1991: xiii), γύρω από τους οποίους εκτυλίσσεται η εξέλιξη του άνδρα – ήρωα, πρέπει να προστεθεί και ένας τρίτος, με ιδιαίτερο ρόλο και λειτουργία: αυτός του *λόγου*, της *έκφρασης* των συναισθημάτων και των επιθυμιών της ηρωίδας και της αντιμαχόμενης προς αυτόν αποσιώπησης που επιβάλλουν εξωτερικοί παράγοντες ή εσωτερικές αναστολές. Συντίθεται έτσι το τρίπτυχο *σκέψη – δράση – έκφραση* (*reflection – action – expression*), παράγοντες στενά συνδεόμενοι και αλληλοκαλυπτόμενοι σε ένα μέρος τους, που ωστόσο αποδίδουν πιο ολοκληρωμένα την πορεία της Bildungsheldin, η οποία καλείται να προχωρήσει σε θεωρητική σκέψη και ενδοσκόπηση, να αναλάβει δράση και να ανακαλύψει τρόπους έκφρασης, ώστε να μεταβεί σε μια συνειδητοποιημένη και ολοκληρωμένη υπόσταση ως ενήλικη γυναίκα. Ο βαθμός στον οποίο βέβαια επιτυγχάνει τα τρία παραπάνω ζητούμενα (ή δύναται να τα επιτύχει) παραμένει ακόμη αμφιλεγόμενος στα σύγχρονα εξωλογοτεχνικά δεδομένα, ενώ παρουσιάζεται ως ζήτημα (δια)πραγμάτευσης στη λογοτεχνική αναπαράστασή τους.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ΙΑ. 2. Γυναίκα και Λ(λ)όγος

> *Είμαι γυναίκα. Γράφω με αυτό που είμαι.* […] *Πώς θα μπορούσα να είμαι από τη μια γυναίκα και από την άλλη συγγραφέας; Μόνο εκείνοι που βρίσκονται ακόμα σε κατάσταση λεκτικού αυτοματισμού ή μιμούνται ήδη υπάρχουσες έννοιες μπορούν να συντηρούν έναν τέτοιο διαχωρισμό ή σχίσμα ανάμεσα σε εκείνη που είναι γυναίκα και σε εκείνη που γράφει. Το σύνολο του σώματός μου διακατέχεται από τη σεξουαλικότητά μου [the whole of my body is sexuate].* (Irigaray 2002: 43)

Όπως τονίζει στο απόσπασμα αυτό η Irigaray, ένα μεγάλο μέρος της φεμινιστικής θεωρίας υποστηρίζει ότι η γυναίκα – συγγραφέας δεν μπορεί να διαχωρίσει την έμφυλη ταυτότητά της από τη συγγραφική ιδιότητά της. Ο τρόπος σκέψης, η βιοθεωρία της, όλη της η υπόσταση προσδιορίζονται αναπόφευκτα από το φύλο της. Έτσι, μια γυναίκα συγγραφέας δεν μπορεί παρά να γράφει ως γυναίκα, όπως ακριβώς γράφει ως το άτομο το οποίο είναι, κυρίως μάλιστα όταν το αντικείμενο του γραπτού λόγου απαιτεί μια ιδιαίτερη «εμπλοκή» της συγγραφέως και αφορά τη δική της υποκειμενική εμπειρία. Από την άλλη πλευρά όμως, σε σύνδεση με την παραπάνω παραδοχή, τονίζεται επίσης συχνά από άλλους κόλπους της φεμινιστικής (και μη) κριτικής ότι η υπάρχουσα γλώσσα είναι ένα εργαλείο που αναπότρεπτα θα χρησιμοποιήσουν οι γυναίκες, εφόσον επιθυμούν τη σαφή έκφραση και προώθηση των διεκδικήσεών τους, αν και δύνανται να την τροποποιήσουν μέσα από τη δική τους προοπτική και ευαισθητοποίηση. Αποτελεί ένα εργαλείο «κοινό» για άντρες και γυναίκες, το οποίο μπορεί να διαμορφωθεί ή να εμπλουτιστεί, ώστε να χρησιμοποιηθεί για τους φεμινιστικούς στόχους (πβ. λ.χ. Felski 1986, 1989).[391] Είναι επίσης προφανές ότι έργα που γράφονται από γυναίκες δεν εντάσσονται απαραίτητα στη φεμινιστική λογοτεχνική παραγωγή: υπάρχει μια τεράστια ποικιλία μυθιστορημάτων, λόγου χάρη, τα οποία δεν έχουν καμία σχέση με την πολιτική και ιδεολογική ατζέντα του συγκεκριμένου κινήματος. Η ομοιότητα της εμπειρίας δεν αποτελεί ικανή προϋπόθεση ως ταξινομικό κριτήριο, χωρίς μια συγκεκριμένη ιδεολογική και πολιτική στόχευση.[392]

[391] Πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι υπάρχουν επίσης περιπτώσεις φεμινιστριών που επιδίωξαν να συγκροτήσουν ένα ιδιαίτερο «γυναικείο ιδίωμα», μια νέα «γυναικεία γλώσσα», συνήθως αφηρημένη και πολύσημη, όπως χαρακτηριστικά συμβαίνει στα περισσότερα έργα της H. Cixous. Ωστόσο, ενυπάρχει μεγάλη δυσκολία κατανόησης αυτής της γλώσσας όχι μόνο από πλήθη γυναικών (και ανδρών), αλλά και από φεμινίστριες, όπως η S. de Beauvoir (δες λ.χ. de Beauvoir 2002: 86 – 87).
[392] Για μια ενδιαφέρουσα συζήτηση για το ζήτημα δες Coward (1980).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Επιπλέον, μεγάλο μέρος της (αμερικανικής κυρίως) φεμινιστικής κριτικής θέτει σε σοβαρή αμφισβήτηση την ιδέα της αδιαφοροποίητης «γυναικείας φύσης και εμπειρίας», της συνοχής του (γυναικείου ή μη) εαυτού, ακόμη και της δυνατότητας (αντικειμενικής) αναπαράστασης του βιώματος ή της σκέψης μέσω του λόγου (δες μεταξύ άλλων Grismshaw 1986, de Lauretis 1986). Όπως εξάλλου έχει καταδείξει η σύγχρονη λογοτεχνική θεωρία και κριτική, σε επίπεδο παραγωγής του λογοτεχνικού έργου λειτουργούν συγκεκριμένοι κώδικες, οι οποίοι, όπως ακριβώς οι κοινωνικοί και πολιτισμικοί κώδικες, νοηματοδοτούν το λογοτεχνικό έργο ως τέτοιο. Η γυναίκα συγγραφέας, ακόμη και αν στοχεύει μόνο να τους υπονομεύσει, δεν μπορεί παρά να χρησιμοποιήσει τους κώδικες αυτούς, οι οποίοι, κατά πολλούς, έχουν διαποτιστεί από την κυρίαρχη ανδρική ιδεολογία, από τον ανδρικό τρόπο θέασης και αναπαράστασης του κόσμου, λόγω της (για αιώνες) αποκλειστικής ενασχόλησης των ανδρών με τη λογοτεχνία. Παρόμοια, οι «λογοτεχνικές προσδοκίες», οι οποίες είναι συνυφασμένες με τον αναγνωστικό ορίζοντα προσδοκιών, το λογοτεχνικό κανόνα και γενικότερα τον ιδεολογικό προσανατολισμό κάθε εποχής, ορίζουν γενικά διακριτικά χαρακτηριστικά της «ανδρικής» και «γυναικείας» γραφής, του «ανδρικού» και «γυναικείου» λόγου. Ο «ανδρικός» λόγος, κυρίαρχος, εξουσιαστικός, ηγεμονικός, συνδέεται παραδοσιακά με την αντικειμενικότητα, τη λογική επεξεργασία, την ανάλυση, την παρατήρηση, την πειστική επιχειρηματολογία, αποτελεί τον κατεξοχήν *λόγο*. Ο «γυναικείος» λόγος ταυτίζεται γενικευτικά με τον αυθορμητισμό, την έμφαση στο συναίσθημα, τις ψυχικές διεργασίες, την υποκειμενική εμπειρία, το *ά-λογο*.

Μπορεί να διακριθεί έτσι μια ιδιότυπη «διφυΐα», ως προς τη λεγόμενη «ανδρική» ή «γυναικεία» γραφή. Από τη μια λειτουργούν οι βιολογικοί – ψυχολογικοί ατομικοί παράγοντες που σφραγίζουν την εμπειρία του συγγραφέα με διαφορετικό συνήθως τρόπο για τον άνδρα και τη γυναίκα και επηρεάζουν αναπόφευκτα την ιδιότητά του / της ως συγγραφέως, ιδιαίτερα όσον αφορά τη λογοτεχνική επεξεργασία εμπειριών που σχετίζονται άμεσα με την έμφυλη ταυτότητά του / της. Από την άλλη, εγχαράσσονται κοινωνικά έμφυλοι κώδικες, τόσο ως προς τον ευρύτερο γυναικείο ή ανδρικό ρόλο, όσο και ως προς τον προσδιορισμό της γυναίκας / άνδρα – συγγραφέως, του «λογοτεχνικού» ρόλου τους, τα χαρακτηριστικά της γυναικείας / ανδρικής γραφής, κλπ. Η διάκριση σε «βιολογικό» - «κοινωνικό» φύλο ισχύει, τρόπον τινά, και σε επίπεδο γραφής, αν και αποδίδει ουσιαστικά τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, στη δυσδιάκριτη κατά βάση αλληλεπίδρασή τους. Τέλος, για να καταστήσει το ζήτημα περισσότερο περίπλοκο, επενεργεί καταλυτικά η

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

δημιουργική εμπάθεια και εναίσθηση: ένας άνδρας συγγραφέας, όπως έχει καταδειχθεί σε πλείστες περιπτώσεις, μπορεί να αναπαραστήσει με τρόπο απόλυτα πειστικό την «εμπειρία» κάποιας ηρωίδας, και το αντίστροφο.

Η γυναίκα συγγραφέας έτσι μπορεί να αξιοποιήσει και τα δύο είδη «λόγου», όπως ορίστηκαν παραπάνω, ώστε να αμφισβητήσει τη φερόμενη ως αντικειμενική διάκρισή τους, και κυρίως την εγκυρότητα που αποδίδεται στον ανδρικό. Μπορεί δηλαδή είτε να χρησιμοποιήσει τον «ανδρικό» λόγο υπονομεύοντας την αξιοπιστία του ή την ικανότητά του να συλλάβει και να αποδώσει «αντικειμενικά» τον κόσμο και μια – υποτιθέμενη καθολική – ατομική συνείδηση, είτε να χρησιμοποιήσει τον «γυναικείο», προωθώντας την ιδιαίτερη ικανότητά του να ικανοποιήσει τους παραπάνω στόχους. Μπορεί επίσης να προχωρήσει σε μια σύνθεση των δύο, σε μια απόπειρα δημιουργίας ενός «νέου» γλωσσικού και λογοτεχνικού κώδικα, ικανού να περιγράψει, σε ένα σύγχρονο πολυ-πολιτισμικό και «δι-φυλετικό» περιβάλλον, την έμφυλη διαφορετικότητα, να προωθήσει τον ισότιμο σεβασμό της και να καταδικάσει τις όποιες ανισορροπίες ακόμη υφίστανται. Η γραφή αυτή θα μπορούσε ίσως να χαρακτηριστεί ως «ανδρόγυνη», η οποία «ενσαρκώνεται» «στην προ-οιδιπόδεια, μητρική χώρα», όπου «τα γένη δεν έχουν ακόμα διχαστεί και άρα δεν μπορούμε να προσδώσουμε φύλο στη γραφή» (Πολίτη 2006: 166).[393]

Το έργο της Κρανάκη, υπό αυτό το φως, μπορεί να θεωρηθεί ως μια πρώιμη και ασύνειδη ακόμη προσπάθεια προς αυτό το στόχο. Η συγγραφέας χρησιμοποιεί και τα δύο είδη λόγου, τουλάχιστον σε αφηγηματικό επίπεδο, όπως υποστηρίχθηκε παραπάνω, για να σκιαγραφήσει τη μειονεκτική θέση της γυναίκας και την έλλειψη δυνατότητας έκφρασης σε μια κοινωνία όπου κυριαρχούν οι δομές, οι αξίες, οι επιθυμίες, το κοσμοαντιληπτικό πρίσμα των ανδρών, ο ανδρικός λόγος. Επιπλέον, αξιοποιούνται οι δυνατότητες του παραδοσιακού είδους του Bildungsroman για να αρθρωθούν ζητήματα που αφορούν τη γυναικεία συνείδηση, τη διεκδίκηση του αυτό-προσδιορισμού και την πρόκληση των υφιστάμενων στερεοτύπων. Όπως υποστηρίζει η Labovitz (1988: 257 – 258), στο γυναικείο Bildungsroman μια «σιγασμένη» ή

[393] Μια παρόμοια γραφή, όπως υποστηρίζει η Τζίνα Πολίτη, μπορεί να χρησιμοποιηθεί είτε από άνδρες είτε από γυναίκες συγγραφείς: «Η φεμινιστική αυτή θέση απάλλαξε τον Τζόυς από την κατηγορία του "ανδροκεντρισμού". Έδειξε ακόμη πως η κατηγοριοποίηση κατά φύλο της γραφής σε "γυναικεία" ή "ανδρική" δεν ευσταθεί. Ο λογοτέχνης, όπως και η λογοτέχνης, μπορεί ν' αφουγκραστεί τη μητρική γλώσσα ως μνήμη του σώματός του. Ο Τζόυς, "ένας ανδρόγυνος άγγελος", έγραψε ό,τι έγραψε "πάνω σε κάθε τετραγωνική ίντσα του μόνου διαθέσιμου χάρτου, του δικού του σώματος". (Πολίτη 2006: 166).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

βυθισμένη γυναικεία κουλτούρα βρίσκει και αναπτύσσει έναν λόγο που αναμειγνύει την κυρίαρχη με τη «σιωπηλή» παράδοση. Η ίδια η χρήση της παραδοσιακής φόρμας του είδους επεκτείνει τη δομική του σύνθεση, αμφισβητεί τις προϋποθέσεις του, προσδίδει νέο νόημα στις έννοιες της Bildung και του Bildungsroman, που αναπαριστούν πλέον και τη γυναικεία διεκδίκηση σημαίνοντος έμφυλου και κοινωνικού ρόλου.

Προς αυτή την ανάγνωση του έργου της Κρανάκη συνηγορούν τα όσα η ίδια η συγγραφέας αναφέρει στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης του βιβλίου:

> *Κάτι τέτοιο, νομίζω, πήγα να πω τότε, τον δυσμενή – συσχετισμό – δυνάμεων ακόμα και στον έρωτα όπου ισχύον δίκαιον είναι και κει του ισχυρότερου, σε τελευταία ανάλυση ο νόμος των ανδρών. Α, πόσο έχουν αλλάξει οι καιροί από τότε. Τω καιρώ εκείνω μια τέτοια διαμαρτυρία ήτανε περίπτωση «ατομική» και, βέβαια, αχάριστη και αντιπαθητική. Σήμερα η καταπίεση έγινε συνείδηση του ίδιου του γυναικείου λαού και πέρασε πια στην πολιτική σκηνή, στην πράξη.*
>
> […]
>
> *Τις δομές που την ορίζουν, σεξουαλικές, νομικές, οικονομικές, γλωσσικές, η γυναίκα τις υφίσταται, δεν τις διάλεξε. Τι μπορεί να κάνει; Ν' αρχίσει να μιλάει κακού – καλού **τη δικιά της γλώσσα**, να εκφράσει με δικό της τρόπο το δικό της κόσμο, τον ουτοπικό, **και λίγο – λίγο να τον χτίζει**. Αι, κάτι τέτοιο, μου φαίνεται, εντελώς ασυνείδητα, πήγα να ψελλίσω σε κείνο τον πρώτο κείμενο, στα κουτουρού, όπως παίζεις τυφλόμυγα.* Κρανάκη (2005: 19 – 20) [η έμφαση δική μου]

Αυτήν ακριβώς τη διαδικασία χρήσης της διαθέσιμης (ανδρικής) γλώσσας και κωδίκων, και παράλληλα προσπάθειας υπέρβασής τους, περιγραφής του υφιστάμενου και ταυτόχρονα οικοδόμησης (των θεμελίων έστω) ενός νέου «γυναικείου κόσμου» επιχείρησε να παρουσιάσει η παραπάνω ερμηνευτική ανάλυση του μυθιστορήματος. Η δυσκολία μιας τέτοιας απόπειρας οξύνεται από την ανωριμότητα τόσο της ίδιας της συγγραφέως όσο και του ευρύτερου κοινωνικού πλαισίου στο οποίο ζούσε και έγραφε. Έτσι, στις δυσχερείς ιδεολογικές και πολιτισμικές συνθήκες της μεταπολεμικής Ελλάδας, οποιαδήποτε παρόμοια προσπάθεια έπρεπε αναγκαστικά να εγγράφεται ακόμη στο επίπεδο του ατομικού, και ίσως καθόρισε τη μυθοπλαστική απόληξη: το «φως» το οποίο κατέκτησε μέσα από τον προσωπικό αγώνα η Κυβέλη βυθίζεται στο τέλος σε ένα σκοτεινό, ασφυκτικά κλειστό περιβάλλον σιωπής, με μόνη προοπτική τον ύπνο. Το έργο της Κρανάκη ωστόσο αποτελεί μία από τις αρχικές,

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

έστω μη πλήρως ακόμη συνειδητές, προσπάθειες για τη δημόσια αναγνώριση, προβολή και προάσπιση της ιδιαιτερότητας της γυναικείας συνείδησης, ένα από τα πρώτα βήματα να ακουστεί και να ερμηνευτεί η φωνή και η σιωπή της Ελληνίδας γυναίκας, που διένυε τότε τα πρώτα στάδια αφ-ύπνισής της.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ΙΒ. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η ενηλικίωση της ηρωίδας συμβαδίζει με τη συγκρότηση της έμφυλης ταυτότητας, αλλά δεν περιορίζεται σ' αυτήν. Αφορά το σύνολο της ατομικής προσωπικότητας, στην οποία βέβαια η έννοια του φύλου διαδραματίζει σημαντικότατο ρόλο. Αφορά όμως επίσης και άλλα χαρακτηριστικά του ατόμου, την προσωπική του ψυχολογία, τις κοινωνικές του σχέσεις, κλπ. Γενικότερα, η αναζήτηση ταυτότητας έχει διπλή κατεύθυνση: εσωτερική και εξωτερική. Αφορά α) τις σχέσεις με παράγοντες έξω από το άτομο (οικογένεια, έρωτας, φιλίες, κοινωνικές σχέσεις, ιδεολογία, πολιτισμός, κλπ) και β) τις σχέσεις με τον εαυτό. Οι δύο αυτές κατευθύνσεις προσδιορισμού του ατόμου αλληλεπιδρούν άμεσα.

Ενώ ο άνδρας – ήρωας του Bildungsroman έρχεται συνήθως σε σύγκρουση με το κοινωνικό περιβάλλον προχωρώντας προς την αυτοπραγμάτωση, πριν επανενταχθεί στην κοινωνία μέσα από ενέργειες που επιβεβαιώνουν την (ανδρική) ταυτότητά του, η ηρωίδα συγκρούεται καταρχάς με την ίδια τη γυναικεία ταυτότητα και τους ρόλους που παραδοσιακά της αποδίδονται, πριν προχωρήσει σε μια διαδικασία συγκρότησης της ατομικής της ταυτότητας. Επιπλέον, ενώ η επένδυση και πραγμάτωση από τον ήρωα μιας έμφυλης ταυτότητας, η οποία, εμφορούμενη από την εγκυρότητα της κυρίαρχης ιδεολογίας και τις καθιερωμένες αξίες, του διασφαλίζει συνήθως μια θέση στο κοινωνικό περιβάλλον, η ηρωίδα, μέσα από τη σύγκρουση με παραδοσιακά σχήματα και κοινωνικές προσδοκίες στη διαδικασία διαπραγμάτευσης της ταυτότητάς της, διακινδυνεύει την περιθωριοποίηση, την κοινωνική απόρριψη, την ψυχολογική αστάθεια, τον μεταφορικό ή κυριολεκτικό εγκλεισμό στον ιδιωτικό χώρο.[394]

Μπορεί γενικά να παρατηρηθεί ότι στο γυναικείο Bildungsroman της Κρανάκη ισχύουν οι παρατηρήσεις της Καστρινάκη (2005: 469 – 470 *et passim*) σχετικά με τη «γυναικεία λογοτεχνία» της μεταπολεμικής περιόδου: ανάδυση μιας καινούργιας γυναικείας αυτοπεποίθησης, διεκδίκηση της ελευθερίας και της «αυτοδιάθεσης», κυρίως στις ερωτικές σχέσεις, αλλά και αμφιταλάντευση ανάμεσα σε παραδεδομένα σχήματα και μια νέα γυναικεία ταυτότητα που επιχειρεί (εμβρυακά) να σχηματιστεί. Παρά την αβεβαιότητα του «τέλους» της Κυβέλης και τον «ύπνο»

[394] Παρόμοια είναι τα συμπεράσματα της Labovitz (1988: 43) για τα δείγματα του ευρωπαϊκού γυναικείου Bildungsroman που εξετάζει. Όπως υποστηρίζει, «η γυναίκα ηρωίδα, αντίθετα [από τον άνδρα ήρωα του Bildungsroman], πρέπει πρώτα να «επιτεθεί» στη γυναικεία της φύση πριν μπορέσει να ορίσει τον εαυτό της και τον πραγματικό της ρόλο στην κοινωνία» (Labovitz 1988: 252).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

στον οποίο κατατείνει να παραδοθεί, η ίδια η εξελικτική της πορεία, η αμφισβήτηση των κοινωνικών ρόλων, η αλλαγή ερωτικών συντρόφων και κυρίως η αντιμετώπιση από την ηρωίδα ζητημάτων ατομικής ψυχολογίας και βιοθεωρίας την οδηγούν σε μια ώριμη κατάσταση γνώσης της ζωής και αυτογνωσίας. Η εξελικτική διαδικασία της ηρωίδας μπορεί να μην οδηγεί ακόμη σε κάποια επαναστατικά καινούργια αντίληψη περί γυναικείας υπόστασης και κοινωνικής δραστηριοποίησής της, αλλά η ίδια η πραγμάτευση της πορείας αυτής αποτελεί θεμελιώδες προαπαιτούμενο μιας μακροπρόθεσμης ανασημασιοδότητησης στο παραπάνω πλαίσιο. Η όποια εντύπωση ταλάντευσης και αβεβαιότητας σε επίπεδο μυθοπλαστικής πλοκής και αφηγηματικής απόληξης δημιουργείται στον αναγνώστη αντανακλά μια αντίστοιχα αμφίρροπη απόπειρα προσανατολισμού σε επίπεδο ιδεολογίας, πολιτικής, κοινωνικών συμβάσεων, ρόλων, κλπ. σε μια μεταιχμιακή εποχή, καθώς και την αμφιθυμία, που ως εύλογη συνέπεια επέφερε.

Όπως έχει προαναφερθεί, βασικός αφηγηματικός στόχος στο έργο της Κρανάκη αποτελεί η αποτύπωση της εσωτερικής εξέλιξης της ηρωίδας, με αποτέλεσμα οι αναφορές στην εξωτερική ζωή και δράση, είτε σε προσωπικό επίπεδο είτε σε ευρύτερο κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο, να συνθέτουν τον καμβά, το υπόστρωμα, που είναι απαραίτητο για τη σκιαγράφηση της εικόνας της Κυβέλης στα διάφορα στάδια της ζωής της. Η εξέλιξη της ηρωίδας συντελείται σε σχέση με (και μέσα από) διάφορους παράγοντες και κυρίως του έρωτα, της οικογένειας και της μουσικής. Σημαντικότερος παράγοντας αναδεικνύεται ο έρωτας και η σχέση με τον Άλλο – ερωτικό σύντροφο. Όπως χαρακτηριστικά υποδεικνύεται από την εύστοχη κριτική του Χατζίνη ήδη το 1948, το μυθιστόρημα της Κρανάκη «προσφέρει» στους αναγνώστες «την πιο εσωτερική» ζωή μιας κοπέλας, «που είναι ένα είδος **μαθητείας στον έρωτα**» (Χατζίνης 1948: 384 – 385 [η έμφαση δική μου]).

Η πορεία όμως της Κυβέλης προς την ενηλικίωση δεν είναι ευθύγραμμη και συνεχής. Αντίθετα, είναι «σπειροειδής», με πολλές υποχωρήσεις, παύσεις, κλπ. Παρόλο που η πορεία ενηλικίωσης του ήρωα – πρωταγωνιστή του Bildungsroman διακρίνεται επίσης συχνά από ασάφεια, σύγχυση και αίσθηση ασυνέχειας,[395] ο δρόμος της ηρωίδας διαγράφεται ιδιαίτερα ελικοειδής και δύσβατος. Ταυτόχρονα, το «τέλος» του έργου συνδέεται πολυδιάστατα με την αρχή του, ενδεικτική του οποίου είναι η επιστροφή της Κυβέλης στο αρχικό σημείο «εκκίνησής» της, το πατρικό της

[395] Δες Swales (1978: 30, 75, 147).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

σπίτι και μάλιστα το δωμάτιο και το κρεβάτι της. Το γεγονός αυτό είναι χαρακτηριστικό, όπως επισημαίνει η Felski (1986: 141) του μυθιστορήματος αφύπνισης, το οποίο ανιχνεύει περισσότερο μία διαδικασία αυτογνωσίας παρά ανάπτυξης: «Το *τέλος* του μυθιστορήματος αναφέρεται πίσω στο σημείο προέλευσης· ο στόχος της γυναικείας ταυτότητας γίνεται αντιληπτός ως εγγενώς παρών, εν αναμονή μόνο της ανακάλυψής του. Εξ ου και η κυκλική δομή του είδους». Η Κυβέλη, στο πλαίσιο αυτό, «ανακαλύπτει» τον εαυτό της παράλληλα με (και μέσα από) μία «αλήθεια» που πάντα ήταν εκεί, αλλά η ίδια δεν μπορούσε να τη δει: την έννοια του «αντιχρονισμού», όπως παρουσιάστηκε παραπάνω.

Η ωρίμαση της ηρωίδας της σε εσωτερικό – ψυχικό και σε εξωτερικό – κοινωνικό επίπεδο συντελείται μέσα από συγκεκριμένες *δοκιμασίες*, οι οποίες ωστόσο πρέπει να διακριθούν μορφικά και λειτουργικά τόσο από τις δοκιμασίες που υφίσταται ο παραδοσιακός αφηγηματικός ήρωας (δοκιμασία χαρακτηρισμού, δικαίωσης, κλπ.) όσο και ο τυπικός άνδρας – ήρωας του Bildungsroman. Συγκεκριμένα, οι δοκιμασίες της ηρωίδας είναι *εσωτερικές* και όχι *εξωτερικές*. Πρόκειται για διαδικασίες οι οποίες αποτελούν «δοκιμασία» με διττή έννοια: αφορούν *δοκιμές* της ηρωίδας (απόπειρες γνωριμίας με τον κόσμο και τον εαυτό) και παράλληλα λειτουργούν ως *έλεγχος* της αλήθειας και της αξίας τους, με βάση εσώτερα κριτήρια που αναπτύσσει σταδιακά η ηρωίδα. Ο έλεγχος αυτός οδηγεί στην υιοθέτηση στοιχείων που εναρμονίζονται με τη συνείδηση της ηρωίδας και με απόρριψη άλλων που δεν συνάδουν με τις βαθύτερες ανάγκες και επιθυμίες της. Οι δοκιμασίες έτσι της ηρωίδας συνδέονται με τις δοκιμασίες «ερμηνείας» που αναγνωρίζει η Suleiman (1983: 77) στη δομή των μυθιστορημάτων «μαθητείας», και που αφορούν περιστάσεις τις οποίες οι ήρωες των Bildungsroman καλούνται να κατανοήσουν και να ερμηνεύσουν ορθά, ώστε να εναρμονιστούν ανάλογα οι ενέργειες και η εξελικτική τους πορεία.

Γενικά, η εξέλιξη της γυναικείας προσωπικότητας παρουσιάζεται να έχει σχέση με την επίτευξη μιας συναισθηματικής και ψυχολογικής ισορροπίας, πολύ περισσότερο από την απόκτηση κάποιας συγκεκριμένης θέσης, τη μόρφωση, την επαγγελματική επιτυχία ή την επίτευξη κοινωνικού κύρους, αναγνώρισης, κλπ. στο κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο κινείται η ηρωίδα. Η εξέλιξή της τοποθετείται σε αυστηρά εσωτερικό πλαίσιο. Δεν πρόκειται για μία κίνηση της ηρωίδας προς τα έξω, προς το ευρύτερο περιβάλλον, με στόχο την κατάληψη κάποιας θέσης ή την προβολή του εαυτού της και του ρόλου της στην κοινωνία ή την οικογένεια. Οι όποιες τέτοιες

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

«εξωτερικές» κινήσεις νοηματοδοτούνται πάντα σε σχέση με την εσώτερη υπόστασή της και επιστρέφουν εκεί. Σημασία για την ηρωίδα έχει η απόκτηση μιας εσωτερικής ισορροπίας και η επίτευξη νοήματος και όχι η προβολή ή η κοινωνική καταξίωση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η μουσική. Η ηρωίδα ενδιαφέρεται για την *ουσία* της μουσικής. Την αγαπά γιατί εκφράζεται μέσα από αυτήν. Δεν τη βλέπει ως μέσο επαγγελματικής αποκατάστασης, κύρους, φήμης, κλπ., όπως λ.χ. η οικογένειά της (176).

Ακόμη και όταν η «δράση» της ηρωίδας είναι απαραίτητη (π.χ. σε επίπεδο εφαρμογής συνειδητοποιήσεων, επιλογών κλπ.), αυτή συνδέεται και πάλι περισσότερο με εσωτερικές καταστάσεις. Η δράση αυτή έχει σημασία για την ίδια, για τον εαυτό της και τον τρόπο ζωής της. Δεν έχει την έννοια της επίτευξης κάτι σημαντικού για τους γύρω, όπως συμβαίνει με τον κλασικό Bildungsheld, ή της προώθησης κάποιας αλλαγής στο κοινωνικό περιβάλλον, όπως συμβαίνει με αρκετές ηρωίδες των ευρωπαϊκών Bildungsroman. Φαίνεται ότι ούτε οι εσωτερικές διεργασίες της ηρωίδας είναι ακόμη ικανές, αλλά ούτε και οι εξωτερικές συνθήκες ώριμες για την επίτευξη (ή τουλάχιστον την απόπειρα προώθησης) παρόμοιων αλλαγών σε κοινωνικό επίπεδο, με απώτερο στόχο τη μεταβολή παραδοσιακών σχημάτων που προσδιορίζουν ακόμη αυστηρά τη γυναικεία ταυτότητα και τις δυνατότητες έκφρασής της. Η ηρωίδα της Κρανάκη αποδεικνύει τουλάχιστον ότι σε ατομικό επίπεδο το πρώτο βήμα της συνειδητοποίησης, της εξέλιξης και της αντίστασης στο συμβιβασμό που επιβάλλουν οι κοινωνικές προσδοκίες μπορεί να επιτευχθεί. Απομένει η απόπειρα δημόσιας έκφρασης αυτών των συνειδητοποιήσεων και επιβολής αλλαγών στο ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο, που, αν και η μυθοπλαστική ηρωίδα δεν το επιτυγχάνει, η συγγραφέας κινείται ευδιάκριτα προς το στόχο αυτό. [396]

Η ενηλικίωση συνεπώς της Κυβέλης έχει να κάνει με τη συνειδητοποίηση και κατόπιν με την «τακτοποίηση» από την ίδια συναισθημάτων, επιθυμιών, ικανοτήτων, κλπ., μέσα βέβαια από την επενέργεια εξωτερικών παραγόντων. Ταυτόχρονα, σχετίζεται επίσης με την «τακτοποίηση» των σχέσεών της με τους άλλους, ενώ συνδέεται αναπόσπαστα με το ζήτημα της εύρεσης και έκφρασης μιας βαθύτερης γυναικείας φωνής. Παρά πάντως τα ταξίδια τα οποία πραγματοποιεί η ηρωίδα, η

[396] Labovitz (1988: 212 – 213): «Καθώς μεταβαίνουμε προοδευτικά από τη Miriam Henderson στη Simone de Beauvoir και τη Martha Quest, μαθαίνουμε ότι μόνο σε μία εξελισσόμενη κοινωνία μπορούν οι γυναίκες ηρωίδες να εξελιχθούν, να αντιταχθούν στην προσαρμογή και να επιβάλουν αλλαγή στην κοινωνία στην οποία επιχειρούν να κινηθούν.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

πορεία προς την ενηλικίωση αποτελεί περισσότερο ένα ταξίδι *εσωτερικό* που αναλαμβάνει η ηρωίδα.

Η εξέλιξη της ηρωίδας εντοπίζεται στους δύο άξονες που αναγνωρίζονται για το αντρικό Bildungsroman: σκέψη (*reflection*) και δράση (*action*). Η δράση ωστόσο αφορά περισσότερο τον ιδιωτικό χώρο, την προσωπική ζωή της ηρωίδας και όχι το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο. Η «ολοκλήρωση» της ηρωίδας δεν συνεπάγεται κάποια τυπική «δικαίωση» και αναγνώριση της προσφοράς ή της αξίας της από το περιβάλλον της και την κατάληψη κάποιας σημαντικής θέσης σ' αυτό. Αντίθετα, αφορά την ανάληψη πρωτοβουλιών και την μετάβαση σε ενέργειες που επιβεβαιώνουν την εμπέδωση κάποιων «αληθειών» σχετικά με τη ζωή, την προσωπικότητα, τη βιοθεωρία που συγκροτεί η ηρωίδα, την ανακάλυψη και έκφραση των πραγματικών της επιθυμιών. Έτσι, στο γυναικείο αυτό Bildungsroman η δράση «εσωτερικεύεται»: οι εξωτερικές (ακόμη και «επικές») περιπέτειες του άνδρα – ήρωα αντανακλώνται περισσότερο στις εσωτερικές αναζητήσεις της ηρωίδας και όχι τόσο στην όποια δράση φέρεται αυτή να αναλαμβάνει. Από την άποψη αυτή, το μυθιστόρημα της Κρανάκη φαίνεται να κλίνει προς τη γερμανική παράδοση του είδους, τουλάχιστον ως προς την έμφαση που δίνεται σε ζητήματα κατά βάση φιλοσοφικά και επιστημολογικά, και κυρίως σε σχέση με το ζήτημα του αντιχρονισμού που διαπερνά το σύνολο της αφήγησης. Επιπλέον, προστίθεται και ένας τρίτος άξονας: αυτός της έκφρασης (*expression*) μιας εσώτερης γυναικείας φωνής. Ως προς αυτόν τον άξονα η Bildung της ηρωίδας παραμένει ανολοκλήρωτη, ίσως διότι οι συνθήκες δεν έχουν ακόμη ωριμάσει για την ευόδωση μιας τέτοιας απόπειρας.

Σε στενή σύνδεση με τα παραπάνω πρέπει να θεωρηθεί η ρευστότητα των ορίων ως προς τους αφηγηματικούς ρόλους που ανατίθενται στους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες (*Αντικείμενο, Βοηθός, Αντίμαχος*). Η «ανάθεση», καθώς αυτή τελείται ουσιαστικά από την ίδια την ηρωίδα και δεν αντλεί από την αφηγητική γνωστική υπεροχή, εξαρτάται άμεσα από την εξέλιξη του ερμηνευτικού της πλαισίου. Έτσι, η μεταβολή του αντιληπτικού της πρίσματος έχει ως αποτέλεσμα να προσεγγίζονται διαφορετικά τα πρόσωπα κατά την εξέλιξη της αφήγησης. Ο Σπύρος, λ.χ. αντιμετωπίζεται σταδιακά ως *Αντίμαχος, Βοηθός* και τελικά ως *Αντικείμενο*, ενώ ο Άρης από θεωρούμενο *Αντικείμενο* μεταβάλλεται σε *Αντίμαχο*. Κεντρικό έτσι ζήτημα αναδεικνύεται η ορθότητα ή μη της ερμηνείας της ηρωίδας, η οποία ορίζει την ουσία της «δοκιμασίας» στην οποία υποβάλλεται (πβ. Suleiman 1983: 78). Ο χαρακτήρας

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

της Κυβέλης προβάλλεται με έμφαση ως σταδιακά εξελισσόμενος, ενώ οι υπόλοιποι χαρακτήρες παρουσιάζονται σχετικά στατικοί, με μόνη εξέλιξη τον τρόπο με τον οποίο η ηρωίδα τους «κατηγοριοποιεί», τους κατανοεί και τους ερμηνεύει.

Στόχος αναζήτησης του *Υποκειμένου* στην αφήγηση, με απώτερη επιδίωξη τη διατάραξη της αρχικής ισορροπίας στον εσωτερικό του κόσμο, όπως υποστηρίχθηκε, αποτέλεσαν κατά σειρά η μητέρα της Κυβέλης, ο Άρης και ο Σπύρος. Όπως διαφαίνεται ωστόσο από την αφηγηματική εξέλιξη, τελικά το *Αντικείμενο* της πορείας αναζήτησής της, που συμπίπτει με τη μετάβαση από την παιδική ηλικία στην ωριμότητα, δεν είναι κάποιο εξωτερικό πρόσωπο. Είναι μάλλον το δικό της πρόσωπο που αναζητά και προσπαθεί να συγκροτήσει, σε μια πορεία εξέλιξης που έχει ως απώτερο στόχο τον καθορισμό και τη συνταύτιση αφηγηματικού και ψυχολογικού *Υποκειμένου* και *Αντικειμένου*. Η Κυβέλη, χωρίς να το συνειδητοποιεί εξαρχής, έχει εμπλακεί στη δύσκολη αλλά αναπόδραστη πορεία αναζήτησης του εαυτού. Κατ' ουσίαν έτσι τα λειτουργούντα ως *Αντικείμενα* αναδεικνύονται σε *μέσα* δια των οποίων η Κυβέλη γνωρίζει σταδιακά τον εαυτό της και τον κόσμο, γνώση η οποία αποτελεί το θεμελιώδες *Αντικείμενο* του έργου και του είδους του Bildungsroman, ευρύτερα (Suleiman 1983: 63 – 100).

Δεχόμενοι μάλιστα την άποψη της Suleiman (1983: 65 – 66) ότι στο Bildungsroman οι δρώσες δυνάμεις του Greimas (1966) *Υποκείμενο*, *Αντικείμενο* και *Δέκτης* συνδυάζονται ουσιαστικά σε ένα πρόσωπο, τον ήρωα του έργου, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι αντίστοιχα, για την ηρωίδα του Bildungsroman που εξετάσαμε, ο στόχος της αποτελεί έναν συνδυασμό της τροπικότητας του «θέλω», του «γνωρίζω» και του «δύναμαι» (πβ. παραπάνω, σ. 101). Η πορεία της μπορεί να περιγραφεί με τη βοήθεια των αξόνων αυτών και την «απόσταση» που επιτυγχάνει να διανύσει κατά μήκος τους: η ηρωίδα αποκτά *γνώση* του εαυτού και του περιβάλλοντος, ενώ παράλληλα αποκτά μία πολύτιμη γνώση σχετικά με τη χρονικότητα της *βούλησης*, η οποία μπορεί δυνάμει να αξιοποιηθεί για τη διαχείριση των επιθυμιών της. Παράλληλα, έχει κάνει κάποια βήματα στον άξονα της *δυνατότητας*, χωρίς ωστόσο, όπως προαναφέρθηκε, να επιφέρει, στο πλαίσιο της ιστορίας της αφήγησης, θεαματικά αποτελέσματα.

Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός ότι (εάν εξαιρεθεί η λειτουργία του Σπύρου, όπως συνειδητοποιεί τελικά η Κυβέλη) ελλείπει ουσιαστικά ο τυπικός *Βοηθός* του αφηγηματικού ήρωα, που θα μπορούσε να τη «μυήσει» σε κάποιες αλήθειες της ζωής ή θα αποτελούσε το κίνητρο για την πορεία αναζήτησης και

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ενδοσκόπησης. Δεν συναντάται στο έργο κάποιο πρόσωπο (από το συγγενικό, φιλικό, σχολικό ή ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον), το οποίο αναλαμβάνει το ρόλο του συμβούλου, καθοδηγητή, κλπ. της Κυβέλης, σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει γενικά στα ανδρικά Bildungsroman.[397] Δεν υπάρχει γενικά κάποια συστηματική αγωγή ή «μαθητεία» της ηρωίδας, με βάση προκαθορισμένες αρχές, αξίες και «πρόγραμμα» αγωγής.[398] Όπως παρατηρεί η Labovitz (1988: 246), ένα βασικό χαρακτηριστικό της Bildung της ηρωίδας είναι ότι, σε αντίθεση με τον άνδρα – ήρωα του παραδοσιακού Bildungsroman, δεν εμπεριέχει μια σειρά προκαθορισμένων μαθημάτων που πρέπει να διδαχθούν, αλλά σχετίζεται ουσιαστικά με τις καθημερινές εμπειρίες ζωής της. Η μορφή αυτή της Bildung, που δεν συνιστά μια «συστηματική» αγωγή (έστω και υπονοούμενη) όπως στο ανδρικό Bildungsroman, δεν απαιτεί έτσι την ύπαρξη κάποιου «μέντορα» (Βοηθού) για να τη διευκολύνει και να την επιτηρεί. Αντίθετα, συνδεόμενη με την καθημερινή ζωή και τις εμπειρίες της ηρωίδας, εναποθέτει μεγαλύτερο βάρος στην ίδια, στις επιλογές και στις εσωτερικές διεργασίες της.

Η ηρωίδα έτσι ουσιαστικά διανύει το δρόμο της ενηλικίωσης μόνη της, με εύλογη συνέπεια η πορεία αυτή να χαρακτηρίζεται από πολλές καθυστερήσεις, ανασφάλειες, δυσχέρειες και πισωγυρίσματα. Η «μοναχική ενηλικίωση» της γυναίκας συνδέεται πιθανόν με ευρύτερες κοινωνικές συμβάσεις και πρακτικές που ανέστειλλαν τη δυνατότητα της γυναικείας συλλογικότητας. Η λογοτεχνική πάντως διερεύνηση, αποτύπωση και πραγμάτευση των διαδικασιών που εμπλέκονται στη συγκρότηση της ατομικής ταυτότητας μέσα από το Bildungsroman συνιστά ουσιαστικά μια προσπάθεια εξιχνίασης του γυναικείου ρόλου, κατανόησής του, προβολής και ταυτόχρονα κριτικής του.

Επιπρόσθετα, όπως συνάγεται από την ανάλυση που προηγήθηκε, η εξελικτική πορεία της ηρωίδας της Κρανάκη προς την ενηλικίωση αποδίδεται πολύ αποτελεσματικά, πέρα από το αφηγηματικό περιεχόμενο, μέσω της αφηγηματικής τεχνικής που χρησιμοποιείται. Η αφηγητική παρέμβαση, κυρίαρχη στα παιδικά της χρόνια και στην αρχή της εξέλιξής της, δεν παραμερίζεται ποτέ πλήρως, ώστε να παρέχει στον αναγνώστη μέσω μιας «προνομιακής» γνώσης στοιχεία που χρειάζεται για την κατανόηση της εξέλιξης αυτής, και περιστασιακά υποχωρεί, κυρίως προς την

[397] Όπως παρατηρεί η Labovitz (1988: 236), «προτού η γυναίκα ηρωίδα μπορέσει να βρει τους μέντορές της και τα πρότυπα συμπεριφοράς κατά την αναζήτησή της, όπως κάνει ο άνδρας αντίστοιχός της στο είδος, είναι επιφορτισμένη να δημιουργήσει καινούργια και να σπάσει τα παλαιά μοντέλα».

[398] Ως προς αυτόν τον παράγοντα, συναντάται στον τύπο του γυναικείου Bildungsroman που εξετάζουμε (και πιθανότατα και σε άλλα δείγματα του σχήματος της «αφύπνισης») μια απόκλιση από το αφηγηματικό σχήμα του είδους που περιγράφει η Suleiman (1983: 77 *et passim*).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ολοκλήρωση της πορείας της, για να παραχωρηθεί στην ηρωίδα μεγαλύτερη δυνατότητα αυτοέκφρασης.

Συγκεκριμένα, όπως προαναφέρθηκε, η επικράτηση της ετεροδιηγητικής προσωπικής εστίασης με εστιάζουσα την Κυβέλη σε σημαντικό μέρος της αφήγησης έχει ως αποτέλεσμα ο αναγνώστης να μετέχει πιο έντονα στον τρόπο βίωσης των εμπειριών της ηρωίδας και να συμμερίζεται σε ένα σημαντικό βαθμό την ερμηνευτική σκοπιά της. Η αγωνία της Κυβέλης, η έκπληξή της, η απογοήτευσή της, κλπ. προωθούνται αμεσότερα με τον τρόπο αυτό στον αναγνώστη, καθώς συχνά ανακαλύπτει μαζί της στοιχεία που δεν γνώριζε ή απλά υποψιαζόταν. Η αφηγητική εστίαση ωστόσο, άλλοτε περισσότερο εμφανής και άλλοτε διακριτική, παρέχει συγκεκριμένες ενδείξεις, οι οποίες σταδιακά συγκροτούν, μέσω της ενεργητικής συμμετοχής του αναγνώστη, ένα **παράλληλο ερμηνευτικό πλαίσιο**, το οποίο σε κομβικά σημεία της αφήγησης δρα ανταγωνιστικά προς αυτό της Κυβέλης, αμφισβητώντας την αξιοπιστία του. Με την επέμβαση του αφηγητή δημιουργείται έτσι μια πιο «ασφαλής» αναγνωστική θέση ερμηνείας τόσο των βιωμάτων της Κυβέλης όσο και της ίδιας της ηρωίδας καθώς και του τρόπου δημιουργίας του ερμηνευτικού της πλαισίου. Η αποστασιοποιημένη τελικά αυτή θέση του αναγνώστη τον καθιστά ικανό να κατανοεί και να ερμηνεύει τις επιλογές και τις πράξεις της Κυβέλης χωρίς απαραίτητα να τις δικαιολογεί ή να τις αποδέχεται σε αξιολογικό επίπεδο.

Η παράλληλη (και σταδιακά υπονομευτική) αφηγηματική διαδικασία που προαναφέρθηκε δεν συντελείται ωστόσο με τρόπο έκδηλο, ώστε ο αναγνώστης να αδυνατεί να συμμερίζεται την οπτική, τις σκέψεις και τα συναισθήματα της Κυβέλης. Αντίθετα, η έμφαση στις συνειδητές ή υποσυνείδητες διεργασίες της επιτρέπει στον αναγνώστη να αναπτύξει ένα αίσθημα οικειότητας με την ηρωίδα και τελικά συμπάθειας προς αυτήν, παρά τις εξόφθαλμα, σε κάποιες περιπτώσεις, εσφαλμένες εκτιμήσεις, κρίσεις και ενέργειές της. Σε αυτού του είδους τη συμπάθεια προς την ηρωίδα, που χτίζεται με συστηματικό τρόπο κατά την αφήγηση, φαίνεται ότι αναφερόταν ο Βάρναλης, όταν στο σημείωμά του για το μυθιστόρημα έγραφε για την Κυβέλη ότι η ανάλυση του εαυτού της «με την άρρωστη ηδονή της αυτοτιμωρίας» αφαιρεί τελικά από την ηρωίδα την «αντιπαθητικότητα».[399]

[399] «Είναι υπερτροφικά εγωίστρια κι εγκεφαλική, πνευματική και μουσικά καλλιεργημένη, αλλά στρυφνή, νευρωτική, απόλυτη, αδιάχυτη «πόρτα κλειστή», και προκλητικά ειλικρινής. Δε χαρίζεται στον εαυτό της. Τον αναλύει με την άρρωστη ηδονή της αυτοτιμωρίας – και τούτο το στοιχείο της

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Επιπλέον, το γεγονός ότι τα υπόλοιπα μυθοπλαστικά πρόσωπα δεν παρουσιάζονται γενικά ως εστιάζοντα, αλλά ως αντικείμενα εστίασης της Κυβέλης κυρίως (και όχι του αφηγητή), συνάδει με τον κύριο αφηγηματικό στόχο να προβληθεί το ερμηνευτικό πλαίσιο της ηρωίδας, ενώ παράλληλα ικανοποιείται η απαίτηση της αφηγηματικής οικονομίας ο αναγνώστης να «ανακαλύπτει» μαζί με την ηρωίδα στοιχεία, να συνθέτει τις δικές του ερμηνείες, να παρακολουθεί και να συγκρίνει τις αντίστοιχες προσεγγίσεις της ηρωίδας, να συμ-βιώνει μαζί της την προσδοκία, την αγωνία, την έκπληξη, την απογοήτευση, την απελπισία και κυρίως την πρόσκτηση γνώσης και αυτογνωσίας. Επιπλέον, παρόλο που επικρατεί η σταθερή προσωπική εστίαση της Κυβέλης (*monofocalization*), η εστίαση αυτή παρουσιάζεται να μεταβάλλεται παράλληλα με τη διαδικασία ενηλικίωσης της ηρωίδας. Τέλος, η πορεία ενηλικίωσης της Κυβέλης αποδίδεται αφηγηματικά από τη σταδιακή μετάβαση από την ετεροαντιληπτική προσωπική εστίαση της ηρωίδας στην αυτοαντιληπτική: μέσα από εστίαση και την ερμηνεία των προσώπων που την περιβάλλουν και τη γνώση που αποκτά, επιτυγχάνει σταδιακά να αντιληφθεί καλύτερα τον εαυτό της και τις εσωτερικές της διεργασίες.

Με τον τρόπο αυτό, η ευέλικτη και μεταβαλλόμενη χρήση της εσωτερικής εστίασης όχι μόνο πληροφορεί τον αναγνώστη για το αντικείμενο της εστίασης (ο «κόσμος», όπως τον αντιλαμβάνεται το συγκεκριμένο πρόσωπο που εστιάζει), με τρόπο «άμεσο», αλλά του επιτρέπει επίσης να γνωρίσει την υποκειμενική εντύπωση που προξενούν τα εξωτερικά ερεθίσματα στο πρόσωπο που εστιάζει, τη συνείδηση του ίδιου του προσώπου, τα χαρακτηριστικά της σκέψης του, τις αξίες, την ερμηνεία, κλπ.[400] Μέσω της εστίασης ο αναγνώστης πληροφορείται (άμεσα ή έμμεσα) τόσο για το αντικείμενο όσο και για το υποκείμενο της εστίασης. Επιπλέον, ο αναγνώστης σχηματίζει μια ιδέα τόσο για αυτά που «βλέπει» ο χαρακτήρας, όσο και για αυτά που δεν μπορεί να δει, για διάφορους λόγους (λ.χ. από άγνοια ή ανωριμότητα του προσώπου). Η ερμηνεία του προσώπου γίνεται έτσι με τη σειρά της αντικείμενο ερμηνείας από τον αναγνώστη. Με τον τρόπο αυτό ο αναγνώστης συμμετέχει ενεργά

αφαιρεί την αντιπαθητικότητα.» (κριτικό σημείωμα του Βάρναλη για το μυθιστόρημα στην εφημερίδα *Ριζοσπάστης*, το οποίο προτάσσεται στη β΄ έκδοση του έργου της Κρανάκη (1975). Δες Κρανάκη (2001: 26).

[400] Πβ. Nieragden (2002: 688): «η προοπτική ενός χαρακτήρα δεν είναι ποτέ αυτόνομη. Το «Τι;» και το «Πώς;» της αντίληψης ενός χαρακτήρα σχετικά με τα αντικείμενα (καταστάσεις, δράσεις, πρόσωπα) του (πλασματικού) κόσμου του / της συνιστούν πάντοτε μέρος της αφηγηματικής πράξης και επομένως εξαρτώνται άμεσα από τα κριτήρια συμπερίληψης και επιλογής του αφηγητή.» Πβ. Bal (1985: 109): «ο τρόπος με τον οποίο κάποιο θέμα παρουσιάζεται πληροφορεί τόσο σχετικά με το ίδιο το αντικείμενο [της εστίασης] όσο και με το υποκείμενο που εστιάζει.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

κατά την αφηγηματική διαδικασία είτε υιοθετώντας μια στάση «συμπάθειας» προς τον εστιάζοντα είτε επιλέγοντας (περισσότερο ή λιγότερο συνειδητά) να αποστασιοποιηθεί από τα ερμηνευτικά χαρακτηριστικά της προοπτικής του προσώπου της ιστορίας.

Όσον αφορά την παρουσίαση της συνείδησης της μυθοπλαστικής ηρωίδας μπορεί κανείς να παρατηρήσει ότι κυριαρχεί η ψυχο-αφήγηση και ο αφηγημένος μονόλογος. Στο Α΄ μέρος του έργου (31 – 86) συγκεκριμένα συναντάται ιδιαίτερα έντονη η παρουσία της αφηγητικής φωνής και εστίασης, καθώς η ηλικία της Κυβέλης δεν της επιτρέπει την οξύνοια που απαιτούν συγκεκριμένες παρατηρήσεις ή δεν διαθέτει ακόμη τη λεκτική ωριμότητα να τις εκφράσει. Δεν λείπει όμως η εστίαση της ηρωίδας, Αντίθετα, η προσωπική εστίαση καταλαμβάνει μεγάλο μέρος της αφήγησης, ώστε ο αναγνώστης να παρακολουθεί εξαρχής τις εσωτερικές διεργασίες της και τον τρόπο προσέγγισης του κόσμου και του εαυτού της, ακόμη και αν, όπως προαναφέρθηκε, τίθενται σε αμφισβήτηση σε αρκετά σημεία (περισσότερο ή λιγότερο εμφανώς) οι δυνατότητες ερμηνείας της Κυβέλης – παιδιού. Στο μέρος αυτό συναντάται συχνά η δυσαρμονική ψυχο-αφήγηση και η ειρωνική ή ουδέτερη αφηγητική στάση στον αφηγημένο μονόλογο: ακόμη και όταν εστιάζει έντονα στην ψυχολογία, τις σκέψεις και τα συναισθήματα της ηρωίδας, ο αφηγητής εμφανίζεται σχετικά αποστασιοποιημένος από αυτήν, σχολιάζει, κρίνει, κλπ., και γενικά παρέχει στον αναγνώστη ένα ευρύτερο «ερμηνευτικό πλαίσιο» της συμπεριφοράς και της συνείδησης της ηρωίδας. Δεν λείπουν ωστόσο ακόμη και στο μέρος αυτό σημεία στα οποία η έντονη αυτή παρουσία του αφηγητή υποχωρεί παροδικά, καθιστώντας την ψυχο-αφήγηση αρμονική, για να προσεγγίσει ο αναγνώστης εγγύτερα στην οπτική και τον τρόπο σκέψης της μικρής Κυβέλης. Ακόμη όμως και στα σημεία αυτά δεν υποδηλώνεται ταύτιση γνωστική ή αξιακή μεταξύ αφηγητή και χαρακτήρα. Η αρμονική ψυχο-αφήγηση, γενικότερα, όπως και η «συμπαθής» ταύτιση του αφηγητή στους αφηγημένους μονολόγους χρησιμοποιείται κυρίως για λόγους αφηγηματικής στρατηγικής: μόνον έτσι εκφράζεται επιτυχώς η αναζήτηση της ηρωίδας, η εξελικτική της πορεία, οι ελλάμψεις ή ενοράσεις της, κλπ. Δεν πρόκειται βέβαια για εξαφάνιση ή συγχώνευση όσο για προσωρινή αναστολή της αφηγητικής φωνής. Η γνωστική ή αξιακή υπεροχή του αφηγητή υφίσταται, αλλά δεν γίνεται (στα σημεία αυτά) άμεσα εμφανής.

Η φωνή του αφηγητή παραμένει εμφανώς διακριτή τόσο στο Β΄ μέρος (89 – 172) όσο και στο Γ΄ (175 – 244), ταυτόχρονα όμως στα μέρη αυτά του

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

μυθιστορήματος (και κυρίως στο Γ΄), όταν έχει εξελιχθεί αντίστοιχα η ερμηνευτική ικανότητα της ηρωίδας κάνει επίσης εντονότερη την εμφάνισή της η αρμονική ψυχο-αφήγηση, η οποία κλιμακώνεται σε αφηγημένο μονόλογο, κατά τον οποίο ο λόγος του αφηγητή συνδυάζεται (αξεδιάλυτα κάποτε) με το λόγο της ηρωίδας. Με τον τρόπο αυτό ο αναγνώστης, όπως υποστηρίχθηκε παραπάνω, εμπλέκεται σε μια στενότατη παρατήρηση των εσωτερικών διεργασιών και των ερμηνευτικών σχημάτων που συγκροτεί η Κυβέλη στην εφηβική και νεανική της ηλικία, συναισθάνεται τα διλήμματα και τα αδιέξοδά της και βιώνει εντονότερα τις εμπειρίες, τις εκπλήξεις, τις απογοητεύσεις, την αγωνία της. Πάντα όμως βρίσκεται σε γνωστική και ερμηνευτική υπεροχή: οι κρίσεις και τα αφηγητικά σχόλια που προηγήθηκαν και συνεχίζονται μέχρι το τέλος σχεδόν του έργου, και που εκτείνονται από έμμεσους υπαινιγμούς μέχρι ξεκάθαρες αναφορές, του παρέχουν τον κατάλληλο βαθμό αποστασιοποίησης και ερμηνευτικής «αντικειμενικότητας». Επιπλέον, σε αρκετά σημεία του έργου, ο αφηγητής αφήνει διακριτικά ίχνη της προνομιακής γνώσης του, τα οποία, εφόσον ο αναγνώστης ενεργοποιηθεί και υποψιαστεί σχετικώς, ενεργούν έμμεσα, αλλά σαφώς υπονομευτικά προς την οπτική της ηρωίδας.

Σε κάποια σημεία του έργου επίσης και κυρίως στο τέλος του Β΄ και Γ΄ μέρους μπορούν να διακριθούν ίχνη παρατιθέμενου μονολόγου. Η Κυβέλη έχει προβεί σε συνειδητοποιήσεις, έχει κατανοήσει καλύτερα το περιβάλλον και τον εαυτό της και εμφανίζεται (έστω στιγμιαία) σε θέση να ερμηνεύσει και να «μιλήσει» η ίδια για τον εαυτό της σε αμεσότερο λόγο. Έτσι, σε ένα είδος «κορύφωσης» ως προς την αίσθηση αφηγηματικής αμεσότητας που παρέχεται στον αναγνώστη, οι σκέψεις της ηρωίδας αποδίδονται μέσω εκτεταμένου αφηγημένου μονολόγου, με στοιχεία παρατιθέμενου. Δεν είναι βέβαια τυχαίο ότι στα σημεία αυτά, και κυρίως στο τέλος του έργου, συναντάται και ο μεγαλύτερος βαθμός σημασιολογικής ασάφειας ή ρευστότητας. Η ερμηνεία της αντίδρασης της ηρωίδας σχετίζεται άμεσα με την ενεργό συμμετοχή του αναγνώστη, ο οποίος δεν διαθέτει πλέον την «ασφάλεια» της προοπτικής των αφηγητικών σχολίων για την κατανόηση της αφήγησης. Το τέλος παραμένει ερμηνευτικά «ανοιχτό», ενεργοποιώντας την αναγνωστική συμμετοχή.

Γενικά πάντως η Κρανάκη δεν κάνει χρήση του παρατιθέμενου μονολόγου, αλλά περιορίζεται στο συνδυασμό ψυχο-αφήγησης και αφηγημένου μονολόγου, όπως κάνουν εξάλλου πολλοί συγγραφείς μυθιστορημάτων που επικεντρώνονται στο χαρακτήρα των ηρώων τους, αποφεύγοντας τυχόν μετατοπίσεις, ασυνέχειες ή πλεονασμούς που συχνά συνοδεύουν τη σύνδεση ψυχο-αφήγησης και παρατιθέμενου

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

μονολόγου σε τριτοπρόσωπα αφηγηματικά περικείμενα (πβ. Cohn 2001: 104 – 105).[401] Ο βασικός όμως λόγος για τον οποίο φαίνεται να προτιμά την ψυχο-αφήγηση και τον αφηγημένο μονόλογο φαίνεται να συνδέεται άμεσα με το είδος και τη λειτουργία του Bildungsroman, το οποίο συνδυάζει δύο βασικές παραμέτρους: από τη μια πλευρά το συγκεκριμένο είδος επιβάλλει την εστίαση στην εσωτερική ζωή και συνείδηση των ηρώων, και από την άλλη απαιτείται ένας σημαντικός βαθμός αφηγητικού ελέγχου και παρέμβασης, καθώς οι ήρωες (στην αρχή τουλάχιστον της πορείας τους – και ορισμένοι μέχρι το τέλος της) δεν βρίσκονται σε θέση να περιγράψουν λεκτικά (ή να κατανοήσουν καν) τη συνείδησή τους ούτε διαθέτουν μια ευρύτερη εποπτεία της ζωής τους, ώστε να αποτυπώσουν την εξελικτική τους πορεία. Έτσι ο συνδυασμός αφηγημένου μονολόγου και ψυχο-αφήγησης εξασφαλίζει έναν συγκεκριμένο βαθμό αμεσότητας, επιτρέποντας στον αναγνώστη την πρόσβαση στο εσωτερικό των ηρώων, ενώ ταυτόχρονα η υπερέχουσα αφηγητική γνώση μπορεί να συλλάβει, να εκφράσει και να εκτιμήσει αυτό που οι ήρωες αδυνατούν, δεν επιθυμούν, ή αγνοούν (ακόμη) για τον εαυτό τους και για τον κόσμο που τους περιβάλλει. Μπορεί να αντιληφθεί και να οργανώσει καλύτερα τον περιβάλλοντα κόσμο και τον ψυχισμό των ηρώων, αλλά και να διεισδύσει ακόμη και στο υποσυνείδητό τους, προσφέροντας στον αναγνώστη μια σφαιρική εικόνα της ύπαρξής τους. Η χρήση της ψυχο-αφήγησης επίσης παρέχει στον αφηγητή τη δυνατότητα να επεκτείνει ή να συμπυκνώσει χρονικά τις εσωτερικές διεργασίες της ηρωίδας, ανάλογα με το αφηγηματικό ενδιαφέρον, ενώ με την εναλλαγή συμπαθούς ταύτισης και ειρωνικής αποστασιοποίησης του αφηγητή στους αφηγημένους μονολόγους ο αναγνώστης οδηγείται κλιμακωτά μαζί με την Κυβέλη στην κορύφωση της αφηγηματικής εξέλιξης και της διαμόρφωσης της ηρωίδας.

Ένα άλλο αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό της αφήγησης είναι η έντονη αναντιστοιχία ανάμεσα στο χρόνο της ιστορίας και στο χρόνο της αφήγησης, η οποία αποδίδει αφηγηματικά τη βασική έννοια του έργου: το «contre-temps», την έλλειψη σύμπτωσης ανάμεσα στον «αντικειμενικό» και τον «υποκειμενικό» χρόνο της ηρωίδας. Η αναντιστοιχία εντοπίζεται κυρίως στο επίπεδο της χρονικής διάρκειας και όχι τόσο της χρονικής τάξης: η ροή των ούτως ή άλλως περιορισμένων εξωτερικών «γεγονότων» που συνιστούν τη «δράση» επιβραδύνεται με την παρεμβολή

[401] Την αδυναμία του «εσωτερικού μονολόγου» να αποδώσει «άρρητες», κατά τη γνώμη της, εσωτερικές αισθήσεις, παρορμήσεις, βαθύτερες σκέψεις, κλπ. εκφράζει η Nathalie Sarraute, η οποία υπήρξε μάλιστα φίλη της Κρανάκη και την επηρέασε σημαντικά (δες Cohn 2001: 116, Κρανάκη 2005: 127 – 137).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

περιγραφικών ή άλλων παύσεων και επιμηκύνσεων. Με τον τρόπο αυτό το μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης αποτελείται από περιγραφές, σχόλια του αφηγητή ή των ηρώων, κυκλικές αναφορές, επαναλήψεις μοτίβων, συναισθηματική ενδοσκόπηση και συνειδησιακή έκφραση. Οι αφηγηματικές αυτές τεχνικές αντιστοιχούν σε μια συμβολική «διεκδίκηση» εκ μέρους της ηρωίδας της δυνατότητας να ελέγχει το χρόνο τον οποίο χρειάζεται για να διαχειρίζεται τις εμπειρίες της, να εκτιμά πρόσωπα και καταστάσεις, να αντιδρά συναισθηματικά προς αυτά. Η έμφαση δίνεται έτσι όχι στα ίδια τα γεγονότα όσο στον τρόπο με τον οποίο τα αντιλαμβάνεται η ηρωίδα κυρίως (και λιγότερο οι άλλοι ήρωες), τα εκτιμά, τα αξιολογεί και επηρεάζεται από αυτά., ενώ ταυτόχρονα παρουσιάζεται με μεγάλη λεπτομέρεια η έκφραση των συναισθημάτων της και η απεικόνιση του εσωτερικού της κόσμου.

Επιπλέον, τα συνηθισμένα στην πεζογραφία αφηγητικά σχόλια και περιγραφές, που αφορμώνται από τη δράση και τη συμπληρώνουν, και κυρίως η παρουσίαση της συνείδησης της ηρωίδας είτε μέσω ψυχο-αφήγησης είτε μέσω αφηγημένου μονολόγου στο έργο αυτό έρχονται να υπερκεράσουν τα «εξωτερικά» γεγονότα και σχεδόν να τα αντικαταστήσουν. Συντελείται με άλλα λόγια μια «μετατόπιση» της δράσης από τον εξωτερικό στον εσωτερικό κόσμο της ηρωίδας. Η «παύση» αναδεικνύεται σε φορέα του νοήματος σημαντικότερο από ό,τι η πλοκή. Η αφηγηματική αυτή αναπαράσταση του «ιστορικού χρόνου» αποδίδει την υποκειμενική προσέγγισή του από το υποκείμενο (ψυχολογία της Κυβέλης), με συνέπεια την *έκταση* ή τη *συμπύκνωσή* του, ανάλογα με την ένταση με την οποία οι συγκεκριμένες χρονικές περίοδοι βιώθηκαν από την Κυβέλη, δημιούργησαν τις «αναμνήσεις» της, ιεραρχήθηκαν και συντέλεσαν στη διαμόρφωσή της. Με τον τρόπο αυτό εντοπίζεται μία καταστρατήγηση της αυστηρής γραμμικότητας του χρόνου για χάρη μιας ευρύτερης *κυκλικότητας* ή και «σπειροειδούς» χαρακτήρα κίνησης που αντικατοπτρίζει την πορεία ενηλικίωσης της ηρωίδας. Ο εξωτερικός χρόνος παρουσιάζεται αντιστικτικά προς τον υποκειμενικό – εσωτερικό, ο οποίος «συστέλλεται» ή «διαστέλλεται», κατά την άκρως προσωπική εξελικτική πορεία της ηρωίδας. Η έννοια του «αντιχρονισμού» διαπερνά και το επίπεδο της αφήγησης.

Συγκεφαλαιωτικά, η εξελικτική πορεία της ηρωίδας αντικατοπτρίζει τον τύπο της «αφύπνισης», που αποτελεί, όπως προαναφέρθηκε, ένα από τα δύο κυρίαρχα αφηγηματικά σχήματα του γυναικείου Bildungsroman. Το έργο της Κρανάκη πληροί τις προϋποθέσεις που εντοπίζονται σε ευρωπαϊκά και άλλα γυναικεία Bildungsroman,

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

τα οποία εντάσσονται στην κατηγορία αυτή (Abel *et al.* 1983: 11 – 12). Η ανάπτυξη της Κυβέλης δεν ακολουθεί μια σταδιακή, ευθύγραμμη πορεία προς την ωριμότητα, αλλά καθυστερεί, υπαναχωρεί, κορυφώνεται στιγμιαία, καταλύεται αμέσως μετά, κ.ο.κ. Η αφύπνισή της μάλιστα λαμβάνει χώρα μετά την ικανοποίηση των συμβατικών προσδοκιών ως προς την «αποκατάσταση» της γυναίκας μέσω του γάμου και αφορά ακριβώς την αμφισβήτηση των προσδοκιών αυτών και της ορισμένης με ανδροκρατικά κριτήρια γυναικείας «εντελέχειας». Τέλος, η ανάπτυξή της τελείται μέσω στιγμιαίων «αποκαλύψεων» και επεισοδίων «επιφάνειας», τρόπος αντίληψης, που εναρμονίζεται με τη διαδικασία εσωτερικής ανάπτυξης της ηρωίδας.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΜΕΛΠΩ ΑΞΙΩΤΗ, *ΕΙΚΟΣΤΟΣ ΑΙΩΝΑΣ*[402]

Α. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ένα από τα έργα τα οποία μπορούν να ενταχθούν στο είδος του γυναικείου Bildungsroman τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια είναι το μυθιστόρημα της Μέλπως Αξιώτη (1905 – 1973) *Εικοστός αιώνας*. Στο έργο αυτό εντοπίζονται επιπλέον, πέρα από θεματικούς και δομικούς άξονες που αφορούν την εξέλιξη της ηρωίδας και λειτουργούν ως κριτήρια ειδολογικής κατάταξής του στο παραπάνω είδος, στοιχεία που προβάλλουν μια έντονη ιδεολογική θέση: αυτήν του αριστερού κομματικού προσανατολισμού. Η συμπλοκή της ιδεολογίας με την εξελικτική πορεία της ηρωίδας διαμορφώνει όχι μόνο το χαρακτήρα, το κοσμοαντιληπτικό πρίσμα και τις επιλογές της, αλλά επηρεάζει με τρόπο καθοριστικό την αφηγηματική διαδικασία συνολικά, προσδίδοντας στο αφήγημα τα χαρακτηριστικά τόσο του Bildungsroman όσο και του «στρατευμένου» μυθιστορήματος στο πλαίσιο της αριστεράς.

Στο μυθιστόρημα προβάλλεται γενικά έντονα το στοιχείο της ιστορικότητας, ενταγμένο στο ευρύτερο πλαίσιο της (πολιτικής) συγγραφικής πρόθεσης της Αξιώτη. Το έργο βέβαια, αναδεικνύοντας την εξέλιξη της ηρωίδας και τη μετάβασή της από την παιδική άγνοια στην ενήλικη (ιδεολογική κατεξοχήν) γνώση και δραστηριοποίηση, ανήκει στην κατηγορία του γυναικείου Bildungsroman. Το είδος αυτό ωστόσο αξιοποιείται εδώ με σκοπό την προβολή όχι τόσο της ίδιας της διαδικασίας της ενηλικίωσης της ηρωίδας όσο των συνθηκών μέσα στις οποίες τελείται η ενηλικίωση αυτή και κυρίως της ιδεολογίας που εμφορείται.[403] Η χρήση αυτή του είδους ενέχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον τόσο αφηγηματικά όσο και από την άποψη της γυναικείας έκφρασης και των δυνατοτήτων της, στο επίπεδο της ιδεολογίας της συγγραφέως και της εποχής, και στο ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο εξέλιξης του γυναικείου λογοτεχνικού λόγου.

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί επιχειρείται η ερμηνευτική προσέγγιση του συγκεκριμένου μυθιστορήματος της Αξιώτη, η συγκριτική του εξέταση με ένα προηγούμενο έργο της ίδιας συγγραφέως που ενέχει επίσης τα χαρακτηριστικά του

[402] Αθήνα, 1946. Οι παραπομπές στην παρούσα εργασία γίνονται στο Δ΄ τόμο των *Απάντων* της Αξιώτη (επιμ. Μ. Δούκα, Β. Λαμπρόπουλος, εκδ. Κέδρος, 1982).

[403] Αντίθετα, σε άλλα δείγματα του είδους του Bildungsroman (λχ. στο έργο της Κρανάκη), παρά την πολιτική ιδεολογία των συγγραφέων τους, επικρατεί η ανάδειξη άλλων ζητημάτων και κυρίως του γυναικείου, στο οποίο – μέσα από την «ατομική» περίπτωση των ηρωίδων – έχουν απώτερο στόχο να προτείνουν μια γενικευτική ισχύ, που υπερβαίνει την όποια μυθιστορηματική χρονικότητα.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Bildungsroman, το μεσοπολεμικό *Δύσκολες νύχτες* (1938), αλλά και η συνεξέταση ενός μυθιστορήματος γραμμένου από άνδρα, που φέρει όμως σαφείς ομοιότητες με το έργο της Αξιώτη και εμπεριέχει στοιχεία της Bildung της ηρωίδας του: πρόκειται για τη *Φωτιά* (1946) του Δ. Χατζή. Η αναφορά στη στάση της κριτικής προς τα παραπάνω έργα και στο κίνημα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, όπως επηρέασε τη λογοτεχνική παραγωγή και κριτική της εποχής, παρέχει μία κατά το δυνατό σφαιρική εικόνα των αισθητικών και ιδεολογικών επιδιώξεων που σχετίζονται με τα έργα που μας ενδιαφέρουν, διαγράφοντας τα χαρακτηριστικά ενός ιδιότυπου, «προλεταριακού» Bildungsroman, το οποίο θεωρούμε ότι συνιστά ο *Εικοστός αιώνας* της Αξιώτη, στοιχεία του οποίου απαντούν επίσης στη *Φωτιά* του Χατζή. Τέλος, σε διάφορα σημεία του κεφαλαίου θίγονται ζητήματα που αφορούν απόψεις της εποχής για τη «γυναικεία γραφή» και «εμπειρία», το μοντερνισμό, τις αφηγηματικές επιλογές σε συνάφεια με την ιδεολογία και την προθετικότητα του συγγραφέα, κλπ., πάντα σε σχέση με το ενδιαφέρον της παρούσας έρευνας.

Το μυθιστόρημα της Μέλπως Αξιώτη *Εικοστός αιώνας* συγγράφεται από τον Οκτώβριο έως το Νοέμβριο του 1946 και εκδίδεται το Δεκέμβριο του ίδιου έτους, λίγους μήνες πριν καταφύγει η συγγραφέας στη Γαλλία, για πολιτικούς λόγους. Μεταφράστηκε και κυκλοφόρησε με μεγάλη επιτυχία στα γαλλικά, με πρόλογο του Louis Aragon (1949), και τον ίδιο χρόνο επίσης στα βουλγαρικά, ιταλικά και γερμανικά, ενώ ένα χρόνο μετά στα ρωσικά. Ο λόγος της Αξιώτη στο έργο αυτό, όπως και στα περισσότερα λογοτεχνικά της πονήματα, χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη εκφραστική λιτότητα, ποιητική πύκνωση και στοχαστική εμβάθυνση. Κατά τους επιμελητές της έκδοσης των *Απάντων* της συγγραφέως (Κέδρος 1982: 8), το συγκεκριμένο μυθιστόρημα είναι «η πιο αντιπροσωπευτική και άρτια σύνθεση των στοιχείων που χαρακτηρίζουν το συγγραφικό έργο της Αξιώτη κατά την περίοδο της Κατοχής και του Εμφυλίου πολέμου: ιστορικές πληροφορίες, όπως αυτές που συνέθεσαν τα *Χρονικά* του 1945· προσωπικές μαρτυρίες, όπως αυτές που έδωσαν υλικό για μια σειρά δέκα διηγημάτων στο περιοδικό «Ελεύθερα Γράμματα» (1945 – 46), και ατομικά βιώματα συνδυάζονται σε μια απόπειρα μυθιστορηματικής αποτύπωσης των εθνικών περιπετειών από το 1916 ως το 1946». Η ανάλυση που ακολουθεί, πέρα από τον εντοπισμό και σχολιασμό των χαρακτηριστικών του μυθιστορήματος ως Bildungsroman, θα αναφερθεί επίσης στη ιδιότυπη αυτή σύνθεση ποικίλων στοιχείων και στον τρόπο με τον οποίο αποτυπώνονται αφηγηματικά, επιχειρώντας να διαφανεί η ιδιαιτερότητα του έργου.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Η ιστορία του έργου αναφέρεται στη ζωή της Πολυξένης, κόρης μιας αστικής αθηναϊκής οικογένειας, κατά τις τέσσερις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα. Παρουσιάζεται η παιδική της ηλικία, η γνωριμία της με τον κόσμο, τον έρωτα και την αριστερή ιδεολογία, μέχρι την τρίτη δεκαετία της ζωής της, οπότε και εκτελείται από τους Γερμανούς. Κάποια στοιχεία από τη βιογραφία της Πολυξένης συμπίπτουν, όσο γνωρίζουμε, με εμπειρίες και βιώματα της συγγραφέως: η Αξιώτη γεννήθηκε στις αρχές του 20ου αι. (1905), ο πατέρας της υπήρξε μουσικός, στερήθηκε και αυτή, όπως η ηρωίδα της, τη μητρική παρουσία σε πολύ μικρή ηλικία, ενώ στα μέσα της δεκαετίας του 1930 μυείται επίσης στην κομμουνιστική ιδεολογία και γίνεται μέλος του κόμματος.[404] Η μυθοπλαστική έτσι βιογραφία της Πολυξένης εμπερικλείει εντοπίσιμα αυτοβιογραφικά σπέρματα της Αξιώτη παρά τις σημαντικές διαφορές στην έκβαση της ζωής των δύο γυναικών, οι οποίες μοιράζονται οπωσδήποτε κοινό ιδεολογικό υπόστρωμα.

Β. ΘΕΜΑΤΙΚΟΙ ΑΞΟΝΕΣ

Οι παράγοντες που συντελούν στην ενηλικίωση της Πολυξένης ταυτίζονται με τους άξονες ενηλικίωσης στο είδος του Bildungsroman γενικότερα, όπως παρουσιάστηκαν παραπάνω (σ. 94 – 95): η οικογένεια, ο έρωτας, η δραστηριοποίηση στον κοινωνικό τομέα, η σταδιακή ανάπτυξη μιας «φιλοσοφίας» ζωής, η οποία συνδέεται άμεσα με τη γνώση του κόσμου και την αυτογνωσία. Όπως όμως θα παρουσιαστεί κατά την ανάλυση του έργου που ακολουθεί, ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στις *ιδεολογικές* παραμέτρους αφύπνισης του ατόμου, με αποτέλεσμα οι υπόλοιποι παράγοντες να λειτουργούν συμπληρωματικά και υποβοηθητικά προς την υιοθέτηση μιας συγκεκριμένης ιδεολογίας, η οποία καταλαμβάνει κεντρική θέση στη ζωή της ηρωίδας και στην αφήγηση. Έτσι, η οικογένεια, στα πρόσωπα του πατέρα και της τροφού της ηρωίδας, της Μαργιώς, ο έρωτας που γνωρίζει με τον Αιμίλιο, οι κοινωνικές περιστάσεις και οι εμπειρίες εκφράζουν και εκπροσωπούν σαφείς ιδεολογικές θέσεις που επηρεάζουν άμεσα τον τρόπο σκέψης και δράσης της ηρωίδας.

[404] Δες Καρβέλης (1992), Μαυρουδής (2008).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Γ. ΑΡΧΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΗΡΩΙΔΑΣ: Η ΠΑΙΔΙΚΗ ΗΛΙΚΙΑ: «Ήτανε κάτι χρόνια αδειανά, σαν ξεροπήγαδο.» (31)

Γ. 1. *Έκθεση* και αφηγηματική θεμελίωση

Η αφηγηματική παρουσίαση της πορείας ζωής της κεντρικής ηρωίδας, με τη γέννηση της οποίας ξεκινά το πρώτο κεφάλαιο του έργου, διακόπτεται απροσδόκητα με την παρεμβολή του σύντομου δευτέρου κεφαλαίου (σ. 21 – 22), στο οποίο τελείται μια απότομη μετάβαση σε επίπεδο χρόνου της ιστορίας και εστίασης της αφήγησης. Συγκεκριμένα, η Πολυξένη παρουσιάζεται, ενήλικη πλέον, να βρίσκεται στη φυλακή, μαζί με άλλες συγκρατούμενες, την τελευταία νύχτα πριν την εκτέλεσή της. Από την αρχή της πορείας ενηλικίωσης και συνειδητοποίησης της ηρωίδας ο αναγνώστης μεταφέρεται αίφνης στο τέλος της πορείας ζωής της. Επιπλέον, η αφήγηση που ακολουθεί, όπως αντιλαμβάνεται ο αναγνώστης, λαμβάνει πλέον τη μορφή ανάμνησης της ζωής της Πολυξένης το ίδιο αυτό βράδυ κατά το οποίο αναμένει την εκτέλεσή της:

> *Πολλά χρόνια περάσανε. Άρχισε να τα σκέφτεται. Ήταν μια νύχτα μόνο. Έπρεπε να προλάβει πριν να φέξει η αυγή. […] Έπρεπε να προλάβει, κι άρχισε να θυμάται τα χρόνια που περάσανε, κι ήτανε βιαστική, κι έβλεπε το φεγγίτη, να μην αλλάξει χρώμα, και δεν προλάβει ως την αυγή. Άρχισε απ' όπου εμπόρεσε. Έστω τα κυριότερα, μέχρι τα ξημερώματα οπόταν θα 'ρθει ο δήμιος, να τις πάρει για εκτέλεση. Είχε πια ξεκινήσει απ' τον απάνω κόσμο. Κι έφευγε. Κι εκατέβαινε.* (21 – 22)

Έτσι, δομικά, τα κεφάλαια 3 και 5 που ακολουθούν εμπερικλείουν την αφήγηση – ανάμνηση της ζωής της Πολυξένης από τη μικρή της ηλικία μέχρι την ωρίμαση. Η Πολυξένη, προκειμένου να προλάβει την επικείμενη εκτέλεση, εστιάζει στα «κυριότερα» γεγονότα που σημάδεψαν τη ζωή της, ένα αφηγηματικό τέχνασμα με το οποίο τα αφηγημένα περιστατικά παρουσιάζονται εξαρχής φιλτραρισμένα από τη συνείδηση της ηρωίδας – αφηγήτριας ως ιδιαιτέρως σημαντικά. Έτσι, η ίδια η αφηγηματική υπόσταση των συμβάντων, ως αντικειμένου «επιλογής» από τη μνήμη της ηρωίδας, φέρει ένα επίχρισμα ερμηνευτικής και αξιολογικής συνδήλωσης:

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *Πέρασε κάμποσος καιρός. Πάλι δεν ήταν τίποτα γύρω στην Πολυξένη που να είναι να το πεις. Να πεις: θα το φωνάξω, κι ας τρομάξουν οι στρίγγλες, και τα παιδιά, και οι τρελοί. Η ζωή περνούσε, όπως περνούν οι κουκουβάγιες την άνοιξη, και σχεδόν δεν τους δίνει προσοχή κανείς.* (29)

Η ηρωίδα – που – θυμάται επιλέγει τα γεγονότα που κρίνει ως «αξιομνημόνευτα», ως σημαντικά για τη διαμόρφωση της ίδιας, υπό το πρίσμα της μεταγενέστερης γνώσης και εμπειρίας. Το κριτήριο αυτό ορίζει έτσι τη «μνημόνευση», με την έννοια τόσο της επαναφοράς στη μνήμη όσο βεβαίως και της αφηγηματικής αναπαράστασης.[405]

Κατά την παρουσίαση των «αναμνήσεων» της ηρωίδας δεν εγκαταλείπεται η τριτοπρόσωπη αφήγηση που συναντάται στο πρώτο κεφάλαιο. Με τον τρόπο αυτό, η ετεροδιηγητική αφηγητική εστίαση διαπλέκεται σε αρκετά σημεία αξεδιάλυτα με την ομοδιηγητική αφηγητική (η Πολυξένη στη φυλακή, η οποία αναθυμάται τα γεγονότα), γεγονός που δημιουργεί την εντύπωση αποστασιοποίησης ή και «αντικειμενικοποίησης» της προσέγγισης των συμβάντων και των ερμηνειών τους.

Τα κεφάλαια 2, 4 και 6 εκτυλίσσονται στο αφηγηματικό «παρόν»: στο κελί και κατόπιν στον τόπο εκτέλεσης της ηρωίδας, γεγονός που λαμβάνει χώρα, όπως αναφέρεται στο κείμενο, το Μάιο του 1944. Ακολουθεί το τελευταίο κεφάλαιο, στο οποίο, δυόμισι χρόνια μετά το θάνατο της Πολυξένης, ο πατέρας της και ο Αιμίλιος παρουσιάζονται έγκλειστοι να συζητούν για την Πολυξένη και (μαζί με άλλους) για την κατάσταση στην Ελλάδα του εμφυλίου (τέλος Νοεμβρίου – πρώτη Δεκεμβρίου του 1946).

Ακόμη όμως και στα κεφάλαια στα οποία εμπεριέχεται η αναδρομή στο παρελθόν εντάσσονται επανερχόμενες αναφορές στο γεγονός ότι οι εμπειρίες που καταγράφονται αποτελούν αντικείμενο μνήμης της μελλοθάνατης Πολυξένης (λ.χ. 26, 56, 57, 66, 71, 75, κ.ά.). Με τον τρόπο αυτό, η προοπτική της Πολυξένης που θυμάται την προηγούμενη ζωή της συνδέει άμεσα το επικείμενο τέλος της με τα γεγονότα που η ηρωίδα αναθυμάται, καθιστώντας τα μία διαδοχή βημάτων που είχαν ως συνέπεια την αντιστασιακή δράση και εκτέλεσή της. Έτσι, η επικείμενη θανάτωσή

[405] Συχνά αναφέρεται, στις ίδιες γραμμές, η αδυναμία της Πολυξένης να θυμηθεί: «Κι ύστερα δε θυμόταν πια. Πολύς καιρός επέρασε ή λίγος. Δε θυμάται.» (33) Η χρονική και αφηγηματική αυτή *έλλειψη*, κατά τον Genette, υποδηλώνει ακριβώς τη μηδενική σημασία των γεγονότων για τη διαμόρφωση της ηρωίδας, κατά την κρίση τουλάχιστον της ίδιας στη μεταγενέστερη αυτή ηλικία της ή σύμφωνα με τις δυνατότητες της μνήμης της υπό τις δυσχερείς συνθήκες της κράτησης στη φυλακή. Ο αναγνώστης καλείται γενικά να αποδεχθεί την αφηγηματική σύμβαση ότι αυτά που δεν μνημονεύονται δεν ανήκουν στα «κυριότερα» (22) γεγονότα της ζωής της.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

της όχι μόνο σκιάζει συναισθηματικά με έναν δραματικό τόνο όλα τα αναφερόμενα περιστατικά, αλλά επιπλέον, όπως προαναφέρθηκε, τα αιτιολογεί και τα ερμηνεύει: αποτελούν τα κομμάτια ενός μοιραίου παζλ που οδηγούν την Πολυξένη σε συγκεκριμένες επιλογές και τελικά στο θάνατο. Η σχετική αποστασιοποίηση της ηρωίδας της δίνει αναδρομικά τη δυνατότητα να τα κατανοήσει καλύτερα:

> *Κι εκείνα που θα θυμηθεί, δεν ήταν πια δικά της, ήταν μια ξένη υπόθεση που την άφηνε πίσω. Ένα άδετο βιβλίο, όπου γραφόταν η ζωή της, έπρεπε να τελειώσει μέσα σ' αυτή τη νύχτα. Θυμότανε μια Πολυξένη, που δε θα υπάρχει αύριο.* (22)

Δηλώνεται έτσι σχεδόν εξαρχής στην αφήγηση, με αρκετά εμφανή τρόπο, η αφηγηματική και αντιληπτική διάσταση δυνατοτήτων ανάμεσα στην Πολυξένη – που – θυμάται και στην ηρωίδα – που – ζει τις εμπειρίες που αποτελούν αντικείμενο της ανάμνησης (και της αφήγησης).[406] Η Πολυξένη, μέσω της ανάμνησης, επιτελεί μια πράξη «γραφής» της ζωής της. Η συγγραφική *persona*, την οποία ο αναγνώστης είθισται να διαβλέπει πίσω από την αφηγηματική φωνή, εμπλέκεται έτσι μετωνυμικά σε μια ιδιότυπη σύμφυρση ρόλων με την ηρωίδα: η ηρωίδα αναλαμβάνει να «γράψει» το βιβλίο της ζωής της μέσω της μνημονικής διαδικασίας και η συγγραφέας να καταγράψει, να «δέσει» το «άδετο βιβλίο» που παράγεται στη θύμηση της ηρωίδα, «βιώνοντας» παράλληλα τα γεγονότα αυτά μέσα από την οπτική της ηρωίδας της.[407] Η Αξιώτη έτσι «συν – γράφει» με την ηρωίδα της την ιστορία ζωής της τελευταίας, μέσα στις ταραγμένες για τον τόπο τέσσερις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα. Έτσι το μυθιστόρημα παίρνει μια μορφή ανάμεσα στην υποτιθέμενη προφορική (ή μάλλον «μνημονική») «αυτοβιογραφία» εκ μέρους της ηρωίδας και βιογραφική καταγραφή εκ μέρους της Αξιώτη.

Επιπλέον, όπως θα φανεί στη συνέχεια, κατά την πορεία ενηλικίωσής της, η οποία εμφανίζει δυσκολίες αντίστοιχες με αυτές της πορείας του τόπου κατά πρώτο μισό του εικοστού αιώνα, η ηρωίδα καταλαμβάνεται σε μια κατακλυσμική ροή γεγονότων τα οποία δεν διαθέτει την ευκαιρία (απόσταση, ερμηνευτική ικανότητα ή

---

[406] Χαρακτηριστικό παράδειγμα για τη διάσταση της «γνώσης» αυτής αποτελεί το παρακάτω: «Οι φωνές κόψαν την κουβέντα τότε, πόσα χρόνια περάσανε, και δεν υποψιάστηκε πως εκείνος ο άνθρωπος που παρουσιάστηκε και θα 'φερνε τη συμφορά στον κόσμο, ο άγνωστος, ο μακρινός, μια μέρα θα τη σκότωνε κι αυτήν. Την Πολυξένη.» (39)

[407] Πβ. «Ξανάπιασε τα περασμένα στο μέρος όπου τ' άφησε. Διάβαζε τα γραμμένα που έφτιαχναν τη ζωή της, κι ήτανε ξένα τώρα, και θα τ' άφηνε πίσω της.» (56). Η διαδικασία αναπόλησης καθίσταται σε διαδικασία «ανάγνωσης» από την ίδια των πράξεων ζωής της, που εκτυλίσσεται παράλληλα με τη διαδικασία ανάγνωσης του έργου της Αξιώτη.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

απλά το χρόνο) να τα επεξεργαστεί. Οι εικόνες και τα περιστατικά με τα οποία έρχεται η Πολυξένη αντιμέτωπη κατά τη διάρκεια της ζωής της απλά «σωρεύονται», ώστε να αποτελέσουν αντικείμενο επεξεργασίας αργότερα:

> *Επήγαιναν όλα και τρύπωναν, στοιβάζονταν μέσα της, σαν να 'τανε η καρδιά της ένα μεγάλα πιθάρι που θα τα διατηρήσει, να τα έχει αργότερα.* (41 – 42)

Η επεξεργασία αυτή των γεγονότων τελείται κατά τη μνημονική επαναφορά τους από τη μελλοθάνατη Πολυξένη στο κελί της φυλακής. Η ηρωίδα βγάζει από το «πιθάρι» της μνήμης τα κυριότερα γεγονότα της ζωής που βίωσε. Η μνήμη της όμως δεν επιτελεί μόνο μια απλή λειτουργία επαναφοράς και αναπόλησης, αλλά κυρίως γνώσης – ή ορθότερα *ανά – γνωσης*, με την έννοια της ερμηνευτικής αποκωδικοποίησης καθώς και αυτήν της εκ νέου γνωριμίας και αντίληψης. Πρόκειται ουσιαστικά για μια διαδικασία αυτογνωσίας, *εύρεσης του εαυτού* μέσω των γεγονότων και εμπειριών που τον διαμόρφωσαν, λίγο πριν την αμετάκλητη απώλειά του.

Στο τρίτο κεφάλαιο του έργου πιάνεται ξανά το νήμα αφήγησης που αναφέρεται ακριβώς στους διαμορφωτικούς παράγοντες που επηρέασαν την πορεία της Πολυξένης. Η πορεία αυτή διαγράφεται γύρω από τους άξονες της οικογένειας, του έρωτα, της κοινωνικής δραστηριοποίησης και κυρίως της ιδεολογίας, η οποία, καθώς σχετίζεται άμεσα με τους παραπάνω παράγοντες, εξετάζεται παράλληλα και συνδυαστικά προς αυτούς.

Η αρχή της αφήγησης, όπως προαναφέρθηκε, συμπίπτει χρονικά με τη γέννηση της Πολυξένης:

> *Στο βόρειο ημισφαίριο, πάνω στο χάρτη της γης, στα Βαλκάνια, σ' εκείνη την άκρη που κρέμεται κάτω και λέγεται Ελλάδα, στην κοιλιά της αρκούδας που στέκεται ακίνητη με το 'να ποδάρι και κοιτάζει τη δύση, δίπλα στη θάλασσα όπου πλέει η Σαλαμίνα, η Αίγινα, η Ύδρα, τ' Ανάπλι, στο κέντρο, το σκόρπιο αυτό κουβάρι που κλώθει η ανέμη κι απλώνουνε οι δρόμοι, δηλαδή στην Αθήνα, ανάμεσα σε μια εκκλησιά και σ' ένα φαρμακείο. Εκεί γεννήθηκε η Πολυξένη*. (9)

Η εμφανής ετεροδιηγητική αφήγηση συνδυάζεται με την αφηγητική εστίαση και την εξωτερική προοπτική, ώστε να προβληθεί εξαρχής το «επίκεντρο» της αφήγησης με εμφανή τρόπο, παράλληλα με τον προσδιορισμό του τόπου γέννησης και δράσης της

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ηρωίδας. Η «πανοραμική» προοπτική της αρχής της πρώτης περιόδου (Rimmon – Kenan 1988) εστιάζεται όλο και πιο συγκεκριμένα μεταφέροντας το «βλέμμα» του αναγνώστη σταδιακά από τη «γη» και το «βόρειο ημισφαίριο» στην ειδικότερη περιοχή των Βαλκανίων, στην Ελλάδα, στην Αττική, στην Αθήνα και τέλος στη γειτονιά της Πολυξένης. Ο κινηματογραφικός σχεδόν τρόπος με τον οποίο ο αφηγηματικός φακός «ζουμάρει» στην κεντρική ηρωίδα είναι ιδιαίτερα αποτελεσματικός όχι μόνο στην ανάδειξη της «πρωταγωνίστριας» της ιστορίας που θα ακολουθήσει αλλά ταυτόχρονα στην «τοπική» τουλάχιστον (στο σημείο αυτό) σύνδεσή της, ήδη από την αρχή της αφήγησης, με άλλες περιοχές του «γεω-πολιτικού» χάρτη της Ευρώπης και της υφηλίου. Ο *χώρος* όπου γεννιέται η ηρωίδα (όπως και *η ίδια η ηρωίδα* εξάλλου) παρουσιάζεται ως κομμάτι του κόσμου, γεγονός που μπορεί γίνει αντιληπτό με τη χρήση της κατάλληλης «εστίασης».

Το ζήτημα της εστίασης έτσι καθίσταται από την αρχή του έργου σημαντικό. Η εξέλιξη της ηρωίδας, όπως θα φανεί παρακάτω, συμπορεύεται με την εξέλιξη της εστίασής της, του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβάνεται τους γύρω της και τα εξωτερικά γεγονότα. Η αναπόσπαστη σχέση του τόπου της Πολυξένης (και της ίδιας) με όλον τον κόσμο, που παρουσιάζεται στο σημείο αυτό στον αναγνώστη ως *γεγονός* μέσα από την αφηγητική εστίαση, θα αποτελέσει μία από τις βασικότερες *ανακαλύψεις* που θα σημαδέψουν την προσωπική και ιδεολογική εξέλιξη της ηρωίδας και θα επηρεάσουν τις επιλογές της.

Ιδιαίτερα σημαντικοί παράγοντες αναδεικνύονται από την αρχή του έργου αυτοί του τόπου και του χρόνου. Στο σημείο αυτό το σημασιολογικό προβάδισμα φαίνεται να αποδίδεται στον τόπο: από την αρχή προβάλλεται έντονα το «πού» γεννήθηκε η Πολυξένη. Το «πότε» έπεται, ενώ μάλιστα αποδίδεται με τρόπο ασαφή «Ήταν 12 η ώρα μεσημέρι, μια Πέμπτη.» (9) Η έλλειψη περισσότερων λεπτομερειών (μήνας, χρονολογία) συμβάλλει στην υποβάθμιση του παράγοντα αυτού, τουλάχιστον με τη μορφή του «προσωπικού» χρόνου ζωής της ηρωίδας. Τα υπόλοιπα γεγονότα της ανάπτυξης και της προσωπικής της ζωής χρονολογούνται «σχετικά», με αναφορά στην ηλικία της Πολυξένης: «πριν γίνει το παιδί τριώ χρονώ», «ώσπου έφτασε να πατήσει έξι χρονώ» (10), «την επήγαν στο σκολειό» (11).

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο που σημαδεύει την πρώιμη αυτή παιδική ηλικία της Πολυξένης και έχει αναμφισβήτητη επίδραση στην εξέλιξή της είναι το αίσθημα έλλειψης της μητρικής στοργής. Η μόνη μάλιστα περίπτωση παράθεσης του «ευθέος» λόγου της μητέρας αναφέρεται στην ανεπιθύμητη εγκυμοσύνη της (9 – 10). Η

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Πολυξένη παρουσιάζεται να γεννιέται «πρόωρα» και «αθέλητα», από την πλευρά τουλάχιστον της μητέρας της (9), ενώ την ανατροφή της αναλαμβάνουν ο πατέρας της και η τροφός της, η Μαργιώ.

Η ηρωίδα μεγαλώνει έτσι με τις αντιλήψεις, τις δοξασίες και τις πρακτικές της λαϊκής τροφού, η οποία εφευρίσκει δύο «φόβητρα» με τα οποία τρομοκρατεί το κορίτσι για να τη «συνετίσει»: το φαρμακείο της γειτονιάς, όπου απειλεί ότι θα την πετάξει, και το διάβολο (10 – 11). Τα δύο τοπικά «όρια» με τα οποία προσδιορίζεται η γέννησή της, το φαρμακείο και η εκκλησία, η οποία βεβαίως συνδέεται με το φόβο του «διαβόλου», μετατρέπονται με τον τρόπο αυτό σε όρους εκφοβισμού για την ηρωίδα, που αναστέλλουν σε κάποιο βαθμό την επιθυμία της να εξέλθει από τα στενά περιθώρια του ατομικού και οικογενειακού βίου, χωρίς ωστόσο να μπορούν να την αναιρέσουν.

Ένας τρίτος φόβος που αναπτύσσει η Πολυξένη είναι αυτός του «πιστολιού». Πρόκειται για το «πιστόλι», με το οποίο ακούει ότι αυτοκτόνησε η γιαγιά της (14), όταν, σε μια συνομιλία της Μαργιώς με κάποιες γυναίκες, η Πολυξένη πληροφορείται για το γεγονός της εγκατάλειψής τους από τη μητέρα της, τη σύναψη δεσμού με κάποιον άλλον άντρα και τη συνακόλουθη αυτοκτονία της γιαγιάς της «από ντροπή». Έτσι απότομα η Πολυξένη «εγνώρισε τη ζωή, που κόβει σαν μαχαίρι» (13 – 14). Είναι χαρακτηριστικό ότι ένα παρόμοιο «πιστόλι» θα τη σημαδέψει (μεταφορικά και κυριολεκτικά) κάποια χρόνια αργότερα, κλείνοντας τον κύκλο της ζωής της.

Τους παραπάνω έξωθεν επιβαλλόμενους φόβους έρχονται να συμπληρώσουν οι «αποτυχίες» της ηρωίδας σε προσωπικό επίπεδο. Συγκεκριμένα, η ίδια η ηρωίδα αναγνωρίζει και εκφράζει δύο επιθυμίες από την πρώιμη αυτή ηλικία: να διακριθεί, κάνοντας κάποια αξιομνημόνευτη πράξη και να «γίνει άντρας» (11). Αν και καμία από τις επιθυμίες αυτές δεν ικανοποιείται στην παιδική της ηλικία, γεγονός που γεμίζει την Πολυξένη απογοήτευση, ο τρόπος ζωής, οι επιλογές και ο θάνατος της ηρωίδας, όπως θα παρουσιαστεί στη συνέχεια, αποτελούν ουσιαστικά πραγματοποίηση των πρώιμων αυτών επιθυμιών.

Τα πρώτα αυτά χρόνια της παιδικής της ηλικίας η Πολυξένη διαμορφώνει μια αντίληψη του φανταστικού κυρίως κόσμου, μέσα από τις διηγήσεις και τα παραμύθια της Ευανθίας, φίλης της Μαργιώς. Μέσα από προφορικούς λαϊκούς μύθους και ιστορίες, η Πολυξένη «έμαθε για παλάτια, για φαντάσματα, καλύβες, όλα τα ψέματα και τα σωστά, όσα που περπατούν στη γη ή κατοικούν τον Άδη» (12), αποκτώντας παράλληλα μια πρώτη και συγκεχυμένη επαφή με ιστορικά και εθνικά ζητήματα,

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

περιβεβλημένα από την αχλύ της παραμυθικής αφήγησης, όπως αφήνεται έμμεσα να εννοηθεί: «Μες στα βαθιά του ύπνου της, το παραμύθι ακόμα τ' άκουγε. "… Τότε η Ελληνοπούλα επήγε στο Δυρράχιο, όπου ήτανε ο τάφος του, κι έλυσε τα μαλλιά της, και φώναξε μ' όλη τη δύναμη: Αλέξιε, μ' ακούς;…"». (11 – 12)[408]

Παράλληλα, η Πολυξένη προβαίνει στη γνωριμία με δύο ακόμη σημαντικούς παράγοντες: την εκκλησία (τα «άγια» 13) και κυρίως την ιδεολογία. Η γνωριμία της με τις θρησκευτικές δοξασίες και πρακτικές τελείται υπό την καθοδήγηση και την επιβολή της Μαργιώς, η οποία αναγκάζει τη μικρή να περάσει κάτω τον Επιτάφιο, ως μέσο θεραπείας της νοητικής κατάστασης που διακρίνει στη μικρή: «Κάποιος κύριος ήτανε δίπλα. «Τι έχει η μικρή;» λέει στη νταντά. «Έχει κάτιτις ο νους του. Την επέρασα τρεις φορές κάτω απ' τον επιτάφιο, να τη γιατρέψει ο Σους Χριστός.» (12). Η ιδιόμορφη λαϊκή δεισιδαιμονία – όπως ενισχύεται από τη λεκτική της αποτύπωση στο «λαϊκό» ιδίωμα που αποδίδεται στον ευθύ λόγο της Μαργιώς – επιδρά άμεσα στην ηρωίδα, η οποία παρουσιάζεται να υιοθετεί, τουλάχιστον επιφανειακά, την εστίαση των άλλων προς αυτήν: «Κάθε μέρα που γύρευε να παίξει από τότε η Πολυξένη, έτρεχε στη νταντά κι εφώναζε: «Έχει κάτιτις ο νους μου, άντε να με περάσεις να με γιατρέψει ο επιτάφιος». (13)

Η ιδεολογική της γνωριμία με την ύπαρξη ταξικών διακρίσεων φιλτράρεται και πάλι μέσα από το πρίσμα της Μαργιώς, η οποία σχολιάζει ενώπιον της ηρωίδας τη «βρόμα» που αναδύεται από τον «απόπατο» του σπιτιού τους: «"βρόμα δα που την έχουνε τα σκατά των αρχόντω!" Κι η Πολυξένη πρωτομάθαινε εκείνη την ημέρα ότι στον κόσμο υπάρχουνε άρχοντες, κι άλλοι, που τους μισούν.» (14) Η ηρωίδα με τον τρόπο αυτό αρχίζει να αποκτά μια ανώριμη και συγκεχυμένη ακόμη ταξική «αυτοσυνείδηση», μέσα όμως από το μέλος μιας άλλης τάξης, γεγονός με σημαντικές, όπως θα φανεί στη συνέχεια, συνέπειες. Η ίδια η Μαργιώ θα ορίσει εξάλλου και την απαρχή της ερωτικής αφύπνισης, που βιώνεται και πάλι από την ηρωίδα ως έλλειψη: «Κι η Μαργιώ την εκοίταζε όπως ήταν γυμνή. «Οχ οχ», της λέει, «κείνη η ελιά πό 'χεις απάνω στο βυζί, ποιος ξέρει ποιος θα σ' τήνε πιάσει πρώτος, πάνω κάτω είναι έτοιμη». Κι η Πολυξένη εκοίταζε από τότε την ελιά, αλλά δεν έβλεπε κανείς να 'ρθει να της την πιάσει. Μόνο τα χρόνια που περνούσανε.» (14)

[408] Πρόκειται για τη γνωστή ιστορία του Αλέξιου και της Θέκλας κατά τους Βυζαντινούς χρόνους (10ος αι.) και την αντιπαράθεση Βυζαντινών – Βουλγάρων για το Δυρράχιο, που πραγματεύεται η Πηνελόπη Δέλτα στο μυθιστόρημά της *Για την Πατρίδα* (1909). Η χρονολογία έκδοσης του βιβλίου της Δέλτα συμπίπτει με την παιδική ηλικία της ηρωίδας της Αξιώτη (αλλά και της ίδιας της Αξιώτη).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Γενικά, κατά το πρώιμο αυτό στάδιο στην ανάπτυξη της ηρωίδας κυρίαρχο είναι το αίσθημα της έλλειψης. Η ηρωίδα γνωρίζει από μικρή τη σκληρότητα της ζωής, το φόβο, την εγκατάλειψη, τη συναισθηματική στέρηση, την έλλειψη ουσιαστικής επικοινωνίας με το περιβάλλον της και το θάνατο. Το αίσθημα αυτό και ευρύτερα ο προσδιορισμός της παιδικής της ηλικίας αποδίδεται συνοπτικά μέσα από τους παράγοντες του τόπου και του χρόνου. Στο χρονικό άξονα, η Πολυξένη βιώνει την αίσθηση του κενού και του μάταιου: «ήτανε κάτι χρόνια αδειανά, σαν ξεροπήγαδο» (14). Το κενό αυτό ορίζεται τόσο σε συναισθηματικό και επικοινωνιακό επίπεδο (έλλειψη μητρικής αγάπης και επικοινωνίας με το περιβάλλον της) όσο και σε ερωτικό. Η ψυχή της απευθύνει μια μάταιη (και σιωπηλή πάντως) έκκληση βοήθειας προς άλλες ψυχές. Αφηγηματικά, η ματαιότητα και κενότητα των χρόνων αυτών, στα οποία το μόνο «σημαντικό» είναι η φυσική ανάπτυξη της ηρωίδας (10, 14) αποδίδεται με έναν μεγάλο βαθμό χρονικής *επιτάχυνσης*, με τη μορφή τόσο της *έλλειψης* όσο και της *περίληψης*.

Στον τοπικό άξονα, η Πολυξένη αισθάνεται «ξεκομμένη», απομονωμένη από τους άλλους, παρά τη «διαβεβαίωση» του χάρτη που είχε μπροστά της (15, πβ. 23) για την τεράστια έκταση της γης και την τοπική «συνέχεια» όλου του κόσμου. Η ίδια βίωνε μια διαρκή και έντονη «ασυνέχεια», η οποία εκτείνεται και σε ψυχικό επίπεδο:

> *Γύριζε κι έβλεπε γύρω της, κι εσάστιζε. «Βοήηηθεια!» εφώναζε, ψυχή δεν την άκουε. Οι ψυχές είχανε, καθεμιά, τα δικά της. Τα δέντρα, τα φύλλα, η βροχή, τα βιβλία, οι γυναίκες κι οι άντρες επαίζανε ο καθένας το χαβά του*. (14 – 15).

Η ηρωίδα βιώνει έτσι ένα συναίσθημα ρήξης και αν-επικοινωνίας σε σχέση με τους συνανθρώπους της και το περιβάλλον της. Δεν αντιλαμβάνεται (ή δεν μπορεί να αντιληφθεί ακόμη) κάποιο συνεκτικό στοιχείο που θα συνέδεε το περιβάλλον της (ανθρώπινο και μη) μεταξύ τους και με την ίδια. Σε τελική ανάλυση, η ηρωίδα αισθάνεται έντονη την ανάγκη για **ενότητα**, τόσο σε επίπεδο εσωτερικής συνείδησης όσο και στο εξωτερικό περιβάλλον. Όπως θα φανεί παρακάτω, η ανάγκη αυτή θα ικανοποιηθεί μόνο όταν γνωρίσει και υιοθετήσει την ιδεολογία του μαρξισμού.

Οι παραπάνω άξονες του τόπου και του χρόνου διασταυρώνονται στο πρόσωπο και τη συνείδηση της ηρωίδας: «Κι έτσι περνούσανε τα χρόνια εκείνα. Ξεκομμένα απ' όλον τον κόσμο. Ακόμα κι απ' το γείτονα.» (15) Η αίσθηση των «άδειων χρόνων» συνδέεται άμεσα με την «τοπική» απομόνωση, ενώ και τα δύο μαζί

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

οδηγούν στην αίσθηση του ανώφελου της ζωής, με αποτέλεσμα η Πολυξένη να σκέφτεται την αυτοκτονία, χωρίς βεβαίως να προβεί σε παρόμοια ενέργεια (15). Είναι αξιοσημείωτο ότι η ουσία της ζωής συνδέεται, ήδη στο πρώιμο αυτό στάδιο, όχι με την ατομική ευτυχία ή απόλαυση, αλλά με κάποιου είδους *χρησιμότητα*, που ακόμη τουλάχιστον δεν είναι ικανή η ηρωίδα να προσδιορίσει λεπτομερέστερα: «Αύριο θ' αυτοκτονήσω, η ζωή δε χρειάζεται.» (15)

Η ίδια σύζευξη τοπικού και χρονικού άξονα αποδίδεται αποτελεσματικά στη μεταφορική εικόνα της ηρωίδας να γυρίζει «μέσα στα χρόνια σαν θεριό». (14) Τα χρόνια της πρώτης παιδικής ηλικίας αποκτούν τα τοπικά περιοριστικά χαρακτηριστικά της φυλακής. Ο χωροχρόνος της ηρωίδας ανάγεται σε έναν αναπόδραστο εγκλεισμό που αναστέλλει τη βασικότερη επιθυμία της: αυτήν της εξόδου προς την ελευθερία: «Σαν πουλί στο κλουβί του. Σαν τον τρελό στην καμιζόλα του. **Σαν το παιδί που είναι έτοιμο και κλώθει στην κοιλιά να βγει**.» [η έμφαση δική μου] (14) Η μεταγενέστερη «έξοδός» της, όπως θα παρουσιαστεί στη συνέχεια, θα ισοδυναμεί έτσι με μία ανα-γέννηση της ηρωίδας σε επίπεδο ιδεολογικό και ταξικό. Σε αντίθεση μάλιστα με την πρώτη, βιολογική γέννησή της, η νέα αυτή (ιδεολογική) γέννηση δεν θα είναι πρόωρη και ανεπιθύμητη, αλλά αντίθετα ώριμη και λυτρωτική.

Συμπερασματικά, στην αρχή αφήγησης διακρίνονται κάποια νήματα τα οποία θα παράσχουν το έναυσμα για την πλοκή του έργου και την πορεία ενηλικίωσης της ηρωίδας. Τα νήματα αυτά έχουν τη μορφή είτε (ανεκπλήρωτων ακόμη) *επιθυμιών* και επιδιώξεων της ηρωίδας (επιθυμία για διάκριση μέσω αξιομνημόνευτης δράσης, επιθυμία «υπέρβασης» του φύλου της και «εξίσωσης» με τον άνδρα, επιθυμία «εξόδου» από μια ανυπόφορη απομόνωση στα στενά όρια της ατομικότητας, επιθυμία επικοινωνίας, ερωτικής και μη) είτε *φόβων*, κυρίως εξωτερικά προβεβλημένων σ' αυτήν (το «φαρμακείο του Καζιλάρη» και ο «διάβολος», ως πιθανοί ανασταλτικοί παράγοντες της «εξόδου» της ηρωίδας, καθώς και το πιστόλι, που συνδέεται με τη συναισθηματική απόρριψη και τον κυριολεκτικό ή μεταφορικό θάνατο που μπορεί αυτή να επιφέρει). Στη συνέχεια της αφήγησης η ηρωίδα θα ξεκινήσει μια πορεία ενηλικίωσης, το καταληκτικό σημείο της οποίας μπορεί να ερμηνευτεί, όπως θα υποστηριχθεί, ως τελική «επιτυχία» ως προς τους παραπάνω παράγοντες, υπέρβασης των φόβων και ικανοποίησης των επιθυμιών της. Η εξέλιξη της ηρωίδας έτσι καθίσταται σε έναν σημαντικό βαθμό τελεολογική, όπως διαφαίνεται ήδη στην αρχή της αφήγησης και θα γίνει πρόδηλο στη συνέχειά της.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Γ.2. Έναυσμα: η αρχή της «ταραχής»: «Κι όμως μέσα σ' εκείνα τα χρόνια, κάποτε ήρθε η ταραχή» (15)

Η αρχή της εξελικτικής πορείας της ηρωίδας παρουσιάζεται να συνδέεται άμεσα με την πολιτική και πολεμική «ταραχή» που συμβαίνει στη χώρα. Η προσωπική «ιστορία» της ηρωίδας αρχίζει να διαπλέκεται με την ιστορία του τόπου στον οποίο γεννήθηκε και μεγάλωνε. Η «ταραχή» αυτή προβάλλεται να τελείται στην ίδια περίοδο με αυτήν της ανάπτυξής της και να έρχεται να γεμίσει το κενό της, όπως διαφαίνεται από τη χρήση της αντιθετικής σύνδεσης («Κι όμως») και του χρονικού επιρρήματος «κάποτε», που συν-δηλώνει ένα αίσθημα «μοιραίας» και σε κάποιο βαθμό ευπρόσδεκτης επιτέλεσης: οι ιστορικές συγκυρίες θα αναιρέσουν σταδιακά τα «αδειανά» χρόνια της ηρωίδας και την απομόνωσή της. Συνακόλουθα, η ιλιγγιώδης αφηγηματική ταχύτητα με την οποία παρουσιάστηκαν τα προηγούμενα χρόνια ζωής της ηρωίδας επιβραδύνεται αισθητά στην αναφορά του επεισοδίου κατά το οποίο ένα «εχθρικό» υποβρύχιο επιτίθεται στο πλοίο που επέβαινε η Πολυξένη.

Η αφηγητική εστίαση εναλλάσσεται με την προσωπική της μικρής Πολυξένης, ώστε πέρα από τους βασικούς περιγραφικούς άξονες να αναδειχθεί καλύτερα η έκπληξη και η ταραχή την οποία βίωσε η ηρωίδα, καθώς και η άγνοιά της. Η γνωστική σύγχυση της μικρής αποδίδεται με τη συγκεχυμένη καταγραφή των εντυπώσεων της ταραχής που επικράτησε:

> *Μπλέχτηκαν σ' ένα κουβάρι οι ουρανοί, τα κύματα, τα μουγκρητά, τα χέρια που γίνονταν κουπιά μακριά κι εγάντζωναν, τα μαλλιά με τα νύχι, η φωτιά με τον τρόμο, τα μωρά με το βυθό που τα ρούφαγε πρώτα … Κι η Πολυξένη κατάλαβε πως εγίνονταν πόλεμος. Ποιοι πολεμάγανε; Γιατί; Εκείνα δεν τα ξέρει. Εκατάλαβε μόνο πως στον πάτο της θάλασσας επέρασε ένας εχθρός, κι έκαμε τους ανθρώπους τόπι, και τους ετίναξε στα ουράνια. Ο χρόνος αυτός λέγονταν: «1916, αποκλεισμός των Αγγλογάλλων*. (16)

Η δηλωμένη από τον αφηγητή άγνοια της Πολυξένης για την αιτία και την πραγματική ουσία του συμβάντος οριοθετεί ουσιαστικά την αρχή της εξελικτικής πορείας της και τους όρους της πορείας αυτής: όπως θα φανεί στη συνέχεια, η εξέλιξη της ηρωίδας συμβαδίζει με την εξέλιξη της ικανότητάς της να κατανοεί τα εξωτερικά

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ιστορικά γεγονότα, αποδίδοντάς τους την κατάλληλη σημασία και ερμηνεία. Στο ανώριμο ακόμη αυτό στάδιο η Πολυξένη αδυνατεί να κατανοήσει την αιτία, ενώ παράλληλα παρουσιάζεται να εστιάζει σε αυτά που της προξενούν το ενδιαφέρον, χωρίς, λόγου χάρη, να αναφέρεται καθόλου στον τρόπο με τον οποίο η ίδια και τα άτομα που τη συνόδευαν διέφυγαν τον κίνδυνο. Ο τρόπος αυτός παρουσίασης των γεγονότων δεν υποδεικνύει μόνον μιαν ιδιότυπη και ανώριμη ιεράρχηση εκ μέρους της, αλλά επιπλέον μαρτυρεί το ενδιαφέρον της προς την κατάσταση των «άλλων» που την περιβάλλον, πέρα από (ίσως πάνω από) τα όρια του ατομικού και οικογενειακού της χώρου.

Στη διάρκεια του πολέμου, που σηματοδοτείται για την Πολυξένη από το παραπάνω γεγονός, η ίδια «μεγάλωνε»: «Δεν ήτανε πια παιδί» (17). Η ανάπτυξη της ηρωίδας αρχίζει πλέον να εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο από το μέχρι τότε περιβάλλον της οικογένειας και των καθημερινών ενασχολήσεων, ενώ το ιστορικό γεγονός επιβάλλεται σταδιακά στο ατομικό, καθιστώντας το δεύτερο σαφώς λιγότερο σημαντικό και ετερο-προσδιοριζόμενο από το πρώτο. Από το σημείο αυτό και μετά μεταβάλλεται και ο τρόπος προσδιορισμού του χρόνου για την ηρωίδα: η σχετική χρονολόγηση με βάση τον «προσωπικό» χρόνο ζωής της μετατρέπεται σε «αντικειμενική», «ιστορική», με βάση είτε χρονολογίες είτε αναφορές σε γνωστά ιστορικά γεγονότα. Έτσι και ο χρονικός αυτός προσδιορισμός υποδεικνύει την αρχή της συμ-πόρευσης της ηρωίδας με την ιστορία του τόπου.

Παράλληλα, μέσα σε συχνές θαμιστικές αφηγήσεις περικλείονται γενονότα κυρίως από την προσωπική ζωή της ηρωίδας, τα οποία υποδηλώνουν τη ροή του χρόνου και τη φυσική ανάπτυξη της Πολυξένης, ενώ οι ενικές αφηγήσεις αξιοποιούνται για την προβολή των γεγονότων που επηρεάζουν σημαντικά την ανάπτυξη της γνώσης, της αντίληψης και της συνείδησής της. Τα τελευταία αυτά περιστατικά, όπως θα φανεί στη συνέχεια, κατά κανόνα συνδέονται άρρηκτα με την πολιτική και κοινωνική ιστορία του τόπου.

Το επόμενο ιστορικό γεγονός που αναφέρεται στην αφήγηση είναι η έλευση των προσφύγων μετά τη μικρασιατική καταστροφή. Η «έξοδος» της ηρωίδας από το σπίτι συμπίπτει με την «είσοδο» των προσφύγων στην πόλη και στη γειτονιά τους. Η περιγραφή των προσφύγων και των άθλιων συνθηκών διαβίωσής τους γίνεται μέσα από την προσωπική εστίαση της Πολυξένης. Η ίδια ωστόσο η ηρωίδα δεν αποτελεί αντικείμενο είτε της προσωπικής εστίασης άλλων χαρακτήρων είτε της αφηγητικής εστίασης, με αποτέλεσμα ο αναγνώστης να μην έχει πρόσβαση στον αντίκτυπο που

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

είχαν τα εξωτερικά αυτά γεγονότα στη συνείδηση και στα συναισθήματά της. Η απλή καταγραφή των γεγονότων, σε επίπεδο παρατήρησης από την Πολυξένη και αφηγηματικής παρουσίασής τους, θεωρείται αρκετή για να εξαγάγει ο αναγνώστης τα συμπεράσματά του τόσο αναφορικά με τη πολιτική και κοινωνική σημασία τους όσο και με τον αντίκτυπό τους στη συνείδηση της ηρωίδας, χωρίς καταφυγή σε μελοδραματικές συναισθηματικές περιγραφές. Η αποφυγή, επιπλέον, αναφοράς στον τρόπο αποδοχής και επεξεργασίας των εξωτερικών γεγονότων στη συνείδηση της ηρωίδας συνάδει με την ανώριμη ακόμη κατάσταση στην οποία βρίσκεται, την άγνοια και την έλλειψη ίσως της δυνατότητας να διαχειριστεί πλήρως τα εξωτερικά αυτά γεγονότα σε κάθε τους διάσταση.

Η εστίαση της ηρωίδας πάντως συνδυάζεται με την αφηγητική εστίαση, ώστε ήδη από την αρχή της αφήγησης να διαγράφεται αισθητή η ιδεολογική στάση που διέπει, όπως θα φανεί, το σύνολο του έργου. Η «ιδεολογική» αυτή άποψη της αφηγητικής εστίασης (πβ. Rimmon – Kenan 1983: 71 – 85) παρουσιάζεται πρόδηλη σε σχέση με την αντιμετώπιση των προσφύγων από τη «διεθνή φιλανθρωπία»:

> *Πέρασαν πολλά χρόνια, ώσπου ο κόσμος εκείνος τέλος καταλάγιασε. Σαν τα σκουλήκια τρύπωσε μες σε κοτέτσια ξύλινα που η διεθνής φιλανθρωπία του τα 'δωσε, κάνοντάς του τη χάρη να τα πληρώσει με υπομονή. Κι αν δεν προλάβαινε ο παππούς, δεν πειράζει, είναι το εγγόνι του. Σε κείνα τα κοτέτσια μπήκανε κουρτινάκια σε πόρτες και παράθυρα, κι ένα κάρτο του αιώνα που πέρασε από τότε, κρέμουνται πάντα εκεί, κάτασπρα και κολλάτα, δίπλα στα χέρια που τα κρέμασαν, προσωρινά· κι όμως δεν ξαναβγήκανε μέχρι σήμερα. Πιάσανε εκεί τη ρίζα.* (17 – 18)

Η ανώτερη χρονική εποπτεία του αφηγητή (που φτάνει μέχρι κάποιο αφηγηματικό «παρόν», που μπορεί να ταυτιστεί συμβατικά με τη στιγμή της αναγνωστικής πρόσληψης – τουλάχιστον κατά την πρώτη έκδοση του έργου πβ. «ένα κάρτο του αιώνα που πέρασε από τότε» - περ. 1946 – 1947) συνδυάζεται με τη δυνατότητα σαφούς γνώσης των προθέσεων της «διεθνούς φιλανθρωπίας» («Κι αν δεν προλάβαινε ο παππούς, δεν πειράζει, είναι το εγγόνι του.») αλλά και την εμφανή στάση επιτίμησης και ειρωνείας των παρουσιαζόμενων ως φιλανθρώπων, από τη μια, και συμπάθειας προς τα αντικείμενα εκμετάλλευσής τους, τους δοκιμαζόμενους πρόσφυγες, από την άλλη.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Ένα άλλο ιστορικό γεγονός το οποίο συνδέεται με την ανάπτυξη της Πολυξένης είναι η δίκη και η θανάτωση των «εξ». Η Πολυξένη ζητά εξηγήσεις από τον πατέρα της για τη σημασία του γεγονότος και αυτός παρουσιάζει μια ερμηνεία σε παρόμοια ιδεολογική βάση με αυτήν του αφηγητή:

> *«Οι υπουργοί, παιδί μου, που μας πήγαν στον πόλεμο να κόψομε το μήλο στην κόκκινη μηλιά. Αλλά μηλιά δε βρέθηκε, και μας γύρισαν πίσω. Μα δεν ήταν μονάχα αυτοί, οι υπαίτιοι της συμφοράς. Είναι ακόμα κι άλλοι». «Και δε θα τους σκοτώσουνε κι αυτούς, πατέρα;» «Όχι. Την πληρώνουν οι δεύτεροι πάντοτε κι όχι οι πρώτοι. Αυτό είναι άδικο. Ίσως διορθωθεί μια μέρα, πριν να πεθάνω, άντε να παίξεις.»* (18)

Η αναφορά του πατέρα στον μεγαλοϊδεατισμό, στην προσχηματική δίκη και στους «αληθινούς» αιτίους, που πάντα μένουν ατιμώρητοι, συνθέτει το βασικό πυρήνα μιας φιλο-λαϊκής πολιτικής φιλοσοφίας του πατέρα, αν και όχι ακόμη πλήρως συνειδητοποιημένης ιδεολογίας, η οποία θα αναδιπλωθεί στη συνέχεια της αφήγησης επηρεάζοντας σημαντικά την ηρωίδα.

Αξιοσημείωτο είναι ότι ο πατέρας θεωρεί ακόμη την κόρη του παιδί, καθώς δεν έχει καταλάβει ότι μεγάλωσε: «Μα η Πολυξένη δεν έπαιζε. Είχε πια μεγαλώσει.» (18) Η ανάπτυξη της ηρωίδας συντελέστηκε παράλληλα με καθοριστικές πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις, στη σκιά των ιστορικών εξελίξεων – και τελικά μέσω αυτών, γεγονός ωστόσο που ούτε οι οικείοι της, όπως ο πατέρας, ούτε όμως και η ίδια φαίνεται να συνειδητοποιεί. Είναι χαρακτηριστικό ότι το γεγονός της ανάπτυξής της παρουσιάζεται ακριβώς ως γεγονός, μέσω της αφηγητικής εστίασης, χωρίς καμία αναφορά στη συνείδηση, τα συναισθήματα ή τις σκέψεις της ίδιας της ηρωίδας. Παρόμοια, η επίδραση των εξηγήσεων του πατέρα στην ηρωίδα σχετικά με τη δίκη των έξ δεν παρουσιάζεται αφηγηματικά. Σχηματίζεται έτσι στον αναγνώστη η εντύπωση ότι η ηρωίδα «εκτίθεται» τρόπον τινά σε μια σειρά σημαντικών εξωτερικών γεγονότων, εξηγήσεών τους από άλλους, λόγων, ερμηνειών κλπ., χωρίς ακόμη η ίδια να είναι σε θέση να τα επεξεργάζεται, να αντιδρά προς αυτά ή να συνθέτει τις δικές της ερμηνείες.

Ένα από αυτά τα εξωτερικά «γεγονότα» τα οποία βιώνει η Πολυξένη, χωρίς ακόμη να τα συνειδητοποιεί πλήρως, σχετίζεται με τη γειτνίαση του σπιτιού της με μια παράγκα που είχε στήσει μια πρόσφυγας από τον Πόντο, η Σαλώμη. Το ίδιο το στήσιμο της παράγκας φέρει ιδιαίτερη σημασιοδοτική αξία για την εξέλιξη της

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ηρωίδας, ο ιδιωτικός χώρος της οποίας δεν ορίζεται πια μόνο από το «φαρμακείο» και την «εκκλησιά» (και τις παραδοσιακές, αστικές σε μεγάλο βαθμό, αξίες που συνήθως αντιπροσωπεύουν) αλλά και το φτωχικό λαϊκό κατάλυμα που «παράνομα» κατασκευάζει η Σαλώμη με τα ίδια της τα χέρια. Η Σαλώμη επιδρά με δύο βασικούς τρόπους στην ψυχοσύνθεση και μετέπειτα εξέλιξη της Πολυξένης: αρχικά με την έννοια της συλλογικότητας, με την οποία η ηρωίδα πρωτοέρχεται σε επαφή μέσω της γειτονικής προσφυγικής οικογένειας, καθώς και μέσω του «γιου» της Σαλώμης, του Αιμίλιου, του πρώτου έρωτα της ηρωίδας.

Η Σαλώμη και η οικογένειά της, που αποτελείται από παιδιά των οποίων κανείς δεν γνωρίζει τη βιολογική καταγωγή, αντιπροσωπεύει την έννοια της συλλογικότητας στη βαθύτερη και πιο ανθρώπινη ουσία της, κατά την οποία η ανατροφή των παιδιών καθίσταται «κοινή» υπόθεση:

> *«Ετούτα δω που σώσαμε, θα ξανακάνουν όσα αφήκαμε εκεί κάτω, και ζωντανά και άψυχα» έλεγε η Σαλώμη. «Τίνος είν' τα παιδιά, Σαλώμη;» την αρωτούσε η γειτονιά. «Δικά μας, τζάνεμ» έλεγε, κι έδειχτε γύρω γύρω. Δηλαδή τους έδειχτε όλους. Και ποια καθενός ήταν η μάνα του, δεν το 'μαθε κανείς ποτέ, κι η γειτονιά ενόμιζε ότι το συνηθίζανε να τα'χουνε μαζί, σ' εκείνα τα μακρινά μέρη.* (19)

Η χρήση του πρώτου πληθυντικού προσώπου αναφέρεται σε ένα συλλογικό «εμείς» και όχι σε συγκεκριμένα πρόσωπα. Δεν είναι τυχαίο ότι η συλλογικότητα αυτής της μορφής συνδέεται με την «ψυχή» της λαϊκής συνείδησης και των αξιών που αντιπροσωπεύει η προσφυγική κοινότητα.

Δεν είναι τυχαίο επίσης ότι η Πολυξένη ερωτεύεται ένα από τα μέλη αυτής της συλλογικότητας, ένα από τα «παιδιά» της Σαλώμης, τον Αιμίλιο. Ο έρωτας με αυτόν δρα καταλυτικά ώστε να «γεμίσουν» τα κενά παιδικά χρόνια της ηρωίδας και να διαβεί το κατώφλι του «εξωτερικού» κόσμου – κόσμου των ενηλίκων, επιχειρώντας να επικοινωνήσει με τους μέχρι τότε απροσπέλαστους, όπως τους ένιωθε, ανθρώπους:

> *Τότε τα χρόνια γέμισαν. Οι άνθρωποι ήρθανε κοντά. Οι ήπειροι επλησίασαν. Τα βουνά γονατίσανε, κι έβλεπες τα Βαλκάνια, έγινε η υδρόγεια σφαίρα γείτονας, και σε φώναζε όλη η γη, να της δώσεις βοήθεια. Κι ανάμεσα από μια εκκλησιά κι από 'να φαρμακείο,*

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

η Πολυξένη εξεκίνησε να πάει προς τους ανθρώπους. Ήτανε πια μεγάλη. Κι όπου κι αν ήταν, να τους βρει. (20)

Η έλλειψη επικοινωνίας και «ουσίας» στη ζωή που βίωνε μέχρι τότε η μυθοπλαστική ηρωίδα, εκδηλωμένη ως αίσθηση απόστασης, τοπικής «ασυνέχειας» και απομόνωσης, μετατρέπεται σε αίσθημα «γειτνίασης» με όλον τον κόσμο. Συμβολικά, την αφορμή της «εξόδου» της Πολυξένης δίνει ο γείτονάς της Αιμίλιος, ο οποίος εισέρχεται στο σπίτι της και «φέρνει» τον έρωτα (20). Μετά από αυτό η Πολυξένη ξεκινά πλέον το «ταξίδι» της με σκοπό να «βρει», να ανακαλύψει τους ανθρώπους και ταυτόχρονα, όπως θα διαφανεί, τον εαυτό της. Δεν είναι τυχαίο ότι η πορεία της ηρωίδας προσδιορίζεται ήδη από την αρχή με το ζήτημα της προσφοράς βοήθειας και μάλιστα σε υπερεθνικό επίπεδο. Από την αίσθηση του ανώφελου της ύπαρξης, που καθιστά τη ζωή περιττή (15), η ηρωίδα μεταβαίνει σε αυτήν της χρησιμότητάς της «προς τους ανθρώπους».

Αξίζει ωστόσο να σημειωθεί στο σημείο αυτό ότι η ηρωίδα διατηρεί έναν μάλλον παθητικό ρόλο στο πλαίσιο ανάπτυξης του ερωτικού συναισθήματος. Ο Αιμίλιος είναι αυτός που διεκδικεί την Πολυξένη κοιτάζοντάς την «με τρόπο, που σίγουρα είχε φέρει στο σπίτι τον έρωτα κι άνοιξε, να μπει μέσα». (20) Επιπλέον, ήδη από την πρώτη συναίσθηση του ερωτικού στοιχείου, διαφαίνεται η άμεση σύνδεσή του με τη συλλογικότητα και τον ταξικό – ιδεολογικό παράγοντα που αυτή προϋποθέτει. Από τα λόγια του Αιμίλιου («είμαστε νηστικοί τρεις μέρες» 20) μαθαίνει η ηρωίδα για πρώτη φορά «πως το φαΐ και τα λεφτά ήτανε ίδιο πράμα. Ενόμιζε πως το φαΐ ήταν πάντα στα σπίτια, έτοιμο να το φας.» (20). Η συνειδητοποίηση αυτή συνοδεύεται από τη διαβεβαίωση του Αιμίλιου ότι «αυτοί» θα επιβιώσουν μέσα από τον αγώνα τους, ώστε η λύπηση της Πολυξένης δεν τους αρμόζει (20). Ο έρωτας από την πρώτη του κιόλας εμφάνιση συνδέεται αξεδιάλυτα με την ιδεολογία. Το «εγώ» του Αιμίλιου, το οποίο ερωτεύεται η Πολυξένη, κλείνει μέσα του το «εμείς» της κοινότητας που αντιπροσωπεύει, όπως ακριβώς ίσχυε και στα λόγια της Σαλώμης, αναδεικνύοντας σε αφηγηματικό επίπεδο τη «συλλογική φωνή», κατά τη διάκριση της Lanser (1992).

Συμπερασματικά, η πορεία ενηλικίωσης της ηρωίδας ξεκινά μέσω του έρωτα, ο οποίος όμως ουσιαστικά της παρέχει απλά την αφορμή για την έξοδο από την ατομικότητα, το σημείο εκκίνησης σε ένα ταξίδι με στόχο τη γνωριμία «των ανθρώπων», την προσφορά βοήθειας και την ένταξη έτσι σε μια ευρύτερη,

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

πανανθρώπινη συλλογικότητα. Η πορεία της αυτή θα είναι παράλληλα μία πορεία ιδεολογική και ταξική, όπως θα φανεί λεπτομερώς παρακάτω.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Δ. ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ – ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ: «Η ντροπή δεν εμπήκε ακόμα στο σπίτι αυτό, κι ελπίζω ποτέ να μη μπει» (30)

Η ζωή της Πολυξένης, όπως προαναφέρθηκε, ξεκινά με μία έλλειψη σε επίπεδο συναισθημάτων και επικοινωνίας: η μητέρα της έχει εγκαταλείψει την οικογένεια πριν η ηρωίδα κλείσει τα τρία της χρόνια (10) και έτσι ανατρέφεται από τον πατέρα της και τη Μαργιώ. Η ίδια η μητέρα της αμέσως, όπως τονίζεται, μετά τη γέννησή της την «παρέδωσε […] σε μια παραμάνα.» (9). Δεν αναφέρονται λεπτομέρειες για υπόλοιπα μέλη της οικογένειας, αν και υπονοείται η ύπαρξη και άλλων συγγενών, ενώ γίνεται ιδιαίτερη μνεία του παππού (29: «Το βράδυ εκάθισαν όπως πάντα να φάνε. … Κάποιος είπε: … Κανείς δεν απάντησε …», 46 – 47, κ.ά.)

Η Πολυξένη μεγαλώνει, όπως παρουσιάστηκε παραπάνω, με τους φόβους που της εμπνέουν οι (αναγκαστικά) σημαντικοί «άλλοι» στη ζωή της και τις απόψεις τους γι' αυτήν και για τον κόσμο που την περιβάλλει, τις οποίες εσωτερικεύει, διαστρεβλώνει ή και χρωματίζει με την παιδική υπερβολή.[409] Είναι αξιοσημείωτο ότι η εξέλιξη της ηρωίδας, πέρα από τη βιολογική της ανάπτυξη, δεν γίνεται πάντοτε αντιληπτή από το περιβάλλον της («Μα η Πολυξένη δεν έπαιζε. Είχε πια μεγαλώσει. Ίσως δεν το κατάλαβε ακόμα ούτε ο πατέρας της.» 18) ή υπάρχει κάποιου είδους διάσταση ανάμεσα στην αντίληψη του πατέρα και της ίδιας σχετικά με το βαθμό ανάπτυξής της (λχ. «Σ' το είπα αυτό», της λέει, «γιατί κι εσύ τώρα **εμεγάλωσες**». Και του 'τρεξαν δάκρυα και σώπασε. Κι ήταν τα πρώτα του πολλά λόγια που άκουγε μαζεμένα, η Πολυξένη, κι η πρώτη φορά που είδε να κλαίει ένας μεγάλος άνθρωπος. **Ήταν παιδάκι ακόμα τότε**. 49 [η έμφαση δική μου]).

Οι «γνώσεις» που αποκτά κατά τα πρώτα χρόνια της ζωής της κατά κανόνα μεσολαβούνται μέσω των αφηγήσεων, περιγραφών, συζητήσεων και βεβαίως την οπτική κυρίως της Μαργιώς και των φίλων της, που φέρουν τα τυπικά χαρακτηριστικά των απλοϊκών γυναικών του λαού. Το κοσμοαντιληπτικό πρίσμα συνεπώς με το οποίο η Πολυξένη γνωρίζει αρχικά τον κόσμο φέρει αισθητή την απόχρωση της λαϊκής εμπειρίας και ερμηνείας, με τις δοξασίες, προλήψεις, φόβους αλλά και τις βασανιστικές ανάγκες και εμπειρίες μιας συγκεκριμένης κοινωνικής τάξης που τις χαρακτηρίζουν. Η έλλειψη της μητέρας συνεπάγεται την απομάκρυνση της ηρωίδας από τις επιταγές και τα γνωρίσματα της «αστικής» ανατροφής και τη

[409] 11: «Λέγανε ότι ήτανε κακό παιδί.», 12: «Μέσα στους δυο εκείνους φόβους της […] μεγάλωνε», 12 – 13: «Έχει κάτιτις ο νους του. […]» - «Έχει κάτιτις ο νους μου …» Πβ. 11, 13 – 14.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

σύνδεσή της με λαϊκά πρότυπα και αντιληπτικά σχήματα. Μέσα από τις αντιδράσεις και τα λόγια της Μαργιώς θα γίνει εξάλλου η πρώτη μύησή της σε ιδεολογικά και ταξικά ζητήματα (14). Αυτή η συνειδητοποίηση θα ασκήσει καταλυτικό ρόλο στις επιλογές, τη συμπεριφορά και τη διαμόρφωση της ιδεολογίας της ηρωίδας και θα καθορίσει το τέλος της.[410]

Σε κάποιες στιγμές όμως οι ρόλοι μεταξύ Πολυξένης – Μαργιώς (όσον αφορά την εξήγηση εξωτερικών συμβάντων) αντιστρέφονται, όπως λ.χ. όταν η Πολυξένη αναλαμβάνει να εξηγήσει στην τροφό της τα σχετικά με τη ρωσική επανάσταση. Η ηρωίδα, μέσα από τις συζητήσεις και την παρατήρηση των ενηλίκων που επισκέπτονται το σπίτι της, αρχίζει να αποκτά πρόσβαση σε πηγές «πληροφόρησης» που δεν διαθέτει η Μαργιώ. Αξίζει πάντως να σημειωθεί ότι η Μαργιώ, ως προς την «πανάσταση» (24) την οποία πληροφορείται, επιδεικνύει μια εμφανή ατομικιστική αδιαφορία και κλείνεται χαρακτηριστικά στο «μαγεργιό», τον ατομικό χώρο φροντίδας, ενδιαφέροντος και σε κάποιο βαθμό ασφάλειας. Η ίδια η τροφός ωστόσο θα υποστεί, όπως θα φανεί στη συνέχεια, μια διαδικασία διαμόρφωσης και ιδεολογικής μύησης, μια δική της Bildung, παράλληλη με αυτήν της ηρωίδας, ενώ σε κρίσιμες στιγμές οι πορείες αυτές μύησης των δύο γυναικών θα διασταυρωθούν.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η επίδραση του έρωτα μέσω του Αιμίλιου υπήρξε καταλυτική για την «έξοδο» της ηρωίδας από την ατομικότητα και την εσωστρέφειά της και την έναρξη της πορείας της στον περιβάλλοντα κόσμο. Η πορεία ωστόσο αυτή του «ανοίγματος» στο έξω κόσμο ανακόπτεται απότομα όταν ο Αιμίλιος εξαφανίζεται, για να τη συνεχίσει, με μεγαλύτερη πλέον σιγουριά και αυτοπεποίθηση, όταν η οικογένεια της ηρωίδας καταστρέφεται οικονομικά.

Η ηρωίδα αδυνατεί να βρει κάποιο στόχο ή το στήριγμα το οποίο είχε αισθανθεί στο πλευρό του Αιμίλιου, ώστε να υπερβεί την ατομικότητά της. Κλείνεται έτσι ξανά στο «σπίτι» της και η Μαργιώ αναλαμβάνει πάλι να της μεταφέρει «απ’ το δρόμο τα νέα» (25), λειτουργώντας ως γέφυρα επικοινωνίας της με την «πολιτεία» (25). Μέσω της Μαργιώς η Πολυξένη πληροφορείται για τις εξελίξεις που συνέβαιναν στο ευρύτερο περιβάλλον της, σαν να μην είχε η ίδια η άμεση πρόσβαση σε αυτές. Η ηρωίδα λ.χ. ακούει για πρώτη φορά από τη Μαργιώ τα σχετικά με την επέκταση του ηλεκτρικού σιδηρόδρομου, μέσα από τα λόγια, την οπτική και

[410] Αργότερα, όταν η Πολυξένη μεγαλώνει, αναλαμβάνει η ίδια να εξηγήσει στη Μαργιώ ζητήματα που η τελευταία δεν κατανοεί (λ.χ. σχετικά με τη ρωσική επανάσταση 24).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ταυτόχρονα την σημασιοδοτική προσέγγιση της λαϊκής γυναίκας.[411] Με τον τρόπο αυτό ο αναγνώστης παρατηρεί όχι μόνο τις συγκεκριμένες πληροφορίες που μεταδίδονται στην ηρωίδα αλλά και τον τρόπο μετάδοσής τους, μέσα από τα μάτια μιας γυναίκας του λαού.

Η θυμηδία με την οποία αντιμετωπίζονται οι σημαντικές αλλαγές που επέρχονται στον τρόπο ζωής λόγω των παραπάνω εξελίξεων δίνει τη θέση της στη σοβαρότητα που συνοδεύει άλλα συμβάντα που μεταφέρει η Μαργιώ, τα οποία επιτρέπουν τη θέαση μιας άλλης πλευράς των ίδιων εξελίξεων. Πρόκειται για τους «λογαριασμούς» που καλείται να πληρώσει ο λαός για τις «παροχές» ηλεκτρισμού και υδροδότησης στους «Αμερικανούς» και στους «Άγγλους».[412] Το γεγονός του εξαναγκασμού αυτού φανερώνει κυρίως την εξάρτηση του λαού από τις κινήσεις και τις αποφάσεις εξωτερικών παραγόντων (και όχι των ίδιων των Ελλήνων), οι οποίοι διαχειρίζονται τον ηλεκτρισμό και την υδροδότηση και έχουν τη δύναμη να τα διακόψουν. Η αντίδραση και η «φιλοσοφία» στην οποία στηρίζεται, έστω απλοϊκά διατυπωμένη, εκφράζεται μέσα από το λόγο ενός «γείτονα», που μεταφέρει η Μαργιώ στην Πολυξένη:

> *«Όχι!» λέει ένας γείτονας, «πρέπει όλα αυτά τα πράγματα, τα φώτα, τα σκολειά, τα ύδατα, πρέπει να είναι τζάμπα.» «Τζάμπα!» είπανε οι άλλοι, κι εσταυροκοπηθήκανε, «ποιος σ' τα 'πε εσένα, τέτοια πράματα! «Κάποιος μου τα 'πε,» λέει ο γείτονας, «μα τ' όνομά του είναι μυστικό. Δεν κάνει λέει να τόνε πω, γιατί θα τόνε πιάσουνε».* (27)

[411] Τα σχετικά περιστατικά που αναφέρονται σχηματικά και αδρομερώς στο κείμενο αφορούν πιθανότατα τις εξελίξεις στα μέσα μεταφοράς της πρωτεύουσας που χρονολογούνται στα μέσα της τρίτης δεκαετίας του 20ου αι. Συγκεκριμένα, στις 17 Οκτωβρίου του 1925 υπογράφεται σύμβαση μεταξύ του ελληνικού δημοσίου και της αγγλικής εταιρείας *Power and Traction Finance Co Ltd*. «περί παροχής ρεύματος και μεταφορών». Το 1926 οι «Σιδηρόδρομοι Αττικής» (ΣΑΠ) που ήταν υπεύθυνοι για τη λειτουργία του λεγόμενου «Θηρίου» της Κηφισιάς (γραμμή που ένωνε την Πλατεία Αττικής με την Κηφισιά, με διακλάδωση από το Ν. Ηράκλειο μέχρι το Λαύριο), καθώς και οι «Τροχιόδρομοι Αθηνών - Πειραιώς», υπεύθυνοι για τα τραμ, συνεργάζονται με την προαναφερθείσα αγγλική εταιρεία και δημιουργούνται η «Ηλεκτρική Εταιρεία Μεταφορών» (ΗΕΜ) και οι «Ελληνικοί Ηλεκτρικοί Σιδηρόδρομοι» (ΕΗΣ). Οι ΕΗΣ αναλαμβάνουν την επέκταση της υπόγειας σήραγγας ως το σταθμό «Αττική» και την ένωση του Ηλεκτρικού με την Κηφισιά με υπόγειο σταθμό κάτω από την «Ομόνοια». Η ΗΕΜ αναλαμβάνει τη βελτίωση του τροχιοδρομικού δικτύου, την εκμετάλλευση λεωφορειακών γραμμών και αργότερα τρόλλεϋ και την ηλεκτροκίνηση της γραμμής του «θηρίου» της Κηφισιάς. Δες Νάθενας κ.ά. (2007).

[412] Το 1925 αρχίζουν να κατασκευάζονται στην Αθήνα τα πρώτα σύγχρονα έδρα ύδρευσης κατόπιν συμβάσεως που υπογράφηκε μεταξύ του ελληνικού κράτους, της Τράπεζας Αθηνών και της Αμερικανικής Εταιρείας *ULEN*. Το πρώτο σημαντικό έργο ήταν η κατασκευή του φράγματος του Μαραθώνα, οι εργασίες για το οποίο ξεκίνησαν τον Οκτώβριο του 1926 και ολοκληρώθηκαν το 1929.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Στο σημείο αυτό τίθενται κάποια πολύ βασικά ζητήματα που αφορούν τη διαμόρφωση της ηρωίδας και την εξέλιξη του έργου. Αρχικά, αναδεικνύεται εμφανώς το θεμελιώδες ιδεολογικό ζήτημα της «δικαιοσύνης» και των δικαιωμάτων του λαού σε βασικά αγαθά. Κατόπιν τίθεται το ζήτημα της μύησης. Ο «γείτονας», ο οποίος φέρεται να εκφράζει τις παραπάνω απόψεις για δωρεάν παροχή ηλεκτρισμού, ύδατος και παιδείας, έχει «υποψιαστεί» μέσω της ενημέρωσης, του διαφωτισμού του από κάποιον άλλο, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους της τάξης του, οι οποίοι εκπλήσσονται με τις απόψεις αυτές (χαρακτηριστικό είναι το «σταυροκόπημα», ένδειξη τόσο της μεγάλης τους έκπληξης όσο και της εδραίωσης κάποιων ζητημάτων σε παραδοσιακές – όσο και άδικες κατά την ιδεολογία του έργου – συμβάσεις). Τέλος, τίθεται το ζήτημα της «δικαιοσύνης» και της παρανομίας: οι «δίκαιες» αυτές απόψεις και η διάδοσή τους είναι επικίνδυνες, καθώς θεωρούνται παράνομες για τον επίσημο κρατικό μηχανισμό. Και τα τρία αυτά ζητήματα, η μαρξιστική, ουσιαστικά, ιδεολογία, η μύηση σ' αυτήν μέσω κάποιου που κατέχει τη γνώση της και τέλος η «παρανομία» τους θα σφραγίσουν ανεξίτηλα τη Bildung της ηρωίδας.

Ήδη από το αρχικό αυτό σημείο, τόσο η Μαργιώ όσο και η Πολυξένη παρουσιάζονται να προβληματίζονται από το παραπάνω συμβάν:

> *Η Μαργιώ αυτή τη μέρα έμεινε σκεφτική. Κι η Πολυξένη απόρησε με τον πόνο του ανθρώπου, που πατούσαν απάνω του, κι αστράφτανε τα φώτα κι ομόρφαινε ο ντουνιάς.* (27)

Ο πρώιμος αυτός, ταξικός κατά βάση, προβληματισμός θα επιδράσει, όπως προαναφέρθηκε, άμεσα στην ιδεολογική διαμόρφωση και τις επιλογές και των δύο γυναικών. Η Πολυξένη αρχίζει να διακρίνει το βάθος των πραγμάτων κάτω από μια εντελώς διαφορετική επιφάνεια: τα αστραφτερά φώτα που ομορφαίνουν τον κόσμο στηρίζονται πάνω στον «πόνο του ανθρώπου». Ο ίδιος αυτός παράγοντας, ο «πόνος του ανθρώπου», θα ασκήσει καταλυτική επίδραση στην ηρωίδα, όπως θα έρθει σε επαφή μαζί του μέσα από την κοινωνική της δραστηριοποίηση.

Αξίζει να σημειωθεί ότι στο σημείο αυτό, όπως και σε άλλα σημεία του έργου, σημαντικά κοινωνικά ζητήματα «συγκεκριμενοποιούνται» ως καταστάσεις που αντιμετωπίζουν διάφορα πρόσωπα που εμφανίζονται στο έργο. Η Πολυξένη έτσι σωρεύει μέσα της τις εμπειρίες απλών ανθρώπων, συνηθίζει να βλέπει τα πράγματα μέσα από το βλέμμα τους είτε μέσα από το λόγο και τις διηγήσεις τους (λχ. μέσω

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

διηγήσεων της Μαργιώς, των προσφύγων, κλπ.) και αποκτά μία «συνταυτιστική» (*vicarious*) γνώση του κόσμου, ως αρχικό στάδιο μάθησης που συνδέεται με τη Bildung της.[413] Η οπτική έτσι της ηρωίδας διαμορφώνεται μέσα από την οπτική, τη συνείδηση και το λόγο (αναφερόμενο ή αφηγημένο) των απλών ανθρώπων που εμφανίζονται στο έργο.

Πέρα από τις διηγήσεις της Μαργιώς, που μετέφεραν στην Πολυξένη τις εξωτερικές εξελίξεις κατά την περίοδο της, κατ' επιλογήν περισσότερο, «απομόνωσής» της, τελείται κάποιο γεγονός που θα επηρεάσει κατόπιν σημαντικά την ηρωίδα. Δεν είναι τυχαίο ότι χρησιμοποιείται για το εξωτερικό αυτό γεγονός ο ίδιος συμβολικός χαρακτηρισμός που είχε περιγράψει τη διάσπαση των «αδειανών χρόνων» της πρώτης παιδικής της ηλικίας («Κι όμως μέσα σ' εκείνα τα χρόνια, κάποτε ήρθε η **ταραχή**» 15 [η έμφαση δική μου]). Πρόκειται ουσιαστικά για εξωτερικά γεγονότα που έρχονται να *διαταράξουν* την ατομικιστική ηρεμία, στην οποία βρίσκεται (αθέλητα ή μη) η ηρωίδα, ελκύοντας την προσοχή της σε ζητήματα που αφορούν το εξωτερικό της περιβάλλον, έχουν όμως, όπως θα συνειδητοποιήσει, άμεση σύνδεση με την ίδια. Η καινούργια *ταραχή* συμβαίνει αυτή τη φορά «κάτω στο δρόμο» (27).

Είναι χαρακτηριστικό ότι στην «απομόνωση», στην οποία οδηγείται η Πολυξένη μετά την εξαφάνιση του Αιμίλιου, παρουσιάζεται κλεισμένη μέσα στην ασφάλεια του σπιτιού της, «στα ψηλά» (27), να παρατηρεί και να ακούει πίσω από τα παντζούρια ή από το μπαλκόνι την ταραχή και τις διώξεις που συνέβαιναν στο δρόμο. Η ηρωίδα, παρά το έντονο ενδιαφέρον της για τις εμπειρίες και τα βάσανα μιας «κατώτερης» κοινωνικής τάξης, δεν έχει τη δυνατότητα να συμμετάσχει σε αυτά, αλλά τα παρατηρεί ακόμη από μακριά, «αφ υψηλού». Επιπλέον, δεν αντιλαμβάνεται πλήρως ούτε κατανοεί τα τεκταινόμενα, γεγονός που αντικατοπτρίζεται στην περιγραφή του συμβάντος μέσα από την εστίασή της. Η χρήση της προσωπικής εστίασης της Πολυξένης καθορίζει την αφηγηματική μεσολάβηση τόσο στην *αντιληπτική* όσο και στην *ψυχολογική* άποψή της. Το γεγονός εντοπίζεται «**κάτω** στο δρόμο», «**γύρω** στο φαρμακείο του Καζιλάρη, **αντίκρυ**», όπου μεταφέρεται κάποιος πληγωμένος, ενώ «στην άλλη γωνιά, **πέρα**» στεκόταν μια γυναίκα με γούνα (27 – 28, η έμφαση δική μου). Οι κειμενικοί δείκτες ενισχύουν την εντύπωση «θέασης» του γεγονότος από την τοπική προοπτική της Πολυξένης που παρατηρεί από ψηλά τα

[413] Για τη σημασία της «συνταυτιστικής» μάθησης στα πρώτα στάδια ανάπτυξης του ατόμου δες μεταξύ άλλων Cox *et al*. (1999).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

τεκταινόμενα. Παράλληλα, η συνείδησή της προσδίδει στο συμβάν μια συγκεκριμένη συναισθηματική απόχρωση έντονης ταραχής αναμεμιγμένης με μυστήριο:

> *Σαν τον κομήτη κάποιος πέρασε, που η μούρη του δε φαίνονταν, κι άφησε χάμω το αίμα του, σ' εκείνη τη μαύρη νύχτα. Τα κλεφτοφάναρα είχαν σβήσει και δε το 'βλεπες πια. Την αυτή, το πατήσανε οι πρωινοί διαβάτες, το πήρανε οι σόλες τους και το πασάλειψαν πιο κει. Κι έγινε τότε λάσπη. Μια λάσπη σαν τις άλλες. Που δεν την εξεχώριζες. Δεν έδειχτε σημάδι. Δεν είχε πια κόκκινο χρώμα. Δεν είχε γλώσσα να μιλεί. Δε μιλούν όλα μες στον κόσμο. Είναι και πράματα βουβά. Και μόνο η Πολυξένη βάστηξε, μέσα στα δυο της μάτια, εκείνης της νύχτας το μυστήριο. Και το 'σερνε από πίσω της σαν κλωνιά από κουβάρι. Ήταν το πρώτο αίμα που είδε να χύνει ο άνθρωπος από τις φλέβες του στη γη.* (28)

Πρόκειται για την πρώτη περίπτωση στην οποία η ηρωίδα παρουσιάζεται να διακρίνει «σημάδια» που δεν ξεχωρίζουν απ' το κοινό μάτι, να αρχίζει να «ακούει» τα «βουβά πράματα» που υπάρχουν στον κόσμο, να κρατά «στα μάτια της», στη μνήμη και στη συνείδηση γεγονότα που, και αν ακόμη δεν μπορεί να ερμηνεύσει πλήρως, αντιλαμβάνεται τη σημασία τους. Το «αίμα» αυτό που κρατά η Πολυξένη θα χρωματίσει ανεξίτηλα την πορεία εξέλιξής της, τις διαδηλώσεις και τους τραυματισμούς, στους οποίους θα είναι αυτόπτης μάρτυρας, τα τραύματα των πληγωμένων που θα φροντίσει, και, τέλος, τις εκτελέσεις των συντρόφων της και βεβαίως της ίδιας.

Το σημαντικότερο ωστόσο γεγονός, το οποίο θα επηρεάσει την Πολυξένη και θα συντελέσει στην οριστική της «έξοδο» από τον ιδιωτικό χώρο και την ατομική εσωστρέφεια είναι η οικονομική πτώχευση της οικογενειακής επιχείρησης.[414] Για την παρουσίασή του επιλέγεται και πάλι η εστίαση της ηρωίδας – που – ζει την αφηγημένη ιστορία, η οποία δεν κατανοεί ακόμη πλήρως τη σημασία του γεγονότος ούτε γνωρίζει τις συνέπειές του. Για τον ίδιο ακριβώς λόγο η ίδια η παρουσίασή του γίνεται με την παράθεση των λόγων του πατέρα, χωρίς αναφορά στις αντιδράσεις της ηρωίδας. Η χρήση μάλιστα της *media vox* «περιστατικό» εναρμονίζεται με την «ουδέτερη» προς το παρόν όψη του («μήτε όμορφη, μήτε κακή» 29) και τις

[414] Αξίζει να σημειωθεί ότι ο παππούς της ίδιας της Αξιώτη είχε καταστραφεί οικονομικά μετά τη σοβιετική επανάσταση.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

δυσδιάκριτες ακόμη «δυνατότητές» του («Ήταν σαν το νεογέννητο, που θα δείξει πιο ύστερα τι λογής καρδιά θα ’χει.» 29).

Η οικονομική καταστροφή, όπως παρουσιάζεται στον αναφερόμενο λόγο του πατέρα, συνδέεται με το «κραχ» στην Αμερική (1929 – 1930), την εξαπάτηση από τους συνεταίρους τους, καθώς επίσης με τα καινούργια δεδομένα στο χώρο της οικονομίας, όπου επικρατούν τα «τραστ» (30) και τα διεθνή οικονομικά συμφέροντα. Η ηρωίδα μαθαίνει «πώς έρχεται μια συμφορά από το πισωπόρτι» (30), ενώ αρχίζει να υποψιάζεται για την άσχημη πλευρά της «συνέχειας» του κόσμου: η οικονομική καταστροφή της οικογένειας επέρχεται ως μια πρώιμη, θα υποστήριζε κανείς, συνέπεια της «παγκοσμιοποίησης» και της οικονομικής εξάρτησης από παράγοντες έξω από το κράτος, «στο άλλο ημισφαίριο» (30).

Την Πολυξένη ωστόσο φαίνεται να επηρεάζει εξαρχής όχι τόσο η ίδια η οικονομική καταστροφή και οι λεπτομέρειές της, τις οποίες δεν είχε «πολύ καταλάβει» (30), όσο ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάστηκε από τον πατέρα της και το πλαίσιο συμπεριφοράς το οποίο αυτός όρισε:

> *Δε νομίζω ότι πρέπει να κλειστούν τα παραθυρόφυλλά μας ή να μη βγαίνετε έξω, επειδή θα ντρεπόσαστε. Η ντροπή δεν εμπήκε ακόμα στο σπίτι αυτό, κι ελπίζω ποτέ να μη μπει. Καθένας μέσα εδώ πρέπει να είναι έτοιμος για μεγάλες θυσίες.* (30)

Η πτώχευση έτσι της οικογένειας συντελεί καθοριστικά στη μεγάλη της «έξοδο» από το ασφαλές αλλά απαγορευτικό της βαθύτερης κατανόησης και εμπειρίας περιβάλλον της. Η Πολυξένη βγαίνει έξω «χωρίς κανένα λόγο, χωρίς καπέλο, και χωρίς ντροπή» (30). Η έξοδός της δεν αποτελεί μέσο αλλά αυτοσκοπό. Η απώλεια της οικονομικής άνεσης και ασφάλειας φαίνεται να απελευθερώνουν την ηρωίδα, η οποία περπατά «με σιγουριά σαν να ’λεγε: «εδώ είμαι, δέστε με, δέστε με» (31). Κατά κάποιον τρόπο «ντροπή» για την Πολυξένη, σε σχέση με το συγχρωτισμό της με τον κόσμο, δεν αποτελούσε η πτώχευση αλλά αντίθετα η οικονομική της ευμάρεια ή τουλάχιστον η απόσταση που αυτή δημιουργούσε μεταξύ της ηρωίδας και του απλού κόσμου, από την οποία έχει τώρα απαλλαγεί. Χωρίς την κάλυψη του καπέλου (και του κοινωνικού *status* στο οποίο παραπέμπει η χρήση του) η ηρωίδα προχωρά μέσα στη βροχή, το νερό της οποίας συμβάλλει στην «αναγέννηση» και στην «εμβάπτισή» της στις τάξεις του απλού κόσμου, τον οποίο συναντά στο δρόμο της.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Το τελευταίο έτσι και σημαντικότερο εμπόδιο για τη δυνατότητα ουσιαστικής συναίσθησης και «κοινωνίας» της ηρωίδας με τους απλούς ανθρώπους του λαού καταρρίπτεται. Πρόκειται, όπως προαναφέρθηκε, για μια διαδικασία γνωστή από τις ηρωίδες του ευρωπαϊκού Bildungsroman ως *shedding* («απέκδυση», «απόρριψη»), κατά την οποία, στην αρχή της πορείας ενηλικίωσής τους, απορρίπτουν τα «φορτία» που κουβαλούσαν ως τότε, τις δεσμεύσεις από πρότυπα και κανόνες συμπεριφοράς, τις ιδεολογικές ή άλλες προκαταλήψεις που λειτουργούν ως τροχοπέδη στην εξέλιξή τους και την αναζήτηση του εαυτού (πβ. παραπάνω, σ. 63 – 64, 258). Η Πολυξένη απεκδύεται αντίστοιχα ένα «φορτίο» (οικονομικό και σαφώς ιδεολογικό) και είναι πλέον έτοιμη να ξεκινήσει το ταξίδι της.

Ο κόσμος που συναντά η Πολυξένη, που «τον φοβούνται και τον τρέμουνε» (31), δεν δημιουργεί στην ίδια παρόμοια συναισθήματα. Σε έναν συνδυασμό αφηγημένου και μετατιθέμενου λόγου, με έντονη την παρουσία της προσωπικής εστίασης της νεαρής Πολυξένης, παρουσιάζεται ο «κόσμος» στην πιο ήρεμη, άκακη και αγνή μορφή του:

> *Και τι ήτανε να φοβηθεί; Παιδάκια, καλαθάκια, γεροντάκια, σταμνάκια, καροτσάκια, λουστράκια, κοκοράκια ζαχαρωτά, όλα ανεκατεμένα. Και πιο πέρα πάλι έβλεπες: στραγάλι πασατέμπος, φωνόγραφος με το χουνί, φωτογράφος με φέσι, τζιεράκια μέσα στο ταψί, ο κουρέας ο κινητός, ο φιδάς με τα φίδια, και το πανόραμα* […] (31)

Η σωρευτική παράθεση των ανθρώπων και των πραγμάτων που περιβάλλουν την ηρωίδα, με τη χαρακτηριστική υποκοριστική περιγραφή τους – ένδειξη του προσωπικού ιδιώματος της Πολυξένης, μεταδίδει στον αναγνώστη την καταιγιστική εντύπωση που δημιουργεί αυτός ο «κόσμος» στην ηρωίδα. Η αφήγηση «ακολουθεί» την προοπτική και το βλέμμα της ηρωίδας, ενώ η εσωτερική της κατάσταση παρουσιάζεται παρακάτω σε ένα χωρίο παρατιθέμενου μονολόγου:

> *Η βροχή δυνάμωνε, οι βιτρίνες μούσκευαν, κι όλοι έτρεχαν να καλυφθούν. Πέρα ως πέρα η ζωή του δρόμου βρέθηκε σ' αναστάτωση. «Πώς να τους πεις, πώς να τους πεις όλους αυτούς, όλους αυτούς!» έλεγε η Πολυξένη κι ακόμα στεκόταν κι εκοίταζε. Ξαφνικά είπε: «Εβρήκα. Αυτή είναι σίγουρα η πατρίδα μου. Πρέπει να τη γνωρίσω.»* (31)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Η *αναστάτωση* την οποία παρατηρεί η ηρωίδα μες στη βροχή συνοδεύει μια παρόμοια συναισθηματική κατάσταση που βιώνει η ηρωίδα, όπως μπορεί να εικάσει ο αναγνώστης. Είναι σημαντικό ωστόσο ότι πρόκειται ακριβώς για *εικασία*: οι αναφορές στις σκέψεις, στα συναισθήματα και στη συνείδηση της ηρωίδας είναι σπάνιες και, όποτε εμπεριέχονται στην αφήγηση, γίνονται μόνο μέσω σύντομων ψυχο-αφηγήσεων ή παρατιθέμενου μονολόγου, όπως εδώ. Γενικά, ο αναγνώστης δεν αποκτά ιδιαίτερη πρόσβαση στον εσωτερικό κόσμο της ηρωίδας, παρά μόνο σε πολύ περιορισμένες περιπτώσεις και σε αυτές μέσω της αφηγητικής μεσολάβησης. Στα ελάχιστα σημεία στα οποία δίνεται έκφραση στις σκέψεις της ηρωίδας, αυτές παρουσιάζονται ως «φράσεις» απευθυνόμενες στον εαυτό της, σε επίπεδο σκέψης ή μονολόγου, και μάλιστα «ακουόμενου»: λχ. «Κι η Πολυξένη κάθε πρωί εσκεφτότανε: "Αύριο θ' αυτοχτονήσω, η ζωή δε χρειάζεται."» (15) ή, όπως στο παραπάνω απόσπασμα: «"Πώς να τους πεις … όλους αυτούς!" **έλεγε** η Πολυξένη», «Ξαφνικά **είπε** […]» (31) [η έμφαση δική μου]. Πρόκειται ουσιαστικά για μια απλή παρουσίαση της εσωτερικής συνείδησης της ηρωίδας ή, διαφορετικά, για την παρουσίαση μιας απλής (ακόμη) εσωτερικής συνείδησης και λειτουργίας της σκέψης, που μπορεί να παρασταθεί εύκολα αρθρωμένη σε σύντομες και εύληπτες φράσεις. Η απουσία αναφοράς σε ενδοιασμούς, ασαφείς επιθυμίες, αόριστες σκέψεις, κλπ. δίνουν την εντύπωση έλλειψης ιδιαίτερου βάθους, σε μια «επιφανειακή» ή «τυπική» σύνθεση του χαρακτήρα της Πολυξένης.

Η αρχή πάντως της γνωριμίας της με τον κόσμο συμπίπτει με την προσπάθειά της να τον «ονομάσει»: η ονοματοθεσία ενός πράγματος συνδέεται άρρηκτα με τη γνώση του και την εξοικείωση μαζί του. Η Πολυξένη, ψάχνοντας τρόπο να ονομάσει τον απλό κόσμο που την περιβάλλει και συνακόλουθα να τον γνωρίσει και να τον ενσωματώσει στο κοσμοαντιληπτικό της πρίσμα, «βρίσκει» τη λέξη «πατρίδα»: ανακαλύπτει, με άλλα λόγια, τη δική της πατρίδα.[415] Η «ανακάλυψη» αυτή σηματοδοτεί την (χρονική και εννοιολογική) αρχή μιας νέας διαδικασίας στην οποία θα εμπλακεί στη συνέχεια: αυτή της «γνωριμίας» με τις καρδιές των απλών ανθρώπων, που θα αναχθεί για την ηρωίδα σε σκοπό ζωής.[416] Η Πολυξένη κατανοεί και εκφράζει ρητά την επιθυμία να γνωρίσει την πατρίδα της και, όπως μπορεί να συναχθεί, τον «πραγματικό» της ρόλο και εαυτό μέσα σ' αυτήν. Η επιθυμία αυτή

[415] Πβ. στην εγκιβωτισμένη αφήγηση του κουμπάρου της οικογένειας της Πολυξένης τα λόγια των στρατιωτών σχετικά με τον όρο της πατρίδας. (88)

[416] Πβ. «Επήγα κάπου, μπρε Μαργιώ, κι εγνώρισα την πατρίδα μου. Να 'χαν μες στις καρδιές τους κανένα παραθυράκι, όλος αυτός ο κόσμος, ν' άνοιγαν και να κοίταγα!» (31 – 32)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

παραπέμπει άμεσα στο μοτίβο της διερεύνησης του κοινωνικού περιβάλλοντος και τη διαπραγμάτευση σε αυτό μιας θέσης για τον ήρωα του Bildungsroman, ταυτόχρονα όμως το υπερβαίνει: στόχος στην προκειμένη περίπτωση είναι η ίδια η γνώση του «κόσμου», στην ταξική και ιδεολογική έννοια του όρου, και όχι η κατάληψη μιας θέσης στο κοινωνικό περιβάλλον, που να εναρμονίζεται με τις κλίσεις, ταλέντα, επιθυμίες, ιδιαιτερότητες του ήρωα / της ηρωίδας.

Χαρακτηριστική προβάλλει στο σημείο αυτό η «άγνοια» της Μαργιώς σχετικά με το τι είναι η «Ελλάδα»: «"Ξέρω γω τίποτ' άλλο από του Καζιλάρη αντίκρυ, έ; Τι θαρρείς ότι ξέρω;" Και τα μάτια της στράψανε, σαν του λωλού, άμα του 'ρθει η τρέλα.» (32) Η Μαργιώ παρουσιάζεται να αγανακτεί με τον «εγκλεισμό» στο χώρο του σπιτιού και την άγνοιά της για ευρύτερα κοινωνικά ζητήματα. Ακριβώς όμως η εκδήλωση του έντονου συναισθήματος υποδηλώνει ότι η γυναίκα δεν αδιαφορεί γι' αυτά τα ζητήματα, όπως συνέβαινε προηγουμένως (24), αλλά έχει αρχίσει να υποψιάζεται, τουλάχιστον, τη σημασία τους. Δεν είναι τυχαίο ότι η επόμενη αναφορά στη Μαργιώ συνδέεται με την αιφνίδια και «αναίτια» εξαφάνισή της, πριν συναντηθεί ξανά με την Πολυξένη στο ίδιο κελί (104), προς το τέλος της αφήγησης, γεγονός που οδηγεί τον αναγνώστη να συμπεράνει ότι είχε ήδη αρχίσει η ιδεολογική μύηση της γυναίκας.

Η εξαφάνιση πάντως της Μαργιώς, όπως και αυτή του Αιμίλιου, επιτείνει την αίσθηση της μοναξιάς της ηρωίδας, καθώς αυτή δεν έχει ακόμη προσχωρήσει στην αίσθηση της ομαδικότητας και του κοινού αγώνα, όπως θα γίνει στη συνέχεια της πορείας της:

> *Ένας ένας εχάνονταν. Έφευγε ένας ένας, κι εξαφανίζονταν στα σπλάχνα του κόσμου, που τον ρούφαγε. Κι έμενε εκείνη μόνη.* (36)

Όπως παρουσιάστηκε παραπάνω, πέρα από την επίδραση της Μαργιώς, η Πολυξένη επηρεάζεται σε πολύ μεγάλο βαθμό από τον πατέρα της και τη στάση που υπέδειξε ότι πρέπει να τηρήσουν μετά την οικογενειακή πτώχευση. Ο πατέρας της Πολυξένης παρουσιάζεται εξαρχής με ιδιαίτερα θετικές αποχρώσεις. Αναγκασμένος να μεγαλώσει μόνος του την κόρη του, αφού η σύζυγός του έχει εγκαταλείψει την οικογένεια, διαγράφεται στοργικός και υπομονετικός. Μουσικός στο επάγγελμα (83), ανήκει στην αστική τάξη, αλλά παρουσιάζεται να εκφέρει απόψεις που τον τοποθετούν πολύ κοντά στην αριστερή φιλοσοφία, επηρεάζοντας έτσι τον τρόπο με

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

τον οποίο αντιλαμβάνεται και ερμηνεύει τον κόσμο η κόρη του. Ο τρόπος συμπεριφοράς του εξάλλου ακολουθεί αυτήν τη φιλοσοφία, όπως μαρτυρεί λόγου χάρη η συμπεριφορά τους προς τη «δούλα» τους και τροφό της Πολυξένης.[417] Από πολύ νωρίς εκφράζει στην κόρη του – περισσότερο ή λιγότερο καθαρά – τις ιδέες του για τους πραγματικούς αιτίους της μικρασιατικής καταστροφής (18) καθώς και τη δυσαρέσκειά του για την οικονομική εκμετάλλευση των προσφύγων από τους ντόπιους (19 – 20). Η έκφραση των ιδεών του πατέρα όμως πρέπει να θεωρηθεί γεγονός «εξαιρετικό» σε σχέση με τη συνηθισμένη του συμπεριφορά. Κατά συνέπεια, η εμφανής εκφορά των απόψεών του ενέχει ιδιαίτερο βάρος τόσο για την ηρωίδα όσο και για τον αναγνώστη:

> *Τι να πει η Πολυξένη τότε, δεν είπε τίποτα, εσκεφτότανε. Σκεφτότανε πως ο πατέρας της, που ήταν πάντα τόσο αμίλητος, τα 'λεγε μαζεμένα. Κάποτε. Κάθε τόσο. Κι ίσως γι' αυτό σου 'κανε εντύπωση. Κι έδινες πολλή προσοχή.* (48)

Σταδιακά οι απόψεις του πατέρα παρουσιάζονται με λεπτομερέστερο αφηγηματικά τρόπο, κυρίως μέσα από συζητήσεις του με άτομα που εκφράζουν μια διαφορετική από ό,τι αυτός «φιλοσοφία». Οι διαφορετικές αυτές ιδεολογικές φωνές υποστασιώνονται μυθοπλαστικά στα πρόσωπα ενός γιατρού, του «θείου Πρόκου» (36 – 39) και κάποιου «βιομήχανου» που είχε συστήσει στην οικογένεια ο Πρόκος (72 – 74, 98 - 99). Η πρώτη σχετική συζήτηση μπορεί να τοποθετηθεί χρονικά γύρω στο 1933 – 1934, οπότε γίνεται αισθητή η επίδραση του Χίτλερ, που είχε τότε αναλάβει τα ηνία της εξουσίας στη Γερμανία. Η συζήτηση εκτυλίσσεται γύρω από τις «καινούργιες» ιδέες που προωθεί ο Γερμανός ηγέτης, οι οποίες κάνουν τον πατέρα να θεωρήσει ότι «αυτός ο άνθρωπος θα φέρει συμφορά στον κόσμο.» (37). Ο Πρόκος αντίθετα παρουσιάζεται ως υποστηρικτής του Χίτλερ και της τακτικής του να «συγυρίσει» όλους αυτούς «που εσήκωσαν ψηλά κεφάλι» (37), αναφερόμενος συγκεκριμένα

[417] «Κι άλλοι πάλι του λέγανε: «Εσύ φταις! Δεν την είχες εδώ μέσα στη θέση της! Οι δούλες θέλουν βούρδουλα, ειδεμή πάει, πέταξαν!» (36).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *« […] στους Εβραίους! Στους εργάτες! Στους δειλούς! Στους ανίκανους! Στον όχλο! Στην διαφθορά! Στους Σλαύους! Στην κεφαλαιοκρατία! Σ' αυτούς!»* (37)[418]

Η γενικευτική, συγκεχυμένη και σαθρή πολιτική (ή πολιτικοφανής) επιχειρηματολογία του Πρόκου και της φασιστικής προπαγάνδας, που κρύβεται πίσω της, έστω σε απλουστευτική μορφή, προβάλλεται στην άμεση *αντίρρηση* του πατέρα:

> *Εκοίταξε ο πατέρας της γύρω του τους ανθρώπους, το μυγοχάφτη, τα έπιπλα. «Δηλαδή σ' όλους!» είπε. «Σε φτωχούς και σε πλούσιους. Δε νομίζω ότι γίνεται. Θα 'πρεπε να εκλέξει έναν από τους δυο και να στηριχθεί στον αντίθετο. Αλλά σ' όλους μαζί, δε θα μπορέσει … πώς; Ένα μονάχα ίσως μπορέσει, αυτό που κάνουμε κι εμείς στις μύγες. Τις βλέπεις εκεί μέσα πώς καταντούν να πνίγουνται; Γιατί είναι ανίσχυρες μπροστά στον άνθρωπο, γι' αυτό. Ίσως κι εκείνος μόνο τους μικρούς και αδύνατους, και τους μωρούς …».* (37 – 38)

Ο πατέρας αντιτίθεται εμφανώς στην επεκτατική πολιτική της φασιστικής Γερμανίας και στο «δίκαιο του ισχυρότερου», στο οποίο αυτή βασίζεται:

> *Όταν μια χώρα επεκταθεί, εις βάρος κάποιου άλλου, θα γίνει αυτό οπωσδήποτε. Δεν παίρνεις μόνο το έδαφος, ζουν εκεί πάνω και άνθρωποι. Ε, δεν το θεωρώ λύση τελειωτική όταν η ευτυχία αλλάξει μονάχα χέρια. Δεν αλλάζει το άθροισμα, όταν το δεις σαν σύνολο σ' όλη την ανθρωπότητα.»* (38)

Οι θέσεις του πατέρα εκφράζουν πρόδηλα μια φιλοσοφία που συγγενεύει με τη μαρξιστική, παρόλο που ο ίδιος δεν συντάσσεται ακόμη ιδεολογικά με αυτήν. Μέσα από το λόγο του έτσι προσφέρεται στην ηρωίδα μια ερμηνευτική προσέγγιση των πολιτικών πραγμάτων που ομοιάζει με αυτήν του ενταγμένου κομμουνιστή Αιμίλιου. Ως κοινό εξάλλου μοτίβο τόσο στο λόγο των ανδρών όσο και στον προβληματισμό της ηρωίδας από την παιδική της ηλικία προβάλλεται το ενδιαφέρον για «όλη την

[418] Πβ. παρακάτω, όταν ο Πρόκος αποφεύγει να δέχεται στην κλινική του τραυματίες του ελληνοϊταλικού πολέμου: «Τους στέλνουμε στα Κρατικά. Γίνεται τέτοια οχλαγωγία, δεν μπορείς να διαλέξεις, είναι βλέπεις **λαός**, μπόχα και φασαρία» (90). [η έμφαση δική μου] Η υποτιμητική προσέγγιση της έννοιας του λαού έρχεται σε άμεση αντίθεση με αυτήν της Πολυξένης. Πβ. επίσης την αντίδρασή του κατά τις πρώτες νίκες των Ελλήνων κατά των Ιταλών: «τώρα τι ανάγκη έχομε! Είμαστε νικηταί, θα πάρομε αποικίας! Ο Μέγα Αλέξανδρος θα αναστηθεί! …» (90). Η αναβίωση του μεγαλοϊδεατισμού είναι εμφανής μέσα από το περιεχόμενο και την υφολογική μορφή του αστικού του λόγου.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ανθρωπότητα», ένας παράγοντας ο οποίος θα σημαδέψει καθοριστικά τη Bildung της ηρωίδας. Επιπλέον, γίνεται εμφανές ότι η διαδικασία εμφανούς ιδεολογικής μύησης της Πολυξένης, που ξεκινά από τον Αιμίλιο, συμπληρώνεται και ενισχύεται μέσα από τις αξίες, τις ιδέες και τη φιλοσοφία που εκφράζει ο πατέρας της, συνθέτοντας μια «έμμεση» ανάλογη διαδικασία, χωρίς αυτό να γίνεται ακόμη αντιληπτό ούτε από τον ίδιο ούτε από την ηρωίδα.

Είναι αξιοσημείωτο ότι στο παραπάνω χωρίο δεν υπάρχει καμία κειμενική ένδειξη σχετικά με το βαθμό αντίληψης του αντικειμένου της συζήτησης από την ηρωίδα. Στο σχετικό απόσπασμα κυριαρχεί ο παρατιθέμενος διάλογος ανάμεσα στον πατέρα και στον Πρόκο, χωρίς καμία αναφορά σε σκέψεις, επιφυλάξεις ή συναισθήματα ούτε των συγκεκριμένων χαρακτήρων ούτε της ηρωίδας. Οι σκέψεις των προσώπων, όπως συνάγει ο αναγνώστης, εκφράζονται πλήρως στον εκφερόμενο λόγο τους. Αντίστροφα, η απόλυτη σιωπή της Πολυξένης υποδηλώνει κατά πάσα πιθανότητα την έλλειψη εσωτερικής επεξεργασίας των δεδομένων της συζήτησης, ενώ επιπλέον συνεχίζεται η απουσία της ενδοσκοπικής στην ηρωίδα αφηγητικής εστίασης.

Ως προς το υποκείμενο της εστίασης, αυτό παραμένει η Πολυξένη – που – ζει τη σκηνή και παραθέτει το διάλογο, χωρίς όμως αναφορά, όπως είδαμε, στις δικές της σκέψεις ή ερμηνείες. Επιπλέον, λείπει εντελώς η αυτο-αντιληπτική εστίαση: ο εσωτερικός κόσμος, οι σκέψεις, τα συναισθήματα, κλπ. της ηρωίδας δεν αποτελούν αντικείμενο εστίασης ούτε του αφηγητή ούτε της ίδιας. Η απλή «καταγραφή» του λόγου στον οποίο η Πολυξένη λειτουργεί ως απλός «αυτήκοος» μάρτυρας παραπέμπει πιθανότατα στην αδυναμία της ηρωίδας να κατανοήσει πλήρως τα τεκταινόμενα και το αντικείμενο της συζήτησης. Η ανωριμότητα – αδυναμία αυτή της Πολυξένης τονίζεται εξάλλου με την «άκριτη» παράθεση του «μη σχετικού» λόγου που απλά τυχαίνει να ακούγεται στην παραπάνω περίσταση και που διακόπτει τη συζήτηση, καθώς και τη συνειρμική αναφορά σε έναν άλλον μικροπωλητή:

> *«Νεράντζια, πορτοκάλια!» φώναζαν απ' το δρόμο. […] Πέρναγε κι άλλος ένας κάθε μέρα κι έλεγε: «Για τα μαλλιά πολυτρίχι, για τις πέτρες πολύκοπο […].» Οι φωνές κόψαν την κουβέντα τότε, πόσα χρόνια περάσανε, και δεν υποψιάστηκε πως εκείνος ο άνθρωπος που παρουσιάστηκε και θα 'φερνε τη συμφορά στον κόσμο, ο άγνωστος, ο μακρινός, μια μέρα θα τη σκότωνε κι αυτήν. Την Πολυξένη.* (38 – 39)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Σημαντικός πολιτικός και ασήμαντος καθημερινός λόγος, ζητήματα ιδεολογίας και πρακτικής επιβίωσης συμπλέκονται, χωρίς να μπορεί ακόμη η νεαρή Πολυξένη να τα ξεδιαλύνει. Η εστίαση της Πολυξένης – που – θυμάται παρουσιάζει εμφατικά την ανυποψίαστη ακόμη κατάσταση της νεαρής ηρωίδας και την ιδεολογική άγνοιά της: αυτό που τότε αγνοούσε η Πολυξένη το βιώνει η ηρωίδα στη μεταγενέστερη φάση της ζωής της με τον τραγικότερο τρόπο, την αναμονή του θανάτου από τους Γερμανούς και εν τέλει από τον ιμπεριαλισμό που υπηρετούσε ο αρχηγός τους.

Ο βιομήχανος, ο φίλος του θείου Πρόκου, κινείται σε παρόμοια καπιταλιστικό ιδεολογικό πλαίσιο, όπως δηλώνεται εμφανώς σε συζήτηση με τον πατέρα της Πολυξένης (72 – 75). Μόνιμο ενδιαφέρον του το κεφάλαιο και το χρηματιστήριο, ενώ ερμηνεύει τον επερχόμενο παγκόσμιο πόλεμο ως τρόπο ανακούφισης της υφηλίου από την πληθυσμιακή αύξηση και ταυτόχρονα ως ευκαιρία εξέλιξης και προόδου (73). Ο πατέρας της Πολυξένης, λόγω των αντιρρήσεων που εκφράζει σε αυτές τις απόψεις, χαρακτηρίζεται από τον βιομήχανο ως «ιδεαλιστής» (73) (παρόμοια, ένας άλλος συνομιλητής τους είχε χαρακτηριστεί από τον ίδιο ως «σοσιαλιστής» 74). Ο τελευταίος λόγος εκχωρείται αφηγηματικά στον πατέρα:

> *Ναι, εκείνο που είναι βέβαιο, ότι ο τόπος αυτός, δηλαδή η πατρίδα μας, είναι ασφαλώς άνιση. Είναι σαν σταυροδρόμι. Ξέρετε πώς μου φαίνεται; Είναι σαν σταυροδρόμι όπου περνά μια αρκούδα, μια αρκούδα της Ανατολής, που της παίζουν το ντέφι μ' ένα ταγκό της Δύσης. Κι ο ταμπουράς βέβαια ξεχαρβαλώνεται. Ή θα 'πρεπε να πάψει να χορεύει η αρκούδα, ή τότε να μην άλλαζαν ούτε τη μουσική.* (74 – 75)

Το αστείο, όπως το εξέλαβαν οι παρευρισκόμενοι στη συζήτηση, συμπυκνώνει παραστατικά μια συγκεκριμένη ιδεολογική άποψη για την εθνική και πολιτική φυσιογνωμία της Ελλάδας και το ρόλο των ξένων παρεμβάσεων στα πολιτικά της πράγματα. Όπως και πριν, δεν καταγράφονται οι σκέψεις ή οι αντιδράσεις της ηρωίδας, η οποία φαίνεται να είναι απλή μάρτυρας της συζήτησης, χωρίς πιθανόν να την κατανοεί καν. Η επελθούσα όμως μεταγενέστερη κατανόηση υποδηλώνεται μέσα από την αντίθεση ανάμεσα στα γέλια που «ακόμα ακούει» (75) η Πολυξένη δίπλα της και τη σύγχρονή της κατάσταση: «Όμως απόψε, δίπλα της, ξαγρυπνούν κι ονειρεύουνται συντρόφισσες, που θα πεθάνουνε μαζί της, την αυγή» (75). Δεν πρόκειται μόνο για αντίθεση ανάμεσα στο γέλιο της παρελθοντικής περίστασης και την παροντική θλίψη του επικείμενου θανάτου, αλλά κυρίως για διάσταση ανάμεσα

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

σε μια κατάσταση άγνοιας των τότε λόγων του πατέρα και βιωματικής – δραματικής επίγνωσής τους στο παρόν της ηρωίδας.

Κατά τη διάρκεια του πολέμου, σε μια άλλη συνάντηση του πατέρα με τον βιομήχανο, όταν ο τελευταίος παρουσιάζεται να παραπονιέται για το πολεμικό υλικό που του απέμεινε με το τέλος της ελληνοϊταλικής σύρραξης και να εκφράζει εμφανώς νιτσεϊκές απόψεις για το δίκαιο του ισχυρότερου, η αντίδραση του πατέρα είναι αμεσότερη και περισσότερο δηλωτική των ιδεολογικών του κλίσεων, όπως έχουν εν τω μεταξύ διαμορφωθεί:

> *«Είναι ο νόμος του ισχυρού, αγαπητέ, δεν το βλέπω δυσάρεστο. Κάποιος νέος πολιτισμός θα περάσει στις φλέβες μας. Να συμμαζέψομε επιτέλους και τα κουρέλια μας, στον τόπο αυτόν, να γίνομε άνθρωποι!» «Α, τα κουρέλια μας …» λέει ο πατέρας, «ναι, τα κουρέλια μας του νικημένου… Δυο πράγματα μας νίκησαν, νομίζω. Η φτώχεια. Και η πολιτική. Η κακή.»* (99)

Ανάμεσα στις απόψεις του πατέρα της Πολυξένης σχετικά με τις σύγχρονες οικονομικές και πολιτικο-κοινωνικές εξελίξεις ιδιαίτερα σημαντική είναι η αναφορά του στο ζήτημα της ισότητας των δύο φύλων. Σε μία συζήτηση μεταξύ του ίδιου και του δικού του πατέρα αναφορικά με τη δυσκολία των καιρών, μετά την επιβολή της δικτατορίας του Μεταξά, ο παππούς της Πολυξένης εκφράζει την άποψη ότι οι όποιες πολιτικές εξελίξεις αφορούν (και μπορούν να επηρεάσουν) μόνο τους άντρες:

> *«Δηλαδή θα ’θελες να πεις, παιδί μου, η Πολυξένη; Και μήπως είναι αγόρι η Πολυξένη, μη χειρότερα! Τον άντρα μόνο που θα παντρευτεί; Θα τον διαλέξεις. Θα φροντίσομε. Θα είναι κάτι εντελώς βέβαιο.» Τότε λέει ο μικρός πατέρας: «Ξέρεις,* ***δεν μπόρεσα ποτέ να κάμω διάκριση στα φύλα. Νομίζω ότι είναι πρόληψη που δημιούργησαν οι άνθρωποι. Και νομίζω ότι στη φύση δεν υπάρχει όσο το λένε. Κάτι διαβάζω τώρα εδώ κι εκεί, που δείχνει πως ούτε κι η Ιστορία δεν έχει τέτοια πρόθεση να χωρίζει τα φύλα. Σήμερα ιδίως στα χρόνια μας*** *…» «Παιδί μου εγώ», λέει ο παππούς, «****είμαι ογδόντα δύο χρονών. Δεν έχω βέβαια τη δύναμη να παρακολουθήσω. Δεν έχω και κατάλληλα στα μάτια μου γυαλιά****».* (47) [η έμφαση δική μου]

Ο πατέρας της Πολυξένης εκφέρει μια προοδευτική για την εποχή άποψη, που αποδέχεται γενικά ο φεμινισμός και οι σύγχρονες κοινωνιολογικές θεωρίες σχετικά

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

με τη διάκριση ανάμεσα στο βιολογικό και στο κοινωνικό φύλο. Το κοινωνικά κατασκευασμένο φύλο βασίζεται σε ανθρώπινες «προλήψεις», ενώ, κατά τον πατέρα της Πολυξένης, παρόμοιες διακρίσεις δεν μπορούν να στηριχθούν με βάση την ιστορία ή τη σύγχρονη συγκυρία, που απαιτεί, όπως αφήνεται να εννοηθεί, μια ισότιμη προσφορά και αγωνιστικότητα των δύο φύλων. Η απάντηση του παππού υποδηλώνει ότι η ηλικία του ανθρώπου, η οποία εδραιώνει συνήθειες και παραδοσιακά σχήματα, αλλά και τα «γυαλιά», ο τρόπος προσέγγισης και η οπτική που αυτά συμβολίζουν, διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο για την αντιμετώπιση του ρόλου των γυναικών στην εποχή εκείνη.

Χαρακτηριστικά για τον τρόπο σκέψης του και για την επιρροή που ασκεί στην κόρη του είναι επίσης τα όσα αναφέρει ο πατέρας στην Πολυξένη μετά το θάνατο του παππού της:

> *«Αυτός που βρίσκεται εκεί τώρα, ήταν ένα κομμάτι, παιδί μου, από μας τους δυο. Δεν έτυχε βέβαια να κάμει τίποτε εξαιρετικό. Ίσως δεν του έτυχε, ίσως δεν ήξερε … Τη σκέψη του μόνο, που ήταν ζωντανή, μας έδωκε, κι αυτό είναι ήδη καλό πράγμα. Νομίζω ότι το ίδιο γίνεται και σ' εμένα. Δεν πιστεύω ότι θα προλάβω να κάμω κάτι ωφέλιμο. Όμως εσύ, ποιος ξέρει … έχεις εμπρός σου χρόνια.»* (47)

Όπως ακριβώς αντιλαμβάνεται ότι συνέβη με τον δικό του πατέρα, ο πατέρας της Πολυξένης μεταδίδει στην κόρη του μια «ζωντανή» σκέψη, καλλιεργώντας το έδαφος πάνω στο οποίο η κόρη του θα αναπτύξει τελικά τη δική της δράση, θα προχωρήσει στις δικές της επιλογές και θα επιτύχει κάτι «εξαιρετικό» και «ωφέλιμο», όπως θα φανεί στη συνέχεια της ιστορίας. Αξίζει να σημειωθεί ότι απαραίτητο συμπλήρωμα της «σκέψης» (της προδιάθεσης για μια «εξαιρετική» συμπεριφορά) θεωρείται η «τύχη» και η «γνώση». Η Πολυξένη, έχοντας την προδιάθεση αυτή, όπως την έχει καλλιεργήσει ο πατέρας της, θα αποκτήσει σταδιακά τη «γνώση», με την ιδεολογική μύησή της στην κομμουνιστική δραστηριότητα, καθώς και την «τύχη», με την έννοια των συγκεκριμένων περιστάσεων που θα επιτρέψουν να αναδειχθεί η αγωνιστικότητά της και τελικά η αυτοθυσία της για τον κοινό αγώνα.

Ιδιαίτερη σημασιοδοτική αξία τόσο για την εξέλιξη της ηρωίδας όσο και για την ερμηνευτική προσέγγιση του έργου της Αξιώτη ενέχει ένα βασικό *preceptum* που εκφράζεται από τον πατέρα, με την κλασική έννοια της ηθικής επιταγής που

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

προβάλλεται ως πρότυπο συμπεριφοράς. Η επιταγή αυτή αφορά την τέλεση αξιομνημόνευτων πράξεων:

> «*Ξέρεις ποια είναι η μεγαλύτερη ευχή για τον καθένα; Να μη μείνει άγνωστος ο τάφος του. Να πηγαίνει ένας έστω κάποτε, να καθίζει εκεί. Όχι για τίποτε άλλο. Αλλά γιατί αυτό σημαίνει ότι για κάποια πράξη του κάποιος θα τον θυμάται.*» (47 – 48)

Η επανάληψη της ίδιας επιταγής σε άλλο σημείο της αφήγησης προσδίδει έμφαση στο περιεχόμενο και τη λειτουργία της:

> «*Δε θα είχα να σου 'λεγα τίποτε τώρα, εκτός απ' αυτό: Μη βάλεις ποτέ κάποιον στην ίδια δυσκολία, να μην ξέρει τι έκανες κάποτε. Στο παρελθόν. Να μην έρθει στιγμή ποτέ, που να ρωτιέται αν ήταν καλό ή κακό ό,τι έκανες. Να διαβάζουνται οι πράξεις μας κι όταν περάσουν χρόνια, απ' όλους. Σαν βιβλίο. Προπάντων τότε περισσότερο. Να μην τις αλλάζει ο καιρός.*» (56)

Τα λόγια αυτά του πατέρα εκφέρονται σε ένα επικοινωνιακό πλαίσιο που φέρει τα χαρακτηριστικά της επισημότητας, προφανώς λόγω της ιδιαίτερης βαρύτητας του περιεχόμενου της απεύθυνσης.[419] Δεν είναι τυχαίο ότι ο πατέρας της αποφασίζει να της μιλήσει τόσο ανοιχτά αμέσως μόλις υποψιάζεται την αντιστασιακή δράση της κόρης του ή τουλάχιστον την ενεργοποίησή της στο «δημόσιο» χώρο. Στην πραγματικότητα δεν πρόκειται για περίσταση επικοινωνίας ανάμεσα στους δύο ήρωες, αλλά μετάδοσης απόψεων από τον πατέρα στην κόρη του, μια από τις σπάνιες περιπτώσεις άμεσης «ηθικής» καθοδήγησής της. Η Πολυξένη συμφωνεί με την άποψη του πατέρα της, δεν προλαβαίνει ωστόσο να του απαντήσει. Κυρίως όμως δεν ενστερνίζεται θεωρητικά μόνο την άποψη αυτή, αλλά την μετατρέπει σε συνειδητή δράση και βίωμα, όπως φαίνεται από το γεγονός ότι η ηρωίδα – που – θυμάται αποδίδει τη φυλάκιση και την επικείμενη εκτέλεσή της ακριβώς σε αυτή τη στάση ζωής που επέλεξε:

[419] «Έκαμε λίγα βήματα ο πατέρας της και στάθηκε. Κι αντίς που όταν μιλούν τα βγάζουνε, έβαλε εκείνος τα γυαλιά του, που τα 'βαζε και τόσο σπάνια. «Άκου», της λέει. Και με το πρώτο ένιωσε εκείνη πως έπρεπε να σηκωθεί ορθή». (55)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *Δεν πρόλαβε να δώσει μήτε μια μικρή απάντηση. Όμως ήτανε σύμφωνη. «Να διαβάζουνται οι πράξεις μας. Να μην τις αλλάζει ο καιρός». Γι' αυτό βρίσκεται τώρα εδώ. Στη φυλακή. Μονάχη. Καρτερώντας το δήμιο να την πάρει για εκτέλεση.* (56)

Η πατρική φιγούρα πάντως δεν θεωρείται ότι μπορεί να αναπληρώσει την έλλειψη της μητέρας, όπως αισθάνεται η ηρωίδα, ενώ και ο ίδιος εξάλλου ο πατέρας της παραδέχεται ότι δεν γνωρίζει τις ανάγκες μιας γυναίκας (48). Ωστόσο ασπάζεται την άποψη ενός φίλου του σχετικά με τη δυνατότητα ενός παιδιού να μεγαλώσει χωρίς τη μητέρα του:

> *«Μπορεί. Αν δεν του λείψει το γυναικείο γάλα στα μικρά χρόνια, και η στοργή. Κατά τα άλλα μη φοβάσαι. Όταν πια μεγαλώσει, έρχονται άλλα πράματα, άλλα ενδιαφέροντα, που πρέπει να το απασχολούν.»* (48)

Ο πατέρας της Πολυξένης της έχει δώσει τη στοργή που χρειαζόταν, ενώ η ίδια έχει σταδιακά μεταβεί σε μια φάση της εξέλιξής της, κατά την οποία έχει αρχίσει να ασχολείται με «άλλα ενδιαφέροντα». Ο έρωτας, η ιδεολογία, η κοινωνική δραστηριοποίηση έρχονται να αντισταθμίσουν την όποια συναισθηματική έλλειψη αισθανόταν λόγω της απουσίας της μητέρας της, ενώ ανάλογα ενισχύουν σταδιακά την αυτοπεποίθηση της ηρωίδας και την ανεξαρτητοποίησή της από την πατρική φιγούρα. Η πρώτη ένδειξη αυτής της «ανεξαρτητοποίησης» υποδηλώνεται κατά την ημέρα έναρξης του ελληνοϊταλικού πολέμου, όταν αγνοεί την παρατήρηση του πατέρα της να φορέσει το «χοντρό παλτό» καθώς έβγαινε έξω (77). Η ζέστη της μέρας δεν δικαιολογούσε τη συγκεκριμένη πατρική υπόδειξη, ενισχύοντας την απορία της Πολυξένης, όπως εκφράζεται μέσα από τον αφηγημένο μονόλογο: «Γιατί της το 'πε; Ήτανε μυστήριο. Δίχως να το φορέσει, εβγήκε πολύ βιαστική.» (77). Η ενστικτώδης ίσως (και σε μεγάλο βαθμό απεγνωσμένη) απόπειρα προστασίας της κόρης από τον πατέρα της μένει ανεπιτυχής μπροστά στην αποφασιστικότητα της Πολυξένης να «βγει» από τον ιδιωτικό χώρο του σπιτιού και να λάβει μέρος στη μαζική κινητοποίηση.

Είναι αξιοσημείωτο ότι η πλήρης ένταξη της Πολυξένης στην κομμουνιστική ομάδα, μέσα από την ενεργοποίησή της στις δράσεις της ομάδας αυτής και την «επισημοποίησή» της από την Σαλώμη, την οδηγεί, έστω παροδικά και αυθόρμητα, στη χρήση του πρώτου πληθυντικού προσώπου, σε μια συζήτηση με τον πατέρα της:

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *«Εμείς», του λέει, «θα πολεμήσομε!». Μόλις το είπε, μετάνιωσε. «Εσείς;» της λέει, «α, εσείς! …» της λέει, «οι νεώτεροι …»* (83)

Η ηρωίδα ταυτίζεται με τη δράση, τους σκοπούς και την ιδεολογία της ομάδας, αν και ο πατέρας, είτε από απλή άγνοια είτε από απροθυμία του να αποδεχθεί το γεγονός, ερμηνεύει το «εμείς» της Πολυξένης ως αναφερόμενο στη νέα γενιά γενικότερα. Η πρώτη ημέρα πάντως του πολέμου επηρεάζει τόσο την ηρωίδα, η οποία, όπως προαναφέρθηκε, εκφράζει δυναμικά την επιθυμία της να δραστηριοποιηθεί στον πόλεμο που είχε ενσκήψει, όσο και τον πατέρα της, ο οποίος χαρακτηριστικά βγαίνει και ο ίδιος από τον ιδιωτικό χώρο του σπιτιού, αν και μόνο για λίγο. Η έναρξη του πολέμου δίνει την αφορμή για μια αναθεώρηση απόψεων, στάσεων, αξιών και αναζήτηση ρόλων στις νέες συνθήκες που διαμορφώνονται. Ο πατέρας της Πολυξένης ωστόσο βρίσκεται ακόμη σε σύγχυση, όπως δηλώνεται και από την παλινδρομική του κίνηση στο χώρο:

> *«Εγώ όμως δεν μπορώ, νομίζω. Δεν έχω όπλο. Είμαι μουσικός. Ούτε πνευστά όμως, ούτε τύμπανα. Και τι να κάνεις τον Μπετόβεν, σε μια τέτοια στιγμή … είναι νομίζω … άχρηστος. Είναι για την ειρήνη αυτός. Μα όταν βαδίζουν φάλαγγες … καθώς το είδα σήμερα…» «Α, βγήκες έξω;» λέει η Πολυξένη. Πήγε πάλι ο πατέρας της ως τη γωνιά και γύρισε. «Ναι, βγήκα κι εγώ έξω … μια στιγμή μόνο … γύρισα γρήγορα … ήταν φοβερό». Πήγαινε τώρα ως τη γωνιά και γύριζε πίσω συνέχεια.* (83)

Η αίσθηση αδυναμίας του πατέρα και η αναποφασιστικότητά του έρχονται σε άμεση αντίθεση με τη σιγουριά και την αυτοπεποίθηση της κόρης του. Η συζήτηση μεταξύ τους οδηγεί στην πρώτη τους αντιπαράθεση. Ο πατέρας αναφέρεται στις συνέπειες του πολέμου για τα «έργα της ειρήνης» και τη διατάραξη της καθημερινότητας των ανθρώπων, ενώ η Πολυξένη τονίζει, με τρόπο για πρώτη φορά απότομο προς τον πατέρα, το αναπόφευκτο της ένοπλης σύρραξης (84). Ο καθοδηγητικός ρόλος του πατέρα αρχίζει να χάνει την επίδραση που είχε στην ηρωίδα, η οποία έχει συνειδητά πλέον επιλέξει μία συγκεκριμένη πορεία δράσης.

Η επιλογή της αυτή προβάλλεται εντονότερα ενώπιον του πατέρα κατά την αρχή της Κατοχής, οπότε η Πολυξένη αναλαμβάνει πλέον έναν ρόλο ερμηνευτικό και καθοδηγητικό που μέχρι τότε κατείχε ο πατέρας της:

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *«Αντίσταση;» είπε ο πατέρας της της Πολυξένης, όταν το 'μαθε. «Ναι, βέβαια, αντίσταση. Είναι μια αντενέργεια. Είναι όταν προσπαθήσεις να βρεις το βάρος του, στο κάθετι, και να μην επιτρέψεις να το εξουδετερώσουν. Δηλαδή να το ισορροπείς». Εκοίταξε κατάματα την Πολυξένη και είπε: «Πες στους … φίλους σου, καλή τύχη. Πές, ένας … μουσικός σας το εύχεται αυτό.»* (108 – 109)[420]

Η αντιστροφή αυτή των ρόλων μαρτυρεί την πρόοδο της ηρωίδας στην εξελικτική της πορεία, ενώ παράλληλα σηματοδοτεί την απαρχή μιας αντίστοιχης ιδεολογικής Bildung του πατέρα, έστω αδρομερώς και σχηματικά παρουσιασμένη, όπως θα διαφανεί στο τέλος του έργου.

[420] Για τη συμμετοχή των Ελληνίδων στους αγώνες της εθνικής αντίστασης δες Βερβενιώτη (1994), Hart (1996).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Ε. ΕΡΩΤΙΣΜΟΣ – ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ: «Ακόμα και στο θάνατο!» (35)

Όπως παρουσιάστηκε παραπάνω, τη βασική αφορμή «εξόδου» της Πολυξένης από μια περιοριστική και σε μεγάλο βαθμό ανεπιθύμητη ατομικότητα δίνει ο έρωτας στο πρόσωπο του γείτονά της Αιμίλιου. Ο έρωτας αυτός, με τις εμφανείς ιδεολογικές διαστάσεις και τη συλλογικότητα που αντιπροσωπεύει το προσφυγόπουλο, επενεργεί ώστε να ξεκινήσει η ηρωίδα την πορεία της «προς τους ανθρώπους» (20). Κατά την πορεία αυτή ενδιαφέρεται και αποκτά πληροφορίες για αυτά που συμβαίνουν στον κόσμο, που πλέον είναι «γείτονας», μεταδίδοντάς τες και στη Μαργιώ (20). Η ξαφνική ωστόσο εξαφάνιση του Αιμίλιου από τη γειτονιά και τη ζωή της Πολυξένης επηρεάζει αποφασιστικά την ηρωίδα, η οποία επανέρχεται στην προηγούμενη κατάσταση έλλειψης και μοναχικότητας και το συνακόλουθο αίσθημα κενότητας και ματαιότητας των χρόνων ζωής της:

> *Κι η Πολυξένη έμεινε πάλι μόνη σαν το καλάμι. Καταμόναχη. Και περνούσαν τα χρόνια.* (25)

Ενώ η ηρωίδα είχε αρχίσει να προσεγγίζει τους ανθρώπους και να υποψιάζεται την κοινή ουσία τους πέρα από τοπικές ή ταξικές διαφορές, η εξαφάνιση του Αιμίλιου σε συνδυασμό με τα λόγια της Σαλώμης, στα οποία τονίζεται η ετερότητα του γιου της, κάνουν την Πολυξένη να επιστρέψει στην εσωστρέφειά της:

> *Καλό κοριτσάκι είσαι, δεν μπορώ να πω τίποτας, μα ο Μίλιος είναι …* ***άλλος***. […] *Μπορεί παιδάκι μου να σ' αγαπά, δεν μπορώ να πω τίποτα, μα κείνος είναι …* ***άλλος***. (25) [η έμφαση δική μου]

Ο δρόμος της ηρωίδας διασταυρώνεται ξανά με αυτόν του Αιμίλιου σε μία τυχαία συνάντηση, η οποία θα ασκήσει σημαντική επίδραση στη μετέπειτα πορεία της. Το βασικό χαρακτηριστικό της συνάντησης αυτής και της ερωτικής πράξης, η οποία θα επακολουθήσει, είναι ο συνδυασμός του ερωτικού με το ιδεολογικό στοιχείο, όπως ακριβώς είχε συμβεί με την πρώτη συνάντηση των χαρακτήρων και τη γένεση του έρωτά τους. Είναι χαρακτηριστικό ότι από την παρουσίαση της σκηνής δεν υπάρχει σχεδόν καμία αναφορά σε συναισθηματικούς παράγοντες, με εξαίρεση την πρώτη έκπληξη και ταραχή της ηρωίδας:

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *Ήρθαν μούρη με πρόσωπο. Έκαμε αμέσως ένα τακ η καρδιά της, κι αν ένιωσε κι εκείνος τίποτα, δεν το ξέρει κανένας.* (33)

Η υποτιθέμενη άγνοια για τα συναισθήματα του Αιμίλιου δεν σημαίνει αναγκαστικά την αμφισβήτηση της ύπαρξής τους είτε από την Πολυξένη – που – θυμάται είτε από τον αφηγητή. Αυτό που τονίζεται περισσότερο είναι, όπως θα φανεί παρακάτω, μια άλλη πλευρά της σύνδεσης και σχέσης ανάμεσα στους δύο χαρακτήρες: αυτή της ιδεολογίας, της συστράτευσης σε έναν κοινό σκοπό. Αυτήν την ιδεολογική περισσότερο πλευρά της «συνεύρεσης» θυμάται η Πολυξένη.

Οι επιμέρους λεπτομέρειες της σκηνής αυτής παρουσιάζουν εξάλλου ιδιαίτερο ενδιαφέρον σχετικά με την *αξιολογική ιεράρχηση* του ερωτικού παράγοντα ως μέσου για τη Bildung της ηρωίδας, σε σύγκριση με τον ιδεολογικό. Μια βασική αφηγηματική τεχνική που χρησιμοποιείται είναι αυτή της «εγκιβωτισμένης», εάν μπορεί να χρησιμοποιηθεί αναλογικά ο όρος, «ανάμνησης»: Οι λεπτομέρειες της συνάντησης των δύο χαρακτήρων δεν παρουσιάζονται ως άμεσο αντικείμενο της μνήμης της Πολυξένης, όπως το μεγαλύτερο μέρος των αφηγημένων περιστατικών. Η Πολυξένη – που – θυμάται φέρνει στο νου της τη νεαρή Πολυξένη που ωστόσο δεν βιώνει το γεγονός, αλλά και αυτή με τη σειρά της θυμάται αυτά που συνέβησαν πριν από λίγο:

> *Εκείνος εξανάνοιξε την πόρτα απ' όπου εβγήκε, και μπήκανε μαζί. Όταν τέλειωσαν όλα, κι έφυγε η Πολυξένη, και βρέθηκε πάλι μονάχη της,* ***θυμόταν τώρα μόνο τα κυριότερα.*** (33) [η έμφαση δική μου]

Όπως γίνεται εμφανές, πρόκειται για μία περίπτωση «μετα-μνήμης» ή «μετα-θύμησης», κατά τη *μεταδιήγηση*, του Genette, κατά την οποία η ηρωίδα (σε μεταγενέστερο σημείο της ιστορίας) θυμάται (*α΄ επίπεδο μνήμης*) τον (νεαρό) εαυτό της να θυμάται (*β΄ επίπεδο μνήμης*) κάποιο γεγονός που είχε συμβεί. Με τον τρόπο αυτό η συνεύρεση της ηρωίδας με τον Αιμίλιο φιλτράρεται διπλά από τη μνημονική λειτουργία, με αποτέλεσμα αυτά που προβάλλονται τελικά αφηγηματικά να είναι οπωσδήποτε «τα κυριότερα» στοιχεία της συνάντησης αυτής.

Αρχικά δίνεται η εξήγηση της εξαφάνισης του Αιμίλιου ως «παράνομου» και γίνεται αναφορά στον τραυματισμό του και τελείται η ταύτισή του με τον πληγωμένο

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

που μεταφέρανε «εκείνη τη βραδιά» (34), κάτω από το σπίτι της Πολυξένης. Το δικό του αίμα κράτησε η Πολυξένη στα μάτια της, όπως αντιλαμβάνεται τόσο η ίδια όσο και ο αναγνώστης. Ακολουθεί μια άκρως αδρομερής αναφορά στην ερωτική πράξη:

> *Ύστερα εκείνος πρώτος άρχισε. «Τώρα δεν είσαι πια παιδί». «Όχι», λέει, «δεν είμαι». «Θέλεις», της λέει, «να γίνει αυτό;» «Θέλω» του λέει. Και έγινε. Την αγκάλιασε πρώτα. Πολλή ώρα την αγκάλιασε. Ύστερα τη σκούπιζε με το μαντίλι του στο πρόσωπο, γιατί ήτανε ιδρωμένο. Ύστερα πάλι δε θυμάται, δεν έβλεπε τόσο καλά.* (34)

Προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι η μνήμη της Πολυξένης, ακόμη και στο ενδο-διηγητικό / «ενδο – μνημονικό» επίπεδο, δεν μπορεί να ανακαλέσει τις λεπτομέρειες της μόλις πρόσφατης πρώτης ερωτικής της επαφής, με τον άντρα μάλιστα με τον οποίο ήταν ερωτευμένη. Η ερωτική πράξη, για την οποία δεν γίνεται καν χρήση συγκεκριμένου ονόματος (προσδιορίζεται ως «αυτό» 34), υποβαθμίζεται έτσι σε πολύ μεγάλο βαθμό, εντασσόμενη επιπλέον στο ευρύτερο και σημαντικότερο πλαίσιο της ιδεολογικής «αφύπνισης», όπως δηλώνεται καταφανώς από το αφηγηματικό περικείμενο. Ως σημαντικότερος παράγοντας εισαγωγής της ηρωίδας στην ενήλικη ζωή προβάλλεται η ιδεολογική μύηση που ακολουθεί την ερωτική συνεύρεση και στοχεύει στην εμπόδιση της επέκτασης του φασισμού και στην υιοθέτηση των αριστερών αξιών:

> *Όταν ξύπνησε ολότελα, λέει εκείνος: «Ξέρεις, έρχεται σύντομα ο φασισμός». «Τι πράμα είναι», του λέει, «κακό, να το φοβάμαι;» «Αααα! λέει ο Αιμίλιος, «πολύ κακό! Πρέπει να το εμποδίσομε. Είναι η καταστροφή που βάζει ρούχα ανθρωπινά, για να μην ξεχωρίζεται, κι όσο πάει θερίζει. […] «Μα κοίτα δω όμως!» είπε, και τη σήκωσε ορθή. «Κοίτα εκεί κάτω! Μακριά! Πέρασε πάνω απ' τα βουνά! Πήδα πέρα απ' τα σύνορα! Προχώρησε ακόμα! Μπες στην Ανατολή! Μπες μες στη νέα Ρωσία! Και στάσου εκεί και κοίταζε!».* (34 – 35)

Ο μύστης και καθοδηγητής Αιμίλιος θέτει ένα εμφανές αξιακό πλαίσιο κρίσης και ερμηνείας για την «αδαή» Πολυξένη, με τις αφελείς ερωτήσεις, που τονίζουν την «παιδική» άγνοιά της («Τι πράμα είναι […] κακό, να το φοβάμαι;» 34). Το μυαλό της ηρωίδας, όπως και το «βλέμμα» της φαντασίας της, καθοδηγείται από τον Αιμίλιο, ώστε να υπερβεί τα σύνορα, να γνωρίσει και να εκτιμήσει τις πολιτικές και

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

κοινωνικές κατακτήσεις της μαρξιστικής «νέας Ρωσίας» (35). Ο αναγνώστης αναγνωρίζει και πάλι το μοτίβο του «χάρτη», που συναντάται από την αρχή της αφήγησης. Πρόκειται για το γεγονός της τοπικής και ιδεολογικής συνέχειας του κόσμου, πέρα από φυσικά εμπόδια ή τα κρατικά σύνορα, το οποίο η ηρωίδα μπορεί να αντιληφθεί μόνον εφόσον επιτύχει να υπερβεί το στενό πλαίσιο της ατομικότητάς της, τα σημεία του «φαρμακείου» και της «εκκλησιάς» που ορίζουν και περιορίζουν τον «ιδιωτικό» χώρο στον οποίο κινούνταν μέχρι πρόσφατα.

Με τον τρόπο αυτό η Πολυξένη αρχίζει να εξέρχεται από την κατάσταση εσωστρέφειάς της, σε δύο επίπεδα: αρχικά, έρχεται σε επαφή με τον «απλό» κόσμο της λαϊκής τάξης, την πατρίδα της, την Ελλάδα, όπως περιγράφηκε παραπάνω. Κατόπιν, κάνει τα πρώτα βήματα γνωριμίας της με τον «υπόλοιπο» κόσμο, πέρα από τα κρατικά σύνορα, τους κοινωνικούς τους αγώνες και τις ιδεολογικές τους κατακτήσεις. Η «θετική» αυτή εμπειρία έρχεται να προστεθεί στην «αρνητική» της γνωριμία με τις συνέπειες των πολυεθνικών οικονομικών συμφερόντων, που είχαν ως συνέπεια την πτώχευση της οικογένειας (ακόμη και αν αυτό αποδείχτηκε να έχει τελικά «όμορφη όψη» (29) για την ηρωίδα). Το «άνοιγμα» αυτό της ηρωίδας, σε ταξικό και τοπικό επίπεδο, ταυτίζεται με την πορεία μετάβασής της από μία *περιορισμένη* και *αδαή* παιδικότητα σε μία *διευρυμένη* και *υποψιασμένη* ενηλικίωση.

Όπως συνάγεται από τα παραπάνω, αποτέλεσμα της διπλής μνημονικής διήθησης του περιστατικού της συνεύρεσης της ηρωίδας με τον Αιμίλιο είναι η έμφαση στην ιδεολογική, σε σύγκριση με την ερωτική, μύησή της. Παρόμοια, όπως το ερωτικό υποτάσσεται στο ιδεολογικό, το ατομικό εντάσσεται απόλυτα στο συλλογικό, στοιχείο το οποίο διαφαίνεται στο λόγο του Αιμίλιου, με την επαναλαμβανόμενη χρήση του πρώτου πληθυντικού προσώπου: «θα νικήσομε» (34), «πρέπει να το εμποδίσομε» (34), «είναι δικοί μας φίλοι» (35), «είναι όλα με το μέρος μας» (35), «δεν είμαστε μονάχοι!» (35) «μαζί τους θα πάμε μπροστά!» (35). Ο Αιμίλιος, όπως προαναφέρθηκε, αντιπροσωπεύει ένα συλλογικό «εμείς» των προσφύγων, της λαϊκής τάξης, της αγωνιστικής συντροφικότητας. Η ερωτική ένωσή της με αυτόν ισοδυναμεί (και συμβολίζει) την πρόσκλησή της για ένταξη σε αυτήν τη συλλογικότητα.

Η «νεοφώτιστη» πάντως ηρωίδα δεν αντιλαμβάνεται το μεγαλύτερο μέρος των λόγων και των υπαινιγμών του Αιμίλιου, ο οποίος αναλαμβάνει τον πατροναριστικό ρόλο του «σοφού» και «έμπειρου» καθοδηγητή μιας «κουτής» Πολυξένης (πβ. 35 «Μπρε κουτό, μη φοβάσαι.»). Σαφής ένδειξη της ελλιπούς

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

κατανόησης της ηρωίδας αποτελεί η μηχανική αναπαραγωγή εκ μέρους της των λόγων του Αιμίλιου, καταφάσκοντας στην κοινή τους πορεία ακόμη και στο θάνατο, χωρίς όμως, όπως φαίνεται, να γίνεται αυτό ακόμη εν πλήρει συνειδήσει της:

> [μιλά ο Αιμίλιος] *«Είναι όλα με το μέρος μας! Δεν είμαστε μονάχοι! Μαζί τους θα πάμε μπροστά!* ***Ακόμα και στο θάνατο****!» «****Ακόμα και στο θάνατο****!», λέει η Πολυξένη γουργλώνοντας τα μάτια της, κι εκείνος τότε την αγκάλιασε για δεύτερη φορά. Και της μουρμούρισε: «Όχι ακόμα» την ώρα που την έσφιγγε. «Όταν θα 'ρθει η στιγμή. Θα θέλεις τότε», της λέει, «να πας ακόμα και στο θάνατο;». Και του λέει: «Θα θέλω». «****Κι αν δεν καταλαβαίνεις τώρα****, όμως αν έρθει η ώρα, το ορκίζεσαι πως θα το κάμεις;» της λέει. Του λέει: «Το ορκίζομαι»».* (35) [η έμφαση δική μου].

Ο όρκος που (μάλλον πειθαναγκαστικά) παίρνει η ηρωίδα κατά την πρώτη ερωτική της συνεύρεση είναι χαρακτηριστικός της αξιολογικής ιεράρχησης του ιδεολογικού και ερωτικού παράγοντα: ο Αιμίλιος δεν την ορκίζει (όπως ο τυπικός εραστής) να μην τον αφήσει ποτέ, να είναι μαζί μέχρι το θάνατο, κλπ., αλλά να είναι πρόθυμη να τον ακολουθήσει – ή μάλλον να *τους* ακολουθήσει (πβ. «μαζί τους θα πάμε […]») – ακόμη στο θάνατο, στο βωμό της αριστερής ιδεολογίας, στο ευρύτερο πλαίσιο της κομματικής συλλογικότητας. Το δεύτερο «αγκάλιασμα» της ηρωίδας από τον Αιμίλιο σηματοδοτεί την αποδοχή της στη συλλογικότητα αυτή, την ολοκλήρωση της παρθενικής της γνωριμίας με την κομμουνιστική ιδεολογία. Η μύησή της δεν είναι βέβαια τυχαίο ότι έπεται τη δική της «έξοδο» προς το λαό, προς την «πατρίδα», όπως την ονόμασε η ηρωίδα. Με τον τρόπο αυτό η επενέργεια του Αιμίλιου έρχεται να καθοδηγήσει, να μορφοποιήσει μια ασαφή κλίση που ήδη ενυπήρχε στην ηρωίδα, να παράσχει τελικά ένα είδος διεξόδου στην επιθυμία της να γνωρίσει τους απλούς ανθρώπους.

Η ιδεολογική αυτή μύηση της ηρωίδας μορφοποιείται ως απαρχή μιας σειράς δράσεων που θα αναλάβει, εφαρμόζοντας σε «πράξη» την – σαφώς ελλιπή, σχηματική και ασύνειδη ακόμη – θεωρητική της εμπλοκή. Ως πρώτο βήμα στην ένταξή της στη συλλογικότητα που αντιπροσωπεύει ο Αιμίλιος είναι ένα «χαρτάκι» που της δίνει, ένα «μαγικό» τρόπον τινά μέσο που θα διασφαλίσει την αποδοχή της ηρωίδας σε έναν καινούργιο κόσμο που ανοίγεται μπροστά της:

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *«Θα πας στο τάδε μέρος, να το θυμάσαι απόξω, θα δείξεις το χαρτάκι αυτό», της είπε, «και θα σε δεχτούν. Είναι δικοί μας άνθρωποι».* […] *«Μα εμένα μη γυρεύεις ποτέ σου να με δεις. Αν μας τυχαίνει μόνο κάποτε. Όμως εγώ θα σ' αγαπώ … μέχρι που να 'ρθει η ώρα … Μόνο πως θέλει καιρό ακόμα».* (35 – 36)

Η εναλλαγή της εστίασης με την οποία προσεγγίζεται το παραπάνω γεγονός και αυτά που το επακολούθησαν προβάλλει τη διαφορετική ερμηνευτική προσέγγιση της ηρωίδας που βιώνει (ή θυμάται το γεγονός λίγο μετά τη βίωσή του) και της ηρωίδας που αναπολεί το ίδιο γεγονός πολλά χρόνια μετά, μέσα από τη φυλακή. Για την ηρωίδα του παρελθόντος πρόκειται για ένα γεγονός που είναι ακόμη συγκεχυμένο, παράδοξο, αλλόκοτο, καθώς δεν μπορεί ακόμη να αντιληφθεί πλήρως τη σημασία και τις συνέπειες του περιστατικού. Η «απαγόρευση» εξάλλου που της θέτει ο Αιμίλιος (να μην τον αναζητήσει) και οι οδηγίες που της δίνει (να συναντήσει κάποιους «δικούς τους ανθρώπους») ανοίγει για την ηρωίδα το δρόμο της κοινωνικής – κομματικής δραστηριοποίησης και όχι μιας ερωτικής σχέσης. Το ίδιο το ερωτικό συναίσθημα υποτάσσεται εμφανώς στην ιδεολογική στράτευση, ενώ η ιδεολογία ορίζει ακόμη και το τέλος της αγάπης: θα διαρκέσει «μέχρι που να 'ρθει η ώρα», όχι της επανασύνδεσης, κάποιου άλλου είδους ολοκλήρωσης, κλπ., αλλά μέχρι την ώρα του θανάτου για τον κοινό ιδεολογικό σκοπό. Η πορεία της Πολυξένης και της ερωτικής της σχέσης συγχρονίζεται κατά συνέπεια προς το σκοπό αυτό, όντας εξαρχής τελεολογικά καθορισμένη.

Όλα αυτά δεν μπορεί η ηρωίδα να τα κατανοήσει την παραπάνω στιγμή. Ακόμη όμως και στο επίπεδο ελλιπούς γνώσης στο οποίο βρίσκεται τότε, αντιλαμβάνεται ότι το μόνο που της «μένει», από μια κατά τα άλλα «αλλόκοτη» νύχτα, δεν είναι η πρώτη γεύση του έρωτα ή η θύμηση του Αιμίλιου ως εραστή αλλά το «χαρτάκι» που της είχε δώσει ο Αιμίλιος:

> *Απ' όλα αυτά, της έμεινε ένα μικρό χαρτάκι, όταν γύρισε σπίτι της, κι από παιδί ήτανε γυναίκα, τη νύχτα εκείνη την αλλόκοτη.* (35)

Η ώριμη Πολυξένη φαίνεται να συνειδητοποιεί πλήρως τις διαστάσεις του περιστατικού για τη μετέπειτα ζωή της, θεωρώντας μάλιστα ότι τη μέρα εκείνη άλλαξε εκ θεμελίων η μοίρα της:

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *Ήταν μια μέρα εκείνη, που σαν να μετάνιωσαν οι μοίρες που μοιράζουνε την τύχη κάθε ανθρώπου την ώρα που γεννιέται, κι εξαναμαζευτήκανε γύρω στην Πολυξένη να της χαράξουν απ' αλλού το δρόμο της ζωής. Ψυχή ακόμα δεν ήξερε αν ήταν για καλό ή χειρότερο. Ήτανε μυστικό. Πόσα χρόνια από τότε!* (36)

Ακόμη και αν δεν δηλώνεται εμφανώς η θετική ή αρνητική «έκβαση» της καινούργιας ζωής της ηρωίδας, η συμβολική αυτή «αναγέννησή» της, στο κατώφλι της ενήλικης ζωής, αναμφίβολα ενέχει κατεξοχήν ιδεολογικό χαρακτήρα.

Όπως συνάγεται εξάλλου από τα παραπάνω, η Αξιώτη τροποποιεί το τυπικό μοτίβο της ερωτικής συνάντησης των εραστών, το απεκδύει από τα κλασικά δομικά και σημασιολογικά χαρακτηριστικά του και αντίστοιχα επενδύει σ' αυτό στοιχεία ιδεολογικής απόχρωσης και λειτουργίας: ο εραστής χάνει τη «μοναδικότητά» του, καθώς αντιπροσωπεύει μια συλλογική ταυτότητα. Ο λόγος του, λόγος ιδεολογικός και ελάχιστα ερωτικός, καλεί την ερωμένη στη συλλογικότητα αυτή, και όχι σε μια αυστηρά και αποκλειστικά διαπροσωπική σχέση. Η φράση «ακόμα και στο θάνατο», συνηθισμένη υπόσχεση παντοτινής αγάπης και αφοσίωσης των δύο εραστών, υπερβαίνει τη μεταξύ τους σχέση και εγγράφεται και πάλι στο πλαίσιο της συλλογικότητας: «μαζί **τους** θα πάμε μπροστά! Ακόμα και στο θάνατο!» (35) [η έμφαση δική μου]. Το ερωτικό «χαρτάκι», κλασικό στοιχείο της μυστικής επικοινωνίας των εραστών, καθορίζει συνάντηση όχι μεταξύ τους, αλλά με άλλους ανθρώπους της ευρύτερης ομάδας. Η μυστικότητα και η αγωνία η οποία συνοδεύει παραδοσιακά την ερωτική επικοινωνία και την επικείμενη συνάντηση των εραστών μεταβιβάζεται στο επίπεδο της καινούργιας πλέον δραστηριοποίησης της Πολυξένης, η οποία, κρατώντας σφιχτά το χαρτάκι του Αιμίλιου, αγωνιά για τον άγνωστο δρόμο που της ανοίγεται και φροντίζει επίσης να τηρήσει την απαραίτητη μυστικότητα: «Και το 'σφιγγε πια να το λιώσει, και το 'βαλε τη νύχτα κάτω από το μαξιλάρι της» (35).

Ο ασυνείδητος ακόμη όρκος που δίνει η ηρωίδα κατά την παραπάνω συνάντηση με τον Αιμίλιο ανανεώνεται αργότερα, όταν η Πολυξένη συναντά ξανά, κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, τη Σαλώμη. Η μητέρα του Αιμίλιου πληροφορεί την Πολυξένη για την εξορία του αγαπημένου της και της αναγνωρίζει πλέον ότι από ελεύθερη βούλησή της έχει γίνει «δικιά τους» (69). Η σκηνή αυτή της συνάντησης Πολυξένης – Σαλώμης αποτελεί και πάλι μία παραλλαγή ενός ερωτικού μυθιστορηματικού μοτίβου, αυτό της συνάντησης της μητέρας του αγαπημένου και

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

της μελλοντικής συζύγου του. Και στην περίπτωση αυτή σκιάζονται οι ερωτικές, ενώ αντίθετα προβάλλονται οι ιδεολογικές διαστάσεις του συμβάντος. Η Σαλώμη δεν υποδέχεται την ηρωίδα στην οικογένεια αλλά στην ευρύτερη ιδεολογική ομάδα στην οποία ανήκει αυτή και ο γιος της. Η αποδοχή στην ομάδα ενέχει βεβαίως σαφείς υποχρεώσεις για τη νεήλυδα:

> *Ήσουνε λεύτερη και διάλεξες. Τώρα δεν είσαι πια. Έχεις λάβει υποχρέωσες. Μια γυναίκα που διάλεξε άντρα επαναστάτη, δεν είναι πια μόνου γυναίκα. Είναι συντρόφισσα. Τ' άκουσες; Δεν είναι πια ωσάν τις άλλες. Πρέπει να μη ντροπιάσει το κίνημα, αλλιώτικα είναι … άτιμη. Άτιμη είναι. Μάλιστα.* (69)

Η Πολυξένη αποδέχεται τις «υποχρεώσεις» του ρόλου της και ορκίζεται συνειδητά πλέον να μη ντροπιάσει όχι τον μελλοντικό της άντρα, όπως θα ήταν το αναμενόμενο να της ζητηθεί από τη Σαλώμη, αλλά το κίνημα, και να σταθεί έντιμα πλάι στον «επαναστάτη» άντρα που επέλεξε. Τίθεται έτσι από τη Σαλώμη το ζήτημα της τιμής και της ντροπής ως προς τις συλλογικές αξίες και κώδικες συμπεριφοράς της ομάδας, απέναντι στο οποίο η ηρωίδα καλείται να επιλέξει ξεκάθαρα θέση (παρόμοιο ζήτημα είχε θέσει και ο πατέρας της Πολυξένης, όχι σε σχέση με μια ευρύτερη ομάδα, αλλά ως προς την οικογένεια 30).

Ο όρκος της ηρωίδας λαμβάνει χαρακτηριστικά και γραπτή μορφή, ως σημείωμα που απευθύνει στον Αιμίλιο, γεγονός που υποδηλώνει τη μονιμότητα και τον επίσημο χαρακτήρα του. Ο όρκος αναδεικνύει και πάλι δύο βασικά γεγονότα: αφενός την άμεση σύνδεση (ή μάλλον υποταγή) του ερωτικού στοιχείου στην ιδεολογική στράτευση, και αφετέρου την καθοδηγητική – ηγετική θέση του άντρα, στον οποίο η γυναίκα οφείλει να μείνει πιστή ερωτικά και ιδεολογικά. Η ιδεολογική μύηση όχι μόνο υπερβαίνει την ερωτική, αλλά επηρεάζει καθοριστικά ακόμη και την ταυτότητα του ατόμου: ο ρόλος της «συντρόφισσας» προσδιορίζει εμφανώς αυτόν της γυναίκας, διακρίνοντάς την από τις άλλες ομόφυλές της («δεν είναι πια ωσάν τις άλλες») και επιφορτίζοντάς την με πρόσθετες ευθύνες, πέρα και πάνω από τον έμφυλο ρόλο της («δεν είναι πια μόνου γυναίκα»). Παρόμοια, ο άνδρας είναι κατεξοχήν «επαναστάτης» και όχι σύζυγος ή ερωτικός σύντροφος. Με τον τρόπο αυτό η παραδοσιακή διαπροσωπική σχέση *Άνδρα – Γυναίκας* μετουσιώνεται σε σχέση *Επαναστάτη – Συντρόφισσας*, με καθορισμένο τον τρόπο δράσης και συμπεριφοράς

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

τόσο στη μεταξύ τους επικοινωνία όσο και στην ευρύτερη κοινωνική συναλλαγή, όπως πλαισιώνονται από τη μαρξιστική ιδεολογία.

Η ολοκλήρωση της σύνδεσης της Πολυξένης με τον Αιμίλιο και της εισαγωγής της στην ομάδα στην οποία ανήκει «επισημοποιείται» στο παραπάνω επεισόδιο με μια ιδιόμορφη «καθαγιαστική» τελετή που αναλαμβάνει η Σαλώμη:

> *Τότε η Σαλώμη την πλησίασε, σήκωσε πάλι το χέρι της, ένωσε τα τρία της δάχτυλα, εστάθηκε προσοχή, και την εσταυροκόπησε. Τρεις φορές. Το συνήθαγε. Τότε εκατέβασε το χέρι της, την έβλεπε στα μάτια, στεκόταν προσοχή, και είπε: «Ο Θεός, κόρη μου, να σε σκεπάζει από τούτη την ώρα με το μαντύα του τον αόρατο. Να σ' οδηγά όλο στα σωστά. Να σου στείλει τιμή και δόξα. Μα την τιμή που θέμε εμείς. Όχι τα … ξεφτισμένα.»* (70)

Η τελετουργική αυτή πράξη παραπέμπει σε θρησκευτικές τελετές επισημοποίησης της σύζευξης άνδρα – γυναίκας (τελετή αρραβώνα ή γάμου), ακόμη και σε λεκτικό επίπεδο. Η «τιμή» και η «δόξα», που παρηχούν το λειτουργικό «δόξα και τιμή στεφάνωσον αυτούς», λαμβάνουν, όπως δηλώνει εμφανώς η Σαλώμη, το περιεχόμενο που τους δίνει η ομάδα και όχι τα παροπλισμένα και ευτελισμένα, όπως υποδηλώνεται, αντίστοιχα της συμβατικής χρήσης τους στα εκκλησιαστικά συμφραζόμενα και την αστική γενικότερα ιδεολογία.

Όταν αργότερα κατά τη διάρκεια της Κατοχής συναντά μετά από τρία χρόνια τον δραπέτη Αιμίλιο, επιβεβαιώνεται η σταθερότητα του δεσμού τους:

> *«Είσαι πάντα γυναίκα μου, δεν είναι έτσι;» της είπε. «Είμαι πάντα γυναίκα σου, βέβαια», είπε εκείνη.* (117)

Και πάλι όμως κεντρική θέση κατέχει το ιδεολογικό πλαίσιο συνένωσής τους και όχι το ερωτικό, καθώς ο Αιμίλιος δηλώνει υπερήφανος που η Πολυξένη είχε τηρήσει στον όρκο ιδεολογικής δέσμευσης που του είχε δώσει κατά την πρώτη τους συνεύρεση (118).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Στ. ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΥΣΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ – ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΠΟΙΗΣΗ – ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ: «Μέσα σ' αυτόν τον πόλεμο που ήτανε δίχως τέλος, μεγάλωνε η Πολυξένη» (17)

Η Labovitz (1988: 246) θεωρεί ότι μία από τις κυρίαρχες μορφές του γυναικείου Bildungsroman που συναντάται στον 20ο αι. ενέχει τη συμμετοχή της ηρωίδας σε κοινωνικο-πολιτικά ζητήματα του περιβάλλοντός της, αμφισβητώντας την παραδοσιακή δομή του ανδρικού Bildungsroman, που έλκει την καταγωγή του από την (υποτιθέμενη) α-πολιτική γερμανική μορφή του είδους – μορφή η οποία συνδέεται βεβαίως, έστω και σιωπηρά, με τις αστικές αξίες. Επίσης, ένα άλλο σημαντικό χαρακτηριστικό στα γυναικεία Bildungsroman που μελετά είναι ο τρόπος επίτευξης της Bildung από την ηρωίδα, η οποία, σε αντίθεση με τον άνδρα ήρωα του είδους, δεν έχει να κατακτήσει μια σειρά «μαθημάτων» – λιγότερο ή περισσότερο συστηματικών – ορισμένων *a priori*, αλλά η διαμόρφωσή της εξαρτάται από τις εμπειρίες ζωής της. Στον *Εικοστό αιώνα* συνδυάζονται και οι δύο αυτές πτυχές της γυναικείας Bildung: η ηρωίδα παρουσιάζεται να εμπλέκεται σε κοινωνικο-πολιτικά ζητήματα της εποχής της, ενώ παράλληλα η διαμόρφωση της ιδεολογίας της δεν επιφέρεται ως αποτέλεσμα προκαθορισμένων «θεωρητικών» μαθημάτων, αλλά κυρίως ως επακόλουθο της «πρακτικής», βιωματικής εμπειρίας της από την κοινωνική δραστηριοποίηση.

Όπως προαναφέρθηκε, τα πρώτα βήματα που κάνει η Πολυξένη προς τον περιβάλλοντα κόσμο συνδέονται άμεσα με σημαντικά γεγονότα της πολιτικής ιστορίας της Ελλάδας. Η «ιστορία» της Πολυξένης διαπλέκεται με τρόπο αξεδιάλυτο με την ιστορία της πατρίδας της. Η παιδική ηλικία της σημαδεύεται από μια σειρά πολεμικών γεγονότων (από το ναυτικό αποκλεισμό που επιβάλλουν οι Αγγλογάλλοι στη χώρα (1916), ασκώντας πίεση ώστε να προσχωρήσει η Ελλάδα στην Αντάντ, μέχρι τη μικρασιατική καταστροφή και την έλευση των προσφύγων (16 – 17)). Η διαδοχή των πολεμικών γεγονότων δίνει στην Πολυξένη την αίσθηση ότι πρόκειται για έναν πόλεμο χωρίς τέλος, κατά τον οποίο εν τω μεταξύ η ίδια «μεγάλωνε» («Δεν ήτανε πια παιδί» 17). Μέσα στην «πολιτεία», στην οποία αναπτύσσεται, στο μικρόκοσμο της γειτονιάς της, η Πολυξένη μαθαίνει τον ευρύτερο κόσμο (γεγονότα που συμβαίνουν στην Ελλάδα, στην Ευρώπη αλλά και στην υφήλιο, όπως θα κατανοήσει κάποτε (23, 28 – 29, κ.ά) και βιώνει άμεσα και έμμεσα τον αντίκτυπό του. Η απειλή του φασισμού που ξεπροβάλλει στην Ευρώπη και η εγχώρια επιβολή

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

της δικτατορίας του Μεταξά συνδέονται με την ενεργότερη δραστηριοποίηση της Πολυξένης στον κοινωνικό χώρο, η οποία κορυφώνεται με την αντιστασιακή δράση της κατά την περίοδο της Κατοχής και τη σύλληψή της από τους Γερμανούς.

Η πρώτη αφορμή για τη συμμετοχή της στις «εργασίες» της ομάδας και για τη δραστηριοποίησή της στο δίκτυο κοινωνικής αλληλεγγύης που είναι στημένος γύρω από τον κομμουνιστικό κομματικό μηχανισμό δίνεται με την προτροπή και τις οδηγίες του Αιμίλιου (35 – 36, 39). Η ηρωίδα για μεγάλο διάστημα δεν αντιλαμβάνεται το νόημα των συναντήσεων και των ενεργειών στις οποίες ωστόσο συμφωνεί να συμμετάσχει:

> *«Πούθε είσαι;» της είπανε. Τους είπε: «Απ' την Αθήνα.» «Ήρθες για να δουλέψεις», της είπανε, «είσαι έτοιμη;». «Ναι θα δουλέψω, είμαι έτοιμη» τους λέει, κι ας μην κατάλαβε.* (39)

Η Πολυξένη βρίσκεται στο μέσον πολιτικών εξελίξεων και κομματικών δράσεων χωρίς να καταλαβαίνει εξαρχής το ιδεολογικό πλαίσιο και το νόημά τους. Συμπαρασύρεται από την εσωτερική της κλίση και την επιθυμία της «να γνωρίσει τους ανθρώπους», από τον έρωτά της για τον Αιμίλιο, από τη φιλοσοφία του πατέρα της, από τις κοινές εμπειρίες με τη Μαργιώ, από το ένστικτό της που την οδηγεί από τον ιδιωτικό (και ασφαλή) χώρο του σπιτιού στο δημόσιο χώρο της ομαδικής δράσης για κάποιον ανώτερο σκοπό, ασαφή ακόμη στις ιδεολογικο-πολιτικές του διαστάσεις, αρκετά καθαρό όμως σε επίπεδο ανθρωπιστικής προσφοράς στον απλό λαό που η ίδια ονόμασε «πατρίδα» της. Κατά συνέπεια, δεν αποζητά να κατανοήσει απόλυτα σε θεωρητικό επίπεδο τα γεγονότα στα οποία συμμετέχει ή τα οποία παρατηρεί, αλλά επικεντρώνεται στην πράξη, στη συλλογή εμπειριών που θα επεξεργαστεί αργότερα (41 – 42).

Ενώ όμως η λογική διεργασία και η πλήρης αντίληψη αναστέλλονται προσώρας για την Πολυξένη, η ίδια αισθάνεται ότι ικανοποιούνται οι συναισθηματικές της ανάγκες:

> *«Να' χα ένα φίλο, να' χα ένα φίλο!», έλεγε σαν ήταν παιδί, και τότε δεν τον έβρισκε. Τώρα τέλος εβρήκε. Και τι φίλους παράξενους. Δε σου' λεγαν λόγια πολλά, μα ένιωθες ότι σ' αγάπαγαν. Γιατί σ' αγάπαγαν; Δεν το' ξερε, δεν το'χε ακόμα καταλάβει, μόνο*

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

τους εμπιστεύονταν. Όμως [sic] άμα πρωτόμαθε να κολυμπά στη θάλασσα και δεν τη φοβόταν.» (42)

Η Πολυξένη αρχίζει να εντάσσεται, συναισθηματικά τουλάχιστον, στην ομάδα, να νιώθει εμπιστοσύνη γι' αυτήν και να υπερνικά τους όποιους αρχικούς της φόβους. Η παραβολική αναφορά στην εκμάθηση της κολύμβησης είναι ενδεικτική για τον τρόπο με τον οποίο συντελείται η μύηση της ηρωίδας. Μετά την πρώτη ώθηση που της δίνει ο Αιμίλιος, αποκτά μόνη της σταδιακά την ικανότητα και την αυτοπεποίθηση να «κολυμπήσει» στα νερά των εξωτερικών εξελίξεων και της σχετικής δραστηριοποίησής της. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι ήδη από το αρχικό αυτό στάδιο ένταξης η ηρωίδα βασίζεται περισσότερο στο συναίσθημα, στη διαίσθηση, στην εμπιστοσύνη, χωρίς την καταφυγή στο «λόγο», είτε ως μέσο επικοινωνίας είτε ως αιτία και εξήγηση της εξωτερικής συμπεριφοράς.

Είναι χαρακτηριστική ως προς αυτό η παρουσία της σε μία συνάντηση της ομάδας, λίγο μετά την επιβολή της δικτατορίας, κατά την οποία δρομολογούνται οι ενέργειες, στις οποίες οφείλουν να προβούν. Στη συζήτηση μεταξύ των ανδρών (η Πολυξένη είναι η μόνη παρούσα γυναίκα) γίνεται λόγος για τις προβλεπόμενες εξορίες και εκτελέσεις των κομμουνιστών από το νέο καθεστώς, τον παράνομο τύπο που πρέπει να αρχίσει να λειτουργεί, τη δωροδοκία χαφιέδων και μελών της Ασφάλειας και την ανάγκη εξεύρεσης χρημάτων. Η ηρωίδα αντιλαμβάνεται ελάχιστα από τη συζήτηση (49). Η ιδεολογική της μύηση βρίσκεται ακόμη σε πρώιμο στάδιο, ώστε να μην μπορεί να κατανοήσει επαρκώς τον πολιτικό, συστηματικό και οργανωμένο *λόγο* και να καθίσταται σε απλό μάρτυρα της εκφοράς του. Ταυτόχρονα όμως μπορεί να ανιχνευθεί μία αξιολογική προβολή του «προφορικού» λόγου της λαϊκής εμπειρίας:

Ένας έδωσε ένα χαρτί του διπλανού του. Του λέει: «Διάβασ'το». Δεν το 'πιασε. Μόνο το κοίταξε. Είπε σιγά: «Δεν μπορώ, είμαι αγράμματος». (50)

Η ανεπάρκεια ωστόσο στο επίπεδο ικανότητας γραφής και ανάγνωσης υπερκεράζεται από την αυθεντικότητα της βιωματικής εμπειρίας, όπως εκτίθεται στην «απλοϊκή» ενδοδιήγηση του συντρόφου που ακολουθεί, με θέμα τη ζωή στο χωριό καταγωγής του. Με λιτό αλλά ιδιαίτερα παραστατικό λόγο παρουσιάζει τις άθλιες συνθήκες ζωής, τη δυσκολία της επιβίωσης αλλά και τα μικροπολιτικά συμφέροντα που

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αναστέλλουν τις όποιες απόπειρες βελτίωσης των καθημερινών συνθηκών (50 – 52). Η στάση των υπόλοιπων συντρόφων είναι ενδεικτική δύο υφιστάμενων τάσεων στους κόλπους της ομάδας: Κάποιοι «επρόσεχαν, δίχως ν' ακούεται μήτε ανάσα» (51), ενώ άλλοι θεωρούν τη διήγηση «εκτός θέματος» (53). Η απάντηση στην παρατήρηση αυτή, η οποία μένει ως τελευταία εντύπωση τόσο στους συντρόφους όσο και στον αναγνώστη, υποδεικνύει την άποψη της ηρωίδας (και της συγγραφέως, όπως εικάζει ο αναγνώστης) για το ζήτημα:

> *«Προτείνω η εξιστόρηση που μας έκαμε ο σύντροφος να θεωρηθεί εισήγηση στο ερχόμενο θέμα μας. Έχω τη γνώμη, όχι μόνο πως δεν ήτανε περιττή, αλλά πολύ απαραίτητη. Μας έδωσε φοβερή εικόνα της ζωής μας στην ύπαιθρο. Κι αν δεν* ***γνωρίζομε*** *την ύπαιθρο, όπως κι όλον τον τόπο μας, πώς θα μπορέσομε να τον* ***βοηθήσομε****; Πώς θα βγάλομε συμπεράσματα βασισμένα επιστημονικά; Πώς θα βρούμε το σωστό τρόπο για ν' αντιμετωπίσομε τις νέες συνθήκες που μας δημιούργησαν; Θέλω να πω το φασισμό».* (53) [η έμφαση δική μου]

Στην παραπάνω άποψη βρίσκει «θεσμική» ή τουλάχιστον «κομματική» στήριξη το ενδιαφέρον της Πολυξένης να *γνωρίσει* τον απλό κόσμο και να προσφέρει σ' αυτόν τη *βοήθειά* της. Η κλίση της αυτή εντάσσεται πλέον στο ευρύτερο κομματικό πλαίσιο όχι μόνο ως αποδεκτή αλλά και ως απαραίτητη, ενώ συνδέεται με το «σωστό τρόπο» αντιμετώπισης του φασισμού. Οι προσωπικές ανάγκες της ηρωίδας βρίσκουν γόνιμο πεδίο καλλιέργειας, σύμφωνα με μία τουλάχιστον τάση, μάλλον την επικρατέστερη, της κομματικής ομάδας στην οποία βρέθηκε να ανήκει.

Ένα περιστατικό που επηρεάζει σε τέτοιο βαθμό την Πολυξένη, ώστε να απουσιάσει από την καθιερωμένη εβδομαδιαία συνάντηση της ομάδας είναι η αναγκαστική αποχώρηση της Σαλώμης και των δικών της από τη μάντρα όπου είχαν χτίσει το παράπηγμά τους με την άφιξή τους μετά τη μικρασιατική καταστροφή. Πρόκειται ουσιαστικά για μία έξωση που τους επιβάλλεται και τους αναγκάζει να εγκαταλείψουν το σπίτι όπου διέμεναν για δεκατέσσερα χρόνια.[421] Η έξωση αυτή παρουσιάζεται αφηγηματικά ως άλλη μία προσφυγιά, εσωτερική αυτή τη φορά, αλλά εξίσου επίπονη και άδικη:

[421] «Μωρέ! να' χουμε εδωμέσα δεκατέσσερα χρόνια και να μάσε βγάλουνε!» (44)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *«Μάνα, άμα φύγαμε απ' τ' Αϊντίνι, τότες στην πυρκαγιά, π' εκάηκεν και το σπίτι μας, εγώ ήμαν γεννημένος;» «Όχι, δεν ήσανε, προχώρα μπρος». «Μάνα άμα φύγαμε απ' τη Σμύρνη τότες με τη σφαγή, π' εχάθηκεν ο Αρίστος μας, εγώ ήμαν τότες γεννημένος;» «Όχι δεν ήσαν μήτε εσύ». «Καλά τώρα που πήραμε τα πράματα και τη Ραμόνα, έ, μάνα; όπου τις δυο φορές στη Μικρασία, λέει, δεν τα πήραμε».* (44)

Πέρα από το στοιχείο της παρουσίασης της «κουστωδίας» των προσφύγων «με τα πράματά της» (44) από τη γειτονιά της Πολυξένης ως μια άλλη φάση της ταλαιπωρημένης πορείας τους, προβάλλει έντονα και πάλι το στοιχείο της συλλογικότητας και κυρίως της συλλογικής μνήμης, κατά την οποία τα νεότερα μέλη *συμβιώνουν* τα περασμένα γεγονότα, παρόλο που δεν τα έζησαν στην πραγματικότητα.

Για μια ακόμη φορά υιοθετείται η «εξωσκοπική» εστίαση της Πολυξένης – που – ζει τα γεγονότα, η οποία παραθέτει αυτά που παρατηρεί άμεσα. Είναι χαρακτηριστική η αφηγηματική δικαιολόγηση της «γνώσης» της:

> *Απάνω απ' την κουζίνα τους της Πολυξένης, απ' τα ψηλά, εφαινόντανε όλα. Ως μέσα μέσα εδιάκρινες, γιατί οι πόρτες ήταν ανοιχτές. Λοιπόν, επαρουσιάστηκαν κάτι ξένοι άνθρωποι, άγνωστοι, εκείνη τη μέρα μ' ένα χαρτί μεγάλο στο χέρι και το δείξανε. Σηκώθηκε η Σαλώμη, έβαλε τα γυαλιά της, που τα'χε κάτω από τη γούνα της που ολοχρονίς τη φόραγε, και το'πιασε στα χέρια. Το γύρισε μπρος πίσω, ποιος ξέρει κι αν το διάβασε, και το ξανάδωσε στον άνθρωπο.* (42 – 43)

Τόσο η γνώση όσο και η υποτιθέμενη άγνοια παραπέμπουν στην οπτική της Πολυξένης που παρατηρεί από την κουζίνα του σπιτιού της τα τεκταινόμενα. Η οπτική αυτή δεν επιτρέπει βεβαίως τη γνώση των συναισθημάτων της Σαλώμης ή των υπόλοιπων προσφύγων. Ταυτόχρονα όμως ελλείπει και πάλι οποιαδήποτε ένδειξη «αυτο-αντιληπτικής» εστίασης της ηρωίδας. Ο αναγνώστης δεν έχει πρόσβαση στα συναισθήματα των χαρακτήρων ούτε της ίδιας της ηρωίδας, αλλά αφήνεται να συμπληρώσει μόνος του το «κενό» αυτό μέσα από την «πιστή» απόδοση των γεγονότων, όπως τουλάχιστον τα βιώνει η ηρωίδα, από την παράθεση των λόγων των χαρακτήρων και από ελάχιστους, συνήθως ασαφείς, περιγραφικούς σχολιασμούς

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ψυχο-αφηγητικής φύσης.[422] Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται η (ψευδ)αίσθηση στον αναγνώστη ότι πρόκειται για μια κατά το δυνατό «αντικειμενική» παράθεση γεγονότων και λόγων, χωρίς την όποια συναισθηματική ή άλλη στρέβλωσή τους από την ηρωίδα.

Την εστίαση της ηρωίδας – που – βιώνει τα γεγονότα συμπληρώνει αυτή της ηρωίδας – που – θυμάται, ολοκληρώνοντας έτσι τη σκηνή με την προσθήκη της χρονικής «συνέχειας» ή «εξέλιξης» του συμβάντος:

> *Και δεν τους ξανάδε κανείς. Έμεινε χέρσα η μάντρα τους δυο χρονιές, και την Τρίτη, υψώθηκε εκεί πάνω σπίτι, που λεγόταν πενταώροφο. Κι έτσι εξεσπιτίζονταν έντεκα γυναικόπαιδα και μια γριά Σαλώμη, μόνο μ' ένα χαρτί.* (45)

Η ώριμη Πολυξένη και η γνώση που έχει στο μεταξύ αποκτήσει συντελούν στην απόδοση μιας άλλης διάστασης στο γεγονός, άμεσα χρονικής και έμμεσα ερμηνευτικής, χωρίς ωστόσο να υπάρχει εμφανής σχολιασμός ή αναφορά σε συναισθήματα. Και πάλι τα «γεγονότα» αφήνονται να «μιλήσουν μόνα τους»: για δύο ολόκληρα χρόνια το οικόπεδο έμεινε αχρησιμοποίητο (γεγονός που καθιστά την άμεση έξωση της οικογένειας αδικαιολόγητη), ενώ το ότι «ξεσπιτίστηκαν» τόσες γυναίκες και παιδιά «με ένα μόνο χαρτί» υποδεικνύει την αδικία αλλά και τη δύναμη του κυβερνητικού μηχανισμού, καθώς και την παντελή έλλειψη κρατικής πρόνοιας.

Η διαδικασία ένταξης της Πολυξένης στην κομματική ομάδα και στη δράση της ανακόπτεται απότομα από τις διώξεις που υφίστανται κατά την πρώτη χρονιά της δικτατορίας του Μεταξά.[423] Η ηρωίδα χάνει τους καινούργιους φίλους της, γεγονός που καθιστά την περίοδο «αβέβαιη», τόσο σε εθνικό όσο και σε προσωπικό επίπεδο, και την πορεία που είχε ξεκινήσει ασταθή και ανερμάτιστη: «Σαν τον κουτσό προχωρούσε, που πατεί εδώ και πέρα βρίσκεται» (56). Στο σημείο αυτό της αφήγησης η παρέμβαση της ηρωίδας – που – θυμάται, με την ευρύτερη προοπτική και την ανώτερη (ιστορική) γνώση, παρέχει το διεθνές πολιτικό και ιδεολογικό πλαίσιο, στο οποίο εντάσσεται η επιβολή της μεταξικής δικτατορίας στην Ελλάδα. Συγκεκριμένα, γίνεται αναφορά στην εισβολή των Ιταλών φασιστών στην Αβησσυνία

[422] Πβ. λ.χ. «Όμως η ώρα τότε επέρασε, η Πολυξένη εσάστισε με το'να και με τ' άλλο, κι εκείνη τη Δευτέρα δεν πήγε σ' εκείνο το σπίτι όπου ήταν να πήγαινε.» (45)

[423] Για τις διώξεις που υπέστησαν τα μέλη του κομμουνιστικού κόμματος και οι οικογένειές τους, για τις «δηλώσεις» αποκήρυξης της αριστερής ιδεολογίας, που αναγκάζονταν να υπογράψουν άνδρες και γυναίκες, κλπ. δες Vlavianos (1993).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

(1935), στον ισπανικό εμφύλιο πόλεμο (1936 – 1939), στον οποίο συμμετείχαν και πολλοί Έλληνες εθελοντές,[424] και ειδικότερα στις μάχες της Γκουανταλαχάρα και του Τερουέλ και στο θάνατο του «ποιητή» (Λόρκα). Τα παραπάνω συμβάντα παρουσιάζονται να διχάζουν πολιτικά «τον κόσμο» (57), αποτελώντας μάλιστα την «πρώτη φορά που εγίνονταν αυτό για ξένη υπόθεση, για μακρινό τόπο άγνωστο, προσώπατα που ποτέ δεν είχες ιδωμένα, και σπίτια και ποτάμια που ανήκανε σ' άλλονε». (57) Πρόκειται για επαναφορά του μοτίβου της σύνδεσης φαινομενικά απόμακρων και άσχετων μεταξύ τους κοινωνικών ζητημάτων, που ωστόσο, όπως προβάλλεται σε διάφορα σημεία της αφήγησης, αποτελούν «κοινή» υπόθεση της ανθρωπότητας σε επίπεδο αγώνων για την κοινωνική δικαιοσύνη και ελευθερία.

Στα τέσσερα χρόνια που διαρκεί ο «Τρίτος Ελληνικός Πολιτισμός», που αξίωνε ότι αποτελούσε το καθεστώς του Μεταξά, η Πολυξένη με κάποιον τρόπο, που αφηγηματικά παραμένει ασαφής, ενεργοποιείται ξανά στην παράνομη κομματική δράση, γνωρίζει καινούργιους ανθρώπους και βιώνει πρωτόγνωρες εμπειρίες. Η ηρωίδα αρχίζει έτσι να «δουλεύει» (59) παρέχοντας βοήθεια σε ανθρώπους που δεν είχαν κάποια άλλη συμπαράσταση. Η εσωτερική κλίση για προσφορά βοήθειας σε όσους έχουν ανάγκη, που είχε από μικρή, ικανοποιείται από τις «αποστολές» που της ανέθεταν, κατά τις οποίες γίνεται μάρτυρας των ασθενειών, των άθλιων συνθηκών ζωής, της στέρησης, της ταλαιπωρίας και των διώξεων που υφίστανται άνθρωποι της λαϊκής τάξης και της κομμουνιστικής ιδεολογίας. Η Πολυξένη προλαβαίνει να πάρει μικρή μόνο γεύση από τις παραπάνω δυσχέρειες, ωστόσο παρουσιάζεται να γίνεται αυτόπτης μάρτυρας σε αντιπροσωπευτικές, όπως μπορεί να συναγάγει ο αναγνώστης, στιγμές της ζωής τους: η γέννηση ενός μωρού σε συνθήκες αυστηρής καταδίωξης, το οποίο θα έχει, όπως με πικρία αναφωνεί ο πατέρας του, τη μοίρα του κατατρεγμένου, η γνωριμία με ένα κορίτσι ένδεκα χρόνων που αποφασίζει να ακολουθήσει τη μητέρα του στην εξορία, η συζήτηση με έναν φυματικό αποτελούν συμβάντα που έχουν μείνει ανεξίτηλα στη μνήμη της Πολυξένης, καθώς τα αναθυμάται μέσα από τη φυλακή. Το γεγονός αυτό τους δίνει ιδιαίτερη σημασιοδοτική αξία, που έγκειται όχι μόνο στο περιεχόμενό τους καθεαυτό όσο κυρίως στη λειτουργία τους για την εξέλιξη της ηρωίδας, τη διαμόρφωση της ιδεολογίας της και τις αντίστοιχες επιλογές της.

Είναι χαρακτηριστικό ότι η αφηγηματική παρουσίαση των παραπάνω συμβάντων επιχειρεί να ισορροπήσει ανάμεσα αφενός στην προβολή της αθλιότητας

[424] Δες Τσερμέγκας & Τσιρμιράκης (1987), Σφήκας (2000), Λάζος (2001).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

συνθηκών ζωής τους και της αδικίας που υφίστανται από τον κρατικό μηχανισμό, και αφετέρου στην προβολή της αποφασιστικότητας που επιδεικνύουν οι απλοί άνθρωποι, οι επιλογές των οποίων φανερώνουν υπεράνθρωπη σχεδόν υπομονή και αυταπάρνηση. Η περιγραφή των δυσχερών συνθηκών ζωής τους, απαραίτητη για τη δημιουργία αισθημάτων αγανάκτησης στον αναγνώστη προς τους υπαίτιους αυτής της κατάστασης, αντισταθμίζεται από την επιμονή στην παρουσίαση του θάρρους και του κουράγιου τους, χάρη στην πίστη τους στο δίκαιο του αγώνα και των ιδεών τους. Έτσι, μέσα από την άρνηση και τη δυστυχία, προβάλλει όχι απλά η ελπίδα αλλά η βεβαιότητα για συνέχεια: «Και τα παιδιά τούτα που κάνομε, θα σταθούνε στο ποδάρι μας, του κάθενους που φεύγει.» (60). Η ιδέα της συνέχειας των αγώνων από τους βιολογικούς ή ιδεολογικούς επιγόνους προβάλλεται συνεπώς ως βασικό θεματικό μοτίβο στο έργο, πραγματωμένη κατεξοχήν στο τελευταίο κεφάλαιο του μυθιστορήματος.

Ένα από τα περιστατικά που αναθυμάται η Πολυξένη από την περίοδο της δικτατορίας παρουσιάζει παραστατικά την επίδραση των εμπειριών στη διαμόρφωση της ηρωίδας. Πρόκειται για τη συνάντηση με έναν Κρητικό φυματικό ο οποίος της αφηγείται τις άθλιες συνθήκες ζωής στο Άσυλο Φυματικών Καψαλώνας, στην Κρήτη, όπου «νοσηλευόταν».[425] Η γλαφυρή αφήγηση του φυματικού και η ανυποχώρητη θέλησή του, παρά το προχωρημένο στάδιο της ασθένειάς του, να προσφέρει στην «Ιδέα» (66) επιδρούν καταλυτικά στην Πολυξένη:

> *Σηκώθηκε σιγά σιγά. Έσκυψε λίγο δίπλα του. «Σύντροφε», του λέει, «να σε φιλήσω;» «Σα δε φοβάσαι …», της λέει. Τον φίλησε. Κι ήταν η πρώτη φορά που 'πε εκείνη τη λέξη. Αν και την άκουγε τόσο συχνά.* (66)

Η ηρωίδα χρησιμοποιεί τη λέξη «σύντροφος» όχι λόγω της θεωρητικής μύησής της στη συγκεκριμένη πολιτική ιδεολογία και την ορολογία της, αλλά ως άμεση συνέπεια συναίσθησης της *ουσίας* της λέξης, ως αποτέλεσμα της *βιωματικής* συμμετοχής σε μια κοινή ανθρώπινη κατάσταση.

Η πορεία της βέβαια δεν είναι πάντα χωρίς στιγμιαίους έστω ενδοιασμούς, όχι για την ορθότητα της ιδεολογίας, αλλά ως συνέπεια του τεράστιου βάρους που

[425] Η αφήγησή του παραπέμπει βεβαίως στο αληθινό περιστατικό νοσηλείας του Ρίτσου στο ίδιο Άσυλο (1930 – 1931) και κυρίως στην καταγγελία του ποιητή σε τοπική εφημερίδα για τις απαράδεκτες συνθήκες που επικρατούσαν στο ίδρυμα και την επακόλουθη μεταφορά των ασθενών σε άλλες εγκαταστάσεις. Για πληροφορίες σχετικά με τη βιογραφία του ποιητή δες Κώττη (1997).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αναλαμβάνει και της ευθύνης της απέναντι στους απλούς ανθρώπους. Μετά από την τυχαία συνάντησή της με τη μητέρα του Αιμίλιου και την «επίσημη» δέσμευσή της με τον ίδιο και την ομάδα, κατά το δρόμο επιστροφής από το συνοικισμό των παραγκών και τους σωρούς από σκουπίδια ανάμεσά στα οποία ζούσαν οι πρόσφυγες, βγαίνουν στα κατώφλια γέροι και γριές αποθέτοντας στην ηρωίδα τις απεγνωσμένες ελπίδες τους:

> *Να πεις και για μας, κόρη μου … Πες τους το, εκεί που πας … Πες για τη λαμαρίνα, πως έρχεται χειμώνας και τρέχει το νερό από πάνω μας … Πες για το Νικολάκη μου που δε βρίσκει δουλειά, είν' είκοσι χρονώνε … Πες, να 'χεις καλό τέλος … Πες να 'ρθει ένας μεγάλος να ιδεί εδωπά το χάλι μας … Πες, πού να πα να κατουράμε; … Πες να περνά και δώθε πού και πού η νεκροφόρα, να μην τους πααίνουμε στην πλάτη μας* … (70 – 71)

Η Πολυξένη μπροστά στην εικόνα της αθλιότητας και το βάρος αυτών που περιμένουν από την ίδια «τα 'χασε ολότελα» (71), αποπροσανατολίζεται και νιώθει σα να βρίσκεται σε «πολιτεία απέραντη που βλέπεις στο όνειρό σου και μπλέκεις μες στους δρόμους της και φωνάζεις "βοήθειαααα!" αλλά δε σ' απαντά κανείς.» (71). Η προσωρινή αίσθηση αδυναμίας και σύγχυσης τελικά υπερβαίνεται, μέσα από τη συμβολική έξοδο της ηρωίδας από τον παραπάνω «λαβύρινθο» και συνεχίζει τη δράση της συμπαράστασης με τις δυνάμεις που διαθέτει. Παράλληλα όμως με την ηρωίδα της, αντίστοιχη δράση αναλαμβάνει η *persona* της συγγραφέως, η οποία *καταγράφει* την αθλιότητα της ζωής των προσφύγων, επιτελώντας μέσω της αφήγησης αυτό που ζητούν οι «γέροι» και οι «γριές»: να *πει*, να *εκφέρει* μέσω του λόγου της τα αιτήματά τους για βελτίωση των συνθηκών ζωής τους.

Η δράση της ηρωίδας κατά το «μυστικό πόλεμο» εναντίον των δυνάμεων της δικτατορίας βρίσκει μια φυσική σχεδόν και αδιάπτωτη συνέχεια στον «άλλο» πόλεμο, ο οποίος προσέγγιζε τη χώρα μετά την εκδήλωσή του στην Ευρώπη, που ήταν «και μυστικός και φανερός» (76). Η συνέχεια αυτή έγκειται στο γεγονός ότι ο «μυστικός» πόλεμος δεν αναφέρεται μόνο στην αντιστασιακή δράση που θα αναλάβουν οι Έλληνες κατά των κατακτητών, αλλά κυρίως στη συνέχιση των διώξεων του κομμουνισμού, που, όπως διαφαίνεται εξαρχής, θα είναι εξίσου ανηλεής, παρά την προθυμία των κομμουνιστών να συμμετάσχουν στον αγώνα κατά των Ιταλών (81 – 82).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Είναι χαρακτηριστικό ότι οι εμπειρίες που συντελούν στη διαμόρφωση της ηρωίδας σε αυτήν αλλά και σε κάθε περίοδο της ζωής της ηρωίδας συμπληρώνονται από, ή σε μεγάλο βαθμό στηρίζονται στις, αφηγήσεις άλλων ανθρώπων, που μεταφέρουν άμεσα ή έμμεσα σ' αυτήν τα δικά τους βιώματα. Έτσι, σημαντική πηγή γνώσης του κόσμου παραμένει μέχρι το τέλος της ζωής της ηρωίδας οι εμπειρίες των άλλων, στις οποίες αποκτά πρόσβαση είτε με την άμεση παρατήρηση και συγχρωτισμό είτε μέσα από το λόγο του πατέρα, της Μαργιώς και τις (εγκιβωτισμένες) αφηγήσεις των απλών ανθρώπων τους οποίους συγχρωτίζεται: κομματικοί σύντροφοι στην ομάδα, εργάτες, πρόσφυγες, τραυματίες, κ.ά. Με τον τρόπο αυτό ο αναγνώστης αποκτά πρόσβαση μέσω της ηρωίδας στις ιστορίες απλών ανθρώπων που καλύπτουν χρονικά και τοπικά πολύ μεγαλύτερο αντιληπτικό εύρος συγκριτικά με τις δυνατότητες της ηρωίδας. Επιπλέον, δίνεται κατά κανόνα η εντύπωση ότι οι ανθρώπινες αυτές ιστορίες δεν υφίστανται αφηγηματικής μεσολάβησης, καθώς παρατίθενται μέσω του ευθέος λόγου των χαρακτήρων που τις βίωσαν. Ο αναγνώστης μαθαίνει τα συμβάντα από την «πηγή» τους, την «αδιαμεσολάβητη» ανθρώπινη εμπειρία, τις αισθήσεις και τη συνείδηση των άμεσα εμπλεκομένων σε αυτά. Γίνεται δέκτης του άμεσου (προφορικού) λόγου τους, ενώ οι ιστορίες τους αποκτούν την εγκυρότητα της μαρτυρίας.

Ενδεικτικό παράδειγμα η αφήγηση του Αλέξη, κουμπάρου της οικογένειας της Πολυξένης, ο οποίος ζούσε σε ένα ορεινό χωριό κοντά στο πεδίο μαχών. Μέσα από τη συζήτηση με τον πατέρα της Πολυξένης γίνεται αναφορά στις δυσχερέστατες συνθήκες ζωής για τους Έλληνες στρατιώτες, την αυθόρμητη συμπαράσταση των κατοίκων της υπαίθρου εκ των (λιγοστών) ενόντων, την παροχή σε αυτούς τροφής και βοήθειας με κάθε δυνατό τρόπο, τα κρυοπαγήματα. Ο πατέρας της Πολυξένης, η ίδια και ο αναγνώστης αποκτούν έτσι μιαν άμεση εικόνα των συμβάντων σε έναν τόπο, όπου μόνο οι κάτοικοι (και οι ίδιοι οι στρατιώτες, η δεύτερη πηγή πληροφόρησης, όπως θα δούμε παρακάτω) έχουν πρόσβαση, χωρίς τη δυνάμει παραμορφωτική μεσολάβηση της γραπτής αναφοράς (λχ. μέσα από εφημερίδες, «επίσημη» πληροφόρηση, κλπ.) και σε αντίθεση με την άγνοια (ή τη γενική και αόριστη γνώση) που χαρακτήριζε μερίδα των πολιτών.[426] Η μερίδα αυτή, που ανήκει,

[426] «Ούλες μας βγήκαν στο κλαρί οι ψυχές οι ζωντανές. Ούλες μας. Αβοηθάμε. Γίνεται, εκείνο, μπρος στα μάτια σου … πονείς … το βλέπεις … θα 'σαι αμέριμνος; Εσείς τολάχιστο αποδώ, έρχεται αλάργα σας κομμάτι το πράμα. **Δεν το βλέπετε**.» (86) [η έμφαση δική μου] Η εστίαση και ο λόγος του χαρακτήρα αξιοποιούνται για να *δουν* οι ήρωες και ο αναγνώστης τα γεγονότα αυτά, όσο το δυνατό «πιστότερα».

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

όπως αφήνεται να εννοηθεί, στην αστική κυρίως τάξη, παρουσιάζεται ιδιαζόντως ειρωνικά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η «κυρία Γαλάτεια», μια τυπική αστή, η οποία πλέκει νύχτα μέρα πουλόβερ και κασκόλ για να «ενισχύσει» τους ανάπηρους, ενώ ταυτόχρονα απευθύνεται στο γατάκι της, που παίζει δίπλα της:

> *«Αυτό είναι για τους ανάπηρους! Δεν τους ξεύρεις τι είναι; Είναι κάτι άνθρωποι με γένια, με τουφέκια, ολίγον άγριοι, που πήγαν να νικήσουν στον πόλεμο, Μιλαίντυ! Μα είναι πτωχοί συνήθως και χρειάζονται μάλλινα!» […] Με κάποια τέτοια γνώση αόριστη, κάπου γίνονταν πόλεμος, κάποιοι λέγουνται ανάπηροι … γι' αυτούς, δίπλα στο αμπαζούρ, δούλευε η κυρία κι έπαιζε το γατάκι της.* (100)

Αυτό που κατακρίνεται στο παραπάνω απόσπασμα είναι η έλλειψη πληροφόρησης για την πραγματική κατάσταση που επικρατούσε, η αοριστία της γνώσης και οι λανθασμένες εντυπώσεις, έννοιες και ορισμοί που γεννιούνται από αυτήν. Απώτερος σκοπός της αφήγησης στο έργο της Αξιώτη, ευρύτερα, και των ενσωματωμένων διηγήσεων των χαρακτήρων, ειδικότερα, φαίνεται να είναι ακριβώς η «ορθή», κατά το δυνατό «αντικειμενική» πληροφόρηση σχετικά με την «αλήθεια» των συμβάντων. Στο πλαίσιο αυτό, ο «αγράμματος» (86), όπως δηλώνει, κουμπάρος αποτυπώνει με το γλαφυρό και ιδιωματικό του προφορικό λόγο μια «πιστή» εικόνα αυτών που βίωσε, χωρίς καμιά σκοπιμότητα που θα σκίαζε την αλήθεια, καθώς απευθύνεται σε συγγενείς και έμπιστους ανθρώπους.[427]

Παρόμοια λειτουργία επιτελεί η αφήγηση που αναλαμβάνει μέσα στην εγκιβωτισμένη διήγηση του κουμπάρου ένας τραυματίας στρατιώτης, ο οποίος μετατρέπεται έτσι σε μεταδιηγητικό αφηγητή. Βασικός στόχος της αφήγησης αυτής φαίνεται να είναι από τη μια η παρουσίαση συμβάντων στα οποία ο κουμπάρος τους δεν έχει πρόσβαση και από την άλλη η διαγραφή των επιπτώσεων του πολέμου στους Έλληνες στρατιώτες και η αντίδρασή τους. Η αληθοφάνεια της αφήγησής του δεν μειώνεται από το συγκεκριμένο αφηγηματικό επίπεδο στο οποίο επεντίθεται (αφήγηση μέσα σε αφήγηση μέσα στην ευρύτερη αφήγηση του πρώτου επιπέδου) καθώς ισχύουν οι προϋποθέσεις που αναφέρθηκαν για την αφήγηση του κουμπάρου: αφηγείται μια βιωμένη ιστορία σε ανθρώπους τους οποίους εμπιστεύεται και οι οποίοι του συμπαραστέκονται. Το επικοινωνιακό πλαίσιο και η χρονική, τοπική και

[427] Πβ. χαρακτηριστικά: « "Μα το σπουδαιότερο, δεν έχουνε, κουμπάρε …" Εστάθηκε. Κοίταξε γύρω. Λέει: "Να το πω; Λεύτερα, μην ακούει κανείς; Δεν έχουνε κουμπάρε …" Έκαμε με το δάχτυλο σαν να παίζει σφεντόνα. "Δεν έχουνε να … ρίξουνε." (85).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

κυρίως συνειδησιακή εγγύτητα βιώματος – αφήγησης προωθούν έτσι την εγκυρότητα και τη συναισθηματική επίδραση της αφηγηματικής πράξης.

Στην αφήγηση του στρατιώτη προβάλλει παραστατικά η επιμονή και το υψηλό φρόνημα των Ελλήνων στρατιωτών, παρά τις απάνθρωπες κακουχίες, τις τεράστιες ελλείψεις εφοδίων και την πολεμική ανωτερότητα του εχθρού. Κυρίως όμως διαγράφεται μια έντονη αντίθεση ανάμεσα σε αυτούς που πολεμούν με τόση αυταπάρνηση και αυτούς που μένουν στα μετόπισθεν, εκμεταλλευόμενοι τις περιστάσεις:

> *«Εσείς στα πρόσω, είστε κορόιδα. Να πάτε στην Αθήνα, να το δείτε να φρίξετε. Νάααα καφενέδες! Φίσκα! Από τα πλουσιόπαιδα! Κι από τον άμαχο με το χακί! Κι από τον έμπορα τον άντυτο! Και νάαα τα καταφύγια! Φίσκα! Για να μην κακοπάθουνε! Και θαρρείτε γεμάτα μόνο από γυναικόπαιδα; Όχι μπρε, κι από …» Τότε τον έκοψε ένας, και μας φωνάζει: «Ήρθε η στιγμή να κλείσουν όλοι οι λογαριασμοί, που μας τους βαστούν ανοιχτούς! Μα τους βαστούν ξεπίτηδες! Για να χρωστούμε αιώνια!» «Ναι, ναι, σωστό!» είπαν όλοι, «μόνο πως πρέπει να νικήσομε πρώτα τον ξένο οχτρό!»* (88)

Για μια ακόμη φορά εμπλέκεται ο «φανερός» με το «μυστικό» πόλεμο, ο εθνικός με τον ταξικό, αυτή τη φορά σε επίπεδο όχι αφηγητικό (76) αλλά χαρακτήρων, γεγονός που τονίζει εμφατικά τη σημασία της διττής αντιπαράθεσης. Οι ταξικοί παράγοντες (τα «πλουσιόπαιδα», οι «έμποροι», οι «ανοιχτοί λογαριασμοί») προσδιορίζουν άμεσα τον ελληνοϊταλικό πόλεμο, στον οποίο οι απλοί άνθρωποι του λαού παρουσιάζονται να προσφέρουν ανυπέρβλητα περισσότερο από τους ταξικά ανώτερους συμπολίτες τους. Η νίκη του «ξένου οχτρού» δεν θα σημάνει γι’ αυτούς το τέλος της σύγκρουσης, αλλά την αρχή μιας επερχόμενης εμφύλιας, όπως «προφητικά» διαισθάνονται οι στρατιώτες στο μέτωπο και βίωσε τόσο η Αξιώτη όσο και η ηρωίδα της. Κατά την ερμηνεία μάλιστα του πατέρα, το «κλείσιμο» των εγχώριων πολιτικών λογαριασμών υπήρξε ίσως η βασική αιτία της ορμητικής τους προέλασης εναντίον των εχθρών (89). Κανένας ωστόσο παράγοντας δεν μπορεί να αναστείλει την αγωνιστικότητα των στρατιωτών που πολεμούν για την «πατρίδα», με την έννοια κατά την οποία την είχε συλλάβει και η Πολυξένη νωρίτερα. Ακόμη και αν δεν γνωρίζουν τη μεγαλεπήβολη ονομασία που δόθηκε από τους αποστασιοποιημένους αστούς στον ένοπλο αγώνα τους (το «Αλβανικόν Έπος» 89), οι ίδιοι συνεχίζουν να μάχονται υπέρ μιας απόλυτα ρεαλιστικής γι’ αυτούς σύλληψης της πατρίδας:

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *Κι εβγαίνανε κάμποσοι στ' αξάγναντο και λέγανε: "Μωρ' σεις, τηράτε χάμω! μωρ' είναι τα χωράφια μας, τα σπίτια και τα ζώα μας! μωρ' είναι οι γυναίκες μας, μωρέ, και τα παιδιά! Αυτό 'ναι όπου λέγεται, ωρέ, πατρίδα! Σώστε τα!"* (88)

Για αυτήν την πατρίδα και για το λαό που την κατοικεί αγωνίζονται τόσο οι στρατιώτες όσο και η ηρωίδα, η οποία κατά την περίοδο αυτή αναλαμβάνει έναν καινούργιο ρόλο κοινωνικής προσφοράς ως νοσοκόμας που περιποιείται τους ανάπηρους του πολέμου ή βοηθά τη μετακίνησή τους σε αναπηρικό καροτσάκι. Βιώνει έτσι εκ του σύνεγγυς τις τραγικές επιπτώσεις του πολέμου στο σώμα, στο μυαλό και στην ψυχή των απλών ανθρώπων που συνωστίζονται σε οργανωμένα ή αυτοσχέδια νοσοκομεία με μηδαμινή υποδομή περίθαλψης. Οι διάλογοι και οι αφηγήσεις των τραυματιών συνιστούν και πάλι βασικό αφηγηματικό τρόπο, με τον οποίο η ηρωίδα και ο αναγνώστης αποκτούν πρόσβαση στις εμπειρίες τους, τον πόνο τους και κυρίως την απογοήτευσή τους, όταν γίνονται θύματα διαφορικής αντιμετώπισης:

> *Μπρε συ, δεν είμαστε μαζί, μπρε, μέσα στο χαράκωμα; Δεν έδινε ένα σάλτο η ψείρα σου από σένα κι ερχότανε σ' εμέ κι απόσωνε; […] Γιατί δε λες τώρα τίποτας, ε; […] Έτσιδα μου 'ρχεται τώρα να πως βλαστήμια, και να πω: Μην έσωνα κι εγύριζα να δω εδώ μέσα τις πομπές τούτες … τις διάκρισές μας. Και δεν 'πόμεινα πάντα κει … όπου τολάχιστο όλοι μας ήμασταν το ένα! Και σ' ένα χάντακα θα μπαίναμε.* (95 – 96)

Η κοινωνική αδικία, βασισμένη σε ταξικές διακρίσεις, κάνει εμφανή την υπόστασή της σε κάθε επίπεδο της ανθρώπινης ζωής, με μόνη εξαίρεση τις ισοπεδωτικές συνθήκες του πολέμου και το θάνατο.[428] Το μοτίβο της «συνέχειας», σε ουσιαστικό και χρονικό επίπεδο, του εθνικού και εμφύλιου πολέμου προβάλλεται πάλι έντονα.

Είναι αξιοσημείωτο πάντως ότι ενώ στη διάρκεια όλων αυτών των γεγονότων η Πολυξένη γνωρίζει τις εμπειρίες, τις στερήσεις, τον πόνο, την ταλαιπωρία και το θάνατο δεκάδων ανθρώπων, δεν παρουσιάζεται και πάλι αφηγηματικά η επίδραση όλων αυτών στην ψυχοσύνθεση και τις ιδέες της ηρωίδας. Τελείται τρόπον τινά μια σιωπηλή εσωτερική ζύμωση στην ηρωίδα, η οποία έχει ως αποτέλεσμα την

[428] Πβ. την αντιμετώπιση της «περιποιημένης» και αποστασιοποιημένης νοσοκόμας από τους τραυματίες που υποφέρουν από τον πόνο: «Να την αρπάξω … ε … λε …γα … για να μην την αρπάξω! Που μου 'ρθε με μυρωδικά κι ανακατεύτηκαν με το τραύμα μου κι εγίνηκα χειρότερος.» (96)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ενσυνείδητη πλέον θυσία του χρόνου, των μέσων, και τελικά της ίδιας της ζωής της. Οι εμπειρίες της Πολυξένης και ταυτόχρονα η αναβίωσή τους μέσω της μνήμης από το κελί της φυλακής οδηγούν την ηρωίδα στην τελική γνώση, όπως δηλώνεται εμφανώς κατά τις τελευταίες στιγμές της ζωής της, παρόλο που δεν καταγράφηκαν λεπτομερώς (ή και εμφανώς) στην αφήγηση τα «στάδια» απόκτησης της γνώσης αυτής.

Με παρόμοια γνώση η Πολυξένη συνειδητοποιεί μέσα από τη φυλακή τη «βιωματική» αλήθεια των ανάπηρων πολεμιστών σε σχέση, μεταξύ άλλων, με την αγωνιστική διάθεση του έθνους, γενικότερα. Ακόμη και η παράδοση των όπλων από τους Έλληνες δεν πτοεί τον ανάπηρο Δημητρό, ο οποίος δηλώνει αποφασιστικά: «Μα θα βρούμε άλλα, αδελφή! Θα βρούμε ολοκαίνουργια! Κι αν τυχόν δεν είναι εύκολο; Στο γύφτο θαν τα φτιάξομε!» (101). Η ηρωίδα – που – θυμάται συνειδητοποιεί την αλήθεια των λόγων του, έχοντας βιώσει τον αντιστασιακό αγώνα των Ελλήνων: «Κι αλήθεια, εκεί τα φτιάξαμε! σκεφτόταν τώρα η Πολυξένη. Με τα νύχια και τα κορμιά μας. Έτσι παλέψαμε ύστερα.» (101) Η ώριμη Πολυξένη αντιλαμβάνεται εκ των υστέρων ό,τι αδυνατούσε να συλλάβει κατά τη βίωση των συμβάντων.

Τα γεγονότα που αναθυμάται η Πολυξένη κατά τη διάρκεια της Κατοχής συσπειρώνονται και πάλι γύρω από δύο βασικούς άξονες που προβάλλουν αντίστοιχα την αθλιότητα των συνθηκών ζωής λόγω της εχθρικής κατάκτησης (και της συνεργασίας ομάδας Ελλήνων με αυτούς) και την αποφασιστικότητα των ανθρώπων του λαού να αντισταθούν με όποιο τρόπο μπορούσαν. Η ίδια εντάσσεται εξαρχής στα «παράνομα συνεργεία» (112) που πληθαίνουν στη χώρα (109 – 112), διαβάζει συστηματικά τον παράνομο τύπο (114) και συμμετέχει σε διαδηλώσεις (115). [429] Στην πρώτη μαζική διαδήλωση των Ελλήνων κατά των κατακτητών διαφαίνεται έντονα η συλλογικότητα και η ομοψυχία των συμμετεχόντων, ανάμεσα στους οποίους η Πολυξένη συναντά τους «παλιούς γνώριμούς» της «απ' τα λασπόσπιτα, απ' τα τέρματα» (116). Ακόμη και όταν το πλήθος διασκορπίζεται, είναι διακριτό ένα «δέσιμο» των ανθρώπων «με κλωστές ψιλές, στέρεες» (116), το οποίο θα απεργαστεί την τελική νίκη. Η «απόσταση» ωστόσο που χωρίζει τους εγχώριους «εχθρούς» από τους «φίλους» (117), απόσταση ιδεολογική και ταξική, η οποία είχε επισημανθεί στις αφηγήσεις του κουμπάρου και του τραυματία στρατιώτη, γίνεται πλέον αισθητή από τα οξυμμένα λόγω εμπειρίας μάτια της ηρωίδας (117, πβ. 124, 127).

[429] Η ίδια η Αξιώτη, η οποία είχε προσχωρήσει στο Κ.Κ.Ε. το 1936, συμμετείχε σε πολλές αντιστασιακές δράσεις, κυρίως απασχολούμενη στον παράνομο τύπο.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Το βασικό όμως έργο της ηρωίδας κατά την Κατοχή είναι η στήριξη των ανταρτών (119 – 123), αποστολή η οποία οδηγεί τελικά στη σύλληψη, τη φυλάκιση και την εκτέλεσή της. Είναι χαρακτηριστικό ότι η κορύφωση και ολοκλήρωση της εξελικτικής της πορείας ταυτίζεται με την πλήρη έξοδό της από τον ιδιωτικό χώρο του σπιτιού της: «Εκείνη τη νύχτα η Πολυξένη εκοιμήθηκε αλλού» (123). Πρόκειται ακριβώς για τη νύχτα πριν τη σύλληψή της. Η Πολυξένη έχει εγκαταλείψει το σπίτι της και διαμένει, έστω για μια νύχτα, μεταξύ των συναγωνιστών της και των ανθρώπων του λαού που τους φιλοξενούν. Η επάνοδος στην ασφάλεια του σπιτιού της δεν είναι πλέον δυνατή. Την επόμενη ημέρα συλλαμβάνεται και οδηγείται στη φυλακή. Το γεγονός αυτό ταυτίζεται με το τέλος της *βίωσης* των γεγονότων που διαμορφώνουν την ηρωίδα και με την αρχή της *ανάμνησης*, της *λογικής* και *ερμηνευτικής επεξεργασίας* των γεγονότων αυτών, διαδικασίας όχι απλά συμπληρωματικής αλλά απαραίτητης για τη σημασιοδότηση της ίδιας της διαμόρφωσης της ηρωίδας.

Η ατομική πορεία της ηρωίδας υπήρξε ταυτόχρονη και τελέστηκε μέσα από την ιστορική, πολιτική, οικονομική και κοινωνική εξέλιξη του τόπου της. Η ίδια αναλογίζεται μέσα από τη φυλακή:

> *Πρόλαβα τη δεκάρα, που 'παιρνες κοκοράκι, όταν ήμουνα παιδί. Τρίτη, Πέμπτη και Σάββατο την πήγαινα για τα ορφανά. Τώρα τα παιδιά παίζουνε με τρισεκατομμύριο, και το βρίσκεις στις λάσπες. Τι μακριά διαδρομή κι όλες οι αξίες πώς κύλησαν*. (128)

Η «μακριά» αυτή διαδρομή συμπίπτει με την εξέλιξη της ηρωίδας και με τον αγώνα της να αντισταθεί όχι απλά σε δικτατορικά καθεστώτα και δυνάμεις κατοχής, αλλά στην ίδια την πτώση των αξιών και κυρίως της αξίας του ανθρώπου.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Ζ. ΣΚΕΨΗ, ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΣΙΩΠΗ: «Τι να πει η Πολυξένη τότε, δεν είπε τίποτα, εσκεφτότανε» (48)

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η πορεία της ηρωίδας από την πρώτη γνωριμία της με τον Αιμίλιο μέχρι τη φυλάκιση και τη συνακόλουθη εκτέλεσή της από τους Γερμανούς καθίσταται μια διαδικασία σταδιακής αφύπνισης και γνώσης που αποκτά μέσα από δύο βασικές διαδικασίες: α) τις εμπειρίες και τις (σταδιακές) συνειδητοποιήσεις της ίδιας της ηρωίδας, και β) το λόγο και τις εμπειρίες των άλλων, κυρίως απλών ανθρώπων, τους οποίους συγχρωτίζεται ή έστω συναντά παροδικά. Οι δύο αυτές διαδικασίες αλληλοσυμπληρώνονται. Ακόμη και όταν η ηρωίδα έχει εμπλακεί στην ενεργό κομματική, αντιστασιακή και κοινωνική δράση, η παρατήρηση και οι «ιστορίες» των ανθρώπων γύρω της συνιστούν ουσιαστικό συμπλήρωμα της προσωπικής της εμπειρίας, γίνονται τελικά «παράθυρα» για να γνωρίσει όχι μόνο την ψυχή των άλλων, όπως επιθυμούσε εξαρχής (31 – 32), αλλά και τη δική της.

Τα βήματα της ηρωίδας στην πορεία που περιγράφηκε παραπάνω καθορίζονται γενικά από την επίδραση που ασκούν σ' αυτήν οι δύο σημαντικοί άνδρες στη ζωή της: ο πατέρας της και ο Αιμίλιος. Ο *λόγος* των ανδρών, αν και «διδάσκει» την Πολυξένη, δεν γίνεται από την αρχή απόλυτα αντιληπτός σε όλες του τις διαστάσεις. Η προτροπή του πατέρα λ.χ. να μην αισθάνονται ντροπή λόγω της πτώχευσης της οικογένειας προσδιορίζει τη στάση της κόρης του κατά την «έξοδό» της, αλλά είναι το μόνο που φέρεται να κατανόησε η ηρωίδα από τις σχετικές εξηγήσεις του (30). Κυρίως όμως η Πολυξένη δεν κατανοεί πλήρως το περιεχόμενο του λόγου του Αιμίλιου, μετά την πρώτη τους ερωτική συνεύρεση, όταν της αναφέρει τα σχετικά με την έλευση του φασισμού, τη «νέα Ρωσία», κλπ.

Η δραστηριοποίησή της εξάλλου είναι αποτέλεσμα του λόγου του Αιμίλιου, έστω μη απόλυτα κατανοητού, που την μυεί στην ομαδικότητα του κόμματος, τόσο θεωρητικά όσο και πρακτικά: ο ίδιος ο λόγος, καταγεγραμμένος στο «χαρτάκι» που της έδωσε, καθίσταται το «εισιτήριο» της Πολυξένης στο νέο κόσμο, το μέσο πρόσβασης σ' αυτόν:

> *Σε λίγες μέρες πήγε εκεί που ήταν να πήγαινε. Πήγε μαζί μ' εκείνο που η μνήμη της θυμότανε και με το μικροσκοπικό χαρτάκι που βαστούσε τότε στα χέρια της και το 'σφιγγε. Κι αμέσως, όπως το 'πε ο Αιμίλιος «θα πας στο τάδε μέρος, να το θυμάσαι απόξω, θα δείξεις αυτό το χαρτί …».* (39)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Για μια μεγάλη περίοδο η Πολυξένη παρουσιάζεται να μην κατανοεί τον κομματικό λόγο, ενώ γίνεται απλός φορέας και «μεταφορέας» του:

> *«Ναι, να δουλέψω, είμαι έτοιμη» τους λέει, κι ας μην κατάλαβε. Και της εδώσανε πάλι χαρτί. Πάλι ένα μικρούτσικο. «Θα πας στο τάδε μέρος, θα γυρέψεις τον τάδε, και θα σου πει, έχομε συγκέντρωση, να σε πάρει μαζί». Δεν είχανε λόγια περίσσια, στα γρήγορα της το 'πανε.* (39)

Η πρώτη εργατική συγκέντρωση την οποία παρακολουθεί η Πολυξένη την επηρεάζει τόσο σημαντικά, ώστε να «τη θυμάται ακόμη». Το περιστατικό αυτό είναι ενδεικτικό όχι μόνο ως προς το περιεχόμενο των συζητήσεων σε παρόμοιες συγκεντρώσεις «διαφώτισης» των απλών εργατών, αλλά κυρίως για το ζήτημα του ανδρικού και γυναικείου λόγου. Μέσα στη σιωπή που επικρατεί στο υφαντουργείο, ακούγεται μια «αντρίκεια φωνή» (40), η οποία απευθύνεται στους συγκεντρωμένους εργάτες και στις «άφθονες γυναίκες», όπως δηλώνεται, και τους καλεί να κινηθούν ενάντια στο φασισμό:

> *Σύντροφοι, έρχεται ο φασισμός! Εσείς οι εργάτες έχετε τη δύναμη να τον μποδίσετε να μη μπει και στον τόπο μας! Σύντροφοι, ας φωνάξομε λοιπόν: κάτω ο φασισμός!»* (40)

Είναι χαρακτηριστικό ότι η «αντρίκεια» φωνή απευθύνεται κατεξοχήν στους άντρες αποδέκτες, όπως φαίνεται από τη χρήση μόνο των αρσενικών τύπων «σύντροφοι» και «εργάτες», παρά την ύπαρξη των πολλών γυναικών. Ο λόγος του προκαλεί «αναμπουμπούλα» και «μεγάλο κακό», «ιδίως απ' τις γυναίκες»:

> *Ανασηκώθηκαν ορθές κι εβάλανε φωνές κι εφώναξαν. Και κάποιες εβαστούσανε ξύλα και τ' ανεμίζανε. Μα δεν ξεκαθάριζες μες στις φωνές τι λέγανε. Μόνο απ' τα μάτια τους καταλάβαινες, π' άστραφταν σαν της γάτας τη νύχτα, κι έβγαναν φωτιές. Ξάφνου εβγήκε μια απ' το πλήθος, εχώρισε πολύ απ' τις άλλες, κουνήθηκε κάμποσα βήματα σάματις ήτανε ένας βράχος που κυλά από δύναμη που δεν ξέρεις πούθε έρχεται, κι εκοίταζε κατάματα τον άντρα που μιλούσε και λέει με βραχνή φωνή: «Δε μας λες πιο καλά, σύντροφε γραμματέα, τι θα βράσουμε αύριο το πρωί στο τσουκάλι μας;» Ο σαματάς τότε μεγάλωσε. Ανέμιζαν πέρα δώθε τα ξύλα, οι γυναίκες όλες φοβέριζαν με τα χέρια ψηλά, και μια χοντρή γυναίκα με τα μαλλιά χυμένα χτυπούσε σαν ταμπούρλο*

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

τον πισινό της κι εφώναζε: «Εδώ τον έχω 'γω γραμμένο, κείνον το φασισμό που λες! Σώσε μας τα παιδιά μας π' εσάπισαν ορθά απ' την πείνα! Αυτό καλύτερα να κάμεις!» (40 – 41)

Στο σημείο αυτό εκφράζεται καθαρά η γυναικεία «αντί – ρηση»: ο *αντι – φατικός* (με την πρωταρχική σημασία του όρου) προς τον ανδρικό γυναικείος λόγος. Αυτό που ενδιαφέρει τις γυναίκες πρωταρχικά δεν είναι οι θεωρητικές ιδεολογικές διαμάχες, αλλά οι πρακτικές συνέπειές τους, οι άμεσες βιοτικές ανάγκες των ίδιων και των οικογενειών τους, τις οποίες δεν ήταν σε θέση να ικανοποιήσουν. Η «αντρική» θεωρητικολογία, χωρίς να απορρίπτεται εμφανώς, λαμβάνει άλλες διαστάσεις, μέσα από το πρίσμα των γυναικών, οι οποίες προσεγγίζουν τη ζωή με έναν πιο «πρακτικό» τρόπο, μέσα από τη ζωϊκή και ενστικτώδη φύση τους, τη «μυστηριώδη» δύναμη που κρύβουν μέσα τους, τη φυσική ανάγκη της επιβίωσης αυτών και των παιδιών τους. Δεν υπάρχει βέβαια κάποιο αφηγητικό σχόλιο ως προς την αντίδραση αυτή των γυναικών, ούτε καταγράφεται η αντίδραση της Πολυξένης, παρά μόνο ότι «τη θυμάται ακόμη» (41). Η εστίαση της Πολυξένης – που – ζει τα γεγονότα απλά καταγράφει το περιστατικό και το «λόγο» των χαρακτήρων, χωρίς και πάλι να επισημαίνονται οι συνέπειες του λόγου αυτού είτε στους άλλους χαρακτήρες είτε στην ίδια την ηρωίδα. Ο αναγνώστης αφήνεται να εξαγάγει μόνος του τα συμπεράσματά του, χωρίς την αφηγητική συνέργεια. Η *αντί – φαση* που εντοπίζεται παραπάνω αφορά ακριβώς τη σύγκρουση δύο «λόγων», που επιτελούν δύο αντιθετικές «φατικές» (και ιδεολογικές) λειτουργίες: του κυρίαρχου, θεσμοθετημένου ιδεολογικά, «ανδρικού» λόγου και του λανθάνοντος, υποτασσόμενου στον πρώτο, αλλά (αντ)αγωνιστικού, γυναικείου. Η συμβατική ωστόσο, σύμφωνα τουλάχιστον με τα σύγχρονα θεωρητικά δεδομένα, αυτή κατηγοριοποίηση, η οποία ταυτίζει τις γυναίκες με τη φύση και την κάλυψη των αναγκών του ιδιωτικού χώρου της οικογένειας μετριάζει σαφώς την ένταση του ζητήματος.

Η σκηνή στην οποία η ομάδα βρίσκεται συγκεντρωμένη σε ένα σπίτι «όλο άντρες» (49), οι οποίοι συζητούν σχετικά με τα μέτρα που πρέπει να λάβουν ενόψει της δικτατορίας του Μεταξά, είναι ενδεικτική της ισχύος του ανδρικού λόγου και της θέσης της Πολυξένης, ως νεήλυδος αλλά και ως γυναίκας στην ομάδα: «Η Πολυξένη επαραλόγιασε, καθώς δεν εκατάλαβε μήτε τα μισά λόγια». (49) Ο κυρίαρχος (στην ομάδα τουλάχιστον) ανδρικός ιδεολογικός λόγος είναι ακόμη απροσπέλαστος για την Πολυξένη – μοναδική γυναίκα στο συγκεκριμένο περιβάλλον – η οποία φέρεται να

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

παρα – λογίζεται. Από την άλλη εξάλλου ιδεολογική πλευρά, μια συνήθης αντίληψη για τη θέση ή τα κίνητρα των γυναικών που εντάσσονται σε κομματικές ομάδες φαίνεται να εκφέρεται στο λόγο του αστυνομικού που κάνει έφοδο στη συγκέντρωση και προχωρά σε συλλήψεις. Λέει απευθυνόμενος στην Πολυξένη:

> *«Ετούτα να τα παρατήσεις, κι άμα θες αγαπητικό, να 'ρθεις σε μένα που είμαι ταύρος. Κι ετούτα που φορείς απάνω σου, τα μπιχλιμπίδια τα πλούσια, δε με μποδίζουνε! σ' τα σκίζω γω! όπως της σαρδέλα!» Δυο μάτια αστράψανε στο φως, δυο χέρια εφούχτιασαν το ρούχο της, κι ακούστηκε μια μπιστολιά.* (54)

Στον παραπάνω λόγο, ο οποίος φέρει τα χαρακτηριστικά της θεσμικής – κρατικής και της έμφυλης εξουσίας, συναντάται τόσο η αυθαίρετη και υποτιμητική απόδοση της συμπεριφοράς της ηρωίδας σε λόγους ερωτικούς όσο και η απόπειρα κυριαρχίας της ανδρικής βίας σε ερωτικό επίπεδο. Ο άνδρας – αντιπρόσωπος της κυβερνητικής απολυταρχίας δεν μπορεί να κατανοήσει τις όποιες ιδεολογικές αναζητήσεις και πεποιθήσεις της γυναίκας – μέλους της ομάδας και επιχειρεί να προβάλει το ερωτικό έναντι του ιδεολογικού ερμηνευτικού πλαισίου. Μια παρόμοια διαδικασία δεν φαίνεται να επιχειρείται φυσικά σε σχέση με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας, που είναι άντρες, και δεν αμφισβητείται – αντίθετα εντοπίζεται και διώκεται – η ιδεολογική αφόρμηση της δραστηριότητάς τους.

Λίγο αργότερα, όταν η ηρωίδα προσπαθεί να δικαιολογήσει στον πατέρα της τη βραδινή της απουσία, αναφέρει ότι εργαζόταν, προσθέτοντας το σχόλιο που είχε ακούσει να εκφέρεται στη συγκέντρωση που προηγήθηκε (50) ότι «είναι δουλειές που ποτέ τους δεν πληρώνονται!» (55). Ενώ η απάντηση της Πολυξένης οδηγεί τον πατέρα να φύγει «σαν μικρό σκυλί, με την ουρά κάτω απ' τα σκέλια» (55), η ίδια εκφέρει τα λόγια αυτά «δίχως να θέλει» (55), χωρίς προφανώς να καταλαβαίνει πλήρως τη σημασία του ανδρικού λόγου, τον οποίο απλά **αναπαράγει** αυτούσιο στον πατέρα της:

> *Το είπε δίχως να θέλει, της ξέφυγε και δεν πιάνονταν.* (55)

Η Πολυξένη δεν έχει αποκτήσει ακόμη ούτε πλήρη συναίσθηση της ιδεολογίας και της δράσης στην οποία μυείται, ούτε δικό της «λόγο», όπως δείχνει η μηχανική εκτέλεση των δράσεων που της ανατίθενται και η αμήχανη αναπαραγωγή

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

του ανδρικού λόγου.[430] Επιπλέον, η ηρωίδα φαίνεται να μαθαίνει περισσότερα από την εμπειρία των απλών ανθρώπων με τους οποίους έρχεται σε επαφή, την παρατήρηση των δυσχερών συνθηκών ζωής τους και τις συζητήσεις μαζί τους (οι οποίες λαμβάνουν τη μορφή σύντομων διαλόγων ή και εγκιβωτισμένων αφηγήσεων λ.χ. 59 – 71), από ό,τι από το θεωρητικό λόγο των «καθοδηγητών» του κόμματος. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, τη λέξη «σύντροφε», την οποία «άκουγε τόσο συχνά» (66) στους κύκλους στους οποίους κινούνταν, την απευθύνει για πρώτη φορά σε μια συνάντησή της με έναν φυματικό αριστερό. Η ηρωίδα μαθαίνει την έννοια της «συντροφικότητας» και αισθάνεται τη συλλογικότητα, μέσα από τη *συμ-πάθεια* του πόνου και της δυστυχίας του απλού ανθρώπου και όχι από την άψυχη θεωρητικολογία των «διαφωτιστών» (πβ. 160). Οι αφηγήσεις των «αγράμματων» ανθρώπων (50, 63, 86, κλπ.) την επηρεάζουν περισσότερο από τους «σοφούς» κομματικούς ομιλητές στις συγκεντρώσεις.

Αξιοσημείωτη εξάλλου ως προς το ζήτημα του λόγου είναι η (αυτο)σιώπηση της ηρωίδας όταν παρουσιάζεται να παρακολουθεί την κηδεία του Μεταξά, αντιπροσωπεύοντας «αυτούς που λείπουνε στη φυλακή» (91), για να μεταφέρει ένα απροσδιόριστο μήνυμα.[431] Το μήνυμά της αυτό δεν καταγράφεται αφηγηματικά στη συνομιλία της με τον πατέρα της, έτσι ώστε ούτε ο συγκεκριμένος χαρακτήρας ούτε ο αναγνώστης να γίνουν αποδέκτες του «ιδεολογικού» λόγου της ηρωίδας, σε ένα από τα σπάνια περιστατικά στα οποία παρουσιάζεται ως φορέας ενός τέτοιου λόγου (έστω εκπροσωπώντας τους απόντες συντρόφους της):

> *«Γι' αυτούς που λείπουνε στη φυλακή θα πάω να πω, πατέρα …» Μουρμούρισε πολύ σιγά κάτι, που δεν ακούστηκε.* (91)

Όταν περνά από μπροστά της η νεκρική πομπή, η Πολυξένη μόλις πρόλαβε και

> *… μίλησε από μέσα της: «Για τον Αιμίλιο. Και για όλους. Μέσα απ' τα μνήματα και φυλακές, απ' όπου δεν μπόρεσαν νά 'ρθουνε. Εγώ ήρθα τώρα να σου πω …».* (92)

[430] Πβ. παραπάνω, όταν η Πολυξένη αναπαράγει το λόγο του Αιμίλιου.
[431] Για άλλες περιπτώσεις «ελλειπτικότητας» στο λόγο των ηρώων της Αξιώτη (κυρίως στις *Δύσκολες νύχτες*) δες Saunier (2005: 41 – 42), ο οποίος όμως αποδίδει το φαινόμενο αυτό σε «αντίδραση σεμνότητας», έκπληξη, δυσπιστία, ταραχή του ήρωα και κυρίως στη μίμηση του προφορικού λόγου, που θεωρεί μία από τις βασικές αναζητήσεις της συγγραφέως, κάτι που δεν φαίνεται να ισχύει στην προκειμένη περίπτωση.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Η φωνή της Πολυξένης δεν ακούγεται όχι μόνο από τους γύρω, αλλά ούτε από καν τον αναγνώστη, λόγω της αποσιώπησης του αφηγηματικού λόγου. Μεταβάλλεται σε σιγανό «μουρμουρητό» ή εσωτερικό λόγο, η πρόσβαση στον οποίο δεν επιτρέπεται αφηγηματικά στον αναγνώστη.[432] Η παρουσία ωστόσο της ηρωίδας στην κηδεία του Μεταξά για το συγκεκριμένο λόγο αποτελεί μια πράξη συνειδητοποιημένη, σαφής ένδειξη της διαμόρφωσής της, μετά την οποία φέρεται να «μεγαλώνει» βιολογικά και εμφανώς συμβολικά: όταν το βράδυ της ίδιας μέρας απλώνει τα πόδια της, το κρεβάτι δεν τη χωρά: «Άπλωσε τα δυο πόδια της, περίσσευαν λιγάκι. Η στρωμνή δεν την έπαιρνε, ήτανε πιο κοντή.» (93). Η ίδια η εκφορά, έστω σιωπηρή, του μηνύματος αποτελεί αφεαυτής μια σημαντική επιτελεστική λειτουργία, ενώ εξίσου σημαντική είναι η «εκπροσώπηση» των νεκρών ή φυλακισμένων συντρόφων της που αναλαμβάνει η ηρωίδα, και η ατάραχη και αποφασιστική της παρουσία στην κηδεία, παρά την εκφοβιστική φρούρηση των αστυνομικών δυνάμεων (92). Πράξη ευθύνης και σιωπηρή επιτέλεσή της, προβολή και αποσιώπηση της γυναίκας θέτουν ένα δίπολο στο οποίο το αφηγηματικό περιεχόμενο και η ίδια η αφηγηματική πράξη επιχειρούν μιαν εύθραυστη ισορροπία.

Εξετάζοντας πάντως προσεκτικά την πορεία της ηρωίδας από την αρχή μέχρι το τέλος της ζωής της ως προς τις δυνατότητες έκφρασής της, παρατηρεί κανείς ότι η ιδεολογική μύηση και η σταδιακή απόκτηση γνώσης του κόσμου και του εαυτού συνοδεύεται από περισσότερες ευκαιρίες άρθρωσης λόγου σε επίπεδο εξωτερικής εκφοράς ή ενδιάθετης σκέψης. Το γεγονός αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στις συζητήσεις με τον πατέρα της, όπου ανταπαντά σταδιακά με μεγαλύτερη αποφασιστικότητα εκφράζοντας τις απόψεις της, και κυρίως στα χωρία όπου παρεμβάλλονται οι σκέψεις της μέσα από τη φυλακή, οι οποίες συμπληρώνουν την έλλειψη (όπως παρουσιάζεται τουλάχιστον αφηγηματικά) συναισθηματικών αντιδράσεων, λογικής επεξεργασίας ή και κατανόησης των συμβάντων από την ηρωίδα τη στιγμή βίωσης των συμβάντων. Η ηρωίδα εκ των υστέρων προβαίνει σε συνδέσεις γεγονότων, διακρίνει αιτίες και αποτελέσματα, αναγνωρίζει τη σημασία ή

[432] Ο αναγνώστης συνάγει ότι το «μήνυμα» που απηύθυνε η ηρωίδα στον νεκρό δικτάτορα ήταν παρόμοιο με το περιεχόμενο του «βρόμικου χαρτιού» που βρήκαν κατόπιν πάνω στον τάφο του Μεταξά. Αν και δεν αποκαλύπτεται λεπτομερώς το περιεχόμενό του, αναφέρεται ότι εμπεριείχε «κάποια μηνύματα πού ’στελνε η γνώση ενός λαού καθώς πρωτομάθαινε τι ήτανε κείνος ο κόκορας, που είχε βαφτιστεί «ΦΑΤΣΙΟ». (92 – 93). [*Πρόκειται για το διπλό μινωικό πέλεκυ, ανάμεσα σε δάφνες και με ένα στέμμα στην κορυφή, σύμβολο του καθεστώτος του Μεταξά. Το έμβλημα αυτό θύμιζε το "φάτσιο" του Μουσολίνι, τις γνωστές ρωμαϊκές ράβδους με ενσωματωμένο τσεκούρι, σύμβολο του ρωμαϊκού imperium, ενώ ταυτόχρονα συνδεόταν αρμονικά με το εθνικιστικό σύνθημα του "Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού", που φερόταν να ενσαρκώνει το μεταξικό καθεστώς*].

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

την αλήθεια απόψεων και γεγονότων και γενικά υποβάλλει τα «ακατέργαστα», σε πρώτο επίπεδο, βιώματα σε ερμηνευτική επεξεργασία (λχ. 36, 39, 41 – 42, 56, 66, 71, 75, 82, 93, 101, 107 κ.ά).

Η παραπάνω πορεία αποτυπώνεται αφηγηματικά με την αυξημένη χρήση, κατά την τελική φάση ζωής της ηρωίδας μέσα στη φυλακή, της ψυχο-αφήγησης αλλά και του αφηγημένου ή και παρατιθέμενου μονολόγου, σε στιγμές στις οποίες το «εγώ» της ηρωίδας αποκτά κεντρικό ρόλο στην αφηγηματική μεσολάβηση, παραβιάζοντας την κυρίαρχη στο έργο τριτοπρόσωπη αφήγηση:

> *Έτσι ακόμα παλεύουνε κι απόψε, μες στο σκότος, την ώρα αυτή που βρίσκομαι φυλακισμένη,* ***εγώ****.* (101) [η έμφαση δική μου]

Η ενδοσκοπική εστίαση και η απόδοση της συνείδησης της ηρωίδας εντοπίζεται έτσι κατά κανόνα στη φάση της ζωής της, στην οποία η ίδια έχει ακριβώς αναπτύξει πλήρως μια τέτοια συνείδηση, διανύοντας τα απαραίτητα βήματα γνώσης του κόσμου, οικοδόμησης του εαυτού και ικανότητας αυτογνωσίας. Η μετάβαση μάλιστα από χωρία ψυχο-αφήγησης σε αντίστοιχα παρατιθέμενου μονολόγου για να επανέλθει η ψυχο-αφήγηση είναι συχνά απότομη:

> *Θα ’ναι αλλαξοκαιριά, σκέφτηκε η Πολυξένη. Ήτανε Μάης μήνας. Ή μήπως ξημερώνει. Η νύχτα δεν είναι πολλή, τούτη την ώρα. Συμμαζεύεται. Δεν μένουν πια πολλά, μόνο τα τελευταία. Τα τρία χρόνια, τα πιο πριν. Γρήγορα. Να προλάβω. Ποιος άραγε θα πάρει αύριο την κουβέρτα μου … Με τι προσοχή διάλεγα τα χρώματα! Τα ταίριαζα. […] Ο Αιμίλιος θα ζήσει; Τόσο τον αγαπούσα […] Πέρασε απ’ το κορμί της μια φλόγα που την έτσουζε, όπως όταν την άρπαζε η αγάπη και την έσφιγγε, ένα τελευταίο σημάδι, πάγος μαζί και φωτιά.* (103 – 104)

Η ενδοσκοπική αφηγητική εστίαση εναλλάσσεται με αφηγηματικές καταδύσεις στο εσωτερικό της ηρωίδας, οι οποίες καθιστούν περισσότερο παραστατικές τις συνειδησιακές της διαδικασίες και κυρίως μαρτυρούν μια έντονη και διαμορφωμένη εσωτερικότητα, ασαφή και εικαζόμενη μόνο από τον αναγνώστη στα προηγούμενα χρόνια της εξελικτικής πορείας της ηρωίδας.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Η. ΤΕΛΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ: «το άδετο βιβλίο μιας γυναικείας ιστορίας» (130)

Στο τέλος της ζωής της Πολυξένης «δένονται» τα ξεχωριστά νήματα που είχαν αναδειχθεί προηγουμένως σε ιδεολογικό, προσωπικό και ερωτικό επίπεδο κλείνοντας τον αφηγηματικό κύκλο. Η ηρωίδα παρουσιάζεται να κατανοεί πλέον πλήρως όχι μόνο το παρελθόν της, όπως το (δια)πραγματεύθηκε μέσω της αναπόλησης, αλλά και το λόγο για τον οποίο έχει βρεθεί στη θέση αυτή. Αισθάνεται ότι στη φυλακή και στην εκτέλεση δεν την οδήγησε ο έρωτας για τον Αιμίλιο, ούτε ο όρκος που είχε δώσει ότι θα του παραμείνει (ιδεολογικά) πιστή ως το θάνατο. Κατέληξε εκεί επειδή «κατάλαβε»:

> *«Τ' ορκίζομαι» του είχα πει. Ήταν η πρώτη μέρα, όταν έγινα γυναίκα του. Μα δε μ' έφερε ο όρκος εδώ. Στη φυλακή. **Ήρθα γιατί εκατάλαβα**. Δεν μπορούσα να φύγω.* (118) [η έμφαση δική μου]

Οι εμπειρίες της Πολυξένης φαίνεται να απεργάστηκαν *σιωπηλά* την κατανόηση και τη **γνώση**, η οποία τελικά ευθύνεται για το τραγικό της τέλος. Η ηρωίδα κατανοεί ότι πεθαίνει για την πατρίδα, με την ουσία και το ιδεολογικό περιεχόμενο τουλάχιστον που φέρει ο όρος για την ίδια:

«Μαργιώ», λέει η Πολυξένη, «Μαργιώ, θυμάσαι τότε; Παιδάκια, καροτσάκια, λουστράκια, γεροντάκια … Γι' αυτούς τώρα πεθαίνομε. Αυτή ήταν η Ελλάδα. Τώρα κι εσύ εκατάλαβες.» (135)

Ο συγκεκριμένος τρόπος θανάτου της ηρωίδας με τουφεκισμό επισφραγίζει και ταυτόχρονα αναδεικνύει την πορεία ενηλικίωσής της: ο παιδικός φόβος για το πιστόλι έχει πλέον ξεπεραστεί, ως αποτέλεσμα της ιδεολογικής γνώσης και συνειδητοποίησης που κατέκτησε η ηρωίδα. Το πιστόλι πλέον δεν συνδέεται με τη μητρική εγκατάλειψη, τη στέρηση, τη συναισθηματική απόρριψη ή τη ντροπή (λόγος για τον οποίο αυτοκτόνησε η γιαγιά της), αλλά με το αίσθημα συλλογικότητας και συντροφικότητας, την πληρότητα, τη συναισθηματική κάλυψη (ερωτική και

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

«κοινωνική») και την περηφάνια που δημιουργεί η θανάτωση για έναν πλήρη αξίας σκοπό.[433] Η θανάτωση της ηρωίδας αποτελεί έτσι την επιτέλεση ενός υψηλού χρέους:

> *Ήταν τζάμπα; Είναι εκείνο που λένε: μια πράξη «χάρισμα»; Όχι. Είναι ένα χρέος. Έγινε. Φύγαμε πριν την ώρα. Σε λίγα χρόνια, σίγουρα θα 'χουν όλα τελειώσει. Δεν θα τα δούμε εμείς, γεννηθήκαμε σήμερα. Πεθάναμε όπως πέθαναν άλλοι απ' τη χολέρα, πριν να βρουν τον ορό. Είμαστε το εργαστήριο.* (121)

Είναι χαρακτηριστική η χρήση της φράσης «φύγαμε πριν την ώρα», η οποία δεν αναφέρεται στον πρώιμο ηλικιακά θάνατο του ατόμου («πριν την ώρα μας»), αλλά στην «ώρα» κατά την οποία θα ευοδωθεί ο σκοπός για τον οποίο η ηρωίδα «εργάστηκε» και τώρα εκτελείται. Με τον τρόπο αυτό εκφράζεται η βεβαιότητα της ηρωίδας όχι μόνο για τη συνέχιση και εξάπλωση του έργου στο οποίο συμμετείχε, αλλά και για την τελική επιτυχή του έκβαση. Η ηρωίδα έτσι και οι άλλοι συναγωνιστές της που βρίσκουν το θάνατο (απανταχού της γης) για παρόμοιους ιδεολογικούς σκοπούς αποτελούν ένα είδος ιδεολογικού «εργαστηρίου», το οποίο απεργάζεται την εφαρμογή του λαϊκού δικαίου και το σεβασμό της ανθρώπινης αξιοπρέπειας.

Η θανάτωση της ηρωίδας τελείται στο πλαίσιο της γνωστής εκτέλεσης των 200 κομμουνιστών την πρωτομαγιά του 1944, στο σκοπευτήριο της Καισαριανής.[434]

---

[433] Πβ. 136 «Μια μέρα, ο πρώτος φόβος της: "Πρόσεχε! θα μας ρίξουν ένα μπιστόλι στην καρδιά! έλα δω να σε κρύψω!" κι εκουκούλωνε την κούκλα της. Σήμερα, ο τελευταίος. Με μικρές σφαίρες άρχισε, με πολυβόλο ετέλειωσε η Πολυξένη τη ζωή της.»

[434] Πβ. τα γνωστά ποιήματα του Βάρναλη, «Πρωτομαγιά '44» και του Ρίτσου «Σκοπευτήριο Καισαριανής». Πβ. Αξιώτη, *Πρωτομαγιές 1886 – 1945*. Είναι αξιοσημείωτο ότι οι λεπτομέρειες για τη φυλάκιση και τη θανάτωση της Πολυξένης φέρει εμφανείς ομοιότητες με πραγματικά γεγονότα τα οποία εμπεριέχονται στα *Χρονικά* της Αξιώτη: «Δεύτερη ομαδική εκτέλεση. Στις 10 του **Μάη 1944**, παίρνουν άλλες **10** γυναίκες απ' τις κρατούμενες του **Χαϊδαριού** παραδομένες στα Ες – Ες από τους έλληνες προδότες. Αρνούνται να υπογράψουν αποκήρυξη του εθνικού αγώνα και του κομμουνισμού. Κλείνουνται δυο μερόνυχτα στην απομόνωση. Το ξέρουν ότι είναι μελλοθάνατες. Η Μάρω βρίσκει τρόπο και στέλνει έξω τη διαθήκη της με τις τελευταίες της θελήσεις. **Στις πιο μεγάλες τα μαλλιά άσπρισαν σαν το χιόνι μέσα στις λίγες τελευταίες μέρες**. Αποβραδίς καλλοπίστηκαν, τραγούδησαν όλη τη νύχτα και την αυγή εχτελέστηκαν στο Θυσιαστήριο της **Καισαριανής**. Το ανοιξιάτικο εκείνο πρωινό ανατριχιάζει από το πέρασμά τους, και οι **διαβάτες** στέκουνται κι αποκαλύπτουνται και προσκυνούν.» (*Άπαντα* Γ΄: 244 [η έμφαση δική μου]) Πβ. *Εικοστός αιώνας* 133 – 135, όπου το Μάϊο του 1944 στο Χαϊδάρι δέκα γυναίκες (ανάμεσά τους η Πολυξένη) οδηγούνται για εκτέλεση «στον τοίχο της Καισαριανής» (135), οι διαβάτες τους πετούν σημειώματα, λουρίδες από ρούχα, κλπ. Πβ. επίσης τη λεπτομέρεια για τα μαλλιά της Πολυξένης μέσα στη φυλακή: «Άρπαξε η Πολυξένη το καθρεφτάκι δίπλα της, είχανε γίνει τα μαλλιά της χιόνι. Κάτασπρα. Σε μια νύχτα.» (130) Η «Μάρω» των *Χρονικών* ήταν η καθηγήτρια Μάρω Μάστρακα, ως «μνημόσυνο» στην οποία είχε αφιερώσει στο διήγημά της «Χερ Ντόκτορ» (*Ελεύθερα Γράμματα* 3 (Μάιος 1945), σ. 8), όπου αναφέρεται

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Είναι χαρακτηριστικό το (αληθινό) περιστατικό, το οποίο ενσωματώνεται στην αφήγηση, της ρίψης σημειωμάτων από τους μελλοθάνατους κατά τη μεταφορά τους στον τόπο εκτέλεσης με τα καμιόνια. Με τον τρόπο αυτό επιχειρούν να αφήσουν κάτι πίσω τους: το όνομά τους, παροτρύνσεις για την αναπλήρωσή τους στον αγώνα από άλλους, κάποιες γυναίκες τη βέρα τους ή λουρίδες από τα ρούχα τους (134). Η Πολυξένη, όπως θα φανεί στο τελευταίο κεφάλαιο του έργου, αφήνει πίσω της την ίδια της τη δράση, την εξελικτική της πορεία, τη ζωή της, η οποία θα αποτελέσει πρότυπο δράσης για τους άλλους.

Συγκεκριμένα, όπως παρουσιάστηκε αναλυτικά παραπάνω, η ηρωίδα διανύει μια πορεία με αφετηρία μια κατάσταση απομόνωσης στον ατομικό χώρο και μοναχικότητας, στην οποία η ίδια η ζωή θεωρείται «ανώφελη» (15). Σταδιακά προβαίνει στην έξοδο από την εσωστρέφεια και την ατομικότητα προς μια «λαϊκή» ομαδικότητα και ιδεολογική συλλογικότητα. Πρόκειται για μια διαδικασία μετάβασης από την *άγνοια* στη *γνώση*, κυρίως σε επίπεδο ιδεολογίας, και από την *εσωστρέφεια* στην *εξωστρέφεια*. Είναι αξιοσημείωτο το στοιχείο της κυκλικότητας που χαρακτηρίζει την αφήγηση, η οποία τονίζει ακριβώς τη *ριζική* μεταβολή στην κατάσταση της ηρωίδας.[435] Η αρχή της ζωής της Πολυξένης βιώνεται ως ανεπιθύμητη μοναχικότητα και εσωστρέφεια, με έντονο το συναίσθημα της «ασυνέχειας» σε σχέση με τους άλλους ανθρώπους. Το τέλος της πορείας της την οδηγεί και πάλι στη μοναχικότητα και την απομόνωση, αυτή της φυλακής (πβ. «Γι' αυτό βρίσκεται τώρα εδώ. Στη φυλακή. **Μονάχη**.» 56 [η έμφαση δική μου]). Η μοναχικότητα όμως του τέλους διαφέρει *ειδολογικά* από αυτήν της αρχής του έργου. Πρόκειται για μια συνειδητή μοναχικότητα, συνέπεια συγκεκριμένων ιδεολογικών επιλογών και ταυτόχρονα κορύφωσή τους. Η αναγκαστική απομόνωση, αντί να την αποκόπτει από τους άλλους, αντίθετα τη συνδέει με όλους τους συναγωνιστές της που θυσιάζονται για τον κοινό σκοπό. Αποτελεί έτσι στοιχείο που εγγράφεται εμφανώς στην εξωστρεφή πορεία της, στην υπέρβαση της εγωιστικής ατομικότητας, στη «συνέχεια» με τους άλλους ανθρώπους.

Η δραστηριοποίησή της στην κοινωφελή δράση και στην αντίσταση συνιστούν αυτό που είχε ορίσει ο πατέρας της ως κάτι «εξαιρετικό» και «ωφέλιμο»

χαρακτηριστικά: «Το Μάη 1944 η άλλη φίλη εχτελέστηκε στο Θυσιαστήριο της Καισαριανής. Την έπιασε η Ελληνική Ασφάλεια. Έκαμε 100 μέρες στο μπουντρούμι. Την παραδόσανε στους γερμανούς. Έκαμε 20 μέρες στο Χαϊδάρι. Και την εχτελέσανε.»

[435] «εξαναμαζευτήκανε [οι μοίρες] γύρω στην Πολυξένη να της χαράξουν απ' αλλού το δρόμο της ζωής» (36).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

(47), κάτι που ο ίδιος δεν προλάβαινε, κατά τη δήλωσή του, να επιτύχει ή δεν είχε (ακόμη) το θάρρος να το κάνει. Παράλληλα, η «ωφέλιμη» (για το κοινό καλό και το συλλογικό αγώνα) δράση της ηρωίδας συνίσταται σε πράξεις «ευανάγνωστες» (56). Στο τέλος της ζωής της, την τελευταία νύχτα πριν την εκτέλεσή της, η ηρωίδα καταφέρνει να ολοκληρώσει μια ιδιόμορφη «μνημονική» συγγραφή του βιβλίου της ζωής της:

> *Τώρα όμως είχε φέξει. Η νύχτα είχε σωθεί και μαζί της σταμάτησε εκείνο το άδετο βιβλίο μιας γυναικείας ιστορίας.* (130)

Η ηρωίδα παρουσιάζεται αφηγηματικά να *γράφει* με τη ζωή της, και *ανα-γιγνώσκει* με την αναπόλησή της, ένα «βιβλίο» που διαβάζεται με ευκολία από την ίδια και κυρίως θα προσεγγίζεται παρόμοια από τους μεταγενέστερους:

> *Διάβαζε τα γραμμένα που έφτιαχναν τη ζωή της, κι ήτανε ξένα τώρα, και θα τ' άφηνε πίσω της.* (56)

Η δράση της ηρωίδας γίνεται «ξένη», δεν της ανήκει πλέον και αφήνεται πίσω της (ως «κληροδότημα» και πρότυπο συμπεριφοράς) σε αυτούς που γνώρισαν την ίδια και τις πράξεις της: τον πατέρα της, τον Αιμίλιο και τους συντρόφους της. Επιπλέον, οι *πράξεις* της ηρωίδας μετουσιώνονται σε *μνήμη* και – σε αφηγηματικό πλέον επίπεδο – σε *λόγο*, που καταγράφει η Αξιώτη. Έτσι, το «άδετο βιβλίο» της ζωής της Πολυξένης, που θα «διαβαστεί» στη συνέχεια της αφήγησης από τον πατέρα και τους συγχρόνους της, καθίσταται επιπλέον σε πραγματικό βιβλίο που παράγει η συγγραφέας, το οποίο θα διαβαστεί από τους σύγχρονους και τους μεταγενέστερους αναγνώστες του *20ου αιώνα*. Αφηγηματική μυθοπλασία και ιστορική πραγματικότητα διαπλέκονται στενά σε ένα έργο που ακροβατεί ακριβώς ανάμεσα στα δύο.

Λίγο πριν το τέλος της ζωής της η Πολυξένη αναθυμάται τα λόγια της Μαργιώς, όταν ήταν παιδί, τονίζοντας ότι η ταξική και ιδεολογική διάσταση, την οποία τότε είχε οσμιστεί για πρώτη φορά, έχει πλέον γεφυρωθεί μέσα από τις συγκεκριμένες επιλογές ζωής (και βεβαίως θανάτου) στις οποίες προέβη η ηρωίδα:

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *Μαργιώ, θυμάσαι τότε», ξανάπε η Πολυξένη, "βρόμα δα που την έχουνε τα σκατά των αρχόντω!" Εσύ μου το πρωτόμαθες, δεν το ξέχασα ποτέ, μα εδώ τώρα είμαστε ίδιοι, αρχόντοι και φτωχοί … ήτανε κάποιο μου όνειρο.* (135)

Η υπέρβαση στην πράξη των ταξικών διακρίσεων υπήρξε όνειρο που πραγματοποιεί η ηρωίδα, κλείνοντας την πορεία ωρίμανσής της. Η «επιτυχής», ως προς αυτόν τον παράγοντα, Bildung της ηρωίδας μοιραία την οδηγεί στο θάνατο.

Παράλληλα όμως προς την ταξική λειτουργεί και η έμφυλη εξομοίωση της Πολυξένης, όπως τουλάχιστον δηλώνεται στο αφηγηματικό κείμενο. Η επιθυμία που είχε από μικρό παιδί να ήταν άντρας, «πραγματοποιείται» μέσω του θανάτου της. Η ηρωίδα πεθαίνει «σαν άντρας»:

> *«Ήθελα να 'μια άντρας, ζήλευα το Φιφίνο όταν ήμουνα παιδί, σκέφτηκε η Πολυξένη, σαν άντρας θα πεθάνω.»* (135)

Είναι χαρακτηριστικό ότι ακριβώς στο τέλος της ζωής της, όταν η ηρωίδα θεωρεί ότι επιτυγχάνει την «εξομοίωση» με τον άντρα, αποκτά σαφή ιδεολογικό λόγο, αν και με ευδιάκριτες τις προσωπικές (γυναικείες;) αποχρώσεις. Ξεκαθαρίζονται μέσα της βασικά σημεία της ιδεολογίας που είχε ενστερνιστεί, όπως ο όρος «σύντροφος», ο οποίος δεν ενέχει απαραίτητα μια αυστηρά κομματική απόχρωση, αλλά αντλείται κατά κύριο λόγο από την κοινή συμμετοχή σε έναν αγώνα, σε μια παρόμοια μοίρα, από τη συμπάθεια (με την έννοια του κοινού βιώματος) των απλών ανθρώπων, ακόμη κι αν είναι άγνωστοι μεταξύ τους, ακόμη κι αν δεν ανήκουν τυπικά σε κάποια ιδεολογική παράταξη:

> *«Είσαι εντάξει συντρόφισσα» της λέει δίπλα η Πολυξένη. «Όχι», της λέει, «δεν είμαι. Συντρόφισσα δεν είμαι. Ξέρεις ότι δε μ' άρεσαν τα κόμματα, δεν ήθελα.» «Δε θα πεθάνεις σήμερα;» της λέει η Πολυξένη, «δεν είσαι έτοιμη να πεθάνεις;» «Ναι», λέει η μικρή, «είμαι έτοιμη». «**Κουτό**, αυτό είναι το "συντρόφισσα"», της λέει. «Αφού πεθαίνεις …».* (131) [η έμφαση δική μου]

Η Πολυξένη αναλαμβάνει κατά κάποιο τρόπο τώρα η ίδια το *ρόλο* και το *λόγο* του «καθοδηγητή» που είχε διαδραματίσει γι' αυτήν ο Αιμίλιος (χαρακτηριστικά, έναν παρόμοια προστατευτικό – και πατροναριστικό ταυτόχρονα – τρόπο απεύθυνσης

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

προς τη «νεοφώτιστη» τότε Πολυξένη είχε χρησιμοποιήσει ο ίδιος: «Μπρε **κουτό**, μη φοβάσαι …» 35 [η έμφαση δική μου]). Επιπλέον, λίγο πριν πεθάνει η Πολυξένη, σε κάποιου είδους αποκαλυπτική «επιφάνεια», συναισθάνεται τη συμμετοχή της σε μία διευρυμένη συλλογική μοίρα και κοινό αγώνα, ακριβώς όπως είχε συμβεί και με τον Αιμίλιο, κατά την πρώτη συνεύρεσή τους:

> *«Μη μας κλαίτε όσες μείνετε», λέει η Πολυξένη, «δεν είμαστε μόνο εμείς! Στην Κίνα! Στις Ινδίες! Στην Τσεχοσλοβακία! Να κλαίτε όλους που πέφτουνε κάθε μέρα στο χώμα!»* (132)

Η ηρωίδα δεν είναι πλέον παθητικός αποδέκτης παρόμοιων συνειδητοποιήσεων αλλά εκφραστής και αναμεταδότης τους προς άλλους. Ως ύψιστη μάλιστα έννοια της συλλογικότητας ανάγεται τελικά ο θάνατος για έναν κοινό λαϊκό αγώνα, σε οποιοδήποτε μέρος της γης και αν συμβαίνει αυτό. Κατά το θάνατο αυτό, όπως διαπιστώνει ο αναγνώστης, «ανακατεύεται» (μεταφορικά και κυριολεκτικά) η στέρηση, η αγωνιστικότητα, «το μυαλό» και «το αίμα» των αγωνιστών.

> *«Τα μυαλά και το αίμα εστράγγιζαν εκεί. Θ' ανακατευτεί τώρα κι η δική της, από αύριο. Κι ο μαγιάτικος ήλιος θα 'χει να τη ρουφά και δε θα ξεχωρίζεται κανενός από του άλλου.» (135), « … κι ο κόσμος δεν έπαιζε πια το σκοπό του ολομόναχος. Περάσανε εκείνα τα χρόνια. Τώρα πηγαίνανε πολλοί μαζί. Ακόμα και στο λάκκο τους.»* (135)

Ο θάνατός έτσι της ηρωίδας συνδέεται άμεσα με τη Bildung της, ως *τελεολογικά προδιαγεγραμμένη* συνέπεια και ταυτόχρονα πεμπτουσία της διαμόρφωσής της: η ιδεολογική της μύηση και η ένταξη στην κομματική συλλογικότητα κορυφώνονται με την κοινή αυτή μοίρα, με το θάνατο για έναν κοινό σκοπό και αγώνα. Κυρίως όμως μέσα σε μια νύχτα η ηρωίδα, ανατρέχοντας στην προσωπική της ιστορία, αφηγείται την ιστορία του τόπου της. Δεν είναι τυχαίο ότι μέσα στη νύχτα αυτή, η Πολυξένη «γερνάει»:

> *«Άρπαξε η Πολυξένη το καθρεφτάκι δίπλα της, είχανε γίνει τα μαλλιά της χιόνι. Κάτασπρα. Σε μια νύχτα.»* (130)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Η (αφηγηματική) αναβίωση οδηγεί την ηρωίδα στην ωριμότητα, την κατανόηση, τη γνώση, και τελικά το θάνατο.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Θ. ΜΕΤΑ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ ΤΗΣ ΗΡΩΙΔΑΣ: «Η ζωή δε χαλιέται με τη φωτιά, όπως ο άνθρωπος. Είναι αιώνια» (170)

> *Υποτίθεται ότι το μυθιστόρημα, που έχει για θέμα τη ζωή της Πολυξένης, θα έπρεπε να τελειώνει με την εχτέλεσή της, αφού άλλωστε η ίδια ξαναζεί τη ζωή της νοερά. Μα η Αξιώτη όταν φτάνει στο τέρμα του μυθιστορήματός της έχει ακόμα και άλλα γεγονότα που της περισσεύουν και θέλει να μας τα διηγηθεί. Έτσι το βιβλίο κλείνει με επίλογο, που χωρίς να προσθέτει τίποτε ουσιαστικό, συντελεί και αυτός στο να παραμορφωθεί ο χαρακτήρας του έργου.*

Με τα παραπάνω σχόλια ο Αντώνης Κόμης (1947) εκφράζει την αμηχανία που προκαλεί ίσως στον αναγνώστη ο «επίλογος» ενός έργου που υποτίθεται πως έχει ως κεντρικό σκοπό την αφήγηση της ζωής της ηρωίδας του. Ωστόσο, όπως έχει παρουσιαστεί αναλυτικά παραπάνω, η στοχοθεσία του έργου και οι αφηγηματικοί άξονες που εντοπίζονται στο κείμενο υπερβαίνουν την απλή εξιστόρηση της ζωής της Πολυξένης. Όπως ακριβώς η ηρωίδα επιθυμούσε να υπερβεί την ατομικότητά της υπέρ ενός συλλογικού αγώνα και μιας κοινής ωφέλειας, έτσι η αφήγηση ακολουθεί μια αντίστοιχα φυγόκεντρη τάση, προς την ανάδειξη μιας συλλογικότητας, μέρος της οποίας υπήρξε η ζωή της Πολυξένης. Το τελευταίο κεφάλαιο του έργου αποδίδει έτσι δομικά και θεματικά ένα από τα βασικά ζητήματα που τίθενται στο μυθιστόρημα της Αξιώτη: αυτό της **συνέχειας**, της υπέρβασης της ατομικότητας μέσω της σύνδεσής της με συναγωνιστές – συνεχιστές, στο πλαίσιο της συγκεκριμένης ιδεολογικής στράτευσης. Η αφήγηση της ζωής της ηρωίδας δεν τελειώνει με το θάνατό της, γιατί ως μέρος της ζωής της (το σημαντικότερο ίσως) προβάλλεται η επίδραση που έχει ασκήσει στο περιβάλλον της, το παράδειγμα που έχει θέσει και ακολουθούν οι άλλοι. Υπό αυτή την έννοια, το τελευταίο κεφάλαιο του έργου της όχι μόνο δεν πρέπει να θεωρηθεί περιττό, αλλά καθίσταται απαραίτητο στοιχείο του: η συγκεκριμένη Bildung της ηρωίδας ουσιαστικά ολοκληρώνεται μέσω των «αποτελεσμάτων» που επιφέρει.

Στο τελευταίο κεφάλαιο του έργου στο αφηγηματικό προσκήνιο έρχονται οι «σημαντικοί άλλοι» της ζωής της Πολυξένης, ο πατέρας της, ο Αιμίλιος αλλά και οι άνθρωποι του λαού. Στα προηγούμενα κεφάλαια οι άνθρωποι αυτοί υπήρχαν πάντα ως διαμορφωτικοί παράγοντες της ηρωίδας, παρουσιάζονταν όμως μέσα από την ανάμνηση της Πολυξένης. Στο τελευταίο κεφάλαιο «αυτονομούνται» και

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

προβάλλονται αφηγηματικά, μέσα από την παρουσίασή τους σε κατάσταση εγκλεισμού, εντοπισμένη χρονικά δυόμισι χρόνια μετά το θάνατο της Πολυξένης.[436] Πρόκειται για την περίοδο του Εμφυλίου, κατά τον οποίο οι διώξεις των κομμουνιστών, όπως παρουσιάζονται μέσα από την ιδεολογική θέση της συγγραφέως, πληθαίνουν ανηλεώς.[437]

Ο θάνατος της Πολυξένης συνεπάγεται μια αναγκαστική αλλαγή της εστίασης που χρησιμοποιείται στην αφήγηση. Ενώ στο μεγαλύτερο μέρος του έργου η εστίαση της ηρωίδας (που βίωνε τα γεγονότα και κυρίως που αναβίωνε μέσω της μνήμης) ήταν κυρίαρχη εκτός εξαιρέσεων, η απουσία της ως μυθοπλαστικού προσώπου οδηγεί στην ευρύτερη χρήση της αφηγητικής εστίασης, η οποία «καταγράφει» από την εξωτερική αυτή προοπτική τη στιγμή του θανάτου της καθώς και όλα τα γεγονότα της ιστορίας που έπονται χρονικά της στιγμής αυτής (τέλος κεφ. 6 – κεφ. 7). Η υιοθέτηση της αφηγητικής εστίασης, περισσότερο απομακρυσμένη, από *ψυχολογικής* απόψεως (Rimmon – Kenan 1983: 71 – 85), συγκριτικά με αυτήν της ηρωίδας, συνδέεται με τον αρχικό τρόπο παρουσίασης του πατέρα της Πολυξένης και του Αιμίλιου.

> *Σε μια γωνιά ήταν δυο μονάχοι. Σιγά σιγά εμιλούσανε. Ο αποδώ ήταν στα χρόνια μεγάλος.* (142)

Οι χαρακτήρες δεν εισάγονται ως γνωστοί από την προηγούμενη αφήγηση, αλλά ως δύο άτομα από τα πολλά των φυλακισμένων. Ο αναγνώστης συνειδητοποιεί την ταυτότητά τους από το περιεχόμενο των λόγων τους και κατόπιν βεβαιώνεται γι' αυτήν από τη χρήση των συγκεκριμένων ονομάτων (143, 144). Με τον τρόπο αυτό, η αφηγηματική *αποστασιοποίηση*, η οποία ακολουθεί την αναγνωστική *ταύτιση* με την ηρωίδα, κατά το μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης που προηγήθηκε, επιχειρεί να δημιουργήσει την εντύπωση της «αντικειμενικής» προσέγγισης των συμβάντων και βεβαίως της ιδεολογίας που διέπει τις επιλογές και τη στάση των χαρακτήρων.

Στη συζήτηση ανάμεσα στον Αιμίλιο και στον πατέρα της Πολυξένης (τον «πατέρα», όπως τον αποκαλεί τώρα ο νέος, έχοντας λάβει τη θέση της νεκρής ηρωίδας) ο αναγνώστης πληροφορείται για συμβάντα που αφορούν τη ζωή των δύο

[436] Ο χρόνος μάλιστα δίνεται με ιδιαίτερη λεπτομέρεια: πρόκειται για το βράδυ της 30ης Νοεμβρίου προς την 1η Δεκεμβρίου του 1946 (142, 162).

[437] Η σκληρότητα μάλιστα των σύγχρονων διώξεων παρουσιάζεται εντονότερη από αυτή των Γερμανών: «Όπου εκείνη τη φορά, και την καρδιά του Γερμανού, αδερφούλι, εμαλάξαμε. Επήρε με τον κλήρο μόνο τέσσερις κι εχτέλεσε. Οι αποδέλοιποι εγλιτώσαμε. Αλλά τώρα, τη σήμερο, σαν θα βγει το χαρτί σου …» (154).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αντρών και τον αντίκτυπο που είχε πάνω τους ο θάνατος της Πολυξένης. Η ηρωίδα όμως, όπως παρουσιάζεται εμφατικά, συνεχίζει να υπάρχει, αν και «μόνο στις ψυχές τους» (142):

> *«Ναι, εκεί μέσα μόνο είναι γνωστός ο τάφος της», λέει ο πατέρας, «αλλού πουθενά δεν το ξέρομε. Μόνο εκεί μπορούμε να καθίζομε δίπλα της. Το πιο σπουδαίο για τον καθένα, παιδί μου, της είχα πει κάποτε, να μη μείνει άγνωστος ο τάφος του.»* (143)

Η ηρωίδα έτσι παρουσιάζεται να έχει επιτύχει «το πιο σπουδαίο», καθώς τόσο οι πράξεις της όσο και ο τρόπος θανάτου της συνιστούν «ευανάγνωστα» γεγονότα για τους μεταγενέστερους, τους οποίους εμπνέουν. Ενδεικτικό παράδειγμα ο ίδιος ο πατέρας της, ο οποίος, παρά τους αρχικούς δισταγμούς και τις αμφιβολίες (144, 145), αποφασίζει να συμμετάσχει στον ένοπλο αγώνα, μιμούμενος το παράδειγμα της κόρης του. Είναι χαρακτηριστική η χρήση του όρου «εβγήκα» (144) (χωρίς άλλο συντακτικό προσδιορισμό), ο οποίος παραπέμπει σε μια παρόμοια με την ηρωίδα πορεία εξόδου από την ατομικότητα στη συλλογικότητα, που διάνυσε ο πατέρας. Ακολουθώντας την πορεία αυτή ο πατέρας καταλήγει να «μοιάσει» στην κόρη του εσωτερικά, παράλληλα με την εξωτερική τους ομοιότητα (156 – 157).

Η «θετική» όμως επίδραση της κόρης του και της ιδεολογίας της συμπληρώνεται από την αντιθετική επίδραση του γιατρού και του βιομήχανου, οι οποίοι επισκέπτονται ξανά τον πατέρα, μετά την Κατοχή και το θάνατο της Πολυξένης:

> *Ήρθανε μ' αυτοκίνητο. Είχαν ξαναποχτήσει αμέσως. Σαν να μην ήταν τίποτα. Μιλούσαν σαν και πριν. Σαν να μην ήταν τίποτα. Ξανασυνδέθηκαν με τη ζωή στο ίδιο σημείο όπου την άφησαν. Με το ίδιο νήμα. Μπαλωμένο. Μου κακοφάνηκε τόσο! Είπα: Δεν εκατάλαβαν, λοιπόν; Δεν άλλαξε απολύτως τίποτα; Μήτε από το θάνατό της;»* (144)

Η μεταστροφή του πατέρα προβάλλεται επιτακτική – και μαζί η συνολική αλλαγή της οπτικής του μεταπολεμικού ανθρώπου, ο οποίος, όπως υποδηλώνεται, δεν πρέπει απλά να συνεχίσει τη ζωή του εκεί όπου την είχε αφήσει προπολεμικά, αλλά να αναγνωρίσει τη σημασία των αγώνων και του θανάτου. Η ευθύνη του κάθε ανθρώπου που επιβιώνει είναι μεγάλη, ώστε οι θάνατοι των αγωνιστών για μια δικαιότερη

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

κοινωνία να μην ήταν «για το τίποτα».[438] Στο ίδιο πλαίσιο παρέχεται η ερμηνεία των Δεκεμβριανών, γεγονότα τα οποία συνδέονται από τον πατέρα και τον Αιμίλιο με παρόμοιες απόπειρες φίμωσης των λαών και την ιμπεριαλιστική πολιτική που εφαρμόζεται σε όλο τον κόσμο (146). Η αδικία της πολιτικής αυτής ενισχύεται από τη λεπτομερή περιγραφή από τον πατέρα των φρικαλεοτήτων που συνέβησαν την περίοδο εκείνη.

Στο διάλογο πατέρα – Αιμίλιου επανέρχονται επίσης πολλά θεματικά μοτίβα από την προηγούμενη αφήγηση, τονίζοντας έτσι τη σημασία τους: η θυσία του έρωτα υπέρ της ιδεολογίας («Είναι η ίδια η σάρκα σου ο άλλος, ο ήλιος σου, και τον δίνεις ωστόσο για το σκο…» 143) η ελεύθερη επιλογή της ηρωίδας να πεθάνει για την πατρίδα (142), ο πρώιμος θάνατος ως αποτέλεσμα της υφιστάμενης αδικίας («Αν είχε προλάβει το δίκιο, δε θα ’χανε κι εκείνη τόσο γρήγορα τη ζωή» 144) και η «ισότητα» των δύο φύλων ενώπιον των ιστορικών απαιτήσεων:

> *«Και να όπου δεν εξαιρεί η Ιστορία τα φύλα. Καλά το υποψιάστηκα. Είτε λοιπόν γυναίκα, είτε άντρας αν ήτανε …»* (142)

Η γενναιότητα των γυναικών προβάλλεται επίσης μέσα από τα λόγια άλλων χαρακτήρων, οι οποίοι αναφέρονται σε γυναίκες που συμμετείχαν ενεργά στην ένοπλη σύγκρουση, ακόμη και ως «καπετάνισσες»:

> *«Α, μη μου πεις γυναίκες!» λέει ο μπαλωματής. «Άμαν το πει το ναι η καρδιά τους! Χώρια απ’ την αγάπη τους, κάθεμια, δίπλα δίπλα, αγαπά και τη λευτεριά. Τ’ άλλα κείνα, είναι λόγια.»* (150)

Το ερωτικό στοιχείο, όπως φαίνεται στο παραπάνω απόσπασμα, συνδέεται και πάλι με τη «λευτεριά» και τον αγώνα γι’ αυτήν.

Ως βασικό μοτίβο του κεφαλαίου αυτού, εκτός από το ζήτημα της «συνέχειας» της ηρωίδας με αυτούς τους οποίους επηρέασε, τίθεται επίσης η «συνέχεια» όχι μόνο του ελληνοϊταλικού πολέμου και της αντίστασης κατά των Γερμανών με τον Εμφύλιο, αλλά και της αντιστασιακής δράσης κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Μεταξά:

---

[438] Πβ. την ειρωνική αναφορά στους «ταχτοποιημένους, με καινούργιες ταυτότητες, […], με καινούργιες γραβάτες, με τους νόμους εντάξει, δεν κυνηγιούνται από πουθενά». (148)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *«Κι εγώ έκαμα σε πέντε», λέει ο μπαλωματής. «Άντε! Πόσο χρονώ είσαι;» «Είκοσι εφτά. Μέτρα. Μια μάχη ο Μεταξάς. Μια μάχη ο Αλβανικός. Μάχη η Κατοχή. Μάχη ο Δεκέμβρης. Και μάχη το Σήμερα. Πόσο κάνουνε; Πέντε».* (139)[439]

Όπως σχολιάστηκε παραπάνω, στοιχεία ταξικών διακρίσεων και συγκρούσεων ως δυνάμει γενεσιουργά μιας ευρύτερης εγχώριας διαμάχης είχαν εντοπιστεί στο λόγο και την αντίστοιχη ερμηνευτική σκοπιά διαφόρων μυθοπλαστικών χαρακτήρων. Με τον τρόπο αυτό προβάλλεται ιδιαίτερα έντονα η ιδέα της «φυσικής», σε μεγάλο βαθμό, συνέχειας του Εμφυλίου, της συνέχισης του κατατρεγμού των κομμουνιστών, αλλά και της αγωνιστικότητάς τους, του αλύγιστου φρονήματός τους, της πίστης τους στο δίκαιο του αγώνα και στην κατάφωρη αδικία που υφίστανται από τις καθεστηκυίες κοινωνικές και κρατικές δομές.[440]

Επιπλέον, προωθείται η αντίληψη των ανθρώπων αυτών ότι οι αγώνες τους σημαδεύουν ανεξίτηλα την εποχή, μένουν στην ιστορία ως μέτρο εκτίμησης της σύγχρονης πολιτικής και κοινωνικής ιστορίας, καθίστανται «απολιθώματα» των ταξικών και κοινωνικών συγκρούσεων:

> *Εγώ μια φορά άκουσα πως η γη γράφει την ιστορία της. Αφήνει, λέει, απολιθώματα. Και μ' εκείνα μετρούνε τον καιρό που περνά, δηλαδή τους αιώνες. Ε, να τώρα κι εμείς. Απολιθώματα είμαστε. Μ' εμάς θα λογαριάζουνε τα χρόνια τούτα.* (139)[441]

Το ζήτημα της ιστορίας, της «ανάγνωσης» των παρελθοντικών γεγονότων από τους μεταγενέστερους, της επίδρασης του παρόντος στο μέλλον, επανέρχεται σε όλο το έργο ως βασική αφηγηματική εμμονή, που συνδέεται, όπως θα αναφερθεί παρακάτω, με τις συνθήκες δημιουργίας και πρόσληψης του μυθιστορήματος κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο. Στο ίδιο ακριβώς πλαίσιο τίθεται η δυνατότητα (κατα)γραφής των προσωπικών βιωμάτων, των σκέψεων, κλπ. Η γραφή αναδεικνύεται σε κεντρικό ζητούμενο ως δυνάμει «διαφωτιστικής», «αποκαλυπτικής» και ωφέλιμης ακόμη και

[439] Πβ. «Ε, μπρε, κείνα τα πτώματα! Τα πρώτα ήτανε της πείνας. Ύστερα της Αντίστασης. Ύστερα του Δεκέμβρη. Και τώρα, ήταν τα σημερινά.» (157).
[440] Πβ. «Βάζουν τα σήματά τους παντού», είπε ο λοστρόμος, «για να καταλαβαίνουνται. Είναι διεθνή σήματα. […] Μα έχομε κι εμείς ένα. Διεθνές σήμα. Τη γροθιά!» (159).
[441] Πβ. «Πατέρα, όταν όλα», είπε «θα 'χουν τελειώσει, όταν αυτή η απελπισία θα 'χει ξεχαστεί, θα μείνει πάντα εκείνο. Να το θυμούνται οι απόγονοι.» (147)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

για τους «αγράμματους».[442] Ακόμη και αν οι άνθρωποι θανατώνονται, εφόσον υπάρχει η καταγραφή των θυσιών τους για το δίκαιο αγώνα, επιτυγχάνουν την τελική νίκη, την «πληρωμή» και την εκδίκηση επί των διωκτών τους, στο μυαλό και στη συνείδηση των μεταγενέστερων:

> *«Ε, να, αυτοδά μας πόμεινε κι εμάς. Αυτό είν' η πλερωμή μας.. Αυτό είν' η δικιά μας φωνή που θ' ακουστεί, αφού δε μας αφήνουνε ν' ακουστεί η άλλη: του λάρυγγά μας. Πως κάνομε εμείς έργατα που θα τα γράφουνε οι γραφές. Χρόνια. Σαν το Δυσσέα. Μα τους οχτρούς όμως που μας βαρούν, ποιος τους γράφει εκεινούς; Κανένας!»* (151)

Αξίζει να σημειωθεί ότι, όπως και στο μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης, προβάλλεται έντονα ο λόγος των απλών ανθρώπων. Οι «σύντροφοι» παρουσιάζονται να συνεχίζουν τον αγώνα τους ακόμη και μέσα από τη φυλακή, ακόμη και μέσω της επιβίωσής τους και της σκέψης τους («Προσέχτε το καλά. Γι' αυτό μας ρίξανε εδώ. Για να μη ζήσομε και για να μη σκεφτόμαστε. Μα και θα ζήσομε και θα σκεφτόμαστε.» 141), ενώ εκφράζεται η πεποίθησή τους ότι ο αγώνας αυτός θα συνεχιστεί από τους βιολογικούς και/ή ιδεολογικούς επιγόνους τους (149, 152). Σημαντική θέση κατέχουν και πάλι, όπως στα προηγούμενα κεφάλαια, οι προσωπικές τους ιστορίες, οι οποίες λαμβάνουν τη μορφή ενδοδιηγητικών αφηγήσεων (153 – 160, 165, 166) ή ενδοσκοπικής παρουσίασης των σκέψεων, μέσω εναλλακτικών ψυχο-αφηγήσεων ή παρατιθέμενων εσωτερικών μονολόγων (161 – 165). Εξωτερικός και εσωτερικός λόγος, απόλυτα εναρμονισμένοι, επιδεικνύουν την ιδεολογική ταύτιση και τη βίωση παρόμοιων εμπειριών, ως συνέπεια της ταύτισης αυτής. Οι ατομικές, ξεχωριστές ιστορίες και βιώματα παρουσιάζονται έτσι ως εκδοχές του ίδιου βασικού μοτίβου.

Η σύνθεση των ατομικών βιωμάτων, αναμνήσεων, επιδιώξεων και εμπειριών σε μια ευρύτερη συλλογικότητα προβάλλεται επιπλέον αφηγηματικά με τη χρήση της εστίασης. Οι προσωπικές εστιάσεις συντίθενται, ως μία ακόμη ένδειξη της ιδεολογικής τους συμπόρευσης και αυτ-απάρνησης, στη λεγόμενη *συλλογική* εστίαση (*collective focalization*, Banfield 1982: 96, Jahn 1996):

[442] «Γιώργη, να γράφεις σκέτα, ακούς;» του φώναξε ένας. «Να τα καταλαβαίνουνε. Γιατί είναι εδώ κι αγράμματοι, κι έχομε και παιδιά. Να μην τυχόν μπερδεύεις τσ' ανθρώποι μας, Γιώργη, και θα κλαίνε.» (151)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *Ο Αιμίλιος φώναξε: «Λατζέρηδες, μαρνιέροι!» «Χτίστες και γεμιτζήδες!» «Γραφιάδες, καπετάνιοι!» «Νοικοκυρές κι αντάρτισσες!» «Μουσικοί και βοσκοί!». Όλοι είπανε: «Είμαστε εδώ».* (167 – 168)[443]

Δημιουργείται έτσι κατά κάποιο τρόπο μια κοινή εστιακή ομάδα (*Collective Group Focalizor*), η οποία διακατέχεται από μία παρόμοια συνειδησιακή προσέγγιση και ερμηνεία του περιβάλλοντος, ένα κοινό σε μεγάλο βαθμό κοσμοαντιληπτικό πρίσμα, όπως υπαγορεύεται από τη συμμετοχή στην ίδια ιδεολογία και αντίστοιχες εμπειρίες ζωής.[444]

Οι άνθρωποι του λαού, πέρα από γνώσεις, επαγγέλματα, ηλικία και φύλο, καλούνται από τον Αιμίλιο σε μια ιδεολογική συλλογικότητα, σε μια περίσταση που φέρει ομοιότητες με την εκκλησιαστική κατήχηση ή την ανάγνωση του Ευαγγελίου. Τη θέση του «ιερού» βιβλίου του σώματος αυτού των ιδεολογικά πιστών κατέχουν τα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη, αποσπάσματα του οποίου αναγιγνώσκει ευλαβικά ο Αιμίλιος. Το περιεχόμενο της ανάγνωσης του βιβλίου αλλά και ο αφηγηματικός τρόπος γραφής του, με τη συλλογική εστίαση να κατέχει και εκεί κεντρικό ρόλο, ενισχύουν το αίσθημα συλλογικότητας των ακροατών:

> *«Κι αν είμαστε ολίγοι στο πλήθος του Μπραΐμη, παρηγοριόμαστε μ' έναν τρόπο· ότι η τύχη, μας έχει τους Έλληνες πάντοτε ολίγους.»* (168)

Ταυτόχρονα όμως ενδυναμώνεται η αίσθηση της συνέχειας των αγωνιστών για την ελευθερία της Ελλάδας με τους συγχρόνους, μέσα στο τελικό χωρίο «μακαρισμών»:

> *«Πατρίς, να μακαρίζεις γενικώς όλους τους Έλληνες, ότι θυσιάστηκαν για σένα, να σ' αναστήσουνε, να ξαναειπωθείς άλλη μια φορά ελεύτερη πατρίδα, που ήσουνε χαμένη και σβησμένη από τον κατάλογο των Εθνών. […]». «Πατρίς, να μακαρίζεις κι εμάς*

[443] Πβ. «Τότε ο Θανάσης έγνεψε κι όλοι πήγανε γύρω του. Τον κοίταζαν στα μάτια, σαν να βλέπανε μακριά, σε πέλαγος, με κιάλια. […] Ήτανε εκείνο η σκέψη τους.» (161).

[444] Κατά τη Lanser (1992: 256), υπάρχουν δύο τεχνικές με τις οποίες οι «συλλογικοί» πρωταγωνιστές αποκτούν αφηγηματικά μια «συλλογική» φωνή: η σύγχρονη (*simultaneous*) αφήγηση, σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο, που αποδίδει την ενότητα της οπτικής, των προβλημάτων, των στόχων, κλπ. και η διαδοχική (*sequential*) αφήγηση, κατά την οποία κάθε φωνή μιλά εναλλακτικά, επιτρέποντας τη σύνθεση ενός «εμείς» μέσα από τα αλληλοσυμπληρούμενα διαδοχικά αφηγηματικά «εγώ». Στο τελευταίο κεφάλαιο του έργου της Αξιώτη συναντάται κυρίως η δεύτερη μορφή, αλλά σε συγκεκριμένα σημεία, όπως παρατηρήθηκε, και η πρώτη.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *τους σημερινούς!» Όλοι γύρισαν στη φωνή. Εβγήκε από το θάλαμο. Το φώναξε ο πατέρας*. (169 – 170)

Ο σύγχρονος προφορικός λόγος του πατέρα ενώνεται με τον παρελθοντικό καταγεγραμμένο λόγο του Μακρυγιάννη, όπως οι σύγχρονοι αγώνες εμπλέκονται και συνεχίζουν τους αγώνες των Ελλήνων για την απελευθέρωση, κατά την κυρίαρχη ιδεολογία που προβάλλεται στην αφήγηση. Με την προβολή αυτής της συνέχειας κλείνει το έργο της Αξιώτη, επιβεβαιώνοντας τον αναγνώστη με μια επιγραμματική ρήση ότι «η ζωή δε χαλιέται με τη φωτιά, όπως ο άνθρωπος. Είναι αιώνια.» (170)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Ι. Ο *ΕΙΚΟΣΤΟΣ ΑΙΩΝΑΣ* ΩΣ ΠΡΟΛΕΤΑΡΙΑΚΟ BILDUNGSROMAN

Ι. 1. Πλοκή, χαρακτήρες και αφηγηματικοί τρόποι

Η εξέλιξη της κεντρικής ηρωίδας στο μυθιστόρημα της Αξιώτη τελείται γύρω από συγκεκριμένους βασικούς άξονες, οι οποίοι διαγράφονται σε ανάλογα γυναικεία Bildungsroman της ευρωπαϊκής και παγκόσμιας λογοτεχνίας: η οικογένεια, ο έρωτας, οι περιβάλλουσες συνθήκες, η κοινωνική δραστηριοποίηση, η ανάπτυξη μιας «προσωπικής» φιλοσοφίας και κοσμοθεωρίας (Labovitz 1988). Όπως όμως παρουσιάστηκε αναλυτικά παραπάνω, οι επιμέρους διαμορφωτικοί παράγοντες της ηρωίδας υποτάσσονται στην κυρίαρχη επενέργεια της ιδεολογίας. Η Bildung της είναι κατεξοχήν ιδεολογική. Η Πολυξένη βαδίζει μια πορεία από την πολιτική και ιδεολογική άγνοια προς την αντίστοιχη γνώση. Κατανοεί σταδιακά την ιστορική αναγκαιότητα της εμπλοκής της στον κοινωνικό στίβο και αναλαμβάνει ανάλογη δράση. Ακόμη και παράγοντες που σχετίζονται με την ανθρώπινη φύση και τα ένστικτα, όπως ο έρωτας, λειτουργεί ως μέσο ιδεολογικής αφύπνισης και πολιτικής δραστηριοποίησης. Όπως υποστηρίχθηκε, η πολιτική μύηση τελείται εμφανώς μέσα από την ερωτική, η οποία περνά έτσι σε δευτερεύον επίπεδο.[445]

Όπως παρουσιάστηκε αναλυτικά παραπάνω, ο *Εικοστός αιώνας* ως γυναικείο Bildungsroman ακολουθεί τα βασικά χαρακτηριστικά του τύπου της «**μαθητείας**» (Abel *et al*. 1983: 11): η εξέλιξη της ηρωίδας εκτυλίσσεται κατά τη χρονική – ηλικιακή ανάπτυξή της, προσαρμόζοντας τη γραμμική δομή του ανδρικού Bildungsroman. Επιπλέον, είναι ευδιάκριτη η ανάπτυξή της από τις (εσωτερικές) συγκρούσεις και την αίσθηση του ανικανοποίητου της παιδικής ανωριμότητας, σε μια κατάσταση ώριμης συνειδητοποίησης και ολοκλήρωσης, λόγω των ατομικών επιλογών, ακόμη και αν αυτές οδηγούν τελικά στο θάνατο. Με τον τρόπο αυτό παρέχεται στην εξέλιξη τόσο της ηρωίδας όσο και της αφήγησης η αίσθηση της

[445] Η Μικέ (1996: 28), αντίθετα, θεωρεί την τέλεση της πολιτικής μύησης μέσα από την ερωτική ως «εξαιρετικά σημαντική ιδιομορφία που αποτελεί συγχρόνως και σημαντική απόκλιση από τη νόρμα» Βασικός λόγος για την άποψη αυτή είναι ότι προσεγγίζει το κείμενο ως «μυθιστόρημα με θέση», στο οποίο η «ερωτική ιστορία» δεν υποτάσσεται στη δομή μαθητείας, όπως συμβαίνει συνήθως. Στη δική μας προσέγγιση θεωρούμε ότι το έργο συνδυάζει αναμφίβολα χαρακτηριστικά του «μυθιστορήματος με θέση» με αυτά του Bildungsroman, ωστόσο υποστηρίζουμε ότι η ερωτική μύηση υποτάσσεται εμφανώς στην ιδεολογική αφύπνιση της ηρωίδας. Δεν διακρίνουμε έτσι καμία ιδιομορφία ή απόκλιση από τη «νόρμα», καθώς όλα τα στοιχεία του κειμένου (ανάμεσά τους το ερωτικό) εναρμονίζονται στη δομή ιδεολογικής μαθητείας (Suleiman 1983: 62 – 100). Τον ουσιαστικά ανολοκλήρωτο χαρακτήρα του ερωτικού δεσμού ανάμεσα στην ηρωίδα και τον Αιμίλιο σχολιάζει ήδη ο Ραφαηλίδης (1966).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

«περαίωσης». Η εξέλιξη της ηρωίδας δεν οφείλεται σε αποκαλυπτικές στιγμές εκλάμψεων (*epiphany*) ή εσωτερικών ενοράσεων, όπως συμβαίνει με την ηρωίδα της Κρανάκη, αλλά είναι αποτέλεσμα κυρίως της μαθητείας της στην ιδεολογική αυθεντία του Αιμίλιου, στις καθοδηγητικές ηθικές συμβουλές του πατέρα της, στις ρητές οδηγίες της Σαλώμης και οπωσδήποτε στον προσωπικό συγχρωτισμό με τους ανθρώπους του λαού, κατά μία συνεχή εκδίπλωση της αφηγηματικής δράσης.

Η μύηση της ηρωίδας στη μαρξιστική ιδεολογία συνεπάγεται ταυτόχρονα μια εξελικτική πορεία από την ατομική προς τη συλλογική συνείδηση, πορεία, που όπως διαφάνηκε, αν και καταλήγει στο θάνατό της, τελείται επιτυχώς. Η εξέλιξη της ηρωίδας προς τη συλλογικότητα υποδηλώνεται έτσι ως πορεία προς την ανακάλυψη του αληθινού εαυτού. Με τον τρόπο αυτό η Αξιώτη κάνει χρήση του Bildungsroman, ενός λογοτεχνικού είδους που συνδέεται παραδοσιακά με την ατομικότητα του ήρωα και τις αστικές γενικά αξίες, για να προβάλει την υπέρβαση της ατομικότητας υπέρ των προλεταριακών αγώνων και αξιών. Το παραδοσιακό έτσι «όχημα» του Bildungsroman ως δομικού τύπου υφίσταται μια τροποποιητική παρέμβαση ως προς τις αφηγηματικές αλλά και πολιτισμικές και ιδεολογικές συμβάσεις με τις οποίες είχε ιστορικά συνδεθεί, ώστε να καταστεί μέσο λογοτεχνικής μετουσίωσης της αριστερής ιδεολογίας. Παράλληλα, κάνοντας χρήση του «ρομαντικού» μοτίβου της ερωτικής σχέσης των δύο ηρώων, συνηθισμένου σε μυθιστορήματα από γυναίκες συγγραφείς, «συμμορφώνεται» προς τις αναγνωστικές και κριτικές προσδοκίες, ενώ ταυτόχρονα τις υπονομεύει: η ερωτική σχέση, όπως καταδείχτηκε, ανάγεται σε πολιτικό και ιδεολογικό όχημα, χάνοντας την κυρίαρχη αφηγηματική θέση (πβ. Kershaw 2007). Επιπλέον, το σύνηθες, σε ερωτικά μυθιστορήματα ρομαντικών τάσεων, τέλος της ηρωίδας μέσω του θανάτου της δεν αποτελεί παραμέληση του δομής της Bildung έναντι της ρομαντικής πλοκής, όπως συνέβαινε σε ευρωπαϊκά Bildungsroman του 19^{ου} αι. (DuPlessis 1985: 3 – 4), αλλά αντίθετα καθίσταται το αποκορύφωμα της ιδεολογικής της Bildung.

Κατά συνέπεια, ο *Εικοστός αιώνας* κατατάσσεται στην ευρύτερη κατηγορία των **προλεταριακών** (*proletarian*) **Bildungsroman**, που αποτελούν μία σημαντική υποκατηγορία του είδους, όπως έχει παρουσιάσει η Foley (1993: 321 – 361) στη μελέτη της αναφορικά με προλεταριακά Bildungsroman της Αμερικανικής λογοτεχνίας στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Όπως παρατηρεί η ίδια, η φόρμα του Bildungsroman παρέχει στους συγγραφείς της αριστεράς μια εκτενέστερη ποικιλία υλικού και μεγαλύτερες δυνατότητες αφηγηματικής του παρουσίασης, σε σύγκριση

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

με τη μυθοπλαστική αυτοβιογραφία, καθώς ο συγγραφέας μπορεί να περιλάβει ως ήρωες άτομα των οποίων η εμπειρία, η πορεία και η ολοκλήρωση της πολιτικής τους εξέλιξης διαφέρουν σημαντικά από τη δική του (Foley 1993: 324 – 325).

Βασικός στόχος παρόμοιων αφηγηματικών συνθέσεων είναι η επίδρασή τους στον αναγνώστη, μέσω της αποτύπωσης της εξελικτικής πορείας των ηρώων. Η ενορατική γνώση, η αφοσίωση και η συλλογική αφύπνιση παρουσιάζονται ως καταστάσεις που ολοκληρώνουν τους ήρωες, τους οδηγούν στον «ορθό» δρόμο», τον οποίο μπορεί παρόμοια να ακολουθήσει και ο αναγνώστης, όπως αφήνεται, περισσότερο ή λιγότερο άμεσα, να εννοηθεί στο έργο. Όπως ισχυρίζεται η Foley (1993: 327), «σε αυτά τα κείμενα το ότι ο πρωταγωνιστής υιοθετεί (ή τουλάχιστον αναπτύσσεται προς) μια επαναστατική ταξική συνείδηση ενσωματώνει στο μικρόκοσμο τη μεταβολή που συντελείται, και πρέπει να συνεχίσει να συντελείται σε μια ευρύτερη κλίμακα, στην εργατική τάξη. Το μιμητικό περικλείει το διδακτικό: τοποθετημένοι ώστε να ταυτίζονται με τον "προσηλυτισμό" των πρωταγωνιστών, οι αναγνώστες αναμένεται ότι θα μεταφέρουν τα υπονούμενα μαθήματα του κειμένου στις ζωές των ίδιων.»[446]

Ως περαιτέρω χαρακτηριστικά του προλεταριακού Bildungsroman η Foley, ακολουθώντας τη Suleiman (1983) και τα προσδιορισμένα από αυτήν γνωρίσματα του «ιδεολογικού» μυθιστορήματος (δες παρακάτω σ. 402 – 406), εντοπίζει τους «πλεονασμούς» (*redundancies*) που τονίζουν ξεκάθαρα το ιδεολογικό στίγμα που διαπνέει το κείμενο. Χαρακτηριστικούς τέτοιους πλεονασμούς συνιστούν οι θεματικές επαναλήψεις, οι οποίες λ.χ. τονίζουν την εκμετάλλευση και την κατάχρηση που συνδέονται με την καταστροφική επίδραση του καπιταλισμού στην εργατική τάξη, σε βιολογικό και ψυχολογικό επίπεδο. (Foley 1993: 329). Παρόμοιοι πλεονασμοί αφορούν την ύπαρξη δευτερευόντων χαρακτήρων που διανύουν μια

[446] Μια ευσύνοπτη περιγραφή για το συγκεκριμένο είδος στο πλαίσιο ειδικά της μαρξιστικής ιδεολογίας, παρέχει ο Τερτς (1959: 24), ο οποίος, αν και δεν χρησιμοποιεί τον ίδιο όρο, αναφερόμενος γενικά στα χαρακτηριστικά του σοσιαλιστικού ρεαλισμού σημειώνει: «ευρύτατο πεδίο στη συγγραφική φαντασία παρέχει ο εσωτερικός κόσμος, η ψυχολογία του ανθρώπου, ο οποίος αυθόρμητα κινείται προς τον σκοπό και καθώς αντιμάχεται τα «υπολείμματα του αστικού παρελθόντος μέσα στη συνείδησή του», **δίνει άλλη αγωγή στον εαυτό του επηρεασμένος από το κόμμα και την γύρω ζωή**. Η σοβιετική λογοτεχνία, σ' ένα πολύ μεγάλο βαθμό είναι το **μορφωτικό μυθιστόρημα**, **όπου απεικονίζεται η κομμουνιστική μεταμόρφωση μεμονωμένων ατόμων και ολόκληρων ομάδων**. Πολλά μας βιβλία σχετίζονται με την **απεικόνιση αυτών ακριβώς των ηθικοψυχολογικών διαδικασιών που αποσκοπούν στην δημιουργία του μελλοντικού ιδανικού ανθρώπου**. … **Μόλις το πρόσωπο του μυθιστορήματος διαποτισθή από την νέα αγωγή**, **κυριαρχημένο πια από σκοπιμότητα** και **συνειδητοποιώντας πληρέστερα αυτή την σκοπιμότητά του**, **έχει την δυνατότητα να γίνη μέλος εκείνης της προνομιούχας κάστας που εκτιμούν οι πάντες, και που είναι ταυτόσημη με τον θετικό ήρωα**.» [η έμφαση δική μου]

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

πορεία ιδεολογικής αφύπνισης ανάλογη με του κεντρικού ήρωα, ή που χρησιμοποιούνται ως αντιθετικά μέτρα σύγκρισης (Foley 1993: 330 – 331). Σημαντικό επίσης ρόλο στην εξέλιξη των ηρώων διαδραματίζουν οι «μέντορες», οι οποίοι εμπνέουν ή και υποδεικνύουν στους ήρωες την υιοθέτηση της αριστερής ιδεολογίας και εισάγουν στην αφήγηση αντίστοιχες ιδέες, αξίες και ιδεολογική θεωρία (Foley 1993: 332).

Ως προς την αφηγηματική μεσολάβηση, διακρίνεται μια ποικιλία: συνηθισμένη είναι η χρήση της παραδοσιακής «παντογνωστικής» αφηγητικής φωνής («ήρεμη, ευεργετική, επιφανειακά μη κριτική» Foley 1993: 335), που υποδηλώνει περισσότερο ή λιγότερο έμμεσα πολιτικές αξίες και πεποιθήσεις, ενώ κάποια προλεταριακά Bildungsroman εστιάζονται μέσω της συνείδησης των πρωταγωνιστών τους. Στην τελευταία αυτή περίπτωση οι συγγραφικές κρίσεις αναδύονται μέσω της επικύρωσης της οπτικής του μυθοπλαστικού χαρακτήρα από συμβάντα της πλοκής ή μέσω της ειρωνικής αποστασιοποίησης από χαρακτήρες που εμφορούνται από διαφορετικές ιδεολογικές απόψεις. Υπάρχουν βέβαια περιπτώσεις συνδυασμού της ετεροδιηγητικής με την αυτοδιηγητική αφήγηση. Το πιο σύνηθες πάντως χαρακτηριστικό στα έργα του είδους θεωρείται η υπόδηλη έκφραση των συγγραφικών απόψεων, κυρίως μέσω της απεικόνισης (*showing*) παρά της λεκτικής αναφοράς (*telling*): «Ο αναγνώστης εισέρχεται σε συνεργία με το συγγραφέα – ως εκτιμητής της ειρωνείας, επιδοκιμαστής της ανάπτυξης, κριτής των περιορισμών. Εάν η δογματική πολιτική αρθρώνεται εμφανώς, αυτό τελείται σχεδόν πάντα μέσω ενός χαρακτήρα παρά ενός αφηγητή.» (Foley 1993: 341).

Στον *Εικοστό αιώνα* της Αξιώτη εντοπίζονται οι βασικότερες πτυχές του προλεταριακού Bildungsroman, όπως έχει καταδειχθεί παραπάνω. Η πολιτική μύηση της ηρωίδας υπερκεράζει την ερωτική της μύηση και διαμορφώνει καθοριστικά την προσωπικότητα, την πορεία ζωής της και τις επιλογές της.[447] Οι πλεοναστικές αναφορές στις δυσχερείς συνθήκες ζωής των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, οι αδικίες που υφίστανται από την κρατούσα αστική τάξη, οι διώξεις και ο αδιάκοπος αγώνας επιβίωσης και δικαίωσης συνιστούν ένα βασικό υπόστρωμα, πάνω στο οποίο δομείται το ιδεολογικό πλαίσιο του έργου. Οι προφορικές (ενδο)διηγήσεις των

[447] Πβ. Foley (1993: 346 – 347): «Επιβεβαιωμένη στην κορύφωση και την τελική έκβαση του μυθιστορήματος, η συντριπτική σημασία της ταξικής πάλης στις ευρύτερες εκδηλώσεις της, καλύπτει σημαντικά, αν και λιγότερο καθολικά, ερωτήματα σχετικά με την πολιτική των προσωπικών σχέσεων.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

χαρακτήρων αποτελούν επαναληπτικές μαρτυρίες και διαφορετικές εκδοχές της ίδιας κατ' ουσίαν βιωματικής αλήθειας και, σε τελική αναγωγή, ιδεολογίας. Σε αντίθεση προς αυτήν προβάλλεται η «κατάφωρη» αδικία της αστικής ιδεολογίας και εκμετάλλευσης, είτε έμμεσα, ως συνέπεια των απάνθρωπων διώξεων και της εκμετάλλευσης της εργατικής τάξης, είτε άμεσα, σε σχέση με τον (απαράδεκτο, όπως εκφράζεται) λόγο που εκφέρουν χαρακτηριστικοί εκπρόσωποί της: ο γιατρός Πρόκος και ο βιομήχανος. Η σωρευτική αυτή αναφορά στην αδικία, στην εκμετάλλευση και στην καταπίεση που υφίσταται «ο λαός», η «πατρίδα» της Πολυξένης, αλλά και στην ακλόνητη πίστη στον αγώνα του, καθιστά «αναπόφευκτη» την ένταξή της σε ομάδες που αγωνίζονται εναντίον της καταπίεσης αυτής. Η συναισθηματική συνταύτιση με την ηρωίδα, όπως οικοδομείται σταδιακά στο κείμενο, οδηγεί τον αναγνώστη στην κατανόηση της επιλογής της ηρωίδας ως μόνης και αναπόφευκτης ιδεολογικής «διεξόδου» και τρόπου κοινωνικής δραστηριοποίησης (πβ. Foley 1993: 329).

Η εξελικτική πορεία ιδεολογικής μύησης και ενεργοποίησης του πατέρα και της Μαργιώς, παρόλο που παρουσιάζεται αδρομερώς και ελλειπτικά, αποτελεί ένα ακόμη είδος «πλεονασμού», σε επίπεδο πλοκής και χαρακτήρων, που τονίζει την ορθότητα της ανάλογης πορείας της ηρωίδας. Με τον τρόπο αυτό οι δευτερεύουσες αυτές πλοκές (*sub-plots*) ενισχύουν και επιβεβαιώνουν την κύρια. Παρόμοια, οι «αρνητικοί» χαρακτήρες του Πρόκου και του βιομηχάνου, αλλά και των απρόσωπων διωκτών των κομμουνιστών, με την ιδεολογική *στατικότητά* τους και τη συνέχιση της κτηνώδους συμπεριφοράς τους, χρησιμοποιούνται ως αντιθετικός καμβάς που τονίζει τη δικαιωματική *εξέλιξη* της ηρωίδας και του πατέρα της. Σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της Πολυξένης διαδραματίζουν οι «μέντορές» της (που αναλαμβάνουν τον παραδοσιακό ρόλο του *Βοηθού*, κατά τον Propp): αρχικά ο πατέρας της, που θέτει τα πρώτα θεμέλια μιας «έντιμης» και ηθικής κοινωνικής συμπεριφοράς, και κατόπιν οι κατεξοχήν ιδεολογικοί της «μύστες», ο Αιμίλιος και η Σαλώμη. Ωστόσο, είναι χαρακτηριστικό ότι ανάλογο ρόλο διαδραματίζουν ένα πλήθος απλών ανθρώπων, τους οποίους συγχρωτίζεται η ηρωίδα, η συμ-βίωση των εμπειριών των οποίων (μέσω της παρατήρησης ή της ακρόασης των ενδοδιηγήσεών τους) λειτουργεί εξίσου διαμορφωτικά γι' αυτήν. Παρόμοια ιδεολογικά «πλεοναστικό» χαρακτήρα ενέχει, όπως υποστηρίχθηκε, το τελευταίο κεφάλαιο του έργου, όταν η ιστορία της Πολυξένης (και του έργου) έχει ήδη – επιφανειακά τουλάχιστον – ολοκληρωθεί με το θάνατο της ηρωίδας. Στο κεφάλαιο αυτό προβάλλεται η επίδραση, και ταυτόχρονα επιβεβαιώνεται η πλήρης ένταξη, της Πολυξένης στη συλλογική συνείδηση για την

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

οποία θυσίασε τη ζωή της, ενώ παρουσιάζεται η συνέχιση των αγώνων της λαϊκής τάξης.

Οι ιδεολογικές θέσεις του έργου μεταδίδονται σε μεγάλο βαθμό μέσω συγκεκριμένων μυθοπλαστικών προσώπων, όπως ο Αιμίλιος, η Σαλώμη, ο πατέρας της Πολυξένης, οι πρόσφυγες, οι απλοί άνθρωποι στις γειτονιές (*passim*), κάποιος άγνωστος στο δρόμο (80), ο κουμπάρος (85 – 89), στρατιώτες (94, κ.ά.), ένα ζευγάρι σε ένα παγκάκι (109 – 110), ένας παράλυτος που συμμετέχει στην Αντίσταση (111 – 112), ένας γέρος στο δρόμο (145), οι συγκρατούμενοι της Πολυξένης, οι φυλακισμένοι στο τελευταίο κεφάλαιο του έργου, κά. Οι περισσότερες από τις παραπάνω ευθέως παρατιθέμενες φωνές είναι φωνές απλών ανθρώπων, με «εμπειρική» γνώση των πραγμάτων και μια βιωματική προσέγγιση σε ζητήματα που από άλλους αντιμετωπίζονται μόνο θεωρητικά. Στις «φωνές» αυτές επιχρίεται αφηγηματικά ένας ευδιάκριτος τόνος πειστικότητας.

Τα πρόσωπα πάντως του μυθιστορήματος σκιαγραφούνται αδρά, σχεδόν (προ)σχηματικά, προσελκύοντας το ενδιαφέρον περισσότερο ως φορείς των παραπάνω ιδεολογικών θέσεων, παρά ως «ολοκληρωμένοι» χαρακτήρες.[448] Στο σημείο αυτό διακρίνεται η απόπειρα της Αξιώτη, και πολλών γενικά συγγραφέων προλεταριακών Bildungsroman, να συνδυαστούν στοιχεία αντιθετικά μεταξύ τους: από τη μια η φόρμα του είδους, με την κλίση του να εστιάζει στο άτομο και στην ολοκλήρωσή του, και από την άλλη η χρήση του ως μέσου έκφρασης και προώθησης συλλογικών αξιών και επαναστατικής κοινωνικής αλλαγής. Από τη μια η έμφαση στην ιδιαιτερότητα του ατόμου και από την άλλη η υπόταξη της ιδιαιτερότητας αυτής στην ταξική συλλογικότητα (Foley 1993: 353 – 354, 359). Από αυτού του είδους τη συγκρουσιακή κατάσταση προκύπτει αναπόφευκτα η σχηματικότητα των

[448] Είναι αξιοσημείωτο ότι η συγγραφέας φαίνεται να μην ενδιαφέρεται για μια ολόπλευρη περιγραφή των χαρακτήρων, ούτε για τη λεπτομερή διερεύνηση της ψυχολογίας τους, ακόμη και της ηρωίδας. Λ.χ. σε κανένα σημείο δεν τονίζονται οι ψυχολογικές αντιδράσεις της Πολυξένης στις αφηγήσεις των άλλων χαρακτήρων ή στις εμπειρίες που βιώνει ως νοσοκόμα. Η περιγραφή των συναισθημάτων και γενικά των εσωτερικών διεργασιών της περιορίζεται στο ελάχιστο (λχ. 36: «Μα η Πολυξένη έκλαψε, γιατί πολύ λυπήθηκε. Ένας ένας εχάνονταν. Έφευγε ένας ένας, κι εξαφανίζονταν στα σπλάχνα του κόσμου, που τον ρούφαγε. Κι έμενε εκείνη μόνη.» Ο αναγνώστης γενικά «εκτίθεται» άμεσα στις αφηγήσεις (σε εξωδιηγητικό ή ενδοδιηγητικό επίπεδο) και αφήνεται να συμπληρώσει μόνος τους τις αντιδράσεις των χαρακτήρων (και κυρίως της Πολυξένης), οι οποίες, όπως θεωρείται πιθανότατα από τη συγγραφέα, ομοιάζουν μεταξύ τους. Πβ. Μικέ (1996: 28). Για την προσέγγιση του ατομικού χαρακτήρα από την Αξιώτη, ως μέρος μιας ευρύτερης συλλογικότητας, είναι ενδεικτικά τα όσα γράφει στην αρχή του διηγήματος «Χερ Ντόκτορ» (Μάιος 1945): «Είμασταν τότε τέσσερις φίλοι: ο ένας άντρας, τρεις γυναίκες. Ποιοι ήταν δε χρειάζεται. Όχι πως δεν έχουν ονόματα. Αλλά γιατί **οι ζωές οι τέτοιες, δεν έχουν όνομα ξεχωριστό. Είνε πρώτα ο εαυτός τους, αλλά μαζί είνε κι' άλλοι πολλοί**.» [η έμφαση δική μου]

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

χαρακτήρων και κυρίως η απώλεια των ατομικών χαρακτηριστικών της ηρωίδας, τόσο ως αυτόνομης προσωπικότητας όσο και ως γυναίκας.

Μπορεί κανείς γενικά να παρατηρήσει με βεβαιότητα ότι στο έργο της Αξιώτη, εκτός από την ατομική ιστορία της Πολυξένης, «συγγράφονται» γενικά οι φωνές των ανθρώπων του λαού, οι εμπειρίες, οι «ιστορίες» και οι φωνές των οποίων συνθέτουν την αφήγηση του εικοστού αιώνα:

> *«Ε, να, αυτοδά μας πόμεινε κι εμάς. Αυτό είν' η πλερωμή μας. Αυτό είν' η δικιά μας φωνή που θ' ακουστεί, αφού δε μας αφήνουνε ν' ακουστεί η άλλη: του λάρυγγά μας. Πως κάνομε εμείς έργατα που θα τα γράφουνε οι γραφές. Χρόνια. Σαν το Δυσσέα.»*
> (151)

Η οδυσσειακή περιπλάνηση, οι ταλαιπωρίες και η επιβίωση των απλών ανθρώπων, όπως φιλτράρονται μέσα από το κοσμοαντιληπτικό πρίσμα της ηρωίδας της, αλλά και από την αφηγητική εστίαση του τελευταίου κεφαλαίου, αποτελεί το ουσιαστικό αντικείμενο της αφήγησης της Αξιώτη. Το αφήγημα – *έργο* της συγγραφέως – αναλαμβάνει να περιγράψει τα *έργατα* των ανθρώπων της λαϊκής τάξης, να εκφράσει, να διατηρήσει και να προβάλει τη ζωή και τη δράση τους, να αποδώσει τα κατορθώματα και τις ταλαιπωρίες κατεξοχήν «αγράμματων» ανθρώπων (πβ. 50, 86) σε γραπτή μορφή, συνθέτοντας μια «επική» αφήγηση, λαϊκή τόσο στον πυρήνα της ιστορίας της, όσο και στο κοινό στο οποίο κατεξοχήν απευθύνεται. Δημιουργείται έτσι μία «κόκκινη γραμμή στην ιστορία» (Foley 1993: 326), η οποία παρέχει στους μεταγενέστερους ένα «παρελθόν» αγώνων, επιδιώξεων, διώξεων και ιδεολογικής πίστης, το οποίο μπορεί να αξιοποιηθεί ως άξονας αναφοράς, σημείο προσδιορισμού και έμπνευσης για αντίστοιχους μελλοντικούς αγώνες. Η σημασία έτσι του ιστορικού υποβάθρου στο έργο της Αξιώτη, η μεταβατικότητα της εποχής και η παράλληλη διαμόρφωση ατόμου και κοινωνίας το κατατάσσουν στην τελευταία υποκατηγορία του «μυθιστορήματος ανάδυσης», κατά την τυπολογία του Bakhtin (1986: 23 – 24).

Την ερμηνεία αυτή ενισχύει ένα από τα βασικά αφηγηματικά χαρακτηριστικά που αναδεικνύεται στο έργο και αφορά την «πολυφωνία» της αφήγησης, στον υφολογικό βεβαίως και όχι στον ιδεολογικό (ή κοσμοαντιληπτικό) άξονα. Στο κείμενο «ακούγεται» συχνά ο ευθύς λόγος διαφόρων προσώπων, που, από απλοί «κομπάρσοι» στο επίπεδο της μυθοπλαστικής μικροϊστορίας, μετατοπίζονται στο

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

επίκεντρο της αφήγησης, διηγούμενοι τη δική τους «ιστορία», με τη δική τους «φωνή». Έτσι οι μικρές αυτές «ιστορίες» συνθέτουν τελικά την *Ιστορία* της Ελλάδας στις αρχές του εικοστού αιώνα. Οι επιμέρους φωνές επηρεάζουν εξάλλου τη συνείδηση και την οπτική της ηρωίδας, ενώ παράλληλα λειτουργούν ως «ζωντανές» μαρτυρίες για τα γεγονότα στα οποία αναφέρονται, οι οποίες τρόπον τινά θεωρούνται ότι δεν χρήζουν αφηγηματικής μεσολάβησης.[449] Με τον τρόπο αυτό το κείμενο φέρει εμφανή τα χαρακτηριστικά του «χρονικού», στο οποίο δίνεται η εντύπωση ότι αποτυπώνεται «άμεσα» και «αδιαμεσολάβητα» η πραγματικότητα των αφηγούμενων περιστατικών.[450]

Εξάλλου, στα περισσότερα σημεία όπου υπάρχουν αφηγήσεις τρίτων, η ηρωίδα αποσύρεται όχι μόνο ως πρωταγωνίστρια αλλά και ως απλός μάρτυρας, ενώ την περιφερειακή παρουσία της ο αναγνώστης μπορεί απλά να εικάσει. Στην πραγματικότητα όμως στα σημεία αυτά κυριαρχεί η αφηγητική εστίαση, καθώς τόσο η ηρωίδα-που-ζει όσο και η ηρωίδα-που-θυμάται δεν αξιοποιούνται εμφανώς ως εστιαστές. Το αποτέλεσμα του αφηγηματικού αυτού τρόπου είναι η δημιουργία της εντύπωσης μιας άμεσης προσέγγισης του λόγου των δευτερευόντων αυτών χαρακτήρων (που ακριβώς με την αφήγησή τους προβάλλονται στο αφηγηματικό προσκήνιο), χωρίς την πιθανόν διαστρεβλωτική ή σε κάθε περίπτωση υποκειμενική επέμβαση του συναισθήματος, της λογικής επεξεργασίας, ή της μνήμης της ηρωίδας. Ο αναγνώστης αφήνεται να αντλήσει μόνος του τα συμπεράσματα, χωρίς (επιφανειακά) να επηρεάζεται από τη συνείδηση της ηρωίδας, παρόλο που και μόνη η διαδικασία επιλογής και προβολής αυτών των αφηγήσεων αποτελεί αφεαυτού στοιχείο υποκειμενικό.

---

[449] Πβ. την παρατήρηση του Aragon σε γράμμα που απευθύνει στην Αξιώτη το 1948 σχετικά με την επικείμενη μετάφραση του έργου στα γαλλικά: «Το μυθιστόρημά σας, Κυρία, είν' ένα δώρο που προσφέρετε στην πατρίδα μου και χαίρομαι που είμαι σε θέση να εκφράσω τις ευχαριστίες μου γι' αυτό. Ελάχιστες φορές μούτυχε να συγκινηθώ τόσο πολύ απ' την ανάγνωση ενός μυθιστορήματος. **Το βιβλίο αυτό είναι γεμάτο από αντίλαλους, από τραγούδια κι από φωνές**: πώς να μην είμαι περήφανος, ακόμα μια φορά, που πιστέψατε πως μόνο η δικιά μας γλώσσα μπορούσε να τα εκφράσει όλα τούτα;» (Aragon 1986). [η έμφαση δική μου]

[450] Την εντύπωση του χρονικού ενισχύει η σύμπτωση του χρόνου συγγραφής του μυθιστορήματος με το χρόνο στον οποίο εκτυλίσσεται η ιστορία (το τέλος της φθάνει την πρώτη Δεκεμβρίου του 1946, μήνας στον οποίο εκδίδεται το έργο). Έντονη έτσι είναι η αίσθηση της αμεσότητας και επικαιρότητας στην αφήγηση, ενώ υπονοείται επίσης κάποια αντιστοιχία ή τουλάχιστον ομοιότητα με εμπειρίες της ίδιας της Αξιώτη, η οποία, όπως προαναφέρθηκε, είναι περίπου συνομήλικη με την ηρωίδα της, υπήρξε μέλος του ΚΚΕ, συμμετείχε στην αντιστασιακή δράση εναντίον του Μεταξά και κατόπιν των Γερμανών, και μεγάλωσε χωρίς τη μητέρα της, η οποία εγκατάλειψε την οικογένεια, με τη φροντίδα του πατέρα της, μουσικού και αυτού, όπως ο μυθοπλαστικά αντίστοιχός του. Κατά τον Καρβέλη (1992: 263) το γεγονός της εγκατάλειψης της Αξιώτη από τη μητέρα της επηρεάζει τη συγγραφική της παραγωγή: «η πίκρα γι' αυτή τη στέρηση και την εγκατάλειψη – η μητέρα της άφησε τον πατέρα της και ξαναπαντρεύτηκε στην Αθήνα – θ' αποτυπωθεί σ' ολόκληρο σχεδόν το έργο της.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Ως βασικό χαρακτηριστικό της αφήγησης αναδεικνύεται αντίστοιχα ο τρόπος «παράθεσης» των εξωτερικών γεγονότων, της «αντικειμενικής» πραγματικότητας, όπως την αντιλαμβάνεται τουλάχιστον η ηρωίδα και την αναπολεί αργότερα η ίδια, και οδηγεί, σε εκφραστικό επίπεδο, στη «φωνογραφική» καταγραφή του λαϊκού ιδιώματος, κυρίως κατά την παράθεση διαλόγων. Το στοιχείο αυτό προβάλλει την εντύπωση της προφορικότητας, η οποία είναι έντονη όχι μόνο στο ύφος και στο λόγο των προσώπων του λαού αλλά και στην απρόσωπη αφηγηματική φωνή, όπου αυτή γίνεται αισθητή.[451] Το λεξιλόγιο, οι ιδιωματισμοί σε φραστικό, γραμματικό και συντακτικό επίπεδο, κλπ. παραπέμπουν εμφανώς σε μια προφορική λαϊκή γλώσσα που επηρεάζει έντονα το αφηγητικό ιδίωμα.[452] Με τον τρόπο αυτό επιχειρείται η εντύπωση «αντικειμενικής» παρουσίασης των γεγονότων, παράλληλα με την απόδοση της ατομικής πορείας εξέλιξης της Πολυξένης, στην υποκειμενική σφαίρα της προσωπικότητάς της. Το αποτέλεσμα που παράγεται έτσι είναι η αίσθηση «αντικειμενικής» καταγραφής μιας «υποκειμενικής» αλήθειας. Η έννοια της υποκειμενικότητας αφορά την επιλογή ενός συγκεκριμένου μυθοπλαστικού προσώπου και της πορείας του, γεγονός που επιτρέπει ακριβώς τη συμπάθεια και

[451] Το ύφος του έργου, που συγκλίνει προς την προφορική ομιλία ή τη λαϊκή αφήγηση, επαινείται ήδη από τον Αντ. Κόμη το 1947: «έχει ένα ύφος λιτό και ζωντανό που της χαρίζει πρωτοτυπία και χάρη απαράμιλλη. Αν κανένας αναγνώστης της αμφιβάλλει γι' αυτό, τότες σημαίνει πως δεν πρόσεξε και δεν κατάλαβε ότι η Μέλπω Αξιώτη όταν γράφει, δεν κάνει άλλο παρά να κουβεντιάζει, και αν ενδιαφέρεται για κάτι, είναι για το πώς θα δώσει στη φράση της το ρυθμό και τη φυσικότητα της ζωντανής κουβέντας, χωρίς βέβαια να γνοιάζεται για τη θέση που πρέπει, για το μάτι να πάρει, η κάθε λέξη στο χαρτί. Κάποτες μάλιστα η «κατά παράταξιν» σύνταξή της σου δημιουργεί την εντύπωση ότι ακούς την παραστατικήν κουβέντα του λαϊκού αφηγητή, και κάποτες πάλι σου φέρνει στο νου κείμενα της παλιάς μας πεζογραφίας, και ακόμη τη «Γυναίκα της Ζάκυνθος» του Σολωμού.». Ο Κόμης σχολιάζει επίσης θετικά την «πιστή» και «ζωντανή» απόδοση των περιστατικών, θεωρεί ωστόσο ως μειονέκτημα την «έλλειψη σχεδίου» που διακρίνει στο έργο και τις «άχρηστες» λεπτομέρειες που ενσωματώνει. (Κόμης 1947) Η έλλειψη «καταστρωμένου σχεδίου» και η χαλαρή σύνδεση «στιγμιοτύπων» και «προσωπικών αναμνήσεων» σχολιάζεται επίσης από τον Ραφαηλίδη (1966).

[452] Για το έντονο στοιχείο της προφορικότητας στο έργο της Αξιώτη (κυρίως στο *Δύσκολες νύχτες* και το *Σπίτι μου*) δες Saunier (2005: 33 – 56). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: «Το κείμενό της, ειδικά στα τμήματα σε ευθύ λόγο που περιέχουν τα λόγια των προσώπων, παρουσιάζει κάποια αναλογία με το κείμενο του Μακρυγιάννη […] Αν επιτρέπεται να καταθέσω εδώ προσωπική μαρτυρία, η ίδια η Αξιώτη, όταν της υπέδειξα την ιδέα αυτής της συσχέτισης, συμφώνησε και προσέθεσε ότι της το είχαν άλλωστε ξαναπεί, και ότι θεωρούσε αυτή τη συγγένεια πολύ κολακευτική για την ίδια.» (55). Την ιδεολογική και γλωσσική «συγγένεια» της Αξιώτη με το έργο του Μακρυγιάννη φαίνεται να μαρτυρεί εξάλλου η εισαγωγή του αποσπάσματος από τα απομνημονεύματά του, στο τέλος του *Εικοστού αιώνα*, που διαβάζει ο Αιμίλιος στους υπόλοιπους φυλακισμένους (168 – 169). Χαρακτηριστικά, η φράση του Μακρυγιάννη «πατρίς, να μακαρίζεις γενικώς όλους τους Έλληνες, ότι θυσιάστηκαν για σένα …» ενσωματώνεται στο λόγο του πατέρα της Πολυξένης (και στον αφηγηματικό λόγο της Αξιώτη) («Πατρίς, να μακαρίζεις κι εμάς τους σημερινούς!» 170), αναδεικνύοντας όχι μόνο τη συνέχεια του αγώνα των ανθρώπων του λαού για την ελευθερία της πατρίδας τους, αλλά και μια αφηγηματική συνέχεια που συνδέει το έργο της Αξιώτη με την καταγραφή της «προφορικής ιστορίας» του Μακρυγιάννη. Η Διδώ Σωτηρίου (1966) προχωρά ακόμη περισσότερο, υποστηρίζοντας ότι το έργο της Αξιώτη «έχει την ίδια σημασία που είχε το έργο του Μακρυγιάννη για τη δημιουργία του ελληνικού πεζογραφικού ύφους». Ο *Εικοστός αιώνας* χαρακτηρίζεται από την ίδια ως «λαϊκό έπος της αντίστασης».

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

συνταύτιση του αναγνώστη με τη ζωή και τις επιλογές της ηρωίδας. Η «υποκειμενικότητα» ωστόσο δεν αναφέρεται στην ορθότητα των ιδεολογικών επιλογών της˙ ως προς αυτές ισχύει η «αντικειμενικότητα», που προαναφέρθηκε.

Δημιουργείται κατά συνέπεια ένα ιδιότυπα «μεικτό» είδος αφηγηματικής μεσολάβησης, που αντλεί συγκεκριμένα στοιχεία τόσο από την ετεροδιηγητική όσο και από την ομοδιηγητική αφήγηση. Η *εντύπωση* της αυτοδιήγησης δημιουργείται στο μεγαλύτερο μέρος του έργου, κατά το οποίο υπενθυμίζεται κατ' επανάληψιν στον αναγνώστη ότι τα αφηγημένα περιστατικά είναι αντικείμενο μνήμης της Πολυξένης στη φυλακή. Απαντούν έτσι στο κείμενο κάποια στοιχεία που χαρακτηρίζουν περιπτώσεις αυτοδιήγησης, όπως η «διφυΐα» που προκύπτει από τη χρονική διαφορά της ηρωίδας – που – ζει και αυτής που – θυμάται, καθώς και η διαφορά της οπτικής (κυρίως ερμηνευτικής ή «εννοιολογικής», κατά τη Φαρίνου – Μαλαματάρη 1987: 245), λόγω της αφηγηματικής αυτής απόστασης. Δεν πρόκειται ωστόσο για αυθεντική περίπτωση αυτοδιηγητικής αφήγησης, καθώς δεν υπάρχει καθεαυτό το Εγώ που *αφηγείται*, σε αντιπαράθεση προς το Εγώ που *βιώνει*. Αντίθετα, μια **τριτοπρόσωπη αφηγηματική φωνή** παρουσιάζει μια ηρωίδα που ***θυμάται*** τον εαυτό της να ***βιώνει*** κάποια γεγονότα. Η τριτοπρόσωπη εκφορά συμβάλλει στη δημιουργία της εντύπωσης αντικειμενικότητας, που προσιδιάζει στα προλεταριακά Bildungsroman (Foley 1993: 335), και η οποία αντισταθμίζει την προσωπική ανάμνηση και βίωση των συγκεκριμένων γεγονότων και την υποκειμενικότητα των επιλογών, τόσο σε επίπεδο των πράξεων όσο και σε αυτό της μνήμης.

Η ετεροδιήγηση είναι προφανής κυρίως στο πρώτο κεφάλαιο, όπου παρουσιάζονται συμβάντα (λχ. η γέννηση και τα πρώτα παιδικά χρόνια), τα οποία η Πολυξένη αδυνατεί να γνωρίζει και να αναπολεί, καθώς και στην αφήγηση που ακολουθεί τη θανάτωση της ηρωίδας (136 – 170), με αποκορύφωμα την πρώτη (και μοναδική) εμφανή παρουσίαση ενός αφηγητή που ενυπάρχει στην τελευταία φράση του έργου: «Αντίο σας» (170). Η απεύθυνση αυτή προϋποθέτει κάποια «εμφανή» αφηγητική υπόσταση, που σε κανένα άλλο σημείο του έργου δεν έχει αποκαλυφθεί και αφηγείται την ιστορία, και παράλληλα κάποιους (ιδεατούς) αναγνώστες. Η αφηγητική αυτή φωνή μπορεί επίσης να εντοπιστεί στις αναφορές στο «παρόν» που φέρεται να μοιράζεται ο αφηγητής με τον αναγνώστη (λχ. «δεν ξαναβγήκανε μέχρι σήμερα» 18), καθώς και σε συγκεκριμένες αφοριστικές αναφορές σε ενεστωτικό χρόνο (λ.χ. «Η ζωή δε χαλιέται με τη φωτιά, όπως ο άνθρωπος. Είναι αιώνια.» (170).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Η αφηγητική εστίαση είναι επίσης κυρίαρχη σε σημεία όπου παρέχεται το τοπικό, χρονικό και ιστορικό πλαίσιο των συμβάντων της αφήγησης (λχ. 17 – 18, 45, 105 – 108, 170, κ.ά). Η ευρύτερη αυτή εποπτεία δεν είναι απόλυτα ασυμβίβαστη με την εστίαση της Πολυξένης – που – θυμάται μέσα από τη φυλακή και την πληροφόρηση που ίσως απέκτησε εκ των υστέρων, πουθενά ωστόσο δεν γίνεται εμφανής παρόμοια σύνδεση και κυρίως δεν μπορεί να εντοπιστεί καμία κειμενική ένδειξη στα παραπάνω σημεία που να εντάσσει τις συγκεκριμένες αναφορές στο αντιληπτικό πρίσμα της ηρωίδας.[453] Παρόμοια χωρία συνθέτουν ουσιαστικά μια αφηγηματική περιοχή η οποία πρέπει να τεθεί επιστημολογικά εκτός του μυθοπλαστικού χωροχρόνου, καθώς δημιουργούν μια «πραγματικότητα», την οποία αξιώνεται να μοιραστεί ο αναγνώστης όχι μόνο σε επίπεδο χρόνου («δεν ξαναβγήκανε μέχρι σήμερα» 18) αλλά κυρίως ιδεολογικής «αλήθειας».[454] Αυτή η «εξω-μυθοπλαστική» (*extra-fictional*, Branigan 1992: 88 – 89) περιοχή της αφήγησης, δημιουργεί ένα «κοινό» πεδίο μεταξύ του υπονοούμενου συγγραφέα (*implied author*) και του αναγνώστη, στην ιδεολογική δυναμική του οποίου εγγράφονται κρίσεις σχετικά τόσο με τη μυθοπλασία, όσο και με την «αλήθεια» της πραγματικότητας που εμπερικλείει την ιστορία και την ίδια την αφηγηματική πράξη. Σε αυτό το πεδίο πλαισιώνεται γενικά το σύνολο του ιδεολογικού κατασκευάσματος που οικοδομείται μέσω της αφήγησης. Στοιχεία της συγκεκριμένης ιδεολογίας συνιστούν η προβολή των αναγκών και δικαιωμάτων του απλού ανθρώπου, η αυθαίρετη καταπάτησή τους σε ατομικό και εθνικό επίπεδο κατά το «δίκαιο του ισχυρού», οι διαχρονικοί αγώνες για την ελευθερία και την αξιοπρέπεια.

Επιπλέον, ως προς τα είδη της εστίασης που χρησιμοποιούνται, μπορούν να προσδιοριστούν στην αφήγηση και οι τρεις μορφές της: αρχικά η (περιορισμένη) «αντιληπτική» (*perceptual*, Rimmon – Kenan 1983: 71 – 85) εστίαση της ηρωίδας που βιώνει τα μυθοπλαστικά γεγονότα, χωρίς να τα αντιλαμβάνεται πλήρως και να τα ερμηνεύει. Κατόπιν, η «ψυχολογική» (*psychological*) εστίαση της Πολυξένης που

---

[453] Λ.χ. «Βρέθηκε ο κόσμος κάποτε μέσα στο καλοκαίρι. Το ’λεγαν, καλοκαίρι του 1939. Εκατομμύρια άνθρωποι σ’ όλα τα πλάτη της γης ακόμα κοιμόνταν αμέριμνοι. Μα μες σε εργοστάσια, σε σκοτεινές στοές, μαρμάρινα παλάτια και πλατιές λεωφόρους, κατασκευάζονταν νύχτα μέρα ο θάνατος.» (75).

[454] Λ.χ. «Με στολή και παράσημο, σε στάση προσοχής, κι ένα κλειδί στο χέρι, σύμβολα του καιρού μας, και μια χώρα που τη στόλιζαν πάνω από 4 χρόνια να τους την ετοιμάσουνε, οι αρχές επαράδωσαν την πόλη της Αθήνας μπρος σ’ ένα καφενείο. Μια Κυριακή πρωί. […] Έτσι μια ιστορία τεσσάρων χρόνων τέλειωνε. Είχε πάρει το όνομα «Τρίτος Ελληνικός Πολιτισμός». Όπως αποτραβιότανε εκείνη η παλίρροια, άφηνε πίσω της πολλούς νεκρούς, πολλές φυλακές σε δράση, πολλούς χαφιέδες και σακάτηδες, πολύ κλάμα, και γνώση. Μια μάχη πάλι ετέλειωνε, μια διπλή μάχη, μέσα κι έξω, και μια άλλη ευθύς άρχιζε. Την ετριγύριζε ο Απρίλης, και τρεις ξένοι καταχτητές.» (101 – 102).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

θυμάται τον εαυτό της να βιώνει, εστίαση η οποία επενδύει άμεσα ή έμμεσα συναισθηματικά και σε μεγάλο βαθμό ερμηνευτικά τα παραπάνω γεγονότα, ακόμη και μόνο με την επιλογή τους ως αντικείμενο ανάμνησης. Τέλος, η ιδεολογική (*ideological*) εστίαση, που εντοπίζεται τόσο στην Πολυξένη – που – θυμάται όσο και στην αφηγητική τριτοπρόσωπη εστίαση, η οποία προωθεί το κυρίαρχο ιδεολογικό στίγμα του κειμένου.

Είναι αξιοσημείωτο επίσης ότι, όπως επισημάνθηκε παραπάνω, σε μεγάλο μέρος της αφήγησης δεν υπάρχει κατά κανόνα διείσδυση στις σκέψεις, τα συναισθήματα και τις εσωτερικές διεργασίες των ηρώων μέσω της ενδοσκοπικής εστίασης. Ένας βασικός λόγος γι' αυτό είναι η χρήση της τεχνικής της «ανάμνησης» από την ηρωίδα παρελθοντικών γεγονότων. Η ηρωίδα έτσι δεν μπορεί να παρουσιαστεί να έχει πρόσβαση στο μυαλό και στην ψυχολογία των άλλων χαρακτήρων. Πρέπει να παρατηρηθεί όμως ότι ο αναγνώστης δεν έχει γενικά εκτενή πρόσβαση στις εσωτερικές διεργασίες, τη σκέψη και τη συνείδηση ούτε της ίδιας της ηρωίδας, τουλάχιστον μέσω του (ενδιάθετου) λόγου της. Αντίθετα, οι σκέψεις της είτε μεσολαβούνται συνήθως σε περιορισμένες περιπτώσεις ψυχο-αφήγησης, είτε παρουσιάζονται ως εκφερόμενος λόγος / μονόλογος, και συνεπώς «ακουόμενος» τρόπον τινά από τον αναγνώστη. Για το λόγο αυτό χρησιμοποιούνται οι εκφράσεις «έλεγε», «είπε» (31) (και σπάνια «σκέφτηκε» 15, 48 κ.ά.). Η ηρωίδα, με ελάχιστες εξαιρέσεις, δεν αφήνεται να ξεδιπλώσει «μόνη» της τις σκέψεις, να αρθρώσει εσωτερικό (μονό)λογο, να αυτονομηθεί από την εξάρτησή της από μια απροσδιόριστη αφηγητική μεσολάβηση, που αναλαμβάνει να εκφράσεις τις σκέψεις της, όπου υπάρχει αναφορά σε αυτές.[455] Η αποφυγή αναφοράς σε σκέψεις, συναισθήματα και εσωτερικές διεργασίες δημιουργούν και πάλι την εντύπωση της «αντικειμενικής» παράθεσης των εξωτερικών συμβάντων, χωρίς την όποια παραμορφωτική μεσολάβηση της ατομικής συνείδησης.

Οι παραπάνω παρατηρήσεις ωστόσο αφορούν κυρίως την ηρωίδα κατά τη διάρκεια της διαμόρφωσής της, οπότε με τον τρόπο αυτό τονίζεται η άγνοιά της στο χρονικό αυτό σημείο της ζωής της. Αντίθετα, αναφορά σε εσωτερικές διεργασίες γίνεται κατά κύριο λόγο σε σχέση με την ηρωίδα που βρίσκεται στη φυλακή, οπότε

[455] Μία από τις εξαιρέσεις σύντομου παρατιθέμενου μονόλογου, που ξεκινά από μία εισαγωγή ψυχο-αφήγησης και καταλήγει σε αυτήν, αποτελεί το παρακάτω χωρίο: «Τι να πει η Πολυξένη τότε, δεν είπε τίποτα, εσκεφτότανε. Σκεφτότανε πως ο πατέρας της, που ήταν πάντα τόσο αμίλητος, τα 'λεγε μαζεμένα. Κάποτε. Κάθε τόσο. Κι ίσως γι' αυτό σου 'κανε εντύπωση. Κι έδινες πολλή προσοχή. Αλλά δεν ήτανε και μάνα! Τι να του πεις; Πού πας, πού εβάδιζες; Ήτανε εκείνος άντρας. Ίσως στις μάνες όλα λέγουνται. Δεν ήξερε. Δεν είχε μάνα.» (48)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

έχει αποκτήσει την απαιτούμενη γνώση και αυτογνωσία για την ερμηνεία των εξωτερικών συμβάντων και την αντίληψη συναισθημάτων. Κατά το τέλος της ζωής της, όταν αναγκαστικά εμποδίζεται από την *πράξη* και την ενεργή δραστηριοποίηση, η ηρωίδα αποκτά τη δυνατότητα, το χρόνο (και τη σχετική αποστασιοποίηση που προσφέρει ο επερχόμενος θάνατος) να επεξεργαστεί συναισθηματικά, ψυχολογικά και ερμηνευτικά τις εμπειρίες που συγκέντρωνε στην προηγούμενη περίοδο της ζωής της. Προβαίνει κατά κάποιον τρόπο σε μια *ανα-σκόπηση* της προηγούμενης ζωής της, έναν *απολογισμό* των πεπραγμένων της, διαδικασίες που ενέχουν έντονα το στοιχείο της ενδοσκόπησης.

Σχετική με τα παραπάνω είναι και η επιλογή της κυκλικής χρονικότητας στην αφήγηση. Αντί της ευθύγραμμης περιγραφής της πορείας της ηρωίδας από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση και το θάνατό της προτιμάται η *in medias res* αφήγηση των συμβάντων, η οποία αποδίδει καταρχάς τη γραμμική εξέλιξη της πορείας της ηρωίδας, μέσω της αναληπτικής αφήγησης, με αποτέλεσμα να διαγράφονται εμφανώς τα βήματα της πορείας αυτής. Έπειτα, επιτρέπει το «σχολιασμό» των βιούμενων γεγονότων από την Πολυξένη – που – θυμάται, συμπληρώνοντας έτσι (και τονίζοντας αντιστικτικά) την άγνοια της διαμορφούμενης ακόμη νεαρής Πολυξένης. Κυρίως όμως αποδίδει ακριβώς την εντύπωση της *προδιαγεγραμμένης* πορείας εξέλιξης. Η επιλογή του συγκεκριμένου τρόπου χρονικής άρθρωσης συντελεί στη δημιουργία ενός «κλειστού» πλαισίου τόσο εξελικτικού όσο και ιδεολογικού: η πορεία της ηρωίδας παρουσιάζεται προκαθορισμένη αφηγηματικά και ιδεολογικά.: ο αναγνώστης γνωρίζει εξαρχής την κατάληξη της πορείας της ηρωίδας, προβάλλοντας το αναπόφευκτο *τέλος* της, με τη διττή έννοια της περαίωσης και της τελείωσης.

I. 2. Το Bildungsroman *à thèse*

Το προλεταριακό Bildungsroman, όπως προσδιορίζεται από τη Foley (1993), διαθέτει έντονα τα χαρακτηριστικά που συνδέονται με το λεγόμενο μυθιστόρημα «ιδεολογίας» (*ideological novel* ή *roman à thèse*), κατά τον ορισμό της Suleiman: «Το *roman à thèse* είναι ένα μυθιστόρημα γραμμένο κατά τον τρόπο του ρεαλισμού (βασίζεται δηλαδή στην αισθητική της αληθοφάνειας και της αναπαράστασης), το οποίο σηματοδοτεί τον εαυτό του στον αναγνώστη ως πρωταρχικά διδακτικό σε πρόθεση, επιδιώκοντας να καταδείξει την εγκυρότητα ενός πολιτικού, φιλοσοφικού ή

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

θρησκευτικού δόγματος» (Suleiman 1983: 7). Τα γενικά χαρακτηριστικά αυτού του «στρατευμένου» μυθιστορήματος μπορούν να συνοψιστούν ως εξής: είναι ευδιάκριτος ο τελεολογικός χαρακτήρας της αφηγημένης ιστορίας, υπάρχει κάποιο συγκεκριμένο «τέλος», σκοπός, που προηγείται και υπερβαίνει την ίδια την ιστορία. Η αφηγημένη ιστορία συνδέεται με μια σαφή ερμηνεία της και παραπέμπει σε συγκεκριμένη δράση που θεωρείται εφαρμόσιμη στην «πραγματική» ζωή του αναγνώστη. Η «μονοσημία» της ερμηνείας και της επιδιωκόμενης συμπεριφοράς επιτυγχάνεται είτε με την περισσότερο ή λιγότερο πρόδηλη αναφορά τους εκ μέρους ενός κυρίαρχου αφηγητή που διαθέτει απόλυτη αυθεντία, είτε με την «καθοδηγούμενη» αφηγηματικά συμπλήρωσή τους εκ μέρους του αναγνώστη, με βάση κειμενικούς δείκτες και συμφραζόμενα (λχ. οι «πλεονασμοί» (*redundancies*) σε διάφορα κειμενικά επίπεδα που μειώνουν τα ερμηνευτικά κενά). Επιπλέον, προβάλλεται έντονα στα έργα του είδους ένα ιδεολογικό σύστημα και μαζί του ένα σαφές, δυϊκό, απόλυτα μανιχαϊστικό σύστημα αξιών: η «ορθή» ιδεολογία, συμπεριφορά, κοσμοθεωρία, κλπ., που εντοπίζεται στους θετικούς ήρωες διαχωρίζεται με σαφήνεια από τη λανθασμένη των αρνητικών. Το σύστημα αυτό προϋποθέτει την ύπαρξη ενός δογματικού περικειμένου, που υπάρχει ανεξάρτητα από την αφήγηση και από το οποίο η τελευταία αντλεί την εγκυρότητά της. Το «δόγμα» αυτό (φασισμός, καθολικισμός, κλπ. ή, όπως στην περίπτωσή μας, μαρξισμός) καθορίζει σε τελική ανάλυση τη «θέση» του μυθιστορήματος, αποτελώντας ένα θεμελιώδες σύστημα νοηματοδότησης για το αφηγηματικό σύμπαν (Suleiman 1983: 54 – 57, 149 – 238).[456]

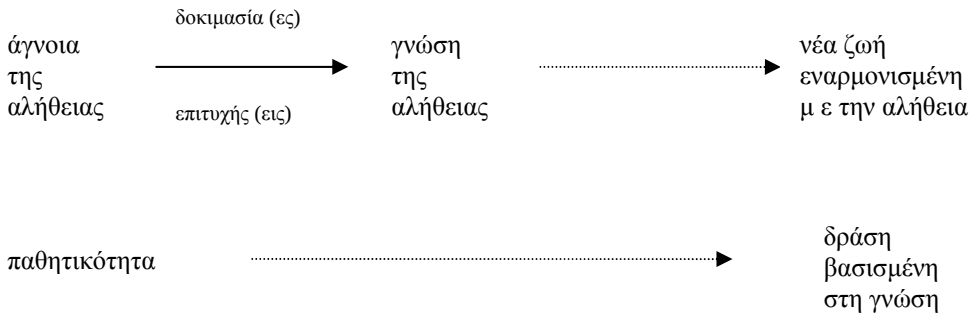
Το προλεταριακό Bildungsroman μπορεί έτσι να οριστεί ως μία μυθιστορηματική υποκατηγορία του *roman à thèse* και συνεπώς, ως προς την ευρύτερη κατηγορία του Bildungsroman, αποτελεί ένα *Bildungsroman à thèse*. Όπως υποστηρίζει η Suleiman (1983: 76), η χρήση του δομικού τύπου της μαθητείας για

[456] Το *roman à thèse* και οι λογοτεχνικές και ιδεολογικές παράμετροι που το προσδιορίζουν συζητείται ήδη στους γαλλικούς λογοτεχνικούς και κριτικούς κύκλους στις αρχές του 20ου αι., συνδεόμενο με το ευρύτερο ζήτημα της πολιτικής προπαγάνδας, ενώ επιχειρείται από πολλούς κριτικούς μια μάλλον αμφίβολη διάκρισή του από το μυθιστόρημα «ιδεών» (Suleiman 1983: 3 – 4). Από τους επικριτές του είδους τονίζεται γενικά η υποκειμενική παρατήρηση του συγγραφέα και η «διαστρεβλωμένη» απεικόνιση της πραγματικότητας, στην προσπάθειά του να αποδείξει τη θέση του, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η υπόρρητη έστω παρουσία της ιδεολογίας σε κάθε κωδικοποίηση, λογοτεχνική ή άλλη. Το ζήτημα αυτό συνδέεται άμεσα με τη συζήτηση για το ρόλο και τη λειτουργία της τέχνης που απασχολεί για μεγάλο διάστημα τη μεταπολεμική διανόηση, ενώ σε δημοσιεύματα της εποχής γίνεται λόγος ακριβώς για τη «**θέση**» στην τέχνη και στη λογοτεχνία ειδικότερα (λχ. *Ελεύθερα Γράμματα* 53: 308, 54: 323, 55: 338, 56: 354 – 355, 57: 366 = μετάφραση σε συνέχειες του δοκιμίου του Αλμαζώφ «Η θέση στη λογοτεχνία»).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

τους σκοπούς του μυθιστορήματος με θέση έχει ως συνέπεια η αυτογνωσία των ηρώων να μην αποτελεί πλέον αυτοσκοπό, αλλά απλή συνέπεια του γεγονότος ότι οι ήρωες γνώρισαν και υιοθέτησαν την «ιδεολογική αλήθεια». Η υιοθέτηση των συγκεκριμένων ιδεολογικών αρχών έτσι εγγυάται την «αυθεντικότητα» του εαυτού που ανακαλύπτει ο ήρωας και που ορίζεται εξάλλου με βάση τις ίδιες ιδεολογικές παραμέτρους. Παρόμοια, η υιοθέτηση του δόγματος καθιστά για τους ήρωες δυνατή τη μετάβαση στη δράση και την εισαγωγή στη «νέα ζωή», εναρμονισμένη με την αλήθεια που γνώρισαν: «Με αυστηρούς όρους, η μαθητεία του ήρωα λήγει όταν αποκτά την αυθεντική γνώση. Αλλά η επίκληση, τουλάχιστον, της μελλοντικής "ζωής του σε συμφωνία με την αλήθεια" είναι αναγκαίο μέρος της ιστορίας του». (Suleiman 1983: 76).

Σχηματικά η Suleiman αναπαριστά με τον ακόλουθο τρόπο τη θετική «παραδειγματική» μαθητεία (ως *roman à thèse*):



Ο ήρωας μέσα από επιτυχείς «δοκιμασίες» (που αφορούν κυρίως πράξεις ερμηνείας, αντίληψης και ορθής κρίσης των τεκταινόμενων και ιδεολογικών συμφραζόμενων) μεταβαίνει στη γνώση της αλήθειας. Η γνώση αυτή θα προσδιορίσει τη «νέα ζωή» που ανοίγεται για τον ήρωα στο τέλος του έργου και τη δράση που υπαινίσσεται το έργο ότι ο ήρωας θα αναλάβει αντίστοιχα (οι διακεκομμένες γραμμές σημαίνουν ότι τα στοιχεία που υποδεικνύουν αποτελούν αντικείμενο υπαινιγμού ή απλής αναφοράς και όχι αναπαράστασης στο κείμενο).[457]

Το σχήμα της Suleiman αποδίδει με μεγάλη πιστότητα την εξελικτική πορεία της ηρωίδας της Αξιώτη. Η πορεία της Πολυξένης, όπως παρουσιάστηκε αναλυτικά

[457] Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι η Suleiman στο έργο της αναφέρεται κυρίως σε ανδρικά Bildungsroman, αναγνωρίζοντας τη διαφορετικότητα των γυναικείων δειγμάτων του είδους και των αντίστοιχων «δομών μαθητείας» που εμπεριέχουν (Suleiman 1983: 266, σημ. 5). Το γεγονός ωστόσο ότι η περιγραφή της καλύπτει ικανοποιητικά τα χαρακτηριστικά των μυθιστορημάτων που εξετάζουμε αποτελεί μία ακόμη ένδειξη για το συμβατικό και παραδοσιακό χαρακτήρα των έργων, ως προς την παρουσίαση της γυναικείας Bildung και την έμφαση που δίνεται σε ιδεολογικά ζητήματα.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

παραπάνω, ακολουθεί μια αντίστοιχη ακριβώς μετάβαση από την άγνοια στη γνώση της ιδεολογικής αλήθειας, στη διαμόρφωση της ζωής της σύμφωνα με τη γνώση αυτή, στην εγκατάλειψη της παθητικότητας υπέρ μιας ζωής κοινωνικής δραστηριοποίησης και τελικά ενός θανάτου εναρμονισμένου (όπως και η σύντομη ζωή της) με την αλήθεια την οποία ανακάλυψε. Είναι χαρακτηριστικό ότι η γνώση που αποκτά η ηρωίδα, οι συνειδητοποιήσεις της κλπ. λαμβάνονται αξιωματικά ως ορθές. Τέτοιου είδους σιωπηρές προϋποθέσεις και *de facto* αποδοχές της «αλήθειας» συγκεκριμένων αντιλήψεων από πλευράς των μυθοπλαστικών ηρώων είναι συνηθισμένες για το είδος του «μυθιστορήματος με θέση». Δεν είναι τυχαίο επίσης ότι ο πατέρας της ηρωίδας έχει «τον τελευταίο λόγο» έναντι άλλων που διαφωνούν μαζί του σε λεκτικό και ιδεολογικό επίπεδο (π.χ. παππούς, θείος Πρόκος 90, βιομήχανος 72 – 74, 98, κ.ά.), γεγονός όμως που αντιστρέφεται στις συζητήσεις με την κόρη του, αφού αυτή έχει υιοθετήσει την αριστερή ιδεολογία.

Κατά την επιταγή εξάλλου του πατέρα της ηρωίδας «να διαβάζονται οι πράξεις μας» και να μένουν αναλλοίωτες «από τον καιρό» (56) η Αξιώτη επιχειρεί να συνθέσει ένα έργο στο οποίο οι πράξεις των ηρώων και οι ιδεολογικές κατεξοχήν επιλογές τους να είναι «εμφανείς» και να μην επιδέχονται παρερμηνειών ή εναλλακτικών αναγνώσεων. Είναι εμφανής έτσι η απρόσκοπτη και ευχερής κατηγοριοποίηση των ηρώων και των ιδεών τους ως προς την «ορθότητά» τους, κατά την κυρίαρχη ιδεολογία του κειμένου, το «δίκαιο» και το «άδικο», κλπ., χειραγωγώντας την αναγνωστική συμπάθεια του αναγνώστη προς την ηρωίδα και τις ιδέες που υιοθετεί. Η «ιδεολογία» γενικά που εμπνέει το έργο προωθείται μέσω μίας πολυεπίπεδης διαδικασίας που περιλαμβάνει την αξιοποίηση των χαρακτήρων και των βιωμάτων τους (επίπεδο δράσης και πλοκής), της μνήμης τους (η Πολυξένη – που – θυμάται αλλά και οι αφηγήσεις ιστοριών από δευτερεύοντες χαρακτήρες) και της αφηγητικής πλαισίωσης (επίπεδο που υπερβαίνει τα όρια της διήγησης, δημιουργώντας ένα «εξω-μυθοπλαστικό» πλαίσιο ιδεολογικής αναφοράς).

Όπως εξάλλου προαναφέρθηκε, η επαναληπτική περιγραφή της ταλαιπωρίας, της ανέχειας και των διώξεων ανθρώπων της λαϊκής τάξης, η ύπαρξη διαφόρων χαρακτήρων που υφίστανται παρόμοιες ταλαιπωρίες, η επανερχόμενη «αδικία» και σκληρότητα κυβερνώντων και εξουσιαστών, οι συγκλίνουσες ερμηνείες των χαρακτήρων σχετικά με την κατάσταση που βιώνουν, κλπ. συνθέτουν στοιχεία που επιβεβαιώνουν πλεοναστικά την κυρίαρχη ιδεολογία που διαπνέει το κείμενο της Αξιώτη. Ο υψηλός βαθμός έτσι της «πλεοναστικότητας» (*redundancy*) που

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

συναντάται στο κείμενο αποτελεί άλλη μία ένδειξη της ορθότητας της κατηγοριοποίησής του ως *roman à thèse* (Suleiman 1983: 149 – 197).

I. 3. Το προλεταριακό Bildungsroman της Αξιώτη και το ζήτημα του φύλου

Αναφέρθηκε παραπάνω ότι κατά το τέλος της ζωής της η Πολυξένη θεωρεί ότι επιτυγχάνει, πέρα από την πλήρη ένταξη στην συλλογική συνείδηση της εργατικής τάξης, την έμφυλη εξομοίωσή της με τον άνδρα. Παράλληλα, ο πατέρα της παρουσιάζεται να ερμηνεύει τη ζωή και το θάνατο της κόρης του ως απόδειξη της υποψίας του για την ισότιμη αξία της γυναίκας σε δυσχερείς ιστορικές συγκυρίες, όπως εκείνες που βίωναν:

> *«Και να όπου δεν εξαιρεί η Ιστορία τα φύλα. Καλά το υποψιάστηκα. Είτε λοιπόν γυναίκα, είτε άντρας αν ήτανε …»* (142)[458]

Η θεωρούμενη όμως επίτευξη της εξομοίωσης με τον άνδρα είναι μάλλον αμφιλεγόμενη, με σημερινά τουλάχιστον κριτήρια αναφοράς. Δεν πρόκειται ουσιαστικά για εξομοίωση αλλά περισσότερο για «προσομοίωση», καθώς ενέχει τη μορφή της απόκτησης από τη γυναίκα παραδοσιακά «ανδρικών» χαρακτηριστικών (ιδεολογική γνώση, γενναιότητα, αυτοθυσία), παρά αυτή της *εξίσωσης* των όποιων γυναικείων με τα ανδρικά.[459] Οι γυναίκες που στέκονται «πλάι» στους άντρες (69), αγωνίζονται για έναν κοινό με αυτούς στόχο, και σκοτώνονται στον αγώνα αυτό, υφίστανται ουσιαστικά μια απώλεια των θεωρούμενων ως γυναικείων χαρακτηριστικών τους (ανάμεσά τους η παθητικότητα, η δειλία, κλπ.), με στόχο την «εξύψωσή τους» (περισσότερο παρά την «εξίσωσή τους») στο επίπεδο των αντρών. Δεν είναι τυχαίο ότι στα παραμύθια της γριάς προς τα εγγόνια της, τη νύχτα της

[458] Παρόμοια, η αγωνιστικότητα των γυναικών φέρεται να τις εξαίρει σε ένα επίπεδο ισότιμο με αυτό των ανδρών, ακόμη και σε «ηγετικές» θέσεις, όπως αφηγείται ένας άλλος έγκλειστος σχετικά με μία γυναίκα «καπετάνισσα»: « Α, μη μου πεις γυναίκες!» λέει ο μπαλωματής. «Άμαν το πει το ναι η καρδιά τους! Χώρια απ' την αγάπη τους, κάθεμια, δίπλα δίπλα, αγαπά και τη λευτεριά. […] "Δεν έχομε άντρα", του 'πανε, "ο αρχηγός μας είναι γυναίκα". Σφάχτηκε εκείνη η καπετάνισσα ύστερα.» (150)

[459] Όπως παρατηρεί γενικά η Σακαλάκη (1984: 117 – 118), η οποία μελετά τις ιδεολογικές δομές και τις αξίες, σε ελληνικά μυθιστορήματα των ετών 1900 – 1980, «η πολιτική θεωρείται από την κυρίαρχη ιδεολογία σαν χώρος που επιφυλάσσεται στην ανδρική πράξη και σκέψη, χώρος στον οποίο η γυναίκα δεν μπορεί να εισέλθει παρά σε εξαιρετικές μόνο περιπτώσεις και διατρέχοντας τον κίνδυνο να χάσει τα χαρακτηριστικά που η ιδεολογία θεωρεί ως άρρηκτα συνδεδεμένα με τη θηλυκότητά της: παθητικότητα, γλυκύτητα, μητρότητα, μετριοφροσύνη, αγάπη κτλ.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

εκτέλεσης της Πολυξένης και των άλλων, η ηρωίδα και οι υπόλοιπες γυναίκες που εκτελέστηκαν, λογαριάζονται συλλογικά ως «παλικαράκια»:

> *«Οχ, τα παλικαράκια! οχ, σούρωνε απ' το κάρο! Εσούρωνε το γαίμα τους! Οχ, το 'βγαζεν το χώμα! Δεν μπορεί πια να πει! Το 'κανε κρούστα απάνω! Οχ, τα παλικαράκια! Σα τα σφαχτά τα πήρανε! Ποτάμι κι εκυλούσε! Θάλασσα κι εβρυχιόντανε! Παιδιά μου, μες στο κάρο ετούτη την ημέρα, πόσα παιδάκια επήγανε, ετούτη την ημέρα, παιδιά, μες σ' ένα κάρο έρωντες εσβήσανε … »* (136 – 137)

Επιπλέον, σε αφηγηματικό επίπεδο, παρά την ύπαρξη διαφορετικών αφηγηματικών φωνών, όπως προαναφέρθηκε, οι περισσότερες παραμένουν ανδρικές. Ακόμη και η φωνή της ηρωίδας, στα κεφάλαια που εμπεριέχουν τις προηγούμενες εμπειρίες της ζωής της, χάνει τη διακριτότητά της κάτω από την αυθεντία μιας κεντρικής αφηγηματικής φωνής, η οποία, παρόλο που οι αναγνώστες τείνουν να ταυτίσουν με τη συγγραφέα, διαθέτει όλα τα χαρακτηριστικά της κυρίαρχης, ηγεμονικής, ανδρικής αυθεντίας (Lanser 1992: 226). Έτσι, παρά την εμφατική δήλωση της ύπαρξης της διπλής οπτικής της Πολυξένης ως κεντρικής στην αφηγηματική διαδικασία, η «απρόσωπη» αφηγητική φωνή σφραγίζει ένα μεγάλο μέρος της αφήγησης και εμφανώς την αρχή και το τέλος της (170). Οι επανερχόμενες αναφορές στο γεγονός ότι η Πολυξένη «θυμάται» όλα αυτά που αποτελούν το αντικείμενο της αφήγησης λειτουργούν κατά κάποιο τρόπο αποπροσανατολιστικά, ως απόπειρες (επιφανειακής τουλάχιστον) κάλυψης της κεντρικής αφηγηματικής φωνής υπό το πρίσμα της μνήμης της ηρωίδας, παρά τη χρήση του τρίτου προσώπου. [460]

Σε αυτήν την απόπειρα ενίσχυσης της αληθοφάνειας της Πολυξένης – που – θυμάται ως κεντρικού κοσμοαντιληπτικού πρίσματος στην αφήγηση εντάσσεται η προσπάθεια σε κάποια σημεία να δικαιολογηθεί η «γνώση» που επιδεικνύεται:

> *Απάνω απ' την κουζίνα τους της Πολυξένης, απ' τα ψηλά, εφαινόντανε όλα. Ως μέσα μέσα εδιάκρινες, γιατί οι πόρτες ήταν ανοιχτές*. (42)

[460] Η Μικέ (1996: 26) μιλά αντίθετα για κλονισμό της θέσης του αφηγητή, ενώ κατά τη δική μας ερμηνεία αυτός ο «κλονισμός» είναι μόνο επιφανειακός.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Συνήθως όμως η ανώτερη αφηγητική γνώση παραμένει αδικαιολόγητη, ενώ πολλές από τις απόψεις της συγγραφέως φαίνεται να εκφέρονται μέσω αυτής ή του εμφανώς «ανδρικού» λόγου του πατέρα και του Αιμίλιου. Ενώ δηλαδή η Πολυξένη είναι η κεντρική ηρωίδα του έργου, όπως υποστηρίχθηκε, δεν φέρεται να αρθρώνει συστηματικά έγκυρο ιδεολογικό ή πολιτικό λόγο, παρά σε σπάνιες περιπτώσεις, κυρίως προς το τέλος της ζωής της.

Με βάση συνεπώς τα παραπάνω, μπορούν να εντοπιστούν δύο βασικοί ερμηνευτικοί άξονες της αφήγησης της Αξιώτη, ως προς την «επιτυχία» της Bildung της ηρωίδας και το «γυναικείο ζήτημα» γενικότερα, οι οποίοι μάλιστα, ως ένα βαθμό, φαίνεται να λειτουργούν αντιφατικά μεταξύ τους. Ο πρώτος άξονας αφορά την κεντρική δομική γραμμή της αφήγησης, κατά την οποία η ηρωίδα, μια γυναίκα αστικής τάξεως, κατορθώνει, μέσω της «ευεργετικής» επίδρασης δύο κυρίως σημαντικών ανδρών (του πατέρα της και του εραστή της), αλλά και μέσα από την εμπειρία ανθρώπων της εργατικής τάξης, να προχωρήσει σε μία πορεία από την (παιδική) άγνοια προς την (ενήλικη) γνώση. Η γνώση αυτή ταυτίζεται με την ιδεολογική της μύηση, με την «κάθοδό» της από την αστική τάξη και την ένταξή της στον κόσμο του λαού. Η ταξική αυτή «κάθοδος» διανύεται ταυτόχρονα από την ηρωίδα ως «άνοδος», σε άλλο όμως επίπεδο: αυτό του φύλου. Η Πολυξένη με τη δράση και την αυταπάρνησή της κατορθώνει να «εξυψωθεί» στο επίπεδο του Αιμίλιου και γενικά των ανδρών αγωνιστών, και μάλιστα, από μία άποψη να ξεπεράσει τον εραστή της (και τον πατέρα της) μέσω του θανάτου της για τον αγώνα. Δεν πρέπει να παραγνωριστεί το γεγονός ότι ο «εικοστός αιώνας» και η ιστορία του μεταδίδονται μέσω της γυναικείας υπόστασης:

> *Τρεις τόμους ιστορίας σίγουρα θα γιομίσουνε, κι εγώ τα στούμπωσα όλα μέσα σε μια καρδιά, πάνω σε δυο ώμους μιας γυναίκας, όσα γίνανε μέσα σ' αυτόν τον αιώνα μας. Τον εικοστό.* (103)

Η «εξύψωση» ωστόσο της ηρωίδας – και γενικότερα της γυναίκας, όπως υποστηρίχθηκε παραπάνω, δεν σημαίνει αναγκαστικά «εξίσωση». Αρχικά, οι γυναίκες οι οποίες «δεν εξαιρούνται» της διάκρισης από την Ιστορία φαίνεται ότι περιορίζονται στις «αγωνίστριες», σε γυναίκες οι οποίες εμφανίζουν χαρακτηριστικά τα οποία δεν συνδέονται συνήθως με το φύλο τους (λ.χ. δειλία, παθητικότητα,

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αδυναμία, ενασχόληση με το «ιδιωτικό», συναισθηματικός λόγος, κλπ.).[461] Κατά συνέπεια, δεν «εξισώνονται» τα (θεωρούμενα ως) γυναικεία χαρακτηριστικά αλλά αποτιμάται, από άνδρες «κριτές» της αξίας και της θέσης των γυναικών, η ομοιότητα με αυτούς, ως προς τη δράση και την αποφασιστικότητα που τυχόν επιδεικνύουν. Ο αξιακός πήχυς τίθεται από τον άνδρα, ο οποίος επιπλέον θα κρίνει (όπως ακριβώς ο πατέρας της ηρωίδας και ο Αιμίλιος) κατά πόσο επιτεύχθηκε η «απόδοση» της γυναίκας, ώστε να θεωρηθεί «ισότιμη» προς αυτόν.

Η Αξιώτη, όπως επισημάνθηκε, δεν φαίνεται να επιθυμεί μια ανοιχτή αμφισβήτηση του ρόλου των γυναικών στον ιδεολογικό χώρο στον οποίο ανήκει, αποκαλύπτοντας την ουσία της υπόθεσης κάτω από τους θεωρητικούς κομματικούς ισχυρισμούς.[462] Επιχειρεί ωστόσο να επιτύχει μιαν ισορροπία ανάμεσα στην έκφραση της γυναικείας υποκειμενικότητας, όπως την αντιλαμβάνεται, και στη συλλογικότητα που συνδέεται με την ιδεολογική στράτευση. Ανάμεσα στην προτεραιότητα του ταξικού αγώνα, κατά τις κομματικές επιταγές, και την ατομική πιθανόν επιθυμία για προώθηση του γυναικείου ζητήματος. Γενικότερα, η αισθητική δημιουργικότητα και η γυναικεία συνείδηση επιχειρείται να εναρμονιστούν, όσο αυτό είναι δυνατόν, με την ιδεολογική συνέπεια της συγγραφέως. [463]

---

[461] Είναι αξιοσημείωτο ότι η εικόνα της γυναίκας που περιγράφεται από την Αξιώτη στο έργο της *Χρονικά* φέρει γενικά τα χαρακτηριστικά που αποδίδονται παραδοσιακά στο γυναικείο φύλο, τα οποία υποτίθεται ότι υπερβαίνει με την αγωνιστική δραστηριοποίησή της. Αναφέρεται λ.χ. στην Ελληνίδα που στρατεύεται στον αγώνα, «σπάζοντας **την πατροπαράδοτη μοιρολατρεία και αδιαφορία της**, παίρνει συνείδηση της σπουδαιότητας της συμμετοχής της, και γίνεται ένα απ' τα βασικά αγκωνάρια της Εθνικής Αντίστασης.» (*Άπαντα* Γ΄: 290 [η έμφαση δική μου]). Η γυναικεία προοδευτικότητα εξαντλείται στην κομματική οργάνωση: «Οργανωμένες στο ΕΑΜ και καθοδηγημένες απ' αυτό στο διάστημα της κατοχής, οι Ελληνίδες κέρδισαν μια πρωτοπόρα θέση ανάμεσα στις προοδευτικές γυναίκες όλης της ανθρωπότητας.» (*Άπαντα* Γ΄: 294). Πβ. το χρονικό «Οι Ελληνίδες φρουροί της Ελλάδας» (*Άπαντα* Γ΄: 195 – 263).

[462] Σχετική είναι ίσως η «ασχολίαστη» παράθεση των εμπειριών ή των αντιτιθέμενων απόψεων των χαρακτήρων, η οποία μπορεί να ερμηνευτεί και ως ένας τρόπος να θίξει η συγγραφέας ζητήματα, χωρίς σοβαρό ιδεολογικό (ή κομματικό) αντίκτυπο, λχ. σχετικά με το δίκαιο ή την αδικία πολέμου, τη συμβολή ή σωτηρία καλλιτεχνών και επιστημόνων στον πόλεμο, κλπ. Χαρακτηριστική είναι η «αντιπαράθεση» απόψεων μεταξύ πατέρα – Πολυξένης (83 – 84), που έχει περισσότερο τη μορφή *συ – ζήτησης* παρά αντίθεσης. Ο αφηγητής δεν λαμβάνει ξεκάθαρη θέση. Οι διαφορετικές απόψεις απλά παρατίθενται, ισόρροπα, τρόπον τινά, επικυρωμένες από την εμπειρία και την ευαισθησία του πατέρα, από τη μια, και από τη μαχητικότητα και ορμητικότητα της ηρωίδας, από την άλλη. Ο αναγνώστης αφήνεται να εξαγάγει μόνος τα συμπεράσματά του (83 – 84).

[463] Πβ. Lacey (1986: 383), η οποία, μελετώντας αμερικανίδες γυναίκες συγγραφείς που κινούνται στο χώρο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στη δεκαετία του '30, παρατηρεί ότι κατά μία έννοια «παγιδεύτηκαν» ανάμεσα σε δύο εναλλακτικές, «με το να απορρίπτουν (στην πρόθεση τουλάχιστον) τη μορφή του συμβατικού αστικού μυθιστορήματος λόγω της πρόδηλης έμφασης στην υποκειμενικότητα μιας συγκεκριμένης τάξης, χωρίς όμως να βρίσκουν στο πρόσφατα κατασκευασμένο είδος του προλεταριακού ρεαλισμού κάποιο μέσο με τον οποίο να εκφράζουν εμφανώς το ζήτημα του φύλου και της σεξουαλικότητας, ένα ζήτημα το οποίο αναδύθηκε αναπόφευκτα από την αναγνώριση των γυναικών ως μελών της εργατικής τάξης.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Για τον ίδιο λόγο καταφεύγει σε λεπτούς αφηγηματικούς ελιγμούς στην προσπάθειά της να αντισταθμίσει τη διεκδίκηση της (ανδρικής πρωτίστως) αφηγηματικής αυθεντίας με την αμφισβήτησή της. Η επένθεση αυτοδιηγητικών (ή και ετεροδιηγητικών, στις οποίες όμως ο αφηγητής είναι αυτόπτης μάρτυρας) αφηγήσεων στο κύριο σώμα της αφήγησης δημιουργεί την *εντύπωση* της πολυφωνίας και τις προϋποθέσεις, τουλάχιστον, για την ανάδειξη μιας «συλλογικής» αφηγηματικής φωνής, που αντιτίθεται στη μοναδικότητα της αφηγητικής αυθεντίας. Η εισαγωγή ενδοδιηγητικών αφηγήσεων, που μεταφέρουν τις προσωπικές εμπειρίες και τις απόψεις των προσώπων, κορυφώνεται στο τελευταίο κεφάλαιο του έργου, στο οποίο οι έγκλειστοι ήρωες συνιστούν (έστω και σε στοιχειώδες ακόμη επίπεδο) μια διαδοχή «αμοιβαία ενισχυόμενων» αφηγητών που ορίζεται από τη Lanser (1992: 227) ως «διαδοχική συλλογική φωνή» (*sequential communal voice*). Όπως όμως αναφέρθηκε και παραπάνω, η συλλογικότητα αυτή αφορά αποκλειστικά ταξικά ζητήματα.[464] Η λογοτεχνική κατασκευή / απόδοση μιας γυναικείας «κοινότητας», με κοινά αιτήματα, ανάγκες και επιδιώξεις, παρά την ατομική διαφορετικότητα, λαμβάνει περιφερειακή μόνο σημασία στο έργο της Αξιώτη, καθώς βασικός σκοπός τίθεται η προώθηση συγκεκριμένων ιδεολογικών και πολιτικών σκοπιμοτήτων.

Το μόνο γυναικείο «εμείς» στο οποίο η Πολυξένη προσχωρεί κατ' επιλογήν είναι αυτό των γυναικών των αγωνιστών, όπως τις περιγράφει η Σαλώμη (69). Βασικό χαρακτηριστικό (και στόχος) του «σώματος» αυτού των γυναικών θεωρείται να μείνουν ανυποχώρητες στο πλευρό των ανδρών τους, παρά τις όποιες δοκιμασίες, και η αποφυγή ενεργειών που μπορούν να «ντροπιάσουν» (69) το κίνημα. Ο ορισμός τους έτσι είναι αξιωματικά «αρνητικός»: οι γυναίκες αυτές πρέπει να επιχειρήσουν να μην προχωρήσουν σε συγκεκριμένες ενέργειες, να μην λιποψυχήσουν, κλπ., σαν να ήταν φυσικό (ή τουλάχιστον πιθανό) για μια γυναίκα να ενεργήσει με τον τρόπο αυτό. Η επόμενη φάση ένταξης σε ένα συλλογικό σώμα τελείται, όπως προαναφέρθηκε, σε επίπεδο ταξικό και αφορά τον αγώνα και την αυτοθυσία των ανθρώπων της λαϊκής τάξης για έναν κοινό (παγκοσμίως) σκοπό. Στο σώμα όμως αυτό αναπόφευκτα

[464] Η ίδια η Αξιώτη παρέχει κάποιες ενδιαφέρουσες «εμπειρικές» παρατηρήσεις ως προς τη «συλλογική» φωνή (αναφερόμενη στη λεγόμενη «λογοτεχνία του κατέργου»), συνδέοντάς την εύστοχα με το χορό της αρχαίας τραγωδίας: «Στις αρχαίες τραγωδίες, ένα από τα σπουδαία ευρήματα της εκφραστικής τους διάρθρωσης, είναι αναμφίβολα ο χορός. Εκείνες οι κουβέντες που κι έστω αν τις έλεγε ένας μονάχα άνθρωπος, ωστόσο θα 'νιωθες σίγουρα πως τις λένε τα πλήθη. Πως είναι μια φωνή που πρωτοξεκινά μέσα απ' τα βάθη του κορμιού για να ειπωθεί στο τέλος από χιλιάδες στόματα.» (Αξιώτη, *Άπαντα* Στ΄: 112). Είναι εμφανές ότι και στη «θεωρητική» αυτή προσέγγιση της Αξιώτη η συλλογικότητα αφορά αποκλειστικά το ταξικό επίπεδο.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

υπάρχει μια άμβλυνση αν όχι κατ' ουσίαν των έμφυλων διαφορών, οπωσδήποτε όμως των συναφών διεκδικήσεων από την πλευρά των γυναικών.

Κατά συνέπεια, κατά την πορεία της ενηλικίωσής της η Πολυξένη επιτυγχάνει να αφυπνιστεί ιδεολογικά, να αποκτήσει πολιτικό λόγο και να συμμετάσχει παράλληλα με τους άντρες στην αγωνιστική δράση, ωστόσο όλες αυτές οι «επιτυχίες» της μπορούν παράλληλα να εκληφθούν από τον (σημερινό τουλάχιστον) αναγνώστη ως «απώλειες» κάποιων «ειδοποιών» χαρακτηριστικών της. Η γυναίκα περιορίζεται στο ρόλο της στρατευμένης αγωνίστριας. Το γυναικείο ζήτημα θολώνεται και τελικά διαχέεται στο ευρύτερο ιδεολογικό πλαίσιο του κομμουνιστικού ζητήματος.[465] Η συλλογικότητα την οποία τελικά επιτυγχάνει η ηρωίδα δεν αφορά τη γυναικεία ιδιαιτερότητα αλλά την κομμουνιστική συντροφικότητα. Με στόχο την αντιστάθμιση αυτή της «απώλειας» που έχει υποστεί αναγκαστικά το γυναικείο ζήτημα στη λογοτεχνική πραγμάτευση, αλλά και στην πρακτική του κομματικού μηχανισμού (αν και όχι στη θεωρία του – δες παρακάτω, σ. 435 – 439), που γνώριζε καλά η Αξιώτη, παρεμβάλλει ίσως στην αφήγησή της συγκεκριμένα «αντιφατικά» στοιχεία. Τα στοιχεία αυτά, χωρίς να αντιτίθενται εμφανώς στην κύρια αφηγηματική γραμμή, παρεισφρέουν σ' αυτήν υποδηλώνοντας μια «εναλλακτική» προσέγγιση του ζητήματος ή τουλάχιστον μια απόπειρα «μετριασμού» της κυρίαρχης ιδεολογικής θέσης και πρακτικής, με την προβολή της γυναικείας *αντί – ρησης*, των γυναικείων προτεραιοτήτων, την έμφαση στην επαφή με τους ανθρώπους του λαού, τη συναίσθηση της συντροφικότητας μέσω της συμβίωσης μιας κοινής ανθρώπινης μοίρας, τη σημασία που αποδίδεται στα καθημερινά βιώματα, μέσω των αφηγήσεων των απλών ανθρώπων.

Δημιουργείται έτσι ένα δίπολο, σε επίπεδο περιεχομένου και ιδεολογίας, μέσα στο οποίο επιχειρεί να ισορροπήσει η αφηγηματική πράξη: από τη μια η «γυναικεία» φωνή, η γραφή της ηρωίδας μέσω της μνήμης και η καταγραφή της Αξιώτη – *συν-γραφέως* της ιστορίας της Πολυξένης, και από την άλλη η ευδιάκριτη αυθεντία του «συγγραφικού» αφηγητή, με σαφή τα παραδοσιακά (ανδρικά) ηγεμονικά – παντογνωστικά χαρακτηριστικά, την οποία η Αξιώτη συγκροτεί (και διεκδικεί), ώστε να επικυρώσει την αφήγησή της. Για την ικανοποίηση του πρωταρχικού ιδεολογικού της στόχου, η Αξιώτη αναλαμβάνει το προσωπείο της παραδοσιακής «συγγραφικής»

[465] Για την πρωτοκαθεδρία του ζητήματος της ταξικής συνείδησης και των ταξικών συγκρούσεων έναντι των συμβάσεων που διέπουν τις έμφυλες σχέσεις στα προλεταριακά Bildungsroman που εξετάζει, δες Foley (1993: 348 – 350).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

φωνής, ακόμη και αν σε κάποιες στιγμές διακρίνονται ενδείξεις υπονόμευσής της, ενώ τόσο η «προσωπική» όσο και η «συλλογική» φωνή, δείγματα των οποίων μπορούν να διακριθούν στο έργο, υποτάσσονται τελικά στο συγγραφικό αφηγηματικό σχήμα (Lanser 1992: 15 – 22). Ίσως κρίθηκε ότι μόνο με τα σχήματα της κλασικής – συμβατικής αφήγησης μπορούσε να προσδώσει εγκυρότητα στο εγχείρημά της, ενώ παράλληλα με τον τρόπο αυτό προσλαμβάνεται ευκολότερα το αφηγηματικό και ιδεολογικό περιεχόμενο του έργου της από τις πλατιές μάζες.[466] Η αφηγητική αυτή φωνή αναλαμβάνει να ενορχηστρώσει τις επιμέρους («προσωπικές») αφηγηματικές φωνές, να «δέσει» το άδετο βιβλίο της ηρωίδας και να «δημοσιοποιήσει» τις «ιδιωτικές» φωνές των ενδοδιηγητικών αφηγήσεων, οι οποίες λαμβάνουν χώρα σε προσωπικές συνδιαλέξεις και κυρίως στο αυστηρά στενό πλαίσιο του χώρου εγκλεισμού.[467] Στο πλαίσιο αυτό, η ιδιαίτερη γυναικεία φωνή στο μυθιστόρημα της Αξιώτη, παρά την επιφανειακή προβολή της, παραμένει σε μεγάλο βαθμό «εξατομικευμένη», μετριασμένη, σε αρκετά σημεία ακόμη και σιωπηλή.[468]

[466] Για την «ευκολία» της ερμηνείας σχετικά με τη ζωή και τις πράξεις της ηρωίδας χαρακτηριστικά είναι τα λόγια που απευθύνει ο πατέρας στην Πολυξένη (56). Ένα παρόμοια προσιτό στην ερμηνεία βιβλίο προς τη σύγχρονη και τις μελλοντικές γενιές παράγει η Αξιώτη (για τη μεταφορική χρήση του βιβλίου πβ. 136, όταν η Πολυξένη και η ομάδα της στήνονται στο απόσπασμα «σαν βιβλία στο ράφι»).

[467] Η Μικέ (1996: 24 – 25) φαίνεται να υπερτονίζει την «πολυφωνία» στο κείμενο: «Στο κείμενο λοιπόν δεν φαίνεται να επιδιώκεται η αρραγής ενότητα του ιδεολογικού τόνου, η επιμελής και συνεχής παρασιώπηση άλλων φωνών, η ιεραρχική δομή που ενσωματώνει και καταπνίγει τα μερικά συστήματα των υπολοίπων προσώπων. Αντίθετα εξασφαλίζεται μια διαλογικότητα που εντοπίζεται και στις εκτιμήσεις των ιστορικών γεγονότων.» Ωστόσο, κατά τη δική μας ανάγνωση, οι «άλλες» φωνές που παρατίθενται αποτελούν ουσιαστικά διαφορετική πλευρά θέασης και εμπειρίας των γεγονότων, στο ίδιο ιδεολογικό πλαίσιο. Οι «αντιτιθέμενες» φωνές (λ.χ. βιομήχανου, γιατρού) παρουσιάζονται μόνο για να απορριφθούν. Καμία φωνή δεν προβάλλεται, που να αποτελεί σοβαρή και συστηματική προσπάθεια αμφισβήτησης της βασικής ιδεολογίας του κειμένου. Από την άποψη αυτή το κείμενο είναι «μονολογικό» (πβ. Suleiman 1983: 17, 43 – 44, 71).

[468] Όπως τονίζει η Lanser (1992: 223 – 224), γενικότερα στο δυτικοευρωπαϊκό μυθιστόρημα οι συμβάσεις της πλοκής επιφέρουν ρήξη στις γυναικείες σχέσεις και προσκολλούν τις «εξατομικευμένες» γυναίκες σε συγκεκριμένους άνδρες, ενώ οι συμβάσεις της αφήγησης έχουν επίσης κρατήσει τις γυναικείες φωνές ξεχωριστές και εξατομικευμένες. Για μια θεωρία «συλλογικών πρωταγωνιστών» σε μυθιστορήματα με γυναίκες ηρωίδες δες Gardiner (1981).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ΙΑ. *ΔΥΣΚΟΛΕΣ ΝΥΧΤΕΣ – ΕΙΚΟΣΤΟΣ ΑΙΩΝΑΣ*

ΙΑ. 1. (Συγ)κριτική θεώρηση των έργων

Η παραπάνω ερμηνεία του μυθιστορήματος της Αξιώτη, με έμφαση στη «μεταιχμιακή» φύση του ως προς την ανάδειξη της γυναικείας ιδιαιτερότητας και την υιοθέτηση συγκεκριμένων περιοριστικών ιδεολογικών προϋποθέσεων, συνάδει με το ευρύτερο πλαίσιο της λογοτεχνικής (και κομματικής) πορείας της συγγραφέως. Είναι αξιοσημείωτο ότι η Αξιώτη ξεκινά το συγγραφικό της έργο (αν εξαιρεθούν τα δύο διηγήματά της που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Μυκονιάτικα Χρονικά* 1933, 1934) με ένα μυθιστόρημα, το οποίο φέρει επίσης ευδιάκριτα βασικά χαρακτηριστικά του είδους του Bildungsroman. Πρόκειται για το έργο της *Δύσκολες νύχτες*, το οποίο δημοσιεύτηκε το 1938. Μια σύντομη αναφορά στις γενικότερες συνθήκες της λογοτεχνίας την εποχή εκείνη καθώς και στο περιεχόμενο και την αφηγηματική τεχνική του έργου θα φωτίσει όχι μόνο τις επιλογές της Αξιώτη στις *Δύσκολες νύχτες*, αλλά επίσης στον *Εικοστό αιώνα*, ενώ η «αποκήρυξη» των προπολεμικών της έργων αργότερα θα δικαιολογήσει εν μέρει τις επιλογές της στο μεταπολεμικό της Bildungsroman.[469]

Έχει παρατηρηθεί ότι η πρώτη εμφάνιση της Αξιώτη στα γράμματα συμπίπτει με τις αλλαγές που τελούνται στο λογοτεχνικό πεδίο της δεκαετίας του ’30 και συγκεκριμένα τη ρήξη με τις λογοτεχνικές νόρμες του παρελθόντος (με χαρακτηριστικό σταθμό τη *Στροφή* του Σεφέρη 1931), την εμφάνιση του υπερρεαλισμού (πβ. έκδοση της *Υψικαμίνου* του Εμπειρίκου 1935), τη χρήση στην πεζογραφία του λαϊκού λόγου και την τάση αποδέσμευσης από την ηθογραφία του παρελθόντος, την καλλιέργεια του μυθιστορήματος, τη στροφή σε θέματα κοινωνικά αλλά και από τα πρόσφατα γεγονότα της ελληνικής ιστορίας (κυρίως μικρασιατικά), καθώς και την παράλληλη παρακολούθηση των εξελίξεων στη λογοτεχνία της Ευρώπης.[470] Η Αξιώτη φαίνεται να επηρεάστηκε σε ποικίλο βαθμό, κατά τη διάρκεια της πορείας της, από τις λογοτεχνικές ζυμώσεις της εποχής, τις εμπειρίες της από τον τόπο καταγωγής της, τη Μύκονο, τους ανθρώπους της και τη γλώσσα τους, και από

[469] Κατά την Κακαβούλια (2003: 112), η «αποσπασματικότητα» και ο «κατακερματισμός της λογοτεχνικής μορφής» στο έργο της Αξιώτη «ακυρώνει όποια ειδολογική του κατάταξη που επιχειρείται ερήμην της». Θεωρούμε ωστόσο ότι η προσέγγισή του ως γυναικείο Bildungsroman, όπως αυτό ορίστηκε παραπάνω, δεν έρχεται σε αντίφαση με την αποσπασματικότητα ούτε με το «ανοιχτό» τέλος που περιγράφηκε, αλλά αντίθετα συνάδει με αυτά ως δυνάμει χαρακτηριστικά του είδους.
[470] Καρβέλης (1992: 268 – 269).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

τις δικές της ιδεολογικές αναζητήσεις, κινούμενη ανάμεσα στο αστικό περιβάλλον της οικογένειάς της και τη γνωριμία με την ιδεολογία του Κ.Κ.Ε., στο οποίο προσχωρεί το 1936.

Στο μυθιστόρημα *Δύσκολες νύχτες* μπορούν να ανιχνευθούν εντονότερα οι επιδράσεις από τις παιδικές και νεανικές εμπειρίες της Αξιώτη και η προσπάθεια (δια)πραγμάτευσης και ερμηνείας τους, μέσω του αυτοβιογραφικού λόγου της ηρωίδας της.[471] Πέρα από τα προσωπικά βιώματα και την αναμόχλευση της μνήμης, το έργο αυτό φαίνεται να είναι επηρεασμένο από τον εσωτερικό μονόλογο (όπως εισήχθη και καλλιεργήθηκε από τον Πεντζίκη) και ίσως από κάποια στοιχεία της υπερρεαλιστικής γραφής, κυρίως ως προς την ελεύθερη σύνδεση εικόνων, συνειρμών, κλπ., χωρίς την επέμβαση της αυστηρής τυπικής (αφηγηματικής) λογικής.[472] Το ύφος και ο λόγος της εμπεριέχουν σε μεγάλη έκταση στοιχεία του λαϊκού λόγου και της προφορικότητας, που συνδέουν την Αξιώτη με το έργο συγγραφέων, όπως ο Δούκας και ο Μυριβήλης, και κυρίως με τις νησιώτικες ρίζες της.[473]

Η αφηγηματική φωνή στις *Δύσκολες νύχτες* είναι καθαρά *προσωπική* (Lanser 1992: 18 – 20) και αναλαμβάνει την ανάπλαση της παιδικής ηλικίας και των πρώτων χρόνων της ενηλικίωσης της ηρωίδας στο νησιωτικό περιβάλλον καταγωγής της

---

[471] Αξιώτη (*Άπαντα,* Α΄), όπου και οι παραπομπές στο έργο. Για τις «Δύσκολες νύχτες» ως «μυθιστόρημα αγωγής και Ανθρώπινη Κωμωδία» δες Saunier (2005: 57 – 75). Κατά τον Μαλάνο (*Νεοελληνικά Γράμματα* 31 Δεκ. 1938) θέμα του έργου αποτελούν «οι εντυπώσεις των παιδικών χρόνων αποταμιευμένες απ' τη μνήμη. Δηλαδή το υλικό που κερδίζουμε στα πρώτα μας χρόνια, σαν αντιστάθμισμα στο βαθμιαίο ξεπαρθένεμα της ψυχής μας, αυτό που λέμε γνώση και που δεν είναι παρά ένα συνεχές πότισμα της ευαισθησίας μας με δηλητήριο …». Παρόμοια, η Άλκης Θρύλος (μέλος της κριτικής επιτροπής που βράβευσε το έργο) αναφέρει: «η Κα Αξιώτη αφηγείται μια ζωή – ίσως τη δική της – όπως αναπαρασταίνεται η περιορισμένη ζωή μας, όταν την αναπολούμε στην μνήμη μας. Τα διάφορα επεισόδια που ζήσαμε, τα διάφορα πρόσωπα που γνωρίσαμε συγχέονται, άλλα που τα πιστέψαμε άλλοτε ουσιαστικά, εμφανίζονται μισοσβυσμένα, άλλα που τα θεωρήσαμε ίσως κι' ασήμαντα, αποχτούν έξαφνα μια εξαιρετική αναγλυφικότητα, άλλα προσλαμβάνουν απροσδόκητες προεχτάσεις. Η Κα Αξιώτη θέλησε να αναστήσει τη μορφή του ετέρου, που περιβάλλει τη ζωή, όταν δεν την ζούμε πια, αλλά μόνο τη θυμούμαστε και τη συλλογιζόμαστε.» (Αξιώτη 1967: 113)

[472] Υποστηρίζεται γενικά ότι η Αξιώτη στις *Δύσκολες νύχτες* δεν ακολουθεί τόσο τις βασικές *αρχές* της υπερρεαλιστικής σχολής (συγκριτικά λ.χ. με τη *Σύμπτωση* 1939 και το *Θέλετε να χορέψομε, Μαρία;* 1940), αλλά περισσότερο εφαρμόζει την *ουσία* της υπερρεαλιστικής προσέγγισης μέσα από μια ενστικτώδη αίσθηση της ελευθερίας του προφορικού λόγου και της αφηγηματικής οπτικής της ηρωίδας της κατά υπέρβαση της «ενήλικης» λογικής. Δες Καρβέλη (1992: 271 – 278), Saunier (2005: 57 – 75). Ο Αργυρίου (1985: 192) θεωρεί το έργο ως «το πρώτο ελληνικό πεζό κείμενο υπερρεαλιστικό, ή τουλάχιστον υπερρεαλίζον» προσθέτοντας ότι «ο υπερρεαλισμός της Αξιώτη δεν είναι δογματικός. Ο αυτοματισμός της γραφής της δεν υπάκουε στις αρχές της σχολής. Απλώς έπαιρνε υπόψη του τις ελευθερίες του, και δούλευε με τους μηχανισμούς μιας μνήμης που συνδέει ονειρικά τα φαινόμενα, και τα αποδεσμεύει από τις εξαρτήσεις μιας τυπικής λογικής». Κατά τον Saunier (2005: 16) μάλιστα η επίδραση του υπερρεαλισμού στο έργο είναι «σχεδόν ανύπαρκτη, ό,τι και να γράφηκε, […] περιορισμένη εν πάση περιπτώσει σε μερικές απροσδόκητες εικόνες ή αλληλουχίες εικόνων, καρπός της αχαλίνωτης φαντασίας του πατέρα, λιγοστή αλλού.»

[473] Δες Vitti (1989: 269 – 273).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αρχικά και στην Αθήνα αργότερα. Το αυτοδιηγητικό «εγώ», κυρίαρχο αφηγηματικά, δεν κατέχει ωστόσο την παντοδυναμία της *συγγραφικής* φωνής (Lanser 1992: 16 – 18), ούτε αξιώνει μια ανώτερη γνώση του κόσμου, την οποία επιχειρεί να μεταδώσει στους αναγνώστες. Συνεπώς, η χρήση της φωνής αυτής, στην περίπτωση τουλάχιστον γυναικών – αφηγητών, όπως στο συγκεκριμένο έργο, δεν εξυπηρετεί κατά κανόνα μια εμφανή ιδεολογική στοχοθεσία, παρά περιορίζεται στην ανάδειξη εμπειριών, σκέψεων και συναισθημάτων που αφορούν τη γυναικεία ιδιαιτερότητα ή το γυναικείο κοσμοαντιληπτικό πρίσμα.[474]

Η χρήση του εσωτερικού μονολόγου και της εσωτερικής εστίασης και ο συνδυασμός αφηγημένου, αναφερόμενου και μετατιθέμενου λόγου, συχνά στην ίδια παράγραφο ή και περίοδο (π.χ. 142), συνθέτουν ένα μυθιστόρημα, όπου αναδύονται διαφορετικές οπτικές του κόσμου, σε αντίθεση με τον *Εικοστό αιώνα*, όπου οι περισσότερες φωνές και αντίστοιχες οπτικές συγκλίνουν στην ίδια ιδεολογική γραμμή ή έρχονται εξόφθαλμα σε αντίθεση με αυτήν ώστε, μέσα από τον αρνητικό χρωματισμό τους, να ενισχύσουν την κεντρική ιδεολογία. Βασικό παραμένει το κοσμοαντιληπτικό πρίσμα της (ανώνυμης) ηρωίδας, μέσα από το λόγο και την οπτική της οποίας (είτε κατά τη βίωση είτε κατά την ανάμνηση της εμπειρίας) μεσολαβείται το μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης. Έτσι, η προσωπική / γυναικεία συνείδηση και συναίσθηση καθίσταται κυρίαρχη στο μυθιστόρημα, καθώς το έργο δεν περιλαμβάνει τόσο γεγονότα όσο «το ψυχικό αποτύπωμα που αυτά εικονογράφησαν στη μνήμη και την ευαισθησία της ηρωίδας (νηπίου, παιδιού, έφηβης, νεαρής γυναίκας).»[475]

Μέσα από τα μάτια και την ερμηνεία (ή την υποτιθέμενη αδυναμία ερμηνείας) της ηρωίδας προβάλλουν παραστατικά οι συνθήκες διαβίωσης των γυναικών στο πλαίσιο της μικρής κοινωνίας του νησιού και στο περιβάλλον προσποίησης της πρωτεύουσας, οι ρόλοι, τα πρότυπα συμπεριφοράς, οι εξωγενείς παράγοντες προσδιορισμού των γυναικών, οι επιβαλλόμενοι από την ανδρική αυθεντία περιορισμοί και η αδυναμία επιλογής ή αντίδρασης.[476] Χαρακτηριστικά του τρόπου «ορισμού» των γυναικών από τους άντρες είναι τα λόγια που απευθύνει ο πατέρας της Ισμήνης, συμμαθήτριας της ηρωίδας, προς τη σύζυγό του, λίγο πριν την εγκαταλείψει για χάρη της ερωμένης του:

---

[474] Η «αλήθεια» του προσωπικού βιώματος βέβαια ρισκάρει την αίσθηση του υποκειμενικού (ή και του αυθαίρετου, ανάλογα με τη στάση του αναγνώστη προς την αφηγηματική διαδικασία).
[475] Κακαβούλια (2003: 106).
[476] Λ.χ. 57 – 58, 82, 108 – 109, 155 – 158, 216 – 219, κλπ.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *- Α, της κυρίας τώρα δεν της άρεσε το φρούριο, λέει τότε εκείνος, κι εγελούσε τόσο άσκημα, που θα τον νόμιζες θυμωμένο. – Φρούριο ε; καλύτερο θα 'τανε φαίνεται του πατέρα σου το μπουντρούμι απ' όπου σ' εγλίτωσα. Μα βέβαια, κάποιο βλάκα βρίσκετε και σας συμμαζεύει και είστε πάντοτε αδικημένες εσείς οι γυναίκες. Δε φτάνει μέρα νύχτα όξω απ' το σπίτι που σκοτώνομαι εγώ στη δουλειά, κάθισε κι εσύ μέσα για ν' αναθρέψεις τα παιδιά σου!* (57 – 58)

Η μητέρα της Ισμήνης διεκδικεί τα παιδιά της, αν και δεν έχει τον τρόπο να τους εξασφαλίσει μια άνετη ζωή, καθώς «δεν ήξερε να εργάζεται»:

> *Αλλά δεν ήξερε, γιατί λέει μια φορά που επήγε η δασκάλα της στο σπίτι και είπε στον πατέρα της: - να τη μορφώσετε κύριε Σπύρο τη Μαρία σας, ν' αφήσετε να πάρει το χαρτί της, βέβαια αχρείαστο να δώσει ο Θεός να είναι, όμως είναι κορίτσι για γράμματα, ας της βρίσκεται το χαρτί μες στο συρτάρι με τα ρούχα, δεν ξέρεις καμιά φορά … Τότε λέει ο πατέρας της θύμωσε, και είπε: - Κυρία δασκάλα μου, αυτά που μου λες τα χαρτιά είναι για τις ξεμυαλισμένες που θέλουν να βγαίνουν στους δρόμους. Της Μαρίας μου εμένα το χαρτί θα είναι η νοικοκυροσύνη της, και η αγάπη στον άντρα που θα 'ρθει μια μέρα να την πάρει να ζήσουνε ευτυχείς* (62 – 63)

Όπως όμως απέδειξαν οι εξελίξεις, η «νοικοκυροσύνη» και η αγάπη στον άντρα της δεν ήταν αρκετά ούτε να κρατήσουν τον σύζυγο στην οικογενειακή εστία ούτε βεβαίως να εξασφαλίσουν μια άνετη ζωή σ' αυτήν και τα παιδιά της, όταν βρέθηκε σε ανάγκη. Η γυναίκα οδηγείται στην αγκαλιά ενός πλούσιου ερωμένου για να εξασφαλίσει τα απαραίτητα στα παιδιά της, γίνεται όμως – σε αντίθεση με τον άντρα της – αντικείμενο κοινωνικής κατάκρισης και περιθωριοποίησης, την οποία βιώνουν και τα παιδιά. Δεν είναι τυχαίο ότι η κόρη της, η Ισμήνη, επιθυμεί να γίνει «σαντέζα» «για να πληρώνεται» (56). Στόχος της γίνεται η οικονομική ανεξαρτησία, χρησιμοποιώντας το ταλέντο που όλοι της αναγνώριζαν στο τραγούδι. Επιθυμεί να επιστρέψει τα χρήματα που έλαβε η μητέρα της από τον εραστή της, γεγονός που θα αποκαταστήσει κάπως τη χαμένη της τιμή, όπως η ίδια αισθανόταν (68).

Στο έργο παρουσιάζεται επίσης ανάγλυφα, με την ιδιαίτερη εσωτερικότητα του ύφους της Αξιώτη, η μοίρα των γυναικών στο νησί, οι οποίες θεωρούνται ως «κτήμα» από τους άντρες τους, όπως φαίνεται μέσα από το λόγο του παντοπώλη στο νησί: «Ε μωρέ μάτια μου, τι να σου κάμει η κακομοίρα, και πού να πρωτοροβολήσει ο νους! εσκούριασε κι ατός της απά' στο τιμόνι. Είκοσι πέντε χρόνια είναι **στην**

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

κατοχή μου. Ε μωρέ μάτια μου, πάλι καλά! Είκοσι πέντε χρόνια! Τα ’φερε γύρα μια χαρά!» (82) [η έμφαση δική μου], και ενός ναυτικού: «μέθυσεν ο Θανάσης κι ήσκουζε: - πράμα δικό μου είναι από δω και πέρα το Λενιώ» (112). Είναι μάλιστα χαρακτηριστική η κατηγοριοποίηση των γυναικών από τους άντρες ναυτικούς και η προσπάθεια του Θανάση να επιβάλει αυτήν την κατηγοριοποίηση στην «αθώα» φίλη της ηρωίδας, Ελένη: «Εσύ πάντα θα’χεις στο νου σου ότι με τρώει η θάλασσα, και τα ταλαιπωρήματα. Και θα στέξεις, Ελένη, τίμια εσύ, κι όσο που εγώ θα μάχομαι. Και κανείς δε θα τύχει για να πει πως ότι του Καπταθανάση το Λενιώ στραβά επάτησε, - τ’ ακούς, Ελένη;» (156)

Οι άντρες ναυτικοί φέρονται να θεωρούν τους εαυτούς τους ως «ελευθερωτές» και ταυτόχρονα συντελεστές της μεταμόρφωσης των γυναικών: «Στεφανώνεσαι σκούληκα μες στο κουκούλι, - πράγματα σκοτεινά. Έρχεται ώρα που θα ξεπεταχτεί, θα γένει χρυσαλίδα. Με τα χέρια σου εσύ ετσάκισες τη φλούδα του της φυλακής, κι ο σκούληκας μεταμορφώνεται.» (156). Είναι φανερή η κυριαρχία της ανδρικής λογικής και οπτικής. Οι γυναίκες θεωρούνται ως «άλλες», «σκοτεινά» και δυσερμήνευτα «πράγματα». Η «αντικειμενοποίηση» της γυναίκας συνδέεται με τη δυσκολία ερμηνείας και κατανόησής τους από τους άντρες – και πρωταρχικά από την έλλειψη προσπάθειας κατανόησής τους. Από τη θέση εξουσίας που κατέχουν, μπορούν να τις κατηγοριοποιήσουν, με κριτήρια τη συμπεριφορά τους προς τον άντρα, τη συζυγική πίστη και τα ανδρικά βεβαίως συμφέροντα. Ορίζονται έτσι οι γυναίκες που διακρίνονται για την αφοσίωσή τους, που συντελούν στη υπόληψη των ανδρών τους, «που δε χαμπαρίζουνε μήτε για τα φευγιά, μήτε κι άμα κοιμάσαι δίπλα, κι είναι εκείνες οι καλύτερες» (156). Αυτές είναι τα «σίγουρα **πράματα**» (156) [η έμφαση δική μου]. Από την άλλη είναι οι «σατανάδες» (156), με τα αντίθετα χαρακτηριστικά από τις πρώτες, οι οποίες οδηγούν τους άντρες τους στην καταστροφή και πιθανόν τις ίδιες στο θάνατο από τα χέρια των αντρών τους (157). Έτσι, ο ρόλος των γυναικών των ναυτικών διαγράφεται εμφανώς, προσδιορισμένος από τις ανδρικές απαιτήσεις και τις κοινωνικές συμβάσεις, οι οποίες θα επιδικάσουν την «τιμή» και την «υπόληψη» (157) στους ναυτικούς, βάσει της συμπεριφοράς των γυναικών τους (και όχι βεβαίως με κριτήριο την αξία, τη συμπεριφορά ή την πίστη των ίδιων των ναυτικών).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Σε άλλα επεισόδια παρουσιάζονται γυναίκες εγκαταλελειμμένες από τους άντρες (119), η ευκολία σύναψης δεσμών και αλλαγής ερωτικών συντρόφων,[477] αλλά και η ενδιαφέρουσα περίπτωση μιας γυναίκας που είναι κωφάλαλη και τυφλή (113) και δεν έχει έτσι τη δυνατότητα να ερμηνεύσει και να κοινοποιήσει τους βιασμούς που υφίσταται τη νύχτα μέσα στο σπίτι της, θεωρούμενη τρελή από τον κοινωνικό περίγυρο:

> *Μα εκείνη δεν είναι σε κατάσταση βλέπεις να τα ξηγήσει, μήδε μιλεί μήδε θωρεί.* […] *είναι κι απόμερο το ρμάδι της, με το ραβδί της ολονυχτίς πολεμά, μια στα στοιχειά και μια* […] *Κι όλο με φρέσκα γαίματα την κάθε αυγή τη βρίσκουνε πασαλειμμένη* […] *Κάλλιο όμως δε μιλεί μήτε θωρεί. Μόν' όντας νιώσει μες στα δάχτυλα της νύχτας το ψηλάφισμα, γερμένη απά' σ' ετούτο που τη θωρείτε το πεζούλι, σαν κουκουβάγια, σα σκυλί γαβριά.* (114)

Η έλλειψη λόγου της συγκεκριμένης γυναίκας προστίθεται έτσι ως «σιωπηρή» φωνή στις φωνές που εντάσσονται στο μυθιστόρημα, οι περισσότερες από τις οποίες λειτουργούν (με τη θετική ή αρνητική επενέργειά τους) ως παράγοντες μύησης της ηρωίδας στο κοινωνικό και ερωτικό πεδίο, στον κόσμο της ενήλικης ζωής: η γιαγιά της, οι συμμαθήτριές στη σχολή καλογραιών (κυρίως η Ισμήνη), ο πατέρας, οι φίλες της στο νησί, ο Αλέξανδρος, ο πρώτος (πλατωνικός) της έρωτας, οι υπηρέτριες στο σπίτι της, ή στην Αθήνα η φίλη της Λίζα, η γιαγιά της Λίζας, ο Κώστας, ο πρώτος της εραστής, η νοικοκυρά και οι άλλοι ένοικοι στο σπίτι που νοικιάζει, και ο Νίκος, ένας «φιλόσοφος» της ζωής, και τελικός της «δάσκαλος». Η «όλο αμάθειες» (68) ηρωίδα ξεκινά μια πορεία γνώσης της ζωής, μέσα από προσωπικά βιώματα, απογοητεύσεις, θανάτους αγαπημένων προσώπων, αλλά και τις (τραγικές στην πλειονότητά τους)

[477] Επικρίνεται η κενοδοξία, απερισκεψία και ρηχότητα γυναικών του αστικού περιβάλλοντος της πρωτεύουσας, οι οποίες βρίσκονταν σε διαρκείς «ταξιδιωτικές» μετακινήσεις ερωτικών συντρόφων: 218 – 219 «Τότε, ένας θόρυβος τρομαχτικός, χωρίς ν' ακούγεται, εδιάσχιζε τα μεγάλα σαλόνια απ' άκρη σ' άκρη, ανάμεσα στα φώτα, το χλιαρό και τον καυτόν ιδρώτα που μ' επιμέλεια επιδέξια προλαβαίνεται, σε απερίγραπτες προσπάθειες τα πρόσωπα χαρακιασμένα, εδώ εκεί, σαν την κομμένη μαγιονέζα, όπως και τα αισθήματα, ως μέσα στην ψυχή σημάδια από νύχια, από τ' αμέτρητα αγγίγματα τω χεριώ, από τον ένα στον άλλονε, από τον άλλο στο άλλονε, αλλάζουν τα κορμιά τους ο κόσμος, πώς κουβαλείς τις βαλίτζες σου από τον ένα στον άλλο σταθμό. Βιαστικά ταξίδια εκείνα τα περισσότερα, μέσα από τα παράθυρα του τραίνου κλειστά ή τα φιλιστρίνια, δεν προλαβαίνεις πολλά πράματα, σαλπάροντας με ενθουσιασμό κάθε φορά, καινούριες προοπτικές τότε κάθε φορά να βρεθείς παραπέρα, τόσα καράβια, τόσα τραίνα, δεν προλαβαίνεις, ξεγελασμένος, παίρνοντας για σκοπό σου το μέσον. Και όλα τούτα είχαν ένα τέλος κάποτε, στο γυρισμό στο σπίτι, συνήθως την αυγή, όπου εξαφανίζονταν οι κρέμες από τα πρόσωπα, με πολλή τάξη. Αν οι κυρίες ήταν κουρασμένες, την άλλη μέρα πήγαιναν στο κουρείο.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ιστορίες των ανθρώπων που την περιβάλλουν.[478] Το τέλος του έργου παραμένει ανοιχτό, αποτελώντας μια πρόσκληση στην ηρωίδα να ξεκινήσει ένα «ταξίδι» με τον Νίκο:

> *Ο αγέρας έκανε αλήθεια μεγάλη βοή, σα φαντάσματα. Αλλά δε μας ένοιαζε πια. Γιατί είχαμε σαλπάρει. Κι ο Νίκος τώρα συχνά εφώναζε: - έλα λοιπόν, έλα λοιπόν …* (230)[479]

Η ολοκλήρωση της Bildung της ηρωίδας, με τη στενή έννοια του όρου, καθίσταται μάλλον ασαφής.[480] Περισσότερο επιτυχής ωστόσο διαφαίνεται η πορεία της ηρωίδας, εάν εννοηθεί η Bildung ως κατανόηση από μέρους της των υφιστάμενων κοινωνικών συμβάσεων, αξιών, αδικιών της ζωής, όπως αυτή περιχαρακώνεται από το θάνατο, ως διαρκής αναζήτηση και «μάθηση» του κόσμου και του εαυτού, μέσα από την αλληλεπίδραση της εμπειρίας και της μνήμης. Η διηνεκής αυτή, φυσική και συνάμα «παράξενη», πορεία περιγράφεται χαρακτηριστικά στα λόγια του Νίκου:

> *«Αλλά δεν είναι τώρα τούτο το παράξενο. Παράξενο είναι όταν μπορείς να ανανεώνεσαι κ ά θ ε φορά, να κουβαλείς τον εαυτό σου πιο πέρα, να μην έχει τέλος, κάθε φορά, και όμως … - να θυμάσαι.»* (229)

Στις *Δύσκολες νύχτες* γίνεται περιορισμένη μόνο αναφορά σε ιστορικά ή πολιτικά γεγονότα, σε αντίθεση με τον *Εικοστό αιώνα*.[481] Αυτό που ενδιαφέρει τη συγγραφέα φαίνεται να είναι η λογοτεχνική ανάπλαση και ερμηνεία των πρώτων χρόνων της ζωής της ηρωίδας (που φέρει πολλά χαρακτηριστικά της ίδιας της

[478] Είναι χαρακτηριστικό ότι τα 3 από τα 4 μέρη του έργου τελειώνουν με έναν θάνατο: της γιαγιάς, της Ισμήνης και του πατέρα, αντίστοιχα. Η ζωή της ηρωίδας συμπλέκεται εμφανώς με το θάνατο.

[479] Το «ταξίδι» αυτό της ηρωίδας έρχεται σε έντονη αντίθεση με τα νυμφομανή σχεδόν «ταξίδια» των γυναικών της πρωτεύουσας, τα οποία παρουσιάστηκαν ειρωνικά στο ίδιο κεφάλαιο.

[480] Ο βαθμός στον οποίο συντελείται η μετάβαση της ηρωίδας στην ωριμότητα, στο τέλος του έργου, είναι αμφιλεγόμενος. Κατά τον Saunier (2005: 58) «στο τέλος του έργου, η ηρωίδα έχει δεχτεί πλήρη μύηση, έχει αφομοιώσει το παρελθόν της και έχει παραδεχτεί σωστά την παρουσία των άλλων – έχει φτάσει δηλαδή στην ωριμότητα – και ξεκινά, «σαλπάρει», για καινούργιο ταξίδι, θαλασσινό, με τη συντροφιά του Νίκου, του φίλου της.» Στην πραγματικότητα, όμως, η αφήγηση ενέχει αρκετά κενά και σημεία απροσδιοριστίας, ώστε τα όποια συμπεράσματα για την «πλήρη μύηση» της ηρωίδας να παραμένουν αναγνωστικές υποθέσεις. Τόσο η σχέση της με τον Νίκο όσο και η «εμπέδωση» από την ηρωίδα κάποιων στοιχείων, που ο Saunier τα συνδέει με την ωριμότητα, δεν προσδιορίζονται επαρκώς, ώστε η πορεία της ηρωίδας περισσότερο να υπονοείται παρά να διαγράφεται εμφανώς.

[481] Μπορεί βέβαια να διακριθεί μια υπαινικριτική κριτική στον «πατριωτικό» εθνοκεντρισμό και λαϊκισμό του μεταξικού καθεστώτος, μόνο όμως έμμεσα. Δες Kakavoulia (1991, 1997).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Αξιώτη), όπως αυτή συμπλέκεται με τις ζωές, τις εμπειρίες και κυρίως τις αφηγημένες ιστορίες των ανθρώπων που βρίσκονται γύρω της (οι άνθρωποι του λαού της υπαίθρου, σε σύγκριση με αυτούς του αστικού περιβάλλοντος της Αθήνας).[482] Η έμφαση που δίνεται έτσι στο πρόσωπο της ηρωίδας και στις περιβάλλουσες συνθήκες είναι αντίστροφη στα δύο έργα: στο πρώτο (χρονικά) την πρωτοκαθεδρία καταλαμβάνει το άτομο και η επίδραση που έχουν σε αυτό οι εξωτερικές εμπειρίες, ενώ το κοινωνικό περιβάλλον παρέχει το απαραίτητο πλαίσιο διαμόρφωσης, απόκτησης βιωμάτων και αναδίπλωσής τους. Στο δεύτερο, στόχος είναι η προβολή της ιδεολογίας και των ταξικών και κοινωνικών αγώνων, ενώ το άτομο γίνεται απλός φορέας και δείκτης των εξωτερικών γεγονότων.[483]

Η πολυφωνία στις *Δύσκολες νύχτες* συμβάλλει αφηγηματικά στη συγκρότηση της διαφορετικότητας, στο πλαίσιο της οποίας αναδεικνύεται κατ' ουσίαν η γυναικεία ιδιαιτερότητα και οι καταπιέσεις που υφίσταται. Αντίθετα, στον *Εικοστό αιώνα* η φαινομενική «πολυφωνία» λειτουργεί *πλεοναστικά*, προς επίρρωσιν της μίας κεντρικής ιδεολογικής θέσης και θεώρησης των πραγμάτων, ενώ η ρητή αναφορά στο γυναικείο ζήτημα επικαλύπτει το σιωπηρό παραγκωνισμό του, εν όψει σημαντικότερων, όπως κρίνονται, πολιτικών διεκδικήσεων. Ο «αυθόρμητος», «προφορικός», νεωτερικός, *προσωπικός* γυναικείος λόγος από τη μια, ο «στρατευμένος», «καταγεγραμμένος», ρεαλιστικός, *συγγραφικός* γυναικείος λόγος από την άλλη. Ή αλλιώς, το σχήμα της «ακατέργαστης», συχνά υπόρρητης, αλλά κυρίαρχης γυναικείας συναίσθησης του περιβάλλοντος κόσμου, έναντι της «επεξεργασμένης», κομματικά συνεπούς, εμφανούς στράτευσης του γυναικείου λόγου, με ιδανικό την αλλαγή του περιβάλλοντος κόσμου.

ΙΑ. 2. *Δύσκολες νύχτες*: η στάση της κριτικής

Το ύφος και η μορφολογία του πρώτου μυθιστορήματος της Αξιώτη, που διαφέρει από το σαφώς ρεαλιστικότερο ύφος του *Εικοστού αιώνα*, αλλά επανέρχεται

[482] Υπάρχουν βέβαια αναφορές σε κοινωνικά και ιδεολογικά ζητήματα (λ.χ. 29, 30 – 34, 48 – 53, 87, κ.ά.), δεν λαμβάνουν ωστόσο κεντρική θέση, όπως στον *Εικοστό αιώνα*.

[483] Για τη «μεταστροφή» της Αξιώτη από τις *Δύσκολες νύχτες* στον *Εικοστό αιώνα* πβ. Καστρινάκη (2005: 516): «Η Μέλπω Αξιώτη, η πρωτοποριακή του 1938, που έχει αναδείξει την ατομικότητά της νωρίτερα, είναι σε θέση τώρα να υποταχθεί στη συλλογικότητα, στις κομματικές προτεραιότητες, και **να περιστείλει αρκετά τον μοντερνισμό της**.» [η έμφαση δική μου] Κατά τη δική μας ωστόσο προσέγγιση του *Εικοστού αιώνα* δεν διαφαίνονται σε κανένα επίπεδο ή βαθμό οποιαδήποτε «μοντερνιστικά» χαρακτηριστικά στο έργο, τα οποία εντοπίζει ιδιαίτερα εμφανή η ερευνήτρια (Καστρινάκη 2005: 516, 518).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

σε βασικά σημεία του σε μεταγενέστερα έργα της (κυρίως στην *Κάδμω* 1972), περιγράφεται συνοπτικά από την Κακαβούλια (2003: 102 – 103) ως εξής: «ελεύθερος συνειρμός, μνημονικός μονόλογος, χωροχρονικά και τυπογραφικά χάσματα, χαρακτήρες ασαφείς, ασυνεχές και αποσπασματικό ύφος, αφηγηματική αμφισημία, συμφυρμός παραθέματος και συμφραζομένων, ρητού και ρηματοποιημένου, προσωπικού και μη προσωπικού λόγου».[484] Όπως επισημαίνει η Φαρίνου – Μαλαματάρη (2001: 999), η χρήση ιδιαίτερα του ελεύθερου πλάγιου λόγου «μπορεί να υποδηλώνει ανεξαρτησία από το status της ηγεμονίας που ασκούσε ο παντογνώστης αφηγητής ή συγχώνευση δύο διαφορετικών λόγων – της εξουσίας και της επιθυμίας για παράδειγμα – με αποτέλεσμα την αμφισημία ή την ακαθοριστία.». Ο πρωτοποριακός χαρακτήρας του έργου και η νεωτερική φύση του αντανακλάται στην αντιφατική κριτική που έλαβε, αποσπώντας ιδιαίτερα θετικά, όσο και αρνητικά, σχόλια και μαρτυρώντας την αμηχανία κριτικών και κοινού. Όπως υποστηρίζει ο Αργυρίου (1985: 191), αν θεωρηθεί το 1935 «οριακό έτος» για τη νεότροπη ελληνική λογοτεχνία (με τη χρονική σύμπτωση του *Μυθιστορήματος* του Σεφέρη και των ποιημάτων των Ελύτη, Εμπειρίκου και Βρεττάκου), το 1938, έτος έκδοσης του έργου της Αξιώτη, «εξακολουθεί να βρίσκει απαράσκευους αρκετούς από τους πνευματικούς μας ανθρώπους», ενώ η «ανυπόταχτη» και «σπασμωδική» γραφή στις *Δύσκολες νύχτες*, με τόσο έντονο το στοιχείο της ελλειπτικότητας και του προφορικού λόγου, αιφνιδίασε επίσης τους αναγνώστες τους.

Παρά την ιδεολογική και πολιτική ρευστότητα που χαρακτηρίζει τη μεσοπολεμική εποχή, κυρίως κατά τη δεκαετία του 1930,[485] προβάλλεται έντονα ο ευρύτερα παιδαγωγικός ρόλος της λογοτεχνίας στις τάξεις τόσο των «αστικών» (φιλελεύθερων και συντηρητικών) πνευματικών ανθρώπων, όσο και της αριστερής διανόησης, στο πλαίσιο μιας εθνικής ή κοινωνικής αναδόμησης, αντίστοιχα. Η λογοτεχνία θεωρούνταν εκατέρωθεν ότι μπορεί και οφείλει να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο ως «αντανάκλαση» κοινωνική και ως δυνάμει σημαντική παρέμβαση στα πολιτικά και ιδεολογικά τεκταινόμενα, αν και οι λεπτομέρειες αυτής της αντανάκλασης ή παρέμβασης διαφοροποιούνταν θεμελιωδώς στους δύο παραπάνω πόλους.

Όσον αφορά την πεζογραφία ειδικότερα, σε αντίθεση με την ποιητική παραγωγή της εποχής που ανοίγεται με επιτυχία προς νεωτερικούς πειραματισμούς

[484] Πβ. επίσης Kakavoulia (1991) και (1992).
[485] Δες Λιάκος (1990).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

(λχ. στο έργο του Σεφέρη, Ελύτη, Εμπειρίκου, Εγγονόπουλου, κ.ά.), βρίσκεται στενά δεμένη στο άρμα του ρεαλισμού, στην αποτελεσματικότητα του περιεχομένου του έργου τέχνης και στη δυσπιστία έναντι (μέχρι και την καταδικαστική απόρριψη) μοντερνιστικών μορφών τέχνης. Η κυριαρχία του ρεαλισμού, με την ευρεία του έννοια, «ως προτίμηση αποτύπωσης της κοινωνικής και ψυχολογικής ανθρώπινης πραγματικότητας από τη σκοπιά του παντεπόπτη δημιουργού» και «ως απουσία ενδιαφέροντος για τις ανατρεπτικές καλλιτεχνικές φόρμες» (Κοτζιά 2006: 158), προσδιορίζει την κριτική στάση απέναντι σε έργα που παρουσιάζουν σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό νεωτερικά στοιχεία.

Δύο κυρίως λογοτέχνες έρχονται να ταράξουν τα ρεαλιστικά νερά της μεσοπολεμικής πεζογραφίας τη δεκαετία του 1930: η Μέλπω Αξιώτη (με τις *Δύσκολες νύχτες* και το *Θέλετε να χορέψομε, Μαρία;* 1940) και ο Γιάννης Σκαρίμπας (*Το θείο τραγί* 1932, ο *Μαριάμπας* 1935 και το *Σόλο του Φίγκαρω* 1938).[486] Τόσο το έργο του Σκαρίμπα, όσο και αυτό της Αξιώτη, προκάλεσαν διχογνωμία από πλευράς αναγνωστών και κριτικών, λαμβάνοντας εξίσου θετικά και αρνητικά σχόλια. Ανάμεσα στα βασικά στοιχεία των έργων και των δύο πεζογράφων επικρίνονται συνήθως η χρήση της γλώσσας (γίνεται λόγος για «γλωσσική ασυναρτησία», «σαχλή και επιτηδευμένη φλυαρία», κλπ.), το ύφος, η έλλειψη πλοκής και δομής και η απουσία λογικής συνάρτησης.[487] Είναι όμως χαρακτηριστικό ότι στην κριτική που ασκείται εναντίον της Αξιώτη προστίθεται ο παράγοντας του φύλου της.

Παρά τη διφορούμενη πρόσληψή τους από κοινό και κριτικούς, οι *Δύσκολες νύχτες* βραβεύτηκαν με το πρώτο βραβείο από το «Γυναικείο Σύλλογο Γραμμάτων και Τεχνών», στις 17 Μαρτίου του 1939, με ψήφους τρεις υπέρ έναντι δύο κατά. Η πλειοψηφία της κριτικής επιτροπής, την οποία αποτελούσαν ο Κ. Καρθαίος, η Ά. Θρύλος, η Τ. Σταύρου, ο Γ. Θεοτοκάς και ο Η. Βενέζης, δεν δίστασαν να βραβεύσουν το έργο, παρά τους πρωτοποριακούς τρόπους του. Στην εισηγητική έκθεση της

---

[486] Νεωτερικά στοιχεία συναντώνται επίσης σε έργα της εποχής των Γιώργου Δέλιου, Στέλιου Ξεφλούδα, Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου, κ.ά. Πβ. επίσης δημοσιεύσεις μοντερνιστικών κειμένων στα περιοδικά *Μακεδονικές Ημέρες*, το *3ο Μάτι*, *Τα Νέα Γράμματα*. Δες Kakavoulia (1997), Κοτζιά (2006: 160 – 161). *Το σόλο του Φίγκαρω* του Σκαρίμπα και τις *Δύσκολες νύχτες* της Αξιώτη εξετάζει επικριτικά σε συνδυασμό ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, ως ανήκοντα σε «κύκλον ευρύτατον ανάλογων εκδηλώσεων» (Αξιώτη 1967: 114 – 116).

487 Δες Αξιώτη (1967: 85 – 132), Παπαδημητρακόπουλος (1993: 19 – 27), Μικέ (1996: 97 – 155). Ιδιαίτερη αντίδραση προκαλεί η χρήση της γλώσσας στο έργο της Αξιώτη, κυρίως μετά την υπεράσπισή της από τον Ξενόπουλο. Ας αναφερθεί ενδεικτικά η κατάληξη της αποδοκιμαστικής κριτικής του Μοσχόπουλου (*Η Καθημερινή*, 3 Απριλίου 1939 = Αξιώτη 1967: 100 – 104): «Δεν υπάρχει αμφιβολία, ότι ο μέγας αρχηγός μας και εθνικός κυβερνήτης κ. Ιωάννης Μεταξάς, απαραλλάκτως όπως μας έσωσεν από το μίασμα και τον κίνδυνον του κρατικού και κοινωνικού κομμουνισμού θα μας σώση και από την φαγέδαιναν του γλωσσικού κομμουνισμού».

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

επιτροπής αναφέρεται ότι οι *Δύσκολες νύχτες* είναι ένα «παράξενο» έργο που δεν υπακούει σε κανένα σχεδόν νόμο και που δεν έχει καμιά αρχιτεκτονική, ωστόσο αναγνωρίζονται στη συγγραφέα πλούσιο ταλέντο, πρωτοτυπία σκέψης, μεγάλη ποιητική δύναμη και παρατηρητικότητα.[488]

Ήταν η πρώτη φορά που γυναικείος σύνδεσμος απένειμε βραβείο λογοτεχνίας σε γυναίκες συγγραφείς, όπως πληροφορούν τα «Αθηναϊκά Νέα» (18 Μαρτίου 1939),[489] το οποίο συνοδευόταν από χρηματικό έπαθλο 5.000 δρχ., που είχε αθλοθετήσει η Πηνελόπη Δέλτα. Στην τελική φάση του διαγωνισμού, σύμφωνα με το ανώνυμο δημοσίευμα της εφημερίδας, η γνώμη της επιτροπής διχάστηκε ανάμεσα στα διηγήματα *Άνθρωποι* της Λιλής [sic] Αλεξίου (Δασκαλάκη) και στις *Δύσκολες νύχτες*. Αν και η τελετή της βράβευσης, κατά το δημοσίευμα, ολοκληρώνεται αισίως με «άφθονο καμπανίτη», η εορταστική ατμόσφαιρα δεν διαρκεί πολύ ούτε για τη βραβευθείσα ούτε για μέλη της κριτικής επιτροπής. Δύο μέρες μετά ένα ανώνυμο σημείωμα της *Εστίας* (19 Μαρτίου 1939 = Αξιώτη 1967: 89) σχολιάζει ειρωνικά την επιλογή και την έκθεση της επιτροπής:

> *Ομολογούμεν, ότι δεν έτυχε να διαβάσωμεν το … ατίθασον αυτό βιβλίον, αλλά θα είμεθα περίεργοι να εγνωρίζαμε ποίους νόμους παραβαίνει. Τα βιβλία υπόκεινται συνήθως εις δύο ειδών νόμους, τους γραμματικούς και τους συντακτικούς. Εάν, λοιπόν, περί αυτών πρόκειται, δεν μας εκπλήσσει καθόλου, διότι είνε γνωστόν ότι αι κυρίαι δεν ήσαν ποτέ δυναταί εις την ορθογραφίαν και το συντακτικόν. Ας ελπίσωμεν, τουλάχιστον, ότι, κατά τα άλλα, το γυναικείον βιβλίον θα είναι κομψόν και … καλοντυμένο*.

Η υποτίμηση των γυναικείων λογοτεχνικών πονημάτων είναι έκδηλη τόσο στην κοινή, υποτίθεται, άποψη για την αδυναμία των γυναικών στην «ορθογραφία» και το «συντακτικό», όσο και στις μόνες ιδιότητες που αναγνωρίζονται σε προϊόντα του γυναικείου λόγου, να είναι «κομψά» και «καλοντυμένα». Τα συγκεκριμένα επίθετα παραπέμπουν στη ματαιόδοξη εμμονή με την κομψότητα της ένδυσης και γενικά με το *φαίνεσθαι*, που αποδίδεται παραδοσιακά στη γυναίκα και επεκτείνεται και στη γυναίκα – συγγραφέα, εν αντιθέσει με την ουσία και τη «γερή» δομή του ανδρικού λόγου που αντιπροσωπεύουν η ορθογραφία και το συντακτικό.

---

[488] *Αθηναϊκά Νέα*, 18 Μαρτίου 1939.
[489] Δες επίσης *Νεοελληνικά Γράμματα* 121 (25 Μαρτίου 1939), Αξιώτη (1967: 87 – 88), Ματθαίου – Πολέμη (1999: 17), Δημάδης (2004: 211).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Κάποιοι από τους όρους που χρησιμοποιούνται εναντίον της Αξιώτη φαίνεται να αντλούνται όχι μόνο από την απλουστευτική εντύπωση του κοινού αισθήματος περί μοντερνισμού, αλλά και από την παραδοσιακή φαρέτρα της κριτικής αντιμετώπισης της γυναικείας λογοτεχνικής παραγωγής: πολυλογία, επιμονή σε ασημαντότητες και κοινούς τόπους, ασυναρτησίες.[490] Ακόμη όμως και σε θετικές κρίσεις για το βιβλίο μπορούν να εντοπιστούν σχόλια που παραπέμπουν σε σύνδεση αξιολογικών χαρακτηριστικών με το φύλο του συγγραφέα ή και του κριτικού της λογοτεχνίας. Στη θετική λ.χ. κριτική του Μαλάνου (Αξιώτη 1967: 87) θεωρείται ότι «σπάνια γυναικείο βιβλίο – και μάλιστα πρώτο – βρίσκεται τόσο κοντά στο νόημα της ποιήσεως». Ο επαινετικός Ξενόπουλος (τουλάχιστον ως προς τη γλώσσα του έργου, στο σχολιασμό της οποίας περιορίζεται η κριτική του), αφού αναφέρει ότι «ειδικοί και διακεκριμένοι» συνάδελφοί του έκριναν το βιβλίο της Αξιώτη ως «παραλήρημα», διατυπώνει την (υποθετική) απορία του: «Ένα «παραλήρημα» βρήκαν αυτές οι κυρίες να βραβεύσουν ως το καλλίτερο γυναικείο πεζογράφημα του 1938; Και καλά οι κυρίες. Μα και οι κύριοι που ήταν στην επιτροπή; …» (Αξιώτη 1967: 90).[491]

Όπως καθίσταται εμφανές από τα παραπάνω, οι *Δύσκολες νύχτες* της Αξιώτη προκάλεσαν αμηχανία και αρνητικές αντιδράσεις όχι μόνο λόγω του νεωτερικού χαρακτήρα του, αλλά σε σχέση με τις προσδοκίες που συνδέονται με τη λογοτεχνική παραγωγή μιας γυναίκας – συγγραφέως. Οι σύντομες αυτές παρατηρήσεις οδηγούν στην κατασκευή μιας υπόθεσης, για την επαλήθευση της οποίας απαιτείται βεβαίως ενδελεχέστερη έρευνα σε πολύ ευρύτερο πεδίο από ό,τι το πλαίσιο της συγκεκριμένης εργασίας. Εν είδει λοιπόν υποθετικής εκτίμησης με βάση τα περιορισμένα στοιχεία

[490] Χαρακτηριστικά δηκτικά σχόλια για το φύλο της συγγραφέως λαμβάνει και το ποίημα «Σύμπτωση» της Αξιώτη (1939): «Λυπούμε ειλικρινώς «που σας πικράναμε». Αλλ' αφού «είσαστε γυναίκες» […] θα εκάνατε πολύ καλά να κάτσετε στο σπιτάκι σας και να κάνετε καμμιά γυναικεία δουλειά, για να μη αναγκάζετε και «τις άνδροι» να σας πικραίνουν. Άλλο τίποτε δεν θέλουμε από σας». (Αξιώτη 1967: 118).

[491] Πβ. σχόλια για την κριτική ικανότητα των γυναικών στο ειρωνικό δημοσίευμα του *Έθνους* (28 Μαρτίου 1939), με την υπογραφή Χ.: «Δια να δώση δε βραβείον μία «Εταιρεία Γραμμάτων» έστω και γυναικεία, υπάρχει και η πρόσθετος βεβαίωσις, ότι ευρισκόμεθα ενώπιον σημαντικής γλωσσικής προόδου.» (Αξιώτη 1967: 65) Αξίζει να σημειωθεί ότι η επαινετική κριτική του Ξενόπουλου εξέπληξε κάποιους τόσο πολύ ώστε ερμηνεύθηκε ως ειρωνική (λχ. από τον Μυλωνογιάννη στο άρθρο του στην *Εργασία* «Γλωσσικές ακρότητητες», όπου αναφέρονται τα εξής: «Εκείνο που αξίζει να συζητηθεί από το βιβλίο αυτό είναι η γλωσσική του ακαταστασία, η ενσυνείδητη διαστροφή της δημοτικής γλώσσας, που κάνει η συγγραφεύς, πράγμα που έδωσε κιόλας την αφορμή σε πολλούς να γράψουνε σχετικά και τον κ. Ξενόπουλο να προφητέψει – ή να ειρωνευτεί τα μέλη της επιτροπής του βραβείου με τον ωραιότερο τρόπο που μπορούσε να βρεθεί – πως αυτή θα είναι η γραφόμενη γλώσσα μετά πεντακόσια χρόνια.» (Αξιώτη 1967: 105). Ο ίδιος όμως ο Ξενόπουλος, σε απάντησή του, καθιστά εμφανές ότι εννοούσε τα θετικά σχόλιά του (Αξιώτη 1967: 108 – 112).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

που εξετάσαμε, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι για τη γυναίκα – συγγραφέα της εποχής ορίζονται δύο βασικοί εναλλακτικοί τρόποι, ως προς την παραγωγή γραπτού λογοτεχνικού λόγου. Αρχικά, ο περισσότερο «γυναικείος» τρόπος του «ποιητικού αισθήματος», του λυρισμού, των «ψυχολογικών περιγραφών», ο «ανθρωπισμός» του περιεχομένου, η συγκίνηση που προκαλείται στον αναγνώστη (πβ. λ.χ. την κριτική του Ροδά *Ελ. Βήμα* 27 Μαρτίου 1939 = Αξιώτη 1967, 93 – 94). Έπειτα, η υιοθέτηση του «ανδρικού» αφηγηματικού τρόπου, η ενασχόληση με θέματα «σοβαρά» και «σημαντικά», με αυστηρή τάξη, οργάνωση και δομή, με λογική συνοχή και υψηλούς παιδευτικούς στόχους. Οι *Δύσκολες νύχτες* έρχονταν σε έντονη αντίθεση, όπως είναι εμφανές, με τον ορίζοντα των προσδοκιών της εποχής, στη μία ή στην άλλη εκδοχή τους.

Εναντίον των γυναικών που αποτελούσαν την κριτική επιτροπή και το γυναικείο σύλλογο γραμμάτων και τεχνών στρέφεται, ακόμη και ένα χρόνο μετά τη βράβευση, από το «σημειωματάριό» του ο Φορτούνιο.[492] Πρόκειται για τον γνωστό λογοτέχνη, δημοσιογράφο και ακαδημαϊκό Σπύρο Μελά, ο οποίος ήδη στις αρχές της δεκαετίας του 1930 προβάλλει ως ορκισμένος «αντιφεμινιστής».[493] Στο σημείωμά του φέρεται εναντίον της απόφασης της επιτροπής, η οποία, όπως αφήνει να εννοηθεί, δυσαρέστησε τόσο την αθλοθέτρια του βραβείου, Π. Δέλτα, ώστε αποφάσισε να αποσύρει το επόμενο έτος την ενίσχυσή της. Ο «Φορτούνιο» συνεχίζει περιγράφοντας με έντονα υποτιμητικό ύφος μία συνεστίαση των μελών του Συλλόγου, ενώ καταλήγει υποστηρίζοντας ειρωνικά ότι ο μόνος «φεμινισμός» που παραδέχεται είναι «ο φεμινισμός της Τέχνης. Η γυναίκα και το αίσθημα είναι δύο έννοιες αχώριστες. Όλοι οι αιώνες […] προτίμησαν τη γυναίκα καλλιτέχνιδα από τη γυναίκα της πρακτικής ενεργείας και της πολιτικής. Και η επιτυχία στεφάνωσε πάντα την καλλιτεχνική προσπάθεια της γυναικός.» Ο χώρος του «αισθήματος», παραδοσιακά ταυτιζόμενος με τις γυναίκες, προσδιορίζει το περιεχόμενο της «τέχνης», στην οποία ο γράφων «εκχωρεί» τη δυνατότητα διάκρισης των γυναικών, αφήνοντας την «πρακτική» και «πολιτική» δράση στον ανδρικό ορθολογισμό.

---

[492] «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο: Ένα γεύμα», *Καθημερινή* 15 Μαρτίου 1940 (= Αξιώτη 1967: 120 – 121).

[493] Πβ. τα σχόλια της Αύρας Θεοδωροπούλου στον *Αγώνα της Γυναίκας* (Μάιος – Ιούνιος 1932, τ. 158), η οποία αναδημοσιεύει ένα άρθρο του Μελά σχετικά με την απόπειρα ενός αδερφού να σκοτώσει την αδερφή του «για λόγους τιμής»: «Το αναδημοσιεύομε ολόκληρο το άρθρο αυτό, που έχει ακόμα περισσότερη σημασία γιατί το υπογράφει ο κ. Μελάς, που κολακεύεται από καιρό να παρουσιάζει τον εαυτό του ως αντιφεμινιστή φανατικό.».

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Όπως υπονοείται πάντως, στις επιτυχίες της συγκεκριμένης «τέχνης» δεν συγκαταλέγονται οι *Δύσκολες νύχτες* της Αξιώτη, ενώ τόσο το έργο όσο και τα μέλη της επιτροπής δέχονται επίθεση στο εμφανές πλαίσιο της αντιφεμινιστικής κριτικής της εποχής. Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται ο χαρακτηρισμός των μελών του Συλλόγου ως «κυανόκαλτσων». Ο όρος αυτός παραπέμπει εμφανώς στο γνωστό υποτιμητικό χαρακτηρισμό *blue-stocking*, ο οποίος στους κύκλους της αγγλικής (ανδρικής) διανόησης περιέγραφε γυναίκες με φιλοδοξία την ενασχόληση με πνευματικά ζητήματα και κυρίως τη λογοτεχνία, που ως τότε περιχαράσσονταν από την ανδρική αυθεντία.[494]

Η ιδιαιτερότητα όμως του συγκεκριμένου έργου της Αξιώτη συνδέεται με κάποια ιδιαίτερη γυναικεία απόχρωση και από την πλευρά της θετικής προσέγγισης του Κ. Ουράνη, συζύγου μιας από τα μέλη της κριτικής επιτροπής και ανθρώπου με ιδιαίτερη οξύνοια και ευαισθησία στα λογοτεχνικά ζητήματα. Ο Ουράνης επικροτεί την απόφαση της επιτροπής για τη βράβευση του έργου όχι τόσο για το «χυμώδη καρπό ταλέντου» που κρύβεται κάτω από τη δυσκολία του ύφους, όσο για έναν σπουδαιότερο γι' αυτόν λόγο: «γιατί είναι ένα βιβλίο γυναίκας, που δε θα μπορούσε να είχε γραφτεί κ ι' α π ό ά ν τ ρ α.» [η έμφαση του κειμένου].[495] Ο Ουράνης προχωρά σε μία διάκριση ανάμεσα σε βιβλία που γράφονται από γυναίκες, αναρίθμητα όπως σημειώνει, και σε ελάχιστα εξ αυτών που είναι πραγματικά «γυναικεία»:

> *Στη λογοτεχνία, οι γυναίκες «γεγόνασιν άνδρες» … Γράφουν σαν άντρες – ή τουλάχιστο χωρίς να ξεχωρίζονται βαθιά, ουσιαστικά από τους άντρες. Θέλω να πω πως δε μας δίνουν – ή πολύ λίγο – ό,τι τις διαφοροποιεί από τον άντρα, ό,τι θα μπορούσε να είναι ένα «ντοκουμέντο» του φύλου τους: του ιδιαίτερου εσωτερικού*

[494] Ο λεγόμενος «κύκλος των κυανόκαλτσων» (*blue-stocking circle*) αναφερόταν αρχικά σε μια σειρά συνεστιάσεων κυρίως ανδρών αλλά και γυναικών της ανώτερης τάξης, που λάμβαναν χώρα στην Αγγλία των μέσων του 18ου αι., με στόχο την καλλιέργεια πνευματικών, φιλανθρωπικών, λογοτεχνικών κ.ά. δραστηριοτήτων. Καθώς οι συναντήσεις αυτές δεν είχαν επίσημο χαρακτήρα, οι άνδρες φορούσαν συνήθως γαλάζιες κάλτσες, και όχι τις μαύρες ή άσπρες των επίσημων δεξιώσεων. (Από κάποιους αποδίδεται η συνήθεια αυτή αρχικά στον Benjamin Stillingfleet.) Σταδιακά, στις παραπάνω συναντήσεις κυριάρχησε το γυναικείο στοιχείο, ενώ ο όρος «κυανόκαλτσες» χρησιμοποιήθηκε ειρωνικά για τις γυναίκες που παρά τους περιορισμούς του φύλου τους επέδειξαν ενδιαφέρον για τη διανόηση, την πολιτική, τη λογοτεχνία, θέματα ελευθερίας και ισότητας, κλπ. Δες Dobbs (1976), Myers (1990). Για γραπτά έργα της πρώτης γενιάς του παραπάνω κύκλου δες Kelly (1999) (έργα των Elizabeth Montagu, Elizabeth Carter, Hester Chapone, Catherine Talbot, Anna Seward, Sarah Scott και Clara Reeve).

[495] Ουράνης, Κ., «Από την ζωήν και από την τέχνην. Γύρω από ένα βραβείο». *Νέα Εστία* 295 (1 Απρ. 1939), 442 – 443

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

κόσμου του, - ψυχικού, αισθηματικού, συναισθηματικού, - του τόσο αλλιώτικου από του ανδρικού, ώστε όλοι, άντρες και γυναίκες, να νιώθουμε ότι χωριζόμαστε από απροσπέραστη τάφρο, ότι είμαστε δυο πόλοι που έλκονται κι' απωθούνται συγχρόνως. … όλες σχεδόν οι γυναίκες που γράφουν … μας έχουν δώσει έργα που, ανεξαρτήτως της λογοτεχνικής τους αξίας, είναι χυμένα σ' ανδρικά καλούπια ή στέκονται στα σύνορα, τα κοινά σύνορα, των δύο φύλων. Ακόμα κι' όταν αναλύουν γυναίκες, τα έργα αυτά τις φωτίζουν περίπου όπως κι' οι άντρες συγγραφείς τις ηρωΐδες τους: απ' έξω – όχι από μέσα. Δεν εισχωρούν στα σκοτάδια του γυναικείου υποσυνείδητου, δεν αποκαλύπτουν άγνωστες περιοχές του, δεν πλουτίζουν τη λογοτεχνική ψυχολογία με ιδιαίτερες συμβολές. … Η παρατήρηση αυτή δεν έχει το χαρακτήρα μομφής: Είναι φυσικό οι γυναίκες, που μόλις από ένα αιώνα μπήκαν συστηματικά στη λογοτεχνία και δεν είχαν στη διάθεσή τους παρά μόνο ανδρικά πρότυπα, να μη μπόρεσαν ακόμα να ξεφύγουν την επίδρασή τους και να δημιουργήσουν έργα που να φέρνουν τη σφραγίδα του φύλου τους, - ή και να μην εννόησαν ακόμα, ότι αυτό που ενδιαφέρει, κι' αυτές κι' εμάς, δεν είναι να συναγωνίζονται την ανδρική παραγωγή, έστω και μ' επιτυχία, αλλά να ξεχωρίζουν απ' αυτήν. … Ό,τι ζητάμε απ' αυτές, είναι έργα conditionnés από το φύλο τους, έργα – ντοκουμέντα της γυναικείας φύσης κι' αποκαλυπτικά της γυναίκειας ψυχής, έργα που να είναι αδύνατο να γραφούν από άντρες … Τέτοια έργα, κι' αν ακόμα είναι ανώριμα και με περιορισμένη λογοτεχνική αξία, όπως είναι οι «Δύσκολες Νύχτες» της κ. Αξιώτη … έχουν πολύ περισσότερο ενδιαφέρον από ώριμα και πιο αξιόλογα λογοτεχνικώς βιβλία γυναικών, αλλά που δε μας αποκαλύπτουν τίποτα το ιδιαιτέρως γυναίκειο.

Οι παρατηρήσεις του Ουράνη διακρίνονται όχι μόνο για την οξυδέρκειά τους – παρά τον αδρά περιγραφικό και μάλλον απόλυτο χαρακτήρα τους – αλλά και για το γεγονός ότι θίγουν σε τόσο πρώιμη εποχή, τουλάχιστον για τα ελληνικά δεδομένα, και με ιδιαίτερα εύστοχο τρόπο, ζητήματα περί γυναικείας ιδιαιτερότητας και γραφής, τα οποία συνεχίζουν να απασχολούν τη λογοτεχνική θεωρία και κριτική. Πέρα από τις υπεραπλουστεύσεις και τις αυθαίρετες γενικεύσεις που εμπεριέχονται στις παρατηρήσεις αυτές (λχ. σχετικά με τη γυναικεία «φύση» και «ψυχή», τα οποία μάλλον θεωρούνται από τον συγγραφέα σταθερά και αδιαφοροποίητα ως προς τα πολιτισμικά, ιστορικά αλλά και ατομικά δεδομένα),[496] αξίζει να σημειωθεί ότι ο Ουράνης υποστηρίζει τη διαφορετικότητα της γυναικείας εμπειρίας σε σχέση με την

[496] Πβ. Μικέ (1996: 101, 145 – 147), όπου διατυπώνει τις ενστάσεις της στις απόψεις του Ουράνη, βασισμένη κυρίως σε σύγχρονες αντιλήψεις για τη γυναικεία «φύση», τη γλώσσα, τη λογοτεχνία, το συμβολικό χαρακτήρα τους και την πολιτισμική κατασκευή τους.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ανδρική, καθώς και την ικανότητα των γυναικών – συγγραφέων (έστω δυνάμει) να περιγράψουν διαφορετικά από ό,τι οι άνδρες ομότεχνοί τους την εμπειρία αυτή. Κυρίως όμως προχωρά στη σύνδεση της διαφορετικότητας ως προς το βίωμα και το κοσμοαντιληπτικό πρίσμα των συγγραφέων, με τη χρήση συγκεκριμένων τρόπων αφηγηματικής απόδοσής τους. Τα «ανδρικά καλούπια» και ο «φωτισμός απ' έξω» των γυναικών στην πεζογραφία θεωρούμε ότι παραπέμπει σε ζητήματα που έχουν θιγεί παραπάνω, σχετικά με την εστίαση, τη φωνή και γενικά την αφηγηματική μεσολάβαση που υιοθετείται στα έργα.

Η «εκ των ένδον» παρατήρηση και παρουσίαση της γυναικείας εμπειρίας δεν αναφέρεται βέβαια στη γνωστή ψυχογραφική λογοτεχνική παράδοση (την «ψυχοαφήγηση» της Cohn), ούτε καν ίσως στις εσωτερικές εστιάσεις τριτοπρόσωπων αφηγητών σε γυναικείους χαρακτήρες, με φανερή την αφηγητική ανωτερότητα (τις «δυσαρμονικές ψυχοαφηγήσεις»). Μπορούμε να εικάσουμε ότι ο Ουράνης αναφέρεται στην περίπτωση αφηγημένου – εσωτερικού μονολόγου (αυτόνομου ή μνημονικού μονολόγου),[497] όπως εξάλλου συμβαίνει με την αφήγηση στις *Δύσκολες νύχτες*, στην οποία η εμπειρία φιλτράρεται από την υποκειμενικότητα της ηρωίδας και δεν προσεγγίζεται από έναν τριτοπρόσωπο, παραδοσιακά ανδρικό, αφηγητή. Ο τρόπος αυτός της «προσωπικής» αφήγησης (Lanser) δεν διεκδικεί την αφηγηματική αυθεντία αλλά επιτρέπει την ανάδειξη αρχικά της ηρωίδας, αλλά και άλλων φωνών, μαζί με τη δική της.

Ακόμη και αν μπορούν να διατυπωθούν διαφωνίες σε κάποια από τα ζητήματα που τίθενται από τον Ουράνη, οφείλει κανείς να αναγνωρίσει την επισήμανση του ιδιαίτερου χαρακτήρα του προπολεμικού έργου της Αξιώτη, όσον αφορά όχι μόνο τη γλώσσα, αλλά κυρίως την προσέγγιση της γυναικείας ιδιαιτερότητας, όπως εξάλλου επισημάνθηκε στην ανάλυση που προηγήθηκε. Παρόμοια ιδιαιτερότητα δεν μπορεί βέβαια να αναγνωριστεί στο επόμενο Bildungsroman της Αξιώτη, το οποίο φαίνεται να είναι χυμένο στα «καλούπια» της ανδρικής αφηγηματικής παράδοσης που είχε αποφύγει πριν μία δεκαετία περίπου, παρά την αναφορά στις εμπειρίες και την εξέλιξη της γυναίκας – ηρωίδας του. Εκεί ο αφηγηματικός λόγος εναρμονίζεται πλέον με τις συμβατικές προσδοκίες περί γυναικείας «λογοτεχνίας» αναγνωστών και κριτικών, γενικότερα, και τις κομματικές προσδοκίες της αριστεράς, ειδικότερα.

[497] Πβ. Κακαβούλια (1997: 144).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ΙΒ. Η ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ ΚΟΜΜΑΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ ΑΞΙΩΤΗ, ΟΙ «ΚΟΜΜΑΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΔΟΚΙΕΣ» ΚΑΙ ΤΟ BILDUNGSROMAN

ΙΒ. 1. Η «μαρξιστική θεωρητική βάση», η λογοτεχνία και τα *Ελεύθερα Γράμματα*

Η μεταβολή στη χρήση και αξιοποίηση της λογοτεχνικής φόρμας του Bildungsroman, όπως περιγράφηκε παραπάνω, συνδέεται σαφώς με το βαθμό επίδρασης της μαρξιστικής ιδεολογίας και των κομματικών επιλογών στη δημιουργική τέχνη της Αξιώτη. Στην πρώτη φάση του συγγραφικού έργου της (*Δύσκολες νύχτες*, *Σύμπτωση*, *Θέλετε να χορέψομε*, *Μαρία;* 1938 – 1940), φαίνεται να είναι περισσότερο περιορισμένες οι κομματικές προσδοκίες ή / και η προσπάθεια της συγγραφέως να τις ικανοποιήσει. Η ίδια η Αξιώτη θα σημειώσει αργότερα: «Εμείς οι πιο νέοι λογοτέχνες ήμασταν τότε ανερμάτιστοι. Δεν είχαμε την απαιτούμενη μαρξιστική θεωρητική βάση, δεν είχαμε τα εφόδια που θα μας έφερναν να συνδεθούμε μ' εκείνη την κοσμογονία και την αναγέννηση που είχαν κιόλας αρχίσει μέσα στη χώρα των Σοβιέτ.» (Αξιώτη, *Άπαντα* Στ΄: 84).

Η «θεωρητική βάση» θα αρχίσει να διαμορφώνεται όλο και ευκρινέστερα για την ίδια, καθώς και επιτακτικότερα από πλευράς κόμματος, από το τέλος του πολέμου.[498] Η αριστερή διανόηση την εποχή αυτή αναπαράγει και προωθεί συγκεκριμένα λογοτεχνικά κριτήρια, τα οποία δεν αφορούν απλά την αξιολογική αποτίμηση, αλλά καθορίζουν την ίδια τη συγγραφική στοχοθεσία, τη δομή, τη μορφή και το περιεχόμενο των έργων. Τα κριτήρια αυτά δεν επιτελούν απλώς περιγραφική λειτουργία αλλά καθίστανται σαφώς καθοδηγητικά στους κόλπους των συγγραφέων του αριστερού χώρου, ενώ επηρεάζουν οπωσδήποτε τη θεωρητική διερεύνηση ζητημάτων σχετικά με τη λογοτεχνία, τη φύση και τη λειτουργία της, δίνοντας

[498] Ήδη από το 1934 παρουσιάζονται στο περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι* (Σεπτέμβριος – Οκτώβριος) οι απόψεις του Γκόρκι σχετικά με τη λειτουργία της λογοτεχνίας γενικότερα και της ρωσικής λογοτεχνίας ειδικότερα. Πβ. επίσης στο περιοδικό *Πρωτοπόροι* (2, Σεπτ. 1943), που κυκλοφορούσε παράνομα κατά την κατοχή, το άρθρο του Μ. Στεφανίδη (= Μ. Αυγέρη) «Η Τέχνη για τη Ζωή»: «Οι λαοκρατικές δημοκρατίες θα επιβληθούν σε λίγο σ' όλον τον κόσμο. Το ιστορικό πρόσταγμα της εποχής καλεί την τέχνη να λάβει μέρος σ' αυτή την αναδημιουργία, πλάι στις ανερχόμενες μάζες. Και στο πρόσταγμα αυτό η τέχνη θα υπακούσει αργά ή γρήγορα. Η τέχνη θα μπει ολόκληρη στην υπηρεσία της ζωής και θα γεμίσει από κοινωνικό περιεχόμενο κι' από το πνεύμα μιας νέας πλατύτερης ομαδικής ζωής, όπου ολοένα πάμε.» (αναδημοσιεύεται στα *Ελεύθερα Γράμματα* 21 (1945), 5 – 6).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

έναυσμα σε έντονες σχετικές συζητήσεις στο *διανοητικό πεδίο* της μεταπολεμικής Ελλάδας.[499]

Από το πρώτο ήδη τεύχος του περιοδικού *Ελεύθερα Γράμματα*, το οποίο θα καταστεί σε σημαντικό βήμα έκφρασης της αριστερής κατά κύριο λόγο διανόησης κατά τη μεταπολεμική εποχή (1945 – 1951), ο διευθυντής του, Δημήτρης Φωτιάδης, καθορίζει το ιδεολογικό του στίγμα και τις σωστές, κατά τη γνώμη του, προϋποθέσεις για την καλλιτεχνική δημιουργία της εποχής.[500] Διατυπώνεται η άποψη ότι η τέχνη είναι μια κοινωνική λειτουργία και ως τέτοια οφείλει να εκφράζει την εποχή και να συντελεί ταυτόχρονα στη βελτίωσή της. Στα σύγχρονα δεδομένα, η αποτύπωση των αγώνων του ελληνικού λαού στον πόλεμο, στην Αντίσταση και στα Δεκεμβριανά αποτέλεσε το βασικό αίτημα της αριστεράς από τους πνευματικούς ανθρώπους της εποχής, καθώς θεωρούνταν ότι με τον τρόπο αυτό θα ασκηθεί ιδεολογική επίδραση κατά την «αναγέννηση» ενός «καινούργιου κόσμου».[501] Έτσι, ορίζεται ο κύριος σκοπός κάθε «άξιου» και «τίμιου» λογοτέχνη και καλλιτέχνη γενικότερα: «Όλοι όσοι κρατούμε στο χέρι μας μια πέννα, μια σμίλη ή ένα χρωστήρα, έχουμε την υποχρέωση ν' αφήσουμε κληρονομιά, σ' εκείνους που θα έρθουν, τα λαμπρά κι' αθάνατα κατορθώματα της γενιάς μας.[502] Κάνοντας το αίτημα αυτό καλλιτεχνική συνείδηση, θα δημιουργήσουμε σύγχρονα τις συνθήκες εκείνες, που μέσα από αυτές θ' αναβλύσει το αναγεννητικό πνευματικό κίνημα, που περιμένει από τη διανόηση του τόπου μας ο λαός μας.»[503]

---

[499] Για την έννοια του «διανοητικού πεδίου» (*intellectual field*) δες Bourdieu (1993), καθώς και την επεξήγηση και παραδειγματική εφαρμογή του όρου στη έρευνα της Αποστολίδου (2003: 22 – 24 *et passim*).

[500] Στο άρθρο η έκδοση του περιοδικού παρουσιάζεται ως συνέχεια της προσπάθειας του κύκλου που είχε συγκεντρωθεί γύρω από το περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα* κατά τα χρόνια της μεταξικής δικτατορίας. (Φωτιάδης 1945: 1)

[501] Χαρακτηριστική είναι η έρευνα που ξεκινά από το ίδιο τεύχος του περιοδικού σχετικά με τη στάση των πνευματικών ανθρώπων στο «δράμα της Κατοχής», με πρώτο τον Σικελιανό να καταγράφει τις εμπειρίες και τις σκέψεις του. (*Ελεύθερα Γράμματα* 1 (1945): 3, 6)

[502] Στο ίδιο ακριβώς πλαίσιο εντάσσονται όχι μόνο τα Χρονικά της Αξιώτη που εκδίδονται αυτήν την εποχή αλλά και η προσπάθειά της στον *Εικοστό αιώνα*, δένοντας συγγραφικά το «άδετο βιβλίο» (22) της ζωής της ηρωίδας της, να καταγράψει τα «κατορθώματα» των συγχρόνων της στον αγώνα για την ελευθερία, ώστε «να διαβάζουνται» οι πράξεις τους, «κι όταν περάσουν χρόνια, απ' όλους. Σαν βιβλίο.» (56)

[503] Πβ. στο ίδιο τεύχος (σ. 9) τις απόψεις του Μ. Αυγέρη σχετικά με το μυθιστόρημα: «Πολλοί τεχνίτες δεν μπορούν να μετουσιώσουν σε τέχνη τα σύγχρονα γεγονότα και περιμένουν από το πέρασμα του χρόνου να δώσει σ' αυτά μορφή και νόημα. Μα τις περισσότερες φορές η σημερινή τέχνη παίρνει τα θέματά της από τη σύγχρονη ζωή και θρέφεται με το ζωντανό υλικό της. Σήμερα περισσότερο από κάθε άλλη φορά η τέχνη αποκρίνεται στη γύρα ζωή. Το φαινόμενο αυτό φανερώνεται περισσότερο στο μυθιστόρημα που, είναι η μεγάλη μορφή της δημοκρατικής αισθητικής και πήρε τόση έκταση και σημασία στην τέχνη του λόγου και στην έκφραση του σημερινού κόσμου.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Οι απόψεις αυτές του Φωτιάδη έρχονται, κατά τον ίδιο, σε αντίθεση με «ορισμένο κύκλο διανοουμένων» του τόπου, για τους οποίους ο πνευματικός άνθρωπος «έχει την υποχρέωση να ζει μέσα σ' ένα γυάλινο πύργο, απλός παρατηρητής, αδιάφορος κι' ασυγκίνητος για τα καθημερινά προβλήματα των συνανθρώπων του», προωθώντας ένα είδος «νεολογιωτατισμού» στα πνευματικά πράγματα της χώρας.[504] Το ερώτημα περί «στρατευμένης τέχνης» και του αντίθετου δόγματος του «αισθητισμού» («η τέχνη για την τέχνη»), όπως αποκρυσταλλώνεται η διάσταση αυτή απόψεων στην ακραία μορφή της, απασχολεί ευρύτερα τους διανοούμενους και τους καλλιτέχνες της εποχής στην Ελλάδα. Το ίδιο έτος (1945) διοργανώνεται μια ανοιχτή «συζήτηση» πάνω στο ζήτημα αυτό μέσα από τις σελίδες των *Ελεύθερων Γραμμάτων* και της *Νέας Εστίας*. Με άρθρα τους εκφράζονται οι οπαδοί και των δύο τάσεων, ωστόσο δεν είναι λίγες οι φωνές που ασπάζονται μια συνδυαστική και μετριασμένη προσέγγιση στην Τέχνη και τη λειτουργία της. Τα ζητήματα που επανέρχονται στη συζήτηση είναι αυτό της ευθύνης του καλλιτέχνη – πνευματικού ανθρώπου ως προς την εποχή του, της παιδευτικής λειτουργίας της τέχνης καθώς και της ποιότητας των παραγομένων έργων.

Όπως αναφέρθηκε, οι λογοτέχνες που κινούνται στον αριστερό ή αριστερίζοντα ιδεολογικό χώρο τονίζουν την ανάγκη και υποχρέωση της τέχνης να εκφράζει τη σύγχρονη επικαιρότητα, να προτείνει λύσεις, να διαφωτίζει το λαό, να «παιδαγωγεί». Οι περισσότερο συντηρητικοί λογοτέχνες τείνουν γενικά να προβάλλουν το αίτημα για την ποιότητα της τέχνης κατά κύριο λόγο, η οποία δεν πρέπει να δεσμεύεται από την αναφορά σε γεγονότα τόσο σύγχρονα και γενικά από άλλες απαιτήσεις και «ξένους» (μη αισθητικούς) σκοπούς. Η ανταπάντηση της αριστεράς, δια στόματος Φωτιάδη και πάλι, είναι ότι η απόδοση της πραγματικότητας και η ποιότητα δεν αλληλοαναιρούνται, καθώς «η τέχνη δεν είναι, με κανένα τρόπο, μια απλή καταγραφή των γεγονότων. […] Κοντά στη φωτεινή παρόρμηση και την πνευματική ευθύνη, είναι απαραίτητη η γνήσια καλλιτεχνική διάθεση. Κι' ούτε αυτή είναι αρκετή. Χρειάζεται να κυριαρχήσεις και να υποτάξεις την τέχνη σου όποια κι αν είναι. Πρέπει να γίνεις, πρώτα και κύρια, ένας καλός "μάστορας"».[505]

---

[504] *Ελεύθερα Γράμματα* 4 (2 Ιουνίου 1945: 2).

[505] Δ. Φωτιάδης, «Η μάχη της ποιότητας», *Ελεύθερα Γράμματα* 28 – 29 (23 Νοεμβρίου 1945). Ήδη από τη μεσοπολεμική εποχή των *Νέων Πρωτοπόρων* το ζήτημα της ποιότητας των λογοτεχνικών έργων που παράγονται ακόμη και στο αριστερό ιδεολογικό πλαίσιο προβληματίζει μια μερίδα τουλάχιστον της αριστερής διανόησης. Χαρακτηριστική είναι η απόφαση της Συντακτικής Επιτροπής του περιοδικού σχετικά με το διαγωνισμό ποίησης και διηγήματος, που είχε προκηρύξει, ότι κανένα έργο δεν κρίνεται άξιο να βραβευτεί (1935). Γενικά, δίνεται στην περίσταση αυτή έμφαση στη μορφή του

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ΙΒ. 2. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός

Ήδη από την εποχή του μεσοπολέμου, κατά τη δεύτερη τουλάχιστον δεκαετία του, η αριστερή κριτική στον ελλαδικό χώρο είχε αρχίσει να διατυπώνει κριτήρια αξιολόγησης των λογοτεχνικών έργων και θεωρητικές θέσεις για το λογοτεχνικό φαινόμενο ευρύτερα, εκπεφρασμένα κυρίως στις απόψεις και την πράξη κριτικών και λογοτεχνών που είχαν συσπειρωθεί γύρω από συγκεκριμένα περιοδικά της εποχής.[506] Στους κύκλους των αριστερών διανοουμένων προωθείται, όπως έγινε αντιληπτό από τα παραπάνω, η λεγόμενη «αγωνιστική τέχνη» και ειδικότερα ο «σοσιαλιστικός ρεαλισμός», κατά το σοβιετικό λογοτεχνικό πρότυπο, που ο Αυγέρης χαρακτηρίζει επίσης ως «δυναμικό ρεαλισμό»: «Το πνεύμα του δυναμικού ρεαλισμού δεν παίρνει μπροστά στη ζωή στάση παθητική ή απλά κριτική. Δε δίνει μια αδιάφορη εικόνα και μια ουδέτερη ερμηνεία της ζωής, παρά αντίθετα, φανερώνει την κρυμμένη κάτω από την αισθητική παράσταση ανθρώπινη ενέργεια που δρα αδιάκοπα για τη μετάπλαση της ζωής.»[507]

Οι αρχές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, όπως είχαν αποκρυσταλλωθεί στις θέσεις του Γκόρκυ και του Ζντάνοφ στο πρώτο συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων (Αύγουστος 1934), αποτελούν κομβικό σημείο αναφοράς στην ελληνική αριστερή διανόηση τόσο για την ευρύτερη θεώρηση του λογοτεχνικού φαινομένου, όσο και για την κριτική που ασκείται σε μεμονωμένα έργα της λογοτεχνίας που παράγονται την περίοδο αυτή.[508] Παράλληλα, ο κομματικός έλεγχος γίνεται πιο

λογοτεχνήματος, την αναγνωστική απόλαυση και την καλλιτεχνική αρτιότητα (και όχι μόνο στην απλή αναπαραγωγή της «προλεταριακής» εμπειρίας ή της έκθεσης μιας «ορθής» ιδεολογικής θέσης). Δες σχετικά Ντουνιά (1999: 367 – 373).

[506] Κυρίως *Νέοι Πρωτοπόροι* (1932 – 1936) κ.ά. Δες σχετικά Ντουνιά (1996), Κόκορης (1999), Αποστολίδου (2003: 37 – 69).

[507] Μ. Αυγέρης, «Η λογοτεχνία της αντίστασης», Ελεύθερα Γράμματα 36 (8 Φεβρουαρίου 1946): 33, 34. Πβ. Γ. Σφακιανάκη, «Αγωνιστική τέχνη», *Ελεύθερα Γράμματα* 5 (9 Ιουνίου 1945): 18, 15.

[508] Για το σοσιαλιστικό ρεαλισμό στην τέχνη δες Gorky (1957), Κυριαζόπουλο (1977), Ovcharenko (1982), Μήλα (1989), Μπαρούτα (2006), όπου και πλούσια βιβλιογραφία. Ήδη το 1934, σε έκτακτη έκδοση των *Νέων Πρωτοπόρων* (Σεπτέμβριος 1934) είχε δημοσιευτεί η «Εισήγηση του Μάξιμ Γκόρκι στο 1ο Συνέδριο των σοβιετικών συγγραφέων για τη σοβιετική λογοτεχνία» και «Ο τελικός Λόγος του Μ. Γκόρκι στο Πρώτο Πανενωσιακό Συνέδριο των Συγγραφέων. Πβ. επίσης Τ. Πανφέροφ, «Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός». *Νέοι Πρωτοπόροι* 7 – 8 (Ιούλιος – Αύγουστος 1935): 181 – 184, Ντουνιά (1999: 311 – 412). Στο χώρο της αριστεράς αναπτύσσονται βεβαίως και άλλες θεωρητικές και κριτικές λογοτεχνικές τάσεις, πολύ περισσότερο πρωτοποριακές, που συνδέονται με τη θεωρία και το έργο λογοτεχνών και διανοητών, όπως ο Mayakovsky, ο Engels, ο Lukács, κ.ά., οι οποίες όμως δεν άσκησαν ιδιαίτερη επίδραση την εποχή αυτή ούτε στη Σοβιετική Ένωση ούτε στους κόλπους της ελληνικής αριστεράς. Κοινή αφετηρία αποτελεί κατά κανόνα η «αναπαραστατική» θεωρία της λογοτεχνίας (θεωρία της κοινωνικής αντανάκλασης), κατά την οποία τα προϊόντα της λογοτεχνίας αντανακλούν τον ιστορικό και κοινωνικό περίγυρο. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός τονίζει ακριβώς την αναπαραγωγή του οικονομικού – ταξικού κοινωνικού συστήματος στη θεματική δομή του

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αισθητός στη φύση της κριτικής που ασκείται στα περιοδικά του αριστερού χώρου.[509] Οι βασικές αρχές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού μπορούν να συνοψιστούν στην εξής διατύπωση:

> *ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός, καθώς είναι η βασική μέθοδος της σοβιετικής λογοτεχνίας και της λογοτεχνικής κριτικής, απαιτεί από τον καλλιτέχνη ειλικρινή και ιστορικά συγκεκριμένη απεικόνιση της πραγματικότητας στην επαναστατική εξέλιξή της. Συγχρόνως η ειλικρίνεια και το ιστορικό συγκεκριμένο της καλλιτεχνικής απεικόνισης πρέπει να συμβαδίζει με το πρόβλημα της ιδεολογικής μεταβολής και αρωγής των εργαζομένων μέσα στο πνεύμα του σοσιαλισμού*.[510]

Ως θεμελιώδη αιτήματα των παραγόμενων λογοτεχνικών έργων προβάλλονται έτσι η αναπαράσταση μιας συγκεκριμένης ιστορικά πραγματικότητας και κυρίως η εξέλιξή της μέσα από μια επαναστατική δυναμική συγκρούσεων, κατά κύριο λόγο ταξικών. Παράλληλα, προωθείται η «ιδεολογική μεταβολή», η προώθηση της συγκεκριμένης κομματικής ιδεολογίας και η συμβολή στη διαμόρφωση των αναγνωστών των λογοτεχνικών έργων (ή θεατών σε άλλες μορφές τέχνης), μέσα στο ευρύτερο σοσιαλιστικό πνεύμα, υπό το οποίο εξάλλου σημασιοδοτείται τόσο η «ειλικρίνεια» της απεικόνισης της πραγματικότητας όσο και η «επαναστατική» εξέλιξή της. Με τον τρόπο αυτό στοχοθετείται μια δημιουργική ανοικοδόμηση μιας κοινωνίας ευδαιμονίας, στην οποία η λογοτεχνία (και η τέχνη γενικότερα), με τη μορφή που την προσεγγίζει ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός, ενέχει ιδιαίτερα σημαντική λειτουργία.[511]

λογοτεχνικού έργου (Τζούμα 1991: 78 – 147). Για μια σχολιασμένη κριτική των θέσεων του σοσιαλιστικού ρεαλισμού από διανοητές όπως ο Lukáks και ο Bloch δες Jameson (1997). Πβ. επίσης Murphy (1991).

[509] Το 1924 το Σοσιαλιστικό Εργατικό Κόμμα Ελλάδος (ιδρ. 1918) μετονομάζεται σε Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδος. Η επίδρασή του στα μεσοπολεμικά λογοτεχνικά περιοδικά της αριστεράς αυξάνεται από τα τέλη της δεκαετίας του 1920.

[510] Τερτς (1959: 9 – 10), παράθεμα από τα στενογραφικά πρακτικά του Πρώτου Πανενωσιακού Συνεδρίου των σοβιετικών συγγραφέων (Μόσχα, 1934).

[511] Γκόρκυ (1979: 51): «Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός αναγνωρίζει πως η ζωή είναι πράξη και δημιουργία, που επιδιώκει ν' αναπτύσσει αδιάκοπα τις πιο πολύτιμες ατομικές ικανότητες του ανθρώπου, για να κυριαρχεί πάνω στις δυνάμεις της φύσης και να μπορεί να ζει γερός και πολλά χρόνια ευτυχισμένος πάνω στη γη, που μια και οι ανάγκες του διαρκώς αυξάνονται θέλει να την κάνει με τη δουλειά του έναν ωραιότατο τόπο κατοικίας της ανθρωπότητας, έτσι καθώς αυτή θα είναι ενωμένη σα μια οικογένεια.» Ήδη από την εποχή του μεσοπολέμου οι θιασώτες της «προλεταριακής τέχνης» αντιτίθενται στο δόγμα «η τέχνη για την τέχνη» και τονίζουν τον κοινωνικό ρόλο που μπορεί αυτή να διαδραματίσει. (Ντουνιά 1999: 55 – 56). Μία από τις πρώτες θεωρητικές προσεγγίσεις στο ζήτημα της σχέσης της τέχνης και του σοσιαλισμού αποτελεί το ομώνυμο άρθρο του Νίκου Γιαννιού («Τέχνη και Σοσιαλισμός») στα *Σοσιαλιστικά Φύλλα* το 1915 (τ. 1: 19).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Στο παραπάνω πλαίσιο εντάσσεται επίσης μια σειρά ειδικότερων χαρακτηριστικών που προωθούνται στην παραγόμενη λογοτεχνία, όπως η σημασία της εργασίας για τη διαμόρφωση του ανθρώπου,[512] η ανάπτυξη της «επαναστατικής συνείδησης του προλεταριάτου, η αγάπη για την πατρίδα που αυτό τη δημιουργεί και η υπεράσπισή της» (Γκόρκυ 1979: 40), η αποδοχή της λαϊκής παράδοσης και των καλλιτεχνικών της δημιουργημάτων, η κατασκευή στην πεζογραφία χαρακτηριστικών τύπων,[513] η προβολή θετικών ηρώων (σε αντίθεση με τον «περιθωριακό» ή τον «άχρηστο» τύπο ανθρώπου που προβάλλεται συχνά στη λογοτεχνία της αστικής τάξης), ανθρώπων στρατευμένων ιδεολογικά, οι οποίοι θα λειτουργήσουν ως αγωνιστικά πρότυπα, η αισιόδοξη γενικά πίστη για την αναδόμηση της κοινωνίας σε κομμουνιστική βάση.

Στους κόλπους της αριστερής διανόησης επικρατεί η αντίληψη ότι ο πεζογράφος οφείλει να επιλέγει θέματα που αποδίδουν ρεαλιστικά την πραγματικότητα, καταδεικνύουν τις αιτίες της δυστυχούς διαβίωσης ανθρώπων της κατώτερης τάξης αποδίδοντάς τες στην αστική εκμετάλλευση, αλλά και προτείνουν λύσεις εγγεγραμμένες στη σοσιαλιστική συνείδηση, μέσω της αφύπνισης του προλετάριου ήρωα και την κομματική καθοδήγηση. Έτσι, η ανάληψη από τον ήρωα των κοινωνικών αγώνων γεμίζει αισιοδοξία το λαό, προς τον οποίο αναφέρεται το λογοτεχνικό έργο και συντελεί στον κοινωνικό μετασχηματισμό.[514] Επίσης, σύμφωνα με το αριστερό λογοτεχνικό ιδεώδες, οι δημιουργοί πρέπει να πλάθουν ήρωες οι οποίοι αποτελούν αντιπροσωπευτικούς τύπους, διατηρώντας παράλληλα την πειστικότητα και την αληθοφάνεια του ατομικού χαρακτήρα. Στόχο έτσι αποτελούν

[512] «Για βασικό ήρωα των βιβλίων μας πρέπει να διαλέγουμε τη δουλειά, δηλαδή τον άνθρωπο που τον οργανώνουν τα προτσές της δουλειάς και που σε μας είναι εξοπλισμένος με όλη τη δύναμη της σύγχρονης τεχνικής». (Γκόρκυ 1979: 41 – 42).

[513] Στο ζήτημα αυτό δίνει ιδιαίτερη έμφαση ένα άρθρο που δημοσιεύεται στα *Ελεύθερα Γράμματα* (38, 1946: 64, 69) με τίτλο «Η τέχνη του γραψίματος», το οποίο περιέχει βασικές απόψεις του Γκόρκυ σχετικά με τη λογοτεχνία: «Η λογοτεχνία σαν τέχνη που δημιουργεί χαρακτήρες και τύπους θέλει φαντασία, διαίσθηση και εφευρετικότητα. Περιγράφοντας ο συγγραφέας έναν επαγγελματία, έναν υπάλληλο, έναν εργάτη, απεικονίζει έναν ορισμένο άνθρωπο. Όμως η τέτοια εικόνα δεν θάχει κανένα κοινωνικό και μορφωτικό νόημα και δεν θα συντελεί καθόλου στη διερεύνηση και στην εμβάθυνση της γνώσης του ανθρώπου και της ζωής. Αν όμως ο συγγραφέας, σε καθέναν από τους είκοσι, πενήντα, εκατό επαγγελματίες, υπαλλήλους, εργάτες ξαίρει να βρίσκει τα πιο χαρακτηριστικά γνωρίσματα κάθε τάξης – τις συνήθειές της, τις προτιμήσεις της, τις πεποιθήσεις της, τους τρόπους της κουβέντας της, κλπ. – να τα παίρνει και να τ' αναπλάθει σ' ένα μονάχα επαγγελματία, υπάλληλο, εργάτη, τότε θα δημιουργήσει έναν "τύπο".»

[514] Με τον τρόπο αυτό τα έργα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, παρά την όποια υφολογική ποικιλία, διατρέχονται από βασικές ομοιότητες ως προς τον *τελεολογικό* τους χαρακτήρα (την εξελικτική πορεία προς μια κομμουνιστική πραγματικότητα), την *ερμηνευτική τους προσέγγιση* και το «ευτυχισμένο τέλος». Δες Τερτς (1959: 21 – 22).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

οι «μέσοι όροι», που διαθέτουν «γενικεύσιμα» χαρακτηριστικά.[515] Στο ίδιο πνεύμα, καταδικάζεται η «εγωιστική» ενδοσκόπηση, η έμφαση στον εσωτερικό κόσμο και τον ψυχισμό των ηρώων, η καταφυγή στην ονειροπόληση και τη φαντασία, καθώς και η επίμονη ενασχόληση με το παρελθόν, εφόσον δεν συνδέεται με τους κοινωνικούς στόχους του παρόντος.

Ως άμεση συνέπεια των βασικών της θέσεων, η αριστερή κριτική ήδη από τη μεσοπολεμική εποχή, είχε αντιταχθεί κατά κανόνα προς το μοντερνισμό, θεωρώντας ότι το ρεύμα αυτό δεν ανταποκρινόταν στους ιδεολογικούς και κοινωνικούς στόχους της τέχνης, όπως ορίζονταν στην κομμουνιστική σκέψη.[516] Την ίδια αρχικά αρνητική στάση προς το μοντερνισμό, αφορμώμενη φυσικά από διαφορετικές πηγές, τήρησε την εποχή αυτή και η λεγόμενη «αστική» κριτική, αν και αργότερα η στάση αυτή μεταβάλλεται σταδιακά, με αρχή την απόπειρα να αφομοιωθεί ο μοντερνισμός προς τη δημοτικιστική παράδοση .[517]

ΙΒ. 3. Η γυναίκα και ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός

Όσον αφορά τον προσδιορισμό της γυναίκας στη λογοτεχνία, σύμφωνα με τις επιταγές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού είναι αξιοσημείωτη η θέση του Γκόρκι σχετικά με την παρουσίαση των γυναικών στα έργα που παράγονται είτε στο θέατρο είτε στην πεζογραφία:

> *ούτε το θέατρο ούτε το μυθιστόρημα μας δώσανε μια αρκετά φωτεινή μορφή της σοβιετικής γυναίκας που δρα ελεύθερα κι εξαίρετα σε όλους τους κλάδους της ανοικοδόμησης. Βλέπουμε μάλιστα πως οι θεατρικοί συγγραφείς προσπαθούν να δημιουργούν όσο μπορούν λιγότερους γυναικείους ρόλους. Πώς να το εξηγήσουμε*

[515] Δες χαρακτηριστικά την κριτική της Φούλας Χατζιδάκη – Πορφυρογένη για το γυναικείο χαρακτήρα στο έργο του Αρκάδιου Λευκού *Κρίσις* (*Νέοι Πρωτοπόροι* 6 (1935): 150) και σχολιασμό της Ντουνιά (1999: 407).

[516] Κόκορης (1999: 76 – 78), Ντουνιά (1999: 398). Σε σχέση με το ζήτημα που εξετάζουμε είναι χαρακτηριστική η διατύπωση της Αποστολίδου (2003: 50 – 51): «η οχύρωση της αριστερής κριτικής, ειδικά μετά το Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων το 1934, πίσω από το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού για την πεζογραφία και της λαϊκής παράδοσης για την ποίηση …. απέκοψε κάθε δίοδο επικοινωνίας των αριστερών λογοτεχνών και κριτικών με το μοντερνισμό και **κατέστησε εξαιρετικά δύσκολη την αναζήτηση της προσωπικής καλλιτεχνικής τους έκφρασης**.» [η έμφαση δική μου] Στο ίδιο πλαίσιο θεωρούμε ότι λειτούργησαν οι ιδεολογικές επιταγές και στην περίπτωση της Αξιώτη. Για το ζήτημα της νεωτερικότητας σε σχέση με το «ιδεολόγημα» της ελληνικότητας στην εποχή του μεσοπολέμου δες Τζιόβα (1989: 19 – 29, 113 – 138). Για το μοντερνισμό και τις πρωτοποριακές κινήσεις στη λογοτεχνία και κριτική του μεσοπολέμου και κυρίως κατά τη μεταπολεμική εποχή δες Αρσενίου (2003: 115 – 195).

[517] Δες Λαδογιάννη (1993), Αποστολίδου (2003: 50 – 55).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> *αυτό; Στο μεταξύ, μ' όλο που η γυναίκα σε μας είναι* ***κοινωνικά ισότιμη*** *με τον άντρα και μ' όλο που αποδείχνει περίτρανα το* ***πολύπλευρο ταλέντο*** *της και την* ***πλατιά της εργατικότητα****, η ισοτιμία αυτή πολύ συχνά και σε πολλά πράγματα είναι επιφανειακή, τυπική. Ο άντρας δεν ξέχασε ακόμα ή βιάστηκε κιόλας να ξεχάσει πως δεκάδες αιώνες η γυναίκα ανατρεφόταν για αισθησιακές απολαύσεις και ζούσε σαν οικόσιτο ζώο που είχε την ικανότητα να παίζει το ρόλο της «νοικοκυράς». Το παλαιό και άθλιο αυτό χρέος της ιστορίας στο μισό πληθυσμό της γης θα έπρεπε να το εκπληρώσουν οι άντρες της χώρας μας πρώτοι – πρώτοι, για να γίνουν και το παράδειγμα σε όλους τους άλλους άντρες.* ***Κι εδώ η λογοτεχνία πρέπει να προσπαθήσει να περιγράψει την εργασία και τον εσωτερικό κόσμο της γυναίκας, έτσι που η συμπεριφορά απέναντί της ν' ανέβει πάνω από τη γενική μικροαστική συμπεριφορά*** *που θυμίζει πετεινούς.* Γκόρκυ (1979: 45) (απόψεις του 1934). [η έμφαση δική μου]

Όπως είναι εμφανές από τα παραπάνω, στο θεωρητικό πλαίσιο της κομματικής ιδεολογίας διακηρύσσεται η κοινωνική ισοτιμία της γυναίκας και τονίζεται η ανάγκη να προβληθεί η ισοτιμία αυτή στα λογοτεχνικά προϊόντα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Η λογοτεχνική πραγμάτευση βέβαια στο ζήτημα αυτό εναρμονίζεται με τις προδιαγραφές της λογοτεχνικής παραγωγής γενικότερα: προωθείται ένας συγκεκριμένος τύπος γυναίκας, αυτός ο οποίος διαγράφεται ιδανικά στο ιδεολογικό πλαίσιο του μαρξισμού, με βασικά χαρακτηριστικά (που θεωρούνται δεδομένα) το πολύπλευρο ταλέντο και την εργατικότητά της. Ο ρόλος της γυναίκας ταυτίζεται με την απαιτούμενη λειτουργία της στη νέα κοινωνία που επιχειρείται να θεμελιωθεί σε αριστερές βάσεις, χωρίς να προβλέπεται περιθώριο ατομικών διαφοροποιήσεων. Η αναφορά, στο πλαίσιο της μαρξιστικής λογοτεχνίας, στον εσωτερικό κόσμο της γυναίκας και στην εξωτερική δράση της έχει ως απώτερο στόχο να δημιουργήσει και πάλι τα «θετικά πρότυπα» συμπεριφοράς, αναδεικνύοντας την «ορθή» αντιμετώπιση του γυναικείου ζητήματος, σε σχέση με τις αστικές αντιλήψεις και συμπεριφορές.

Το ευρύτερο ζήτημα στο οποίο εντάσσεται η παραπάνω συζήτηση, αυτό της θέσης που ορίζεται για τη γυναίκα στο σοσιαλισμό και τη μαρξιστική θεωρία, αλλά και η πραγματική κατάσταση του γυναικείου ζητήματος, όπως διαμορφώθηκε στις χώρες του υπαρκτού σοσιαλισμού και στους κομματικούς μηχανισμούς της αριστεράς, γενικότερα, υπερβαίνει το παρόν ερευνητικό πεδίο. Αξίζει όμως να σημειωθεί ότι διαπιστώνεται από μεγάλο μέρος της έρευνας μια διάσταση ανάμεσα

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

στη θεωρητική προσέγγιση του ζητήματος και στην πρακτική εφαρμογή του.[518] Από την πλευρά της θεωρίας, η σοσιαλιστική διανόηση αντιλαμβάνεται την καταπίεση και εκμετάλλευση των γυναικών για αιώνες, υποστηρίζει το άδικο της κατάστασης, την οποία συνδέει με τις καπιταλιστικές αξίες και κοινωνικές δομές, και προβάλλει την πεποίθηση ότι πρέπει να ανατραπεί, στο ευρύτερο πλαίσιο μιας κοινωνικής αναδόμησης με βάση την κομμουνιστική ιδεολογία. Οι απόψεις αυτές λαμβάνουν την κλασική διατύπωσή τους στο έργο του A. Bebel *Die Frau und der Sozialismus*, που γράφτηκε το 1889 και κυκλοφόρησε (λογοκριμένο κατά μεγάλο μέρος του) σε ελληνική μετάφραση το 1920 (ως «Η γυνή και ο κοινωνισμός: η γυναίκα εις το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον), από τις εκδόσεις Φέξη.[519] Ιστορικά ωστόσο τα κινήματα του μαρξισμού και του φεμινισμού δεν συμβίωσαν πάντα τόσο αρμονικά, απότοκο των διαφορών που υφίστανται ανάμεσα στους παράγοντες που το κάθε ένα κατατάσσει ως κεντρικούς της κοσμοθεωρίας του: την *εργασία* για το μαρξισμό, το *φύλο* και τη *σεξουαλικότητα* για το φεμινισμό, και τις κοινωνικές, ιδεολογικές, οικονομικές, πολιτικές, κλπ. συνέπειές τους.

Τα ζητήματα της ανισότητας, της κοινωνικής δόμησης, της ιεραρχίας και του ελέγχου, που απασχολούν τα δύο κινήματα, προσδιορίζονται καταρχήν διαφορετικά. Ο μαρξισμός αντιμετώπισε το φεμινισμό ως αστικό μόρφωμα, θεωρώντας ότι η χρήση του φύλου ως κατηγορία κοινωνικής ανάλυσης υποβαθμίζει (ή και αγνοεί τις ταξικές διαφορές), εξυπηρετώντας έτσι τα συμφέροντα της αστικής τάξης. Τα αιτήματα του φεμινισμού, εφόσον μπορούν να ικανοποιηθούν στο αστικό πλαίσιο, αναστέλλουν το αίτημα της ριζικής κοινωνικής αναδιάρθρωσης, ενώ επικρίνεται επίσης ο ατομιστικός και υποκειμενικός χαρακτήρας των φεμινιστικών διεκδικήσεων. Από την πλευρά του, ο φεμινισμός κατηγόρησε το μαρξισμό ότι η επίτευξη των διεκδικήσεών του δεν σημαίνει αναγκαστικά αλλαγή στις σχέσεις των δύο φύλων, ενώ θεωρήθηκε ότι η έμφαση στις υλικές, εργασιακές και θεσμικές αλλαγές αγνοούν

[518] Για το ζήτημα δες Pechernikova (1975), Hamilton (1978), Kollontai (1980), Goldman (1984), Burton (1985). Για τα ελληνικά δεδομένα δες Αβδελά & Ψαρρά (1985), Ψαρρά (1988), Βερβενιώτη (1994), Καστρινάκη (2005: 472 – 476). Όπως το διατυπώνει η Ψαρρά (1988: 36), «ανεξάρτητα από την πολιτική τους τοποθέτηση, οι γυναίκες του τέλους της δεκαετίας του ’40 ήταν πια υποχρεωμένες να ανατρέχουν στα ίδια ιδεολογήματα για να αντλήσουν από αυτά τη νομιμοποίηση της ενασχόλησής τους με τα κοινά. Η αναφορά τους σε κάποιες ανεξιχνίαστες ιδιότητες της γυναικείας τους φύσης δεν στήριζε πλέον το όραμα μιας νέας – ανεύρετης ακόμη – πολιτικής που θα τις περιλάμβανε, αλλά μαρτυρούσε την αποδοχή ενός συγκεκριμένου ρόλου που τους είχε κοινωνικά ανατεθεί. Ρόλου συμπληρωματικού, ανίκανου να ανατρέψει την υποδεέστερη θέση τους στην κοινωνία, που τις υποχρέωνε να μεταφέρουν τον ιδιωτικό τους μικρόκοσμο στη δημόσια σφαίρα και να ασχοληθούν αποκλειστικά με αυτόν.»

[519] Στα τέλη της δεκαετίας του 1930 κυκλοφορεί επίσης η ελληνική μετάφραση του έργου του Shaw «Ο οδηγός της έξυπνης γυναίκας προς το σοσιαλισμό και την κεφαλαιοκρατία».

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

την εργασία και τα ενδιαφέροντα των γυναικών σε επίπεδο κοινωνίας αλλά και οικογένειας. Έτσι, ο μαρξισμός θεωρείται ότι προσδιορίζεται ουσιαστικά από την οπτική, τις προτεραιότητες και τα συμφέροντα των ανδρών.[520] Στο ελληνικό πλαίσιο είναι ενδεικτικά όσα αναφέρει η Χ. Χατζηβασιλείου στην εσωκομματική εισήγησή της του 1946 με θέμα «Το ΚΚΕ και το γυναικείο ζήτημα», η οποία επισημαίνει ότι χρειάζεται μεγάλη προσπάθεια ακόμη και στους κόλπους του κόμματος, ώστε να αποφευχθεί η υποτίμηση της γυναίκας και να γίνει υπέρβαση του «αναχρονισμού» και των «ασιατικών» ηθών, που βαραίνουν ακόμη τη δράση του κόμματος.[521]

Δεν είναι τυχαίο ότι στο απόσπασμα που παρατέθηκε από τον Γκόρκι τονίζεται η «εργατικότητα» και η «εργασία» των γυναικών. Ο κύριος ρόλος που αναγνωρίζεται στις γυναίκες σε σοσιαλιστικά συμφραζόμενα υπήρξε αυτός της αγωνίστριας, σε ισοτιμία με τον άνδρα, κατά τη διάρκεια των επαναστατικών κομμουνιστικών αγώνων, και αυτός της εργάτριας, στα καθεστώτα των χωρών όπου επικράτησε (Stites 1978, MacKinnon 1992). Μεταφέροντας τους όρους της συζήτησης στο πλαίσιο της λογοτεχνικής παραγωγής από γυναίκες συγγραφείς και με γυναίκες ως ηρωίδες, όπως στην περίπτωση της Αξιώτη, μπορεί να εντοπιστεί κάποιου είδους θεωρητική αντινομία: η παρουσίαση της απελευθερωτικής για την ηρωίδα επίδρασης της αριστερής ιδεολογίας, σε θεματικό επίπεδο, οφείλει να συνδυαστεί με τον περιοριστικό «τύπο» της αγωνίστριας ή της «εργάτριας» για τους ιδεολογικούς στόχους της αριστεράς, με τους όλο και περισσότερο σαφώς διατυπωμένους τρόπους της παρουσίασης, από άποψη μορφής και τεχνικής, καθώς και με την επίσης σαφή περιχαράκωση της λειτουργίας και του στόχου της συγγραφέως που κινείται στους κόλπους του κόμματος (πβ. Foley 1993: 355). Με άλλα λόγια, τόσο η παρατήρηση της εμπειρίας (γενικότερα, και ειδικά στο συγκεκριμένο ζήτημα) όσο και η λογοτεχνική κωδικοποίησή της ορίζονται εκ των προτέρων, μέσα από ένα αυστηρό ιδεολογικό πρίσμα, με ό,τι συνέπειες μπορεί αυτό να επιφέρει στη λογοτεχνική παραγωγή που δύναται να επηρεάσει. Η λογοτεχνική αναπαράσταση των γυναικών και της γυναικείας φύσης ανάγεται έτσι άμεσα στην «πολιτική ορθότητα» που υπαγορεύει η συγκεκριμένη ιδεολογία. Η κεντρομόλος

[520] Δες MacKinnon (1992). Χαρακτηριστική είναι και η κριτική που ασκείται στο μαρξισμό με βάση την εμπειρία των γυναικών στις χώρες του υπαρκτού σοσιαλισμού, όπου το γυναικείο ζήτημα δεν αποτέλεσε ουσιαστικά προτεραιότητα και παρά τις αλλαγές που επέφερε για τις γυναίκες ο σοσιαλισμός σε επίπεδο νόμων, εργασίας, κοινωνικής αναγνώρισης, κλπ., οι συνθήκες ανισότητας στο επίπεδο της οικογένειας και των δια-φυλετικών σχέσεων υπήρξαν παρόμοιες με αυτές στις καπιταλιστικές χώρες (δες λ.χ. Scott 1974, Kristeva 1977).
[521] Παραπομπή στην Καστρινάκη (2005: 496 – 497).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

πορεία της Αξιώτη στην αριστερή ιδεολογία και πρακτική θα αποτυπωθεί σαφώς στο έργο της και κυρίως στα δύο μυθιστορήματα της γυναικείας διαμόρφωσης που οριοθετούν με σαφήνεια την πορεία αυτή.

ΙΒ. 4. Η «καταγραφή» της Μέλπως Αξιώτη «στην περιοχή της λογοτεχνίας»: από τις *Δύσκολες νύχτες* στον *Εικοστό αιώνα*

Όπως έχει υποστηριχθεί παραπάνω, την πρώτη περίοδο συγγραφικής της παραγωγής η Αξιώτη δίνει την εντύπωση ότι αφήνεται περισσότερο στις προσωπικές της αναζητήσεις, στη μυθοπλαστική διαχείριση του παρελθόντος και στις δημιουργικές, όπως αποδείχθηκε, διεργασίες της μνήμης, καθώς και στις λογοτεχνικές επιδράσεις της εποχής. Η ενεργότερη όμως ένταξή της στις δραστηριότητες, τη φιλοσοφία και τους μηχανισμούς του Κομμουνιστικού Κόμματος κατά τη διάρκεια της Κατοχής επιφέρει σημαντικές αλλαγές στην προσέγγιση της λογοτεχνίας, γενικά, και της δικής της συγγραφικής παραγωγής, ειδικότερα.[522] Υιοθετεί έτσι τις αρχές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, την καταγραφή των κοινωνικών αγώνων, την ενασχόληση με το επίκαιρο και το «ωφέλιμο» στις λαϊκές μάζες, τις διεκδικήσεις της και τις αδικίες που υφίσταται.[523]

Σημαντικό για το ζήτημα που εξετάζουμε αποτελεί το δοκίμιο της Αξιώτη «Μια καταγραφή στην περιοχή της λογοτεχνίας» (1955), στο οποίο ως μία από τις αφορμές που απωθούσε το λαό από τα βιβλία (πέρα από τον αναλφαβητισμό, το γλωσσικό ζήτημα και τη φτώχεια) θεωρείται το περιεχόμενό τους. «Τα θέματα κατά κανόνα ήτανε κάτι ξένο για τον ελληνικό λαό, δεν πιάναν τα ζητήματα που τον απασχολούσαν, δε δίναν την εικόνα της ζωής του και του μόχθου του, λιγοστά ήταν τα βιβλία όπου έβρισκε ο κόσμος ό,τι τον άγγιζε στην ψυχή, για να τον τραβήξει να διαβάσει.». (Αξιώτη, *Άπαντα* Στ΄: 62). Αντίθετα, κατά την περίοδο της

[522] Όπως σημειώνουν οι επιμελητές της έκδοσης των *Απάντων* της (Μάρω Δούκα, Βασίλης Λαμπρόπουλος), «μετά την κήρυξη του πολέμου, τελειώνει η πρώτη, η νεωτεριστική, και αρχίζει η δεύτερη περίοδος περίοδος της δημιουργίας της, η «αντιστασιακή» ή, ίσως ακριβέστερα, η «αγωνιστική». (*Άπαντα* Α΄: 10)

[523] Η Αξιώτη (*Άπαντα* Στ΄: 77) υποστηρίζει ότι η κατάργηση της απόστασης ανάμεσα στο γεγονός και στη λογοτεχνική του απόδοση, η ενσωμάτωση στη λογοτεχνία καθημερινού λεξιλογίου, η αναμόρφωση γενικά της μορφής και του περιεχομένου για να εκφράσει το λαό, τις δυνάμεις και τους αγώνες του, στην πράξη τελούνταν ασυναίσθητα από κάποιους Έλληνες λογοτέχνες (αν και με ατέλειες), πριν την εισαγωγή των θεωρητικών συζητήσεων για τον ορισμό του Αντρέι Ζντάνοφ σχετικά με το «σοσιαλιστικό ρεαλισμό στην τέχνη». Μόνο μετά την απελευθέρωση ωστόσο, κατά την ίδια, οι λογοτέχνες «σκύψαμε για να τα μελετήσουμε και να τα καταλάβουμε. Ο «σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην τέχνη» ξεσήκωσε τους δημιουργούς, και μέσα του στον καθένα και μαζί με τους άλλους, πολλούς μονόλογους και διάλογους που ακόμα συνεχίζονται.» (*ό.π.*: 84)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

απελευθέρωσης η συγγραφέας εντοπίζει μια «παλίρροια», το ρεύμα της οποίας ρίχνει τους λογοτέχνες «πιο κοντά στην αλήθεια. Πιο κοντά στο λαό.» (Αξιώτη *Άπαντα* Στ΄: 75).[524]

Δεν είναι τυχαίο που τα πρώτα δείγματα γραφής της μετά τη συγγραφική παύση της Κατοχής αποτελούν τα *Χρονικά* (*Απάντηση σε 5 ερωτήματα, Αθήνα 1941 – 1945*, *Οι Ελληνίδες φρουροί της Ελλάδας*, *Πρωτομαγιές, 1886 – 1945*, όλα δημοσιευμένα το 1945), στα οποία εντάσσονται εμπειρίες και μαρτυρίες από τους πρόσφατους αγώνες της αντίσταση,[525] καθώς και κάποια διηγήματα που δημοσιεύτηκαν στα *Ελεύθερα Γράμματα* και στην ανθολογία *15 Διηγήματα από την Αντίσταση*, με θέμα κυρίως επεισόδια από την Κατοχή, την αντίσταση και τα Δεκεμβριανά.[526] Η προσπάθεια για την «πιστή» αναπαράσταση (που σε πολλά σημεία γίνεται απλή παράθεση) των πρόσφατων γεγονότων, ο διδακτισμός και βεβαίως η προώθηση του ιδεολογικού στίγματος της συγγραφέως προβάλλουν έντονα στα έργα αυτά.[527]

Απώτερος στόχος της δημοσίευσης λογοτεχνικών έργων οφείλει, κατά την Αξιώτη, να είναι η «προκοπή του λαού και του Έθνους» (Αξιώτη, *Άπαντα* Στ΄: 141).[528] Οι λογοτέχνες πρέπει αναγκαστικά, κατά την ίδια, να επιλέξουν μία από τις

---

[524] Χαρακτηριστική για τη μαρξιστική αυτή ερμηνεία και κατηγοριοποίηση της λογοτεχνικής παραγωγής αποτελεί το απόσπασμα από τη *Μεγάλη Σοβιετική Εγκυκλοπαίδεια* σχετικά με την ελληνική λογοτεχνία, που παραθέτει η Αξιώτη: «Στην περίοδο πριν το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, η αστική λογοτεχνία περνά ανοιχτά στην υπηρεσία του αγγλικού και γαλλικού ιμπεριαλισμού. Η απελευθερωτική πάλη του ελληνικού λαού ενάντια στους γερμανούς και ιταλούς φασίστες και ύστερα ενάντια στους αγγλοαμερικάνους ιμπεριαλιστές και τους συμμάχους τους, τον ντόπιο μοναρχοφασισμό, βρήκε την αληθινή έκφρασή της στη δημοκρατική λογοτεχνία της Ελλάδας. […] Ανάμεσα στους συγγραφείς δημοκράτες που βρίσκονται στην εμιγκράτσια, δραστήρια αγωνίστρια της ειρήνης προβάλλει η γνωστή λογοτέχνης Μ. Αξιώτη, συγγραφέας του μυθιστορήματος *Εικοστός αιώνας* (ρούσικη μετάφραση 1950).» (Αξιώτη, *Άπαντα* Στ΄: 122 – 124)

[525] Όπως επισημαίνει ο Βελουδής (1992: 70) στην εργασία του για την ελληνική λογοτεχνία στην Αντίσταση, είναι κυρίαρχη η παρουσία ιδιαίτερα στην πεζογραφία της εποχής του λογοτεχνικού «ντοκουμέντου» (*Dokumentarliteratur*), «σε βάρος της "καλλιτεχνικής φαντασίας" (*fiction*)».

[526] Κατά ομολογία της ίδιας της Αξιώτη (1983: 76), το έργο της *Απάντηση σε 5 ερωτήματα* ήταν «το πρώτο αριστερό βιβλίο […] που βγήκε τις πρώτες μέρες της απελευθέρωσης» πούλησε 11.000 αντίτυπα μέσα σε 30 μέρες. (Αξιώτη, *Άπαντα* Στ΄: 88).

[527] Ακόμη βέβαια και σε τέτοιου είδους «χρονικά», η ιδιαιτερότητα του «προφορικού ύφους» της γραφής της Αξιώτη και η χαρακτηριστικά προσωπική προσέγγιση των γεγονότων που παρατίθενται είναι εμφανής. Πβ. Αργυρίου (1985: 197). Το πλαίσιο της συγγραφικής παραγωγής υπό τα νέα αυτά δεδομένα δίνεται από την ίδια την Αξιώτη, η οποία, κινούμενη στις κομματικές γραμμές, υποστηρίζει καθαρά μια στράτευση της λογοτεχνίας υπέρ της διάδοσης των ιδεολογικών θέσεων των αριστερών συγγραφέων: «Ο καθένας μας έχει τις ιδέες και τις πεποιθήσεις του μες στο κεφάλι του, μα οι ιδέες μας δεν ωφελεί να μένουν μες στο μυαλό μας, ούτε μόνο μεταξύ μας. Πρέπει να τις λέμε παντού, να τις φωνάζουμε με τα έργα μας.» (Αξιώτη, *Άπαντα* Στ΄: 140)

[528] Με την έννοια του έθνους η Αξιώτη εννοεί «την Ελλάδα της καθάριας ελληνικής παράδοσης, με την πίστη στο λαό, την αισιοδοξία του, την αγάπη στη ζωή, στη λευτεριά και την πρόοδο, τη λεβεντιά στους αγώνες, τον πόθο του καινούριου, την ομορφιά της γλώσσας, και με το κάθε στοιχείο που όχι μόνο δεν καταλεί, μα ανασηκώνει ψηλά τον άνθρωπο.» (Αξιώτη, *Άπαντα* Στ΄: 141). Ως παραδείγματα

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

δύο υπάρχουσες (και αλληλοαποκλειόμενες) ιδεολογίες: τον *ιδεαλισμό* (με τη μορφή της Μεγάλης Ιδέας, του σοβινισμού, του κοσμοπολιτισμού, του ρομαντισμού, του αγνωστικισμού, της «τέχνης για την τέχνη», της επιστροφής στο θεό ή στη φύση, της «διαστρέβλωσης του κομμουνισμού», του σουρεαλισμού, του εξιστανσιαλισμού, του φασισμού) είτε τον *διαλεκτικό υλισμό*, που εκφράζεται στην περιοχή της τέχνης με τον «σοσιαλιστικό ρεαλισμό». (Αξιώτη, *Άπαντα* Στ΄: 148 – 149)[529]

Η Αξιώτη τάσσεται καταφανώς υπέρ του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, ο οποίος διαφέρει από την παραδοσιακή μορφή του ρεαλισμού, στον οποίο ο καλλιτέχνης περιγράφει πιστά όσα παρατηρεί στην αντικειμενική πραγματικότητα γύρω του. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός «δεν περιορίζεται πια μόνο να περιγράφει σωστά, μα έχει κι άλλο χρέος και μια τεράστια αποστολή: Διαπαιδαγωγεί και διαπλάθει χαρακτήρες και προσωπικότητες. Εξηγεί και συγκρίνει. Λέει τη γνώμη του για τα γεγονότα, παίρνει θέση σ' αυτά.» (Αξιώτη, *Άπαντα* Στ΄: 167)[530] Για το σκοπό αυτό στα έργα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού προβάλλονται «οι ήρωες *οι θετικοί*, οι αληθινοί ήρωες που αξίζουνε το θαυμασμό και την αγάπη του κόσμου.» Οι ήρωες αυτοί πρέπει να έχουν χαρακτήρα «πριν απ' όλα εθνικό, κι ακριβώς γι' αυτό και πανανθρώπινο», διαθέτοντας κάποιες βασικές αρετές, που συνοψίζονται, όσον αφορά την Ελλάδα, τις εξής: ηρωισμός, απεριόριστη αγάπη για τη λευτεριά, ξεκάθαρος πατριωτισμός, αλληλεγγύη μ' αυτόν που πονεί, λεβεντιά και μεγαλείο αντίκρυ στον ταπεινωμένο κι όταν ακόμα είναι εχθρός, υπομονή στις συμφορές και τον πόνο, θάρρος και λεβεντιά

έργων που φέρουν αυτά τα χαρακτηριστικά και υπηρετούν την «προκοπή» του λαού η ίδια θεωρεί *Το φως που καίει* του Βάρναλη, τον *Καπετάν Μιχάλη* του Καζαντζάκη, τα διηγήματα του Βουτυρά, το *Παρθεναγωγείο* της Αλεξίου, τα βιβλία του Κορνάρου, το *Νούμερο* του Βενέζη, το «μυθιστόρημα» του Πολίτη, την ποίηση του Ρίτσου, του Ρώτα, του Λειβαδίτη, του Βρεττάκου και του Πάρνη. (ό.π.: 141 – 142).

[529] Η Αξιώτη, απορρίπτοντας όλες τις μορφές του ιδεαλισμού, παρατηρεί ότι στην τέχνη του 20ου αι. κυριαρχούν ο υπερρεαλισμός και ο υπαρξισμός. Όσον αφορά το πρώτο ρεύμα, σχολιάζει τα εξής: «Ο σουρεαλισμός μ' όλα του τα τερτίπια, αν και στην αρχή μπέρδεψε αρκετούς που νόμισαν πως έχει μέσα του κάτι το προοδευτικό – να ανανεώσει τις φραστικές μορφές της τέχνης – σύντομα όμως κατάντησε ν' αποτραβά απ' την πρόοδο, να ξεγελά τον κόσμο για τις αιτίες της συμφοράς του, ώστε κι αν έρθει ο πόλεμος που μας προετοιμάζουνε, να μην ξέρουμε καν πούθε μας έπεσε στα κεφάλια μας. Να γιατί σταματήσαμε σ' αυτή τη «σχολή» της τέχνης, δεν είναι τόσο άκακη κι ακίνδυνη για να της γυρίσουμε μόνο την πλάτη. Μα το σπουδαίο είναι, όπως είπαμε πιο πριν, ότι όσοι υπογράψανε το 1ο μανιφέστο του σουρεαλισμού, εκτός από έναν μόνο, τον Αντρέ Μπρετόν, όλοι είναι σήμερα κομμουνιστές κι από τους πιο σημαντικούς σαν τεχνίτες.» (Αξιώτη, *Άπαντα* Στ΄: 151 – 152)

[530] Πβ. (Αξιώτη, *Άπαντα* Στ΄: 171): «Η τέχνη πέρασε σιγά σιγά από τον απλό περιγραφικό ρεαλισμό, από τον κριτικό ρεαλισμό, από τον δημοκρατικό ρεαλισμό, από τον επαναστατικό ρεαλισμό, που το καθένα απ' αυτά ήτανε κι ένα βήμα προς τα μπρος, που παραμέριζε τα σκοτάδια, για να καταλήξει στο σημερινό σοσιαλιστικό ρεαλισμό, που όχι μόνο περιγράφει, ή κριτικάρει, ή επαναστατεί, αλλά δίπλα σ' αυτά, και παίρνει θέση, και καθοδηγεί, και διαπλάθει, και μαντεύει τις δυνάμεις που το σπέρμα τους ετοιμάζει το μέλλον.»).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

μπρος στο θάνατο, πάθος για τη ζωή, πόθο για την πρόοδο κι επαναστατική διάθεση. (Αξιώτη, *Άπαντα* Στ΄: 174)[531]

Στον *Εικοστό αιώνα* ικανοποιούνται σε μεγάλο βαθμό οι επιταγές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, όπως παρουσιάστηκαν παραπάνω: υιοθέτηση της τριτοπρόσωπης αφήγησης, δημιουργία χαρακτηριστικών τύπων, προβολή θετικών ηρώων – αγωνιστών, υιοθέτηση από την ηρωίδα της ταξικής συνείδησης του προλεταριάτου, συνακόλουθη αγάπη για την πατρίδα, δραστηριοποίηση προς όφελός της και υπεράσπισή της. «Πρέπει να μάθουμε να καταλαβαίνουμε την τέχνη σαν δημιουργία. […] Λέγοντας δημιουργία εννοούμε το σημείο εκείνο όπου φτάνει η μνήμη δουλεύοντας εντατικά και όπου η ταχύτητα της δουλειάς αποσπάει από το απόθεμα των γνώσεων και των εντυπώσεων τα πιο ανάγλυφα και τα πιο χαρακτηριστικά γεγονότα, εικόνες και λεπτομέρειες και τα ντύνει με τα ακριβέστερα και καθαρότερα λόγια.» (Γκόρκυ 1979: 42). Στον *Εικοστό αιώνα* τελείται ακριβώς μια διαδικασία κατά την οποία η μνήμη (ηρωίδας και συγγραφέως) λειτουργεί επιλεκτικά, αποσπάει τα εναργέστερα γεγονότα από την ιστορία του τόπου και τα επενδύει με το λόγο και τις λεπτομέρειες ζωής των ηρώων, ώστε να συγκεκριμενοποιηθούν με παραστατικότητα και σαφήνεια. Η απαίτηση του πατέρα της Πολυξένης οι πράξεις των ανθρώπων να είναι «ευανάγνωστες» για τις μελλοντικές γενιές (56) απορρέει από την ίδια ιδεολογική επιταγή. Παρόμοια, το τέλος του έργου, εγγράφεται εμφανώς στο «ευτυχές τέλος» των έργων του σοσιαλιστικού ρεαλισμού: παρόλο που η ηρωίδα πεθαίνει, ο θάνατός της για το κομμουνιστικό ιδεώδες εμπνέει τους γύρω της (και βέβαια αναμένεται ότι θα ασκήσει παρόμοια λειτουργία στους αναγνώστες), ενώ η διαβεβαίωση του τέλους ότι «η ζωή δε χαλιέται με τη φωτιά, όπως ο άνθρωπος. Είναι αιώνια.» παραπέμπει στην πίστη για τη συνέχιση του αγώνα υπέρ των συγκεκριμένων ιδεολογικών στόχων.[532]

---

[531] Ελληνικά πρότυπα ηρώων που φέρουν παρόμοια χαρακτηριστικά η Αξιώτη υποστηρίζει ότι βρίσκονται στα «αριστουργήματα» της ελληνικής λογοτεχνίας (από το *Χρονικό του Μωρέως* μέχρι το *Θάνατο του Διγενή* του Σικελιανού), αλλά και μέσα από τη ζωή, σε σημαντικές φυσιογνωμίες, όπως ο Ναπολέων Σουκατζίδης, η Ηλέκτρα, κ.ά. (Αξιώτη, *Άπαντα* Στ΄: 175 – 176) Ο έρωτας, η αγάπη για τη φύση, τις λαϊκές παραδόσεις, κλπ. δεν αποκλείονται ως θέματα της λογοτεχνίας, αλλά προσεγγίζονται διαφορετικά από τους λογοτέχνες του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, ώστε να παράγονται «έργα που να κάνουν τον άνθρωπο όχι να στέκει μόνο να θαυμάζει τη φύση της πατρίδας του, ή τον έρωτα ή τον κόσμο που θα του περιγράφουμε, μα έργα που να δίνουν στον άνθρωπο τον πόθο να θέλει να ζει, να μαθαίνει, και προπαντός να παλεύει, για να μην του κλέβουν το δικαίωμα να χαίρεται τη φύση, τον έρωτα και τη ζωή.» (Αξιώτη, *Άπαντα* Στ΄: 194)

[532] Πβ. Τερτς (1959: 22): «»Μ’ αυτήν την έννοια κάθε έργο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού πριν ακόμα εμφανισθή έχει την εγγύηση του ευτυχισμένου τέλους, όπου συνήθως κατευθύνεται η δράση. Αυτό το τέλος μπορεί να είναι θλιβερό για τον ήρωα που στον αγώνα του για τον κομμουνισμό διατρέχει ποικίλους κινδύνους. Παρόλα αυτά, από την άποψη του υπερπροσωπικού σκοπού, είναι πάντα

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Γενικά, το κεντρικό μοτίβο που διαπερνά τον *Εικοστό* αιώνα της Αξιώτη είναι η έντονη αντίθεση ανάμεσα στην αθλιότητα ζωής, τις κακουχίες, τις απάνθρωπες διώξεις των κομμουνιστών και στην αποφασιστικότητά τους να συνεχίσουν τον αγώνα τους πιστεύοντας σθεναρά στο δίκαιο των ιδεών τους. Η στέρηση, η φυλάκιση, οι διώξεις από εσωτερικούς και εξωτερικούς εχθρούς, ακόμη και ο θάνατος, δεν δύνανται να κάμψουν το αγωνιστικό τους φρόνημα. Ο αγώνας τους θα συνεχίζεται «όσο υπάρχει ζωή», «όσο υπάρχουν άνθρωποι» (170), ακριβώς επειδή πρόκειται για έναν διαχρονικό και υπερτοπικό αγώνα υπέρ της δίκαιης και ελεύθερης ζωής, υπέρ της κοινής ανθρώπινης ουσίας. Το έργο επιχειρεί έτσι να προβάλει την αριστερή αισιοδοξία για την ευόδωση των αγώνων, να δώσει κουράγιο για τους αγώνες που συνεχίζονται αμείωτοι, αν και με άλλη μορφή, το 1946 στον Ελλαδικό χώρο.

Παράλληλα, σημαντικότατο στοιχείο του μυθιστορήματος αποτελεί το ζήτημα της μνήμης, τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο. Γραμμένο σε μια κρίσιμη πολιτική περίοδο για την πορεία της Αριστεράς, το έργο επιχειρεί να προβάλει την «ορθή» παρουσίαση του παρελθόντος, συμπληρώνοντας σε λογοτεχνικό επίπεδο τα «Χρονικά» του εικοστού αιώνα, σε μια συνολική απόπειρα **ερμηνείας** του πρόσφατου παρελθόντος και **γραφής** τελικά της *ιστορίας*. Αυτή η διαδικασία μπορεί να αποτελέσει πολυτιμότατο όπλο, όπως φαίνεται να κατανοεί η Αξιώτη, για τις σύγχρονες διεκδικήσεις της αριστεράς για μερίδιο στην πολιτική εξουσία, για την κατάληψη της θέσης που «δικαιωματικά», κατά την ίδια, ανήκει στο κομμουνιστικό κόμμα.[533]

Ο βαθμός κατά τον οποίο η μεταστροφή στα αισθητικά κριτήρια και τους λογοτεχνικούς στόχους στο έργο της υπήρξε ετερο- ή αυτο-επιβαλλόμενος είναι ένα ζήτημα που δεν μπορεί να ανιχνευθεί με ακρίβεια. Η ίδια η Αξιώτη σε άρθρο που δημοσιεύει στη Γαλλία το 1950 αναφέρεται στην παρεμβατικότητα του Ζαχαριάδη, γενικού γραμματέα του Κ.Κ.Ε. την περίοδο που εξετάζουμε, στο έργο των πνευματικών ανθρώπων του κόμματος.[534] Παρά τη θετική χροιά που επιχειρεί να

χαρούμενο κι' ο συγγραφέας ο ίδιος με την φωνή του ήρωα που πεθαίνει δεν ξεχνά να εκφράση την απόλυτη βεβαιότητά του για την τελική μας νίκη.»

[533] Πβ. Τζιόβας (2007: 95): «Συχνά η πεζογραφία της περιόδου, ιδιαίτερα μετά το 1944, αντιμετώπιζε την ιστοριογραφία όχι απλώς ως καταγραφή γεγονότων αλλά και ως προσπάθεια ερμηνείας ή αιτιολόγησής τους, αναζητώντας την ιστορική ή πολιτική αλήθεια.»

[534] Αξιώτη («Γιατί δεν μπορούμε να μιλήσουμε για τον Μπαλζάκ» (1950) = *Άπαντα*, Στ΄: 48): «Και σας βεβαιώνω πως ο Ζαχαριάδης, αργότερα, δεν έδειξε καμιάν επιείκεια απέναντί μας. Ανακατευόταν – συγνώμη για τη λέξη – κι αυτός σ' όλα τα προβλήματα που αφορούσαν τους «εργάτες της πένας». Έπρεπε να κάνουμε όλο και περισσότερα. Ποτέ δεν ήταν αρκετά. Ποτέ δεν ήταν όσο έπρεπε καλά.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

δώσει η συγγραφέας σε αυτού του είδους το «ανακάτεμα» στο έργο των λογοτεχνών, είναι εμφανείς οι περιοριστικές του συνέπειες. Αξίζει να σημειωθεί ότι η παρέμβαση αυτή τοποθετείται χρονικά μετά την επιστροφή του Ζαχαριάδη από το Νταχάου, το 1945, έτος κατά το οποίο εμφανίζεται η πρώτη μεταπολεμική παραγωγή της Αξιώτη.[535]

Τα συγγραφικά της βήματα από τον υπερρεαλισμό προς το σοσιαλιστικό ρεαλισμό η ίδια η Αξιώτη τα περιγράφει ως εξής:

> *Εδώ πρέπει να πω και τη δικιά μου παλιά αμαρτία. Ήταν ένας καιρός που με επηρέασε κι εμένα ο σουρεαλισμός στη φραστική του διάρθρωση και μπήκε δίχως ίσως και να το πάρω είδηση σ' ορισμένα γραφτά μου. Στα δυο βιβλία μου* Σύμπτωση*, ποίημα, 1939,* Θέλετε να χορέψομε Μαρία;*, μυθιστόρημα, 1940. Η μαρξιστική ιδεολογία και ο εθνικοαπελευθερωτικός αγώνας του ελληνικού λαού, με σώσανε απ' το ξεγλίστρημα. Όταν δημοσιεύτηκαν τα πρώτα μου βιβλία της απελευθέρωσης στα 1945, όλες οι αποχρώσεις των αστών λογοτεχνών ξέρω πως είπαν: «Κρίμας! η Μέλπω Αξιώτη χάθηκε!» Αυτή η θλίψη τους μού 'δωσε να καταλάβω καλύτερα ότι βρισκόμουνα σε καλό δρόμο*. (Αξιώτη, *Άπαντα* Στ΄: 152)

Η συγγραφέας «αποκηρύττει» έτσι αργότερα τα πρώτα της έργα ως επηρεασμένα από το ρεύμα του υπερρεαλισμού, αποτελώντας νεανικά συγγραφικά ολισθήματα, παλιές «αμαρτίες». Είναι ενδιαφέρον ότι από τη λίστα των πρώτων αυτών έργων λείπει το γυναικείο Bildungsroman *Δύσκολες νύχτες*, καθώς και οποιαδήποτε αναφορά σε αυτό. Αυτό όμως ισχύει μόνο για την τελική μορφή του δοκιμίου «Μια καταγραφή στην περιοχή της λογοτεχνίας», που υποβάλλεται στο «Λογοτεχνικό Κύκλο» του Κ.Κ.Ε., σε δύο μορφές (1953 και 1954) και δημοσιεύεται τελικά το 1955 από τις «Πολιτικές και Λογοτεχνικές Εκδόσεις». Η έγκριση για την έκδοση του δοκιμίου προϋποθέτει μια σειρά διορθώσεων που «προτείνονται» στην Αξιώτη από την κομματική «Επιτροπή Διαφώτισης», τις οποίες η ίδια εφαρμόζει στα βασικά τους σημεία, τροποποιώντας ή απαλείφοντας συγκεκριμένα αποσπάσματα του δοκιμίου της.

[…] Του παρουσιάζαμε τον κατάλογο των βιβλίων μας που είχαν εκδοθεί και τον κατάλογο των ανέκδοτων χειρογράφων μας. «Σύντροφοι, μας έλεγε, καθυστερείτε σε σχέση με τη μεγάλη εξέλιξη του λαού μας. Οι εργάτες μας κάνουν περισσότερα από σας. Φιλοτιμηθείτε να τους εκπροσωπήσετε επάξια.» Πβ. Αξιώτη (*Άπαντα*, Στ΄: 78).

[535] Κατά τη Ντουνιά (1996: 169), η ανάληψη της ηγεσίας του κόμματος από τον Ζαχαριάδη συνδέεται ήδη από τη μεσοπολεμική περίοδο με την απροκάλυπτη κομματική παρέμβαση στο λογοτεχνικό χώρο, μεταξύ άλλων.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Αξίζει να σημειωθεί ότι ένα χαρακτηριστικό στο κείμενο που, μεταξύ άλλων, ενοχλεί τους κριτές της επιτροπής, και το οποίο συναντάται σε πολλά έργα της (σε σημείο αναγωγής του σε μοτίβο και συγγραφικό της στίγμα), είναι η προβολή της ίδιας της συγγραφέως, των προσωπικών της βιωμάτων και εμπειριών. (Ματθαίου – Πολέμη 1999: 89 – 117, 165 – 186). Στο σχέδιο απάντησης της επιτροπής προς την Αξιώτη εντοπίζεται μια «ανισομετρία» στο ύφος της μελέτης, ενώ σχετικά με τις προσωπικές αναφορές σημειώνονται τα εξής: «Ένα δεύτερο ζήτημα και εξίσου σοβαρό είναι η υπερβολική προβολή που κάνεις του εαυτού σου και του έργου σου και της σημασίας του μέσα στη μελέτη αυτή. Συχνά ένα κεφάλαιό της αρχίζει απ' τη Μέλπω Αξιώτη. Τι έγραψε η Μέλπω Αξιώτη, γιατί έγραψε έτσι κι' όχι αλλιώς η Μέλπω Αξιώτη, τι είπε ο Ν.Ζ. για την Αξιώτη, τι τιράζ είχε το βιβλίο της Αξιώτη. Όταν όλα τα κομμουνιστικά κόμματα – και το κόμμα μας – χτυπάνε την προσωπολατρεία – η αυτοπροσωπολατρεία γίνεται απαράδεχτο φαινόμενο.» (Ματθαίου – Πολέμη 1999: 114).[536]

Κατά ευτυχή πάντως σύμπτωση, σημειώσεις από την πρώτη μορφή του κειμένου σώθηκαν σε χειρόγραφα της Αξιώτη, η πίσω πλευρά των οποίων χρησιμοποιήθηκε από την ίδια για τη μετάφραση της νουβέλας *Λένα* του Σεργκέι Αντόνοφ. Οι σημειώσεις αυτές, που δεν συμπεριελήφθησαν στην «επίσημη» μορφή του δοκιμίου που διαθέτουμε, εμπεριέχονται στις μαρτυρίες και στα κείμενα σχετικά με την Αξιώτη από τα *Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας* που δημοσιεύουν οι Ματθαίου και Πολέμη (1999). Είναι χαρακτηριστικά αυτά που αναφέρονται εκεί για τις *Δύσκολες νύχτες*:

> *Το 1938 δημοσίεψα το πρώτο μου βιβλίο. Η λογοκρισία του Μεταξά έσβυσε φράσεις εδώ κι εκεί, μ' όλο που ήταν γραμμένο για να μπορεί να περάσει. Έτυχε νάχει προκηρυχτεί τότε ένας διαγωνισμός για την καλύτερη γυναικεία πεζογραφία της χρονιάς και το βιβλίο μου, «Δύσκολες νύχτες», πήρε το Βραβείο. Κριτική επιτροπή ήταν ο Καρθαίος, ο Άλκης Θρύλος, η Τατιάνα Σταύρου, ο Θεοτοκάς και ο Βενέζης.*

[536] Είναι σημαντική η περίοδος διατύπωσης των παραπάνω παρατηρήσεων: λίγους μήνες μετά το θάνατο του Στάλιν, και βδομάδες από την πρώτη επίσημη καταγγελία της προσωπολατρίας στη Σοβιετική Ένωση (Ματθαίου – Πολέμη 1999: 115). Πβ. την παρατήρηση της Έλλης Αλεξίου (*ό.π.*: 167): «Η σ. Αξιώτη είναι ένα κράμα, κατά τη γνώμη μου, ενός δυνατού και αξιόλογου ταλέντου, μα και σύγχρονα μιας ξέφρενης τάσης αριθμισμού. Όλες της οι εκδηλώσεις ξεκινούν από αυτήν την τάση, που σχεδόν την έχει σαν αρρώστια. … Αποτυχαίνει όταν το θέμα της έρθει σε σύγκρουση με την τάση της αυτοανάδειξης. Τότε η αυτοανάδειξη υπερισχύει και το έργο ζημιώνεται.» Είναι χαρακτηριστικό ωστόσο ότι τα έργα της στα οποία προβαλλόταν το «αυτοβιογραφικό» στοιχείο, που επιτιμάται από τα μέλη της κομμουνιστικής επιτροπής, θεωρούνται γενικά από τη σύγχρονη κριτική τα σημαντικότερα (κυρίως *Δύσκολες νύχτες*, *Το σπίτι μου*, *Κάδμω*)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

> […] *Το βιβλίο ήταν η περιγραφή του καημού και του μόχθου του ελληνικού λαού της επαρχίας και της πρωτεύουσας. Η υπόθεση δεν ήταν και τόσο πρωτότυπη, ένα σωρό αστοί είχαν καταπιαστεί να περιγράφουν το λαό της επαρχίας και της πρωτεύουσας, η επίσημη κριτική το πήρε κι' αυτό το βιβλίο πως ήταν ακόμα ένα μέσα στα τόσα άλλα που έπιανε αυτό το θέμα, τους άρεσε όπως ήταν γραμμένο και για μήνες λοιπόν το παινεύανε, μες στα έντυπα.* (Ματθαίου – Πολέμη 1999: 17).

Ο απολογητικός τόνος της Αξιώτη είναι ιδιαίτερα εμφανής τόσο στην υποβάθμιση της «υπόθεσης» του έργου όσο και στην αναφορά της θερμής υποδοχής από την «αστική» επίσημη κριτική και βράβευση. Η ίδια βέβαια δηλώνει ότι αισθανόταν υπερήφανη για τα γραπτά της και τους επαίνους και ότι συνέχισε τη συγγραφική της δραστηριότητα, τονίζει όμως ότι έγραφε «δίχως θεμέλια θεωρητικά, μόνο με την καρδιά μου, με το προσωπικό μου γούστο και το ένστιχτο.» (Ματθαίου – Πολέμη 1999: 18) Η προσωπική άγνοια για τον ακριβή τρόπο σύνδεσης του μαρξισμού με τη λογοτεχνία και η ιδεολογική ανωριμότητα της συγγραφέως προβάλλεται εντονότερη όταν πληροφορείται για τις κριτικές που δέχτηκε το έργο της «από την εξορία»:

> *Άλλη τώρα καμουτσικιά κι' αυτή τη φορά πιο δυνατή. Άλλος τώρα αναγνώστης παρουσιαζόταν μπροστά μου, ένας αλλιώτικος κριτής που δεν τον σκέφτηκα ως τώρα: ο εξόριστος. Οι κολεχτίβες της εξορίας.* […] *Ο έλεγχος ο μαρξιστικός γίνεται τώρα μες στα γραφτά μου. Όχι από μένα την ίδια, που δεν τον ξέρω να τον κάμω ακόμα, μα γίνεται από τους συντρόφους μου. Η εντύπωση που μούκανε αυτό το περιστατικό, σαν την πέτρα που ρίχνεις μες στα σταματημένα νερά, θάνοιγε κύκλους μέσα μου από δω και πέρα, που όλο και θα πλαταίνανε. Ήταν τα πρώτα χαμπέρια, μες στη ζωή και στην πράξη, που θα με φέρναν να μάθω τι δουλειά έχει ο μαρξισμός μες στη λογοτεχνία, και πώς θα συνδοιαζότανε μαζί μ' εκείνα που έγραφα. Μα τότε ακόμα όλα ήτανε αρκετά θολά.* (*ό.π.*, 20)

Οι προσδοκίες του κόμματος ορίζουν αξιολογικά κριτήρια ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο των λογοτεχνικών έργων, τα οποία η Αξιώτη συναισθάνεται μέσω της κριτικής που δέχεται και αρχίζει να τα υιοθετεί. Η χιτλερική Κατοχή, η δραστηριοποίησή της στην Αντίσταση και στον παράνομο τύπο και η αυξανόμενη ιδεολογική μύησή της στη φιλοσοφία και τις πρακτικές του κόμματος έδρασαν τρόπον τινά ως παράγοντες για τη Bildung της ίδιας της συγγραφέως, η οποία

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

μαθαίνει να ελέγχει στα γραπτά της όσο μπορεί «το προσωπικό γούστο και ένστικτο» προς όφελος της ιδεολογικής συνέπειας.[537] Οι «νέοι κανόνες» της τέχνης πάντως που υιοθετεί η Αξιώτη αποφέρουν αμφιλεγόμενους καρπούς ως προς τη λογοτεχνική τους αξία, λειτουργώντας περισσότερο με τον υπότιτλο που έδωσε η συγγραφέας στο καθένα από τα μεγάλα αφηγηματικά έργα που εξέδωσε: πρόκειται για καταγραφές σε μορφή «χρονικού» νωπών ιστορικών, κοινωνικών και πολιτικών γεγονότων, με έντονη ιδεολογική φόρτιση.[538]

Εξαίρεση στη μεταπολεμική παραγωγή της Αξιώτη, ως προς το βαθμό κατά τον οποίο η προώθηση της ιδεολογίας αμβλύνει τη λογοτεχνική έκφραση και τη μυθοπλαστική αποτελεσματικότητα, θεωρείται από την κριτική ο *Εικοστός αιώνας*, το οποίο πάντως κατατάσσεται από την ίδια μαζί με τα 4 χρονικά ως δείγματα έργων «της απελευθέρωσης», όπως εξάλλου έργα άλλων συγγραφέων: το *Χαϊδάρι* του Θέμου Κορνάρου, το *Μεγάλο Δεκέμβρη* του Μ. Λουντέμη, τη *Φωτιά* του Χατζή, τα *Ματωμένα χρόνια* του Σωτήρη Πατατζή, κ.ά. (Αξιώτη, *Άπαντα* Στ΄: 88).

Η συγγραφική διαδρομή της Αξιώτη, όπως παρουσιάστηκε παραπάνω, είναι ιδιαίτερα εμφανής στα δύο έργα της που μπορούν να καταταχθούν στο είδος του γυναικείου Bildungsroman: από τις *Δύσκολες νύχτες* στον *Εικοστό αιώνα* μπορεί να διαφανούν οι μεταβολές στη συγγραφική πρόθεση και στην ιεράρχηση προτεραιοτήτων, αλλά ταυτόχρονα είναι δυνατό να ανιχνευθούν και ομοιότητες, οι οποίες τελικά διασφαλίζουν τη λογοτεχνική αξία του μεταπολεμικού μυθιστορήματος.[539] Κατά τον Καρβέλη (1992: 287) βασικό χαρακτηριστικό του μεταπολεμικού έργου αποτελεί η ενσωμάτωση προσωπικών βιωμάτων και εμπειριών της συγγραφέως στην αφήγηση των εξωτερικών γεγονότων της εποχής στην οποία αναφέρεται το έργο. «Το αποτέλεσμα της συνεχούς διαπλοκής αυτών των στοιχείων είναι ευεργετικό, γιατί μετατρέπεται σε δραστικό συγκινησιακό φορτιστή της αφήγησης απαλλάσσοντάς την εν πολλοίς από την παρασιτική επενέργεια του

[537] Για μια παρόμοια πορεία γυναικών συγγραφέων από τον μοντερνισμό προς το σοσιαλιστικό ρεαλισμό και την ιδεολογική στράτευση στη Γαλλία του μεσοπολέμου δες Kershaw (2007).

[538] Αξιώτη (1983: 76 – 77): «Κι ο λογοτέχνης από τη μεριά του μες στην παρανομία είχε διδαχτεί τώρα κάποιους κανόνες της τέχνης του, τους είχε μάθει και χωρίς να ξέρει πως ήτανε κανόνες της τέχνης.»

[539] Είναι αξιοσημείωτο ότι στον *Εικοστό αιώνα* απαντούν κάποια μοτίβα ή αφηγηματικά νήματα από τις *Δύσκολες νύχτες*, τα οποία όμως εξελίσσονται, ώστε να ενταχθούν στο εμφανές ιδεολογικό πλαίσιο του μεταπολεμικού έργου: η στάση των υπηρετριών προς τα «αφεντικά» και την ηρωίδα, η «μύηση» της ηρωίδας μέσω του λόγου των γυναικών της λαϊκής τάξης, ο ιδεαλιστής πατέρας, οι οικονομικές δυσκολίες της οικογένειας, η μοναξιά της ηρωίδας, κλπ.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

επικαιρικού.»[540] Το προσωπικό βίωμα, που ενοχλεί τις κομματικές επιτροπές, λειτουργεί ως αντιστάθμισμα στις περιοριστικές συνήθως επιταγές της ιδεολογικής στράτευσης στη λογοτεχνία. Στο μυθιστόρημά της η Αξιώτη επιχειρεί ένα δύσκολο έργο: τη σύνθεση της ιδανικής απεικόνισης του *σοσιαλισμού* με την εγγύτητα στην πραγματικότητα που αξιώνει ο *ρεαλισμός*, πρόκληση στην οποία έπρεπε να αντεπεξέλθουν όλοι οι συγγραφείς που παράγουν στο χώρο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Στον ίδιο ακριβώς άξονα κινείται η «μεταιχμιακή» φύση του έργου, όπως υποστηρίχθηκε παραπάνω, σε σχέση με την πραγμάτευση της γυναικείας εμπειρίας και το συγκεκριμένο ιδεολογικό στίγμα που προβάλλεται, την επικράτηση της «συγγραφικής φωνής» και ταυτόχρονα την καλυμμένη (αν όχι εξολοκλήρου επιτυχή) υπονόμευσή της, την έκφραση και ταυτόχρονα αποσιώπηση του γυναικείου λόγου.[541]

Επιπλέον, η χρήση του μυθιστορήματος και ειδικότερα του παραδοσιακού ρομαντικού μοτίβου του έρωτα ανάμεσα στους δύο ήρωες συνδέεται με την άποψη της αριστεράς σχετικά με την ευρεία διάδοση των ερωτικών ιστοριών (και άλλων «λαϊκών» λογοτεχνικών ειδών) στο προλεταριάτο, που προωθεί η αστική τάξη. Οι άνθρωποι της εργατικής τάξης δεν διαβάζουν συνήθως δυσνόητα και απρόσιτα έργα πολιτικής θεωρίας, αλλά αστυνομικές, ερωτικές κλπ. ιστορίες, στη διάδοση των οποίων η αστική τάξη συμβάλλει πρόθυμα, καθώς αποτελούν μέσα πολιτικού αποπροσανατολισμού και εφησυχασμού. Ο στρατευμένος έτσι συγγραφέας όφειλε να χρησιμοποιήσει τη μυθιστορηματική φόρμα και τα συμβατικά μοτίβα, για να προσεγγίσει τους ανθρώπους του λαού, και παράλληλα να προωθήσει μέσω αυτών την πολιτική τους αφύπνιση (Suleiman 1971: 36 – 37, Petersen 1972, Radway 1986).

Με τον τρόπο αυτό, το έργο μετέχει κατά έναν ιδιόμορφο τρόπο τόσο στις προπολεμικές λογοτεχνικές αναζητήσεις της Αξιώτη (ως μυθιστόρημα και μάλιστα Bildungsroman) όσο και στο μεταπολεμικό προσανατολισμό της. Η εντύπωση που δημιουργεί ο *Εικοστός αιώνας*, κατά την πρώτη δημοσίευσή του, στον Α. Κόμη, ότι

[540] Ο επικαιρικός χαρακτήρας του θέματος του *Εικοστού αιώνα* ως στοιχείο ανασταλτικό της συγκίνησης που μεταδίδει «μόνο η αληθινή Τέχνη» θίγεται ήδη από τον Γιαλουράκη (1947), ο οποίος ωστόσο επαινεί το ρυθμό και την «ποίηση» που εντοπίζει στο ύφος του έργου.

[541] Έναν παρόμοια οριακό χαρακτήρα του έργου διακρίνει ο Saunier (2005: 19): «Πρόκειται για έργο μοναδικό από διάφορες απόψεις, για έργο οριακό. Εντάσσεται στην καινούργια αντίληψη της λογοτεχνίας που υιοθέτησε η Μέλπω Αξιώτη, αποτελεί δηλαδή έργο πλήρως «στρατευμένο», έργο αγωνιστικό […] Ταυτόχρονα, το έργο ανήκει πάλι στο πρώτο είδος που καλλιέργησε η Αξιώτη, στη μυθιστορηματική αφήγηση.» Η Μικέ παρατηρεί επίσης ότι στο έργο «επιτελούνται επικίνδυνες ακροβασίες: ανάμεσα στις αρχές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και την προσπάθεια για αποτίναξή τους, ανάμεσα στο μονολογισμό του διδακτισμού, τη μονολιθικότητα της απόλυτης αλήθειας και την πολυφωνία που αμφισβητεί, κρίνει και αντιστέκεται». Αν και η άποψη της ερευνήτριας στοιχειοθετείται σε πολλά σημεία εντελώς διαφορετικά σε σχέση με τη δική μας ανάλυση και ερμηνεία, εξάγονται τελικά παρόμοια συμπεράσματα. (Μικέ 1996)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

είναι «μισός χρονικό μισός μυθιστόρημα» μπορεί να ερμηνευθεί όχι μόνο με βάση το περιεχόμενο αλλά και την αφηγηματική τεχνική του.[542] Στο συγκερασμό αφηγηματικών φωνών που εντάσσει στο έργο της η Αξιώτη επιτυγχάνει σε μεγάλο βαθμό να συνδυάσει την παραστατικότητα και συναισθηματική επίδραση της προσωπικής εμπειρίας, τη δραματικότητα και πολιτική επικαιρότητα του συλλογικού βιώματος και την εγκυρότητα της κυρίαρχης αφηγηματικής αυθεντίας. Η επιλογή μιας γυναίκας να αποτελέσει φορέα του τόπου και των χρόνων, να αφηγηθεί τα γεγονότα του εικοστού αιώνα, συμπυκνωμένα μέσα από τη γυναικεία συνείδηση (103), είναι από μόνη της σημαντική, εγγεγραμμένη πάντως στις ιδεολογικές επιταγές της αριστεράς για την προβολή της γυναικείας προσφοράς και «ισοτιμίας», με την οποία αντιμετωπίζεται, θεωρητικά τουλάχιστον, στον κομμουνισμό.[543] Ωστόσο, η «λογοτεχνική ευδαιμονία» που διακρίνεται στο έργο (Saunier 2005: 20) είναι περισσότερο εύθραυστη από όσο υποστηρίζεται. Οι επιταγές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, η «τυπική» προσέγγιση του γυναικείου ζητήματος στο πλαίσιο της αριστερής πολιτικής ορθότητας και η επικράτηση της (απρόσωπης, ωστόσο παραδοσιακά ανδρικής) αφηγητικής αυθεντίας προβάλλουν αδιαμφισβήτητα σε μία ενδελεχή μελέτη του έργου.[544] Η επίδραση των ιδεολογικών παραγόντων μέσα στους κομματικούς κόλπους, στους οποίους εντάσσεται η συγγραφέας με συνειδητή οπωσδήποτε επιλογή της, φαίνεται να προσδιορίζει και να περιορίζει τελικά σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό τη λογοτεχνική δημιουργία, σε σύγκριση με τη λογοκρισία της δικτατορίας του Μεταξά, που, όπως αναφέρθηκε, επέτρεψε όχι μόνο τη δημοσίευση αλλά και τη βράβευση του πρώτου Bildungsroman της Αξιώτη.[545]

---

[542] Κόμης (1947).

[543] Γκόρκυ (1979: 45).

[544] Πβ. την παρατήρηση της Καστρινάκη (2005: 520): «Μια γυναίκα σε ηγετική θέση, μια γυναίκα ηρωίδα σε καθοδηγητικό ρόλο θα καθιστούσε ίσως το έργο ύποπτο μιας παρακινδυνευμένης πριμοδότησης του γυναικείου φύλου: η γυναίκα δεν μπορεί ακόμα να παρουσιαστεί ένα βήμα μπροστά από τον άντρα. Δεν είναι, ίσως, σκόπιμο κάτι τέτοιο, αφού η αριστερά δεν δέχεται τον «αστικό φεμινισμό», παρά φροντίζει να δείχνει την κατάφασή της προς τις παραδοσιακές αξίες. Η ισότητα των φύλων άλλωστε, ποτέ δεν πρέπει να υπερκαλύπτει το αίτημα της κοινωνικής ισότητας.»

[545] Οι πιέσεις αυτές ερμηνεύτηκαν ποικιλοτρόπως από την κριτική, από «λοξοδρόμηση της συγγραφικής της πορείας υπό την πίεση συναισθηματικών, ιδεολογικών και κομμματικών επιταγών» (Καρβέλης 1992: 270) μέχρι «φίμωτρο» που της επιβλήθηκε (Saunier 2005: 26 *et passim*). Είναι χαρακτηριστικό πάντως ότι η ίδια η Αξιώτη αντιμετωπίζει διαφορετικά την έννοια του «φιμώτρου»: «Το ποίημα εκείνο του Λουντέμη στον Χικμέτ μεταφράστηκε σ' όλες τις γλώσσες και κήρυχνε στον κόσμο πως οι φυλακές και τα στρατόπεδα, σ' αυτούς τους καιρούς που ζούμε, ξεπετούνε τα **φίμωτρα**, *κι η ποίηση κι ο λόγος γίνεται πράξη* που πορεύεται, κι ενώνει τους ανθρώπους πέρα από όρη και θάλασσες πάνω σ' όλη τη γη.» (Αξιώτη, *Άπαντα* Στ΄: 96). [η έμφαση δική μου]

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ΙΓ. ΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΠΡΟΣΔΟΚΙΕΣ ΤΗΣ ΑΡΙΣΤΕΡΑΣ ΚΑΙ Η ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ BILDUNG

ΙΓ. 1. Δ. Χατζής, *Η Φωτιά* (1946)

Ότι ο *Εικοστός αιώνας* κινείται εμφανώς στο πλαίσιο των προσδοκιών της αριστεράς μπορεί να διαπιστωθεί από τις ομοιότητες ανάμεσα στο έργο της Αξιώτη και στο μυθιστόρημα *Η Φωτιά* του Δημ. Χατζή (1913 – 1981).[546] Ο Χατζής γίνεται, όπως η Αξιώτη, μέλος του Κ.Κ.Ε στα μέσα της δεκαετίας του 1930, εξορίζεται κατά τη δικτατορία του Μεταξά και εργάζεται στον παράνομο τύπο στη διάρκεια της Κατοχής. Η *Φωτιά*, το πρώτο του μυθιστόρημα, δημοσιεύεται τον ίδιο χρόνο με τον *Εικοστό αιώνα* (1946) και βραβεύεται από το Πολιτικό Γραφείο του Κ.Κ.Ε., σε διαγωνισμό που είχε προκηρύξει με στόχο να γραφούν έργα σχετικά με την αντίσταση και τον εθνικοαπελευθερωτικό αγώνα.[547] Τόσο η βράβευση του έργου από την αριστερά όσο και η κριτική που δέχθηκε από τον Κόμη (δες παρακάτω, σ. 464), υποδεικνύουν ότι στο μυθιστόρημα ικανοποιούνται οι προσδοκίες του συγκεκριμένου ιδεολογικού - πολιτικού χώρου ως προς το περιεχόμενο, τους χαρακτήρες του έργου και τη σκιαγράφηση της γυναικείας υπόστασης και δράσης.

Η αρχή της αφήγησης στο έργο του Χατζή τοποθετείται στην ελληνική ύπαιθρο (περιοχή της Φθιώτιδας) την περίοδο της Κατοχής (άνοιξη του 1943), με βασικούς ήρωες τον Γιακουμή και την κόρη του Αυγερινή, οι οποίοι από απλοί κάτοικοι του χωριού μετατρέπονται, κατά την εξέλιξη της ιστορίας, σε ήρωες του ελληνικού αντιστασιακού αγώνα.[548] Ως προς το ζήτημα της γυναικείας παρουσίας στο

---

[546] Για τις λογοτεχνικές προσδοκίες της αριστεράς και τα έργα του Χατζή *Φωτιά* και *Το τέλος της μικρής μας πόλης* δες Χαραλαμπίδου (1991). Η Αξιώτη και ο Χατζής θα συνεργαστούν αργότερα, στην πολιτική εξορία της Ανατολικής Γερμανίας, για την έκδοση μιας συλλογής ελληνικών διηγημάτων μεταφρασμένων στη γερμανική με τίτλο *Antigone lebt* (1960). Την ανθολογία ανοίγουν δύο εισαγωγές, της Αξιώτη, με τίτλο «Το ελληνικό διήγημα», και του Χατζή, με τίτλο «Νεοελληνική λογοτεχνία – μια σύντομη ιστορική επισκόπηση». Δες Αποστολίδου (2003: 222 – 229).

[547] Τα έργα που βραβεύτηκαν ως «τα πιο αντιπροσωπευτικά και τα πιο καλλιτεχνικά κ' ιστορικά άρτια στη συγκρότησή τους» αποτελούνται από τα ποιήματα της Σ. Μαυροειδή – Παπαδάκη και της Ρ. Μπούμη – Παπά, το πεζογράφημα «33 ημέρες» του Ν. Βρεττάκου, το μυθιστόρημα *Φωτιά* του Χατζή και τα έργα των Α. Βρατσάνου και Λ. Μωραΐτη. (*Ελεύθερα Γράμματα* 40 (5 Απρ. 1946): 1)

[548] Κατά τον Βασιλακάκο (2000: 46), «η επιλογή του ελληνικού ορεινού χωριού ως κύριου σκηνικού των κοινωνικών και ατομικών διαδραματισθέντων δεν έγινε τυχαία από το συγγραφέα. Κατ' αυτόν, το χωριό αποτελεί τον πυρήνα και τον μικρόκοσμο της ελληνικής κοινωνίας γιατί, απρόσιτο καθώς ήταν και μην έχοντας να προσφέρει τίποτα αξιόλογο από υλικής πλευράς στους επιδρομείς, ούτε μπορούσε να επηρεαστεί απ' έξω, ούτε και να γίνει εύκολη λεία των κατακτητών. Έτσι, η δυνατότητα να

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

συγκεκριμένο έργο, το οποίο εμπεριέχει εμφανώς τα στοιχεία της διαδικασίας Bildung της ηρωίδας του, είναι αξιοσημείωτο ότι, σε αντίθεση με το αστικό περιβάλλον της Αθήνας, είναι ευδιάκριτη η «γυναικεία» συλλογικότητα της κλειστής κοινωνίας της υπαίθρου, με σαφή τα χαρακτηριστικά της υποτίμησης και της υποταγής στην πατριαρχική εξουσία του παραδοσιακού οικογενειακού σχήματος. Στο πλαίσιο αυτό οι γυναίκες χαρακτηρίζονται από τη σιωπηρή και παθητική τους στάση, χωρίς ιδιαίτερο μερίδιο στο λόγο.[549] Για την αδιαμφισβήτητη κυριαρχία της ανδρικής εξουσίας η γυναίκα ταυτίζεται με τη «λειτουργία» που επιτελεί και την αποτελεσματικότητά της στο χώρο της οικιακής και αγροτικής οικονομίας, καθώς και με το μητρικό της ρόλο (18).[550]

Από την υποταγμένη και ανώνυμη ομοιομορφία των γυναικών του χωριού ξεχωρίζουν κατ' εξαίρεσιν συγκεκριμένοι γυναικείοι τύποι, κυρίως λόγω της αποφασιστικότητας και του αγωνιστικού τους χαρακτήρα: πρόκειται για την ηρωίδα, την Αυγερινή, και τη φίλη της Ασημίνα, η οποία είναι ενταγμένη στο κομμουνιστικό κόμμα. Η εξελικτική πορεία της ηρωίδας προς την ωριμότητα συνδέεται με τρεις βασικούς παράγοντες: την αφύπνιση και λειτουργία της «σκέψης», την αγωνιστική δράση και το ρόλο που διαπραγματεύεται στο περιβάλλον στο οποίο θα βρεθεί.

Ο ρόλος της «σκέψης», της ιδεολογικής αφύπνισης και της λογικής επεξεργασίας των δεδομένων της ζωής, σε ένα συγκεκριμένο ηθικό και αξιακό πλαίσιο, εμφανίζεται από νωρίς στο μυθιστόρημα, όταν ο αδελφός της Αυγερινής, ο Διαμαντής, αποφασίζει να ακολουθήσει τους αντάρτες. Η λειτουργία της «σκέψης» προβάλλεται στα λόγια του Διαμάντη ως δυνατότητα και ταυτόχρονα υποχρέωση

διατηρεί την ελευθερία του, του έδινε ταυτόχρονα και την ευκαιρία να διαμορφώνει και να εκφράζει αυθεντικά τον στερεότυπο ελληνικό χαρακτήρα».

[549] Λ.χ. «Οι γυναίκες είχανε στρώσει τις τάβλες και στεκόνταν παράμερα ορθές.» (13), «Οι γυναίκες παραξενεύτηκαν, κοιταχτήκανε και σωπάσαν» (20). Η σιωπή είναι ένδειξη υποταγής και σεβασμού στην εξουσία του άνδρα, χαρακτηριστικά του Γιακουμή και του Διαμαντή, στην αρχή του έργου. («Όλοι μέσα στο σπίτι τρομάξανε και σωπάσαν. Δεν είταν μαθημένοι ν' αντιμιλάνε σ' αυτούς τους δυο.» 20) Πβ. επίσης τα σχετικά με την Αγάθω, τη μητέρα της Αυγερινής: «Πέντε – δέκα λόγια του 'χε μιλήσει σ' όλη της τη ζωή – όλα σημαδεμένα. Τούτα τα στερνά της δεν μπορούσε να τα 'χει πεταμένα στην τύχη.» (114) Για το «φράγμα της σιωπής» στο έργο του Χατζή, με ιδιαίτερη αναφορά στα γυναικεία πρόσωπα, δες Σταυροπούλου (2001: 209 – 239).

[550] Πβ. «Πόσοι μένανε σ' αυτό το σπιτικό, καλά – καλά μήτε ο ίδιος δεν το' ξερε. Εξόν από τη γυναίκα του την Αγάθω κι από τούτη τη στερνή του τη θυγατέρα την Αυγερινή, τις άλλες γυναίκες μέσα στο σπίτι τις φώναζε με τα ονόματά τους μα δεν τις ήξερε παρά με τον ίδιο τρόπο που ξεχώριζε τις γελάδες, τις μανάρες και τα μουλάρια του. Ποια γεννοβολάει καλύτερα, ποια τραβάει δυνατότερα το αλέτρι και ποια βαστάει πιότερο στη ζαλίγκα.» (17 – 18), «πήγανε και κάμποσες από τις γυναίκες να συγυρίσουν» (29), «Οι γυναίκες στεκόντανε και χτυπούσαν τα χέρια και ξεφωνίζαν και τα μοιρολογούσανε.» (55).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

κάθε ανθρώπου.[551] Παίρνοντας αφορμή από τα λόγια αυτά, η Αυγερινή απευθύνεται στον αδερφό της, αναζητώντας την «αλήθεια» σχετικά με τη δυνατότητα της «αυτόνομης» σκέψης της ίδιας της ηρωίδας: «- Διαμάντη … είπες χτες το βράδι … Λοιπόν, είναι αλήθεια, πως μπορώ κ' εγώ να σκέφτομαι μοναχή μου;» (22).[552]

Η θετική απάντηση του αδελφού της ενισχύει τις αλλαγές που έχουν ξεκινήσει στον εσωτερικό κόσμο της Αυγερινής, στις οποίες δεν είναι τυχαίο ότι δίνει ιδιαίτερη ώθηση η αναχώρηση του Διαμάντη για τον ένοπλο αντιστασιακό αγώνα στο βουνό (23).[553] Οι αλλαγές της Αυγερινής εντείνονται με την προσωρινή παραμονή της στο βουνό και τις επαφές που ανέπτυξε εκεί με άλλες γυναίκες, κυρίως την Ασημίνα (27).[554] Η απόφασή της να ενεργοποιηθεί στον αγώνα λαμβάνει αρχικά τη μορφή της εγκατάλειψης της πατρικής εστίας και της δραστηριοποίησής της σε ένα νοσοκομείο κοντά στο χωριό, μαζί με την Ασημίνα, η οποία «κρατούσε γι' αυτήν τα κλειδιά και τα μυστικά μιας καινούργιας ζωής» (41). Τόσο όμως η απόφασή της αυτή όσο και η φυγή από το σπίτι παρουσιάζονται και πάλι έμμεσα, μέσα από τη διήγηση του γέρου Μάνταλου, ο οποίος προσθέτει τα δικά του σχόλια στην περιγραφή της σκηνής, καθώς και μέσα από την παιδική οπτική και λόγο του ανιψιού της (30 – 32). Ο αναγνώστης δεν έχει πρόσβαση στην όποια εσωτερική σύγκρουση, δισταγμό, κλπ. της ηρωίδας, στις σκέψεις της, τους λόγους της απόφασής της, κλπ. Έμμεσα μόνο

[551] « - Εμένα δε με ρώτησες όμως. Ούδε το παιδί σου το λογάριασες. Ούδε κι όλους αυτούς δω μέσα. – Εγώ το σκέφτηκα κ' έτσι κι αλλιώς. – Το σκέφτηκες; Και ποιος σου το 'πε να το σκεφτείς; - Ο καθένας μπορεί να σκέφτεται … Ο καθένας πρέπει να σκέφτεται.» (20).

[552] Αξίζει να σημειωθεί ότι στο σημείο αυτό δεν περιγράφεται (εσωτερικά ή εξωτερικά) άμεσα η Αυγερινή, αλλά η εντύπωση που προξενεί η ηρωίδα στον αδελφό της. Έτσι κυριαρχεί στο χωρίο η εστίαση του Διαμάντη και όχι της Αυγερινής. Η αρχή αυτής της «αφύπνισής» της υποτάσσεται αφηγηματικά στην ανδρική αυθεντία, η οποία αποτελεί σημείο αναφοράς τόσο για την αντίληψη και ερμηνεία της αλλαγής της ηρωίδας όσο και για τη «μετάδοση» της γνώσης ότι έχει τη δυνατότητα να σκέφτεται μόνη της. Εξάλλου, τα συμφραζόμενα του περιστατικού δημιουργούν στον αναγνώστη την εντύπωση ότι η «πληροφόρηση» εκ μέρους του Διαμάντη μοιάζει σε μεγάλο βαθμό με «εκχώρηση» της συγκεκριμένη δυνατότητας σε μια γυναίκα από τον άνδρα – διαχειριστή της γνώσης και της ελεύθερης νοητικής διεργασίας. Είναι αξιοσημείωτη επίσης η διάψευση της αρχικής εντύπωσης του Διαμάντη ότι η Αυγερινή διεκδικεί το δικαίωμα της ανεξάρτητης σκέψης με μόνο σκοπό την ικανοποίηση της ερωτικής της επιθυμίας.

[553] Η Αυγερινή από μικρή παρουσιάζεται να διαθέτει έναν δυναμικό και επιβλητικό χαρακτήρα, ώστε τα μέλη της οικογένειας «την τρέμανε», ενώ ακόμη και ο πατέρας της «φαινόταν» να τη φοβάται (21). Στην αρχή του μυθιστορήματος, τα πρώτα εφηβικά σκιρτήματα της σωματικής της αφύπνισης συμπίπτουν με μια ακατάπαυστη κυκλοθυμική όσο και ακαθόριστη ακόμη εσωτερική διεργασία: «Δεν είταν μόνο οι κόρφοι που ξεχείλιζαν τούτη την άνοιξη. Είταν κι άλλα πράματα που σπαρταρούσανε μέσα της και τη βασάνιζαν μέρα και νύχτα – ένα σωρό πράματα σκοτεινά κι αξεδιάλυτα.» (21) Ως «φάρμακο» (21) για την κατάσταση αυτή θεωρείται από την «απλή καρδιά» της μητέρας της η «δοκιμασμένη» συμβατική λύση του γάμου. (21)

[554] Η αφηγηματική προσέγγιση της Αυγερινής στο σημείο περνά μεταβατικά από το κοσμοαντιληπτικό πρίσμα του Γιακουμή (27 – 28) σε αυτό της ίδιας της ηρωίδας, αξιοποιώντας στοιχεία αφηγημένου μονόλογου: «Το λοιπόν τι ήθελε; Να του πει πως τον ήξερε τον καημό του και πως την ένιωθε τη λαχτάρα του; Και ξεπίτηδες το 'κανε το σκυλί το περήφανο, να τον ταπεινώσει κι αυτή τον πατέρα της.» (28)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

πληροφορείται ότι «θα πέθαινε αν δεν πήγαινε … Κ' έκλαιγε τόσο πολύ αυτό το παιδί που τ' αγκάλιασα και το φίλησα κ' εγώ και το ξεπροβόδισα» (31) (λόγος του Μάνταλου) και ότι «έκλαιγε πολύ … και γω της είπα να φύγει για να μην κλαίει» (32) (λόγος του μικρού Στρατή).[555]

Η πρώτη φάση της ανεξαρτητοποίησης της Αυγερινής συνδέεται με το αίσθημα της ντροπής που νιώθει για τις ερωτικές προσεγγίσεις που δέχεται στο χώρο του νοσοκομείου. Γενικότερα, αισθάνεται ότι βρίσκεται σε ένα περιβάλλον όπου ισχύουν συνθετότερα σχήματα από τις απόλυτες και απλές (ή και απλοϊκές) κατηγοριοποιήσεις που είχε συνηθίσει στο χωριό. Στο νέο αυτό περιβάλλον αμφισβητεί τις δυνάμεις κατανόησης που διαθέτει και βρίσκεται σε σύγχυση. Το μόνο που αντιλαμβάνεται είναι η «φλόγα» στην καρδιά της και το γεγονός ότι «βρισκόταν ακόμα στην αρχή απ' το δρόμο που πήγαινε κάπου – μακριά – κι αυτή δεν ήξερε πού. Καταλάβαινε μόνο πως είταν πολύ – πολύ δύσκολο» (41).[556] Είναι εμφανές στο σημείο αυτό το μοτίβο της πορείας που διανύει ο ήρωας και η ηρωίδα του Bildungsroman, με τον άδηλο αρχικά προορισμό και τις δυσκολίες που ενέχει.

Η Αυγερινή πασχίζει να αντεπεξέλθει στις δυσκολίες προσαρμογής στο νέο περιβάλλον κατακτώντας σταδιακά έναν δικό της *τρόπο* συμπεριφοράς και ερμηνείας, που συνδέεται με την κατάκτηση κάποιου βαθμού γνώσης του εαυτού και των άλλων.[557] Απώτερος στόχος της υπήρξε εξαρχής η ικανότητα να «σκέφτεται μοναχή της», που όμως δεν το επιτυγχάνει, ακόμη και όταν έχει απομακρυνθεί από το σπίτι

[555] Είναι χαρακτηριστικά τα λόγια του Μάνταλου, τα οποία δίνουν μια άλλη διάσταση στην έννοια της *Φωτιάς* του τίτλου του έργου, που λειτουργεί ως πολυσήμαντο σύμβολο και δεν αφορά τις πραγματικές φωτιές που βάζουν στα χωριά οι εχθροί κατά την Κατοχή. Πρόκειται αρχικά για τον κίνδυνο, που αισθάνεται ο Γιακουμής να τον τριγυρίζει, ο οποίος δεν περιορίζεται στον πόλεμο και στο θάνατο, αλλά αναφέρεται γενικά στην αναπόφευκτη ανατροπή της καθιερωμένης και συνήθους τάξης των πραγμάτων λόγω της ιδιαιτερότητας των συνθηκών: «σα μια μεγάλη φωτιά που σερνότανε μέσα στον κάμπο και που κανένας δεν μπορούσε να της ξεφύγει.» (10). Πρόκειται όμως και για τη φωτιά που έχουν οι νέοι άνθρωποι που επιλέγουν τον αγώνα και την αντίσταση: «Δικά μας είναι, βλοημένα παιδιά μας … Όμως έχουνε βλέπεις, τη φωτιά στην καρδιά τους …» (32). Πβ. Βασιλακάκος (2000: 54 – 59).

[556] «Η μάνα της, ο Διαμάντης, ο Μάνταλος είταν πέρα για πέρα καλοί, χωρίς κανένα ψεγάδι… Ο Ζιώγας είταν πέρα για πέρα κακός, χωρίς καμιά καλοσύνη. … Εδώ ποιος είταν καλός, ποιος είταν κακός; Όλα είταν τόσο μπερδεμένα, κι ανάμεσά τους δεν έβλεπε παρά μονάχα τη φλόγα που της έκαιγε την καρδιά. Μην είχε χάσει το δρόμο;» (40 – 41) Γενικά, η σταδιακή ενεργοποίηση της ηρωίδας και η εξέλιξη στον ψυχισμό και τη «σκέψη» της συνοδεύεται από αντίστοιχη έμφαση σε αφηγηματικό επίπεδο, κυρίως μέσω εσωτερικών εστιάσεων και συχνότερης παρουσίασης των εσωτερικών διεργασιών της.

[557] «Με τους άντρες σιγά – σιγά συνήθιζε. Απόχτησε έναν τρόπο, δικό της ολότελα … Φυσικά παιδεύτηκε πολύ για να το μάθει. Έπρεπε πρώτα να γνωρίσει το δικό της τον πόνο, για να μπορεί να συμπονάει και τους άλλους. Είταν βέβαια κι αυτό κατιτίς, ως τα τώρα. Όμως όλα τ' άλλα μέναν ακόμα σκοτεινά. Πολύ δύσκολα. Και την πνίγανε.» (42).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

της και έχει αρχίσει να εργάζεται ως νοσοκόμα. Τη σταδιακή κατάκτηση του στόχου αυτού περιγράφει παραστατικά το παρακάτω απόσπασμα:

> *Πολεμούσε όλη μέρα να το βρει και δεν το 'βρισκε και τη μπέρδευε και την αναστάτωνε πάλι. Πόσα, λοιπόν, χρειάζονται ακόμα για να μάθει μια φορά να σκέφτεται μοναχή της;* […] *Από το χωριό της, όταν έφυγε, ίσαμε το νοσοκομείο που πήγε κι απ' τους θαλάμους του ίσαμε το κατώφλι του, είναι αλήθεια πως δεν μπορούσε να πει πως είχε δει πολλά πράματα. Τώρα, για πρώτη φορά, μέσα σε τούτη τη μπόρα της υποχώρησης, ένας κόσμος καινούργιος είχε αρχίσει ν' ανοίγει μπροστά της – άνθρωποι, βάσανα, καλοσύνη, κακία. Ανάμεσά του όλο και κέρδιζε το νόημά της κ' η δική της η ζωή. Κάποτε ερχόταν έτσι μονάχο του σαν ένα κύμα από φως που ξεσπούσε μέσα της, την κατάκλυζε. Ένα προς ένα, όσα ξεχώριζαν μέσα της, φωτισμένα, μεγάλα της γεμίζαν την ψυχή περηφάνεια κι αγάπη. Κάποτε πάλι το κέρδιζε σιγά – σιγά, με μια προσπάθεια δική της, βασανιστική και με μια πίκρα πάντα πως κάτι απόμεινε ακόμα μακρινό και δύσκολο κι ανεκπλήρωτο. Κι όσα δεν μπορούσαν να κατασταλάξουν και να ξεδιαλύνουν, σπαρταρούσανε και κοχλάζανε μέσα της, ανυπόμονα, σαν ένας σπόρος που αγωνίζεται να ξεπετάξει το φύτρο του πάνω απ' το χώμα.* (62 – 63)[558]

Στο χωρίο αυτό περιγράφεται με σαφήνεια ο σταδιακός χαρακτήρας της Bildung της ηρωίδας και οι δυσκολίες που εμπεριέχει η εξελικτική της πορεία. Αναγκαίος παράγοντας θεωρείται η «γνώση του κόσμου», η απόκτηση εμπειριών, οι οποίες θα συντελέσουν στη νοηματοδότηση της ζωής της ηρωίδας, εν είδει είτε «επιφανειακής» αποκάλυψης είτε κοπιώδους κατακτητικής απόπειρας εκ μέρους της ηρωίδας. Η εύρεση και διαμόρφωση του κατάλληλου εμπειρικού και ερμηνευτικού πλαισίου θα λειτουργήσει ως γόνιμο έδαφος, στο οποίο θα «καρπίσει» ο εγγενής σπόρος της ηρωίδας, σε μια ευτυχή σύμπραξη περιβάλλοντος και εσωτερικού ψυχισμού. Αξίζει να σημειωθεί στο σημείο αυτό ότι εξαρχής η νοηματοδότηση της ζωής της ηρωίδας εντάσσεται σε ένα ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο («άνθρωποι, βάσανα, κλπ.»). Συνακόλουθα, στο τέλος της πορείας της, όπως θα παρουσιαστεί παρακάτω, η ηρωίδα θα «δημιουργήσει» τον εαυτό της ορίζοντας μια θέση ανάμεσα στο «πλήθος» (εννοείται την απλή λαϊκή μάζα, στα δίκαια της οποίας θα στρατευτεί).

[558] Πβ. 71: (μιλά ο Γρηγόρης με την Αυγερινή) «– Αυτό είναι τ' άσκημο. Όλα θέλεις να τα σκέφτεσαι. – Και μήπως δεν πρέπει; - Ναι, αλλά όχι έτσι, όλα μαζί, μονομιάς … Ξεχωριστά το καθένα. Και να το βρίσκεις, να το τελειώνεις …».

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Οι αναζητήσεις της ηρωίδας βρίσκουν μερική τουλάχιστον ικανοποίηση στην παροχή φροντίδας στους ασθενείς του νοσοκομείου και στην αίσθηση της χρησιμότητάς της γι' αυτούς. Η εμπλοκή της ωστόσο δεν έχει (ακόμη) τη μορφή της ιδεολογικής στράτευσης, καθώς οφείλεται πρωταρχικά σε λόγους καθαρά προσωπικούς, την αναζήτηση του εαυτού και κατόπιν το ερωτικό συναίσθημα που άρχισε να τρέφει για τον Γρηγόρη, τον κομματικό καθοδηγητή.[559] Οι συζητήσεις με αυτόν επηρεάζουν τις αναζητήσεις της ηρωίδας, ανοίγοντας δρόμους αλλά και δημιουργώντας απορίες (πβ. τον έρωτα και τη μύηση της Πολυξένης από τον Αιμίλιο, αλλά και τις ιδεολογικές απορίες της ηρωίδας): «Είταν άλλα πράματα, γιομάτα φως, καλοσύνη. Να τους δοθεί, να τα δουλέψει μ' όλη της την καρδιά – αυτό της έλεγε. Και το καταλάβαινε αυτό. Και τότε θα 'ναι κι αυτή ευτυχισμένη – αυτό δεν το καταλάβαινε και πολύ.» (42). Οι «σκέψεις» και οι προβληματισμοί της Αυγερινής ωστόσο φαίνονται να υπερβαίνουν τις ερμηνείες και τα συμπεράσματα του Γρηγόρη, ο οποίος, κατά την ηρωίδα, φαινόταν ότι «δεν ήξερε να της λέει τίποτ' άλλο, όξω απ' αυτά» (42), ενώ η ίδια «αν δεν ντρεπότανε **και μπορούσε να πει όσα σκεφτόταν**, είχε κι άλλα πολύ περισσότερα. Μόνο που αυτός είχε έναν **τρόπο** να τα δένει το 'να με τ' άλλο, να τα' ανακατεύει **και να βγάζει πάντα το ίδιο συμπέρασμα**.» (42 – 43 [η έμφαση δική μου])

Όπως διαφαίνεται παραπάνω, ο *τρόπος* της Αυγερινής διαφέρει από αυτόν του Γρηγόρη: η ηρωίδα διαισθάνεται – χωρίς να μπορεί ακόμη να συγκεκριμενοποιήσει τις πνευματικές της αναζητήσεις – ότι αυτές είναι περισσότερο περίπλοκες από τις συνδέσεις, τις δομές και την τελική ερμηνευτική κατηγοριοποίηση του Γρηγόρη, αν και τελικά αυτά είναι που επιβάλλονται στη διαλεκτική τους σχέση.[560] Η ίδια πάντως

[559] 65: «Κ' ένιωθε μέσα της την απέραντη ντροπή να ξέρει πως όλα όσα λέγαν γι' αυτήν είταν ψέματα, μαγειρέματα της Ασημίνας, αφού ως τα τώρα δεν είχε σκεφτεί μέσα στον αγώνα παρά μονάχα τον εαυτό της. Κι ύστερα πάλι τον εαυτό της μονάχα και το Γρηγόρη μαζί.» Πβ. την εμπλοκή της Πολυξένης στις δράσεις της αντιστασιακής ομάδας, που αρχικά δεν έφερε τα χαρακτηριστικά της ιδεολογικής συνειδητοποίησης. Για την αντίθετη περίπτωση της Ασημίνας πβ. 64 («Θα 'θελε να 'φευγε μακριά, πολύ μακριά, να πήγαινε στις μεγάλες τις πολιτείες που είναι όλο μπολσεβίκοι, μόνο μπολσεβίκοι να 'ναι σ' αυτές τις πολιτείες – κι αποκοιμιόταν ακούγοντας να σφυρίζουν μεγάλα βαπόρια σε μεγάλα λιμάνια.». Για μια αντίστοιχη παραπομπή της Πολυξένης σε μια ιδεώδη «νέα Ρωσία» από τον Αιμίλιο δες *Εικοστός αιώνας* (34 – 35). Ο κομματικός καθοδηγητής Γρηγόρης παρουσιάζεται αρχικά μέσα από την οπτική των άλλων προσώπων: είτε τα αρχικά αρνητικά αισθήματα του Γιακουμή προς αυτόν («θεομπαίχτη», τον αποκαλεί χαρακτηριστικά) είτε κυρίως το θαυμασμό των νέων που επηρεάζει (36: «Τον περνάς για μιας πεντάρας ψυχαράκι, έτσι μαζεμένος και φρόνιμος, που δείχνεται. Κι άμ' ανοίξει το στόμα του κι άμα σε γραπώσει με τις ματάρες του, θαρείς πως είσαι σκολιαροπαίδι μπροστά στο δάσκαλο.») Η δύναμη της γνώσης και του λόγου του προβάλλεται έτσι εξαρχής πολύ έντονα.

[560] Πβ. τις διαβεβαιώσεις της Ασημίνας ότι «όλα είναι απλά» και τα «μπερδεύει» η ίδια η Αυγερινή, η οποία όμως δε συμφωνεί τη φίλη της (45, 46).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αισθάνεται σε θέση να κατηγοριοποιήσει τον Γρηγόρη (ήταν «απ' την ίδια ράτσα με τον πατέρα της, με τη μάνα της και με το Διαμάντη» 43), χωρίς χαρακτηριστικά να μπορεί να κάνει τον ίδιο και με τον εαυτό της, ο οποίος αποτελεί ακόμη γι' αυτήν αντικείμενο αναζήτησης.

Ούτε ο Γρηγόρης ωστόσο ούτε γενικά το νέο περιβάλλον της Αυγερινής ικανοποιούν την εσωτερική της δίψα για επικοινωνία, για προσφορά και για γνώση, ενώ αντιμετωπίζεται από τους γύρω της εντελώς επιφανειακά. Η ηρωίδα επιθυμεί να αναγνωριστεί από τους άλλους (κυρίως τους άνδρες) ως υπόσταση ανώτερη και βαθύτερη από την απλή εικόνα της νέας και όμορφης γυναίκας, που φαίνεται ότι βλέπουν οι άλλοι σ' αυτήν:

> *Ξέσπασε. Κανένας δεν έβλεπε, δεν άκουγε τίποτα. Είναι τόσους μήνες μαζί τους, κι αν γύρισε κανένας να τη δει – είταν το στήθος της και τα πόδια της που κοιτούσαν. Όλοι ζούνε μοναχοί τους, δυστυχισμένοι, κανένας δεν κοιτάζει τον άλλον.* […] *Είχε έρθει να τους δώσει την ψυχή της, γιομάτη φλόγα κι αγάπη. Και τώρα δεν είναι κανένας ολόγυρά της. Κι αυτός ακόμα της φερόταν έτσι.* (44)

Η γνωριμία όμως με έναν διαφορετικό λόγο και τρόπο του Γρηγόρη, περισσότερο αυθόρμητο και λιγότερο υπολογισμένο, θα της αποκαλύψει μια πιο «ανθρώπινη» πλευρά του και θα οδηγήσει την ηρωίδα να αμφιβάλλει για την απαισιόδοξη προσέγγιση των ανθρώπων γύρω της.[561] Οι όποιοι αρχικοί ενδοιασμοί και αντιστάσεις αίρονται σταδιακά πλήρως, σε μια πορεία ιδεολογικής συνειδητοποίησης της ηρωίδας, κατά την οποία θα εκτιμήσει την αξία της στράτευσης, της προσφοράς στον κοινό λαϊκό αγώνα και τη γνωστική υπεροχή του μύστη της Γρηγόρη. Ο κομματικός καθοδηγητής μετατρέπεται στην εξελικτική πορεία της ηρωίδας σε «ατομικό» καθοδηγητή και μύστη, ενώ παράλληλα το παράδειγμα της δράσης της Ασημίνας θα χρησιμεύσει ως «ζωντανό» πρότυπο για την αξία του δρόμου που της υποδεικνύεται.

Σταδιακά έτσι ο «σκοπός» της Αυγερινής αρχίζει να ξεκαθαρίζει στον ευρύτερο ορίζοντα της αγωνιστικότητας. Στη μετάβασή της, μαζί με την Ασημίνα,

[561] «Τούτη τη φορά δε μιλούσε με το δικό του τον τρόπο. Τα λόγια δεν τα βασάνιζε μέσα στα δόντια του, ένα ένα. Όλα μαζί ξεχυνόταν απανωτά, σα να βιαζόταν να της τα πει, να την ξεπληρώσει από την άλλη φορά. … Αυτός ο τύραννος με τα σφιγμένα του φρύδια, η μηχανή για λογαριασμούς και για σκέδια, είταν, λοιπόν, ένας άνθρωπος που καθότανε δίπλα της, λυπημένος όσο κι αυτή, κ' είχε μάνα κι αυτός, κ' η φωνή του σιγότρεμε. Πώς μπορούσε να το ξέρει από πρώτα; Κι αν δεν το 'ξερε γι' αυτόν όμοια δεν μπορούσε να γίνεται τάχα και με τους άλλους;» (46)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

στο Καρπενήσι «δεν είτανε πια δυο χαμένα παιδιά που το σκάσαν κρυφά και βρεθήκανε στη μέση του δρόμου. Είταν η Αυγερινή κ' η Ασημίνα απ' το νοσοκομείο, μ' ένα φύλλο πορείας στην τσέπη και πηγαίνανε για να πολεμήσουν.» (68) Η ηρωίδα αισθάνεται ότι οφείλει να αναλάβει μεγαλύτερο ρόλο στον πόλεμο από αυτόν που είχε μέχρι τότε (69), να χτυπήσει η καρδιά της «τον παλμό του μεγάλου πολέμου» (72). Ακόμη όμως δεν έχει αποκτήσει τις γνώσεις που επιθυμεί για τον κόσμο ούτε έχει επιτύχει να προσδιορίσει τον εαυτό της, μέσα από ένα σύνολο ρόλων που ανοίγονται μπροστά της, όπως αναφέρει στον Γρηγόρη: «Δεν ξέρω … τίποτα δεν ξέρω ακόμα. … Θα μπορούσε να 'μουνα και τώρα ένα σκουλήκι στην αυλή του Γιακουμή. Μα δεν μπορώ να πω πως είμαι ακόμα ένας άνθρωπος. Μαζί σου τώρα θα 'θελα να 'μια γυναίκα κι όχι στρατιώτης. Όταν είμαι με την Ασημίνα, θα 'θελα να 'μαι σαν αυτή. Κι όταν είμαι μοναχή μου, θαρώ πως δεν είμαι άξια για τίποτα.» (71)

Η εντονότερη δραστηριοποίησή της στην αντίσταση ισοδυναμεί με μια είδους «μαθητεία», η οποία αποδίδεται εξάλλου με όρους εκπαιδευτικής διαδικασίας.[562] Η έννοια αυτή της μαθητείας, όρος που τίθεται χαρακτηριστικά ως υπότιτλος του μυθιστορήματος, αναδεικνύεται σε μοτίβο που διαπερνά την αφήγηση αναφερόμενος πρωτίστως στην ηρωίδα του έργου (και δευτερευόντως στον πατέρα της). Παράλληλα, αναπτύσσεται στην ηρωίδα ένα αίσθημα ευθύνης κατά την εκτέλεση των νέων καθηκόντων που της ανατίθενται ως «συνδέσμου», ένα αίσθημα το οποίο η ίδια δεν μπορεί να διασαφήσει παρά ως «πρωτογνώριστο κάτι» (79). Σταδιακά η ηρωίδα εμπλέκεται ενεργότερα στον αντιστασιακό αγώνα ως μεσάζουσα για επικίνδυνες μεταφορές εφοδίων και ως εκτελέστρια ενός Έλληνα – συνεργάτη των Γερμανών, ενώ όταν αργότερα το απαιτήσουν οι περιστάσεις, μάχεται με το τουφέκι της τους Γερμανούς, ενώ αποφασίζει στο τέλος του δεύτερου μέρους της αφήγησης να ενταχθεί «στο Κόμμα» (122).[563]

---

[562] «Να κοροϊδεύεις το Γερμανό, κάτω απ' τη μύτη του, κάθε μέρα, αυτό μάλιστα, το καταλαβαίνω. Και φυσικά αυτό είναι μόνο το πρώτο, είναι σα να λέμε το δημοτικό σκολειό. Ύστερα έρχεται το γυμνάσιο. Κ' ύστερα, ακόμα ψηλότερα, το πανεπιστήμιο, ανώτερα μαθηματικά. Στο γυμνάσιο μαθαίνεις να κουβαλάς το ταχυδρομείο, που δεν πρέπει να σου το βρούνε ακόμα κι αν θα σε πιάσουν. … Σ' αυτό το σκολειό θα σας βάλω και θα ιδούμε τι θα κόβει το ξερό σας.» Πβ. 78, όπου ο Πέτρος, ανώτερο αντιστασιακό στέλεχος, παρομοιάζει τον εαυτό του με τον «υπουργό της παιδείας»: «Εγώ φκιάχνω όλα τα προγράμματα των μαθημάτων – αποκρίθηκε καμαρώνοντας ψεύτικα.» (78).

[563] Το πρώτο μέρος έχει τον τίτλο «Φωτιά», το δεύτερο «Πόλεμος» και το τρίτο «Δρόμος». Η τριμερής αυτή δόμηση, πέρα από την ιστορική (Κατοχή – Αντίσταση – Εμφύλιος) παραπέμπει στην αφηγηματική εξέλιξη γενικά, και ειδικότερα αντιστοιχεί στην πορεία εξέλιξης της ηρωίδας, από την πρώτη εκκίνησή της και τη «φωτιά» που την πυροδοτεί, στις συνθήκες του πολέμου, που πλαισιώνει τη διαμόρφωσή της, μέχρι το «δρόμο» που αντιλαμβάνεται να ανοίγεται μπροστά της.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Ακόμη όμως και η κομματική ένταξη δεν ολοκληρώνει τη διαμόρφωσή της, όπως αντιλαμβάνεται η ίδια, θεωρώντας ότι δεν έχει ακόμη καταφέρει να «φτιάξει» τον εαυτό της, μια δυσχερή διαδικασία ενόψει των δυσκολιών του πλαισίου διαμόρφωσης: «Σίγουρη δεν είτανε αν τον είχε στ' αλήθεια ξαναβρεί τον εαυτό της – όπως το 'λεγε αυτός. Και ποιον εαυτό της; **Εδώ δεν είτανε να τον ξαναβρεί, μα να τον φκιάξε**ι – κι ο καιρός είτανε λίγος και τα πράματα πολλά κ' οι δυσκολίες μεγάλες.» (134) [η έμφαση δική μου]. Στο σημείο αυτό το έργο συμπορεύεται με μεγάλο μέρος της παράδοσης του γυναικείου Bildungsroman στο οποίο η ηρωίδα δεν ξεκινά όπως ο αντίστοιχος άνδρας – ήρωας από κάποια (ασαφή έστω ή ανώριμη) αίσθηση του εαυτού, την οποία στη συνέχεια επεξεργάζεται και συγκεκριμενοποιεί, αλλά διανύει μια πορεία από τη μηδενική αίσθηση του εαυτού προς τη συγκρότησή του και κάποιο βαθμό αυτοσυνείδησης. Όπως υποστηρίζει η Labovitz (1988: 247 – 248), σε πολλά έργα του ευρωπαϊκού γυναικείου Bildungsroman περιγράφεται ακριβώς ο αγώνας της ηρωίδας για την εύρεση του εαυτού της, της ταυτότητάς της. Οι άνδρες ήρωες ξεκινούν την αναζήτηση με κάποια αίσθηση του εαυτού τους, τον οποίο προσπαθούν να αναπτύξουν. Οι ηρωίδες επιχειρούν εξαρχής να ανακαλύψουν έναν εαυτό που με κάποιο τρόπο απώλεσαν στην παιδική ηλικία. «Κατά την αναζήτηση [η ηρωίδα] διέρχεται το δρόμο από την «ανυπαρξία» στην ατομικότητα.» (Labovitz 1986: 248).

Παρά τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει σε αυτό το ζήτημα, η Αυγερινή εμφανίζεται αποφασισμένη να ακολουθήσει μέχρι τέλους το δρόμο που είχε επιλέξει για «όσο χρειαζόταν» (134), μέχρι να βρει το «ρόλο» που θα της ταιριάζει, μετά το τέλος του πολέμου και την εκπλήρωση των καθηκόντων της ως νοσοκόμας (136). Η εύρεση του ρόλου αυτού σημαδεύεται από δύο τραγικά γεγονότα σε εθνικό και ατομικό επίπεδο: το ξέσπασμα του εμφυλίου πολέμου και το θάνατο του αγαπημένου της. Τα δύο αυτά γεγονότα σημαίνουν την κατάργηση των σχεδίων που είχε κάνει η ηρωίδα για μια κοινή ζωή με τον Γρηγόρη, στο πλαίσιο μιας ειρηνικής «στράτευσης» της εργατικής – λαϊκής τάξης για την αναδημιουργία μετά την καταστροφή που επέφερε ο πόλεμος στην πατρίδα.[564] Μέσα στη συναισθηματική της συντριβή αντιλαμβάνεται ένα «μεταμορφωτικό» ή και «λυτρωτικό» γι' αυτήν γεγονός: ότι

[564] «Κι αν δεν μπόρεσε να το νιώσει τον καιρό του πολέμου, είναι τώρα πολύ ευχαριστημένη που μπορεί να βλέπει το πλήθος σαν ένα μεγάλο στρατό και τον εαυτό της σαν ένα μικρό στρατιώτη του.» (137).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

«μπορούσε ακόμα ν' αγαπάει τους ανθρώπους και το δίκιο. Και να πολεμάει γι' αυτά.» (148).

Ο ατομικός και συλλογικός πόνος την οπλίζει με νέα δύναμη, περισσότερο συνειδητοποιημένη και γι' αυτό μεγαλύτερη, η οποία διαφέρει από τη δύναμη που την ωθούσε σε προηγούμενες φάσεις της αγωνιστικής δραστηριότητάς της.[565] Αναπολώντας η ηρωίδα, με τη νεοαποκτηθείσα αυτοπεποίθηση, τη ζωή της μέχρι τότε και το δρόμο της αγωνιστικής προσφοράς και ιδεολογικής στράτευσης που επιλέγει να ακολουθήσει, μπορεί πλέον να μονολογεί με ευχαρίστηση «έμαθα πια να σκέφτομαι μοναχή μου» (152), φράση που ολοκληρώνει τόσο την εξελικτική πορεία της ηρωίδας όσο και την αφήγηση.[566]

ΙΓ. 2. *Φωτιά – Εικοστός αιώνας*

Όπως γίνεται εμφανές από τα παραπάνω, η *Φωτιά*, όπως και ο *Εικοστός αιώνας*, προβάλλουν έντονα και με απόλυτο τρόπο την αξία της αγωνιστικότητας ενάντια στον εχθρό και της κομματικής στράτευσης.[567] Η ιδεολογική συνειδητοποίηση των μυθοπλαστικών ηρώων (Αυγερινή, Γιακουμής στο πρώτο και Πολυξένη, πατέρας της στο δεύτερο) συμπορεύεται με την ηθική ωρίμανσή τους και την ανάληψη κοινωνικής και πολεμικής δράσης, σε μια τελεολογικού τύπου διαγραφή των χαρακτήρων, που και στα δύο συνδέονται με τη σχέση πατέρα – κόρης.[568] Ταυτόχρονα, οι δύο ηρωίδες αποτελούν το παράδειγμα – ή την αφορμή –

---

[565] «Όχι σαν τη φλόγα του πρώτου καιρού, σαν τη βαθιά λαχτάρα κατόπι και σαν την ορμή του Δεκέμβρη. Μια δύναμη σίγουρη για τον εαυτό της. Τώρα που φαινόντανε να χάθηκαν όλα. Κ' επειδής φαινόντανε να χάθηκαν όλα.» (150).

[566] Αργότερα ο Χατζής θα αμφισβητήσει την ικανότητα αυτή στις σύγχρονές του συνθήκες, ενώ ταυτόχρονα θα τονίσει τη σημασία της ως κατάκτησης στο αγωνιστικό κλίμα των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων: «Σήμερα δε νομίζω ότι έχουν μάθει να σκέφτονται. Αυτό, σαν βασικό στοιχείο του έργου, δείχνει τι είχε καταφέρει ο νέος συγγραφέας εκείνη την ώρα. Έμαθε να σκέφτεται. Μέσα απ' αυτό τον αγώνα, μέσα απ' αυτή την προσπάθεια, αυτό το μήνυμα της αισιοδοξίας και της αγωνιστικότητας, που – θα το ξαναπώ – η γενιά μας το έζησε εκείνα τα χρόνια.» (Χατζής 1982: 4).

[567] Πβ. Σταυροπούλου (2003: 213): «Μαζί με την αφήγηση των γεγονότων προβάλλεται η συνειδησιακή εξέλιξη των ηρώων, η ιδεολογική και ηθική τους ωρίμαση, με τη βοήθεια των κομμουνιστικών ιδεών και της συμμετοχής τους στην Αντίσταση κατά τη διάρκεια της Κατοχής και της αρχής του Εμφυλίου.» Το γεγονός ότι ο ιδεολογικός στόχος του έργου εξυπηρετείται μέσω δύο απλών χαρακτήρων της υπαίθρου (Αυγερινή, Γιακουμής) προωθεί την ιδέα του «αυθόρμητου», φυσικού σχεδόν, τρόπου με τον οποίο ο άνθρωπος γνωρίζει και ασπάζεται την αριστερή ιδεολογία και αγωνίζεται γι' αυτήν. (Πβ. Βασιλακάκος 2000: 76 – 77).

[568] Χαραλαμπίδου (1991: 120): «Και στη *Φωτιά* έχουμε τελεολογική δόμηση των χαρακτήρων. Και ο Γιακουμής και η Αυγερινή έχουν δομηθεί τελεολογικά: Εξελίσσονται δηλαδή σταδιακά οι ορίζοντές τους, ο τρόπος με τον οποίον βλέπουν τον κόσμο.».

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

για την εμπλοκή των πατέρων τους στον αγώνα.[569] Και στα δύο έργα επίσης είναι έντονο το στοιχείο της συλλογικότητας, καθώς τόσο οι ήρωες όσο και τα δευτερεύοντα πρόσωπα διαθέτουν χαρακτηριστικά «τυπικά» του περιβάλλοντος και της τάξης τους, ενώ οι αγώνες τους εντάσσονται σε ένα ανώτερο εθνικό πλαίσιο, σε έναν αγώνα στον οποίο «όλοι πολεμάνε».[570]

Ιδιαίτερα όσον αφορά τους γυναικείους χαρακτήρες (Αυγερινή και Πολυξένη), παρουσιάζονται και οι δύο να «συμπαρασύρονται» στην ιδεολογική στράτευση και δραστηριοποίηση μέσα στο γενικότερο αγωνιστικό κλίμα της εποχής, χωρίς να έχουν εκτιμήσει προηγουμένως τη σημασία του σοσιαλιστικού ιδεώδους. Συγκεκριμένα, η Αυγερινή στο βιβλίο του Χατζή παρουσιάζεται χαρακτηριστικά να συμπαρασύρεται από τη *φωτιά* «που σερνότανε μέσα στον κάμπο και που κανένας δεν μπορούσε να της ξεφύγει» (10), με αποτέλεσμα να στρατεύσει στο συγκεκριμένο αγωνιστικό ιδεώδες τη «φωτιά στην καρδιά» (32) των νέων ανθρώπων και ιδιαίτερα τον πεισματικό και ατίθασο χαρακτήρα της ίδιας.[571] Δεν παρουσιάζεται προηγουμένως καμιά διαδικασία αφύπνισης, σταδιακής απόκτησης γνώσης, σύγκρουσης με προηγούμενες αντιλήψεις, κλπ. Στο σημείο αυτό είναι εμφανής η ομοιότητα με την περίπτωση της εμπλοκής της Πολυξένης της Αξιώτη, χωρίς αρχικά να καταλαβαίνει καλά – καλά το πλαίσιο των δικών της και των «συντροφικών» ενεργειών.

Και στα δύο έργα το ερωτικό στοιχείο υποτάσσεται εμφανώς στο ιδεολογικό. Η ερωτική έλξη που ασκείται στις ηρωίδες από τον κομματικό καθοδηγητή – ιδεολογικό μύστη είναι παράπλευρη, ενώ η περιγραφή της ερωτικής έλξης, σεξουαλικής συνεύρεσης, κλπ. περιορίζεται στο ελάχιστο και πάντα σε συνάρτηση με

---

[569] Η μεταλλαγή στη συμπεριφορά και τις αντιλήψεις του Γιακουμή δεν παρουσιάζεται με ευδιάκριτο τρόπο και ιδιαίτερη ψυχολογική έμφαση. Παρόμοια σχηματική είναι η αλλαγή του πατέρα της Πολυξένης, τουλάχιστον στη συμπεριφορά και την ενεργό δράση, καθώς ως προς τις αντιλήψεις παρουσιάζεται εξαρχής εγγύτερα στην αριστερή ιδεολογία.

[570] 56 (Οι παραπομπές στο έργο του Χατζή γίνονται στην έκδοση του 1988). Πβ. τη διατύπωση του Γιακουμή: «Είμαι το έθνος.» (51) Η Χαραλαμπίδου (1991: 124) διακρίνει επίσης στη *Φωτιά* μια συλλογικότητα ως προς το αφηγηματικό πρίσμα, παρόμοια με αυτήν που εντοπίσαμε στον *Εικοστό αιώνα*: «το αφηγηματικό πρίσμα μέσα από το οποίο διοχετεύονται τα γεγονότα είναι συλλογικό, προϋποτίθεται δηλαδή σαν υποκείμενο όχι μόνο ο αόριστος αφηγητής, ή ο Γιακουμής και η Αυγερινή, ή, η Αυγερινή με την Ασημίνα (π.χ. σ. 85), αλλά ένα συλλογικότερο υποκείμενο, όλοι οι συγχωριανοί, ή, κι όλο το έθνος ακόμη.» Ο Χατζής αργότερα θα κατατάξει τους ήρωες των αφηγημάτων του στους «υπερασπισμένους» μέσα στο ιδανικό τους χαρακτήρες και στους «ανυπεράσπιστους», αυτούς στους οποίους η πίστη σε ιδανικά (κατεξοχήν ιδεολογικά) έχει κλονιστεί. (Χατζής 1982: 3 – 4).

[571] Ο κομματικός καθοδηγητής Γρηγόρης εμφανίζεται να γνωρίζει αυτό που η ηρωίδα αρχικά αγνοεί: «Σκέφτεται πως θα ’πρεπε να της πει, πως όλα είναι μέσα στον πόλεμο. Η ζωή τους ορίζεται μέσα σ’ αυτόν. … Μα είναι πολύ δύσκολο τώρα να της τα πει.» (71) Πβ. 73: «Μα δεν είταν καιρός για να σκέφτονται»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

τη γοητεία που ασκεί στις ηρωίδες η ιδεολογική και γνωστική «υπεροχή» του άνδρα. Επιπλέον, είναι αξιοσημείωτος ο χαρακτήρας της «ατομικότητας» που αναζητούν και επιτυγχάνουν οι ηρωίδες στα δύο έργα. Η Αυγερινή, παρά την εμπλοκή της στον αγώνα, αντιλαμβάνεται ότι «εγωιστικοί» παράγοντες λειτουργούν ως κίνητρα για τη δραστηριοποίησή της στην αντιστασιακή δράση, γεγονός που τη γεμίζει ντροπή.[572] Η αναζήτηση έτσι της ατομικότητας και μιας ικανοποιητικής γι' αυτήν βιοθεωρίας ανάγεται τελικά για την ηρωίδα σε μια «υποταγή» της ατομικότητάς της στο «χρέος», την υπέρβαση του ατόμου για χάρη του συνόλου, ανεξάρτητα από τις συγκεκριμένες λεπτομέρειες δραστηριοποίησης.[573] Σε ένα παρόμοιο χρέος ανάγεται ο προσδιορισμός της ατομικότητας της Πολυξένης, ο οποίος ισοδυναμεί τελικά με την κυριολεκτική υπέρβαση του ατόμου της, την αυτοθυσία υπέρ του αγώνα. Οι ηρωίδες παρουσιάζονται έτσι να βρίσκουν τον εαυτό τους ουσιαστικά μέσα από την απώλεια των «εγωιστικών» / εγωκεντρικών χαρακτηριστικών τους. Η ατομικότητά τους χωνεύεται σε μια ευρύτερη (και ανώτερη αξιολογικά, κατά την αριστερή ιδεολογική ιεράρχηση) συλλογικότητα του αγώνα για το «καλό» και το «δίκαιο» του λαού.

Κατά την πορεία εξάλλου αυτή των ηρωίδων τα γυναικεία χαρακτηριστικά τους παραμερίζονται ή διαδραματίζουν δευτερεύοντα ρόλο. Η μοναδική έμφαση στη γυναικεία υπόσταση που δίνεται στα δύο έργα αφορά το βαθμό στον οποίο θεωρείται ότι υπερβαίνουν το συμβατικό ρόλο και τη λειτουργία τους, υιοθετώντας το μόνο ρόλο που επίσης προϋπάρχει καθορισμένος γι' αυτές: αυτόν της ηρωικής αγωνίστριας. Οι συνθήκες του γυναικείου ετεροπροσδιορισμού με τον τρόπο αυτό συνεχίζουν να υφίστανται, απλά παραχωρείται σε αυτές μια νέα «θέση», ιδεολογικά έγκυρη και εμφανώς εγκεκριμένη, ενώ λανθάνων παραμένει ο αποκλεισμός άλλων πιθανών εναλλακτικών, προσδιορισμένων από το ίδιο το άτομο.

Παράλληλα, και στα δύο έργα κυριαρχεί η ανδρική αυθεντία στο πρόσωπο των «θετικών» ηρώων, η οποία κατέχει όχι απλά την παραδοσιακή εξουσία σε θεσμικό επίπεδο, αλλά και τη γνωστική – ιδεολογική υπεροχή. Ο προσδιορισμός έτσι της γυναίκας συνεχίζει να τελείται ανάμεσα στο προαιώνιο περιοριστικό δίπολο *πατέρας – ερωτικός σύντροφος*, χαρακτήρες που διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο

[572] «Αυτή όλα τα σκεφτότανε για τον εαυτό της. Είναι μαζί τους μόνο και μόνο γιατί κάτι θέλει να κάνει για τον εαυτό της. … Το σημαντικό δεν είναι κείνο που κάνεις. Μα γιατί το κάνεις. Και για ποιον. Να, λοιπόν, πού βρίσκεται το ψέμα. Αυτή δεν έκανε τίποτα, ποτές για τους άλλους. Και πάνω σ' αυτό το ψέμα στηριγμένη η ζωή της. Τώρα που το ξεκαθαρίζει, είναι μέσα της σα μια πληγή.» (117 – 118)

[573] «Παντού μπορείς να κάνεις το χρέος σου. Και να νιώσεις τον εαυτό σου. Και να τον ξαναβρείς. Τότε θα με ξαναβρείς κ' εμένα.» (119)

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

στη ζωή τόσο της Πολυξένης όσο και της Αυγερινής.[574] Οι άνδρες αυτοί μυούν τις ηρωίδες στην ιδεολογία που πρεσβεύουν, λειτουργώντας ως *Βοηθοί* στην πορεία ενηλικίωσής τους.

Σε αφηγηματικό επίπεδο, στο έργο του Χατζή, όπως και σε αυτό της Αξιώτη, κυριαρχεί η τριτοπρόσωπη αφήγηση. Η συχνή χρήση της ψυχοαφήγησης, του αφηγημένου μονόλογου και των εσωτερικών εστιάσεων στους ήρωες του Χατζή, για να καλλιεργηθεί η «συμπάθεια» του αναγνώστη προς τους «θετικούς» ήρωές του (κυρίως Αυγερινή και Γιακουμή), αν και προβάλλουν έντονα το κοσμοαντιληπτικό πρίσμα αυτών των ηρώων, δεν καταργούν την «παντοδυναμία» του αφηγητή, αλλά αντίθετα επιβεβαιώνουν ακριβώς τη δυνατότητά του να εισδύει στο εσωτερικό των χαρακτήρων.[575] Ο εμφανής ή υπαινικτικός εξάλλου αφηγητικός σχολιασμός σε συνδυασμό με τη δυσαρμονική σε περιπτώσεις ψυχοαφήγηση πιστοποιούν την ανώτερη δύναμη της αφηγηματικής αυθεντίας, η οποία εντάσσεται στο συγγραφικό αφηγηματικό σχήμα, όπως ακριβώς και στην περίπτωση του *Εικοστού αιώνα* της Αξιώτη.[576] Πρόκειται φυσικά για έναν αφηγητή που τάσσεται λιγότερο ή περισσότερο εμφανώς στο χώρο της αριστερής ιδεολογίας, [577] ενώ σε όλο το έργο είναι πρόδηλη η επίδραση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού: από την τυποποίηση και την τελεολογία των χαρακτήρων, την αγωνιστικότητα, την προβολή της αριστερής

[574] Κατά την Καστρινάκη (2005: 518 – 519), ο ηρωικός θάνατος της Πολυξένης «αυξάνει το κύρος της γυναικείας προσφοράς, και είναι η γυναίκα συγγραφέας που το προσφέρει στην ηρωίδα της.» Και ο Χατζής όμως παρουσιάζει την αυτοθυσία, τα βασανιστήρια και το θάνατο της Ασημίνας με πολύ εντονότερη – θεωρούμε – απόχρωση από ό,τι περιγράφεται ο θάνατος της Πολυξένης από την Αξιώτη. Η ιδεολογική μύηση, η αγωνιστικότητα, η προσφορά στον αγώνα και η αυτοθυσία αποτελούν «τυπικά» χαρακτηριστικά που προσδιορίζουν τους ήρωες και τις ηρωίδες και των δύο μυθιστορημάτων, σε πλήρη εναρμόνιση με τις αριστερές προσδοκίες της εποχής, οι οποίες επηρεάζουν κατά την άποψή μας περισσότερο τις συγγραφικές επιλογές από ό,τι το φύλο του συγγραφέα. Εξάλλου, η «ισοτιμία» που κατακτά, κατά την Καστρινάκη (1997: 162) η ηρωίδα στο τέλος της *Φωτιάς* είναι μάλλον αμφίβολη και «προγραμματική», στο πλαίσιο και πάλι των επιταγών του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

[575] Πβ. Χαραλαμπίδου (1991: 129 – 130. Ο αφηγητής γνωρίζει χαρακτηριστικά τόσο τις δυνατότητες όσο και τις αδυναμίες στη σκέψη των ηρώων. Λ.χ. «Το μυαλό της δε δούλευε παραπέρα. Ήξερε μόνο την ανάγκη να σταθεί εκεί και να περιμένει.» (45).

[576] «Έτσι γελούσαν πότε – πότε και διώχνανε τη συννεφιά που πλάκωνε την καρδιά τους. Κ' είτανε σιγά – σιγά σα μια συνήθεια και μια αναγνώριση που περνούσε μέσα στα μυαλά και στις καρδιές ολουνών τους γι' αυτή τη ζωή, που κάθε μέρα ζυμωνότανε πιότερο με τον πόλεμο.» (26), «Σταυροδρόμι των βουνών θα το 'λεγε κανένας, ετούτο το ψήλωμα, όπου τύραννος και καταχτητής ποτές δεν το πάτησε. Μονάχα ο μόχτος μιας φυλής λιμασμένης μπορούσε να σκαρφαλώσει δω πάνου, ζητώντας τροφή μαζί με τ' αγρίμια.» (29), «Ύστερα από λίγο θα παίρνανε πάλι τον κατήφορο, σε θλιβερές συνοδείες, γυρίζοντας πίσω. Εκεί που δεν ήταν πια μήτε σπίτι, μήτε βιος, μήτε ψωμί. Είταν ο δρόμος μονάχα, ανοιχτός για κείνον που έμαθε να μάχεται. Ανοιχτός για πάντα.» (55), «Πάνω σ' αυτές τις άγριες βουνοκορφές είτανε σάμπως το έθνος να γνώριζε τον ίδιο τον εαυτό του.» (60) Πβ. Βασιλακάκος (2000: 46 – 47).

[577] Είναι χαρακτηριστική η χρήση του α΄ πληθυντικού προσώπου στο αφηγητικό ιδίωμα, η οποία αποτελεί σαφή δείκτη ιδεολογικού προσανατολισμού. Λ.χ. «Οι δικοί μας δώσανε τα ντουφέκια τους» (149).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ιδεολογίας και την αυτοθυσία, μέχρι την αισιόδοξη προοπτική της συνέχισης του αγώνα ή της «εργασίας» για το κοινό καλό – κατά τη συγκεκριμένη ιδεολογία – στο τέλος της αφήγησης.[578]

Ο *Εικοστός αιώνας* της Αξιώτη, όπως και η *Φωτιά* του Χατζή, τόσο σε επίπεδο συγγραφικής πρόθεσης, μορφικής διάρθρωσης, κατασκευής χαρακτήρων και περιεχομένου, όσο και σε επίπεδο της σύγχρονης προσέγγισής τους από την κριτική, εμπεριέχουν μία ιδιαίτερη έμφαση στη ρητή διαδικασία της ιστορικής και κοινωνικής αναπαράστασης και στοχεύουν στη διαμόρφωση των κοινωνικών δομών μέσα από την επενέργεια που αξιώνουν στο αναγνωστικό κοινό. Κινούνται έτσι εκ θέσεως περισσότερο στο επίπεδο της αναφορικότητας, παρόλη την «αντίσταση» που προβάλλει το αφηγηματικό αποτέλεσμα προς τη θέση αυτή, λαμβάνοντας υπόψη το βαθμό της αναγνωστικής απόλαυσης που προσφέρει στον σύγχρονο αναγνώστη η μυθοπλασία και η αφηγηματική δεινότητα των μυθιστορημάτων. Συνακόλουθα, η έμφαση στις περιβάλλουσες συνθήκες παραγκωνίζει την προβολή της ηρωίδας και της πορείας ενηλικίωσής της.

[578] Πβ. Παγανός (1988: 178): «Το μυθιστόρημα γραμμένο όταν ήταν ακόμη νωπά τα γεγονότα […] έχει τους πρώτους ενθουσιασμούς και τις άκαμπτες αισθητικές αντιλήψεις του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.» Κατά την Καστρινάκη (1997: 160), το «επικό μυθιστόρημα» του Χατζή αποκλίνει από την τυπική σύλληψη του έπους ως προς την επιλογή της γυναίκας – ηρωίδας του και την εκτεταμένη εσωτερική διείσδυση στην προσωπικότητά της. Οι αποκλίσεις αυτές αποδίδονται στους πολλαπλούς στόχους του έργου: «στην ανάδειξη της γυναίκας (προγραμματική αριστερή επιδίωξη), στην ευθυγράμμιση με τις επιταγές του σύγχρονου μυθιστορήματος (εσωτερική εστίαση) και στην εξασφάλιση ενός αισιόδοξου επικού τέλους για το μυθιστόρημα». Αν και η κεντρική σημασία που θεωρεί η Καστρινάκη ότι παραχωρείται στην ηρωίδα του έργου είναι, κατά τη γνώμη μας αμφισβητήσιμη ως «τυπική» στο πλαίσιο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, μπορεί πιθανόν να υποστηριχθεί η προσπάθεια μιας (εύθραυστης) «ισορροπίας», όπως και στον *Εικοστό αιώνα*, ανάμεσα στις αισθητικές επιδιώξεις των συγγραφέων και την κομματική επιβολή.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ΙΔ. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ: *οι αχνές γραμμές της ατομικής πορείας πάνω στις αδρές πινελιές του πλαισίου της*

Ο Αντώνης Κόμης (1947), σε επαινετική κριτική της *Φωτιάς*, αντιλαμβάνεται ότι κεντρικό ενδιαφέρον του Χατζή στο έργο του είναι το δράμα της Αυγερινής.[579] Οι απόψεις του κριτικού για την παρουσίαση της Αυγερινής ενδιαφέρουν ιδιαίτερα για το ζήτημα της παρουσίασης της γυναίκας στο μυθιστόρημα της εποχής και ειδικά στο Bildungsroman στους αριστερούς λογοτεχνικούς κύκλους:

> *Κείνο που κυρίως τον ενδιαφέρει είναι το δράμα της Αυγερινής, ένα δράμα απλό, μα και γι' αυτό συγκλονιστικό, ένα δράμα όπου* ***η ίδια δε μετέχει παρά παθητικά, γιατί δεν είναι παρά τα τραγικά περιστατικά που συντελούνται γοργά γύρω της, και που σ' αυτά δεν έχει μήτε τη δύναμη, μήτε τη διάθεση, μήτε τον καιρό ν' αντιδράσει. Ακόμα λιγότερο έχει τον καιρό ν' απομονωθεί στον εαυτό της και να φτιάξει μια δική της ζωή καμωμένη με τα ονείρατα και τους πόθους της που θα συντρίβονταν στο τέλος μπρος στην πραγματικότητα.*** *Η «Φωτιά» έχει ένα διπλό μύθο. Από τη μια μεριά ένα μύθο καθαρά ιστορικό, την ιστορία της Αντίστασης, και από την άλλη το δράμα της Αυγερινής. Αυτοί όμως οι δυο μύθοι ταυτίζονται απόλυτα, τα δυο πλάνα του πίνακα, που θέλει να μας αναπαραστήσει ο συγγραφέας, συγχέονται, γιατί στην ουσία ίσως δεν υπάρχει παρά μόνο* ***ένα πλάνο με αδρές πινελιές και πάνω σ' αυτό είναι ιστορημένα με αχνές γραμμές τα επεισόδια της Αυγερινής****. Έτσι η «Φωτιά», που φαντάζει σα μια μεγαλόπρεπη και πιστή αναπαράσταση μιας ηρωϊκής εποχής, είναι – περισσότερο από ένα μυθιστόρημα – ένα έπος. Αν ο Δημήτρης Χατζής περιορίζονταν σ' ένα ή σε δυο επεισόδια του αγώνα, κ' έδινε περισσότερη θέση στη ζωή των ξωμάχων του, θα έδινε τότες και στην Αυγερινή όλες τις ευκαιρίες να σταθεί μια αληθινή πρωταγωνίστρια. Γιατί η Αυγερινή της «Φωτιάς»* ***δε διαθέτει βέβαια όλα εκείνα τα στοιχεία που είναι απαραίτητα σε μια ηρωίδα μυθιστορήματος****. Κι' αν κρατά αυτό ρόλο, και τον κρατά άξια από την αρχή ως το τέλος του βιβλίου, αυτό το χρωστά αποκλειστικά* ***στον τύπο της, ένα τύπο γυναικείο από τους ωραιότερους που δημιούργησε η νεοελληνική λογοτεχνία.*** [η έμφαση δική μου]

[579] Ο Κόμης (1947) θεωρεί τον Χατζή ως τον πρώτο από τη νέα γενιά των πεζογράφων (ύστερα από τον Κ. Θεοτόκη) που δεν ασχολείται με το «αστικό μυθιστόρημα», αλλά με τους «ξωμάχους» και τον κόσμο του χωριού. Δεν καταφεύγει, κατά τον κριτικό, «στη ρεαλιστική τέχνη του Κερκυραίου λογοτέχνη», αλλά «μια λεπτομέρεια του είναι αρκετή, μια λεπτομέρεια όμως που από μέσα της να διαφαίνεται μια πραγματικότητα». Δεν αναφέρεται επίσης στα «ζωώδικα ένστιχτα» των κατοίκων του χωριού ούτε εμπεριέχει τον «πεσιμισμό» του Θεοτόκη, ενώ δεν πρόκειται για «ψυχολογικό μυθιστόρημα», αν και οι κινήσεις και οι κουβέντες των τύπων του μυθιστορήματος είναι «σωστά ψυχολογημένες».

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Ο Κόμης, επιδεικνύοντας ένα μεγάλο βαθμό κριτικής διαίσθησης, εντοπίζει ένα βασικό χαρακτηριστικό που συνδέεται άμεσα με τη λειτουργία του έργου ως – εν μέρει τουλάχιστον – γυναικείου Bildungsroman, στο πλαίσιο της αριστερής ιδεολογικής επίδρασης. Η εξέλιξη της ηρωίδας, η οποία κατέχει κεντρικό ρόλο στην αφήγηση, υπερκεράζεται από τα εξωτερικά γεγονότα, τα οποία δεν επιτρέπουν ιδιαίτερο περιθώριο εσωτερικών αναζητήσεων και προβολής των ατομικών επιθυμιών και επιδιώξεων στην εξωτερική πραγματικότητα. Επιπλέον, η ηρωίδα διαγράφεται περισσότερο ως γυναικείος *τύπος*. Δεν ενέχει τα χαρακτηριστικά που θα την καθιστούσαν ολοκληρωμένη μυθοπλαστική ηρωίδα, ενώ η προσωπική της πορεία ενηλικίωσης υποτάσσεται στον ανώτερο σκοπό που τίθεται εμφανώς στο έργο: την παρουσίαση και προβολή του ευρύτερου ιστορικού και κοινωνικού πλαισίου, την προώθηση της αριστερής ιδεολογίας, την προβολή θετικών αγωνιστικών προτύπων. Δημιουργείται έτσι στον αναγνώστη ένα αίσθημα «παθητικότητας» της ηρωίδας και αντίστοιχα μιας αυξημένης ενεργού επενέργειας του περιβάλλοντος, το οποίο ασκεί σημαίνοντα διαμορφωτικό ρόλο σε αυτήν. Στα χαρακτηριστικά αυτά είναι πρόδηλη η ταύτιση, όσον αφορά τις συγγραφικές προθέσεις (και σε μεγάλο βαθμό το αφηγηματικό αποτέλεσμα), του Χατζή και της Αξιώτη στα έργα που εξετάστηκαν.[580] Οι «αδρές πινελιές» του ιστορικού, κοινωνικού και ιδεολογικού πλαισίου της εποχής και οι «αχνές γραμμές» της ατομικής πορείας εξέλιξης της ηρωίδας αποδίδουν ιδιαίτερα παραστατικά τη μορφή του προλεταριακού, όπως προαναφέρθηκε, Bildungsroman, στο οποίο μπορούμε να εντάξουμε τον *Εικοστό αιώνα* και, ως προς κάποιες πλευρές του, τη *Φωτιά*.

Και τα δύο έργα αναφέρονται εμφανώς σε ένα αναγνωρίσιμο ιδεολογικό σύστημα, ταυτίζονται με τις αρχές του, υποστηρίζουν την εγκυρότητά του και επιχειρούν να το μεταδώσουν στον αναγνώστη. Εμφανίζουν την απαιτούμενη ιδεολογική τελεολογία, την ιδιαίτερη «αγωγή» που υφίσταται η ηρωίδα, με διαμορφωτικούς παράγοντες την κομματική ιδεολογία και τη «ζωή», ιδωμένη υπό το αντίστοιχο ιδεολογικό πρίσμα, την πλήρη συνειδητοποίηση της σκοπιμότητας την οποία ενστερνίζεται απόλυτα, ώστε να ενταχθεί σε μια «προνομιούχα κάστα» που ορίζεται από τις «ιδανικές» προλεταριακές αξίες και την πολεμική ή κοινωνική αγωνιστικότητα. Στο τέλος του έργου η ηρωίδα του Χατζή βρίσκεται στο κατώφλι

[580] Για τη γενικότερη τάση των γυναικών, κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο, να υιοθετούν έναν «ανδρικό» λόγο, ακόμη και στα γυναικεία έντυπα της εποχής δες Ψαρρά (1988: 29 *et passim*).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

μιας «νέας ζωής» που θα βιώσει με τις αρχές της κομματικής στράτευσης, ενώ ο θάνατος της ηρωίδας της Αξιώτη εμπνέει και υποβοηθά μια παρόμοια «νέα ζωή» για τους συντρόφους της και κυρίως για τους ανθρώπους στο άμεσο οικογενειακό και ερωτικό περιβάλλον. [581] Τέλος, οι «θετικές» ηρωίδες που διαγράφονται λειτουργούν, κατά τη συγγραφική προθετικότητα, ως πρότυπα για τους αναγνώστες, είτε με τον παραδειγματικό θάνατο είτε με την επιλογή μιας ζωής στοχευμένης στην κοινωνική αναδόμηση στις ιδεολογικές βάσεις της αριστεράς. Η Bildung των ηρωίδων προορίζεται ως παραδειγματική Bildung των αναγνωστών. Στην παιδευτική αυτή λειτουργία του το προλεταριακό Bildungsroman συμπορεύεται με τον κλασικό ορισμό του είδους στον 18$^{αι.}$, κατά τον οποίο απώτερος στόχος του τίθεται ο παραδειγματισμός και η διαφώτιση του αναγνώστη.[582]

Δεν είναι τυχαίο ότι στο Bildungsroman που προσδιορίζεται ιδεολογικά με τον παραπάνω τρόπο υιοθετείται κατά κανόνα το «συγγραφικό σχήμα» και η τριτοπρόσωπη αφήγηση. Ήδη από την εποχή του μεσοπολέμου τα συμπεράσματα της Ντουνιά (1999: 408) σχετικά με τους αφηγηματικούς τρόπους που προωθούνται από την κριτική στους *Νέους Πρωτοπόρους* ως σημείο αναφοράς για την παραγωγή και την αξιολόγηση της παραγόμενης λογοτεχνίας υποδεικνύουν αυτήν την κατεύθυνση. Συγκεκριμένα, κατά την ερευνήτρια:

> *οι κριτικοί των Νέων Πρωτοπόρων δεν εγκρίνουν την αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο γιατί τη θεωρούν υποκειμενική – και εντέλει μη αληθινή. Σύμφωνα με την αντίληψή τους, ο μαρξιστής συγγραφέας δεν πρέπει να παρατηρεί τον κόσμο μέσα από τη συνείδηση ενός αφηγητή: το κοινωνικό είναι καθορίζει τη συνείδηση και, κατά συνέπεια, ένας κομμουνιστής λογοτέχνης με τα αναλυτικά μέσα που διαθέτει μπορεί –*

[581] Η πορεία της ηρωίδας από μια «α-πολιτική» ανωριμότητα, με αυτοκτονικές τάσεις (πβ. Ε*ικοστός αιώνας*) προς την πολιτικοποίηση και την επαναστατική δράση συναντάται και σε άλλα έργα που χαρακτηρίζονται ως προλεταριακά Bildungsroman της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Χαρακτηριστικό το έργο *Devil on the Cross* του Κενυάτη συγγραφέα Ngugi wa Thiong'o, στο οποίο η ηρωίδα ζει στην καπιταλιστική Κένυα και τελικά αναλαμβάνει δράση εναντίον της εκμεταλλευτών της εργατικής τάξης. Πρόκειται για ένα είδος του προλεταριακού Bildungsroman, «στο οποίο βλέπουμε την ανάπτυξη του κοριτσιού από ασυνείδητη πολιτικά έφηβη και κάποιες φορές με μίσος προς τον εαυτό και αυτοκτονικές τάσεις, σε μία πολιτικά εμπλεκόμενη επαναστάτρια». (Mwangi 2007: 30)

[582] Όπως υποστηρίζει η Suleiman (1983: 73), η λειτουργία της πειθούς που χαρακτηρίζει μια αφήγηση μαθητείας «με θέση» έρχεται ως συνέπεια της εικονικής ταύτισης του αναγνώστη με τον πρωταγωνιστή. Εάν ο πρωταγωνιστής παρουσιάζεται να εξελίσσεται προς μία κατάσταση ευτυχούς απόληξης και ευφορίας, ο αναγνώστης «παρακινείται» έμμεσα να τον ακολουθήσει στη «σωστή» κατεύθυνση: η ευτυχία του πρωταγωνιστή αποτελεί τεκμήριο και «εγγύηση» για την ορθότητα των αξιών που υιοθετεί. Πβ. Suleiman (1983: 86): «Ο ήρωας […] λειτουργεί ουσιαστικά ως μία *imago*: η εξέλιξή του προβάλλεται για να την ακολουθήσει ή να τη μιμηθεί ο αναγνώστης.» Είναι ενδιαφέρον ότι η χρήση του όρου *imago* παραπέμπει εξάλλου στην πρωταρχική έννοια του όρου *Bild* (=εικόνα), στην οποία ανάγονται οι όροι Bildung και Bildungsroman.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

και πρέπει – να περιγράφει με τρόπο αντικειμενικό την πραγματικότητα. Είναι ευνόητο ότι οι απόψεις αυτές των Νέων Πρωτοπόρων οδηγούν στην προτίμηση της τριτοπρόσωπης αφήγησης και του αφηγητή «παντογνώστη». Για τη μαρξιστική κριτική αυτός ο αφηγητής ταυτίζεται με τον κομμουνιστή συγγραφέα που με το φως της ιδεολογίας του παρατηρεί τον κόσμο. Αντίθετα η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, η οποία συνεπάγεται μια υποκειμενική θέαση ή «εσωτερική εστίαση» θεωρείται παραμορφωτική γιατί δεν βοηθάει στην κατανόηση του κόσμου.

Στην τριτοπρόσωπη αυτή αφήγηση συχνά υιοθετείται, όπως υποστηρίζει η Suleiman (1983: 72 – 73) ο «παντογνώστης αφηγητής». Ως αποτέλεσμα της αναγνωστικής σύμβασης που ισχύει για το ρεαλιστικό τουλάχιστον μυθιστόρημα, ότι αυτά που αφηγείται ο αφηγητής είναι «αληθή», δημιουργείται επίσης η αίσθηση στον αναγνώστη ότι επίσης αληθής είναι ο τρόπος με τον οποίο κρίνονται και ερμηνεύονται τα μυθοπλαστικά γεγονότα: «Ο αφηγητής έτσι καθίσταται όχι μόνο η πηγή της ιστορίας, αλλά ο έγκυρος ερμηνευτής επίσης του *νοήματός* της – και αυτό το νόημα, στη ρεαλιστική πεζογραφία, συνδέεται αμετάβλητα με τον δικό μας μη – μυθοπλαστικό κόσμο» (Suleiman 1983: 72).

Ανάλογες παρατηρήσεις σχετικά με την αφηγητική εστίαση που υιοθετείται τόσο στον *Εικοστό αιώνα* όσο και στη *Φωτιά* μπορούν να στηριχθούν με βάση τη θεωρία των αφηγηματικών σχημάτων της Fludernik (1996). Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή (Fludernik 1996: 31 – 35, 2001, 624), σε κάθε αφήγηση προβάλλονται κάποια αφηγηματικά σχήματα, κατά τα οποία ο αναγνώστης «ενεργοποιεί» αντίστοιχες αφηγηματικές καταστάσεις σε πραγματικά επικοινωνιακά πλαίσια και αναπτύσσει ανάλογες προσδοκίες στα κειμενικά – αφηγηματικά συμφραζόμενα. Ένα από τα σχήματα αυτά είναι κατά την ερευνήτρια το «ιστοριογραφικό», στο οποίο ο «παντογνώστης» ιστορικός παρουσιάζει στον αναγνώστη την ερμηνεία συγκεκριμένων ιστορικών φαινομένων, από τη γένεση και την ανάπτυξή τους μέχρι τη σύγχρονη κατάστασή τους, ενώ σε κάποιες μορφές ιστοριογραφίας εμπεριέχονται ακόμη και απόψεις σχετικά με μελλοντικές μετεξελίξεις τους. Το σχήμα αυτό συνδέεται με τους τρόπους της ετεροδιηγητικής αφήγησης, αφηγητικής εστίασης, ανώτερης εποπτείας του χρόνου και του υλικού, και ερμηνευτικής αυθεντίας. Η λειτουργία του σχήματος εξαρτάται άμεσα από την υιοθέτηση εκ μέρους του αναγνώστη κάποιας συγκεκριμένης αφηγηματικής σύμβασης που απαιτεί την ελαχιστοποίηση της κριτικής στάσης του ως προς τον τρόπο παρουσίασης των

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αφηγουμένων, ή τουλάχιστον τη δημιουργία της εντύπωσης σ' αυτόν ότι ο παραπάνω τρόπος είναι ο πλέον ενδεδειγμένος και ιδεολογικά ορθός. Μέσα από την εστίαση αυτού του είδους ο αναγνώστης της μυθοπλασίας οδηγείται να υιοθετήσει «αβίαστα» τις επιλογές, εκτιμήσεις και ερμηνείες του αφηγητή χωρίς να αμφισβητεί την «αντικειμενική» ορθότητά τους.

Η λειτουργία του «ιστοριογραφικού» αφηγηματικού σχήματος είναι ιδιαίτερα εμφανής στον *Εικοστό αιώνα*, στον οποίο, όπως προαναφέρθηκε, προσδίδεται έμφαση στο ιστορικό πλαίσιο, θέτοντας το έργο στο μεταίχμιο ιστορικής και μυθοπλαστικής αφήγησης. Επιπλέον, η επικράτηση της εξωσκοπικής αφήγησης, χωρίς λεπτομερή αναφορά στα συναισθήματα, τον τρόπο σκέψης, κλπ. των χαρακτήρων στοχεύει στην εντύπωση μιας «αντικειμενικής» προσέγγισης των συμβάντων, χωρίς την παραμορφωτική επέμβαση της συνείδησης των ηρώων. Η εστίαση της Πολυξένης – που – θυμάται όσο και της ηρωίδας – που – ζει τα ενθυμούμενα γεγονότα δεν ενδοσκοπεί, ούτε «ερμηνεύει» εμφανώς. Αντίθετα, προβαίνει κατεξοχήν στην («ιστορική», κατά το παραπάνω σχήμα) καταγραφή γεγονότων, συζητήσεων και γενικά του εκφερόμενου λόγου των χαρακτήρων, αφήνοντας στον αναγνώστη να συμπληρώσει τα αφηγηματικά «κενά», να εικάσει σκέψεις και συναισθήματα, να ανιχνεύσει και να αποδεχθεί τελικά την «ορθότητα» των θέσεων που συνδηλώνονται στην αφήγηση.

Οι παραπάνω εξάλλου παρατηρήσεις ενισχύονται από τις απαιτήσεις του μεταπολεμικού κλίματος και των συγκεκριμένων κοινωνικο-πολιτικών εξελίξεων. Τα έργα του Χατζή και της Αξιώτη επιχειρούν να επιβεβαιώσουν «απόλυτες» αλήθειες και αξίες, ανταποκρινόμενα στην ανάγκη της εποχής για βεβαιότητες, σε μια κρίσιμη εποχή για το ελληνικό έθνος και ιδιαίτερα για το κομμουνιστικό κόμμα. Το 1946, έτος δημοσίευσης της *Φωτιάς* και του *Εικοστού αιώνα*, αποτελεί μια κρίσιμη περίοδο όχι μόνο για την προώθηση της αριστερής ιδεολογίας και του αντιστασιακού αγώνα αλλά και για την ίδια την υπόσταση του εργατικού κινήματος. Η αρχή του εμφυλίου πολέμου καθιστά επιτακτική την ανάγκη στον αριστερό χώρο να προβάλει τους αγώνες του κινήματος, τη συμβολή του στην απελευθέρωση, την πίστη για την ευόδωση της νέας επερχόμενης μεγάλης σύγκρουσης και για το δίκαιο της ιδεολογικής του τοποθέτησης. Μέσα στη σύγχυση και τη ρευστότητα της εποχής, την πληθώρα των «φωνών» που αξιώνουν την αλήθεια ως προς την ερμηνεία των ιστορικών στιγμών που προηγήθηκαν και τη «δικαιωματική» κυριαρχία στο διαμορφούμενο ακόμη πολιτικό κλίμα, η υιοθέτηση της τριτοπρόσωπης

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αφηγηματικής φωνής, με το επίχρισμα της εγκυρότητας και της αντικειμενικότητας που τη συνοδεύει, αποτελούσε ίσως τη μόνη – ή τουλάχιστον την ασφαλέστερη ιδεολογικά και αφηγηματικά – επιλογή συγγραφέων με παρόμοιους πολιτικούς στόχους, όπως ο Χατζής και η Αξιώτη.

Γενικότερα, στα μυθιστορήματα αυτά, στα οποία προβάλλεται σαφώς η ιδεολογική τους «θέση», η διαδικασία της ενηλικίωσης αξιοποιείται ως *παράδειγμα*, με τη διττή έννοια της γενικότερης αφηγηματικής δομικής αρχής και του ειδικότερου θετικού προτύπου (*exemplum*, κατά την παραδοσιακή ρητορική του χρήση): η εξελικτική πορεία του ατόμου από την αδαή παιδικότητα στην υπεύθυνη ενηλικίωση ταυτίζεται με την ιδεολογική μύηση στις αρχές του κομμουνισμού, παρουσιάζοντας «φυσική» και «αναπότρεπτη» (και έτσι απόλυτα αναγκαία) την ιδεολογική αφύπνιση όλου του ελληνικού λαού, από τον αγροτικό πληθυσμό που αναπαριστά η Αυγερινή και ο Γιακουμής μέχρι τους κόλπους της αστικής οικογένειας της Πολυξένης και του πατέρα της. Επιχειρείται με άλλα λόγια να συνειδητοποιήσει ο αναγνώστης μέσω του έργου την παραπάνω αναγκαιότητα, να αναχθεί η διαδικασία της ανάγνωσης σε διαδικασία μύησης, να ταυτιστεί τρόπον τινά η Bildung της μυθοπλασίας με αυτήν του αναγνώστη, επενεργώντας στη συνείδησή του και επιφέροντας αλλαγή ή ενδυνάμωση στις πεποιθήσεις του. Με τον τρόπο αυτό τα επίπεδα της αφήγησης, της ερμηνείας και της «πραγματικότητας» (στην οποία κινούνται οι συγγραφείς και οι αναγνώστες των έργων) συμπλέουν απόλυτα και αλληλοσυμπληρώνονται.

Η επιλογή γυναικών ως ηρωίδων των έργων (τόσο από μια γυναίκα όσο και από έναν άνδρα συγγραφέα) κινούνται, όπως υποστηρίχθηκε, στο πλαίσιο της κομματικής «ορθότητας» περί προβολής της γυναικείας αγωνιστικότητας, συνάδει όμως και με τις ιδιαίτερες συνθήκες της εποχής. Σε μια περίοδο κατά την οποία ο γυναικείος πληθυσμός κατά κανόνα έχει εμπλακεί άμεσα και ενεργά στον αγώνα κατά των κατακτητών από διάφορες θέσεις και λαμβάνει επίσης αναπόφευκτα μέρος στην εμφύλια σύγκρουση που ακολουθεί την απελευθέρωση, ήταν απαραίτητη η προβολή, και μέσα από τη σύγχρονη λογοτεχνία, της ορθής «θέσης» της στις απαιτήσεις των καιρών. Παράλληλα, φαίνεται πιθανό να ισχύουν λόγοι καθαρού «παραδειγματισμού» προς το ανδρικό αναγνωστικό κοινό: όταν οι γυναίκες αντιλαμβάνονται τη σωστή ιδεολογική τοποθέτηση και αναλαμβάνουν συνακόλουθα αγωνιστική δράση, οι άνδρες οφείλουν να παραδεχθούν τη γενναιότητα της συμπεριφοράς, να εκτιμήσουν τη σημασία της αφύπνισής τους και ασφαλώς να μην υπολείπονται ως προς αυτές: η γυναίκα γίνεται αγωνιστικό παράδειγμα για τον

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

άνδρα, και η νέα γενιά για τη μεγαλύτερη (Πολυξένη – Αυγερινή και πατέρες τους αντίστοιχα). Τυπικός κομματικά προοδευτισμός και παραδοσιακή αντιμετώπιση, προώθηση και συγκράτηση, ανάδειξη και συσκότιση, όσον αφορά το γυναικείο ζήτημα, συνδυάζονται σε μια εύθραυστη ισορροπία, στη διάρκεια μιας ούτως ή άλλως μεταιχμιακής περιόδου σε όλα τα επίπεδα κοινωνικής δράσης και πολιτισμικής έκφρασης.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η λογοτεχνική παραγωγή των γυναικών πεζογράφων της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου προσπερνάται συχνά με σύντομες γενικευτικές παρατηρήσεις ή κατηγοριοποιείται απλουστευτικά σε μια ευρύτερη και ποικίλως εννοούμενη «γυναικεία λογοτεχνία», με βασικό χαρακτηριστικό το «λυρισμό». Ο Σαχίνης (1984: 71 – 72), γράφοντας για τη γυναικεία πεζογραφία στη μεταπολεμική εποχή, παρατηρεί ότι, σε σύγκριση με παλαιότερες εποχές, ένας μεγάλος αριθμός «εκπροσώπων του ωραίου φύλου» ασχολείται με την αφηγηματική πεζογραφία, ενώ στην κορυφή της γυναικείας πεζογραφικής παραγωγής κατατάσσει τη Λυμπεράκη, την Κρανάκη, τη Σαράντη και τη Βλάμη. Κοινό χαρακτηριστικό των τριών πρώτων θεωρεί την ποιητική ευαισθησία, τη λυρική έκφραση, την υποκειμενικά συγκινημένη απόδοση προσώπων και πραγμάτων. Ως προς το έργο της Βλάμη, αντίθετα (κυρίως στο *Γαλαξείδι* και τον *Σκελετόβραχο*), σχολιάζει τα εξής: «η γυναίκα – ως ευαισθησία, ως ιδιαίτερος τρόπος αντικρίσματος της ζωής – απουσιάζει, και ό,τι ξεχωρίζει και δημιουργεί την ιδιομορφία τους είναι η ρώμη, η δύναμη: το ανδρικό στοιχείο σε όλη του τη δόξα. Η γνώριμη θηλυκή ευαισθησία, η θερμή και τρυφερή ουσία της γυναίκας, είναι τα στοιχεία που δεν θα τα συναντήσουμε στα βιβλία της.» (Σαχίνης 1984: 72). Κατά τον ίδιο, ο «σωστός δρόμος της γυναικείας ψυχής» που «αποδίδει πεζογραφικά» είναι «το μουσικό, το τρυφερό και το ανάερο» (Σαχίνης 1984: 71). Ο Λίνος Πολίτης (1978: 355 – 356) αναφέρεται στο έργο της Λυμπεράκη, Κρανάκη, Σαράντη, Μιλλιέξ και Ράλλη, σε λιγότερο από δύο σελίδες, ενώ επισημαίνει ότι «τις συνδέουν μεταξύ τους μερικά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της γυναικείας πεζογραφίας: ευαισθησία, λυρική διάθεση και συγκίνηση υποκειμενική». Ο Vitti (2003: 515) εντοπίζει ότι η Σαράντη, η Λυμπεράκη, η Μιλλιέξ και η Κρανάκη ξεκινούν τη συγγραφική τους πορεία «ξαναζωντανεύοντας τα περασμένα εφηβικά χρόνια μέσα στους κόλπους της οικογένειας ή θεματοποιώντας τις αλλαγές που επιβάλλει ένας πόλεμος απάνθρωπος».[583] Κατά τον Τζιόβα (2007: 98), γυναίκες συγγραφείς της περιόδου, όπως η Κρανάκη, η Λυμπεράκη, η Γκρίτση – Μιλλιέξ και η Σαράντη, καλλιέργησαν «έναν εσωστρεφή και λυρικό τρόπο γραφής, ο οποίος δεν ενδιαφερόταν τόσο για τα πολιτικά γεγονότα και την ιδεολογική τους δικαίωση»,

[583] Διεξοδικότερη αναφορά στη λογοτεχνική παραγωγή Ελληνίδων συγγραφέων γίνεται στην *Ιστορία Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* του Κορδάτου (1983). Ωστόσο σχολιάζεται εκεί μόνο το έργο της Αξιώτη, ενώ ονομαστική μόνο αναφορά γίνεται στις Μαργαρίτα Καραπάνου, Τατιάνα Μιλλιέξ και Λιλίκα [*sic*] Κρανάκη (Κορδάτος 1983 τ. 2: 794).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

χαρακτηρίζεται από ύφος «προσωπικό», ενώ η εσωστρέφειά τους αυτή μπορεί να εξηγήσει, κατά τον ίδιο, το γεγονός ότι τα έργα τους αγνοήθηκαν σε γενικές γραμμές από τους κριτικούς.[584]

Στην ανάλυση των έργων της Κρανάκη και της Αξιώτη που προηγήθηκε καταβλήθηκε προσπάθεια να αποφευχθούν γενικευτικές κατηγοριοποιήσεις και συμβατικές προσεγγίσεις, καθιστώντας – ευελπιστούμε – εμφανές ότι η λεγόμενη «γυναικεία λογοτεχνία» δεν πρέπει να αντιμετωπίζεται απλουστευτικά και ισοπεδωτικά: δύο γυναίκες συγγραφείς, της ίδιας περιόδου, κάνουν χρήση της ίδιας λογοτεχνικής φόρμας, του γυναικείου Bildungsroman, με διαφορετικό τρόπο, στόχο και αισθητικό αποτέλεσμα. Το ίδιο είδος αξιοποιείται επίσης ποικιλότροπα από άλλες γυναίκες – συγγραφείς της ίδιας εποχής, όπως η Λυμπεράκη στα *Ψάθινα καπέλα*, η οποία, μέσω της συλλογικότητας και ταυτόχρονα της διαφορετικότητας των ηρωίδων της, αποτυπώνει την καλλιτεχνική διαμόρφωση της αφηγήτριας και προβάλλει την αξίωση του αυτοπροσδιορισμού, σε επίπεδο φύλου, αλλά και αφηγηματικής (δια)πραγμάτευσής του. Μια ενδελεχής έρευνα των αφηγημάτων άλλων γυναικών συγγραφέων της ίδιας περιόδου, κυρίως της Σαράντη και της Μιλλιέξ, θα συνεισέφερε σημαντικές παρατηρήσεις για το είδος του γυναικείου Bildungsroman και τους τρόπους με τους οποίους πραγματώνεται: από τις *Πασχαλιές* (1949) της Σαράντη, στο οποίο η ενηλικίωση της ηρωίδας σφραγίζεται από τα σύγχρονα γεγονότα του Πολέμου, της Κατοχής και του Εμφυλίου, με τρόπο όμως εντελώς διαφορετικό από ό,τι στον *Εικοστό Αιώνα* της Αξιώτη, μέχρι την *Πλατεία Θησείου* (1947) της Μιλλιέξ, και την τραγική κατάληξη της ηρωίδας της, ενώ άρχιζε μόλις να διαβαίνει τα πρώτα βήματα της εξελικτικής της πορείας. Μόνο μια παρόμοια μελέτη των θεματικών και παράλληλα των αφηγηματικών επιλογών στα έργα αυτά θα συνέβαλλε στην ευκρινέστερη εικόνα της πολυσύνθετης προσφοράς των γυναικών – συγγραφέων στο λογοτεχνικό τοπίο της μεταπολεμικής ελληνικής πεζογραφίας, χωρίς την καταφυγή σε συμβατικούς, και συχνά αποπροσανατολιστικούς, γενικευτικούς χαρακτηρισμούς.

[584] Μόνη εξαίρεση ως προς την περιληπτική και γενικευτική αναφορά στο ζήτημα αποτελεί η εργασία της Καστρινάκη (2005), η οποία εμπεριέχει εν είδει επιμέτρου (469 – 538) την πρώτη σχετικά διεξοδική μελέτη των γυναικών – συγγραφέων της δεκαετίας 1940 – 1950. Η προσέγγιση ωστόσο των έργων που περιλαμβάνονται κινείται κυρίως γύρω από το θεματικό άξονα του «ταξιδιού της ελευθερίας», γίνεται (αναγκαστικά) σύντομη μόνο αναφορά στο είδος του γυναικείου Bildungsroman, ενώ το ζήτημα της γυναικείας λογοτεχνικής παραγωγής της εποχής, ειδικότερα στο ειδολογικό πλαίσιο του Bildungsroman, απαιτεί ακόμη ενδελεχή διερεύνηση.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Τα δύο βασικά έργα που εξετάστηκαν στην παρούσα εργασία, παρά τις εμφανείς διαφορές τους, παρουσιάζουν σημαντικές ομοιότητες. Τόσο η Πολυξένη όσο και η Κυβέλη, μεγαλώνουν σε ένα οικογενειακό περιβάλλον, στο οποίο λείπει η μητρική φιγούρα. Κατά τον Buckley (1974: 19), ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του ανδρικού Bildungsroman αποτελεί η απώλεια του πατέρα (λόγω θανάτου ή αποξένωσης), στοιχείο που συμβολίζει την απώλεια πίστης στις παραδοσιακές αξίες της οικογένειας και οδηγεί στην αναζήτηση ενός «υποκατάστατου» της πίστης αυτής. Στα γυναικεία Bildungsroman που εξετάσαμε μπορεί να υποστηριχθεί ότι η απουσία της μητρικής φιγούρας συμβολίζει αντίστοιχα την απώλεια της πίστης στις συμβατικές αξίες και στους ρόλους που συνδέονται με τη γυναικεία θέση στην οικογένεια (και κατ' επέκταση στην κοινωνία), καθώς και την επιθυμία αποδέσμευσης από αντίστοιχους περιορισμούς, σε μια απόπειρα των ηρωίδων να κατασκευάσουν την κοινωνική ταυτότητα που τους εκφράζει πιστότερα (πβ. Chodorow 1978).

Επιπρόσθετα, η έλλειψη του δεσμού με τη μητέρα, τόσο στον *Εικοστό αιώνα* όσο και στο *Contre-Temps*, έχει ως αποτέλεσμα την αίσθηση της έλλειψης που νιώθουν οι ηρωίδες, την (αποτυχημένη) απόπειρα να υποκατασταθεί η έλλειψη αυτή από άλλα πρόσωπα του οικογενειακού περιβάλλοντος, την αναζήτηση σύναψης δεσμών με «σημαντικούς άλλους», από το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον, καθώς επίσης και τη στροφή προς την ενδοσκόπηση. Κατά συνέπεια, αντί να ανασταλεί η συγκεκριμένη διαδικασία συγκρότησης της γυναικείας ταυτότητας με βάση τη σχέση με τους άλλους, επιπλέον ενισχύεται. Η συναισθητική αναψηλάφηση της Κυβέλης, η απόπειρα ορισμού της σε σχέση με τους ερωτικούς της συντρόφους και η αναγωγή της ερωτικής σχέσης σε θεμελιώδη σημασιοδοτικό μηχανισμό για τη ζωή της διαφέρουν βέβαια από την κυριαρχία της ιδεολογικής αφύπνισης της Πολυξένης. Όπως όμως προαναφέρθηκε, και στην περίπτωση της Πολυξένης οι «άλλοι» αποτελούν το κίνητρο και το βασικό μέσο της κομματικής δραστηριοποίησης και της ιδεολογικής στράτευσης (παράλληλα βέβαια και πάλι με την ερωτική σχέση που συνάπτει με τον Αιμίλιο). Ο δεσμός με τον Άλλο, έτσι, είτε σε ερωτικό είτε σε κοινωνικό επίπεδο, καθίσταται για τις ηρωίδες των Bildungsroman βασικός παράγοντας ενηλικίωσης και αυτοπροσδιορισμού.

Επίσης, παρά τη διαφορά στην αφηγηματική απόληξη των δύο έργων μπορεί να εντοπιστεί μία ομοιότητα αναφορικά με την υπονομευτική λειτουργία τους προς τις παραδοσιακές εναλλακτικές «τέλους» της ηρωίδας σε κλασικά «γυναικεία»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

μυθιστορήματα: την κοινωνική ένταξη και το συμβιβασμό, ή το θάνατο. Η λύση της αφήγησης στο έργο της Κρανάκη παρουσιάζει μεν την επιστροφή της ηρωίδας στο οικογενειακό – κοινωνικό πλαίσιο, αλλά ταυτόχρονα την υπονομεύει. Η «επανένταξη» αυτή, η οποία προβάλλεται ως η μόνη «διέξοδος», προσδιορίζεται εμφατικά ως αναγκαστική και επικρίνεται υπαινικτικά ως τέτοια. Παράλληλα, αφήνεται ανοιχτό το τέλος του έργου, καθώς η νεοαποκτηθείσα γνώση του κόσμου και η αυτογνωσία της ηρωίδας μπορούν ενδεχομένως (έξω από τα όρια του κειμενικού πλαισίου) να λειτουργήσουν απελευθερωτικά για την ίδια. Παρόμοια, ο θάνατος της ηρωίδας στο έργο της Αξιώτη δεν αποτελεί ήττα, αδιέξοδο ή αδυναμία εκ μέρους της, αλλά αντίθετα το ύψιστο μέσο συλλογικότητας, αγωνιστικότητας και αναγνώρισης της κομματικής της δράσης. Με τον τρόπο αυτό το «τέλος» και στα δύο μυθιστορήματα συνιστά κάποιου είδους «αρχή» είτε για την ίδια την ηρωίδα είτε για αυτούς, τους οποίους εμπνέει.

Γενικά, μέσα στις καταστροφικές συνέπειες του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου και τον κατακερματισμό της κοινωνικής συνοχής, οι συγκεκριμένες γυναίκες προτείνουν το εναλλακτικό *παράδειγμα* της συνεκτικότητας και της συνταύτισης, ενώ προβάλλουν ταυτόχρονα τη σημασία του δι-ατομικού δεσμού, που αμφισβητεί τα αυστηρά όρια της εγωκεντρικής (ανδρικής) συνείδησης.[585] Παρόλα αυτά, χρειάζεται να διανυθούν αρκετά ακόμη βήματα στην ιστορία της μεταπολεμικής Ελλάδας, ώστε παρόμοιες προτάσεις να μην οδηγούν τελικά τη μυθοπλαστική ηρωίδα είτε στον «ύπνο» είτε στο θάνατο, αλλά σε μια δημιουργική παρέμβαση στο δημόσιο βίο.

Επιπλέον, και στα δύο μυθιστορήματα μπορούν να διακριθούν κάποια αυτοβιογραφικά στοιχεία, χωρίς βεβαίως να μπορεί να υποστηριχθεί η άποψη της απλοϊκής και μονοδιάστατης συσχέτισης των συγγραφέων με τις ηρωίδες τους. Ιδιαίτερα εύστοχη είναι η παρατήρηση του Χατζίνη (1948: 385), η οποία αναφέρεται στο έργο της Κρανάκη, αλλά ισχύει σε μεγάλο βαθμό και για αυτό της Αξιώτη: «Η αλήθεια είναι ότι η αφήγησή της μας αφίνει μιαν έντονη εντύπωση αυτοβιογραφίας. Αυτό δε σημαίνει ότι τα γεγονότα που εξιστορούνται πρέπει ν' ανταποκρίνονται επακριβώς σε μια πραγματικότητα που έζησε η ίδια. Αλλά ότι οι ψυχικές καταστάσεις που μας παρουσιάζει αποτελούν μιαν άμεση προβολή της δικής της εσωτερικής ζωής.» Η μυθοπλασία προσφέρει τη δυνατότητα ανάπλασης και αναθεώρησης της προσωπικής εμπειρίας, εμπλουτισμού της και αναγωγής της ενδεχομένως σε μέσο

[585] Για μια παρόμοια προσέγγιση έργων της Ζέη και της Δούκα με βάση την έννοια της «σχεσιακότητας» δες Τζιόβας (2007: 496 – 500).

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

έκφρασης και συνταύτισης από μέρους ευρύτερων κοινωνικών ομάδων. Και βέβαια η «ατομικότητα» των ηρωίδων, παρά τις επικρίσεις από σύγχρονους κριτικούς, δεν αποκλείει την «αντιπροσωπευτικότητα» της γυναικείας υποκειμενικότητας, την οποία αναπαριστά.

Η Κρανάκη αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας γυναίκας συγγραφέως, η οποία επιλέγει να αγνοήσει σε μεγάλο βαθμό τόσο τις παραδοσιακές λογοτεχνικές συμβάσεις, όσον αφορά τα ενδιαφέροντα, τις επιλογές και το «τέλος» της ηρωίδας της, όσο και την απαιτούμενη – κομματικά – συμμόρφωση στις παραμέτρους του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Ενώ, όπως καταδείχθηκε, στο πλαίσιο της παραπάνω τάσης καταδικάζεται η «εγωιστική» ενδοσκόπηση και η έμφαση στον εσωτερικό κόσμο και στον ψυχισμό των ηρώων, και προωθείται η προβολή «θετικών» αγωνιστικών προτύπων υπέρ της κοινωνικής αναμόρφωσης, η Κρανάκη μένει ανεπηρέαστη από το σοσιαλιστικό ρεαλισμό στο γυναικείο Bildungsroman που παράγει το 1947, αλλά και γενικά στη μετέπειτα πορεία της. Η Αξιώτη, αντίθετα, αποφασίζει να συνθέσει το έργο της στο πλαίσιο του συγκεκριμένου ρεύματος, επιχειρώντας να προβάλει την κομματική ιδεολογία, σε καιρούς μάλιστα κρίσιμους για την τύχη του κομμουνισμού στα πολιτικά πράγματα της χώρας, και ταυτόχρονα να προωθήσει τη δική της αποδοχή στους κόλπους της αριστερής διανόησης. Και οι δύο συγγραφείς χρησιμοποιούν έτσι τον τύπο του μυθιστορήματος διαμόρφωσης της ηρωίδας τους, με διαφορετικό όμως τρόπο και άλλη στόχευση. Ως αποτέλεσμα, συντίθενται δύο εντελώς ιδιόμορφα γυναικεία Bildungsroman, παρά τις επιμέρους ομοιότητες, την ειδολογική τους ταυτότητα, και τη χρονική τους γειτνίαση.

Τα δύο μυθιστορήματα που εξετάστηκαν είναι ενδεικτικά δύο βασικών τάσεων του Bildungsroman και γενικά των αφηγήσεων της γυναικείας αυτοανακάλυψης.[586] Το έργο της Αξιώτη ανήκει στην κατηγορία που ορίζεται ως σχήμα της *μαθητείας*, στους κόλπους του Bildungsroman: η ηρωίδα ακολουθεί μία συγκεκριμένη «μαθητεία», που συνίσταται στη, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, μαθήτευσή της κοντά στον Αιμίλιο κυρίως, στον πατέρα της και στη Σαλώμη (που λειτουργούν εν είδει *μέντορα*), αλλά και στις προσωπικές της εμπειρίες από την

[586] Η πρώτη, όπως το περιγράφει ο Τζιόβας (2007: 451 – 452), «εγκολπώνεται το αφηγηματικό μοντέλο της ιστορίας ως προόδου και την αναγκαιότητα συμμετοχής στη δημόσια σφαίρα, ενώ η άλλη περιλαμβάνει ένα είδος ρομαντικού ατομικισμού. Διακείμενη δυσμενώς απέναντι στη νεωτερικότητα και την πρόοδο, αυτή η τελευταία τάση προσβλέπει μάλλον σε ένα εδεμικό παρελθόν παρά στο μέλλον. Δεν περιγράφει μία διαδικασία σταδιακής αποκάλυψης αλλά μία διεργασία αυτοαναγνώρισης και ανάκτησης της καταπιεσμένης ταυτότητας.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

επαφή με απλούς ανθρώπους. Οι ψυχολογικοί παράγοντες (λ.χ. η εσωτερική της κλίση στη γνώση του «λαού» και στην προσφορά στους άλλους), σε συνδυασμό με τους κοινωνικούς παράγοντες του περιβάλλοντός της, συνιστούν θεμελιώδη διαμορφωτικά στοιχεία της ηρωίδας, η οποία σταδιακά αναπτύσσεται σε ολοκληρωμένη (ιδεολογικά) προσωπικότητα, έτοιμη να θυσιαστεί για τους κομματικούς σκοπούς και τις πεποιθήσεις της. Η εξέλιξή της εκτυλίσσεται χρονικά και αφηγηματικά μέσω της συνδιαλλαγής και της σύγκρουσης με το κοινωνικό και κυρίως πολιτικό περιβάλλον της, κινούμενη προς μία τελεολογικά καθορισμένη απόληξη. Η εξελικτική της πορεία έτσι συνδέεται αναπόφευκτα με την ιστορική εξέλιξη και επηρεάζεται καταλυτικά από αυτήν. Αποτελεί μια γραμμική, σε μεγάλο βαθμό, πορεία εξωστρεφούς κίνησης της ηρωίδας από τον ιδιωτικό χώρο στη δημόσια περιοχή συλλογικής δράσης και ενεργοποίησης, από τον ανυποψίαστο ατομικισμό στην ιδεολογική γνώση και τη συνακόλουθη κομματική στράτευση.

Το μυθιστόρημα της Κρανάκη ανήκει στο σχήμα της *αφύπνισης*. Η αφύπνιση τελείται στο εσωτερικό, συνειδησιακό επίπεδο της ηρωίδας και όχι σε σχέση με κάποια ευρύτερη συλλογικότητα ή κοινωνικό σκοπό, όπως στην περίπτωση της Αξιώτη. Δεν ακολουθεί μια αφηγηματικά και χρονολογικά διακριτή, ευθύγραμμη εξελικτική πορεία, αλλά αποτελεί περισσότερο αποτέλεσμα στιγμιαίων *αποκαλύψεων*. Δεν είναι επομένως αποτέλεσμα μιας σταδιακής πορείας που οδηγεί προσθετικά την ηρωίδα στην τελική γνώση, αλλά μια απότομη έκλαμψη, μια αποκαλυπτική ενορατική γνώση που *διαχωρίζει* την προηγούμενη συνειδησιακή κατάστασή της από την επόμενη και ταυτόχρονα την *αναθεωρεί*, υπό το φως της νέας γνώσης. Η εξέλιξη της ηρωίδας έτσι είναι τρόπον τινα «αχρονική», με την έννοια της αποσύνδεσής της από την ιστορική εξέλιξη, τη γραμμική χρονικότητα και τα εξωτερικά κοινωνικά και πολιτικά συμβάντα (πβ. Felski 1986: 138 – 142).

Επιπλέον, ενώ στο έργο της Αξιώτη είναι έντονη η παρουσία των ιστορικών και πολιτικών γεγονότων, τα οποία ασκούν ιδιαίτερη επίδραση στην ηρωίδα, στο μυθιστόρημα της Κρανάκη τα γεγονότα αυτά βρίσκονται στο περιθώριο. Στο πρώτο έργο πρωτοστατεί η *Ιστορία*, στην οποία χωνεύεται τελικά η ηρωίδα, ενώ στο δεύτερο κυριαρχεί η *ατομική ιστορία* της ηρωίδας, εξαχνίζοντας ουσιαστικά τη διαμορφωτική συμβολή και την παρουσία της «Ιστορίας». Η φόρμα του Bildungsroman αξιοποιείται, κατά τον τρόπο αυτό, στο πλαίσιο δύο διαφορετικών τάσεων της λογοτεχνίας στην πρώτη μεταπολεμική περίοδο: από τη μια αυτή της έντονης πολιτικοποίησης και της έκδηλης αναφοράς στη σύγχρονη πραγματικότητα, και από

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

την άλλη αυτή της λεγόμενης «φυγής» από την πραγματικότητα της εποχής, της εκτός του πολεμικού κλίματος λογοτεχνικής παραγωγής.

Παράλληλα, σε αφηγηματικό επίπεδο, η ετεροδιηγητική αφήγηση που χρησιμοποιείται και από τις δύο συγγραφείς παρουσιάζει χαρακτηριστική ιδιομορφία σε κάθε έργο, ως αποτέλεσμα της αξιοποίησης συγκεκριμένων αφηγηματικών τεχνικών και κυρίως της εστίασης. Στο έργο της Κρανάκη ο συνδυασμός αφηγητικής και προσωπικής εστίασης και η κατάλληλη επιλογή των χαρακτήρων ως εστιαζόντων – εστιαζομένων επιτρέπει να διαφανεί η εσωτερική εξέλιξη της μυθοπλαστικής ηρωίδας και ταυτόχρονα η μεταβολή της ερμηνευτικής της προσέγγισης κατά τη διάρκεια της υπόθεσης. Ο αναγνώστης αποκτά πρόσβαση στον τρόπο με τον οποίο η ηρωίδα αντιλαμβάνεται, κατανοεί και ερμηνεύει τον εαυτό της, το περιβάλλον της και τους «σημαντικούς» για αυτήν ανθρώπους γύρω της. Η προσωπική εστίαση της Κυβέλης, με διακριτική ή αμεσότερη κατά σημεία επέμβαση του αφηγητή, γίνεται το βασικό αφηγηματικό μέσο με το οποίο ικανοποιείται ο συγκεκριμένος αφηγηματικός στόχος. Επιπλέον, η αφηγητική εστίαση συμβάλλει στην ανάπτυξη ενός μη απόλυτα εμφανούς ερμηνευτικού πλαισίου, αλλά παράλληλου προς αυτό της ηρωίδας, στο οποίο μπορεί να στηριχθεί ο αναγνώστης, σε μία διαδικασία κριτικής αποστασιοποίησης από τις ερμηνευτικές της επιλογές. Παράλληλα, μέσω του συνδυασμού της «συγγραφικής» με την «προσωπική» φωνή στην αφήγηση, επιτυγχάνεται η ανάδειξη του κεντρικού ζητήματος της σιωπής και της υπέρβασής της, τόσο στο επίπεδο της μυθοπλαστικής ηρωίδας όσο και σε αυτό της συγγραφέως. Το έργο έτσι καθίσταται ένα πρώιμο δείγμα «δημόσιας» *μαρτυρίας* και ταυτόχρονα *διαμαρτυρίας* για την επιβαλλόμενη αποσιώπηση του γυναικείου λόγου.

Στο έργο της Αξιώτη κυριαρχεί η αφηγητική εστίαση, με τη συνακόλουθη εντύπωση όχι μόνο ανώτερης εποπτείας του χρόνου και του υλικού, αλλά και της ερμηνευτικής αυθεντίας. Μέσα από κατάλληλους αφηγηματικούς χειρισμούς ο αναγνώστης οδηγείται να υιοθετήσει «αβίαστα» τις επιλογές, εκτιμήσεις και ερμηνείες του αφηγητή χωρίς να αμφισβητεί την «αντικειμενική» ορθότητά τους. Επιπλέον, η επικράτηση της εξωσκοπικής εστίασης, χωρίς λεπτομερή αναφορά στα συναισθήματα, τον τρόπο σκέψης, κλπ. των χαρακτήρων, αλλά και η έλλειψη ακόμη και της αυτο-αντιληπτικής εστίασης της ηρωίδας, στοχεύει στην εντύπωση μιας «αντικειμενικής» προσέγγισης των συμβάντων, χωρίς την παραμορφωτική επέμβαση της συνείδησης των ηρώων. Η εστίαση της ηρωίδας δεν ενδοσκοπεί, ούτε «ερμηνεύει» εμφανώς. Αντίθετα, προβαίνει κατεξοχήν στην υποτιθέμενη

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

«καταγραφή» γεγονότων, συζητήσεων και γενικά του εκφερόμενου λόγου των χαρακτήρων, αφήνοντας στον αναγνώστη να συμπληρώσει τα αφηγηματικά «κενά», να εικάσει σκέψεις και συναισθήματα, να ανιχνεύσει και να αποδεχθεί τελικά την «ορθότητα» των θέσεων που συνδηλώνονται στην αφήγηση. Η εντύπωση της αντικειμενικότητας στην παρουσίαση και ερμηνεία των γεγονότων ήταν σημαντικό ζητούμενο από την πεζογραφία της εποχής, στο συγκεκριμένο ιδεολογικό χώρο, υιοθετώντας συχνά το λεγόμενο «ιστοριογραφικό» αφηγηματικό σχήμα. Παράλληλα όμως, ο συνδυασμός προσωπικής θύμησης και εξωδιηγητικής καταγραφής, μυθοπλασίας και εξιστόρησης, έκφρασης του λόγου της ηρωίδας και ταυτόχρονα υπονόμευσής του, και ευρύτερα προώθησης της γυναικείας υποκειμενικότητας και κομματικής περιστολής της, προσδίδουν μια ιδιαίτερη μεταιχμιακή ιδιότητα στο έργο της Αξιώτη, καθιστώντας το ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον δείγμα του προλεταριακού γυναικείου Bildungsroman.

Ωστόσο, οι παραπάνω διαφορετικές τάσεις του μυθιστορηματικού είδους του Bildungsroman και οι ποικίλες τεχνικές, τις οποίες αξιοποιούν, δεν λειτουργούν αντιθετικά μεταξύ τους, αλλά δυνάμει συμπληρωματικά, σε μια γενικευμένη απόπειρα γυναικείας αυτογνωσίας, η οποία περιλαμβάνει τόσο την ενδοσκόπηση όσο και την εξέταση του περιβάλλοντος κόσμου, φυσικού, κοινωνικού, ιδεολογικού ή ιστορικού. Ο πόλεμος, η Κατοχή και η Αντίσταση επιφέρουν καθοριστικές αλλαγές, όπως είναι φυσικό, στον τρόπο ζωής και σκέψης, σε σχέση με την προπολεμική περίοδο. Μεταξύ άλλων, η αίσθηση της «κοινής μοίρας», της αβεβαιότητας, η κατάπτωση δογμάτων και αξιών, η σταδιακή ενεργοποίηση σε έναν κοινό αγώνα με αντίπαλο όχι μόνο τους κατακτητές αλλά και την έννοια του θανάτου, της βίαιης επιβολής, της ανελευθερίας, είχαν ως συνέπεια τη σχετική άμβλυνση αρκετών προηγούμενων διακρίσεων και κυρίως την ελπίδα για μεταβολή σε πολλούς τομείς της δημόσιας ζωής και της κοινωνικής δράσης, μετά την πολυπόθητη Απελευθέρωση. Στο πλαίσιο αυτό, οι γυναίκες αποκτούν μια νέα, πιο ενεργητική κοινωνική θέση στη δύσκολη αυτή περίοδο, τόσο στο επίπεδο της οικογένειας και του αγώνα της επιβίωσης, όσο και σε αυτό της αντιστασιακής δράσης και του αγώνα της απελευθέρωσης.[587] Με τη νέα αυτή θέση των γυναικών και την αυτοπεποίθηση που

[587] Με τα λόγια της Κρανάκη (1993: 679 [κείμενο γραμμένο το 1947 και δημοσιευμένο στους *Temps modernes* το 1948]), «στην αντίσταση η ανισότητα ανάμεσα στα δύο φύλα μετριάστηκε. Η γυναικεία συμμετοχή δεν περιορίστηκε στην ανθρωπιστική ή φιλανθρωπική ή, έστω, πολιτική δράση. Πολλές γυναίκες πολέμησαν στ' αντάρτικο με τ' όπλο στο χέρι. Όμως όλοι αυτοί οι τίτλοι δεν κρίθηκαν επαρκείς για να τους αναγνωριστεί το δικαίωμα ψήφου στην απελευθέρωση.»

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

αυτή τους προσδίδει φαίνεται να συνδέεται η ενεργή συνεισφορά τους στη λογοτεχνική και γενικότερα πνευματική παραγωγή κατά τη διάρκεια και κυρίως μετά το τέλος της Κατοχής (Καστρινάκη 2005: 347).

Η «έξοδος» των γυναικών από την ιδιωτική σφαίρα του σπιτιού και η δράση τους στο δημόσιο χώρο κατά τη διάρκεια της Κατοχής και της αντιστασιακής δράσης υπήρξε σε καθοριστικό βαθμό συνέπεια των «εξαιρετικών» κοινωνικοπολιτικών συνθηκών, η μεταβολή στις οποίες επηρεάζει οπωσδήποτε τη θέση των γυναικών. Λιγότερο εμφανώς αρχικά, περισσότερο ευδιάκριτα στη συνέχεια, δημιουργείται η αίσθηση μιας «αμηχανίας» σχετικά με το ρόλο τους στις νέες διαμορφούμενες μεταπολεμικές συνθήκες, με τον παραδοσιακό προσδιορισμό τους στο χώρο του ιδιωτικού να εγείρει σοβαρές κοινωνικά αξιώσεις. Η αίσθηση αυτή μετουσιώνεται λογοτεχνικά τη συγκεκριμένη μεταιχμιακή εποχή, συνδεόμενη μάλιστα με την αφήγηση διαμόρφωσης και το δομικό τύπο του γυναικείου Bildungsroman: η ανίχνευση των δυνατοτήτων των γυναικών στις νέες συνθήκες συνδέεται άρρηκτα με την απόπειρα διερεύνησης της ταυτότητας και τον τρόπο με τον οποίο αυτή κατασκευάζεται, με την αποτύπωση της εξελικτικής πορείας της γυναίκας από την παιδική ηλικία μέχρι την ενηλικίωση.

Τα γυναικεία Bildungsroman που παράγονται την εποχή αυτή δεν αποτυπώνουν μόνο τη Bildung των ηρωίδων τους, αλλά συνδέονται με αυτήν των συγγραφέων τους (στην πολυσύνθετη υπόστασή τους ως γυναικών, πολιτών, αφηγητριών, κλπ.) και – δυνάμει – των αναγνωστών / αναγνωστριών τους. Η παραπάνω σύνδεση βεβαίως δεν ενέχει μονοσήμαντα αναπαραστατικό χαρακτήρα, αλλά κινείται επίσης στο επίπεδο της επιθυμίας, της φαντασίας, της διερεύνησης εναλλακτικών ρόλων, της πολυεπίπεδης συναισθηματικής και ιδεολογικής έκφρασης, της έγερσης αξιώσεων, της, έμμεσης έστω, κριτικής και υπονόμευσης των σύγχρονων συμβάσεων.

Όπως υποστηρίζει η Lanser (1992: 262), είναι σημαντική τόσο η σύνθεση ενός συλλογικού γυναικείου «εμείς», όσο και η άρθρωση των διαφορετικών ατομικών «εγώ» που το συνθέτουν, μέσα στο πλαίσιο μιας κυρίαρχης κουλτούρας, που από τη μια «διαιρεί» ως δυνάμει επικίνδυνες παρόμοιες συλλογικότητες και από την άλλη «ενοποιεί» σε συμβατικές, στερεοτυπικές (και γι’ αυτό αποδυναμωτικές) κοινότητες. Οι γυναίκες συγγραφείς που μελετήσαμε προβάλλουν ακριβώς την ύπαρξη διαφορετικών μοτίβων εξέλιξης των ηρωίδων τους, διεκδικούν λογοτεχνικά την υποκειμενικότητά τους, και εμπλέκονται σε μια απόπειρα άρθρωσης της

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

γυναικείας φωνής, ακόμη και με την περισσότερο ή λιγότερο συνειδητή επισήμανση των περιορισμών, στους οποίους υπόκειται. Με τον τρόπο αυτό, τα έργα τους συνιστούν ένα ιδιαίτερο στίγμα στη ελληνική λογοτεχνική παραγωγή της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου και αποτελούν ενδιαφέροντα δείγματα της ελληνικής έκφανσης του γυναικείου Bildungsroman. Η έρευνα του ελληνικού Bildungsroman, γενικότερα, και της γυναικείας εκδοχής του, ειδικότερα, η αναλυτική εξέταση κειμένων που μπορούν να καταταχθούν ειδολογικά σε αυτό, ο εντοπισμός μοτίβων και ιδιαιτέρων χαρακτηριστικών των συγκεκριμένων έργων, η σύνδεση τέλος με τη λογοτεχνική παράδοση και τις πολιτισμικές συνθήκες παραγωγής τους αποτελεί ακόμη ένα μεγάλο ζητούμενο στη σύγχρονη κριτική έρευνα, στην οποία θεωρούμε ότι συνεισφέρει η παρούσα εργασία.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. Ελληνική

Αβδελά, Ε. & Ψαρρά, Α. (1985). *Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου : μια ανθολογία*. Αθήνα: Γνώση

Αθανασόπουλος, Β. (2005). *Οι ιστορίες του κόσμου: Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*. Αθήνα: Πατάκης

Αμπατζοπούλου, Φ. (1994). «Αυτοβιογραφικός λόγος: ιστορικοί και μυθιστορηματικοί βίοι στο μυθιστόρημα εφηβείας». *Εντευκτήριο* 28, 74 – 88 (= Αμπατζοπούλου, Φ. (2000). *Η γραφή και η βάσανος: ζητήματα λογοτεχνικής αναπαράστασης*. Αθήνα: Πατάκης, 57 – 83)

Αναγνωστοπούλου, Δ. (2007). *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*. Αθήνα: Πατάκης

Ανδρικοπούλου, Ν. (2007). *Το ταξίδι του Ματαρόα, 1945: Στον καθρέφτη της μνήμης*. Αθήνα: Εστία

Αξιώτη, Μ., *Άπαντα* (1980 – 1986), φιλολογική επιμέλεια Μ. Δούκα – Β. Λαμπρόπουλου. Αθήνα: Κέδρος, τ. Α΄- Θ΄

Αποστολίδου, Β. (2003). *Λογοτεχνία και ιστορία στη μεταπολεμική αριστερά. Η παρέμβαση του Δημήτρη Χατζή 1947 – 1981*. Αθήνα: Πόλις

Αργυρίου, Α. (1985). *Διαδοχικές αναγνώσεις ελλήνων υπερρεαλιστών*. Αθήνα: Γνώση

Αργυρίου, Α. (1988). Εισαγωγή στο *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία: Από τον πόλεμο του ’40 ως τη δικτατορία του ’67*. Αθήνα: Σοκόλης

Αργυρίου, Α. (2004). *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του ετεροκαθορισμένου εμφυλίου πολέμου (1945 – 1949)*. τ. Δ΄. Αθήνα: Καστανιώτης

Αργυρίου, Α., Ζήρας, Α., Κοτζιάς, Α., Κουλουφάκος, Κ. (1988). «Συζήτηση για τη μεταπολεμική πεζογραφία». Επίμετρο στο *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία: Από τον πόλεμο του ’40 ως τη δικτατορία του ’67*. Αθήνα: Σοκόλης, 345 – 379 (πρώτη δημοσίευση *Διαβάζω* 5 – 6, Νοέμβριος 1979 – Φεβρουάριος 1977)

Αρσενίου, Ε. (2003). *Νοσταλγοί και πλαστουργοί. Έντυπα, κείμενα και κινήματα στη μεταπολεμική εποχή*. Αθήνα: παραφερνάλια – τυπωθήτω

Βαρίκα, Ε. (1988). «Μια δημοσιογραφία στην υπηρεσία της “γυναικείας φυλής”». *Διαβάζω* 198, 6 – 12

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Βαρίκα, Ε. (1996). *Η εξέγερση των κυριών : η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*. Αθήνα: Κατάρτι

Βαρίκας, Β. (1948). «Μιμίκας Κρανάκη *Contre Temps*». εφημ. *Τα Νέα*, 23 – 1 – 1948

Βαρίκας, Β. (1979). *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία*. εισαγ. Α. Αργυρίου. Αθήνα: Πλέθρον

Βασιλακάκος, Γ. (2000). *Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος στη μεταπολεμική πεζογραφία (1946 – 1958)*. Αθήνα: Ελληνικά γράμματα

Βασιλαράκης, Ι. Ν. (2004). «Εσωτερικός και μυητικός λόγος σε ελληνικά νεανικά μυθιστορήματα μαθητείας των τελευταίων χρόνων. Μια μικρή δειγματική περιήγηση.», στο Τασούλα Τσιλιμένη (επιμ.). *Το σύγχρονο παιδικό – νεανικό μυθιστόρημα*. Αθήνα: Σύγχρονοι Ορίζοντες, 37 – 50

Βελουδής, Γ. (1992). *Μονά – ζυγά. Δέκα νεοελληνικά μελετήματα*. Αθήνα: Γνώση

Βελουδής, Γ. (1994). *Γραμματολογία: Θεωρία Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Δωδώνη

Βερβενιώτη, Τ. (1994). *Η γυναίκα της Αντίστασης: η είσοδος των γυναικών στην πολιτική*. Αθήνα: Οδυσσέας

Βουρνάς, Τ. (1949). «Μιμίκας Κρανάκη *Contre Temps*. Μυθιστόρημα». *Ελεύθερα Γράμματα* 4 – 5 (Μάιος – Ιούνιος 1940), 230

Γιάκος, Δ. (1982). «Ελληνίδες της λογοτεχνίας». *Νέα Εστία* 180 (Δεκέμβριος), 180 – 207

Γιαλουράκης, Μ. (1947). «Τα Νέα Βιβλία: Εικοστός αιώνας της Μέλπως Αξιώτη». *Εφημερίς* (22 Ιανουαρίου 1947)

Δεληγιάννης, Ι. (2006). *Η κρίση του ιδεολογήματος της ελληνικότητας στη νεοελληνική πεζογραφία κατά την α΄ μεταπολεμική περίοδο*. Γ΄ Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (2 – 4 Ιουνίου 2006)

Δερμιτζάκης, Μ. (2000). *Αφηγηματικές Τεχνικές: Ελληνική Πεζογραφία και Δραματουργία*. Αθήνα: Gutenberg

Δεσποτόπουλος, Κ. Ι. (1964). *Φιλολογικά*. Αθήνα: Φέξης

Δημάδης, Κ. Α. (2004). *Δικτατορία, πόλεμος και πεζογραφία. 1936 – 1944*. Αθήνα: Εστία

Δικταίος, Α. (1961). «Μαργαρίτα Λυμπεράκη. Η αναζήτησις της ελευθερίας και της ταυτότητος». Εφημ. *Μεσημβρινή*, 16 Φεβρουαρίου 1961

Έσσε, Έ. (1961). *Ντέμιαν*, μετ. Μ. Κουμανταρέα. Αθήνα: Γαλαξίας

Ευελπίδης, Χ. (1947). *Η μυθιστορηματική λογοτεχνία*. Αθήνα: *χ.έ.*

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Ζήρας, Α. (2007). «Μέλπω Αξιώτη». *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*. Αθήνα: Πατάκης

Ζήρας, Α. & Πούχνερ, Β. (2007). «Μαργαρίτα Λυμπεράκη». *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*. Αθήνα: Πατάκης

Θρύλος, Α. (1947). Κριτική για τα *Ψάθινα καπέλα*. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 3, 127

Ιγγλέση, Χ. (1994[4]). *Πρόσωπα γυναικών, προσωπεία της συνείδησης: Συγκρότηση της γυναικείας ταυτότητας στην ελληνική κοινωνία*. Αθήνα: Οδυσσέας [1990[1]]

Κακαβούλια, Μ. (2003). *Μελέτες για τον αφηγηματικό λόγο*. Αθήνα: Ψυχογιός

Καλλίνης, Γ. (2001). *Ο μοντερνισμός ενός κοσμοπολίτη: στοιχεία και τεχνικές του μοντερνισμού στο μεσοπολεμικό μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press

Καλλίνης, Γ. (2005). *Εγχειρίδιο αφηγηματολογίας. Εισαγωγή στην τεχνική της αφήγησης*. Αθήνα: Μεταίχμιο

Καλλιπολίτης, Β. (επιμ.) (1991). *Θεωρία της Αφήγησης*. Αθήνα: Εξάντας

Καλογήρου, Τ. (2006). «Οι δάφνες κόπηκαν; Η Eroica και το σύγχρονο εφηβικό μυθιστόρημα». *Διαβάζω* 182 – 185

Καρβέλης, Τ. (1992). «Μέλπω Αξιώτη: Παρουσίαση – Ανθολόγηση». *Η μεσοπολεμική πεζογραφία: Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914 – 1939)*. τ. Β΄. Αθήνα: Σοκόλης, 262 – 333

Καστρινάκη, Α. (1995). *Οι περιπέτειες της νεότητας. Η αντίθεση των γενεών στην ελληνική πεζογραφία (1890 – 1945)*. Αθήνα: Καστανιώτης

Καστρινάκη, Α. (1997). *Η φωνή του γενέθλιου τόπου: μελέτες για την ελληνική πεζογραφία του 20ου αιώνα*. Αθήνα: Πόλις

Καστρινάκη (1998). «Το όνειρο του ταξιδιού στα Ψάθινα καπέλα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη». *Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας. 7η επιστημονική συνάντηση αφιερωμένη στην Ελένη Τσαντσάνογλου*. Θεσσαλονίκη, 367 – 386

Καστρινάκη, Α. (1998β), «Νεαροί καλλιτέχνες στην ελληνική πεζογραφία: Η κουλτούρα του εγωτισμού και κάποιες «ελλείψεις»», *Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου «Οι χρόνοι της Ιστορίας: Για μια Ιστορία της Παιδικής Ηλικίας και της Νεότητας» (Αθήνα, 17 – 19 Απριλίου 1997)*. Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας – Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, σ. 253 – 263

Καστρινάκη, Α. (2003). *Η λογοτεχνία, μια σκανταλιά, μια διαφυγή ελευθερίας*. Αθήνα: Πόλις

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Καστρινάκη, Α. (2005). *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940 – 1950*. Αθήνα: Πόλις

Καψωμένος, Ε. Γ. (1980), «Η αντίθεση φύσης-κουλτούρας στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι». *Σημειωτική και Κοινωνία.* Διεθνές Συνέδριο Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρείας, (Θεσσαλονίκη, 22 - 23 Ιουνίου 1979). Αθήνα: Οδυσσέας (1980: 227-232)

Καψωμένος, Ε. Γ. (1984), «Η διχοτομία "φύση-πολιτισμός" ως κριτήριο οριοθέτησης της πρώτης μεταπολεμικής ποιητικής γενιάς», Συμπόσιο για τη Μεταπολεμική Ποίηση, Ρέθυμνο 29.10.- 2.11.1983). *Σπείρα* 2-3 (Φθιν.-Χειμ. '84), 113-132.

Καψωμένος, Ε. Γ. (1990). *Κώδικες και Σημασίες: Λογοτεχνία – Γλώσσα – Δραματουργία – Κινηματογράφος*. Αθήνα: Εκδόσεις Αρσενίδη

Καψωμένος, Ε. Γ. (1998). «Η σχέση φύσης-πολιτισμού στην ποίηση του Ελύτη»: *Φιλοσοφία, Επιστήμες και Πολιτική. Συγκομιδή προς τιμήν του ομότ. καθηγητή Ευτύχη Μπιτσάκη.* Αθήνα*:* Δαρδανός/Τυπωθήτω, 117 – 127

Καψωμένος, Ε. Γ. (2003). *Αφηγηματολογία: Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*. Αθήνα: Πατάκης

Κεχαγιόγλου, Γ. (2001). *Πεζογραφική Ανθολογία: Αφηγηματικός Γραπτός Νεοελληνικός Λόγος*. ΑΠΘ – Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], 2τ.

Κοκκινάκη, Ν. (2004). «Το μυθιστόρημα της μαθητείας και η ελληνική σύγχρονη εκδοχή του», στο Τασούλα Τσιλιμένη (επιμ.). *Το σύγχρονο παιδικό – νεανικό μυθιστόρημα.* Αθήνα: Σύγχρονοι Ορίζοντες, 51 – 60

Κόκορης, Δ. (1999). *Όψεις των σχέσεων της Αριστεράς με τη λογοτεχνία στο μεσοπόλεμο*. Πάτρα: Αχαϊκές εκδόσεις

Κόμης, Α. (1946). «Δ. Χατζή: «Φωτιά», Μυθιστόρημα». *Ελεύθερα Γράμματα* 40 (5 Απρ. 1946), 102

Κόμης, Α. (1947). «Μέλπως Αξιώτη: Εικοστός Αιώνας (Μυθιστόρημα), Εκδ. Εταιρία Ίκαρος, 1946». *Ελεύθερα Γράμματα* 59 (15 Ιαν. 1947), 30

Κοντολέων, Μ. (2000). *«Μου αρέσει να είμαι συγγραφέας …» (σκέψεις για τη λογοτεχνία)*. εισαγωγή: Β. Δ. Αναγνωστόπουλος. Βόλος: Εκδόσεις Εργαστηρίου Λόγου και Πολιτισμού Π.Θ.

Κορδάτος, Γ. (1983). *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Από το 1453 ως το 1961*. Αθήνα: επικαιρότητα [1962[1]]

Κοτζιά, Ε. (1988). «Μιμίκα Κρανάκη». *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*. Αθήνα: Σοκόλης, τ. Ε, 8 – 53

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Κοτζιά, Ε. (2006). *Ιδέες και αισθητική. Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι 1930 – 1974*. Αθήνα: Πόλις

Κοτζιάς, Α. (1982). *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι*: *κριτικά κείμενα*. Αθήνα: Κέδρος

Κοτζιάς, Α. (1988). «Μεταπολεμικοί πεζογράφοι», στο *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*. Αθήνα: Σοκόλης (Επίμετρο, 380 – 393)

Κούρτοβικ, Δ. (1995). *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς: ένας κριτικός οδηγός*. Αθήνα: Πατάκης

Κρανάκη, Μ. (1947). *Contre – Temps*. Αθήνα: Εστία [2005[6]]

Κρανάκη, Μ. (1950). *Τσίρκο*. Αθήνα: Ίκαρος

Κρανάκη, Μ. (1986). *Διαβάζοντας τον Φρόυντ. Δέκα μαθήματα για την ψυχανάλυση*. Αθήνα: Εστία - Κολλάρος

Κρανάκη, Μ. (1992). *Φιλέλληνες: 24 γράμματα μιας Οδύσσειας*. Αθήνα: Ίκαρος

Κρανάκη, Μ. (1993). «Εμείς (Η γενηά του 40 στην Ελλάδα)». *Πάροδος*, 675 – 680

Κρανάκη, Μ. (2003). «Γιατί δεν έγραψα για την Κατοχή και τον Εμφύλιο». *Διαβάζω* 438, 36 – 42

Κρανάκη, Μ. (2004). *Αυτογραφία*. Αθήνα: Ίκαρος

Κρανάκη, Μ. (2005). *Ετερογραφία: Ελληνο-γαλλικά κείμενα 1947 – 2000*. Αθήνα: Ίκαρος

Κρανάκη, Μ. (2007α). «Σελίδες ξενητειάς». *Νέα Κοινωνιολογία* 43 (χειμώνας 2006 – 2007), 111 – 119

Κρανάκη, Μ. (2007β). «*Ματαρόα» σε δύο φωνές: Σελίδες ξενητιάς*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Κυριαζόπουλος, Σ. (1977). *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στη ζωγραφική*. Αθήνα: Τροπές

Κώττη, Α. (1997). *Γιάννης Ρίτσος Ένα σχεδίασμα βιογραφίας*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα

Λαδογιάννη, Γ. (1993). *Κοινωνική κρίση και αισθητική αναζήτηση στο μεσοπόλεμο. Η παρέμβαση του περιοδικού* Ιδέα. Αθήνα: Οδυσσέας

Λάζος, Χ. Δ. (2001). *Πεθαίνοντας στη Μαδρίτη*. Αθήνα: Αίολος

Λαλαγιάννη, Β. (2006). «Ανάμεσα στο εδώ και το εκεί. Η αναζήτηση της ταυτότητας στο έργο της Μιμίκας Κρανάκη». *Δια – Κείμενα* 8, 73 – 86

Λαμπρινίδη, Χ. (2002). *Η δι-εκδίκηση της Barbie: δοκίμια για τη γυναικεία γραφή*. Αθήνα: Κοχλίας

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Λιάκος, Α. (1990). «Ζητούμενα ιδεολογίας της γενιάς του ’30». *Θεωρία και Κοινωνία* 3 (Δεκέμβριος), 7 – 22

Λυοτάρ, Ζ. Φ. (1993). *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*. Αθήνα: Γνώση

Ματθαίου, Α., Πολέμη, Π. (1999). *Διαδρομές της Μέλπως Αξιώτη 1947 – 1955. Μαρτυρίες και κείμενα από τα Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας*. Αθήνα: Θεμέλιο

Μαυρουδής, Κ. (2008). «Σενάριο για τη ζωή και το έργο της Μέλπως Αξιώτη». *Κ: Περιοδικό κριτικής λογοτεχνίας και τεχνών* 16 (Ιούνιος), 4 – 21

Μελετόπουλος, Μ. Η. (2007). «Από το Ματαρόα μέχρι την Μεταπολίτευση». *Νέα Κοινωνιολογία* 43 (χειμώνας 2006 – 2007), 108 – 110

Μελισσαράτου, Γ. (1996 – 1997). «Το μυθιστόρημα *Eroica* ως Bildungsroman: Κριτικά ξαναδιαβάσματα και μια πρόταση τυπολογικού προσδιορισμού». *Ελί–τροχος* 11 (χειμώνας), 103 – 121

Μελισσαράτου, Γ. (1998). «Το πορτρέτο του καλλιτέχνη ως νεαρού Κωνσταντινοπουλίτη και τα πορτρέτα ευρωπαίων συγγενών του». *Ο εξω – Ελληνισμός: Κωνσταντινούπολη και Σμύρνη 1800 – 1922. Πνευματικός και κοινωνικός βίος*. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 217 – 237

Μεραναίος, Κ. (1947). Κριτική για τα *Ψάθινα καπέλα*. *Ο Αιώνας μας* 1, 319

Μήλας, Σ. (1989). *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός και η σχέση του με την στρατευμένη τέχνη*. Αθήνα: Καρανάσης

Μηλιώνης, Χ. (1991). Με το νήμα της Αριάδνης : μεταπολεμική πεζογραφία, ερμηνεία κειμένων. Αθήνα: Σοκόλης

Μικέ, Μ. (1995). «Επικίνδυνες ακροβασίες: Για τον *Εικοστό Αιώνα* της Μέλπως Αξιώτη». Επιστημονικό συμπόσιο: *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945 – 1995)*. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 217 – 237

Μικέ, Μ. (1996). *Μέλπω Αξιώτη· Κριτικές περιπλανήσεις*. Αθήνα: Κέδρος

Μικέ, Μ. (2007). «Έμφυλη και φυλετική διαφορά στον “Γιούγκερμαν” του Μ. Καραγάτση». *Νέα Εστία* 1798, 442 – 476

Μουλά, Ε. (2009). «Η διαχρονική δεξίωση της έννοιας της εφηβείας και το Bildungsroman», στο Τ. Τσιλιμένη (επιμ.). *Σύγχρονα κοινωνικά θέματα στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία: Ξεκλειδώνοντας τα μυστικά της σημερινής κοινωνίας*.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Βόλος: Εκδόσεις Εργαστηρίου Λόγου και Πολιτισμού Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, 181 – 196

Μουλλάς, Π. (1992). *Παλίμψηστα και Μη: Κριτικά Δοκίμια*. Αθήνα: Στιγμή

Μουλλάς, Π. *et al*. (1997). *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945 – 1995)*. Επιστημονικό συμπόσιο (7 και 8 Απριλίου 1995). Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας

Μουτζάν – Μαρτινέγκου Ε. & Αθανασόπουλος Β. (1999). *Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Ωκεανίδα

Μπαλτά, Β. (2005). «Εκπατρισμός, ετερότητα και αναζήτηση ταυτότητας σε κείμενα της σύγχρονης ελληνικής λογοτεχνίας της διασποράς στη Γαλλία» στο Ρ. Τσοκαλίδου & Μ. Παπαρούση (επιμ.). *Θέματα ταυτότητας στην ελληνική διασπορά. Γλώσσα και λογοτεχνία*. Αθήνα: Μεταίχμιο

Μπαρούτας, Κ. (2006). *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην ελληνική τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*. Αθήνα: Εκδόσεις Τέχνης Οίστρος

Μπαχτίν, Μ. (1980). *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*. Αθήνα: Πλέθρον

Νάθενας Γ. (κ.ά.) [επιμ. κειμένων Θανάσης Βασιλείου] (2007). *Από τα παμφορεία στο Μετρό. 170 χρόνια δημόσιες συγκοινωνίες Αθηνών – Πειραιώς – Περιχώρων*. Αθήνα: Μίλητος

Ντουνιά, Χ. (1996). *Λογοτεχνία και πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*. Αθήνα: Καστανιώτης

Ξενόπουλος, Γρ. (1948). «Μιμίκας Κρανάκη *Contre Temps*». *Η Διάπλασις των Παίδων*, 17 – 1 – 1948

Ξηραδάκη, Κ. (1988). *Το φεμινιστικό κίνημα στην Ελλάδα. Πρωτοπόρες Ελληνίδες 1830 – 1936*. Αθήνα: Γλάρος

Παγανός, Γ. Δ. (1988). «Δημήτρης Χατζής», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του ’40 ως τη δικτατορία του ’67*. Αθήνα: Σοκόλης, τ. Η΄, 172 – 249

Πάγκαλος, Ι. (2005). *Αρρενωπότητα και Bildungsroman : ένα παράδειγμα συγκριτικής ανάλυσης (Johann Wolfgang Goethe Wilhelm Meisters Lehrjahre και Στρατής Τσίρκας Ακυβέρνητες Πολιτείες)*. ΑΠΘ (ανέκδοτη διδακτ. διατριβή)

Πάγκαλος, Ι. (2007). «Bildungsroman». *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*. Αθήνα: Πατάκης

Παναγιωτόπουλος, Ι. Μ. (1941). Πνευματική Ζωή, Ε΄, (10 Μαρτίου 1941), 31

Πανσέληνος, Α. «Μιμίκας Κρανάκη *Contre Temps*». εφημ. *Η Μάχη*, 15 – 12 – 1947

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Παπαρούση, Μ. (2005). *Σε αναζήτηση της σημασίας. Αφηγηματολογικές προσεγγίσεις σε πεζογραφικά κείμενα του 19ου και του 20ου αιώνα*. Αθήνα: Μεταίχμιο

Παπαταξιάρχης, Ε. (2006). *Περιπέτειες της ετερότητας: η παραγωγή της πολιτισμικής διαφοράς στη σημερινή Ελλάδα*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια

Παπαταξιάρχης, Ε. & Παραδέλλης, Θ. (1992). *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα : ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Καστανιώτης

Πολίτη, Τ. (2006). *Περί αμαρτίας, πάθους, βλέμματος και άλλων τινών*. Αθήνα: Άγρα

Πολίτης, Λ. (1978). *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: ΜΙΕΤ

Ραφαηλίδης, Β. (1966). «Εικοστός αιώνας. Μυθιστόρημα.». *Δημοκρατική αλλαγή* (24 Δεκ. 1966)

Ριζάκη, Ε. (2007). *Οι «γράφουσες» Ελληνίδες. Σημειώσεις για τη γυναικεία λογιοσύνη του 19ου αι*. Αθήνα: Κατάρτι

Σακαλάκη, Μ. (1984). *Κοινωνικές ιεραρχίες και συστήματα αξιών. Ιδεολογικές δομές στο νεοελληνικό μυθιστόρημα 1900 – 1980*. Αθήνα: Κέδρος

Σαμίου, Δ. (1988). «Η διεκδίκηση της ισότητας: τα φεμινιστικά έντυπα το Μεσοπόλεμο (1920 – 1940)». *Διαβάζω* 198, 23 – 28

Σαχίνης, Α. (1948). «Τα γράμματα. Πεζογραφήματα». εφημ. *Έθνος* 26 – 4 – 1948, 4

Σαχίνης, Α. (1983). *Η σύγχρονη πεζογραφία μας. Το μυθιστόρημα της εφηβικής ηλικίας. Οι ταξιδιωτικές εντυπώσεις. Το πολεμικό μυθιστόρημα*. Αθήνα: Εστία (1951[1])

Σαχίνης, Α. (1984). *Νέοι πεζογράφοι: είκοσι χρόνια νεοελληνικής πεζογραφίας* (1945 - 1965). Αθήνα: Εστία (1965[1])

Σκλαβενίτη, Κ. (1988). «Τα γυναικεία έντυπα 1908 – 1918». *Διαβάζω* 198, 13 – 22

Σκουτέρη – Διδασκάλου, Ε. (1991). *Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα*. Αθήνα : Ο Πολίτης

Στασινόπουλος, Μ. Δ. (1951). «Το ιστορικό του βραβείο των δώδεκα». *Νέα Εστία* 570 (1951), 479 – 481

Σταυροπούλου, Ε. (2001). *Προτάσεις ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής: Μήτσος Αλεξανδρόπουλος, Σπύρος Πλασκοβίτης, Αντρέας Φραγκιάς, Μάριος Χάκκας, Δημήτρης Χατζής*. Αθήνα: Σοκόλης

Συνοδινού, Κ. (1995). «Ο Τηλέμαχος στην Οδύσσεια: πορεία προς την ενηλικίωση». *Φιλολογική* 51, 4 – 10

Σφήκας, Θ. Δ. (2000). *Η Ελλάδα και ο ισπανικός εμφύλιος πόλεμος: Ιδεολογία, Οικονομία, Διπλωματία*. Αθήνα: Στάχυ

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Σωτηρίου, Δ. (1966). «Μέλπω Αξιώτη: γυναικείες μορφές της λογοτεχνίας μας». *Η Αυγή* (25 Δεκ. 1966)

Τερτς Α. (= Σινιάφσκι Αντρέι) (1957). *Τι είναι σοσιαλιστικός ρεαλισμός*. μτφ. Τατιάνα Ντίκο. Αθήνα: Λαδιάς

Τζιόβας, Δ. (1989). *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*. Αθήνα: Οδυσσέας

Τζιόβας, Δ. (1990). «Η οπτική γωνία στην αφήγηση και οι υπαγορεύσεις της πλοκής». *Σπείρα* 1 (καλοκαίρι 1990), 48 – 55

Τζιόβας, Δ. (2002). *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης: Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*. Αθήνα: Οδυσσέας (1993[1])

Τζιόβας, Δ. (2003). *Μετά την αισθητική: Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας (1987[1])

Τζιόβας, Δ. (2007). *Ο άλλος εαυτός: ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία / Δημήτρης Τζιόβας*. μετάφραση Άννα Ρόζενμπεργκ, θεώρηση μετάφρασης – επιμέλεια Ουρανία Ιορδανίδου. Αθήνα: Πόλις

Τζούμα, Α. (1991). *Η διπλή ανάγνωση του κειμένου: Για μια κοινωνιοσημειωτική της αφήγησης*. Αθήνα: Επικαιρότητα

Τριχιά – Ζούρα, Μ. (1984). «Μαργαρίτα Λυμπεράκη: Η ζωή της και η λογοτεχνική της πορεία από το Μυθιστόρημα στο Θέατρο.» *Παρουσία* 2, 109 – 128

Τσατσούλης, Δ. (1997). *Η Περιπέτεια της Αφήγησης: Δοκίμια Αφηγηματολογίας για την Ελληνική και Ξένη Πεζογραφία*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα

Τσερμέγκας, Σ. & Τσιρμιράκης, Λ. (1987). *No Pasaran - Έλληνες αντιφασίστες εθελοντές στην Ισπανία.* Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή

Φαρίνου – Μαλαματάρη, Γ. (1987). *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887 – 1910*. Αθήνα: Κέδρος

Φαρίνου – Μαλαματάρη, Γ. (1988). «Μαργαρίτα Λυμπεράκη. Παρουσίαση – ανθολόγηση». *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία: Από τον πόλεμο του ’40 ως τη δικτατορία του ’67*. Αθήνα: Σοκόλης, τ. Ε, 130 – 148

Φαρίνου – Μαλαματάρη, Γ. (2001). «Αφήγηση / Αφηγηματολογία. Μια επισκόπηση.» *Νέα Εστία* 1735 (Ιούνιος), 972 – 1017

Φωτιάδης, Δ. (1945). «Τι πιστεύουμε». *Ελεύθερα Γράμματα* 1 (5 Μαΐου 1945), 1 – 2

Χαραλαμπίδου, Ν. (1991). «Αφηγηματική τεχνική και ιδεολογία: οι λογοτεχνικές προσδοκίες της Αριστεράς (1945 – 1955) και η περίπτωση του Δημήτρη Χατζή». *Σπείρα* 2, 113 – 145

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Χατζηδημητρίου – Παράσχου, Σ. (2008). *Παιδική και νεανική ηλικία. Πρόσωπα – Κείμενα – Ζητήματα.* Αθήνα: Ελληνοεκδοτική

Χατζής, Δ. (1982). «“ … Η πίστη δεν είναι μια προσωπική υπόθεση”, μια συζήτηση με τον Αλέξη Ζήρα». *Γράμματα και Τέχνες* 3 (Μάρτιος), 4

Χατζής, Δ. (1988). *Φωτιά*. Αθήνα: Κείμενα

Χατζίνης, Γ. (1947). Κριτική για τα *Ψάθινα καπέλα*. *Νέα Εστία* 42, 1079 – 1080

Χατζίνης, Γ. (1948). «Μιμίκας Κρανάκη *Contre Temps*». *Νέα Εστία*, 384 – 385

Ψαρρά, Α. (1988). «Χρονικό μιας μετάβασης (1934 – 1948)». *Διαβάζω* 198, 29 – 36

Β. Ξενόγλωσση και μεταφρασμένη στα ελληνικά

Abel, E., Hirsch, M., Langland, E. (επιμ.) (1983). *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Hanover N. H. – London: University Press of New England

Aikin, J. P. (1992). “Baroque”, στο *A Concise History of German Literature to 1900*, επιμ. Kim Vivian. Columbia: Camden House, 91 – 122

Alden, P. (1986). *Social Mobility in the English Bildungsroman: Gissing, Hardy, Bennett, and Lawrence*. Ann Arbor: UMI

Al-Mousa, N. (1984). *Self-cultivation as a literary theme: the German Bildungsroman and its French and English counterparts*. Essex: University of Essex

Al-Mousa, N. (1993). “The Arabic Bildungsroman: A Generic Appraisal**”** *International Journal of Middle East Studies* 25. 2, 223 – 240

Al-Mousa, N. (2006). “The Changing Image of the Heroine in the Arabic Female Bildungsromane”. *Middle Eastern Literatures* 9.3, 257 – 270

Amos, M. P. (1991). *Bildung : the relation between the self and culture in Schiller, Hegel and Nietzsche*. Cambridge: Cambridge University Press

Amrine, F. (1987). “Rethinking the ‘Bildungsroman’.” *Michigan Germanic Studies* 13.2, 119 – 139

Anastasopoulou, M. (1991). “Bildung, awakening and self-redefinition in contemporary Greek women novelists”. *Modern Greek Studies Yearbook* 7, 259 – 285

Anastasopoulou, M. (2001). “Feminist Awareness and the Greek Women Writers at the Turn of the Century: The Case of Kalliroe Parren and Alexandra Papadopoulou.”, στο Philip Carabott (επιμ.). *Greek Society in the Making, 1863 – 1913*. Aldershot: Ashgate, 161 – 175

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Ankele, F. C. (1926). *Thomas Manns Zauberberg als bildungsroman*. Thesis (M.A.), University of Washington

Aragon, L. (1986). «Για τον «Εικοστό Αιώνα» της Μέλπως Αξιώτη». μτφ. Α. Φωστιέρη. *Η λέξη* 55 (Ιούν. 1986), 593 [πρωτ. στα γαλλ. 1948]

Bakhtin, M. (1986). *Speech Genres & Other Late Essays*, μτφ. Vern W. McGee, επιμ. C. Emerson & M. Holquist. Austin: University of Texas Press

Bakhtin, M. M. (2000). *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφ. Α. Ιωαννίδου, επιμ. Β. Χατζηβασιλείου, επίμετρο Δ. Τζιόβας. Αθήνα: Πόλις

Bakhtin, M. M. (1980). *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, μτφ. Γ. Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον (πρωτ. 1975 ρωσ., 1978 γαλλ.)

Bal, M. (1981). "Notes on Narrative Embedding". *Poetics Today* 2.2, 41 – 59

Bal, M. (1983). "The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative.", μτφ. Jane E. Lewin. *Style* 17 (1983), 234 – 269

Bal, M. (1985). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, μετ. C. van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press (πρωτ. 1977)

Bal, M. (1993). "First Person, Second Person, Same Person: Narrative as Epistemology". *New Literary History* 24, 293 – 320

Bal, M. (1996). "Second-person narrative". *Paragraph : the Journal of the Modern Critical Theory Group* 19.3, 179 – 204

Bancaud-Maënen, F., & Thomasset, C. A. (1998). *Le roman de formation au XVIIIe siècle en Europe*. Paris: Armand Colin

Banfield, A. (1982). *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction.* London: Routledge and Kegan Paul

Bannett, E. T. (1991). "Rewriting the Social Text: The Female Bildungsroman in Eighteenth – Century England", στο Hardin (1991), 195 – 227

Barnard, F. M. (1965). *Herder's Social and Political Thought: From Enlightenment to nationalism*. Oxford: Clarendon Press

Barney, R. A. (1993). "Subjectivity, the Novel, and the *Bildung* Blocks of Critical Theory." *Genre* 26, 359 – 375

Barthes, R. (1966). "Introduction à l' analyse structurale des récits", *Communications* 8, σ. 1 – 27 (= Barthes 1988, 93 – 136)

Barthes, R. (1988). *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*. Αθήνα: Πλέθρο

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Beaton, R. (1999). *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και πεζογραφία, 1821 – 1992*. μτφ. Ευαγγελία Ζουργού – Μαριάννα Σπανάκη. Αθήνα: Νεφέλη

Beddow, M. (1982). *The fiction of humanity: studies in the Bildungsroman from Wieland to Thomas Mann*. Anglica Germanica. Cambridge: Cambridge University Press

Bénard, J., & Hayward, A. (2006). *La rhétorique au féminin*. [Québec]: Éditions Nota bene

Beutin, W. et al. (1994). *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler

Blackwell, J. (1982). *Bildungsroman mit Dame. The Heroine in the German Bildungsroman from 1770 to 1900*. διδακτ. διατρ. University of Indiana

Blanckenburg, F. von (1965) [1774]. *Versuch über den Roman*. (Stuttgart: Metzler. πρωτότυπο: Leipzig und Leignitz).

Boes, T. (2006). "Modernist Studies and the Bildungsroman: A Historical Survey of Critical Trends". *Literature Compass* 3. 2, 230 – 243

Booth, W. C. (1983). *The rhetoric of fiction*. Chicago: The University of Chicago Press

Borcherdt, H. H. (1941). "Der deutsche Bildungsroman", στο Selbmann (1988), 182 – 238

Borker, R. (1980). "Anthropology: Social and cultural perspectives", στο McConnell-Ginet, S., Borker, R., Furman, N. (επιμ.). *Women and language in literature and society*. New York: Praeger, 25 – 46

Bortoft, H. (1996). *The Wholeness of Nature: Goethe's Way Toward a Science of Conscious Participation in Nature*. New York: Lindisfarne Press

Bourdieu. P. (1993). The field of cultural production. Oxford: Blackwell

Braendlin, B. H. (1983). "*Bildung* in Ethnic Women Writers". *Denver Quarterly* 17, 75 – 87

Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and the Fiction Film.* London: Routledge

Brée, G. (1983). *L'Écriture féminine*. [Madison, Wis.]: University of Wisconsin Press

Bremond, C. (1973). *Logique du récit*. Paris: Seuil

Bresnick, A. (1998). "The Paradox of Bildung: Balzac's "Illusions Perdues"**.** *MLN* 113 (4), 823 – 850

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Brewer, C. (2002). Resignation and Rebellion: The Dual Narrative of Johanna Schopenhauer's Gabriele. *The German Quarterly.* 75.2, 181 – 195

Broman, E. (2004). “Narratological Focalization Models. A Critical Survey”, στο G. Rossholm (επιμ.). *Essays on Fiction and Perspective*. Frankfurt a. M.. Peter Lang Verlag, 57 – 89

Brown-Guillory, E. (1996). *Women of color: mother-daughter relationships in 20th-century literature*. Austin: University of Texas Press

Bruford, W. H. (1975). *The German Tradition of Self-Cultivation: ‘Bildung’ from Humboldt to Thomas Mann*. Cambridge: Cambridge University Press

Bryden, M. (2006). “Helene Cixous's Ecriture Feminine”. *European Journal of Women Studies* 13.2, 167 – 168

Buckley, J. H. (1974). *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambride: Harvard University Press

Bürger, C. (1990). *Leben Schreiben: Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*. Stuttgart: Metzler

Burton, C. (1985). *Subordination Feminism and social theory*. Sydney: Allen & Unwin

Bussie, J. A. (2007). *The laughter of the oppressed*. London: T & T Clark

Camatsos, E. (2001). *Gendering Narration?: The Female “I” in Modern Greek Prose Fiction, 1924 – 1962.* Αδημοσίευτη διδακτ. διατριβή. University of Cambridge

Camatsos, E. (2005). “Defining the Female “I” in the Public Domain: The Narrators of Lilika Nakou’s Παραστρατημένοι and Margarita Liberaki’s Τα ψάθινα καπέλα.” *Journal of Modern Greek Studies* 23, 39 – 64

Castle, G. (2006). *Reading the modernist Bildungsroman*. Gainesville, FL: University Press of Florida.

Chamberlain, M & Thompson, P. (1998) (επιμ.). *Narrative and Genre*. London / New York: Routledge

Chardin, P., & Boulanger, A. (2007). *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*. Paris: Kimé

Chatman, S. (1978). *Story and discourse: narrative structure in fiction and film.* Ithaca: Cornell University Press

Chatman, S. (1986). “Characters and Narrators: Filters, Center, Slant, and Interest-Focus.” *Poetics Today* 7, 189 - 204

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Chatman, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film.* Ithaca: Cornell University Press

Chodorow, N. (1978). *The reproduction of mothering: psychoanalysis and the sociology of gender*. Berkeley: University of California Press

Ci, J. (1988). "An Alternative to Genette's Theory of Order." *Style* 22, 19 – 41

Cocalis, S. L. (1978). "The Transformation of *Bildung* from Image to an Ideal." *Monatshefte* 7, 339 – 411

Cohn, D. – Genette, G. (1992). "A Narratological Exchange.", στο Fehn, A. (επιμ.). *Never ending stories: towards a Critical Narratology*. Princeton: Princeton University Press

Cohn, D. (1978). *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, N.J.: Princeton University Press

Cohn, D. (1981). "The Encirclement of narrative. On Franz Stanzel's Theorie des Erzählens", *Poetics Today* 2, 157 – 182

Cohn, D. (2001). *Διαφανή Πρόσωπα. Αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία,* μτφ. Δ. Γ. Μπεχλικούδη. Αθήνα: Παπαζήσης (πρωτ. 1978)

Collins, W. P. (2006). *Tracing personal expansion: reading selected novels as modern African Bildungsromane*. Lanham, Md: University Press of America

Contreras Elvira, C., & Juaristi, J. (2007). *Bildungsroman*. Colección Esquenocomo, 12. Sevilla: Point de Lunettes

Cornillon, S. K. (επιμ.) (1972). *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives.* Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press

Courtés, J. (1971). *Nature et culture dans les 'Mythologiques' de Cl. Lévi-Strauss*. [Urbino]: Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Università di Urbino

Cox, R. et al. (1999). "Vicarious learning from dialogue and discourse". *Instructional Science* 27.6, 431 – 458

Culler, J. (1975). "Towards a Theory of Non-Genre Literature." στο Federman, R. (επιμ.). Surfiction. Chicago: Swallow Press (1981[2]), 255 – 262

Currie, M. (1998). *Postmodern Narrative Theory*. London: Macmillan

Davidson, C. & Broner, E. (επιμ.) (1980). *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*. New York: Frederick Ungar Publishing

De Lauretis, T. (1986) (επιμ.). *Feminist Studies, Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Declerck, D. (2003). “How to manipulate tenses to express a character’s point of view”. *Journal of Literary Semantics* 32.2, 85 – 113

DelConte, M. (2003). “Why You Can't Speak: Second-Person Narration, Voice, and a New Model for Understanding Narrative”. *Style* 37.2, 204.

Denissi, S. (2001). “The Greek Enlightenment and the Changing Cultural Status of Women.” *Σύγκριση* 12, 42 – 47

Diengott, N. (1988). “Narratology and Feminism”. *Style* 22.1, 42 – 51

Dilthey, W. (1906). *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hoľderlin*. Leipzig: Teubner

Dobbs, J. (1976) “The Blue-Stockings: Getting It Together”. *Frontiers: A Journal of Women Studies* 1.3 (χειμώνας), 81-93

Dohmen, G. (1964). *Bildung und Schule. Die Entstehung des deutschen Bildungsbegriffs und die Entwicklung seines Verhältnisses zur Schule*. τ. 1: *Der religiöse und der organologische Bildungsbegriff*. Weinheim: Beltz

Dohmen, G. (1964). *Bildung und Schule. Die Entstehung des deutschen Bildungsbegriffs und die Entwicklung seines Verhältnisses zur Schule*. τ. 2: *Die Entstehung des pädagogischen Bildungsbegriffs und seines Bezugs zum Schulunterricht*. Weinheim: Beltz

Doležel, L. (1967). “The typology of the Narrator: Point of View in Fiction”, στο *To Honor Roman Jacobson*, τ. 1. The Hague: Mouton, 541 – 552

Doležel, L. (1973). *Narrative modes in Czech Literature*. Toronto: University of Toronto Press

Dornelas, M. C. & Dornelas, O. (2005). “From leaf to flower: revisiting Goethe's concepts on the ¨metamorphosis¨ of plants.” *Braz. J. Plant Physiol.* 17 (4), 335-344

Driskill, R. T. (1997). *Madonnas and Christs, maidens and knights: sexual confusion in the Bildungsromans of D.H. Lawrence and André Gide*. Sexuality and literature, vol. 6. New York: Peter Lang

Duncan, P. (2004). *Tell this silence: Asian American women writers and the politics of speech*. Iowa City: University of Iowa Press

DuPlessis, R. B. (1985). *Writing beyond the ending: narrative strategies of twentieth-century women writers*. Bloomington: Indiana University Press

Ellis, L. (1999). *Appearing to Diminish: Female Development and the British Bildungsroman, 1750 – 1850*. Lewisburg / London: Associated University Press

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Farinou – Malamatari, G. (1988). “The novel of adolescence written by a woman: Margarita Limberaki”, στο R. Beaton (επιμ.). *The Greek Novel A.D. 1 – 1985*. London: Croom Helm, 103 – 109

Felski, R. (1986). “The Novel of Self-Discovery: A Necessary Fiction?” *Southern Review* 19, 131 – 148

Felski, R. (1989). *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. London: Hutchinson Radius

Feng, P. (1998). *The Female* Bildungsroman *by Toni Morrison and Maxine Hong Kingston: A Postmodern Reading*. Modern American Literature vol. 10. New York: Peter Lang

Fludernik, M. (επιμ.) (1994). *Second-Person Narrative*. Special Issue. *Style* 28.3

Fludernik, M. (1996). *Towards a “Natural” Narratology*. London: Routledge

Fludernik, M. (2001). “New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing”. *New Literary History* 32, 619–638

Fludernik, M. & Margolin, U. (2004). *Introduction*. Special issue. *Style* 38.2 (καλοκ. 2004), 148 – 187

Foley, B. (1993). *Radical representations: politics and form in U.S. proletarian fiction, 1929-1941*. *Post-contemporary interventions*. Durham: Duke University Press

Forstl, H., Angermeyer, M. Howard, R. (1991). “Karl Philipp Moritz' Journal of Empirical Psychology (1783-1793): an analysis of 124 case reports.” *Psychol. Med*. 21.2, 299 – 304

Fowler, A. (1982). *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press

Fowler, R. (1977). *Linguistics and the Novel*. London: Methuen

Fraiman, S. (1993). *Unbecoming Women: British Women Writers and The Novel of Development*. New York: Columbia University Press

Freud, S. (1959). *Female Sexuality*. Collected Papers, v. 5, XXIV. New York: Basic Books [1931[1]]

Frey, J. (1985). *Living Stories, Telling Lives*. Ann Arbor: University of Michigan Press

Friday, N. (1977). *My Mother / Myself: the daughter’s search for identity*. New York: Dell

Fuderer, L. S. (1990). *The Female Bildungsroman in English. An Annotated Bibliography of Criticism*. New York: MLA

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Füger, W. (1993). “Stimmbrüche: Varianten und Spielräume narrativer Fokalisation“, στο *Tales and “their telling difference”: Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift für Franz K. Stanzel*, επιμ. H. Foltinek, W. Riehle, W. Zacharasiewicz. Heidelberg: Winter, 43 – 60

Fuhrmann, M. (2002). *Bildung. Europas kulturelle Identität*. Stuttgart: Reclam

Fürnkäs, J. (1977). *Der Ursprung des psychologischen Romans: Karl Philipp Moritz' "Anton Reiser"*. Stuttgart: Metzler

Gal, S. (1995). “Language, Gender, and Power: An Anthropological Review”, στο Hall & Bucholtz, 169 – 182

Gardiner, J. K. (1981). “The (Us)es of (I)dentity: A Response to Abel’s ‘(E)merging (I)dentities’”. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 6.3, 436 – 442

Gemmeke, M. (2004). *Frances Burney and the female Bildungsroman: an interpretation of The wanderer, or, Female difficulties*. Frankfurt am Main: P. Lang

Genette, G. (1972), *Figures III*. Paris: Seuil

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*, μτφ. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press

Genette, G. (1983), *Nouveau Discours du récit*, Seuil / Poétique, Paris

Genette, G. (1988). *Narrative Discourse Revisited*, μτφ. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press

Genette, G. (2007). *Σχήματα ΙΙΙ. Ο λόγος της αφήγησης: δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*. μτφ. Μπάμπης Λυκούδης, επιμ. Ερατοσθένης Καψωμένος. Αθήνα: Πατάκης

Genette, G., Marin L. & Mathieu – Colas, M. (1987). *Τα όρια της διήγησης*. Αθήνα: Καρδαμίτσας

Gerhard, M. (1926). *Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes "Wilhelm Meister"*. Vierteljahrschrift, Deutsche, fuür Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Buchreihe (9 τ.)

Gibson, A. (1996). *Towards a postmodern theory of narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press

Gilbert, S. M. & Gubar, S. (1979). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press

Gilligan, C. (1982). *In a Different Voice: Psychological Theory and Women’s Development*. Cambridge: Harvard University Press

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Goethe, J. W. v. (1982). *Werke* (14 τ.). München: Hamburger Ausgabe

Goethe, J. W. v. (1995). *Τα χρόνια της μαθητείας του Βίλχελμ Μάιστερ*. μτφ. Άγγελος Παρθένης. Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη (2τ.)

Goldman, E. (1984). *Η κόκκινη Έμμα μιλάει*. Θεσσαλονίκη: Μπαρμπουνάκης

Gonon, P. (1995). "The German concept of Bildung and schools in the 19th century". *Nordisk Pedagogik* 15. 2, 66 – 71

Goodman, C. (1983). "The Lost Brother, The Twin: Women Novelists and the Male-Female Double *Bildungsroman*." *Novel* 17.1, 28 – 43

Gorky, M. (1957). *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός*. μτφ. Α. Σαραντόπουλος. Αθήνα: Μόρφωση

Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale. Recherche de la méthode*. Paris: Larousse=

Greimas, A. J. (2005). *Δομική σημασιολογία. Αναζήτηση μεθόδου*. μτφ. Γιάνης Παρίσης, επιμ. Ερατοσθένης Καψωμένος. Αθήνα: Πατάκης

Griffin, S. (1978). *Women and Nature: The Roaring Inside Her*. New York: Harper and Row

Grimshaw, J. (1986). *Philosophy and Feminism*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Gubar, S. (1983). "The Birth of the Artist as Heroine (Re)production, the *Künstlerroman* Tradition, and the Fiction of Katherine Mansfield", στο *The Representations of Women in Fiction*, επιμ. Carolyn Heilbrun & Margaret Higonnet. Baltimore: John Hopkins University Press

Hall, K. & Bucholtz, M. (1995). *Gender Articulated: Language and the Socially Constructed Self*. London: Routledge

Hamilton, R. (1978).*The liberation of women a study of patriarchy and capitalism*. London: Allen & Unwin

Hanson, V. D., Heath, J. (1998). *Who killed Homer?: the demise of classical education and the recovery of Greek wisdom*. New York / London: Free Press

Hardin, J. (επιμ.) (1991). *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Columbia: University of South Carolina Press

Hardy, B. (1971). *The Appropriate Form: an Essay on the Novel*. London: Athlone Press

Hart, J. (1996). *New Voices in the Nation, Women and the Greek Resistance, 1941 – 1964*. London: Cornell University Press

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Hayashi, H. (2005). “Der deutsche Bildungsroman von Goethe bis Thomas Mann: Zu seiner historischen Entwicklung und seinem heutigen Wert“. Forum of International Development Studies 29, 1 – 13

Hedges, E., & Fishkin, S. F. (1994). *Listening to silences: new essays in feminist criticism*. New York: Oxford University Press

Hegel, G. W. F. (1928). *Vorlesungen über die Ästhetik. Sämtliche Werke*, Stuttgart: Frommanns (1835 – 38[1])

Herder, J. G. (1982). *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. Werke Band 5*. Berlin / Weimar: Aufbau

Herder, J. G. (1990). *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*. Stuttgart: Reclam

Herder, J. G. (1992). *Journal meiner Reise im Jahr 1769.* επιμ. K. Mommsen. Stuttgart: Reclam

Hernadi, P. (1972). *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*. Ithaca [N.Y.]: Cornell University Press

Heuser, M. (1985). “‘Spuren trauriger Selbstvergessenheit’: Möglichkeiten eines weiblichen Bildungsromans um 1800: Friederike Helene Unger.” στο *Frauensprache-Frauenliteratur/Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Texte*. Kontroversen, alte und neue vol. 6. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Göttingen, 30 – 42

Hirsch, M. (1979). “The Novel of Formation as Genre: Between *Great Expectations* and *Lost Illusions*.” *Genre* 12, 293 – 311

Hirsch, M. (1981). “Mothers and daughters.” *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 7**.** 1, 200 – 222

Hirsch, M. (1983). “Spiritual *Bildung*: The Beautiful Soul as Paradigm.” στο Abel *et al.* (1983), 23 – 48

Hirsch, M. (1989). *The Mother / Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana University Press

Hirsch Gottfried, M. & Miles, D. H. (1976). “Defining Bildungsroman as a Genre”. *PMLA* 91.1, 122 – 123

Hirschkop, K. (1990). “Heteroglossia and civil society: Bakhtin's public square and the politics of modernity”. *Studies in the Literary Imagination* 23. 1, 65 – 75

Ho, J. A. (2005). *Consumption and identity in Asian American coming-of-age novels*. New York: Routledge

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Hohendahl, P. U. (1989). *Building a National Literature: The Case of Germany 1830 – 1870*. Ithaca / London: Cornell University Press

Hohr, H. (2002α). "Does beauty matter in education? Friedrich Schiller's neo-humanistic approach". *Journal of Curriculum Studies* 34.1, 59 – 75

Hohr, H. (2002β). "Illusion – How Friedrich Schiller Can Cast Light on *Bildung*". *Journal of Philosophy of Education* 36.3, 487 – 501

Holborn, H. (1982). *A History of Modern Germany: 1648-1840*. Princeton: Princeton University Press

Holub, R. C. (1984). *Reception theory: a critical introduction*. London: Routledge

Hörisch, J. (1983). *Gott, Geld und Glueck zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Horlacher, R. (2004). "*Bildung* – a construction of a history of philosophy of education". *Studies in Philosophy and Education* 23, 409 – 426

Horney, K. (1978). *Η ψυχολογία της γυναίκας*. Αθήνα: Γλάρος

Howe, S. (1930). *Wilhelm Meister and his English Kinsmen: Apprentices to Life*. New York: Columbia University Press

Huff, L. (1983). *A Portrait of The Artist as a Young Woman: The Writer as Heroine in American Literature*. New York: Ungar

Humboldt, W. von. (1960 – 1981). *Werke in fünf Bänden*. επιμ. Flitnen, A., Giel, K.. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

Humboldt, W. von. (1999). *On Language: On Language: On the Diversity of Human Language Construction and its Influence on the Mental Development of the Human Species*. Losonsky, M. (επιμ.), Heath, P. (μτφ.). Cambridge: Cambridge University Press [1836[1]]

Irigaray, L. (2002). «Γράφοντας ως Γυναίκα», στο Λαμπρινίδη, 41 – 52 [μτφ. από το βιβλίο της Irigaray (1993). *Je tu, nous: Toward a Culture of Difference*. New York: Routledge, 51 – 60]

Iser, W. (1971). "The Reading Process: A Phenomenological Approach". *New Literary History* 3, 279 – 299

Iser, W. (1976). *Der Akt des Lesens*. München: Fink

Iser, W. (1993). *The Fictive and the Imaginary*. Baltimore: John Hopkins University Press

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Jacobs, J. & Krause, M. (1989). *Der deutsche Bildungsroman : Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20.Jahrhundert*. München: Beck

Jacobs, J. (1972). *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*. München: Fink

Jaeger, W. W. (1936 – 1947). *Die Formung des griechischen Menschen*. Berlin und Leipzig: W. de Gruyter & Co.

Jahn, M. (1996). "Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept". *Style* 30 (καλοκ. 1996), 241 – 267

Jahn, M. (1999). "More Aspects of Focalization: Refinements and Applications", στο John Pier (επιμ.). *GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L' Université François Rabelais de Tours* 21, 85 – 110

James, H. (1934). *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, επιμ. R. P. Blackmur. New York: Scribner's

James, H. (1970). *The Portrait of a Lady*. London: Penguin [1881[1]]

Jameson, F. (1997) (επιμ.). *Aesthetics and Politics*. London and New York: Verso

Jameson, G. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press

Japtok, M. (2005). *Growing up ethnic: nationalism and the Bildungsroman in African American and Jewish American fiction*. Iowa City: University of Iowa Press

Jauss, H. R. (1977). *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. München: W. Fink

Jaworski, A. (1993). *The power of silence: social and pragmatic perspectives*. Language and language behaviors, v. 1. Newbury Park, Calif: Sage

Jones, A. R. (1981). "Writing the Body: Toward an Understanding of 'L'Ecriture Feminine"". *Feminist Studies* 7. 2, 247 – 263

Jones, R. F. (1965). *Ancient and moderns: A study of the rise of the scientific movement in 17th century England*. Berkeley: University of California Press

Jones, S. W. (1991) (επιμ.). *Writing the Woman Artist: Essays on Poetics, Politics, and Portraiture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press

Jost, F. (1969). "La Tradition du *Bildungsroman*". *Comparative Literature* 21.2, 97 – 115

Jost, F. (1974). "The Bildungsroman in Germany, England, and France." *Introduction to Comparative Literature*. Indianapolis: Pegasus, 134 – 150

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Jost, F. (1983). “Variation of a Species: The Bildungsroman”. *Symposium*: *A Quarterly Journal in Modern Literatures* 37. 2, 125 – 146

Juhasz, S. (2000). “Towards Recognition: Writing and the Daughter-Mother Relationship”. *American Imago* 57. 2, 157 – 183

Kakavoulia, M. (1991). “Melpo Axioti: History and the Modernist Fragment”, στο *Modernism in Greece? Essays on the Critical and Literary Margins of a Movement*., ed. M. Layoun. New York: Pella, 235 – 252

Kakavoulia, M. (1992). *Interior Monologue and its Discursive Formation in Melpo Axioti’s Δύσκολες Νύχτες*. *Miscellanea Byzantina Monacensia* 35. Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie. Universität München

Kakavoulia, M. (1997). “Interior Monologue: Recontextualizing a Modernist Practice in Greece”, στο *Greek Modernism and Beyond*, επιμ. D. Tziovas. New York: Rowman & Littlefield

Kelly, G. (γεν. επιμ.). (1999). *Bluestocking Feminism: writings of the Bluestocking Circle, 1738-1785*. (6 τ.). London: Pickering & Chatto

Kershaw, A. (2007). “Simone Téry (1897 – 1967): writing the history of the present in inter-war France”. *Feminist Review* 85, 8 – 20

Kim, M.-S. (2001). *Bildungsroman: eine Gattung der deutschen und koreanischen Literaturgeschichte*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang

Kirsch, E. (1937).“Hans Grimms “Volk ohne Raum” als Bildungsroman”. *Dichtung und Volkstum* 38, 475 – 488

Kittler, F. (1979). *Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller* (με τον Gerhard Kaiser). Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht

Klein, L. E. (1994). *Shaftesbury and the culture of politeness Moral discourse and cultural politics in early eighteenth-century England*. Cambridge: Cambridge University Press

Klein, L. E. (1999). *Shaftesbury: Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Cambridge Texts in the History of Philosophy. Cambridge: Cambridge University Press

Kofman, S. (1980). *L’ énigme de la femme: la femme dans les texts de Freud*. Paris: Galilée

Köhn, L. (1969). *Entwicklungs- und Bildungsroman: Ein Forschungsbericht*. Stuttgart: Metzler

Kollontai, A. (1980). *Οι σχέσεις των δύο φύλων και ο Μαρξισμός*. Αθήνα: Γκοβόστης

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Kontje, T. (1992). *Private lives in the public sphere: the German Bildungsroman as metafiction*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press

Kontje, T. (1993). *The German Bildungsroman: History of a National Genre*. Columbia: Camden House

Kontje, T. (1993β). «Socialization and Alienation in the Female Bildungsroman", στο Wilson, W. D., & Holub, R. C. *Impure reason: dialectic of enlightenment in Germany*. Detroit: Wayne State University Press, 221 – 241

Kontje, T. C. (1998). *Women, the novel, and the German nation: 1771 - 1871 : domestic fiction in the fatherland*. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press

Kristeva, J. (1977). *About Chinese Women*. New York: Usizen Books

Kuno, S. (1987). *Functional syntax anaphora, discourse, and empathy*. Chicago: University of Chicago Press

Kurzon, D. (1998). *Discourse of silence*. Pragmatics & beyond, new ser. 49. Amsterdam: J. Benjamins

Kushigian, J. A. (2003). *Reconstructing childhood: strategies of reading for culture and gender in the Spanish American bildungsroman*. The Bucknell studies in Latin American literature and theory. Lewisburg: Bucknell University Press

La Vopa, A. J. (2002). *Grace, Talent, and Merit: Poor Students, Clerical Careers, and Professional Ideology in 18th c. Germany*. Cambridge: Cambridge University Press

Labovitz, E. K. (1988). *The Myth of the Heroine: the Female Bildungsroman in the Twentieth Century*. New York – Berne – Frankfurt am Main: Peter Lang [1986[1]]

Lacey, C. A. (1986). "Striking Fictions: Women Writers and the Making of a Proletarian Realism." *Women's Studies Int. Forum* 9.4, 373 – 384

Lakoff, R. (1975). *Language and woman's place*. New York: Harper & Row

Lakoff, R. (1995). "Cries and whispers", στο Hall, Bucholtz, 25 – 50

Lanser, S. S. (1981). *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press

Lanser, S. S. (1986). "Towards a Feminist Narratology". *Style* 20, 341 – 363

Lanser, S. S. (1992). *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca / London. Cornell University Press

Lazzaro – Weis, C. (1990). "The Female Bildungsroman: Calling it into Question". *NWSA Journal* 2.1, 16 – 34

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Lecoq, A. – M. (2001). *La querelle des anciens et des modernes : XVIIe-XVIIIe siècles*. Paris: Gallimard

Leitzman, A. (επιμ.) (1903 – 1936). *Wilhelm von Humboldts gesammelte Schriften* (17 τ.). Berlin: Königl. Preuss Akad. d. Wiss. [οι πρώτοι 15 τ. ανατυπώθηκαν το 1968 (Berlin: De Gruyter)]

LeSeur, G. J. (1995). *Ten is the age of darkness: the Black Bildungsroman*. Columbia: University of Missouri Press

Lévi – Strauss, C. (1991), *Η δομή και η μορφή. Σκέψεις για ένα έργο του Βλαντιμίρ Προπ*, στο Propp (1991), 207 – 243 [= «La Structure et la Forme. Refléxions sur un ouvrage de Vladimir Propp» *Cahiers de l' Institut de science économique appliquée* 99, Série M, 7 (Μάρτιος 1960), 3 – 36]

Lieburg, v. F. (επιμ.) (2006). *Confessionalism and pietism: religious reform in early modern Europe*. Mainz: Von Zabern

Lintvelt, J. (1989). *Essai de typologie narrative : le "point de vue": theorie et analyse*. Paris: J. Corti

Lintvelt, J. (1991). «Οι βαθμίδες του λογοτεχνικού αφηγηματικού κειμένου». μτφ. Αγγέλα Καστρινάκη, στο *Θεωρία της Αφήγησης*. Αθήνα: Εξάντας, 97 – 124

Locatelli, A. (1990). *Musique et roman de formation: George Sand, "Consuelo"; Romain Rolland, "Jean-Christophe"; Thomas Bernhard, "Der Untergeher"; Elfriede Jelinek, "Die Klavierspielerin"*. Reims: A. Locatelli

Locatelli, A. (1998). *La lyre, la plume et le temps: figures de musiciens dans le "Bildungsroman"*. Tübingen: M. Niemeyer

Lotman, J. (1973). *Structure du texte artistique*. Paris: Gallimard

Løvlie, L., Mortensen K. P., Nordenbo, S. E. (επιμ.) (2003). *Educating Humanity: Bildung in Postmodernity*. Oxford: Blackwell Publishing

Lukács, G. (2004). *Η Θεωρία του Μυθιστορήματος*, μτφ. Τσελέντη Ξ., επιμ. Σαγκριώτης Γ Αθήνα: Πολύτροπον. [πρωτότ. *Die Theorie des Romans* 1920]

Lutes, L. Y. (2000). *Allende, Buitrago, Luiselli: aproximaciones teóricas al concepto del "Bildungsroman" femenino*. Currents in comparative Romance languages and literatures, vol. 87. New York: P. Lang

Lüth, C. (1998). "On Wilhelm von Humboldt's Theory of *Bildung*". *Journal of Curriculum Studies* 30.1, 43 – 59

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

MacCormack, C. P., & Strathern, M. (1980). *Nature, culture, and gender*. Cambridge [Eng.]: Cambridge University Press

Mac Kinnon, C. A. (1992). «Feminism, Marxism, method and the state. An agenda for theory». *Signs, Journal of Women in Culture and Society, Special Issue: Feminist Theory* 3 (Spring), 515-544

Mackridge, P. (1988). "Testimony and Fiction in Greek Narrative Prose 1944 – 1967", στο R. Beaton (επιμ.). *The Greek Novel A.D. 1 – 1985*. London: Croom Helm, 90 – 101

Mackridge, P. (1999) = Κοσμάς Πολίτης, *Eroica*. εισαγ. και επιμ. P. Mackridge. Αθήνα: Εστία

Manitakis, N. (2004). "Struggling from abroad. Greek communist activities in France during the Greek civil war" στο P. Carabott & T. D. Sfikas (επιμ.). *The Greek Civil War: essays on a conflict of exceptionalism and silences*. Aldershot, Hampshire, U.K.: Ashgate, 101 – 114

Marchand, S. L. (1996). *Down from Olympus: Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750-1970*. Princeton: Princeton University Press

Martin, E. (1982). "Theoretical Soundings: The Female Archetypal Quest in Contemporary French and German Women's Fiction." *Perspectives on Contemporary Literature* 8, 48 – 57

Martini, F. (1991). «Bildungsroman – Term and Theory», στο Hardin (1991), 1 – 25

May, K. (1957). " "Wilhelm Meisters Lehrjahre", ein Bildungsroman?" *Deutsche Vierteljahrschrift* 31, 1 – 37

May, A. (2006). *Wilhelm Meisters Schwestern Bildungsromane von Frauen im ausgehenden 18. Jahrhundert*. Kulturwissenschaftliche gender studies, Bd. 8. Kӧnigstein/Taunus: Helmer

Mayer, G. (1974)."Zum deutschen Antibildungsroman". *Jahrbuch der Raabe – Gesellschaft*, 41 – 64

Mayer, G. (1992). *Der deutsche Bildungsroman: von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler

McCarthy, J. A. (1979). *Christoph Martin Wieland*. Boston: Twayne

McHale, B. (1978). "Free Indirect Discourse: A Survey of recent accounts". *Poetics and Theory of Literature* 3, 249 – 287

McQuillan, M. (2000). *The Narrative Reader*. London: Routledge

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Meise, H. (1983). *Die Unschuld und die Schrift: Deutsche Frauenromane im 18. Jahrhundert*. Reihe Métro 14. Berlin – Marburg: Guttandin – Hoppe

Mickelsen, D. J. (1986). «The Bildungsroman in Africa: The Case of Mission terminée**.»** *The French Review* 59.3, 418 – 427

Miles, D. H. (1974). "The Picaro's Journey to the Confessional: The Changing Image of the Hero in the German Bildungsroman." *PMLA* 89, 980 – 992

Millard, K. (2007). *Coming of age in contemporary American fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press

Miller, N. K. (1980). *The Heroine's Text: Readings in the French and English Novel 1722 – 1782*. New York: Columbia University Press

Minden, M. (1997). *The German Bildungsroman incest and inheritance*. Cambridge. Cambridge University Press

Montiglio, S. (2000). *Silence in the land of logos*. Princeton, N.J.: Princeton University Press

Moore, H. L. (1998). "'Is Female to Male as Nature is to Culture?': Thoughts on Making Gender." S*ocial analysis – Adelaide* 42, 159-163

Moretti, F. (1998). *Atlas of the European Novel 1800 – 1900*. London – New York: Verso

Moretti, F. (2000). *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso

Morgan, E. (1972). "Humanbecoming. Form and Focus in the Neo-Feminist Novel", στο C. Koppelman (επιμ.). *Images of Women in Fiction. Feminist Perspectives*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 183 – 205

Murphy, J. (1991). *The Proletarian Moment: The Controversy over Leftism in Literature*. Urbana: University of Illinois Press

Mwangi, E. (2007). "Gender, Unreliable Oral Narration, and the Untranslated Preface in Ngũgĩ wa Thiong'o's *Devil on the Cross*". *Research in African literatures*, 38. 4, 28 – 46

Myers, H. S. (1990). *The Bluestocking Circle: Women, Friendship, and the Life of the Mind in Eighteenth-Century England.* Oxford: Clarendon Press

Nelles, W. (1990). "Getting Focalization into Focus." *Poetics Today* 11.2 *Narratology Revisited* I (καλοκαίρι 1990), 365 – 382

Nieragden, G. (2002). "Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements". *Poetics Today* 24. 4 (χειμ. 2002), 685 – 697

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Nordenbo, S. E. (2002).“*Bildung* and the Thinking of *Bildung*”. Journal of Philosophy of Education 36.3, 341 – 352

Nünning, A. (1999). “Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration.”, στο Pier (1999), 63 – 84

Nyatetũ-Waigwa, W. w. (1996). *The liminal novel: studies in the Francophone-African novel as Bildungsroman*. American university studies 6. New York: Peter Lang

O'Brien, J. (1937). *The novel of adolescence in France; the study of a literary theme*. New York: Columbia University Press

Oelkers, J. (1999). “The origin of the Concept of “Allgemeinbildung” in the 18th Century Germany”. *Studies in Philosophy and Education* 18, 25 – 41

Oktapoda - Lu, E. (2004) “Francophonie grecque et européenne : le cas de Mimika Kranaki”. Colloque international *Francophonie en Turquie et dans les pays balkaniques*, sous la dir. de Zeynep Mennan. Université Hacettepe, Ankara, 12 – 14 Μαΐου 2004

Oktapoda - Lu, E. (2005α). “Mythes de la double identité, ou Le chemin de l’Odyssée de Mimika Kranaki” (Mitos de la doble idendidad o la Odisea de Mimika Kranaki). *Francofonia* 14, 189 – 202

Oktapoda - Lu, E. (2005β). “Voix grecques de l’errance: Mimika Kranaki ”, *La Francophonie dans les Balkans. Les voix des femmes*. εισαγ. Georges Fréris, επιμ. E. Oktapoda – Lu & V. Lalagianni. Paris: Publisud, 163 – 175

Oktapoda - Lu, E. (2006). “ ‘Dans ce pays ou l’autre, j’ai été étrangère’. Altérité, mythe et mondialisation. Vieillir en exil. Mimika Kranaki et les écrivains de la diaspora grecque”, *Vieillir en exil*, επιμ. Alain Montandon & Ph. Pitaud. Actes du Colloque international de Marseille du 11-12 mars 2005, Clermont-Ferrand, CRLMC: Presses Universitaires Blaise Pascal, 95 – 105

Oktapoda - Lu, E. & Lalagianni, V. (2005). “Le véritable exil est toujours intérieur. Métissage et imaginaire chez les écrivains francophones grecs ”. *French Forum* 30.3 (φθινόπωρο 2005), 111 – 139

Olsen, M. (2005). “Ecriture feminine: Searching for an Indefinable Practice?” *Literary and linguistic computing* 20, 147 – 164

Onega, S., Angel, Landa, J. A. G. (1996). *Narratology: An Introduction*. London: Longman

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

O'Neill, D. Cuong (2006). “Portrait of an artist in Tokyo circa 1910: Mori Ōgai's Seinen**”** *Japan Forum* 18.3, 295 — 314

Oord, v. L. (2005). “Culture as a Configuration of Learning: Hypotheses in the context of international education”. *Journal of Research in Education* 4.2, 173 – 191

Ortner, S. B., Strathern, M., Rosaldo, M. Z. & Μπακαλάκη, A. (1994). *Ανθρωπολογία, γυναίκες και φύλο*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια

Ovcharenko, A. I. (1982). *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός. Προβλήματα – ανάλυση έργων – συζητήσεις*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή

Page, R. E. (2003). “Feminist narratology? Literary and linguistic perspectives: on gender and narrativity.” *Language and Literature* 12.1, 43 – 56

Page, R. E. (2006). *Literary and linguistic approaches to feminist narratology*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan

Pago, T. (1989). *Gottsched und die Rezeption der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland : Untersuchungen zur Bedeutung des Vorzugsstreits für die Dichtungstheorie der Aufklärung*. Frankfurt am Main: P. Lang

Pascal, R. (1977). *The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel*. Manchester: Manchester University Press

Paul, J.-M. (1995). *Images de l'homme dans le roman de formation ou Bildungsroman*. Nancy: Centre de recherches germaniques et scandinaves de l'Université de Nancy II

Paulsen, W. (επιμ.) (1979). *Die Frau als Heldin und Autorin: Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur*. Bern – Munich: Francke

Pechernikova, I. A. (1975). *Η διαπαιδαγώγηση στην οικογένεια του Μαρξ*. Αθήνα: Νέα βιβλία

Petersen, E. M. (1972) “Trivial Literature and Mass Reading”. *Orbis Litterarum* 27.3, 157–178

Pier, J. (επιμ.) (1999). *Recent Trends in Narratological Research: Papers from the Narratology Round Table, ESSE4, September 1997, Debrecen, Hungary and Other Contributions. GRAAT 21*. Tours: University of Tours

Pinto, C. F. (1990). *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo-SP-Brasil: Editora Perspectiva

Poag, J. (1972). *Wolfram von Eschenbach*. New York: Twayne

Pouillon, J. (1946). *Temps et roman*. Paris: Gallimard

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Pratt, A. (1971). “The New Feminist Criticism.” *College English* 32 (Μάιος 1971), 872 – 877

Pratt, A. (1981). *Archetypal Patterns in Women’ s Fiction*. Bloomington: Indiana University Press

Presberg, C. D. (2003). *Adventures in paradox : Don Quixote and the western tradition*. University Park, Pa. : Pennsylvania State University Press [2001[1]]

Prince, G. (1982). Narratology: *The form and function of narrative*. The Hague: Mouton

Prince, G. (1987). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebrasca Press

Propp, V. (1991). *Μορφολογία του παραμυθιού. Η διαμάχη του Κ. Λέβι – Στρως με τον Β. Γ. Προπ και άλλα κείμενα*, μτφ. Α. Παρίση. Αθήνα: Καρδαμίτσας [1928[1]]

Quint, D. (2003). *Cervantes’ novel of modern times: a new reading of Don Quijote*. Princeton, N.J.: Princeton University Press

Radway, J. A. (1986). “Reading is not eating: Mass-produced literature and the theoretical, methodological, and political consequences of a metaphor.” *Publishing Research Quarterly* 2.3, 7 – 29

Raynoud, C. (2004). “Coming of Age in the African American Novel”. *The Cambridge Companion to the African American Novel*, επιμ. Maryemma Graham. Cambridge: Cambridge University Press, 106 – 121

Redfield, M. (1996). *Phantom Formations: Aesthetic Ideology and the Bildungsroman*. Ithaca: Cornell University Press

Rich, A. C. (1976). *Of woman born: motherhood as experience and institution*. New York: Norton.

Richards, R. J. (2002). *The Romantic Conception of Life: science and philosophy in the age of Goethe*. Chicago / London. University of Chicago Press

Ricoer, P. (1977). *The Role of the Metaphor*, μτφ. R. Czerny, K. McLaughlin, J. Costello. Toronto: Toronto University Press

Ricoer, P. (1990). *Η αφηγηματική λειτουργία*, μτφ. Β. Αθανασόπουλος. Αθήνα: Καρδαμίτσας

Rimmon – Kenan, S. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen

Romberg, B. (1962). *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Lund: Almqvist and Wiksell

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Rosenberg, R. (1996). *The Language of Power: Women and Literature, 1945 to the Present*. New York: Peter Lang

Rosmarin, A. (1985). *The power of genre*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Rosowski, S. J. (1983). "The Novel of Awakening." στο Abel *et al*. (1983), 49 – 68

Russell, P. E. (1985). *Cervantes*. Oxford: Oxford University Press

Ryan, M. L. (1987). "On the Window Structure of Narrative Discourse". *Semiotica* 64, 59 – 81

Saariluoma, L. (2004). *Erzählstruktur und Bildungsroman : Wielands "Geschichte des Agathon", Goethes "Wilhelm Meisters Lehrjahre"*. Würzburg: Königshausen & Neumann

Sacker, H. (1963). *An Introduction to Wolfram's "Parzival"*. Cambridge: Cambridge University Press

Saine, T. P. (1991). "Was Wilhelm Meisters Lehrjahre Really Supposed to be a Bildungsroman?" στο Hardin (1991), 118 – 141

Salmon, R. (2004). "The Genealogy of the Literary Bildungsroman: Edward Bulwer – Lytton and W. M. Thackeray". *Studies in the Novel* 36. 1, 41 – 55

Sammons, J. L. (1981). "The Mystery of the Missing *Bildungsroman*, or What Happened to Wilhelm Meister's Legacy?" *Genre* 14 (καλοκαίρι 1981), 229 – 246

Sammons, J. L. (1991). "The Bildungsroman for Nonspecialists: An Attempt at a Clarification", στο Hardin (1991), 26 – 45

Sartori, A. (2005). "The Resonance of "Culture": Framing a Problem in Global Concept – History". *Comparative Studies in Society and History* 47, 676 – 699

Saunier G. (M.). (2005). *Οι μεταμορφώσεις της Κάδμως. Έρευνα στο έργο της Μέλπως Αξιώτη*. Αθήνα: Άγρα

Schaarschmidt, I. (1931). *Der bedeutungswandel der worte "bilden" und "bildung" in der literaturepoche von Gottsched bis Herder*. Dissertation collection V. 40. Elbing: A. Seiffert

Scharfschwerdt, J. (1967). *Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman: eine Untersuchung zu den Problemen einer literarischen Tradition*. Stuttgart: Kohlhammer

Schiller, F. (1884). *Essays – Aesthetical and Philosophical; Including the Dissertation on the "Connection between the Animal and Spiritual in Man"*. London: Bell

Schiller, F. (1953). *Uber naive und sentimentalische Dichtung. (Mit einem Nachwort*

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Schiller, F. (1967). *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*. επιμ. και μτφ. Wilkinson E. M., Willoughby, L. A.. Oxford: Clarendon Press [πρωτ.: (1965). *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Reclam]

Schiller, F. (1997). *Sämtliche Werke*. Düsseldorf, Germany, Zürich, Switzerland: Artemis & Winkler

Schlechta, K. (1953). *Goethes Wilhelm Meister*. Frankfurt am Main: Klostermann

Scholes, R., Kellog, R. (1971). *The Nature of Narrative*. London: Oxford University Press

Schrader, M. (1975). *Mimesis und Poesis: Poetologische Studien zum Bildungsroman*. Berlin / New York: de Gruyter

Scott, H. (1974). *Does Socialism Liberate Women? Experiences from Eastern Europe*. Cambridge, Mass.: Beacon Press, 1974).

Selbmann, R. (1984). *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart: J.B. Metzler

Selbmann, R. (επιμ.) (1988). *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

Shaffner, R. P. (1984). *The apprenticeship novel: a study of the "Bildungsroman" as a regulative type in Western literature with a focus on three classic representatives by Goethe, Maugham, and Mann*. Germanic studies in America, no. 48. New York: P. Lang

Shaftesbury, A. A. C., Third Earl of (1999). *Characteristics of men, manners, opinions, times*. επιμ. Klein, L. E.. Cambridge: Cambridge University Press

Sharp, L. (1995). *Schiller's Aesthetic Essays, Two Centuries of Criticism*. Columbia: Camden House

Shaw, B. (1929). *Ο οδηγός της έξυπνης γυναίκας προς το σοσιαλισμό και την κεφαλαιοκρατία*. Αθήνα: Γ. Η. Καλέργη

Shaw, D. (2007). "Don Segundo Sombra, El juguete rabioso and the Modernist Bildungsroman." *Revista de Estudios Hispanicos - Alabama Then St Louis-*. 41 (3), 387- 402

Showalter, E. (1977). *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press

Showalter, E. (1985). "Introduction: The Feminist Critical Revolution", στο Showalter, E. (επιμ.) (1985). *Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, Theory*. New York: Pantheon, 3 – 17

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Showalter, E. (1986). *The New feminist criticism: essays on women, literature, and theory*. London: Virago

Smith, J. H. (1987). "Cultivating Gender: Sexual Difference, *Bildung*, and the *Bildungsroman*." *Michigan Germanic Studies* 13, 206 – 225

Sorg, K. - D. (1983). *Gebrochene Teleologie: Studien zum Bildungsroman von Goethe bis Thomas Mann.* Heidelberg: C. Winter

Sorkin, D. (1983). "Wilhelm Von Humboldt: The Theory and Practice of Self-Formation (Bildung) 1791-1810". *Journal of the History of Ideas* 44.1, 55 – 73

Stahl, E. L. (1934). "Die Entstehung des deutschen Bildungsromans im achtzehnten Jahrhundert", στο Selbmann (1988), 123 – 181

Stampfl, B. (1992). "Filtering Rimmon-Kenan, Chatman, Black, Freud, and James: Focalization and the Divided Self in "The Beast in the Jungle"". *Style* 26.3 (φθιν. 1992), 388 – 401

Stanzel, F. K. (1999). *Θεωρία της αφήγησης*, μτφ. Κυριακή Χρυσομάλλη – Henrich. Θεσσαλονίκη: University Studio Press (πρωτ. 1979)

Stavrakopoulou, A. (2003). "΄Return from Greece': Journey and Homecoming in Two Contemporary Greek Novels", στο G. Nany & A. Stavrakopoulou (επιμ.). *Modern Greek Literature: Critical Essays*. New York / London: Routledge, 158 – 170

Stein, M. (2004). *Black British Literature: Novels of Transformation*. Columbus: The Ohio State University Press

Steinecke, H. (1991). "The Novel and the Individual: The Significance of Goethe's *Wilhelm Meister* in the Debate about Bildungsroman", στο Hardin (1991), 69 – 96

Stimpson, C, Persons, E. S. (επιμ.) (1980). *Women: Sex and Sexuality*. Chicago: University of Chicago Press

Stites, R. (1978). *The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism and Bolshevism*. Princeton: Princeton University Press

Stiver, I. (1986). *Beyond the Oedipus Complex: Mothers and Daughters*. Work in Progress 26. Wellesley, MA: Stone Center

Stoeffler, F. E. (1973). *German Pietism during the eighteenth century*. Leiden: Brill

Straus J. (επιμ.) (1974). *Women and Analysis: Psychoanalytic Dialogues on Femininity*. New York: Grossman Publishers

Suleiman, S. R. (1971). *Paul Nizan. Pour une nouvelle culture*. Paris: Grasset

Suleiman, S. R. (1983). *Authoritarian fictions. The ideological novel as a literary genre*. New York: Columbia University Press

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Swales, M. (1978). *The German Bildungroman from Wieland to Hesse*. Princeton: Princeton University Press

Swales, M. (1991). “Irony and the Novel: Reflections on the German Bildungsroman”, στο Hardin (1991), 46 – 68

Tannen, D. (1978). “Coming of age in the modern Greek prose of Lilika Nakos”. *Regionalism and the female imagination* 4, 37 – 50

Tannen, D. (1979). "Mothers and Daughters in the Modern Greek Novels of Lilika Nakos." *Women's Studies* 6. 2, 205 – 221

Tannen, D. (1993). *Γιατί δεν με καταλαβαίνεις*. Αθήνα: Λύχνος, μτφ. του *You just don’t understand: Women and men in conversation*. New York: Morrow (1990)

Tannen, D. (1994). *Gender and discourse*. New York: Oxford University Press

Tannen, D. & Saville – Troike (1985). *Perspectives on silence*. Norwood, NJ: Ablex

Todorov, T. (1969). *Grammaire du Décaméron*. The Hague: Mouton

Todorov, T. (1971). *Poétique de la prose*. Paris. Seuil / Poétique

Todorov, T. (1973). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. R. Howard. Cleveland: Case Western Reserve University Press

Todorov, T. (1989). *Ποιητική*, μτφ. Α. Καστρινάκη. Αθήνα: Γνώση (πρωτ. 1973)

Todorov, T. (1990). *Genres in Discourse*. Trans. C. Porter. Cambridge: Cambridge University Press

Todorov, T. (1994). *Κριτική της Κριτικής*, μτφ. Γ. Κιουρτσάκης, προλ. Π. Μουλλάς. Αθήνα: Πόλις (πρωτ. 1984)

Toolan, M. J. (1988). *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. London: Routledge

Travers, M. (2005). *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Από τον Ρομαντισμό ως το Μεταμοντέρνο*. μτφ. Ιωάννα Ναούμ, Μαρία Παπαηλιάδη, επιστημονική επιμέλεια – εισαγωγή Τάκης Καγιαλής. Αθήνα: Βιβλιόραμα

Uspensky, B. (1973). *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, μτφ. V. Zavarin, S. Wittig. Berkeley: University of California Press

Valls, A. (1999). “Self-Development and the Liberal State: The Cases of John Stuart Mill and Wilhelm von Humboldt”. *The Review of Politics* 61.2, 251 – 274

Van Cleve, J. (1992), “Enlightenment”, στο *A Concise History of German Literature to 1900*, επιμ. Kim Vivian. Columbia: Camden House, 123 – 138

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Vick, B. (2002). “Greek origins and Organic Metaphors: Ideals of Cultural Autonomy in Neohumanist Germany from Winckelmann to Curtius.” *Journal of the History of Ideas* 63.3, 483 – 500

Vierhaus, R. (1972). “Bildung”, στο Brunner, O., Conze W., Koselleck, R. (επιμ.). *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexicon zur politischen – sozialen Sprache in Deutschland*. τ. 1. [8 τ., 1972 – 1997]. Stuttgart: Ernst Klett. σ. 508 – 551

Vintebro-Hohr, A., Hohr, H. (2006). “The Neo-Humanistic Concept of *Bildung* Going Astray: Comments to Friedrich Schiller’s Thoughts on education”. *Educational Philosophy and Theory* 38.2, 215 – 230

Vitoux, P. (1982). “Le jeu de la focalization”. *Poétique* 51, 354 – 368

Vitti, M. (2003). *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας

Vlavianos, H. (1993). «The Greek Communist Party under Siege», στο *Aspects of Greece 1936 – 1940: The Metaxas Dictatorship*. επιμ. Robin Higham, Thanos Veremis. Athens: The Hellenic Foundation for Defense and Foreign Policy (ELIAMEP), 193 – 225

Wallace, M. (1986). *Recent Theories of Narrative*. Ithaca: Cornell University Press

Wardle, C. H. (2007). *Beyond écriture féminine: repetition and transformation in the prose writing of Jeanne Hyvrard*. London: Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association

Wawers, E. (1989). *Swift zwischen Tradition und Fortschritt: Studien zum ideengeschichtlichen Kontext von “The Battle of the Books” und “A Tale of a Tub”*. Frankfurt am Main: Peter Lang

Weinrich, H. (1964). *Tempus: besprochene und erzahlte Welt*. Stuttgart: W. Kohlhammer

Weiser, C. F. (1969). *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

Welch, G. R. (1994). “Goethe's Gestalt, Bildung, and Urphänomen in biology: A Twentieth-Century Physicalist View”, στο *Goethe the Scientist*. επιμ. Grieco, A.. Turin: Einaudi Publisher

Wells, S. (1979). “Self-Cultivation, Political Reaction, and the Bildungsroman.” *The Minnesota Review* 13, 71 – 97

White, H. (1991). *Θεωρία της αφήγησης*. Αθήνα: Εξάντας

Winckelmann, J. J. (1934). *Geschichte der Kunst des Altertums*. Wien: Phaidon

Winckelmann, J. J. (1968). *Kleine Schriften*. επιμ. Rehm W.. Berlin: De Gruyter

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

Winkler, W. (2006). *Karl Philipp Moritz*. Rowohlts Monographien, 50584. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag

Yun. L. T. (επιμ.) (2001). *Education in Greek and Roman antiquity*. Leiden: Brill

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία αποτελεί μια πρώτη ενδελεχή προσέγγιση ελληνικών εκδοχών του είδους του γυναικείου Bildungsroman στην πρώτη μεταπολεμική περίοδο. Μετά από μία γενική θεωρητική εισαγωγή στην έννοια της Bildung και του Bildungsroman ακολουθεί μία λεπτομερής εξέταση δύο μυθιστορημάτων γραμμένων *από* γυναίκες και *σχετικά με* γυναίκες, τα οποία θεωρούνται ενδεικτικά των δύο βασικών μορφών του γυναικείου Bildungsroman: το σχήμα της *αφύπνισης* και το σχήμα της *μαθητείας*. Πρόκειται για τα έργα *Contre – Temps* της Μιμίκας Κρανάκη και *Εικοστός αιώνας* της Μέλπως Αξιώτη. Τα δύο βασικά μυθιστορήματα που επιλέχθηκαν, πέρα από το γεγονός ότι αποτελούν ενδεικτικούς τύπους του γυναικείου Bildungsroman, είναι έργα που έχουν αγνοηθεί σε μεγάλο βαθμό από τη σύγχρονη κριτική, παρά το μεγάλο αφηγηματικό και γραμματολογικό, γενικά, ενδιαφέρον τους. Η κειμενική ανάλυση που ακολουθείται, αντλώντας τόσο από την αφηγηματολογία, τη θεωρία της λογοτεχνίας και ειδικότερα τη θεωρία και κριτική του Bildungsroman, όσο και από την ιστορική και γραμματολογική προσέγγιση συγγραφέων και μυθιστορημάτων, επιχειρεί να συνδυάσει την εκ του σύνεγγυς ανάγνωση των κειμένων, την ανάδειξη της σημασιοδοτικής αξίας των αφηγηματικών τεχνικών που αξιοποιούνται (κυρίως αφηγηματική φωνή και εστίαση), καθώς και την περικειμενική προοπτική τους. Μέσα από τις θεματικές, ιδεολογικές και αφηγηματικές διαφορές και ομοιότητες που εντοπίζονται μεταξύ των δύο έργων επιχειρείται να ανασυντεθεί ο τρόπος με τον οποίο μεταπλάθεται λογοτεχνικά η ευρύτερη απόπειρα των γυναικών να διερευνήσουν την ταυτότητά τους και τις δυνατότητες δράσης που υφίστανται για αυτές στην κρίσιμη περίοδο μετά την Απελευθέρωση και κατά την έναρξη του Εμφυλίου Πολέμου. Οι συγκεκριμένες γυναίκες συγγραφείς που μελετώνται προβάλλουν την ύπαρξη διαφορετικών μοτίβων εξέλιξης των ηρωίδων τους, διεκδικούν λογοτεχνικά την υποκειμενικότητά τους, και εμπλέκονται σε μια απόπειρα άρθρωσης της γυναικείας φωνής, ακόμη και με την περισσότερο ή λιγότερο συνειδητή επισήμανση των περιορισμών στους οποίους υπόκειται. Με τον τρόπο αυτό, τα έργα τους συνιστούν ένα ιδιαίτερο στίγμα στη ελληνική λογοτεχνική παραγωγή της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου και αποτελούν ενδιαφέροντα δείγματα του γυναικείου Bildungsroman, ενός λογοτεχνικού είδους που δεν έχει ακόμη ελκύσει τη δέουσα προσοχή της ελληνικής κριτικής.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123

ABSTRACT

The thesis in hand is an initial detailed approach to the Greek version of the genre of the female Bildungsroman during the early post-war period. After a general theoretical introduction into the concepts of Bildung and Bildungsroman follows a thorough study of two novels written *by* women and *about* women, which are considered as indicative of the two basic narrative patterns of the female Bildungsroman: the one of *apprenticeship* and that of the *awakening*. The works studied are Mimika Kranaki's *Contre-Temps* and Melpo Axioti's *Eikostos Aionas*. The novels selected, apart from being representative versions of the two patterns of the above mentioned genre, they are to a large extent neglected by contemporary critics, despite their peculiar narrative and literary, in general, interest. The textual analysis, drawing on narratology, literary theory, and in specific the theory and criticism of Bildungsroman, as well as the historic and literary approach to the writers and the novels, attempts to combine the close reading of the texts, the emphasis on the significant use of certain narrative devices (especially narratorial voice and focalization), as well as the contextual perspective. Through the thematic, ideologic and narrative similarities and differences that are recognized between the two works it is attempted to recompose the way in which they remould in a literary form a wider struggle of contemporary women to explore their identity and the possibilities for action open for them in the crucial period after liberation and during the beginning of the Civil War. The women writers examined highlight the existence of different developmental patterns as depicted in their central fictional characters, they claim their subjectivity, and they are involved in an attempt of literary articulating the female voice, even if by pointing out – more or less consciously – the limitations by which it is restricted. In this way, their works hold a particular position in the Greek literary production of the early post – war period and constitute interesting samples of the female Bildungsroman, a genre that has drawn up to now little attention by Greek criticism.

Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly
14/07/2026 21:21:17 EEST - 216.73.216.123