



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Χριστίνα Δράκου

Οι γυναικείοι χαρακτήρες στη μυθολογία της Μαργαρίτας Καραπάνου

Διδακτορική Διατριβή

ΑΘΗΝΑ 2020

Στη μητέρα μου

Για όλα τα χθες και όλα τα αύριο

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Βίκυ Πάτσιου, Επιβλέπουσα, Καθηγήτρια Π.Τ.Δ.Ε. του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Γεωργία Καλογήρου, Μέλος, Καθηγήτρια Π.Τ.Δ.Ε. του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Μαρίτα Παπαρούση, Μέλος, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Π.Τ.Δ.Ε. του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας

ΕΠΤΑΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Βίκυ Πάτσιου, Επιβλέπουσα, Καθηγήτρια Π.Τ.Δ.Ε. του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Γεωργία Καλογήρου, Μέλος, Καθηγήτρια Π.Τ.Δ.Ε. του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Μαρίτα Παπαρούση, Μέλος, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Π.Τ.Δ.Ε. του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας

Δημοσθένης Δασκαλάκης, Μέλος, Καθηγητής Π.Τ.Δ.Ε. του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Χαράλαμπος Μπαμπούνης, Μέλος, Καθηγητής Π.Τ.Δ.Ε. του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Ρέα Κακάμπουρα, Μέλος, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Π.Τ.Δ.Ε. του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Μαρία Δημάκη – Ζώρα, Μέλος, Επίκουρη Καθηγήτρια Π.Τ.Δ.Ε. του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Η έγκριση της παρούσας διδακτορικής διατριβής από το Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνώμων της συγγραφέως (Ν. 5343 / 1932, άρθρο 202, παρ.2)

Περιεχόμενα

Περίληψη	7
Abstract	8
Προλογικό Σημείωμα.....	9
Εισαγωγή	11
Κεφάλαιο 1	20
Μαργαρίτα Καραπάνου – Ελληνικό Λογοτεχνικό Περιβάλλον.....	20
I. Η Βιογραφία της Μ. Καραπάνου.....	20
II. Η πρώτη εμφάνιση της Μ. Καραπάνου και το λογοτεχνικό περιβάλλον: Ελλάδα.....	33
III. Η Κριτική απέναντι στο σύνολο των μυθιστορημάτων της Μαργαρίτας Καραπάνου.....	82
Κεφάλαιο 2	107
Ξένο λογοτεχνικό περιβάλλον – Μια συγκριτολογικού χαρακτήρα μελέτη	107
I. Εισαγωγικά	107
II. Gustav Flaubert, <i>Μαντάμ Μποβαρό</i>	111
III. Lewis Carroll, <i>Οι περιπέτειες της Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων, Μέσα στον Καθρέφτη και τι βρήκε εκεί η Αλίκη</i>	118
IV. Émile Zola, <i>Τερέζα Ρακέν</i>	126
V. Henry James, <i>Το στρίψιμο της βίδας</i>	133
VI. Marcel Proust, <i>Η Αναζήτηση του χαμένου χρόνου</i>	144
VII. Thomas Mann, <i>Το μαγικό βουνό</i>	154
VIII. Jean – Paul Sartre, <i>Οι λέξεις</i>	162
IX. Malcolm Lowry, <i>Κάτω από το ηφαίστειο</i>	169
ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΚΑΙ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ.....	177
Κεφάλαιο 3	178
Μέθοδοι Προσέγγισης των γυναικείων χαρακτήρων	178
I. Robert Higbie, <i>Character and Structure in the English Novel</i>	178
II. Baruch Hochman, <i>Character in literature</i>	188
III. David Galef, <i>The Supporting Cast: A Study of Flat and Minor Characters</i>	196
Κεφάλαιο 4	204
Εφαρμογή των θεωρητικών προσεγγίσεων των R. Higbie, B. Hochman, D. Galef στα μυθιστορήματα <i>Η Κασσάνδρα και ο Λύκος, Ναι, Μαμά</i>	204

I. Μ. Καραπάνου, <i>Η Κασσάνδρα και ο Λύκος</i>	204
II. Μ. Καραπάνου, <i>Ναι</i>	218
III. Μ. Καραπάνου, <i>Μαμά</i>	229
Συμπεράσματα	238
Βιβλιογραφία	244
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ	271
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ I.....	272
Ανέκδοτο χειρόγραφο της Μ. Καραπάνου (Ε.Λ.Ι.Α.)	272
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ II.....	275
Συνέντευξη με τη Φωτεινή Τσαλικογλου	275
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ III.....	278
Περιλήψεις των υπό εξέταση μυθιστορημάτων.....	278

Περίληψη

Στην παρούσα εργασία επιχειρείται η μελέτη των γυναικείων προσώπων που συγκροτούν τα μυθιστορήματα της Μαργαρίτας Καραπάνου *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος, Ναι, Μαμά*. Αρχικά γίνεται μια αναλυτική παρουσίαση της ζωής της συγγραφέως. Εν συνεχεία καταγράφονται οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες κάτω από τις οποίες ξεκίνησε τη συγγραφική της πορεία. Παράλληλα, εξετάζονται έργα πεζογράφων της ίδιας λογοτεχνικής γενιάς. Ακολουθεί η παρουσίαση του συνόλου του πεζογραφικού έργου της Καραπάνου μέσα από κριτικές που έγιναν από ξένους και έλληνες μελετητές. Πραγματοποιείται μια συγκριτολογικό χαρακτήρα μελέτη ανάμεσα σε έργα ξένων πεζογράφων και στα μυθιστορήματα της Μαργαρίτας Καραπάνου. Έπεται η παρουσίαση τριών (3) θεωρητικών μοντέλων τα οποία εστιάζουν στη μελέτη των λογοτεχνικών χαρακτήρων και συγκροτείται ένα πλαίσιο κριτηρίων με βάση τα οποία οι γυναικείοι χαρακτήρες κατατάσσονται σε συγκεκριμένες κατηγορίες. Τα θεωρητικά μοντέλα τα οποία εφαρμόζονται και τα οποία αναδεικνύουν τη λειτουργία των γυναικείων προσώπων στα υπό εξέταση μυθιστορήματα της Μαργαρίτας Καραπάνου είναι του R. Higbie, το θεωρητικό υπόβαθρο του οποίου στηρίζεται στο ψυχολογικό στοιχείο και τη μετουσίωση της επιθυμίας, του B. Hochman που τονίζει την αναπόσπαστη σχέση της διαμόρφωσης του ήρωα με το λογοτεχνικό ύφος, την έκφραση, αλλά και την αφηγηματολογία και του D. Galef που εστιάζει στα δευτερεύοντα πρόσωπα και αναδεικνύει τον καίριο ρόλο που διαδραματίζουν για την ανάδειξη των κεντρικών γυναικείων χαρακτήρων. Πέρα από την εξέταση του κάθε μυθιστορήματος ξεχωριστά, πραγματοποιείται και μια συγκριτική παρουσίαση των γυναικείων μυθοπλαστικών προσώπων με βάση τον χρόνο συγγραφής, προκειμένου να τονιστεί το διαχρονικό στοιχείο και να αναδειχθούν τα εξελικτικά στοιχεία που ενδεχομένως να διακρίνουν τη γυναικεία τους ταυτότητα.

Λέξεις κλειδιά: Μαργαρίτα Καραπάνου, μη επιγνωστικός χαρακτήρας, επιγνωστικός χαρακτήρας, μετουσίωση, επιθυμία.

Abstract

The present paper attempts to study the female characters that compose the novels of Margarita Karapanou *Kassandra and the Wolf, Yes, Mum*. Firstly, a detailed presentation of the author's life is made. The social and political conditions under which she began her writing career are then mentioned. At the same time, works of novelists of the same literary generation are examined. This is followed by the presentation of the whole of Karapanou's prose work through reviews by foreign and Greek researchers. A comparative study is being carried out between works by foreign novelists and the novels of Margarita Karapanou. The three theoretical models focusing on the study of literary characters are following and a framework of criteria on the basis of which female characters are classified into specific categories is also composed. The theoretical models applied and which highlight the function of female persons in the under consideration novels by Margarita Karapanou are those of R. Higgie, whose theoretical background underlying the psychological element and the denial of desire, B. Hochman that emphasizes the inseparable relationship of the hero's formation with literary style, expression, and narratology and finally of D. Galef that focuses on the minor persons and highlights the key role they play in highlighting the central female characters. Apart from examining each novel separately, it is also realized a comparative presentation of fictional female characters based on the time of writing, in order to be emphasized the historical element and highlight the evolutionary elements that may distinguish their feminine identity.

Key words: Margarita Karapanou, unresolved character, conscious character, sublimation, desire.

Προλογικό Σημείωμα

Ολοκληρώνοντας την εκπόνηση της διδακτορικής μου διατριβής θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά όλους όσους με στήριξαν κατά τη διάρκεια αυτής της μακρόχρονης πορείας.

Αρχικά, θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στην Επιβλέπουσα Καθηγήτρια κ. Βίκυ Πάτσιου. Η επιστημονική εποπτεία της, οι καίριες υποδείξεις της, λειτούργησαν καθοριστικά για την ολοκλήρωση της ερευνητικής μου εργασίας. Η μαθητεία δίπλα της ήταν και θα είναι για εμένα «εμπειρία ζωής».

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω και στα δύο μέλη της Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής: στην Καθηγήτρια κ. Γ. Καλογήρου και την Αν. Καθηγήτρια κ. Μ. Παπαρούση. Με τις πολύτιμες συμβουλές τους, τις εποικοδομητικές παρατηρήσεις τους, τον έγκριτο επιστημονικά λόγο τους και τη συνεχή υποστήριξή τους, κατέστη δυνατή η ολοκλήρωση της παρούσας ερευνητικής μου προσπάθειας.

Ευχαριστώ επίσης θερμά και τα υπόλοιπα μέλη της Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής: Τον Καθηγητή κ. Δ. Δασκαλάκη, τον Καθηγητή κ. Χ. Μπαμπούνη, την Αν. Καθηγήτρια κ. Ρ. Κακάμπουρα και την Επίκ. Καθηγήτρια κ. Μ. Δημάκη – Ζώρα, για τις καίριες επισημάνσεις τους, για τον χρόνο που μου διέθεσαν και για την πρόθυμη συμμετοχή τους στη διαδικασία υποστήριξης της διδακτορικής μου διατριβής.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω πολύ και την Καθηγήτρια Ψυχολογίας κ. Φωτεινή Τσαλίκογλου για την άμεσή ανταπόκρισή της και για την πρόθεσή της να με εμπιστευτεί και να στηρίξει αυτή την ερευνητική μου προσπάθεια. Το γνωστικό της υπόβαθρο και η ιδιαίτερη ενσυναίσθηση που επέδειξε αποτέλεσαν για εμένα πηγή πολύτιμων γνώσεων ώστε να περατώσω τη διδακτορική μου διατριβή.

Θεωρώ, επίσης, χρέος μου να ευχαριστήσω τον Διευθυντή του Μ.Ι.Ε.Τ κ. Διονύση Καψάλη και τις εκδόσεις Ωκεανίδα για τη δυνατότητα που μου έδωσαν να εντάξω στη διδακτορική μου διατριβή ανέκδοτο χειρόγραφο υλικό της Μαργαρίτας Καραπάνου και να αναδείξω αθέατες πτυχές τόσο της προσωπικότητάς της όσο και του έργου της. Το εν λόγω υλικό αποτελεί μέρος της διδακτορικής μου διατριβής, θα μοιραστεί μόνο στα μέλη της

Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής και θα κατατεθεί στα από το νόμο προβλεπόμενα αρχεία. Δεν προορίζεται για εμπορική χρήση ή εκμετάλλευση.

Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω την κ. Λαδά Αλίκη για την υποστήριξή της, καθώς και την ψυχολόγο – ψυχοπαιδαγωγό κ. Σακελλαρίου Κατερίνα για την άμεση ανταπόκρισή της, την υποστηρικτική της διάθεση και την πρόθεσή της να σχολιάσει μέρος του ανέκδοτου υλικού το οποίο έχω ενσωματώσει στην εν λόγω διατριβή.

Σε όλη αυτή την προσπάθεια οι γονείς μου, αρωγοί στην πνευματική μου διαδρομή ήταν δίπλα μου και δεν σταμάτησαν στιγμή να με ενθαρρύνουν και να πιστεύουν σε εμένα. Τους ευχαριστώ πολύ για όλα...

Εισαγωγή

Η παρούσα διατριβή πραγματεύεται αφενός τα γυναικεία μυθιστορηματικά πρόσωπα τα οποία συγκροτούν τα μυθιστορήματα της Μαργαρίτας Καραπάνου *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος, Ναι, Μαμά*, υπό το πρίσμα τριών θεωρητικών μοντέλων και αφετέρου επιδιώκει να αναδείξει την ιδιαιτερότητα της Μαργαρίτας Καραπάνου ως συγγραφέως, μια ιδιαιτερότητα η οποία έγκειται στον άρρηκτο δεσμό ανάμεσα στη διπολική διαταραχή από την οποία υπέφερε (μανιοκατάθλιψη) και τη συγγραφή, ανάμεσα δηλαδή στην ψυχολογία και τη λογοτεχνία.

Σύμφωνα με τους R.Wellek και A.Warren η ψυχολογία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη λογοτεχνία. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνουν: «Όταν λέμε ‘ψυχολογία της λογοτεχνίας’ εννοούμε την ψυχολογική εξέταση του συγγραφέως [...] ή τη μελέτη της δημιουργικής διαδικασίας, ή τη μελέτη των ψυχολογικών τύπων και νόμων που ενυπάρχουν στα έργα της λογοτεχνίας, ή τελικά τα αποτελέσματα της λογοτεχνίας πάνω στους αναγνώστες της»¹. Κοινό σημείο αναφοράς ανάμεσα στη λογοτεχνία και την ψυχολογία είναι η ανίχνευση των λανθανόντων κινήτρων. Ο ψυχαναλυτής επικεντρώνει την προσοχή του σε ψυχολογικά κίνητρα που ο ίδιος ο συγγραφέας αγνοεί και που γίνονται αντιληπτά μέσα από σύμβολα, συναισθήματα, εκφράσεις με διττή σημασία. Τα κίνητρα αυτά ένας αναγνώστης με διορατική

¹ R. Wellek, A. Warren, *Θεωρία Λογοτεχνίας*, μτφρ. Στ. Γ. Δεληγιώργης, Αθήνα: Δίφρος, 1965, σελ. 101. Την ίδια άποψη υιοθετεί και ο Rainer Emig ο οποίος αναγνωρίζει στην αφήγηση ιστοριών τον σύνδεσμο ανάμεσα στην ψυχανάλυση και τη λογοτεχνία. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει: «Η ψυχανάλυση, καθώς οι μέθοδοί της στηρίζονται σε κείμενα, μοιράζεται με τη λογοτεχνία τη δημιουργία εικόνων και εκφράσεων, την ποιητική της οργάνωσής τους, τη γραμματική της αφήγησης, αλλά και μια θεωρία της ερμηνείας που συχνά, αντί να ψάχνει για τις πρωτογενείς πηγές των συμπτωμάτων [...], επιλέγει να αναφέρεται σε άλλα κείμενα, σε προηγούμενα τραύματα ή σε αρχετυπικές εικόνες και ιστορίες που συνδέονται με τη μυθολογία». Σύμφωνα με τον μελετητή: «Η σύγχρονη λογοτεχνική θεωρία ονομάζει αυτή τη διαδικασία ‘διακειμενικότητα’. Οι ψυχαναλυτικές θεωρίες αναφέρονται επίσης στο υλικό τους με λογοτεχνικούς όρους: η ποίηση των ονείρων, το δράμα της πρωταρχικής σκηνης και οι αφηγήσεις που προκύπτουν από αυτά». R. Emig, «Γραμματολογικές σπουδές και ψυχαναλυτικές θέσεις», στο *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας / 9, Ιστορικές, φιλοσοφικές και ψυχολογικές όψεις της θεωρίας της λογοτεχνίας στον 20ό αιώνα*, θεώρηση μτφρ Σ. Παρασχάς, Μ. Πεχλιβάνος, Ε. Σηφάκη, επιμ. C. Knellwolf, C. Norris, Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), 2010, σελ. 255-276 (εδώ: σελ. 255-256).

σκέψη μπορεί, μέσα από τα μυθιστορηματικά πρόσωπα, να τα ανακαλύψει και να τα αποκωδικοποιήσει.

Πρότυπο ψυχαναλυτικής ερμηνείας μυθιστορήματος αποτέλεσε η ψυχαναλυτική μελέτη *Το παραλήρημα και τα όνειρα στην Γκραντίβα* (1907) του Sigmund Freud, ο οποίος βασίστηκε στο έργο του Wilhelm Jensen *Γκραντίβα* (1902) προκειμένου να εστιάσει στην ανάλυση του ονείρου και του παραληρήματος και να αναδείξει τη δύναμη που μπορεί να έχει μια απωθημένη παρόρμηση². Ο Freud προκειμένου να προσεγγίσει το εν λόγω έργο ζήτησε από τον δημιουργό του να τον πληροφορήσει για τα κίνητρα που τον οδήγησαν στη συγγραφή του συγκεκριμένου λογοτεχνήματος. Ο Αυστριακός ψυχολόγος οδηγήθηκε σε αυτή την κίνηση λόγω του ότι πίστευε πως πίσω από κάθε μυθιστορηματικό ήρωα βρίσκεται ο ίδιος ο συγγραφέας και μέσω του ήρωα αυτού και με έναν ασύνειδο τρόπο ο συγγραφέας εκφράζει τα ψυχολογικά του συμπλέγματα που συνδέονται άμεσα με την παιδική του ηλικία³. Προς την ίδια κατεύθυνση κινήθηκε και ο μαθητής και προστατευόμενός του, Otto

² Ο Freud λάτρευε τη λογοτεχνία. Αγαπημένοι του συγγραφείς ήταν οι αρχαίοι Έλληνες, οι Γερμανοί κλασικοί (Goethe, Schiller), Zola, Dostoevsky κ.ά. Στα έργα του *Η Ψυχοπαθολογία της καθημερινής ζωής* (1901) και *Το ευφυολόγημα και η σχέση του προς το ασυνείδητο* (1905) βρίθουν αναφορές ονομάτων συγγραφέων και αναδεικνύεται η αγάπη του για τη λογοτεχνία. Σ. Φρόνιτ, *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία: Μελέτες*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα: Επίκουρος, 1994, σελ. 12-13. Σημείο αναφοράς αποτελεί και η μελέτη του *Ερμηνευτική των Ονείρων* μέσα από την οποία εστιάζει σε δύο πρόσωπα σύμβολα: τον Οιδίποδα του Σοφοκλή και τον Άμλετ του Shakespeare. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η J. L. Baudry, ο Freud θεωρούσε πως η τραγωδία του Σοφοκλή ήταν μια διαδικασία συνεχούς και αναβαλλόμενης αποκάλυψης, γεγονός που οδήγησε τον Αυστριακό ψυχολόγο να την παραλληλίσει με τη διαδικασία της ψυχανάλυσης. Σχετικά με τον Άμλετ ο Freud θεωρούσε ότι μέσα από το προαναφερθέν θεατρικό πρόσωπο αναδεικνυόταν «η ένταση της απόθησης στην κοινωνία και οι νευρωτικές καταστάσεις στις οποίες οδηγεί». J. L. Baudry, «Ο Φρόνιτ και η ‘λογοτεχνική δημιουργία’», στο *Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση*, μτφρ. Λ. Κασίμη, επιμ. Β. Καλλιπολίτης, Αθήνα: Εξάντας, 1990, σελ. 54-90 (εδώ: σελ. 55).

³ Π. Χαρτοκόλλης, *Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση: Δέκα ομόκεντρα κείμενα*, Αθήνα: Θεμέλιο, 1999, σελ. 125-126, 128. Ανάλογη προσέγγιση υιοθέτησε ο Freud και στην περίπτωση του Ιταλού ζωγράφου Leonardo da Vinci. Προκειμένου να μελετήσει τον νευρωτικό χαρακτήρα του Ιταλού ζωγράφου ο Freud εστίασε σε μια ανάμνηση από την παιδική του ηλικία, όπως την είχε περιγράψει ο ίδιος ο Leonardo da Vinci «ενώ ήταν ακόμη στην κούνια, ένα τεράστιο ‘πουλί’, ένας γύπας κατά τον Freud, ήρθε και κάθισε πάνω του κι έχωσε την ουρά του στο στόμα του». Σύμφωνα με τον Freud μέσα από αυτή την ανάμνηση αποτυπωνόταν η ζωή του ζωγράφου έτσι όπως είχε χωριστεί ανάμεσα στις δύο μητέρες: στην πραγματική του μητέρα την οποία είχε αποχωριστεί στην ηλικία των πέντε και είχε μείνει με έναν πατέρα αρκετά ηλικιωμένο και τη νεότερη στείρα μητριά του. Όλα

Rank, ο οποίος έχοντας μελετήσει το έργο του Freud έγραψε το βιβλίο του *Ο καλλιτέχνης* (1907). Ακολούθησε η συγγραφή της διατριβής από τον Theodor Reik, η οποία είχε τον τίτλο «Ο Φλωμπέρ και το έργο του ‘Ο πειρασμός του αγίου Αντωνίου’: μια συμβολή στην ψυχολογία του καλλιτέχνη» (1912)⁴.

Μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο εμφανίστηκε και η ψυχαναλυτική κριτική (αρχές του 1920) το θεωρητικό υπόβαθρο της οποίας βασίστηκε στις απόψεις που είχε διατυπώσει ο Αυστριακός ψυχολόγος Sigmund Freud στο έργο του *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση* (1917). Σύμφωνα με τον Freud η λογοτεχνία, αλλά και άλλες μορφές τέχνης, συγκροτούνται από τις μη μετουσιωμένες επιθυμίες των συγγραφέων, οι οποίες στην πραγματική ζωή καταστέλλονται, καθώς δεν συμβαδίζουν με τις αξίες και τα πρότυπα της κοινωνίας. Οι απαγορευμένες όμως επιθυμίες εξακολουθούν να υπάρχουν στο ασυνείδητο του συγγραφέα⁵. Η εσωτερική λογοκρισία την οποία διαθέτει, επιτρέπει σε αυτές τις επιθυμίες μια φανταστική ικανοποίηση μέσα από μια συγκαλυμμένη μορφή (συμπύκνωση, μετάθεση, συμβολισμό) προκειμένου να γίνουν αποδεκτές από το συνειδητό. Οι συγκαλυμμένες φαντασιώσεις που εμφανίζονται στη συνείδηση αποτελούν το λεγόμενο «έκδηλο περιεχόμενο» του λογοτεχνικού έργου, ενώ οι ασυνείδητες επιθυμίες αποτελούν το λεγόμενο «λανθάνον» περιεχόμενο. Μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο ο συγγραφέας, σύμφωνα με τον Freud, έχει την ικανότητα να μετουσιώνει τις ασυνείδητες επιθυμίες του σε έκδηλα γνωρίσματα μέσα από τα λογοτεχνικά του έργα. Τα εν λόγω έργα περιλαμβάνουν την αρνητική όψη των επιθυμιών, όσα δηλαδή ο συγγραφέας είχε απωθήσει, τα οποία εκδηλώνονται στον ασφαλή χώρο της μυθοπλασίας και κατ’ αυτόν τον τρόπο δίνεται στον συγγραφέα η δυνατότητα, αφενός να έρθει αντιμέτωπος με αυτές τις «καθηλώσεις» και

αυτά ο Freud τα συνδέει με την αναζήτηση του χαμόγελου της Μόνα Λίζα. K. Kelley – Lainé, *Πήτερ Παν ή το θλιμμένο παιδί*, μτφρ. Β. Χατζάκη, Αθήνα: Άγρα, 2005, σελ. 17.

⁴ Γ. Βαμβαλής, «Σημείωμα του εκδότη», στο Σ. Φρόντ, *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία: Μελέτες*, ό.π., σελ. 14-15.

⁵ Υιοθετώντας την προσέγγιση του Sigmund Freud ο Peter Barry σημειώνει: «[...] η μοναδικότητα [ενν. του Freud] έγκειται στο ότι απέδωσε στο ασυνείδητο έναν τόσο αποφασιστικό ρόλο στη ζωή μας. Συνδεόμενη με αυτό είναι η ιδέα της *καταπίεσης*, που είναι το να ‘ξεχνάμε’ ή να αγνοούμε τις ανεπίλυτες διαμάχες, τις επιθυμίες που δεν παραδεχόμαστε, ή τραυματικά γεγονότα του παρελθόντος, με αποτέλεσμα να σπρώχνονται έξω από τη συνειδητή επίγνωση στο βασίλειο του ασυνειδήτου. Μια παρόμοια διαδικασία είναι αυτή της *εξιδανίκευσης*, κατά την οποία το καταπιεσμένο υλικό ‘προάγεται’ σε κάτι πιο μεγαλειώδες ή μεταμφιέζεται σε κάτι ‘ευγενές’. P. Barry, *Γνωριμία με τη θεωρία: Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, μτφρ. Α. Νάτσινα, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2013, σελ. 123-124.

αφετέρου να βρει ανακούφιση και ικανοποίηση. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, στόχος του ψυχαναλυτικού κριτικού είναι να ανακαλύψει το «αληθινό περιεχόμενο» του έργου μελετώντας το «έκδηλο περιεχόμενο» σε συνάρτηση με το «λανθάνον»⁶.

Πολλές από τις απόψεις του Freud όσον αφορά στη μελέτη του ψυχισμού ενός ατόμου έγιναν ευρέως αποδεκτές. Εν τούτοις υπήρξαν αντιδράσεις από τη φεμινιστική κριτική σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο ο Freud μελετούσε τη γυναικεία ταυτότητα. Η Kate Millet μέσα από το πόνημά της *Πολιτικές της σεξουαλικότητας* (1969) καταδίκασε τον Freud θεωρώντας ότι μέσα από το έργο του προωθούσε πατριαρχικές συμπεριφορές. Η Juliet Mitchell μέσα από τη μελέτη της *Ψυχανάλυση και φεμινισμός* (1974) αντιτασσόταν στις απόψεις της Millet και υπερασπιζόταν τον Freud. Σύμφωνα με τη Mitchell ο Freud δεν παρουσιάζει το γυναικείο φύλο ως κάτι «δεδομένο και φυσικό», αλλά ως κάτι το επίκτητο το οποίο διαμορφώνεται μέσα από τις πρώιμες εμπειρίες και αλλαγές. Βασιζόμενη στη διάκριση ανάμεσα στο βιολογικό και το κοινωνικό φύλο, η Mitchell υποστήριζε ότι το κοινωνικό φύλο δεν είναι κάτι φυσικό, κάτι που υπάρχει, αλλά κάτι που «κατασκευάζεται». Αυτή την άποψη, σύμφωνα με τη Mitchell, παρουσίαζε ο Freud μέσα από το έργο του *Τρεις μελέτες για τη θεωρία της σεξουαλικότητας* (1905). Μέσα από το εν λόγω έργο, ο αυστριακός ψυχολόγος αναδείκνυε το γεγονός ότι το κοινωνικό φύλο έχει μια «εύπλαστη» μορφή και ότι δεν θα πρέπει να θεωρείται δεδομένο, αλλά να είναι δεκτικό σε αλλαγές⁷.

⁶ M. H. Abrams, *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων: Θεωρία, ιστορία, κριτική λογοτεχνίας*, μτφρ. Γ. Δεληβοριά, Σ. Χατζηιωαννίδου, Αθήνα: Πατάκης, 2005, σελ. 523-525. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Peter Barry: «Τα όνειρα, όπως ακριβώς και η λογοτεχνία, σπανίως κάνουν ρητές δηλώσεις. Και τα δύο τείνουν να επικοινωνούν λοξά ή έμμεσα, αποφεύγοντας την ευθεία ή ανοιχτή δήλωση και αναπαριστώντας νοήματα μέσα από συγκεκριμένες χωροχρονικές ή χαρακτηριστικές ενσαρκώσεις». P. Barry, *Γνωριμία με τη θεωρία: Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, ό.π., σελ. 125.

⁷ P. Barry, ό.π., σελ. 159-160. Η Simone de Beauvoir στο βιβλίο της *Το δεύτερο φύλο* σημειώνει σχετικά: «Η γυναίκα είναι θηλυκό, στο μέτρο που νιώθει σαν θηλυκό. [...] Δεν είναι η φύση που ορίζει τη γυναίκα. Είναι εκείνη που ορίζει τον εαυτό της συνδιαλεγόμενη με τη φύση για λογαριασμό της, στην αισθηματική της ζωή». Σ. Ντε Μπωβουάρ, *Το δεύτερο φύλο*, μτφρ. Κ. Σιμόπουλου, Αθήνα: Γλάρος, 1979, σελ. 50. Σχετικά με τον ρόλο του γυναικείου φύλου και την απεικόνισή του σε λογοτεχνικά έργα η Βίκυ Πάτσιου επισημαίνει: «Οι αντιπαραθέσεις και οι αλλαγές πολιτικού, οικονομικού και ιδεολογικού χαρακτήρα, που πραγματοποιήθηκαν στο κοινωνικό περιβάλλον σχετικά με τον προσδιορισμό της ταυτότητας, αλλά και των σχέσεων των φύλων, αποτυπώθηκαν σε χαρακτηριστικά έργα γνωστών και πετυχημένων γυναικών και ανδρών συγγραφέων της σύγχρονης περιόδου, που ασχολούνται με θέματα της έμφυλης διαφοράς, αμφισβητούν την έννοια των 'φυσικών' και αμετάβλητων ρόλων, ασκούν κριτική στα πατριαρχικά προνόμια εξουσίας και ελέγχου,

Όπως προαναφέρθηκε οι στόχοι της παρούσας διατριβής είναι δύο: Αφενός να αναδειχθεί ο τρόπος με τον οποίο η συγγραφέας κατόρθωσε να μετουσιώσει τη ψυχική ασθένεια από την οποία υπέφερε σε πηγή δημιουργίας και αφετέρου να αναδειχθούν οι γυναικείοι χαρακτήρες που συγκροτούν τα υπό εξέταση μυθιστορήματα.

Η διατριβή απαρτίζεται από τέσσερα (4) κεφάλαια. Στο πρώτο (1ο) κεφάλαιο παρουσιάζονται τα βιογραφικά στοιχεία της συγγραφέως. Για τη σύνθεση της βιογραφίας της Μαργαρίτας Καραπάνου χρησιμοποιήθηκαν στοιχεία όπως αυτά εμπεριέχονται σε αυτοβιογραφικό υλικό (*Μήπως;*, *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη*) ή σε συνεντεύξεις που παραχώρησε η ίδια η συγγραφέας σε τρίτους. Επιπρόσθετα, αξιοποιήθηκε ανέκδοτο υλικό που δόθηκε προς μελέτη από το Ε.Λ.Ι.Α., καθώς και από το αρχείο του εκδοτικού οίκου Ωκεανίδα.

Ακολουθεί η καταγραφή του λογοτεχνικού περιβάλλοντος μέσα στο οποίο δημιούργησε το έργο της η Καραπάνου (πολιτικές, κοινωνικές συνθήκες), οι επιρροές και οι αποκλίσεις από Έλληνες συγγραφείς της γενιάς του '70. Συγκεκριμένα μελετώνται τα έργα: *Το φράγμα* (1960) του Σπύρου Πλασκοβίτη, *Η σαρκοφάγος* (1971) του Γιώργου Ιωάννου, *Ο Γιατρός Ινεότης* (1971) του Γιώργου Χειμωνά, *Το κιβώτιο* (1966-1972) του Άρη Αλεξάνδρου, ο *Λοιμός* (1972) του Ανδρέα Φραγκιά, *Τα ρέστα* (1972), *Η γέννηση του σούπερμαν* (1972) του Πέτρου Αμπατζόγλου, *Βιοτεχνία ναλικών* (1975) του Μένη Κουμανταρέα, *Πολυξένη* (1974) του Δημήτρη Νόλλα, *Οι συμπαίχτες* (1977) του Αντώνη Σουρούνη, *Άννα, να ένα άλλο* (1978) της Μαρίας Μήτσορα, *Αρχαία σκουριά* (1979) της Μάρως Δούκα, *Ο Λούσιας* (1979) του Νίκου Χουλιαρά.

Εν συνεχεία παρουσιάζεται το συνολικό πεζογραφικό έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου (*Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, *Ο Υπνοβάτης*, *Rien ne va plus*, *Ναι*, *Lee και Lou*, *Μαμά*). Εστιάζουμε στα θέματα τα οποία παρουσιάζει η Μαργαρίτα Καραπάνου μέσα από τα προαναφερθέντα έργα, καθώς και στον τρόπο με τον οποίο σκιαγραφεί τα μυθοπλαστικά της

απορρίπτουν τα στερεότυπα του ισχυρού αρσενικού και του εξαρτημένου θηλυκού και επιχειρούν εναλλακτικές απεικονίσεις της γυναικείας και της ανδρικής εμπειρίας εγγράφοντας το φύλο στο έργο τους με διαφορετικούς τρόπους». Β. Πάτσιου, «Αμφισημία και ετερότητα: η συγκρότηση της έμφυλης ταυτότητας στο πεζογραφικό έργο της Άλκης Ζέη και οι μεταμορφώσεις του θηλυκού εαυτού», στο *Γυναικείες και Ανδρικές Αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους*, επιμ. Δ. Αναγνωστοπούλου, Γ. Παπαδάτος, Γ. Παπαντωνάκης, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2013, σελ. 76-82 (εδώ: σελ. 76).

πρόσωπα. Δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στον τρόπο με τον οποίο η κριτική υποδέχθηκε τα εν λόγω έργα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο διερευνάται συστηματικά η επίδραση που δέχτηκε το έργο της συγγραφέως από σημαντικούς ξένους λογοτέχνες: Gustave Flaubert, *Μαντάμ Μποβαρύ* (1856), Lewis Carroll, *Η Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* (1865), *Μέσα στον Καθρέφτη και τι βρήκε εκεί η Αλίκη* (1872), Émile Zola, *Τερέζα Ρακέν* (1867), Henry James, *Το Στρίψιμο της βίδας* (1898), Marcel Proust, *Η Αναζήτηση του χαμένου χρόνου* (1913-1927), Thomas Mann, *Το μαγικό βουνό* (1924), Jean – Paul Sartre, *Οι λέξεις* (1963), Malcolm Lowry, *Κάτω από το ηφαίστειο* (1947). Στην εν λόγω ενότητα προβαίνουμε σε μια συγκριτολογικού χαρακτήρα ανάλυση προκειμένου να εντοπίσουμε τα σημεία στα οποία η Ελληνίδα συγγραφέας συγκλίνει και αποκλίνει από τους ξένους λογοτέχνες.

Στο τρίτο (3ο) κεφάλαιο παρουσιάζονται τρία (3) θεωρητικά μοντέλα για τη μελέτη των χαρακτήρων, καθένα από τα οποία προσφέρει μία διαφορετική ανάγνωση για τα γυναικεία μυθιστορηματικά πρόσωπα. Αρχικά αναλύεται η θεωρητική προσέγγιση του R. Higbie (*Character & Structure in the English Novel*, Gainesville: University of Florida Press, 1984), ο οποίος εστιάζει στο ψυχολογικό στοιχείο, καθώς και στην αναζήτηση της επιθυμίας. Ακολουθεί, η παρουσίαση του θεωρητικού μοντέλου του B. Hochman (*Character in Literature*, Ithaca: Cornell University Press, 1985), μέσα από το οποίο ο μελετητής σκιαγραφεί τους χαρακτήρες βάσει αντιθετικών γνωρισμάτων. Τέλος, παρουσιάζεται η θεωρητική προσέγγιση του D. Galef (*The Supporting Cast: A Study of Flat and Minor Characters*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993), ο οποίος δίνει σημασία στα δευτερεύοντα πρόσωπα, εστιάζοντας στη σχέση τους με την πλοκή και τους πρωταγωνιστές.

Οι τρεις θεωρίες τις οποίες εφαρμόζουμε στα υπό εξέταση έργα είναι διακριτές, καθώς υπογραμμίζουν διαφορετικά χαρακτηριστικά και αφορμώνται από διαφορετικά υπόβαθρα: Ψυχολογικές αναγνώσεις (Higbie), ανάδειξη των γνωρισμάτων του χαρακτήρα (Hochman), έμφαση στα δευτερεύοντα πρόσωπα (Galef) και έχουν ως σκοπό την επισήμανση των διαφορετικών οπτικών από τους μελετητές, με τις οποίες δύναται να αναδειχθούν τα μυθοπλαστικά πρόσωπα, αλλά και το κοινωνικό περιβάλλον τους. Συγκεκριμένα, εστιάζουμε στην ανάδειξη του ήθους, των επιθυμιών, των συνειδητών και υποσυνειδητών κινήτρων και εν γένει του εσωτερικού κόσμου, όπως αυτός καθορίζει, διαφοροποιεί και αναδεικνύει τους

γυναικείους χαρακτήρες της Μαργαρίτας Καραπάνου στα υπό εξέταση μυθιστορήματα. Δίνεται σημασία στο μυθοπλαστικό πρόσωπο ως λειτουργική οντότητα, με σκοπό και υπόβαθρο.

Τα μυθιστορήματα που συγκροτούν το *corpus* της Μαργαρίτας Καραπάνου επιβεβαιώνουν αυτόν τον κανόνα, καθώς η πεζογράφος μέσα από τα μυθοπλαστικά της πρόσωπα φέρει στην επιφάνεια τραύματα και μη μετουσιωμένες επιθυμίες. Τα έργα της δεν βασίζονται τόσο στην πλοκή, όσο στη δυναμική των χαρακτήρων και στην εκπλήρωση ή μη των επιθυμιών τους. Ως εκ τούτου επιλέγουμε τη θεωρία του Higbie, ο οποίος ορμώμενος από τον στρουκτουραλισμό και την ψυχαναλυτική σχολή του Sigmund Freud, αποπειράται να εισέλθει στο νου του λογοτεχνικού χαρακτήρα και να αποκαλύψει τις βαθύτερες επιθυμίες του. Αυτή η αποκάλυψη οδηγεί στην έκθεση των κινήτρων. Κατά συνέπεια, ο ήρωας αποδεσμεύεται από τον συγγραφέα – δημιουργό και εξετάζεται ως αυτόνομη οντότητα. Εφόσον αποδειχθεί από την κριτική ότι αυτή η οντότητα έχει αυτονομία (κίνητρα, αντικίνητρα, φόβους), τότε η παρουσίαση του χαρακτήρα θεωρείται επιτυχής. Στην περίπτωση της Καραπάνου, η προσέγγιση του Higbie έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς βοηθά στην αναζήτηση των κινήτρων και στον τρόπο με τον οποίο αυτά διαμορφώνουν ή όχι την πλοκή. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο μελετητής: «Μπορούμε να δούμε το πόσο πετυχημένα ο χαρακτήρας αντιμετωπίζει αυτή την σύγκρουση, πώς αντιμετωπίζει τις δυνάμεις που αντιτίθενται στην επιθυμία του ή πόσο μπορεί να αντιμετωπίσει τις επιθυμίες που δεν μπορούν να εκπληρωθούν, όταν είναι σε θέση να πετύχει κάποιου είδους συμβιβασμό ανάμεσα σε αυτές τις δύο δυνάμεις [έλεγχος – επιθυμία]»⁸.

Έχοντας, λοιπόν, εδραιώσει την άποψη ότι στη Μαργαρίτα Καραπάνου η μελέτη του χαρακτήρα αποτελεί κομβικό σημείο για την ανάδειξη του έργου της, φρονούμε ότι η κάθε θεωρία συνεισφέρει μια ιδιαίτερη οπτική. Κατ' αυτόν τον τρόπο μπορούμε να υπογραμμίσουμε τις επιλογές της συγγραφέως, αλλά και τη δυναμική μεταξύ των

⁸ R. Higbie, *Character and Structure in the English Novel*, Gainesville: University of Florida Press, 1984, σελ. 99. Σύμφωνα με τους A. Bennett και N. Royle κάθε λογοτεχνικό κείμενο έχει να κάνει κατά κάποιο τρόπο με την επιθυμία. Ο συγγραφέας μέσα από τα μυθιστορηματικά του πρόσωπα επιθυμεί να πει κάτι ή να αποκρύψει κάτι. Οι ίδιοι οι αναγνώστες με τη σειρά τους επιθυμούν να έχουν, μέσω των χαρακτήρων του έργου, πρόσβαση στον θυμό ή στη χαρά, καθώς και στην επίλυση των καταστάσεων. Εν τούτοις, σύμφωνα με τους μελετητές, το τέλος του έργου δεν ταυτίζεται με την εκπλήρωση των επιθυμιών. A. Bennett, N. Royle, *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, Harlow: Pearson Longman, ³2004, σελ. 180-181.

χαρακτήρων. Φυσικά, δεν είναι δυνατόν να παραγνωρίσουμε τη λογοτεχνική αξία του έργου της, καθώς και την υφολογική ιδιαιτερότητά της, όσον αφορά στην παρουσίαση και δόμηση των χαρακτήρων.

Σε αυτό το σημείο χρήσιμη αποδεικνύεται η προσέγγιση του Hochman, ο οποίος τονίζει την αναπόσπαστη σχέση της διαμόρφωσης του ήρωα με το λογοτεχνικό ύφος, την έκφραση, αλλά και την αφηγηματολογία⁹. Ο δυαδικός χαρακτήρας των κριτηρίων που παρουσιάζει¹⁰ αποτελεί σημείο εκκίνησης για την πολύπλευρη παρουσίαση των ηρώων και την εξέταση της λογοτεχνικής πληρότητας στην έκθεσή τους. Φυσικά, αυτή η θεωρία δεν μπορεί να ληφθεί ως μέτρο της λογοτεχνικής αξίας ενός συγγραφέα, αλλά ως έμφαση στον χαρακτήρα και στο βάθος που του προσδίδει ο εκάστοτε δημιουργός. Στην περίπτωση, λοιπόν, της Καραπάνου, η χρήση της θεωρίας του Hochman συνεπικουρεί στην επισήμανση των βασικών και των δευτερευόντων προσώπων. Η προσέγγιση του Hochman δεν αφορά στη θέση των ηρώων εντός της πλοκής, αλλά στην έμφαση που δίνει ο ίδιος ο συγγραφέας στην παρουσίασή τους. Ενδέχεται, δηλαδή, κάποιος ήρωας να είναι δευτερεύων όσον αφορά στην πλοκή, αλλά ιδιαιτέρως αναπτυγμένος όσον αφορά στη λογοτεχνική του παρουσίαση με άξονα τα κριτήρια του Hochman.

Η προσέγγιση του Galef επικουρεί στην ανάδειξη των δευτερευόντων προσώπων. Όπως παρατηρεί ο μελετητής, οι δευτερεύοντες χαρακτήρες ενδέχεται να μην παρουσιάζονται λεπτομερώς, αλλά να ζητούν από τον αναγνώστη να τους επεξεργαστεί¹¹. Με άξονα αυτήν την παρατήρηση, ο Galef σημειώνει διάφορα στοιχεία που τους κατατάσσουν σε συγκεκριμένες κατηγορίες¹². Καθώς τα μυθιστορήματα της Καραπάνου παρουσιάζουν πληθώρα χαρακτήρων, είναι χρήσιμη η ανωτέρω προσέγγιση, επειδή μπορεί να αναδείξει και ένα δευτερεύον πρόσωπο το οποίο οι άλλες θεωρητικές προσεγγίσεις δεν θα περιλάμβαναν. Ακόμη και αν ο χαρακτήρας δεν εμφανίζεται στο μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης, ενδέχεται να αποδεικνύεται κρίσιμος για την εξέλιξη της ιστορίας, σε ένα κομβικό σημείο της.

⁹ B. Hochman, *Character in Literature*, Ithaca: Cornell University Press, 1985, σελ. 90 κ.ε., με έμφαση στη σελ. 97 όπου γίνεται λόγος για την πλοκή.

¹⁰ B. Hochman, *ό.π.*, σελ. 89.

¹¹ D. Galef, *The Supporting Cast: A Study of Flat and Minor Characters*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993, σελ. 4.

¹² D. Galef, *ό.π.*, σελ. 16 κ.ε.

Στο τέταρτο (4ο) κεφάλαιο γίνεται η εφαρμογή των προαναφερθέντων θεωρητικών προσεγγίσεων. Το κάθε θεωρητικό μοντέλο εφαρμόζεται στους γυναικείους χαρακτήρες που εμπεριέχονται στα υπό εξέταση μυθιστορήματα της Μαργαρίτας Καραπάνου (*Η Κασσάνδρα και ο Λύκος, Ναι, Μαμά*).

Η παρούσα ερευνητική εργασία ολοκληρώνεται με τη διατύπωση συμπερασμάτων τα οποία εστιάζουν στη διαχρονική εξέλιξη των γυναικείων χαρακτήρων από την πρώτη συγγραφική απόπειρα της Μαργαρίτας Καραπάνου (*Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, 1976) έως και το τελευταίο πεζογραφικό της έργο (*Μαμά*, 2004).

Ακολουθούν τρία παραρτήματα. Στο παράρτημα I περιλαμβάνεται ανέκδοτο χειρόγραφο της ανήλικης Μαργαρίτας Καραπάνου το οποίο τιτλοφορείται «Η ζωή μου» και αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο η συγγραφέας προσέγγιζε τις ενδοοικογενειακές σχέσεις. Στο παράρτημα II καταχωρείται η συνέντευξη της Καθηγήτριας Ψυχολογίας Φ. Τσαλίκου η οποία δόθηκε στην υποψήφια και αναφέρεται σε ερμηνευτικά στοιχεία της ζωής και του έργου της συγγραφέως, καθώς η Φωτεινή Τσαλίκου είχε συνδεθεί στενά με τη Μαργαρίτα Καραπάνου. Στο παράρτημα III περιλαμβάνονται τέλος σύντομες περιλήψεις των μυθιστορηματικών έργων της συγγραφέως.

Κεφάλαιο 1

Μαργαρίτα Καραπάνου – Ελληνικό Λογοτεχνικό Περιβάλλον

I. Η Βιογραφία της Μ. Καραπάνου

Πήγα και σπούδασα για συγγραφέας, γιατί μού πήγεναι αυτή ή δουλειά. Άμα έγραφα τά βιβλία μου έσθανόμουνα μία σιγκήνισι και καμιά φορά άμα ήτανε ληπητερά. Και όταν εϊτάν χαρωπά αισθανόμουνα μία ψυχική χαρά μιά χαρά πού μέ έκανε νά πηδάω νά χορεύω και νά γελάω εϋτυχισμένη χωρίς λόγο¹³.

Στην παρούσα ενότητα επιχειρούμε μία αναλυτική παρουσίαση της βιογραφίας της Μ. Καραπάνου, καθώς οι δευτερεύουσες πηγές είναι σύντομες¹⁴ και δεν συγκεντρώνουν το σύνολο των πρωτογενών μαρτυριών της ίδιας –είτε μέσω των βιβλίων της είτε μέσω των καταγεγραμμένων συνεντεύξεών της. Η διαδικασία της χρονολόγησης αυτών των μαρτυριών αποδεικνύεται δύσκολη, καθώς το υλικό είναι διεσπαρμένο τόσο σε λογοτεχνικά έργα όσο και σε ημερολόγιά της, τα οποία παρουσιάζουν χρονικές ανακολουθίες. Κρίνουμε, πάντως, σκόπιμη αυτή την προσέγγιση, καθώς –όπως θα αναλυθεί περαιτέρω στα σχετικά κεφάλαια– τα κείμενα της Καραπάνου στηρίζονται σε βιωματικό υλικό και συχνά αντικατοπτρίζουν όχι

¹³ Ανέκδοτο χειρόγραφο της Μ. Καραπάνου, γραμμένο σε μικρή ηλικία –τηρούμε την ορθογραφία του πρωτοτύπου. Μ. Καραπάνου, «Η ζωή μου», Αρχείο Μ. Καραπάνου, Ε.Λ.Ι.Α. Για το πλήρες κείμενο, βλ. το παράρτημα Ι της παρούσας διατριβής. Φρονούμε ότι το συγκεκριμένο αρχειακό υλικό είναι σημαντικό, καθώς αποτυπώνει τις φιλοδοξίες αλλά και την οπτική της Καραπάνου για τις ενδοοικογενειακές της σχέσεις. Σύμφωνα με την ψυχολόγο κ. Κ. Σακελλαρίου: «Άλλο ένα επίσης σημαντικό χαρακτηριστικό αυτού του κειμένου, που συνδέεται με τη συγγραφέα είναι η ευκολία του περάσματος από το πραγματικό στο φανταστικό και το αντίστροφο. Έννοιες που διαπλέκονται μέσα από τα αναφερόμενα γεγονότα σε όλο το απόσπασμα, πλάθοντας μέσα από το φανταστικό όλα όσα η συγγραφέας επιθυμούσε στην πραγματικότητα ως παιδί» (Απόσπασμα από συνέντευξη που δόθηκε στην υποψήφια σχετικά με την ερμηνευτική προσέγγιση του ανέκδοτου χειρογράφου της Μ. Καραπάνου).

¹⁴ Βλ. μεταξύ άλλων: Μ. Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, επιμ. Δ. Λουκά, Αθήνα: Οδυσσέας, 2008, σελ. 578, Α. Ζήρας, «Καραπάνου, Μαργαρίτα», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Αθήνα: Πατάκης, 2007, σελ. 1028.

μόνο τη σχέση της με τη μητέρα της, Μ. Λυμπεράκη, αλλά και τη δημιουργική αναδιήγηση των εμπειριών της και την ενσωμάτωσή τους σε έργα μυθοπλαστικού χαρακτήρα, όπως το *Rien ne va plus*. Η προσπάθεια αυτή συναντά κάποιες βασικές δυσκολίες: η ίδια απέφυγε να συντάξει συστηματική βιογραφία, ενώ οι αναμνήσεις της είναι συχνά αποσπασματικές.

Η Μαργαρίτα Καραπάνου γεννήθηκε στην Αθήνα στις 19 Ιουλίου του 1946, το μοναδικό παιδί της Μαργαρίτας Λυμπεράκη και του Γεωργίου Καραπάνου¹⁵. Οι γονείς της χώρισαν σε ηλικία οκτώ (8) μηνών¹⁶ και η Μαργαρίτα Καραπάνου αρχικά μεγάλωσε με τη μητέρα της Λυμπεράκη, Σαπφώ Φέξη – Λυμπεράκη¹⁷, καθώς η Μαργαρίτα Λυμπεράκη επέλεξε να εγκατασταθεί το 1946 στο Παρίσι, τόσο λόγω πολιτικών όσο και λογοτεχνικών αιτιών: μεταξύ αυτών αναφέρονται η παρουσία της αριστερής διανοήσης (Αξελός, Καστοριάδης, Ξενάκης κ.ά.) και η γενικότερη επιθυμία της για αλλαγή και ελευθερία¹⁸.

Αξίζει να αναφερθεί ότι η συγγραφέας ανέπτυξε την προσωπικότητά της σε ένα περιβάλλον όπου οι διανοητικές αναζητήσεις και η αγάπη για τη λογοτεχνία ήταν έντονα παρούσες. Ήταν, εξάλλου, τρίτης γενιάς απόγονος της οικογένειας του γνωστού εκδότη Γεωργίου Φέξη¹⁹. Για τη μητέρα της, Μ. Λυμπεράκη (1919-2001), περιττεύουν οι αναφορές, καθώς είναι ευρέως γνωστή λογοτέχνιδα, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό: εξέδωσε το 1945 (ως Μαργαρίτα Καραπάνου) το πρώτο της βιβλίο, *Τα Δέντρα* και το 1946 είδε το

¹⁵ Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, πολλά βιογραφικά στοιχεία υπολανθάνουν ή παρουσιάζονται ευθέως στο συγγραφικό έργο της. Η Κασσάνδρα, λ.χ. γεννιέται και αυτή στο ζώδιο του Καρκίνου, όπως και η συγγραφέας: «Γεννήθηκα Ιούλιο, λυκόφως, αστερισμός καρκίνος. Όταν με φέρανε για να με δει, γύρισε προς τον τοίχο». Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1997, σελ. 13.

¹⁶ Σύμφωνα με τα δημοσιευμένα ημερολόγιά της (σε επιμέλεια Β. Κιμούλη), η αιτία του διαζυγίου ήταν μία σύντομη εξωσυζυγική σχέση του Καραπάνου με μία γυναίκα, τη Δωροθέα (δεν δίδονται λοιπά στοιχεία). Ο πατέρας της αποδίδει αυτή την πράξη του στον ψυχρό τρόπο με τον οποίο του συμπεριφερόταν η Μαργαρίτα Λυμπεράκη. Βλ. Μ. Καραπάνου, *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη*, Αθήνα: Ωκεανίδα, 2008, σελ. 23. Πρβλ. Μ. Καραπάνου, *Μαμά*, Αθήνα: Ωκεανίδα, 2004, σελ. 103, 118-119.

¹⁷ Κόρη του εκδότη Γεωργίου Φέξη και δεύτερη σύζυγος του Διονύση Παπάγου, αδελφού του Αλέξανδρου Παπάγου. Βλ. Φ. Τσαλίκου, *Δε μ' αγαπάς. Μ' αγαπάς: Τα παράξενα της μητρικής αγάπης. Τα γράμματα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στην κόρη της Μαργαρίτα Καραπάνου*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2008, σελ. 81, υποσ. 1.

¹⁸ Φ. Τσαλίκου, *ό.π.*, σελ. 20, 27.

¹⁹ Βλ. μεταξύ άλλων Ρ. Ναζου, «Η συγγραφική ταυτότητα σε κρίση: Μαργαρίτα Καραπάνου, από το διχασμένο στο αφεστιασμένο αφηγηματικό υποκείμενο – The crisis of the authorial identity: Margarita Karapanou, from the divided narrative subject to the decentred narrative subjectivity», *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)*, 15 (2011), σελ. 131-151 (εδώ: σελ. 132).

φως το δεύτερο (*Τα ψάθινα καπέλα*)²⁰, το οποίο έτυχε μεγάλης αποδοχής από το αναγνωστικό κοινό²¹. Η μετάβασή της στο Παρίσι, λοιπόν, ουσιαστικά συμπίπτει με τη λογοτεχνική της αναγνώριση²². Εκεί θα αναπτύξει περαιτέρω τη γραφή της, ειδικά στα θεατρικά της έργα, προκειμένου, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει η Μαργαρίτα Καραπάνου: «[...] να μπει μέσα στο χώρο του Μύθου. [...] και αν κάποιος εισχωρήσει ολοκληρωτικά στο μυθικό, είναι αδύνατον πια να γυρίσει πίσω και να γράψει πρόζα»²³.

²⁰ Εκφράζοντας με έναν ιδιαίτερος σαρκαστικό τρόπο την απογοήτευση, την πικρία της αλλά και τον θυμό της για το γεγονός ότι είχε το ίδιο όνομα με τη μητέρα της, η Μαργαρίτα Καραπάνου σημειώνει χαρακτηριστικά: «Η πρώτη έκδοση των ‘Ψάθινων Καπέλων’ τό 1946 (ό χρόνος πού γεννήθηκα) βγήκε με τό όνομα Μαργαρίτα Καραπάνου. Εύτυχως πού μετά ξαναπήρε τό πατρικό της όνομα κι έτσι δέν χρειάστηκε νά πάρω ψευδώνυμο, πού θά μπορούσε νά ήταν Λυμπεράκη, αλλά συχνά γελάμε μέ τήν ιδέα ότι τά ‘Ψάθινα Καπέλα’, της Μαργαρίτας Καραπάνου, θά μπορούσα νά τά οικειοποιηθῶ ἐγώ!». Μ. Καραπάνου, «Ο Μύθος, Το Θέατρο Και Ο Φόνος», *Η λέξη*, τχ. 31 (1984), σελ. 8-13 (εδώ: σελ. 8-9). Βλ. επίσης αρχείο Ε.Λ.Ι.Α. όπου είναι κατατεθειμένα τα χειρόγραφα του έργου *Τα ψάθινα καπέλα* [Αρχείο Μαργαρίτας Λυμπεράκη: Φάκελος 1].

²¹ Σχολιάζοντας το συγγραφικό έργο της μητέρας της, η Μαργαρίτα Καραπάνου εστιάζει στη μοναδικότητα της γραφής της, η οποία έγκειται στο συγγραφικό πέραςμα της Λυμπεράκη από την πρόζα στο θέατρο σε έναν χώρο αλλιώτικο, ένα απότομο σχίσμα που χωρίζει το έργο της στα δύο και το καθιστά μοναδικό. Μ. Καραπάνου, «Ο Μύθος, Το Θέατρο Και Ο Φόνος», *ό.π.*, σελ. 9.

²² Η σχετική βιβλιογραφία είναι αρκετά πλούσια. Βλ. μεταξύ άλλων: Μ. Τριχιά – Ζούρα, «Μαργαρίτα Λυμπεράκη: Η ζωή της και η λογοτεχνική της πορεία από το Μυθιστόρημα στο Θέατρο», *Παρουσία*, Τόμος 2 (1984), σελ. 109-128, αλλά και την προτεινόμενη βιβλιογραφία στο λήμμα των Α. Ζήρα, Β. Πούχνερ, «Λυμπεράκη, Μαργαρίτα», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, *ό.π.*, σελ. 1292-1293. Αναλυτική παρουσίαση υπάρχει και στη Γ. Φαρίνου – Μαλαματάρη, «Μαργαρίτα Λυμπεράκη», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, επιμ. Τ. Καρβέλης, Α. Κοτζιάς, Χ. Μηλιώνης, Κ. Στεργιόπουλος, Σ. Τσακνιάς, Τόμος Ε', Αθήνα: Σοκόλης, 1992, σελ. 130-143.

²³ Μ. Καραπάνου, «Ο Μύθος, Το Θέατρο Και Ο Φόνος», *ό.π.*, σελ. 10. Βλ. επίσης αρχείο Ε.Λ.Ι.Α. όπου είναι κατατεθειμένα τα χειρόγραφα των έργων: *Η γυναίκα του Κανδαύλη*, *Σπαραγμός*, *Ερωτικά* [Αρχείο Μαργαρίτας Λυμπεράκη: Φάκελοι 3, 4, 5 αντιστοίχως].

Ο πατέρας της, Γεώργιος Καραπάνος²⁴, γεννήθηκε το 1914 στην Αθήνα. Σπούδασε στη Νομική και διετέλεσε στέλεχος του κόμματος του Αλέξανδρου Παπαναστασίου. Ασχολήθηκε κυρίως με την ποίηση και εξέδωσε τις ακόλουθες ποιητικές συλλογές: *Ποιήματα*, *Αόρατοι στόχοι* (1940), *Χαρά μου* (1941), *Ανηφορίες* (1942), *Πηγή* (1944), *Δώρα της αγάπης* (1946) και *Δεκαπέντε τραγούδια αγάπης* (1949). Το 1943 κυκλοφόρησε και η μοναδική συλλογή διηγημάτων του, με γενικό τίτλο *Απλές και Παράξενες Ιστορίες*²⁵. Θεία της Μαργαρίτας Καραπάνου ήταν η γλύπτρια Αγλαΐα Λυμπεράκη, σύζυγος του ζωγράφου Γιάννη Μόραλη. Αν και το οικογενειακό της περιβάλλον χαρακτηριζόταν από θαλπωρή – ειδικά πριν μετακομίσει στο Παρίσι– ο βιασμός της στην ηλικία των 4 ετών από τον υπηρέτη του σπιτιού δεν έγινε αντιληπτός από κανέναν²⁶.

Κατά την παραμονή της στην Ελλάδα λαμβάνει τη βασική παιδεία στη Μαράσλειο²⁷.

²⁴ Η Μαργαρίτα εκφράζει τη θλίψη της για την απουσία του πατέρα της από τη ζωή της. Η ισχυρή παρουσία της απουσίας του την είχε τραυματίσει βαθιά ψυχολογικά: «Ο πατέρας μου ήταν ένας πολύ ωραίος άντρας, αλλά ήταν ένας play boy, δεν τον έβλεπα πολύ. Έπαιζε στις κούρσες [...]. [...] κάποια φορά θυμάμαι πήρε τη γιαγιά μου και της είπε ‘Σαπφώ έχασα το σπίτι στην Εκάλη’. Και λέει η γιαγιά μου ‘τι έγινε; κήκε;’. ‘Όχι, το έπαιξα στις κούρσες’». Σ. Θεοδωράκης, «30 χρόνια περπατούσα στα μονοπάτια της κατάθλιψης: Η Μαργαρίτα Καραπάνου αποκαλύπτει το μυστικό της», *Τα Νέα*, 5-6 /11/2005, σελ. 24-25 (εδώ σελ. 24). Μέρος ευθύνης για την απουσία του πατέρα της, η Μαργαρίτα αποδίδει στη μητέρα της και τη γιαγιά της, οι οποίες είχαν διατηρήσει εχθρική στάση απέναντί του και επεδίωκαν, σύμφωνα με τη συγγραφέα, την απόσταση ανάμεσα σε εκείνη και τον πατέρα της: «Τον λάτρευα και κάθε Σαββατοκύριακο περίμενα να έρθει να με πάρει. [...] Τον περίμενα στο παράθυρο αλλά δεν ερχόταν ποτέ. Τον λάτρευα, ένιωθα όμως τη μαμά και τη γιαγιά που δεν τον θέλανε και δεν θέλανε να τον αγαπώ. Ένα φράγμα ένιωθα. Δεν μ’ αφήσανε να έχω σχέση μαζί του. Μου ‘λειψε πολύ. Δεν ερχόταν να με δει κι εγώ περίμενα στο παράθυρο, θυμάμαι, τα Σάββατα, μέχρι να νυχτώσει, ίσως έρθει έλεγα μέσα μου, ίσως το απόγευμα, ίσως το βράδυ. Δεν ερχόταν όμως ποτέ». Σ. Σταυρόπουλος, «Τίποτα πιο πραγματικό από το τίποτα», *Ελευθεροτυπία*, (ένθετο «Βιβλιοθήκη»), 13/3/2009, σελ. 6-7.

²⁵ Για το βιογραφικό και την εργογραφία του Γ. Καραπάνου βλ. μεταξύ άλλων: Χ. Σ. Σολομωνίδης, «Καραπάνος Γεώργιος», στο *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Από τον 10ο αιώνα μ.χ. μέχρι σήμερα*, επιμ. Γ. Ζώρας, Ι. Χατζηφώτης, Τόμος 8, Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Χάρη Πάτση Ε.Π.Ε., χ.χ., σελ. 268.

²⁶ Σύμφωνα με την Καραπάνου, ο λόγος που δεν μοιράστηκε αυτή την τραυματική εμπειρία ήταν ότι ήθελε να δει κατά πόσο θα γινόταν αντιληπτή από το περιβάλλον της. Αν και παρόμοιο περιστατικό περιγράφεται στο *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, η συγγραφέας θα μιλήσει για αυτό –ως προσωπικό της βίωμα– πολύ αργότερα. Βλ. Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλικογλου, *Μήπως;*, Αθήνα: Ωκεανίδα, 2006, σελ. 166-168.

²⁷ Μ. Καραπάνου, *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη*, ό.π., σελ. 243.

Σύμφωνα με δική της μαρτυρία, σε ηλικία δέκα (10) ετών παρακολουθεί μαθήματα στο Cours de la Terrasse στην περιοχή του Saint Germain en Laye²⁸, αν και το προσωπικό της ημερολόγιο φανερώνει ότι η πρώτη της μακροχρόνια μετεγκατάσταση στο Παρίσι έγινε στις 22 Σεπτεμβρίου του 1959, όταν ήταν 13 χρονών²⁹. Προφανώς, επειδή η καταχώρηση για το Cours de la Terrasse έγινε σε ηλικία 21 ετών, η συγγραφέας συγχέει τις χρονιές και την ηλικία που μετέβη στο Παρίσι, λόγω της χρονικής απόστασης από την ημερομηνία που τα καταγράφει. Πάντως, στη Γαλλία θα παραμείνει για είκοσι (20) χρόνια (1959-1979)³⁰ μεταβαίνοντας συχνά στην Αθήνα και περνώντας –κατά κανόνα– τα καλοκαίρια της στην Ύδρα, όπου βρισκόταν η θερινή κατοικία της οικογένειας της μητέρας της.

Η αλλαγή περιβάλλοντος κατά την εφηβική της ηλικία θα την τραυματίσει ψυχικά, αφού βιώνει τόσο τη μοναξιά στο σχολικό περιβάλλον, όσο και τη συναισθηματική απομάκρυνση από τη μητέρα της, με την οποία είχε διαμορφώσει σχέση προσήλωσης³¹. αυτό θα

²⁸ Μ. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 235. Πρβλ. Μ. Καραπάνου, *Μαμά*, *ό.π.*, σελ. 110.

²⁹ Μ. Καραπάνου, *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη*, *ό.π.*, σελ. 15-16.

³⁰ Η Μαργαρίτα Καραπάνου σε συνέντευξή της παραδέχεται ότι το περιβάλλον μέσα στο οποίο μεγάλωσε – ιδιαίτερα οι συναναστροφές της με σημαντικές προσωπικότητες του χώρου των γραμμάτων– άσκησαν μεγάλη επιρροή στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς της και συνέβαλαν στο να αντιμετωπίζει τη ζωή μέσα από μια διαφορετική οπτική γωνία: «Το πρώτο και κυριότερο είναι ότι μεγάλωσα σ’ ένα σπίτι γεμάτο βιβλία· η μητέρα μου είναι η Μαργαρίτα Λυμπεράκη. Από πολύ μικρή είχα τη μεγάλη τύχη να γνωρίσω σπουδαίες προσωπικότητες: τον Ιονέσκο, τον Μπέκετ, τον Αλμπέρ Καμί, τον Σαρτρ. Ήμουν παιδί τότε και οι εκτιμήσεις ήταν διαφορετικές. Αλλά οπωσδήποτε και μόνο να βλέπεις αυτές τις φυσιογνωμίες διαμορφώνεις μια άλλη εικόνα της ζωής». Κ. Μπόντζου, «Μαργαρίτα Καραπάνου», *Ελευθεροτυπία*, (ένθετο «Βιβλιοθήκη»), 5/6/1998, σελ. 2. Η Καραπάνου κάνει αναφορά και στη σκληρότητα που διέκρινε τους διανοούμενους της εποχής και που την έκανε ταυτόχρονα να τους θαυμάζει αλλά και να τους απομυθοποιεί: «Ήταν άνθρωποι που είχαν κάνει αυτό που ήθελαν. Που είχαν τις γυναίκες που ήθελαν. Αλλά βέβαια την πλήρωσαν όλοι γύρω τους. [...] Ο Καμύ, ας πούμε, φέρθηκε άσχημα στον γιο του. Ο Πικάσο έλεγε στη μαμά μου: ‘Γιατί έχεις την κόρη σου μαζί σου; Εγώ έχω μια κόρη που ζει 20 λεπτά από εδώ και δεν την έχω δει ποτέ! Ήταν οι ήρωες του κόσμου, δεν τους ένοιαζε τίποτα πέραν του εαυτού τους. Είναι τιμή μου που τους γνώρισα, αλλά δεν θα ήθελα να είχα τη ζωή τους». Σ. Θεοδωράκης, «30 χρόνια περπατούσα στα μονοπάτια της κατάθλιψης: Η Μαργαρίτα Καραπάνου αποκαλύπτει το μυστικό της», *ό.π.*, σελ. 25.

³¹ Βλ. Α. Καστρινάκη, «Το ημερολόγιο μιας προικισμένης», *Διαβάζω*, τχ. 521 (2011), σελ. 75-83 όπου και οι σχετικές επισημάνσεις (ειδικά σελ. 76-78). Εξάλλου, το 1960, έναν χρόνο μετά τη μετάβασή της στο Παρίσι, η Καραπάνου σημειώνει στο ημερολόγιό της πόσο δύσθυμα αισθάνεται που θα επιστρέψει στο σχολείο. Πρβλ. Μ. Καραπάνου, *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη*, *ό.π.*, σελ. 102-103, 107 και Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλίκουλου, *Μήπως;*, *ό.π.*, σελ. 49.

αποτελέσει βασικό μοτίβο, στο οποίο η Καραπάνου θα εξακολουθεί να επανέρχεται τόσο στις συνεντεύξεις της όσο και στην εργογραφία της και στην προσωπική της ζωή³². Με βάση το δημοσιευμένο ημερολογιακό της αρχείο, η συγγραφέας ομολογεί την ανάγκη της για ψυχανάλυση ήδη από το 1959³³, ενώ το 1960 καταγράφει αυτό που αντιλαμβάνεται ως σοβαρό ψυχολογικό πρόβλημα: «[...] χωρίς κανένα νόημα, κανένα λόγο ύπαρξης [...] το κενό με κυριεύει, τα χέρια μου τρέμουν»³⁴.

Αν και η Καραπάνου παρακολουθεί μέρος της βασικής της εκπαίδευσης στο Collège Sénigné στο Παρίσι, αποφασίζει να μεταβεί και να εγγραφεί στο Γαλλικό Ινστιτούτο της Αθήνας (τρία έτη), καθώς η επιθυμία της να παραμείνει στην Ελλάδα ήταν μεγάλη. Τελικά, όμως, επιστρέφει στο Παρίσι, με σκοπό να προετοιμαστεί για το IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques – Ινστιτούτο για ανώτερες κινηματογραφικές σπουδές), αλλά τελικά παρακολουθεί το πρώτο έτος Φιλοσοφικής Σχολής (1966-1967)³⁵. Από τις πληροφορίες που έχουν συλλεχθεί, όσο και από τις προσωπικές της καταγραφές στο ημερολόγιό της δεν γνωρίζουμε κατά πόσο ολοκλήρωσε τις σπουδές της.

Σημαντική χρονιά είναι το 1969, όταν η Καραπάνου –αποδεχόμενη την ψυχική της δυσθυμία– αποφασίζει να αρχίσει την ψυχανάλυση, σύμφωνα με την Φ. Τσαλίκογλου³⁶. Πάντως σε καταχώρηση στο προσωπικό της ημερολόγιο (30/11/1967) αναφέρεται σε μία από τις τακτικές της επισκέψεις στον ψυχίατρο Σακελλαρόπουλο³⁷, σημάδι ότι είχε ήδη

³² Η Φωτεινή Τσαλίκογλου αναγνωρίζει την ικανότητα της Καραπάνου να μετουσιώνει την οδύνη της σε πηγή δημιουργίας. Επισημαίνει σχετικά: «Έκανε ιστορία την οδύνη της, τα τραύματα και τραυλίσματα της παιδικής της ηλικίας. [...] Η οδύνη του ανέφικτου μετουσιώθηκε σε δημιουργία. Σε καταφύγιο ενάντια στον θάνατο. Όλα της τα βιβλία είναι η τέχνη και η δημιουργία στη θέση του θανάτου. Η Μαργαρίτα πηγαίνει στην Κόλαση αλλά δεν μένει ποτέ εκεί. Επέστρεφε, πάντα επέστρεφε από την Κόλαση για να αφηγηθεί την ιστορία». Ν. Μπακουνάκης, «Εξω από κάθε όριο», *Το Βήμα της Κυριακής*, 7/12/2008, σελ. 65.

³³ Μ. Καραπάνου, *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη*, ό.π., σελ. 38-39.

³⁴ Μ. Καραπάνου, ό.π., σελ. 142. Τα προσωπικά της ημερολόγια αναφέρουν συχνά την απουσία νοήματος ή την κατάθλιψη ως θυμική διάθεση, αλλά η κλινική διάγνωση θα αργήσει να γίνει. Κατά συνέπεια, μπορούμε να δεχθούμε ότι αποτελούν σημεία της ευαίσθητης ψυχικής της κατάστασης, αλλά είναι επίφοβο να προβούμε σε διαγνώσεις.

³⁵ Μ. Καραπάνου, ό.π., σελ. 243.

³⁶ Φ. Τσαλίκογλου, *Δε μ' αγαπάς. Μ' αγαπάς: Τα παράξενα της μητρικής αγάπης. Τα γράμματα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στην κόρη της Μαργαρίτα Καραπάνου*, ό.π., σελ. 25.

³⁷ Μ. Καραπάνου, *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη*, ό.π., σελ. 232-233.

συνειδητοποιήσει την ανάγκη να λάβει βοήθεια από ειδικούς. Αξίζει σε αυτό το σημείο να αναφερθεί η κατ' αρχάς αρνητική στάση της Λυμπεράκη, η οποία φοβάται τι θα φέρει το ασυνείδητο της Καραπάνου και αρνείται να έρθει από το Παρίσι για να την βοηθήσει³⁸. Παρατηρούμε, όμως, τη μεταστροφή της Λυμπεράκη το 1969, καθώς επικροτεί τις επισκέψεις της κόρης της στον Σακελλαρόπουλο³⁹. Η Καραπάνου, πάντως, πρέπει να αναζήτησε τη βοήθεια αρκετών ειδικών, μεταξύ άλλων μίας ανώνυμης ψυχολόγου, η οποία υποστήριξε ότι δεν έπασχε από μανιοκατάθλιψη και πως όλα ήταν στο μυαλό της. Αρνήθηκε να της χορηγήσει φαρμακευτική αγωγή και την έβαλε ν' ακολουθήσει μια περίεργη θεραπεία (γυμναστική – ύπνωση – καθορισμένο πρόγραμμα) η οποία όμως δεν λειτούργησε⁴⁰.

Κατά τα έτη 1968 και 1969 διαμένει στην Αθήνα και εργάζεται στο νηπιαγωγείο του ζεύγους Γουδέλη⁴¹, ενώ η μητέρα της ανησυχεί και αναρωτιέται κατά πόσο θα πρέπει η Μαργαρίτα να συνεχίσει να εργάζεται στο νηπιαγωγείο και παράλληλα να ασχολείται με την ψυχανάλυση και τη συγγραφή⁴². Αν και η μετάβασή της στην Ελλάδα έγινε χωρίς προβλήματα, η μανιοκατάθλιψη⁴³ που ταλανίζει την Καραπάνου την οδηγεί στον πρώτο της τρίμηνο εγκλεισμό, το 1968, στη Γαλλική ιδιωτική κλινική Des Pages, με υπεύθυνο ιατρό τον Δρ. Λελιέ και υπό φρικτές συνθήκες⁴⁴. Αφότου έλαβε το εξιτήριό της, η Καραπάνου

³⁸ Φ. Τσαλίκου, *Δε μ' αγαπάς. Μ' αγαπάς: Τα παράξενα της μητρικής αγάπης. Τα γράμματα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στην κόρη της Μαργαρίτα Καραπάνου*, ό.π., σελ. 37.

³⁹ Φ. Τσαλίκου, ό.π., σελ. 188.

⁴⁰ Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλίκου, *Μήπως;*, ό.π., σελ. 117-121.

⁴¹ Η Καραπάνου είχε δημιουργήσει φιλική σχέση με το ζεύγος και ήταν αποφασισμένη να μην επιστρέψει στο Παρίσι. Μ. Καραπάνου, *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη*, ό.π., σελ. 271, 278-279.

⁴² Φ. Τσαλίκου, *Δε μ' αγαπάς. Μ' αγαπάς: Τα παράξενα της μητρικής αγάπης. Τα γράμματα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στην κόρη της Μαργαρίτα Καραπάνου*, ό.π., σελ. 190, 230.

⁴³ Σύμφωνα με τη Φωτεινή Τσαλίκου: «[...] η ανθρώπινη συμπεριφορά δεν αποτελεί έκφραση σταθερών χαρακτηριστικών της προσωπικότητας, αλλά είναι το αποτέλεσμα μιας συνεχούς αλληλεπίδρασης του ατόμου με το περιβάλλον του. Βρίσκεται σ' ένα διαρκές δυναμικό γίνεσθαι. [...] απροσδόκητα γεγονότα, τυχαίες συγκυρίες, επικίνδυνες καταστάσεις μέσα στις οποίες καλείται το άτομο να επιβιώσει, είναι σε θέση ν' αλλάξουν δραματικά μια προβλεπόμενη συμπεριφορά, και ν' αποτελέσουν προσδιοριστικό παράγοντα στην πρόκληση μιας επικίνδυνης συμπεριφοράς». Φ. Τσαλίκου, *Μυθολογίες βίας και καταστολής*, Αθήνα: Παπαζήσης, 1989, σελ. 31.

⁴⁴ Φ. Τσαλίκου, *Δε μ' αγαπάς. Μ' αγαπάς: Τα παράξενα της μητρικής αγάπης. Τα γράμματα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στην κόρη της Μαργαρίτα Καραπάνου*, ό.π., σελ. 176-179. Βλ. και τη σχετική υποσημείωση της Φ. Τσαλίκου (σελ. 176, υποσ. 55). Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Φωτεινή Τσαλίκου: «Ο

αποφασίζει να επιστρέψει στην Ελλάδα και συνεχίζει να εργάζεται στο νηπιαγωγείο. Αν και από το διαθέσιμο υλικό δεν μπορούμε να συνάγουμε πότε εγκαταλείπει την εργασία της⁴⁵, γνωρίζουμε ότι το 1974 εργάζεται στο νηπιαγωγείο της Πάτυ Μόρφη, όπου γνωρίζει την Φ. Τσαλίκου⁴⁶. Είχε ήδη εκδώσει (1974) το πρώτο της έργο, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*⁴⁷ – πρώτα στα Αγγλικά, σε μετάφραση από το ελληνικό πρωτότυπο του Νίκου Γερμανάκου. Η ίδια το χαρακτηρίζει ως μια κοινωνική κριτική μιας ορισμένης τάξης και ένα έργο πολύ κοντά στην αντιψυχιατρική⁴⁸ και υπογραμμίζει ότι ξεκίνησε να γράψει παιδικό βιβλίο, του οποίου η θεματολογία, εν τέλει, εξελίχθηκε σε λογοτεχνικό έργο για ενήλικους⁴⁹. Εκδίδεται στην Ελλάδα για πρώτη φορά το 1976 από τις εκδόσεις Ερμής⁵⁰.

Από το χρονικό σημείο μετά την έκδοση της *Κασσάνδρας*, τα καταγεγραμμένα γεγονότα

χαρακτηρισμός ενός ψυχικά ασθενή ως επικίνδυνου έχει δραστικές συνέπειες για τη ζωή του. Η επικινδυνότητα αποτελεί το μοναδικό κριτήριο του υποχρεωτικού εγκλεισμού για το σύνολο των ψυχικά ασθενών που υπόκεινται σε ακούσιο εγκλεισμό. Ο εξαναγκαστικός ακούσιος εγκλεισμός των ψυχικά ασθενών σε ψυχιατρικό κατάστημα δομείται πάνω στην έννοια της επικινδυνότητας». Φ. Τσαλίκου, *Ο μύθος του επικίνδυνου ψυχασθενή*, Αθήνα: Παπαζήσης, 1987, σελ. 25.

⁴⁵ Πρβλ. Α. Καστρινάκη, «Το ημερολόγιο μιας προικισμένης», *ό.π.*, σελ. 80.

⁴⁶ Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλίκου, *Μήπως;*, *ό.π.*, σελ. 15-16. Η Φωτεινή Τσαλίκου σε συνέντευξή της αναφέρει τους λόγους που την έκαναν να δημιουργήσει έναν ισχυρό φιλικό δεσμό με τη Μαργαρίτα Καραπάνου. Αναγνωρίζει στη συγγραφέα το στοιχείο της «αιχμηρής αληθινότητας» το οποίο τη διέκρινε, τον προβληματισμό που είχε για το τι θα πρέπει να θεωρείται ως «φυσιολογικό», το ένστικτο, την αγριάδα της «την χωρίς όρια χαρά της ζωής», ακόμα και τον πεσιμισμό της. Παρατηρεί σχετικά: «Της χρωστάω ότι μου εμπιστεύτηκε ό,τι πιο πολύτιμο είχε. Την πολυπλοκότητα της ζωής της και της ιστορίας της, τα σκοτάδια και τις μαύρες τρύπες της ιστορίας αυτής. Όχι! Δεν είναι μια ιστορία παθολογίας, αλλά μια εμβληματική ιστορία που φανερώνει με συνταρακτικό τρόπο τη δυνατότητα της ζωής μας, των σχέσεων και των φαντασιώσεών μας να είναι μυστήρια, παράξενα, διπλά, αντιφατικά. Δίχως όλα αυτά να αποτελούν συμπτώματα παθολογίας. Αλλά ενδείξεις ενός άλλου τρόπου του υπάρχειν». Ν. Μπακουνάκης, «Εξω από κάθε όριο», *ό.π.*, σελ. 65.

⁴⁷ Μ. Karapanou, *Kassandra and the Wolf*, transl. N. Germanakos, New York and London: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1974. Η συγγραφή αυτού του έργου δίνει στη Μαργαρίτα τη δυνατότητα να ξανακερδίσει τη χαμένη αυτονομία της –χωρίς όμως να μπορεί ακόμα να προσδιορίσει την ταυτότητά της– να ξεφύγει από τη σκιά της μητέρας της, να νιώσει ότι είναι αυθύπαρκτη.

⁴⁸ Η. Φελουκατζή, «*Η ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ ΚΑΙ Ο ΛΥΚΟΣ*, Η... η κοινωνία της αρπαγής», *Ταχυδρόμος*, τχ. 20 (1976), σελ. 30.

⁴⁹ Αυτή η παραδοχή είναι της ίδιας της συγγραφέως. Βλ. Μ. Καραπάνου, «Συντηρητική και ανατρεπτική λογοτεχνία για παιδιά», *Η λέξη*, τχ. 118 (1993), σελ. 657-659 (εδώ: σελ. 658).

⁵⁰ Δ. Κούρτοβικ, *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς: Ένας κριτικός οδηγός*, Αθήνα: Πατάκης, 1999, σελ. 117.

της ζωής της Καραπάνου είναι λιγοστά, καθώς οι βασικές πηγές περιορίζονται στα έργα της *Ναι* (1999), *Μαμά* (2004), *Μήπως;* (2006)⁵¹, *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη* (2008)⁵² και στο βιβλίο το οποίο επιμελήθηκε η Καθηγήτρια Ψυχολογίας Φωτεινή Τσαλίκογλου, *Δε μ' αγαπάς. Μ' αγαπάς: Τα παράξενα της μητρικής αγάπης. Τα γράμματα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στην κόρη της Μαργαρίτα Καραπάνου* (2008) –απαρτίζεται από τις επιστολές της Μαργαρίτας Λυμπεράκη προς την κόρη της, χωρίς όμως τις απαντήσεις της Μαργαρίτας⁵³. Τα βιβλία αυτά αποτελούν είτε συλλογές εμπειριών είτε ημερολογιακές εγγραφές⁵⁴ είτε

⁵¹ Για τη συγγραφή του *Μήπως;* η Δήμητρα Τριανταφύλλου σημειώνει σχετικά: «[...] επί έναν ολόκληρο μήνα, κάθε μέρα από τις έξι τα χαράματα –αγαπημένη ώρα της Μαργαρίτας– συναντιόνταν [εν. η Μαργαρίτα Καραπάνου και η Φωτεινή Τσαλίκογλου] για να δουλέψουν πάνω στο κοινό τους βιβλίο *Μήπως;* Τότε οι δύο αγαπημένες φίλες, ‘δύο φίλες με εναλλασσόμενους ρόλους, συγγραφέας, καθηγήτρια, ψυχολόγος, άρρωστη, υγιής, θεραπευτής, θεραπευόμενος, ιδιότητες ρευστές και αβέβαιες’, όπως περιγράφουν τη σχέση τους, προσπαθούσαν ‘μέσα απ’ αυτό το διαλογικό βιβλίο να αλλάξουν ρόλους, να σπάσουν τη σιωπή’». Δ. Τριανταφύλλου, «Μαργαρίτα μαδάει Μαργαρίτα», *Athens Voice*, τχ. 422 (2013), σελ. 20-21 (εδώ: σελ. 20).

⁵² Για τη συλλογή και την επιμέλεια του υλικού η Μαργαρίτα Καραπάνου συνεργάστηκε με τον Βασίλη Κιμούλη, ο οποίος, περιγράφοντας τη διαδικασία της συλλογής των κειμένων ως «περιπέτεια», παρατηρεί: «Πριν από ένα χρόνο, τακτοποιώντας το αρχείο της Μαργαρίτας, έπεσα πάνω στα ημερολόγια. Τα έβαλα σε μια σειρά χρονολογική (μεγάλο μέρος του ήταν σε σκόρπια φύλλα, μπλοκάκια, μπλοκ αλληλογραφίας και κάθε λογής τετράδια, λευκώματα και σημειωματάρια) και ξεκίνησε η μεταγραφή τους και παράλληλα η μετάφραση (τα δύο τρίτα είναι γραμμένα στα γαλλικά, πολύ λίγα και στ’ αγγλικά), σε συνεργασία πάντα με τη Μαργαρίτα Καραπάνου». Κ. Ι. Ανέστη, «Προδημοσίευση: *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη*», *Lifo*, τχ. 128 (2008), σελ. 122-126 (εδώ: σελ. 122). Βλ. επίσης το άρθρο της Μικέλα Χαρτουλάρη στην εφημερίδα *Τα Νέα*, η οποία σχολιάζοντας τη δομή του βιβλίου, παρατηρεί: «Λαχτάρα για αγάπη, φόβος, ζήλια, μοναξιά, τραύλισμα, αρρώστια, ανάλυση, έμπνευση. Η πιο Γαλλίδα από τις Ελληνίδες συγγραφείς, ανασκαλεύει τα τραύματά της, ανοίγοντας τα σπαρακτικά ημερολόγια της νεότητάς της. Ένα μάθημα ζωής και γενναιότητας». Μ. Χαρτουλάρη, «Μαργαρίτα Καραπάνου: μία συγγραφέας αναδύεται μέσα από την κατάθλιψη», *Τα Νέα*, (ένητο «Βιβλιοδρόμιο»), 15-16/11/2008, σελ. 1. Πρβλ. Κ. Ι. Ανέστη, «Στην ψυχή της Μαργαρίτας Καραπάνου», *Athens Voice*, τχ. 368 (2011), σελ. 24-25.

⁵³ Σύμφωνα με τη Φωτεινή Τσαλίκογλου, η δημοσίευση αυτών των επιστολών δίνει στη Μαργαρίτα Καραπάνου για πρώτη φορά τη δυνατότητα να αντιστρέψει τους όρους και να αποφασίσει η ίδια: «Τόσο καιρό όπως φαίνεται μέσα από τα γράμματα, αποφάσισε η Ρίτα για τη νεαρή Μαργαρίτα. Αποφάσισε για το σύνολο της ύπαρξής της. Τώρα, για πρώτη φορά, σαράντα χρόνια μετά, η Μαργαρίτα αντιστρέφει τους όρους. Αποφασίζει και παραδίδει με τη βούλησή της τα γράμματα στο δημόσιο βλέμμα». Κ. Ι. Ανέστη, «Μια εξ αποστάσεως υπερπαρουσία», *Lifo*, τχ. 135 (2008), σελ. 48.

⁵⁴ Σύμφωνα με τον Κώστα Παπαγεωργίου η απόφαση της Μαργαρίτας Καραπάνου να κρατήσει ημερολόγιο έγκειται στην ανάγκη της να εκφράσει τους φόβους και την απογοήτευσή της για όλα όσα επιθυμούσε και

ελεύθερες λογοτεχνικές αποδόσεις των βιωμάτων της συγγραφέως (ειδικά το *Μαμά*).

Το 1978, σε ηλικία 32 ετών, συνεργάζεται με την Ελένη Βλάχου και την Μαριανίνα Κριεζή, γράφουν τη «Λιλιπούπολη»⁵⁵ και το 1988 το δεύτερο έργο της Καραπάνου, ο *Υπνοβάτης* (1985), κερδίζει το γαλλικό βραβείο καλύτερου ξένου μυθιστορήματος. Λίγες δε μέρες πριν την ανακοίνωση της βράβευσης, ο σύζυγός της αυτοκτόνησε⁵⁶, κάτι που την τάραξε και τη σημάδεψε βαθιά⁵⁷. Αν και για τη φύση και τη διάρκεια αυτής της σχέσης δεν γνωρίζουμε αρκετά γεγονότα, έχει επισημανθεί από την Σοφία Βούλγαρη ότι αυτός ο ανώνυμος άνδρας –που κατά την παραδοχή της Καραπάνου ήταν ομοφυλόφιλος– αποτέλεσε τη βάση για τον αντίστοιχο χαρακτήρα στο *Rien ne va plus* (1991)⁵⁸.

Το 1999 εισήχθη για δεύτερη φορά σε ψυχιατρική κλινική, στην Ελλάδα. Η εμπειρία της αυτή καταγράφεται κυρίως στο *Ναι* (1999), το οποίο –αν και έχει μυθοπλαστικό χαρακτήρα– βασίζεται στα βιώματα της συγγραφέως. Μεταξύ άλλων, η Ιωάννα Ζερβού αναφέρει ότι είναι ένα από τα καλύτερα μυθιστορήματα της Καραπάνου, καθώς καταφέρνει μέσω της

έβλεπε να ματαιώνονται, αλλά κυρίως για να παρακολουθήσει μέσω της γραφής «τήν προσωπική της αγωνιώδη πορεία από και πρὸς τὴν ἀρρώστια, ἀπὸ και πρὸς τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό της· ἡ καταφυγή στὶς σελίδες τοῦ ἡμερολογίου της εἶναι ‘ἡ μόνη της χαρά’». Κ. Γ. Παπαγεωργίου, «Μαργαρίτα Καραπάνου: Η ζωή είναι αγρίως απίθανη», *Η λέξη*, τχ. 199 (2009), σελ. 116-119 (εδώ: σελ. 117). Προσεγγίζοντας ερμηνευτικά με παρόμοιο τρόπο τις σελίδες του ημερολογίου της Μαργαρίτας Καραπάνου, η Αγγέλα Καστρινάκη επισημαίνει την απουσία κάθε αναφοράς ή νύξης για την πολιτική κατάσταση που επικρατούσε στην Ελλάδα. Αν και ένα μεγάλο μέρος των ημερολογιακών εγγραφών καλύπτουν την περίοδο (1967-1970) εν τούτοις ο έξω κόσμος δεν υπάρχει για τη Μαργαρίτα. Τα συναισθήματα της μοναξιάς, της ενοχής, του φόβου, της ίδιας της ύπαρξης και της ανακάλυψης του βαθύτερου εγώ της, υπερκαλύπτουν την πολιτική πραγματικότητα της εποχής της. Βλ. Α. Καστρινάκη, «Το ημερολόγιο μιας προικισμένης», *ό.π.*, σελ. 79.

⁵⁵ Μ. Καραπάνου, *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη*, *ό.π.*, σελ. 380.

⁵⁶ Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλίκου, *Μήπως;*, *ό.π.*, σελ. 180.

⁵⁷ Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλίκου, *ό.π.*, σελ. 179-182, 184-186. Ο σύζυγός της Διονύσης Ιπλιζιάν έγραψε δύο διηγήματα, εκ των οποίων το ένα δημοσιεύθηκε με τον τίτλο «Καληνύχτα» στο περιοδικό *Οδός Πανός*, τχ. 37 (1988), σελ. 4-6. Στο εν λόγω διήγημα αναδεικνύεται η υπαρξιακή αγωνία της γυναικείας φύσης σε σχέση με το πέρασμα του χρόνου και η εναγόνια προσπάθεια της ηρωίδας να καταπολεμήσει την επερχόμενη φθορά· φθορά που έγκειται στην εξωτερική εμφάνιση αλλά και στον ψυχισμό της.

⁵⁸ Σ. Βούλγαρη, «Εγκώμιο του ψέματος: ανάγνωση του ‘Rien ne va plus’ της Μαργαρίτας Καραπάνου», στο *Λόγος Γυναικών. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου* (Κομοτηνή, 26-28 Μαΐου 2006), επιμ. Β. Κοντογιάννη, Αθήνα: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 2008, σελ. 285-302 (εδώ: σελ. 289, 295 υποσ. 11-12).

γραφής⁵⁹ την επιτυχή μετάβαση από τον χώρο του πραγματικού στο φανταστικό και αντιστρόφως, εντελώς αβίαστα⁶⁰. Κάποια δευτερεύοντα βιογραφικά γεγονότα –κυρίως συναισθηματικές αντιδράσεις– απαντούν στο *Μήπως;*⁶¹ καθώς και στο *Μαμά* (2004)⁶², όπου αναφέρει την τραυματική εμπειρία της θεραπείας με ηλεκτροσόκ στην οποία υπεβλήθη εκείνη την περίοδο⁶³. Πάντως, φαίνεται ότι ο ψυχισμός της έχει υποστεί μεγάλο πλήγμα, καθώς την βασανίζουν αυτοκτονικοί ιδεασμοί, η σεξουαλική της ζωή παρουσιάζει μεγάλες αναταραχές και αποπειράται να αυτοκτονήσει⁶⁴.

Ο θάνατος της Μ. Λυμπεράκη το 2001 βρίσκει τη Μ. Καραπάνου αδύναμη⁶⁵, αλλά

⁵⁹ Η Μαργαρίτα Καραπάνου ήταν εξοικειωμένη στο να ζει μέσα σε καταστάσεις που παραπαίουν μεταξύ αλήθειας και φαντασίας. Η Φωτεινή Τσαλίκογλου σημειώνει ότι: «[...] τα δίπολα είναι ένας τρόπος να υπάρξει. Δηλαδή η Μαργαρίτα δραπετεύει από την πραγματικότητα για να ξαναεπιστρέψει στην πραγματικότητα με άλλο τρόπο. Το ίδιο μπορούμε να πούμε ότι κάνει και με τη γραφή. Δραπετεύει από τη σύμβαση της γραφής, από τον κανόνα της γραφής, από την τακτοποιημένη φράση [...] για να επιστρέψει στη φράση με άλλο τρόπο». Χ. Μυγδάλη, «Συνέντευξη (με τη Φ. Τσαλίκογλου) για τέσσερις φωνές σε πέντε πράξεις», *Διαβάζω*, τχ. 521 (2011), σελ. 88-95 (εδώ: σελ. 91).

⁶⁰ Ι. Ζερβού, «Κριτική στο 'Ναι' της Μαργαρίτας Καραπάνου», *Η λέξη*, τχ. 157 (2000), σελ. 403-404 (εδώ: σελ. 404).

⁶¹ Βλ. Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλίκογλου, *Μήπως;*, ό.π., σελ. 84-85, 195-197 όπου γίνεται αναφορά και για τους δύο εγκλεισμούς και τις συναισθηματικές αντιδράσεις της Καραπάνου. Πρβλ. και Χ. Μυγδάλη, «Συνέντευξη (με τη Φ. Τσαλίκογλου) για τέσσερις φωνές σε πέντε πράξεις», ό.π., σελ. 89.

⁶² Σε συνέντευξή που είχε δώσει στον Στάθη Τσαγκαρουσιάνο αναφέρεται στο βιβλίο *Μαμά* και σημειώνει χαρακτηριστικά: «Η μητέρα μου ήταν ένα πολύ δυνατό πρόσωπο, αλλά τη λάτρευα. Στο βιβλίο βγαίνει, βέβαια, κάποια πίκρα, που δεν ήθελα να βγει, αλλά βγήκε. Ήταν μια σχέση όμορφη, πράγμα που δεν φαίνεται στο βιβλίο, αλλά και δύσκολη. Ανταγωνισμού». Σ. Τσαγκαρουσιάνος, «Το φως στην άκρη της ημέρας», *Lifo.gr*. Δημοσιεύθηκε 3/12/2013. Ανακτήθηκε 16/12/2015, από <https://www.lifo.gr/team/retrolifo/27256>.

⁶³ Μ. Καραπάνου, *Μαμά*, ό.π., σελ. 105.

⁶⁴ Μ. Καραπάνου, *Ναι*, Αθήνα: Ωκεανίδα, 1999, σελ. 30-31, 32-33, 152. Το περιστατικό αναφέρεται στη συνομιλία μεταξύ Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλίκογλου, *Μήπως;*, ό.π., σελ. 86-88.

⁶⁵ Η Μαργαρίτα Καραπάνου μετά τον θάνατο της μητέρας της νιώθει για πρώτη φορά ότι είναι σε θέση να την αντιμετωπίσει και να εκφράσει τα πραγματικά συναισθήματά της. Της δίνεται η δυνατότητα, σύμφωνα με τη Λώρη Κέζα, να απευθυνθεί προς τη Λυμπεράκη και να της αποκαλύψει τη σκληρή αλήθεια: «Ο θάνατος σου με λύπησε αφάνταστα. Με άφησε ορφανή αλλά και με απελευθέρωσε». Επειδή όμως δεν αντέχει το αίσθημα σκληρότητας το οποίο βιώνει –επανέρχεται επτά χρόνια μετά τον θάνατό της μητέρας της– και εξομολογείται: «Δεν μπορείς να ξαναγυρίσεις, μαμά; Μου λείπεις». Λ. Κέζα, «Το μάδημα της Μαργαρίτας», *Το Βήμα*, 23/11/2008, σελ. 70.

πρόθυμη να συμφιλιωθεί⁶⁶. Η λογοτεχνική της παραγωγή αυξάνεται, γίνεται πιο συστηματική⁶⁷, και συνάμα διαφαίνεται η διάθεσή της να διηγηθεί τη ζωή της και πώς κατάφερε να υπερνικήσει την μανιοκατάθλιψη⁶⁸. Η παραγωγική αυτή περίοδος λήγει απότομα, όταν πεθαίνει⁶⁹, μετά από σύντομη νοσηλεία στη μονάδα εντατικής θεραπείας του

⁶⁶ Βλ. Μ. Καραπάνου, *Μαμά*, ό.π., σελ. 15 και Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλικογλου, *Μήπως;*, ό.π., σελ. 102-107.

⁶⁷ Ο Νίκος Μπακουνάκης χαρακτηρίζει τα δύο τελευταία βιβλία της (*Η ζωή είναι αγρίως απίθανη και Δε μ' αγαπάς. Μ' αγαπάς: Τα παράξενα της μητρικής αγάπης. Τα γράμματα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στην κόρη της Μαργαρίτα Καραπάνου*), ως 'διαθήκες' –σαν να διαισθανόταν η Καραπάνου το επερχόμενο τέλος. Ο ίδιος σημειώνει χαρακτηριστικά: «Πρόσωπο της αθηναϊκής ζωής ακόμα και όταν απουσίαζε στο Παρίσι, μορφή της Δεξαμενής, ηρωίδα της Ύδρας [...] η Μαργαρίτα Καραπάνου διακρίθηκε πολύ νωρίς στη λογοτεχνία, με βιβλία μοντέρνα, ειρωνικά, 'βαρυμένα' με την ψυχαναλυτική εμπειρία [...] και αργότερα με τα σημάδια της δικής της ψυχικής ασθένειας. [...] η ίδια η Μαργαρίτα Καραπάνου [...] ήθελε να εκδοθούν αυτά τα προσωπικά κείμενα – τα ημερολόγια και οι επιστολές. Σαν να συναισθανόταν το τέλος που έρχεται...». Ν. Μπακουνάκης, «Τελευταίο αντίο στη συγγραφέα του *Υπνοβάτη*», *Το Βήμα*, 3/ 12/ 2008, σελ. 20. Η Τίνα Μανδηλαρά σημειώνει ότι τόσο οι ημερολογιακές εγγραφές της Καραπάνου, όσο και τα γράμματα τα οποία της στέλνει η Μαργαρίτα Λυμπεράκη, φανερώνουν τον πολύπλευρο και συνάμα ατίθασο χαρακτήρα της συγγραφέως: «Αποκαλυπτικά του πολύπλευρου πάντοτε ατίθασου ψυχισμού της Μαργαρίτας Καραπάνου είναι τα γράμματα που της απευθύνει η μητέρα της [...]. Η μητέρα φωτίζει το ταλέντο της κόρης λειτουργώντας παραιναιτικά, σαν ένας σιωπηλός μέντορας [...]. Από τα γράμματα δεν απουσιάζει η τρυφερότητα, αλλά ούτε εκπίπτει η λογοτεχνική αξία λόγω της ψυχικής έντασης –το αντίθετο μάλιστα [...]. 'Αυτό που αισθανόμαστε μας ανήκει, κανείς δεν μπορεί να το αμαυρώσει'. Κι αυτή η αυθορμησία είναι τελικά που δικαιολογεί αυτή την 'αιμοχαρή', όπως λέει κάπου η μητέρα, γυναικεία δύναμη και την τρομακτική ενστικτώδη γραφή [...] και μας κληροδότησε για πάντα η τόσο άγρια αληθινή Μαργαρίτα Καραπάνου». Τ. Μανδηλαρά, «Εξομολογήσεις», *Πρώτο Θέμα*, 21/12/2008, σελ. 5-6, (εδώ: σελ. 6).

⁶⁸ Η Μαργαρίτα Καραπάνου σε συνέντευξή της παραδέχεται ότι συνειδητοποίησε πως έπασχε από μανιοκατάθλιψη στην ηλικία των είκοσι τεσσάρων χρονών: «Κλείστηκα σπίτι, φάρμακα, μετά κλινικές. [...] Είναι μία αρρώστια βιολογική, δεν είναι ψυχολογική. [...] Έχασα 30 χρόνια από τη ζωή μου. Τώρα όμως και δυο χρόνια είμαι καλά και οι γιατροί λένε ότι δεν θα γυρίσει ξανά, γιατί αυτή η αρρώστια φεύγει σιγά – σιγά με την ηλικία, είναι αρρώστια της ερηβείας, οπότε χαίρομαι πολύ που γερνάω». Σ. Θεοδωράκης, «30 χρόνια περπατούσα στα μονοπάτια της κατάθλιψης: Η Μαργαρίτα Καραπάνου αποκαλύπτει το μυστικό της», ό.π., σελ. 24.

⁶⁹ Σχετικά με τον θάνατο της Καραπάνου η Ειρήνη Καράμπαμπα αναφέρει: «Η κηδεία της είχε κάτι από Ύδρα τον χειμώνα. Άκουγα για την απουσία δικών της ανθρώπων, ένιωσα την αμηχανία για το ποιοι άνθρωποι θα κάθονταν στα δεξιά της, στην πρώτη σειρά των συγγενών. Δυσκολεύτηκαν να αποφασίσουν. Λογικό αφού δεν είχε οικογένεια. Περίμενα να ξαναδώ κάποιους ανθρώπους που είχα γνωρίσει δίπλα της αλλά κι αυτοί απουσίαζαν. Γιατί; Δεν τη συγχώρεσαν;». Ε. Καράμπαμπα, «Το ταξίδι της Μαργαρίτας Καραπάνου», *Οδός Πανός*, τχ. 144 (2009), σελ. 108-109 (εδώ: σελ. 109). Η Όλγα Σελλά σημειώνει σχετικά: «Ήταν μόνο 62 ετών.

Γενικού Κρατικού Νοσοκομείου Αθηνών, την Τρίτη 2 Δεκεμβρίου 2008, σε ηλικία 62 ετών, από εγκεφαλικό. Εισήχθη στο νοσοκομείο μετά από επιπλοκές στην υγεία της από αναπνευστικά προβλήματα⁷⁰.

Και είχε ζήσει πολύ έντονα όλα αυτά τα χρόνια. Ανάμεσα στην Ελλάδα και στη Γαλλία, δίπλα σε ανθρώπους του πνεύματος και των γραμμάτων [...] με ψυχολογικά βάσανα που την ταλαιπώρησαν για χρόνια και με μια διαρκή διάθεση για ζωή. [...] Η Μαργαρίτα Καραπάνου ήταν μια γυναίκα που φοβόταν και την ίδια στιγμή πάλευε. Πάλευε, έλπιζε και προχωρούσε. Μέσω της γραφής και μέσω της αγάπης. [...] Η Μαργαρίτα Καραπάνου τα τελευταία χρόνια ζούσε μόνιμα στην Ελλάδα. Είχε κάνει φίλους και φανατικούς αναγνώστες. Και πάντα αναζητούσε κάτι άλλο, κάτι διαφορετικό. [...] Ήταν πάντα ένα παιδί, φοβόταν και έλπιζε». Ο. Σελλά, «Η ζωή της ήταν αγρίως απίθανη», *Η Καθημερινή*, 3/12/2008, σελ. 24. Η Δέσποινα Κονταράκη στο άρθρο της για τον θάνατο της Μαργαρίτας Καραπάνου εστιάζει στον προφητικό χαρακτήρα που είχε το γράμμα το οποίο είχε γράψει η συγγραφέας και είχε συμπεριληφθεί στο βιβλίο *Δε μ' αγαπάς. Μ' αγαπάς: Τα παράξενα της μητρικής αγάπης. Τα γράμματα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στην κόρη της Μαργαρίτα Καραπάνου* «Μαμά σου γράφω και εγώ ένα γράμμα, 7 χρόνια μετά το θάνατό σου'. Έτσι ξεκινά το τελευταίο γράμμα προς τη μητέρα της Μαργαρίτα Λυμπεράκη, με ημερομηνία 14 Μαΐου 2008, η Μαργαρίτα Καραπάνου. Λες και είχε καταλάβει πως σε λίγους μήνες θα έφευγε από τη ζωή, έγραψε ένα συγκλονιστικό γράμμα, με το οποίο κλείνει τους ανοιχτούς λογαριασμούς που είχε μαζί της. Σαν ένα προφητικό 'αντίο' και ένα μεταφυσικό 'έρχομαι'». Δ. Κονταράκη, «Οι Μαργαρίτες και πάλι μαζί», *Απογευματινή*, 4/12/2008, σελ. 50. Ο Σταύρος Σταυρόπουλος παρατηρεί σχετικά: «Έφυγε, λοιπόν, οριστικά η Κασσάνδρα. Βρήκε την πόρτα ανοιχτή και βγήκε. Και έμειναν οι λύκοι, να φυλάνε το άδειο μαντρί με τα νεκρά πρόβατα. Η Μαργαρίτα ήταν τα νεκρά πρόβατα. Λίγο πριν από την Εντατική του Γενικού Κρατικού, στις αρχές Δεκεμβρίου – σαν να το ξερε – έδωσε στη δημοσιότητα τα ημερολόγιά της [...] αλλά και τις επιστολές της μητέρας της, Μαργαρίτας Λυμπεράκη, προς αυτήν [...]. [...] Δεν είχαν μείνει πολλά: Ένα άρρωστο σώμα, ένα 'άρρωστο μυαλό' που άναψε κάποτε όλα του τα πυροτεχνήματα για να φωτίσει τη νύχτα, μια άρρωστη, κουρασμένη ψυχή, που δεν έμαθε άλλο απ' το να πονά και να γράφει». Σ. Σταυρόπουλος, «Τίποτα πιο πραγματικό από το τίποτα», *ό.π.*, σελ. 6.

⁷⁰ Βλ. Ν. Μπακουνάκης, «Τελευταίο αντίο στη συγγραφέα του *Υπνοβάτη*», *ό.π.*, σελ. 20. Η Φωτεινή Τσαλίκουλου σε συνέντευξή της στον Νίκο Μπακουνάκη λίγες ημέρες μετά τον θάνατο της Μαργαρίτας Καραπάνου, αναφέρεται στην εξάρτηση της συγγραφέως από τη νικοτίνη και στην απόφαση – επιλογή της Καραπάνου να συνεχίζει να καπνίζει αν και αντιμετώπιζε σοβαρά προβλήματα υγείας «Η Μαργαρίτα είχε πάθος με το τσιγάρο. Η στέρηση του τσιγάρου ισοδυναμούσε με επιβολή θανατικής ποινής. [...] η Μαργαριτούλα από τη γέννησή της δοκίμαζε και δοκιμαζόταν από αυτό που τη σκοτώνει. [...] Ήταν σπουδαία συγγραφέας. Είναι σπουδαία συγγραφέας η Μαργαρίτα. Ο αόριστος χρόνος δεν της ταιριάζει. Ούτε ο θάνατος της ταιριάζει. Πήγε να καπνίσει. Τα κατεστραμμένα από τον καπνό 50 ετών πνευμόνια δεν άντεξαν. Τέλος». Ν. Μπακουνάκης, «Έξω από κάθε όριο», *ό.π.*, σελ. 65.

II. Η πρώτη εμφάνιση της Μ. Καραπάνου και το λογοτεχνικό περιβάλλον: Ελλάδα

Όπως επισημάνθηκε και στην προηγούμενη ενότητα, καθώς και στον κατάλογο των πρώτων δημοσιεύσεων, η Μ. Καραπάνου ουσιαστικά ξεκίνησε τη λογοτεχνική της σταδιοδρομία –με τη δημοσίευση της *Κασσάνδρας και του Λύκου*– στο λυκόφως της Χούντας, την περίοδο που η δικτατορία των Συνταγματαρχών είχε πλέον παρακμάσει πολιτικά⁷¹. Το λογοτεχνικό και κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον στο οποίο η Μ. Καραπάνου εμφανίζεται αξίζει να παρουσιαστεί –έστω και ακροθιγώς– καθώς δίνει το στίγμα και μία πρώτη ιδέα για τις πρωτοποριακές ιδέες της και συνάμα, επειδή προλειαίνει το έδαφος για την εύρεση τυχόν διακειμενικών σχέσεων⁷² και πηγών έμπνευσης ή επιρροής⁷³.

Εξάλλου, πρέπει να επισημανθεί ότι η σχέση της τέχνης, και δη της λογοτεχνίας, με το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο εντάσσεται έχει μελετηθεί ευρέως⁷⁴, καθώς η δημιουργική διαδικασία αντικατοπτρίζει, έως ένα σημείο, ιστορικά γεγονότα, πολιτικές τάσεις, ήθη και έθιμα της εποχής εντός της οποίας εκφράζεται. Φυσικά, το παραγόμενο λογοτεχνικό κείμενο

⁷¹ Όπως αναφέρθηκε και πρωτότερα, το έργο δημοσιεύθηκε αρχικά στα Αγγλικά, το 1974.

⁷² Σε αυτό το πλαίσιο αντιλαμβάνομαστε τις διακειμενικές σχέσεις ως συνειδητές ή ασυνειδητές σχέσεις μεταξύ έργων διαφορετικών συγγραφέων ή και του ίδιου δημιουργού. Βλ. μεταξύ άλλων G. Genette, *Παλίμψηστα: Η λογοτεχνία δεύτερου βαθμού*, μτφρ. Β. Πατσογιάννης, επιμ. Μ. Στεφανοπούλου, Λ. Τσιριμώκου, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2018, σελ. 27 κ.ε., G. Allen, *Intertextuality*, London: Routledge, 2000, σελ. 107 κ.ε. καθώς και την κριτική επισκόπηση του D. Betha, «Whose Mind Is This Anyway?: Influence, Intertextuality, and the Boundaries of Legitimate Scholarship», *The Slavic and East European Journal*, 49/1 (2005), σελ. 2-17.

⁷³ Για την επιρροή του κοινωνικού περιβάλλοντος στη λογοτεχνική δημιουργία βλ. μεταξύ άλλων M. C. Albrecht, «The Relationship of Literature and Society», *American Journal of Sociology*, 59/5 (1954), σελ. 425-436, I. Glicksberg, *Literature and Society*, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1972, J. Hall, *Η κοινωνιολογία της λογοτεχνίας*, μτφρ. Μ. Δ. Τσαούση, Αθήνα: Gutenberg, 1990, M. Angenot, Jean Bessière, D. Fokkema, E. Kushner (επιμ.), *Θεωρία της λογοτεχνίας: Προβλήματα και προοπτικές*, μτφρ. Τ. Δημητρούλια, Αθήνα: Gutenberg, 2010.

⁷⁴ Σημειώνει χαρακτηριστικά ο M. C. Albrecht: «The idea that literature reflects society is at least as old as Plato's concept of imitation». Βλ. M. C. Albrecht, «The Relationship of Literature and Society», *American Journal of Sociology*, 59/5 (1954), σελ. 425. Στο άρθρο του, ο μελετητής εστιάζει κυρίως στο πώς διαμορφώνεται η δυναμική μεταξύ των καλλιτεχνών και των κοινωνικών λειτουργιών, επισημαίνοντας ότι στη Δυτική κοινωνία παρατηρείται η τάση της διαμόρφωσης κοινωνικών ρευμάτων από ανθρώπους της τέχνης, υποκαθιστώντας ή ανατρέποντας παλαιότερους θεσμούς, όπως λ.χ. η Εκκλησία. M. C. Albrecht, *ό.π.*, σελ. 436.

–όπως θα φανεί παρακάτω στην επιλεκτική εξέταση της λογοτεχνικής παραγωγής της δεκαετίας του '70– δύναται και να σιωπά, απορρίπτοντας συνειδητά ή ασυνείδητα τη σύνδεση με συγκεκριμένες πολιτικές τάσεις. Η σιωπή, όμως, αυτή πρέπει να εκληφθεί ως απότοκο της περιρρέουσας κοινωνικής κατάστασης και όχι ως απουσία δυναμικής σχέσης μεταξύ του κοινωνικού – πολιτικού περιβάλλοντος και του δημιουργικού έργου⁷⁵.

Τέλος, η παρούσα ενότητα λειτουργεί ως σύντομη ιστορική εισαγωγή, με σκοπό να γίνει κατανοητό το πλαίσιο στο οποίο εμφανίζεται το πρώτο κατά σειρά μυθιστόρημα της συγγραφέως, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*.

Καθώς μία λεπτομερής έκθεση και ανάλυση των ιστορικών, κοινωνικών και πολιτικών γεγονότων κατά την περίοδο της δικτατορίας εκφεύγει των στόχων της παρούσας μελέτης, περιοριζόμαστε σε μία εισαγωγική παρουσίαση, με έμφαση στο λογοτεχνικό περιβάλλον και το πρώτο έργο της συγγραφέως. Εξάλλου, η μελέτη των λογοτεχνών και των κινήματων που εντάσσονται –ειδικά όσον αφορά το θέμα της πολιτικής αντίστασης στις δεκαετίες του 1960 και του 1970 προϋποθέτει ειδική και επισταμένη έρευνα των πρωτογενών πηγών. Σε αυτό το σημείο, αξίζει να αναφερθεί, μεταξύ άλλων, η ενδιαφέρουσα μελέτη της Karen Van Dyck, *Kassandra and the Censors: Greek Poetry since 1967*, που δίνει μία πρώτη ιδέα για τη σχέση της λογοκρισίας και της καλλιτεχνικής δημιουργίας επί Χούντας, με έμφαση στις σπουδές για το φύλο, καθώς και στις επιπτώσεις της λογοκρισίας στη λογοτεχνική έκφραση της περιόδου εκείνης⁷⁶.

Σε αναλογία με τους πεζογράφους του 1940 και του 1950, οι συγγραφείς που εμφανίζονται από το 1960 και μετά, αναζητούν νέους τρόπους να εκφράσουν είτε τη διαμαρτυρία τους για το πολιτικοκοινωνικό *status quo* είτε να προβάλουν το αίτημα για

⁷⁵ Από το 1935 ο John H. Mueller θέτει το καίριο ερώτημα του κατά πόσο η τέχνη είναι προϊόν της εποχής της, επισημαίνοντας ότι: «Since culture is more than the overt phenomenon of social behavior, but includes beliefs, attitudes, and ideologies, the latter are frequently carried in migration more easily than bag and baggage». Βλ. J. H. Mueller, «Is Art the Product of Its Age?», *Social Forces*, 13/3 (1935), σελ. 367-375 (εδώ: σελ. 372). Η ανάλυσή του εστιάζει στις εσωτερικές διαχρονικές επιρροές μεταξύ παλαιότερων και νέων καλλιτεχνών, υπογραμμίζοντας ότι η κοινωνία δεν αποτελεί καταλυτικό στοιχείο στην καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά παράγοντα αυτής. Κατά συνέπεια, δεν πρέπει να εξετάζουμε την κοινωνική επιρροή ως κοινωνικό σύνολο εν γένει, αλλά να αναγνωριστεί η δυναμική των μικρότερων –και αρκετές φορές περιθωριακών ομάδων– εντός των οποίων δραστηριοποιείται ο δημιουργός. J. H. Mueller, *ό.π.*, σελ. 373.

⁷⁶ K. V. Dyck, *Kassandra and the Censors: Greek Poetry since 1967*, Ithaca – London: Cornell University Press, 1998.

εκφραστική ανανέωση. Αν και δεν έχουν βιώσει –λόγω ηλικίας– τα δεινά των δύο Παγκοσμίων πολέμων, όπως οι προηγούμενες γενιές, το προαναφερθέν αίτημά τους είναι ουσιαστικό και αφορά και την πολιτική σκηνή, ιδιαίτερα δε την οργάνωση ή αναδιοργάνωση του αριστερού κινήματος⁷⁷. Αυτή, εξάλλου, η διάθεση αποτελεί και αντανάκλαση της ευρύτερης –στις χώρες της Δύσης– τάσης για αμφισβήτηση και υιοθέτηση νέων ιδεών, ως τρόπου καταγγελίας της κοινωνικής συμβατικότητας (λ.χ. Μάιος του 1968).

Στην ελληνική λογοτεχνία της περιόδου, όπως παρατηρεί ο Αλέξανδρος Αργυρίου, αυτή η κριτική εκφράζεται με μία τάση ονειροπόλησης ή φυγής: «[...] στη μυθοποιητική λειτουργία της νοσταλγικής ανάμνησης αντιστρατεύεται η απομυθοποιητική ενέργεια της απόστασης πλέον από μια πραγματικότητα, όπου οι επίδοξοι δημιουργοί ενός ‘άλλου κόσμου’ ζούσαν την καθημερινότητά τους μέσα από τις εξιδανικεύουσες αφαιρέσεις του ‘οράματός’ τους»⁷⁸. Η αμφισβήτηση –σε πρώτη, ίσως, εξέταση– αφορά στην αναζήτηση νέων κόσμων, εδραιωμένων στο φαντασιακό, παρά σε ρεαλιστικές απεικονίσεις και κριτικές της πραγματικότητας. Σε αυτό το πλαίσιο ο R. Beaton χαρακτηρίζει το έργο του Σπύρου Πλασκασοβίτη *Το φράγμα* ως εναρκτήριο έργο, επισημαίνοντας ότι η φανταστική μεγαλούπολη που απειλείται από το επικίνδυνο φράγμα που τη συντηρούσε συμβολίζει –αν και ποτέ δεν ορίζεται με ακρίβεια– το κεφαλαιοκρατικό σύστημα⁷⁹. Η ερμηνεία δε του φαντασιακού – αλληγορικού επαφίεται στον αναγνώστη, ο οποίος θα κάνει τους συσχετισμούς με την ελληνική πραγματικότητα. Εξάλλου, το διήγημα και το μυθιστόρημα της δεκαετίας του 1960 δεν απορρίπτει τον ρεαλισμό, αλλά πειραματίζεται με τις έννοιες του χαρακτήρα και της πλοκής⁸⁰.

⁷⁷ Λ. Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1978, σελ. 356-357.

⁷⁸ Α. Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της όταν η δημοκρατία δοκιμάζεται, υπονομεύεται και καταλύεται (1964-1974 και μέχρι τις ημέρες μας)*, Τόμος Η', Αθήνα: Καστανιώτης, 2007, σελ. 135.

⁷⁹ R. Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία: Ποίηση και Πεζογραφία (1821-1992)*, μτφρ. Ε. Ζουργού, Μ. Σπανάκη, Αθήνα: Νεφέλη, 1996, σελ. 316-317.

⁸⁰ Ο Beaton επισημαίνει την αναλογία με το γαλλικό *nouveau roman* της δεκαετίας του '50, το οποίο αποδομεί τις τυπικές αντιλήψεις για τον χαρακτήρα και την πλοκή. R. Beaton, *ό.π.*, σελ. 321-322. Αξίζει, βέβαια, να αναφερθεί ότι και συγγραφείς που δεν εντάσσονται χρονικά ή εθνικά στο προαναφερθέν κίνημα έφτασαν σε ρήξη με την παραδοσιακή παρουσίαση του χαρακτήρα (λ.χ. Franz Kafka) ή της αυστηρά δομημένης πλοκής (λ.χ. James Joyce). Για την πρόσληψη και τη θεωρητική παρουσίαση του νέου αυτού είδους στην Ελλάδα, βλ.

Η άνοδος του αριστερού κινήματος και η καλλιέργεια δημοκρατικού πνεύματος κατά τη δεκαετία του '60, αλλά και η διαφοροποίηση της ελληνικής λογοτεχνίας από προηγούμενες τάσεις ανακόπτονται βίαια, όταν καταλαμβάνουν την εξουσία οι Συνταγματάρχες. Αντιμάχονται και καταπνίγουν τα δημοκρατικά κεκτημένα, υιοθετώντας πρακτικές όπως η λογοκρισία, η εξορία, τα βασανιστήρια και η παραβίαση της ιδιωτικότητας. Εκ των πραγμάτων ορισμένοι δημιουργοί οδηγούνται σε εκούσια ή καταναγκαστική σιωπή, διαμαρτυρόμενοι ή φοβούμενοι το καθεστώς. Σε κάθε περίπτωση, η δυσaréσκεια και η ρήξη με τις παραδοσιακές κοινωνικές δομές και τη συντηρητική πολιτική δεν αποτελεί χαρακτηριστικό μόνον της Ελλάδας, αλλά του γενικότερου ρεύματος αμφισβήτησης στη Δύση: οι διαμαρτυρίες για το Βιετνάμ στην Αμερική, ο Μάης του '68 στη Γαλλία αποτελούν σημαντικά δείγματα της αυξανόμενης δυσaréσκειας τόσο για την ιμπεριαλιστική παρεμβατική πολιτική, όσο και για την επικράτηση της βαρβαρότητας σε κάθε έκφραση του ανθρώπινου βίου (λ.χ. στην εργασία, στην παιδεία, στον ελεύθερο χρόνο κ.ο.κ.).

Οι Έλληνες πεζογράφοι οι οποίοι είχαν αναπτύξει λογοτεχνική δράση τη δεκαετία του '70 έζησαν σε ένα ιδιότυπο περιβάλλον, τόσο λόγω κοινωνικών όσο και πολιτικών συνθηκών. Το πραξικόπημα της 21ης Απριλίου του 1967⁸¹ ήταν απότοκος των συγκρούσεων και της πολιτικής αναταραχής η οποία είχε δημιουργηθεί τα προηγούμενα χρόνια⁸². Πρωθυπουργός του αυταρχικού καθεστώτος ορκίστηκε ο εισαγγελέας του Αρείου Πάγου Κωνσταντίνος Κόλλιας και αντιπρόεδρος της κυβέρνησης και υπουργός εθνικής άμυνας ο στρατηγός

μεταξύ άλλων: Δ. Τζιόβας, «Από τον μοντερνισμό στο nouveau roman: Θεωρητικές αναζητήσεις και προβληματισμοί γύρω από το μυθιστόρημα στην Ελλάδα», στο *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα: Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα*, επιμ. Α. Καστρινάκη, Α. Πολίτης, Δ. Τζιόβας, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012, σελ. 209-237.

⁸¹ Σύμφωνα με τον Αλέξανδρο Αργυρίου το πραξικόπημα τιλοφορήθηκε από τους δημιουργούς του ως 'αντεπανάσταση' σε αντιδιαστολή με την επανάσταση των κομμουνιστών. Ισχυρίζονταν ότι αντιμάχονταν τόσο τον κομμουνισμό όσο και το 'κατεστημένο'. Θεωρούσαν τη δημιουργία ενός πειθαρχημένου καθεστώτος υπό τον έλεγχο των αξιωματικών ως μέσο για να επιτύχουν τους στόχους τους. Α. Αργυρίου, «Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, επιμ. Τ. Καρβέλης, Α. Κοτζιάς, Χ. Μηλιώνης, Κ. Στεργιόπουλος, Σ. Τσακνιάς. Τόμος Α', Αθήνα: Σοκόλης, 1988, σελ. 310-326 (εδώ: σελ. 310).

⁸² Η διένεξη του Βασιλιά Κωνσταντίνου με τον Πρωθυπουργό Γεώργιο Παπανδρέου στις 15 Ιουλίου του 1965 οδήγησε στην παραίτηση του Παπανδρέου και στα λεγόμενα *Ιουλιανά* –την αποστασία πολλών βουλευτών από το κόμμα της Ένωσης Κέντρου. Οι αλληπάλληλες κυβερνήσεις που ακολούθησαν δεν στάθηκαν ικανές να αποτρέψουν την άνοδο των συνταγματαρχών στην εξουσία και την επιβολή της δικτατορίας. Α. Αργυρίου, *ό.π.*, σελ. 310.

Γρηγόριος Σπαντιδάκης. Την πραγματική όμως δύναμη είχαν τρεις υπουργοί του κυβερνητικού σχήματος: Γεώργιος Παπαδόπουλος, Στυλιανός Παττακός και Νικόλαος Μακαρέζος⁸³.

Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, το καθεστώς προσπάθησε να κυριαρχήσει μέσω της επιβολής αυταρχικών νόμων και καταναγκαστικών περιορισμών: απαγορεύονταν οι συγκεντρώσεις περισσότερων των πέντε ατόμων, οι συναθροίσεις σε κλειστούς χώρους (εξάιρεση αποτελούσαν τα δημόσια θεάματα), η προσωρινή περίθαλψη κατ'οίκον προσώπων μη ενοικούντων σε αυτόν –εάν αυτό δεν είχε δηλωθεί στα αρμόδια Αστυνομικά Τμήματα σε διάστημα δύο ωρών⁸⁴.

Ο έλεγχος του Τύπου⁸⁵ υπήρξε καθολικός. Η λογοκρισία η οποία επιβλήθηκε και διατηρήθηκε για μεγάλο χρονικό διάστημα –για προληπτικούς λόγους– επεκτάθηκε και στην πνευματική παραγωγή του τόπου (π.χ. απαγόρευση κυκλοφορίας ή αναστολή λειτουργίας περιοδικών, λ.χ. το *Πάλι* του Νάνου Βαλαωρίτη, και εφημερίδων)⁸⁶. Οι επιτροπές λογοκρισίας απαρτιζόνταν αρχικά από δημοσιογράφους και αργότερα από στρατιωτικούς, ενώ όσον αφορά τα βιβλία είχαν καταρτιστεί οι λεγόμενοι «πίνακες των απαγορευμένων»⁸⁷.

⁸³ Κ. Ι. Κωνσταντάρος, *Προπαγάνδα: «Το μεγάλο όπλο των Συνταγματαρχών»* (1967-1974), Αθήνα: Διάδραση, 2012, σελ. 30.

⁸⁴ Σ. Γρηγοριάδης, *Ιστορία της Δικτατορίας (1967-1974): Επιβολή και ακμή*, Τόμος Α', Αθήνα: Κ. Καπόπουλος, 1975, σελ. 107.

⁸⁵ Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας ορισμένες εφημερίδες και περιοδικά διέκοψαν με δική τους πρωτοβουλία την έκδοσή τους, γιατί δεν μπορούσαν να ανεχθούν τη λογοκρισία την οποία υφίσταντο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η απόφαση της Ελένης Βλάχου να σταματήσει την κυκλοφορία των εφημερίδων *Καθημερινή*, *Μεσημβρινή* και του περιοδικού *Εικόνες*. Σ. Γρηγοριάδης, *ό.π.*, σελ. 113. Για το ίδιο θέμα βλ. επίσης Α. Ζήρας, «Εποχές της συνοχής: Οι συγγραφείς ως πολίτες στα χρόνια 1967-1974», στο *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα: Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα*, *ό.π.*, σελ. 360-361.

⁸⁶ Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει η Karen Van Dyck το καθεστώς της δικτατορίας επέβαλε τη λογοκρισία με μια σειρά από μέτρα: όλες οι εφημερίδες είχαν το ίδιο πρώτο θέμα, ενώ οι τίτλοι των βιβλίων έπρεπε να ανταποκρίνονται ακριβώς στο περιεχόμενό τους. Κ. V. Dyck, *Kassandra and the Censors: Greek Poetry since 1967*, *ό.π.*, σελ. 19.

⁸⁷ Σύμφωνα με τον Peter Murtagh το καθεστώς της Χούντας απαγόρευσε την κυκλοφορία 1.046 περίπου βιβλίων. Η εν λόγω απαγόρευση αφορούσε έργα αρχαίων Ελλήνων συγγραφέων της κλασικής εποχής (Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης, Αριστοτέλης, Αριστοφάνης), καθώς και ξένων πεζογράφων (Jean – Paul Sartre, Thomas Mann, T. S. Eliot, Albert Camus, Maxim Gorky). P. Murtagh, *Ο βιασμός της Ελλάδας*, μτφρ. Κ.

Οι λογοκριτές προέβαιναν συχνά σε περικοπές θεατρικών έργων⁸⁸ –οι οποίες ήταν τόσο εκτεταμένες που αλλοίωναν το περιεχόμενο τους– ενώ παράλληλα οι αστυνομικοί παρακολουθούσαν τις θεατρικές παραστάσεις προκειμένου να ελέγξουν κατά πόσο οι ηθοποιοί είχαν προσθέσει χειρονομίες ή φράσεις, εκτός λογοκρισίας, οι οποίες στρέφονταν ενάντια στο καθεστώς. Πολλοί μεταπολεμικοί συγγραφείς αντιδρούν και αρνούνται να δημοσιεύσουν κείμενά τους σε διάφορες εφημερίδες και περιοδικά με τα οποία συνεργάζονταν ή να κυκλοφορήσουν νέα βιβλία τους. Η στάση τους αυτή χαρακτηρίστηκε από τον ξένο τύπο ως «Σιωπή»⁸⁹.

Ο Γιώργος Σεφέρης προβαίνει στη λεγόμενη «Δήλωση»⁹⁰ (28 Μαρτίου 1969), πολιτικό μήνυμα / παρέμβαση το οποίο μεταδόθηκε από τους ξένους σταθμούς και δεν δημοσιεύθηκε

Τσατσούλη – Packard, επιμ. Δ. Παπαδοπούλου, Αθήνα: Παπαζήσης, 2005, σελ. 219. Για το ίδιο θέμα βλ. και Athenian, *Inside the Colonels' Greece*, London: Chatto & Windus, 1972, σελ. 97-98, Τ. Βουρνάς, *Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας: Χούντα – Φάκελος Κύπρου*, Αθήνα: Τολίδης, 1986, σελ. 78.

⁸⁸ Κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας πολλοί συγγραφείς, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Επίκουρη Καθηγήτρια Θεατρολογίας Μαρία Δημάκη – Ζώρα, επέλεξαν να χρησιμοποιήσουν τον μύθο των Ατρείδων προκειμένου να προσδώσουν πολιτική διάσταση στα έργα τους (Ευάγγελος Αβέρωφ – Τοσίτσας, *Επιστροφή στις Μυκίνες*, 1973) και να «ανταποκριθούν στον ορίζοντα προσδοκιών του σύγχρονου κοινού που εκείνη την περίοδο ζούσε σε ένα έντονο κλίμα αμφισβήτησης και πολιτικοποίησης». Παράλληλα, μεταλλάσσοντας τον μύθο, (Ζωή Καρέλλη, *Ορέστης*, 1971), επιχείρησαν να δώσουν απαντήσεις σε «υπαρξιακά ερωτήματα και στα προσωπικά αδιέξοδα των νέων ανθρώπων μπροστά στα νέα κοινωνικοπολιτικά δεδομένα της εποχής». Μ. Δημάκη – Ζώρα, «Ο μύθος των Ατρείδων στο νεοελληνικό θέατρο της περιόδου 1945-1975», στο *Θεατρικές σελίδες: Μελέτες για τη νεοελληνική δραματουργία και το θέατρο για κοινό ανήλικων θεατών*, Αθήνα: Ηρόδοτος, 2018, σελ. 131.

⁸⁹ Α. Αργυρίου, «Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67», *ό.π.*, σελ. 311. Εκ διαμέτρου αντίθετη στάση κράτησαν οι ιδιοκτήτες ορισμένων εκδοτικών οίκων (Κείμενα, Κάλβος κ.ά.) οι οποίοι απέρριπταν την παθητική στάση που διατηρούσαν οι διανοούμενοι της εποχής. Ο Φίλιππος Βλάχος χαρακτήρισε τη «Σιωπή» ως μορφή διαφυγής και όχι αντίστασης. Υποστήριζε ότι η σιωπηρή στάση παρείχε στην εξουσία τη δυνατότητα να ασκήσει τη δική της προπαγάνδα και γι αυτόν τον λόγο οι συγγραφείς έπρεπε να δημιουργήσουν έργα με τη δική τους αισθητική αυτονομία και ποιότητα. Κ. V. Dyck, *Kassandra and the Censors: Greek Poetry since 1967*, *ό.π.*, σελ. 25.

⁹⁰ «Κλείνουν δυο χρόνια πού μᾶς ἔχει ἐπιβληθεῖ, ἕνα καθεστῶς ὀλωσδιόλου ἀντίθετο μέ τὰ ιδεώδη γιά τὰ ὁποῖα πολέμησε ὁ κόσμος μας, καί τόσο περίλαμπρα ὁ λαός μας, στὸν τελευταῖο πόλεμο. Εἶναι μιὰ κατάσταση ὑποχρεωτικῆς νάρκης [...]. Ὅλοι πιά τὸ διδάχτηκαν καί τὸ ξέρουν πὼς στίς δικτατορικὲς καταστάσεις ἡ ἀρχὴ μπορεῖ νὰ μοιάζει εὐκόλη, ὅμως ἡ τραγωδία περιμένει, ἀναπότρεπτη, στὸ τέλος. [...] Εἶμαι ἕνας ἄνθρωπος χωρὶς κανένα ἀπολύτως πολιτικὸ δεσμό, καί, μπορῶ νὰ τὸ πῶ, μιλῶ χωρὶς φόβο καί χωρὶς πάθος. Βλέπω

σε καμία ελληνική εφημερίδα, εξαίρεση αποτελεί το περιοδικό *Νέα Εστία*, τεύχος 1003, 15 Απριλίου του 1969⁹¹. Στο μήνυμα αυτό ο νομπελίστας λογοτέχνης εξέφραζε την απογοήτευση και τον αποτροπιασμό του για την υπάρχουσα πολιτική κατάσταση στη χώρα του. Κυβερνητικοί παράγοντες προσπάθησαν να μειώσουν το κύρος και την αξία του ποιητή, χωρίς όμως να τα καταφέρουν.

Η «Δήλωση» έδωσε όχι μόνο αναδρομικά νόημα στη «Σιωπή» των συγγραφέων⁹² αλλά τους οδήγησε στο να απορρίψουν την παθητική αντίσταση την οποία είχαν υιοθετήσει και να δράσουν. Με τη δημοσίευση σε εφημερίδες διηγημάτων από την ανθολογία πεζογραφίας του Ηρακλή και Ρένου Αποστολίδη είναι εμφανές το παράδοξο –μεσούσης της δικτατορίας– κείμενα δημοκρατικών συγγραφέων να εμφανίζονται κατ' εντολή του δικτατόρα Γ. Παπαδόπουλου στον ημερήσιο τύπο, στη συνέχεια να καταγγέλλονται από τον ίδιο τον κύκλο των χουντικών και να παύεται η δημοσίευσή τους. Αξιοποιώντας τη «Δήλωση» του Σεφέρη και τη δημοσίευση των προαναφερθέντων διηγημάτων της ανθολογίας δεκαοκτώ (18) συγγραφείς οι οποίοι διαμαρτυρήθηκαν, κατήγγειλαν στα ξένα μέσα ενημέρωσης ότι δεν υπήρχε πνευματική ελευθερία στην Ελλάδα⁹³. Αποτέλεσμα των ενεργειών αυτών ήταν η δημιουργία των *Δεκαοκτώ Κειμένων* τον Ιούλιο του 1970 από τις εκδόσεις Κέδρος και συγκεκριμένα από την Αθηνά Καλλιανέση, διευθύντρια του εκδοτικού οίκου. Το βιβλίο αυτό

μπροστά μου τὸν γκρεμὸ ὅπου μᾶς ὀδηγεῖ ἢ καταπίεση ποὺ κάλυψε τὸν τόπο. Αὐτὴ ἡ ἀνωμαλία πρέπει νὰ σταματήσει. Εἶναι ἐθνικὴ ἐπιταγή. Τώρα ξαναγυρίζω στὴ σιωπὴ μου. Παρακαλῶ τὸ Θεὸ νὰ μὴ μὲ φέρει ἄλλη φορὰ σὲ παρόμοια ἀνάγκη νὰ ξαναμιλήσω». Γ. Σεφέρης, *Δοκιμές: Παραλειπόμενα (1932-1971)*, Τόμος Γ', Αθήνα: Ίκαρος, 1992, σελ. 261-262.

⁹¹ Α. Αργυρίου, «Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67», *ό.π.*, σελ. 312-313.

⁹² Σχολιάζοντας τη θεματογραφία της πεζογραφίας την εποχή της Δικτατορίας ο Κωνσταντίνος Κουλουφάκος υποστηρίζει ότι οι πεζογράφοι δεν στρέφονται μόνο εναντίον του αυταρχικού καθεστώτος, αλλά επιχειρούν να αμφισβητήσουν κάθε είδους κατεστημένο, αποκαλύπτοντας παράλληλα την αλλοτρίωση και τον εξανδραποδισμό που χαρακτηρίζει την τεχνοκρατούμενη κοινωνία και το σύγχρονο βίο. Α. Αργυρίου, Α. Ζήρας, Α. Κοτζιάς, Κ. Κουλουφάκος, «Το οδυνηρό πέρασμα στην πολιτικοποίηση», *Διαβάζω*, τχ. 5-6 (1976 - 1977), σελ. 62-83 (εδώ: σελ. 81-82).

⁹³ Η «Δήλωση των Δεκαοκτώ» (23 Απριλίου 1969) αποτέλεσε την πρώτη δημόσια συλλογική πράξη αντίστασης και διαμαρτυρίας των διανοομένων κατά της Χούντας, Δ. Παπανικολάου, «Η τέχνη τῆς χειρονομίας: Ξαναδιαβάζοντας τὰ Δεκαοκτὼ Κείμενα», *Νέα Εστία*, Τόμος 151, τχ. 1743 (2002), σελ. 444-460 (εδώ: σελ. 445).

είχε τη θετική ανταπόκριση του αναγνωστικού κοινού και οδήγησε στην παραγωγή βιβλίων όπως τα *Νέα Κείμενα I* και *Νέα Κείμενα II*, στα οκτώ τεύχη του περιοδικού *Η Συνέχεια*⁹⁴.

Τα πρώτα σημάδια αποδυνάμωσης της δικτατορίας των συνταγματαρχών άρχισαν να φαίνονται ήδη από το 1973. Ο πληθωρισμός αυξήθηκε στο διπλάσιο, ενώ οι φοιτητές αντιδρούν σε μια σειρά από μέτρα που ήθελε να επιβάλει το αυταρχικό καθεστώς στην Παιδεία. Μέσα από μια σειρά νομοθετικών πράξεων οι δικτάτορες επιχειρούν να εγκαθιδρύσουν Κυβερνητικό Επίτροπο στα Α.Ε.Ι., να επιβάλουν την ποινή της «διαρκούς αποβολής» σε οποιοδήποτε φοιτητή ή φοιτήτρια δεν συμμορφωνόταν με τους νόμους και επιχειρούσε την ανατροπή του κοινωνικού καθεστώτος. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνουν οι Καθηγητές Ε. Φυριπής και Χ. Μπαμπούνης, ο Υπουργός Εθνικής Άμυνας είχε τη δυνατότητα να διακόπτει την αναβολή κατάταξης στον στρατό σε περίπτωση που ο φοιτητής δεν επεδείκνυε την αρμόζουσα εθνική διαγωγή⁹⁵. Τα μέτρα αυτά προκαλούν την οργή του φοιτητικού κινήματος το οποίο αποφασίζει να αντιδράσει και τον Μάρτιο του ίδιου χρόνου καταλαμβάνει τη Νομική Σχολή Αθηνών. Την ίδια περίοδο το ναυτικό εκδηλώνει εξέγερση εναντίον του καθεστώτος. Ο Παπαδόπουλος θεωρεί υπεύθυνο τον Βασιλιά Κωνσταντίνο και τον κηρύσσει έκπτωτο. Υπόσχεται εκλογές τις οποίες όμως δεν πρόλαβε να διεξάγει, καθώς ανατράπηκε από ένα από τα πιο σκληρά μέλη της Χούντας, τον Δημήτριο Ιωαννίδη τον Νοέμβριο του 1973⁹⁶. Η επιδίωξη του Ιωαννίδη⁹⁷ να καταστήσει την Αθήνα «εθνικό κέντρο»

⁹⁴ Δ. Παπανικολάου, *ό.π.*, σελ. 446.

⁹⁵ Ε. Φυριπής, Χ. Μπαμπούνης, «Μέρες του 1973 [20 Φεβρουαρίου - 20 Μαρτίου] στη Σύγκλητο του Πανεπιστημίου Αθηνών», στο *Αναγνώριση: Τιμητικό Αφιέρωμα στον Καθηγητή Θεόδωρο Γ. Εξαρχάκο*, Αθήνα: Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης Αθηνών, 2006, σελ. 713-741 (εδώ: σελ. 714-715). Για τα μέτρα τα οποία εφάρμοσε η Δικτατορία των Συνταγματαρχών στον τομέα της Παιδείας βλ. μεταξύ άλλων, Athenian, *Inside the Colonels' Greece*, *ό.π.*, σελ. 94-95, Γ. Ν. Γιαννόπουλος, R. Clogg, *Η Ελλάδα κάτω από στρατιωτικό ζυγό*, Αθήνα: Παπαζήσης, 1976, σελ. 239-240.

⁹⁶ C. P. Danopoulos, «Military Professionalism and Regime Legitimacy in Greece, 1967-1974», *Political Science Quarterly*, 98/3 (1983), σελ. 485-506 (εδώ: σελ. 488). Κυρίαρχο ρόλο στην ανατροπή του Παπαδόπουλου αποτέλεσε η κατάληψη του Πολυτεχνείου από τους φοιτητές και η βίαιη καταστολή της φοιτητικής εξέγερσης από τον στρατό, που οδήγησε στην απώλεια πολλών ανθρώπινων ζωών. R. Clogg, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας (1770-2000)*, μτφρ. Α. Παπαδάκη, Μ. Μαυρομάτη, επιμ. Α. Μάμαλης, Αθήνα: Κάτοπτρο, 2003, σελ. 194.

⁹⁷ Ο Χαρίτων Κοριζής υποστηρίζει ότι ο Ιωαννίδης θεωρούσε τον «φιλελευθερισμό» του Παπαδόπουλου ιδιαίτερα επιζήμιο για τη χώρα. Ο ίδιος, άσκησε εξουσία μέσα σε μία ατμόσφαιρα τρομοκρατίας και αυταρχισμού, βασιζόμενος σε αξιωματικούς στους οποίους είχε εμπιστοσύνη και στην Ε.Σ.Α. Χ. Κοριζής, *Το*

του ελληνισμού προκαλεί τη δυσaréσκεια του Μακάριου, ενώ συνάμα δίνει την ευκαιρία στους Τούρκους να εισβάλουν στο βόρειο τμήμα του νησιού στις 20 Ιουλίου του 1974. Οι στρατιωτικοί –έχοντας συνειδητοποιήσει ότι ο Ιωαννίδης έχει χάσει τον έλεγχο και ότι η χώρα βρίσκεται στα πρόθυρα πολέμου με την Τουρκία– αποφασίζουν να καλέσουν τον Κωνσταντίνο Καραμανλή να έρθει στην Αθήνα από το Παρίσι, για να αναλάβει την εξουσία και να βγάλει την Ελλάδα από το αδιέξοδο. Ορκίζεται Πρωθυπουργός στις 24 Ιουλίου του 1974 δίνοντας τέλος στη δικτατορική διακυβέρνηση των συνταγματαρχών⁹⁸.

Τόσο αυτές οι ιστορικές συγκυρίες, όσο και ο πλουραλισμός της λογοτεχνικής έκφρασης και φόρμας καθιστούν δύσκολη τη γραμματολογική οριοθέτηση και παρουσίαση της γενιάς⁹⁹ του '60 και του '70. Σε αντίθεση δε με τον υπόλοιπο δυτικό κόσμο όπου η ελευθερία της έκφρασης ήταν εν γένει δεδομένη και αυτονόητη (αν και όχι πάντα ουσιαστική), εξαιτίας του παγιωμένου δημοκρατικού πολιτεύματος, η φίμωση των λογοτεχνών από τη Χούντα και η εκούσια σιωπή διαμαρτυρίας¹⁰⁰ λειτουργεί αποτρεπτικά στη δημιουργία διακριτών λογοτεχνικών ομάδων / τάσεων ή στη σύνταξη μανιφέστων. Για αυτό το πρόβλημα παρατηρεί χαρακτηριστικά ο Π. Δ. Μαστροδημήτρης: «Η βαθμιαία μετάβαση σε μιὰ

αυταρχικό καθεστώς (1967-1974): Δομή – λειτουργία – διδάγματα, Αθήνα: Gutenberg, 1975, σελ. 44. Για το ίδιο θέμα βλ. και Κ. Ι. Κωνσταντάρος, *Προπαγάνδα: «Το μεγάλο όπλο των Συνταγματαρχών» (1967-1974)*, ό.π., σελ. 45.

⁹⁸ R. Clogg, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας (1770-2000)*, ό.π., σελ. 194-195. Για το ίδιο θέμα βλ. και David H. Close, *Greece Since 1945: Politics, Economy, and Society*, London: Pearson Education, 2002, σελ. 123.

⁹⁹ Η ιδέα της γενιάς εφαρμόστηκε αρχικά στη Γαλλία στην επιστήμη της κοινωνιολογίας από τον François Mentré με το έργο του *Les générations sociales*, ενώ ο Henri Peyre εφάρμοσε αυτή τη θεωρία στις δυτικές λογοτεχνίες. Εν τούτοις τόσο ο καθορισμός της διάρκειας της γενιάς όσο και η περιοδοποίηση της λογοτεχνίας με βάση αυτό το κριτήριο, επικρίθηκε από τους μελετητές, καθώς αφαιρούσε τη δυνατότητα να ομαδοποιηθούν οι συγγραφείς με βάση τις ιδέες τους και τα αισθήματά τους. P. Brunel, C. Pichois, A. M. Rousseau, *Τι είναι η συγκριτική γραμματολογία;*, μτφρ. Δ. Αγγελάτος, Αθήνα: Πατάκης, 1998, σελ. 138-139.

¹⁰⁰: Σε αντίθεση με ό, τι συνέβαινε το '40 οπότε οι συγγραφείς θεωρούσαν τιμή τους να καταθέτουν στο γραφείο της λογοκρισίας ποιήματα, διηγήματα, το 1967 οι συγγραφείς αποφάσισαν να μη δημοσιεύσουν καθόλου κάτω από αυτές τις συνθήκες. Η διαφορετική στάση οφειλόταν εν μέρει στη φύση του εχθρού. Το 1940 οι δυνάμεις καταστολής ήταν εξωτερικές και ισχυρές, ενώ στα τέλη της δεκαετίας του '60 ήταν εσωτερικές. Φυσικά υπήρξαν εξαιρέσεις, όπως η δήλωση διαμαρτυρίας του Σεφέρη στο BBC ή η έκδοση του συλλογικού έργου / ανθολογίας *Δεκαοχτώ Κείμενα* από τις εκδόσεις Κέδρος τον Ιούλιο του 1970. R. Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία: Ποίηση και Πεζογραφία (1821-1992)*, ό.π., σελ. 330. Βλ. επίσης M. Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σελ. 552.

δεύτερη μεταπολεμική γενιά, με ύπαρκτη βέβαια την εξέλιξη αλλά χωρίς φαινόμενο ισχυρής τομής, επιβάλλει αντίστοιχα προσοχή και αποφυγή βίαιων γραμματολογικών σχηματοποιήσεων. Οί περισσότεροι από τους προηγούμενους πεζογράφους συνεχίζουν με τα νεώτερα έργα τους να συμμετέχουν πλήρως στον κύριο προσδιορισμό των επόμενων φάσεων και οί επόμενοι περιλαμβάνουν άμεσα στο σύνολο των προτύπων τους και τις ‘προτάσεις’ των συμπορευόμενων, κατά τι πρεσβύτερων ηλικιακά και ιδεολογικά – τεχνοτροπικά»¹⁰¹.

Πάντως, ένα σημαντικό σημείο διαφοροποίησης σε αρκετά μυθιστορήματα των δεκαετιών '60–'70, σε σχέση με την πρότερη μεταπολεμική παραγωγή, αποτελεί η υποχώρηση της ρεαλιστικής και ιστορικής απεικόνισης της πραγματικότητας, χαρακτηριστικό που επιζητούσαν οι μυθιστορηματικές μαρτυρίες της Μικρασιατικής καταστροφής ή του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου. Το υποκειμενικό στοιχείο της οπτικής του πρωταγωνιστή ή του αφηγητή αποκτά ιδιαίτερο βάρος, καθώς η σημασία της άποψης για την πραγματικότητα επισκιάζει την ανάγκη για αληθοφανή παρουσίασή της. Μεταξύ αυτών των μυθιστορημάτων συγκαταλέγεται και το έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου¹⁰². Εξάλλου, δημιουργοί όπως, ενδεικτικά, ο Γιώργος Χειμωνάς, ο Πέτρος Αμπατζόγλου και ο Νίκος Χουλιαράς απομακρύνονται από τις συμβάσεις του ρεαλισμού, δίδοντας μεγαλύτερη έμφαση στην εσωτερικότητα, στην ατομική συμπεριφορά, σε υπαρξιακά ζητήματα και στην αναζήτηση λέξεων και εκφραστικών μέσων άγνωστων μέχρι τότε στην εγχώρια λογοτεχνική παραγωγή¹⁰³. Ακόμη και έργα όπως το *Τρίτο Στεφάνι* (1962) του Κώστα Ταχτσή, το οποίο φαινομενικά διατρέχει μία σειρά σημαντικών ιστορικών γεγονότων, δίνει έμφαση στην μικροαστική ηθική και την απόδοση του ψυχικού κόσμου των πρωταγωνιστών, παρά αποπειράται να σχολιάσει ή να παρουσιάσει με απόλυτο ρεαλισμό τα συνδεδεμένα με την αφήγηση ιστορικά συμβάντα¹⁰⁴.

Η έκφραση της επαναστατικότητας (υπαινικτικά ή φανερά), η αναζήτηση νέων μέσων έκφρασης, η εσωτερικότητα και η σταδιακή ρήξη με τις τάσεις της προηγούμενης λογοτεχνικής γενιάς, μπορούν να εντοπιστούν στους συγγραφείς που εμφανίζονται την περίοδο του '60 και '70. Μία σύντομη παρουσίαση σημαντικών λογοτεχνών ενισχύει την

¹⁰¹ Π. Δ. Μαστροδημήτρης, *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Φιλολογία*, Αθήνα: Δόμος, 72005, σελ. 241.

¹⁰² R. Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία: Ποίηση και Πεζογραφία (1821-1992)*, ό.π., σελ. 356.

¹⁰³ Βλ. και άλλα παραδείγματα στο Π. Δ. Μαστροδημήτρης, *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Φιλολογία*, ό.π., σελ. 243.

¹⁰⁴ M. Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σελ. 528.

ανωτέρω θέση.

Ο Σπύρος Πλασκοβίτης (πραγματικό όνομα: Σπύρος Πλασκασοβίτης) γεννήθηκε στην Κέρκυρα το 1917. Σπούδασε νομικά στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και φιλοσοφία του Δικαίου στο Παρίσι. Για πολλά χρόνια υπήρξε μέλος του Συμβουλίου της Επικρατείας, θέση από την οποία απομακρύνθηκε την περίοδο διακυβέρνησης των συνταγματαρχών. Κατά το διάστημα 1968-1972 φυλακίστηκε από το δικτατορικό καθεστώς με την κατηγορία της αντιστασιακής δράσης. Την εποχή της Μεταπολίτευσης επέστρεψε ως σύμβουλος στο Συμβούλιο της Επικρατείας. Παραιτήθηκε το 1977 για να ασχοληθεί με την πολιτική. Πέθανε το 2000.

Στον χώρο της λογοτεχνίας εμφανίστηκε με τη δημοσίευση στη *Νέα Εστία* του διηγήματός του *Τα σπερνά* το 1948. Κύριος εκπρόσωπος του είδους που ο ίδιος ορίζει ως «πεζογραφία του ήθους», ολοκλήρωσε τη συγγραφή του πρώτου του μυθιστορήματος το 1960 με το έργο *Το φράγμα*. Ακολούθησε το μυθιστόρημα *Η πόλη* (1979), *Η κυρία της βιτρίνας* (1990) και το μυθιστόρημα *Η άλλη καρδιά* (1995). Στο ίδιο πλαίσιο με τα μυθιστορήματά του κινείται και το διηγηματογραφικό του έργο το οποίο περιλαμβάνει τις συλλογές: *Η θύελλα και το φανάρι* (1955), *Οι γονατισμένοι* (1965), *Το συρματοπλέγμα* (1974) κ.ά. Έχει εκδώσει επίσης τη νουβέλα *Το γυμνό δέντρο* (1952) και τη συλλογή δοκιμίων *Η πεζογραφία του ήθους* (1986). Έργα του έχουν μεταφραστεί στα αγγλικά, γαλλικά, ιταλικά και σε πολλές άλλες γλώσσες¹⁰⁵.

Το μυθιστόρημα του Σπύρου Πλασκοβίτη *Το φράγμα* (1960) σηματοδοτεί έναν νέο τρόπο γραφής που θα κυριαρχήσει τη δεκαετία του '70. Ο συγγραφέας χρησιμοποιώντας υπαινικτικό λόγο με έντονο το στοιχείο της αλληγορίας¹⁰⁶ και του συμβολισμού¹⁰⁷,

¹⁰⁵ Δ. Κούρτοβικ, *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς: Ένας κριτικός οδηγός*, ό.π., σελ. 196-198.

¹⁰⁶ Σύμφωνα με τον Δημοσθένη Κούρτοβικ το φράγμα ταυτίζεται άλλοτε με την κατάρρευση του κοινωνικού συστήματος, με την φθορά των ηθικών αξιών ή ακόμα και με την απειλή μιας πυρηνικής καταστροφής, γι' αυτό και δεν προσδιορίζεται γεωγραφικά: «Τό φράγμα γλιστρούσε, πραγματικά, σάν πελώρια ράχη ψαριοῦ ἀπ' τό ἄνοιγμα τούτης τῆς ἀγχόνης, κι ἕνας ἥλιος, πού 'χει πιά διαλυθεῖ, ἄφηνε κίτρινα ξέφτια στίς δαγκάνες τοῦ ἀναποδογυρισμένου δόκανου, πού ἦταν οἱ κορφές του. Ὡ, ναί-τό φράγμα εἶχε λοιπόν βαθιά τή συνείδηση τοῦ προορισμοῦ του! Πόσο καλά ἔπρεπε νά τό ξέρει πώς εἶναι φράγμα, ὕπαρξη μοιραία, χωριστική, γιά νά δείχνηται ὅπως δειχνόταν ἀπόψε –πρώτη φορά ἀπόψε– στά μάτια τοῦ μηχανικοῦ». Σ. Πλασκοβίτης, *Το φράγμα*, Αθήνα: Κέδρος, 1986, σελ. 21. Βλ. επίσης Δ. Κούρτοβικ, *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς: Ένας κριτικός οδηγός*, ό.π., σελ. 197.

¹⁰⁷ Σε όλο το έργο είναι διάχυτο το στοιχείο του συμβολισμού. Τα τοπωνύμια δεν έχουν επιλεγεί τυχαία, αλλά

σκιαγραφεί έναν κόσμο ιδωμένο μέσα από τη δική του οπτική γωνία. Μέσα από τα μυθιστορηματικά του πρόσωπα ασκεί κριτική στην πολιτική κατάσταση της εποχής του¹⁰⁸, εκφράζει την αντίθεσή του σε κάθε μορφή κομφορμισμού¹⁰⁹ και καταδεικνύει τον φόβο¹¹⁰ που προκαλούσε ο κρατικός μηχανισμός στους πολίτες. Προχωρά στην ψυχογράφιση των

υπαινίσσονται ένα βαθύτερο νόημα, χωρίς να προσδιορίζουν ένα σαφές γεωγραφικό σημείο: «Όλα τὰ ὀνόματα κι οἱ ἐπιγραφές τῶν καταστημάτων εἶχαν, πολύ ἢ λίγο, κάποια σχέση μέ τό φράγμα ἢ τήν τοποθεσία του –ὅπως: ‘Τό πέτρινο τόξο’, ‘Ο καταρράχτης’, ‘Ἡ ἐγκάρδια συνεργασία’, ‘Ἡ Ἀντοχή’ καί τέτοια. [...] Οἱ κάτοικοι της, ὡστόσο, δέ μιλοῦσαν ποτέ κι ἀπό καμιάν ἀφορμή γιά τό φράγμα! Ἀπόφευγαν ἐπιτήδεια, μά πάντα σταθερά, τήν ἐρώτηση πού ἕνας ἀπληροφόρητος γιά τίς συνήθειες τῆς κομόπολης θά τούς ἔκανε. Εἶχαν τό φράγμα μέρα – νύχτα πάνου ἀπ’ τό μαξιλάρι τους. Τό δούλευαν αὐτοί καί τὰ παιδιά τους. [...] Τελοσπάντων ἔκαναν ὅ,τι μπορούσαν, ὅ,τι περνοῦσε ἀπ’ το χέρι τους γιά νά τό συνηθίσουν... Φτάνει πιά! Δέν ἤθελαν νά τό συζητοῦν». Σ. Πλασκοβίτης, *Το φράγμα*, ὁ.π., σελ. 72,74.

¹⁰⁸ «–Υπάρχουν κάποιες πληροφορίες [...] ἢ καλύτερα διαδόσεις αἱ ὁποῖα πολύ πιθανόν νά εἶναι κακόπιστοι. [...] Σύμφωνα λοιπόν μέ τās πληροφορίας αὐτάς, τό φράγμα, ἂν ὄχι τίποτα σοβαρό... τό φράγμα ἴσως παρουσιάζει τελευταίως σημεῖα ἐξασθενίσεως. [...] Εὐλόγο, ὅπως καταλαβαίνετε, ὅτι ἡ ἀντιπολίτευσις δέν μπορούσε ν’ ἀφήσει καί σ’ αὐτήν τήν περίπτωσιν ἀνεκμετάλλευτη τήν εὐκαιρία. Καί δέν μιλῶ βεβαίως διά τήν ἐπίσημον ἀντιπολίτευσιν, πού εἰς τὰ καίρια ζητήματα τηρεῖ πάντοτε μίαν στάσιν σωστή καί ἀξέπαινον... μίαν παράπλευρον τελοσπάντων στάσιν... [...] Ὑπάρχει καί μία δευτέρα ἀντιπολίτευσις, ἀφανής, ταχύτατη σάν ἠλεκτρικό ρεῦμα, ἀνοργάνωτη κι ὁμως λειτουργοῦσα μ’ ἕναν τέλειον μηχανισμόν. Αὐτή πάντοτε προηγείται, καί δέν εἶναι εὐκόλον ξέρετε... [...] Εἶναι ἡ ἐκ τῶν προτέρων, πράγματι, ἀντίθεσις σέ κάθε θέσιν· μία γενική ἐχθρότης διά τό καθετί, πού γεννᾷ τήν δίψαν τῆς ἀσταθείας. Δέν σοῦ λένε: ‘Τό φράγμα πάσχει αὐτό τό ἐλάττωμα’. Σοῦ λένε μόνον: ‘Τό φράγμα δέν στέκει καλά’ καί... ἀρκοῦνται!». Σ. Πλασκοβίτης, *Το φράγμα*, ὁ.π., σελ. 66-67.

¹⁰⁹ Ο πρωταγωνιστής του έργου Ἀλέξης Βαλέρης αμφισβητεῖ το κατεστημένο. Αντιστέκεται στις συμβάσεις και επαναστατεῖ. Εἶναι το μοναδικό πρόσωπο που βλέπει ὅτι το φράγμα ἔχει ρήγμα: «– Δέ μ’ ἀρέσουν οἱ ἀοριστίες, ἀπλούστατα! μόρφασε ὁ Βαλέρης καί μισοσηκώθηκε ἀπ’ τήν καρέκλα του. Ἡ σωστή ἐρώτηση φέρνει σωστή ἀπάντηση. Ὑπάρχουν ἀπαντήσεις, πού μονάχα ἡ ἐξουσία θ’ ἀποφάσιζε νά τίς δώσει. Καί κάποιες ἄλλες, πού μονάχα ἡ ἐπιστήμη θά μπορούσε νά τίς ξέρει, μά δέν εἶναι σέ θέση νά τίς πει. Κι ἐξᾴλλου, ἕνας ἄνθρωπος τῆς ἐπιστήμης ἔχει τό δικαίωμα ν’ ἀμφιβάλει ἀκόμα κι ὡς τήν πιο κρίσιμη ὥρα». Σ. Πλασκοβίτης, *Το φράγμα*, ὁ.π., σελ. 158.

¹¹⁰ «Πραγματικά, ὁ Ἀλέξης Βαλέρης ἔπεφτε πότε – πότε, παράξενα, ἀπό μιά θετική παρατήρηση σέ μίαν ἀδικαιολόγητη ὄνειροπόληση. Ἄφηνε στούς ἄλλους τήν ἐντύπωση τοῦ ἀνθρώπου πού ἀνοίγει ξαφνικά κάποια παράπλευρη πόρτα κι ἀποσύρεται γιά νά ὑπακούσει στήν ἀνάγκη ἑνός ἀκατανίκητου ὕπνου. Δέν ἦταν ὁ ὕπνος ἦταν ὁ φόβος. Ὀνειροπολοῦσε τό φόβο του. Κι αὐτή τώρα πάλι τή στιγμή κάτι τέτοιο γινόταν, ἐνῶ τό πλησίαζαν, μά χωρίς νά μπορούν νά τό πλευρίσουν, τό φράγμα». Σ. Πλασκοβίτης, *Το φράγμα*, ὁ.π., σελ. 45-46.

ηρώων του¹¹¹ –προκειμένου να αιτιολογήσει τις επιλογές τους– ενώ επιχειρεί να αφυπνίσει την κοινή γνώμη για να αλλάξει τα κακώς κείμενα της εποχής του¹¹².

Οι κριτικές για το μυθιστόρημα του Σπύρου Πλασκοβίτη *Το φράγμα* ήταν μικτές – ένδειξη του αμφίσημου χαρακτήρα του έργου. Ο Αλέξανδρος Αργυρίου υποστηρίζει ότι ο τρόπος που προσέγγισε ο συγγραφέας το θέμα ήταν λανθασμένος. Αντί να το οδηγήσει σε μία αντιρεαλιστική κατεύθυνση ώστε να κάνει το απίθανο να φαίνεται πιθανό, δημιούργησε νατουραλιστικές εικόνες. Διέλυσε, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Αλέξανδρος Αργυρίου, «τη μαγεία πριν καλά καλά τη δημιουργήσει»¹¹³. Προσεγγίζοντας διαφορετικά το έργο του Πλασκοβίτη, ο Απόστολος Σαχίνης διατυπώνει την άποψη ότι ο συγγραφέας κατορθώνει να δημιουργήσει μέσα από το βιβλίο του μια εφιαλτική ατμόσφαιρα, να δώσει αληθοφάνεια στο παράλογο, να εκφράσει μέσα από τις ζωές των μυθοπλαστικών προσώπων του το αβέβαιο και το επισφαλές που χαρακτηρίζει την ανθρώπινη ύπαρξη, να αποτελέσει το σύνολο του έργου χαρακτηριστικό παράδειγμα της «πεζογραφίας του ήθους»¹¹⁴.

Ο Γιώργος Ιωάννου (πραγματικό όνομα Γιώργος Σορολόπης) –ο οποίος χρησιμοποίησε και αυτός τον υπαινικτικό λόγο, όπως ο Πλασκοβίτης– γεννήθηκε το 1927 στη Θεσσαλονίκη από πρόσφυγες γονείς, οι οποίοι κατάγονταν από την Ανατολική Θράκη. Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή της Θεσσαλονίκης. Για πολλά χρόνια εργάστηκε ως καθηγητής στη Μέση Εκπαίδευση στην Αθήνα και σε άλλα μέρη της χώρας. Την περίοδο 1961-1963 δίδαξε

¹¹¹«– Νά 'ξερες, είπε, πόσο ήθελα πάντα νά μ' αγαποῦν! [...] Ήταν μιά ἐποχή πού αὐτό μοῦ φαινόταν τό πῶ εὔκολο πράγμα τοῦ κόσμου. Ὅταν ἤμουν δεκάξι χρονῶ ὁ πατέρας μου δέν εἶχε χωρίσει ἀκόμα τή μητέρα. Μά ὕστερ' ἀπόνα χρόνο ὄλ' αὐτά εἶχαν σπάσει. Ἀκόμα καί τώρα, ὡς τό τέλος, δέ μπόρεσα νά καταλάβω πῶς ἔσπασαν. Δέν ξέρω τί χάλασε μέσα του. Οὔτε γύριζε πιά νά μέ δεῖ, κι οὔτε πατοῦσε τό πόδι του σπίτι. [...] Τό ἐξομολογήθηκε ἀργότερα σ' ἓνα οἰκογενειακό μας φίλο: Δεκάξι χρόνια, λέει, πολεμοῦσε μέσα του μέ τήν ὑποψία πῶς δέν ἤμουν κόρη του». Σ. Πλασκοβίτης, *Το φράγμα*, ὁ.π., σελ. 58-59.

¹¹² Ο Αλέξιος Βαλέρης αποφασίζει –παρά τις πιέσεις του Υπουργού να γράψει μία θετική έκθεση που θα απέκλειε την ύπαρξη ρήγματος στο φράγμα– να συγκεντρώσει τους δημοσιογράφους στον κινηματογράφο της Γκρίζας πολιτείας και να τους ζητήσει να ‘επαναστατήσουν’, να σπάσουν το φράγμα: «– Σπάστε αὐτό τό φράγμα! πρόφερε καθαρά, ἄν καί κάπως ὑπόκοφα. Ἡ γνώμη μου, ἡ πρότασή μου... Σᾶς προτείνω ν' ἀνοίξετε τό φράγμα μέ τήν πρωτοβουλία σας. Σπάστε το μόνοι σας, ξαναφώναξε, ἀφοῦ δέν μποροῦν νά ἐλεγχθοῦν οἱ δυνάμεις του! Νά, τί ἔχω νά προτείνω». Σ. Πλασκοβίτης, *Το φράγμα*, ὁ.π., σελ. 236.

¹¹³ Α. Αργυρίου, *Οριακά και μεταβατικά έργα Ελλήνων πεζογράφων*, Αθήνα: Σοκόλης, 1996, σελ. 140.

¹¹⁴ Α. Σαχίνης, *Νέοι πεζογράφοι: Είκοσι χρόνια νεοελληνικής πεζογραφίας (1945-1965)*, Αθήνα: Εστία, 1965, σελ. 146-147.

στο ελληνικό γυμνάσιο της Βεγγάζης (Λιβύη). Υπήρξε βασικός συνεργάτης του περιοδικού *Διαγώνιος*, ενώ ο ίδιος εξέδιδε το διάστημα (1978-1982, 1985) το περιοδικό *Φυλλάδιο*. Από το 1971 ζούσε μόνιμα στην Αθήνα μέχρι τον θάνατό του το 1985.

Στον χώρο της λογοτεχνίας εμφανίζεται με την ποιητική συλλογή τα *Ηλιοτρόπια* (1954), ενώ το 1963 εκδίδει τη δεύτερη ποιητική συλλογή *Τα χίλια δέντρα*. Χαρακτηριστική όμως μορφή των έργων του Γιώργου Ιωάννου ήταν τα σύντομα πεζογραφήματα, όπως ο ίδιος τα χαρακτήριζε. Η πρώτη συλλογή πεζογραφημάτων του τιτλοφορείται *Για ένα φιλότιμο* (1964), ακολουθεί *Η σαρκοφάγος* (1971), *Η μόνη κληρονομιά* (1974), *Το δικό μας αίμα* (1978) κ.ά. Στα πρώτα έργα του κυριαρχεί η νοσταλγία, η αποστασιοποίηση από τα γεγονότα και ο αυτοσαρκασμός, εν αντιθέσει με τα μεταγενέστερα έργα του όπως ο *Επιτάφιος θρήνος* (1980), *Κοιτάσματα* (1981), τα οποία έχουν βιωματικό χαρακτήρα¹¹⁵.

Μέσα από τη συλλογή διηγημάτων *Η σαρκοφάγος* (1971), ο Γιώργος Ιωάννου χρησιμοποιώντας υπαινικτικό λόγο, με έντονο το στοιχείο της αλληγορίας¹¹⁶, αποπειράται να προβάλει τις δύσκολες συνθήκες στις οποίες το άτομο καλείται να προσαρμοστεί την περίοδο της δικτατορίας. Εναρμονισμένος με τα θέματα που απασχολούσαν τους συγγραφείς της δεκαετίας του '70 προσεγγίζει υπαρξιακά ζητήματα¹¹⁷, εκφράζει την απογοήτευσή του για τη διάψευση των ονείρων και των προσδοκιών της γενιάς του, ενώ παράλληλα

¹¹⁵ Δ. Κούρτοβικ, *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς: Ένας κριτικός οδηγός*, ό.π., σελ. 103-104.

¹¹⁶ Στο διήγημα *Η μεγαλοκόρη*, ο πετεινός –ήτοι τα ζωάδια ένστικτα– κυριαρχούν στο άτομο: «Ο πετεινός πήδηξε πρώτα στην άκρη του σανιδιού και περίμενε κάποια κίνηση. Ύστερα, θαρρετά, διέσχισε τό σῶμα, πάτησε στά σταυρωμένα χέρια, κάτι τσιμπολόγησε, και ξαφνικά τεντώθηκε κι ἄρχισε νά λαλάει. [...] Ποῦ νά φαντάζονταν ἡ σεμνή μεγαλοκόρη, ἡ ὁποία ὅταν πήγαινε στόν μπακάλη ἢ τόν ψωμά ἔκαμνε ὀλόκληρο γύρο γιά νά μήν περάσει μπροστά ἀπ' τό καφενεῖο 'Ο Σκοπός' καί τή βλέπουν οἱ ἄντρες, πώς θά ἴρχονταν ὦρα πού θά καμάρωνε ξελιγωμένο πάνω της τό ἐρωτιάτικο ἀρσενικό πουλί». Γ. Ιωάννου, «Η μεγαλοκόρη», *Η σαρκοφάγος*, Αθήνα: Κέδρος, 1986, σελ. 12.

¹¹⁷ «Η καμένη ἢ κυρα-Φιφή μᾶς εἶχε λαχταρίσει τότε μέ τόν ξαφνικό θάνατό της. [...] Ὅλο τό σπίτι κι ἡ γειτονιά ἦταν μαζεμένη στό δωμάτιό τους καί στήν κοινή μας σάλα. Ὅμως ἕνας ὄμιλος γυναικῶν καί ἀντρῶν ἔκαμνε κάπως συνωμοτικά μιά περίεργη συζήτηση. Ακούγονταν μιά νέα, πάντως ὄχι καί ἀκατάληπτη γιά ἕναν γυμνασιόπαιδα λέξη. Ἡ λέξη νεκροφάνεια. Μιά γυναίκα εἶχε πρωτοπαρατηρήσει –καί τώρα τό ἔβλεπαν ὄλοι– πώς τό ρόδινο χρώμα ἐξακολουθοῦσε νά ὑπάρχει στά μάγουλα τῆς κυρα – Φιφῆς, μᾶ καί τά δάχτυλά της λιγοῦσαν, μετά ἀπό τόσες ὥρες, σάν δάχτυλα ζωντανοῦ ἀνθρώπου. Χαρά μεγάλη ἄρχισε νά ἐπικρατεῖ γύρω. [...] Ὅλοι περίμεναν ἀπό στιγμή σέ στιγμή νά σαλέψουν». Γ. Ιωάννου, «Η νεκροφάνεια», *Η σαρκοφάγος*, ό.π., σελ. 16-17.

καταδεικνύει την ηθική παρακμή¹¹⁸ που χαρακτήριζε την εποχή διακυβέρνησης του καθεστώτος των Συνταγματαρχών. Καταδικάζει τον τρόπο εκπαίδευσης των νέων, τον καθοδηγούμενο τρόπο σκέψης και συμπεριφοράς τον οποίο είχαν επιβάλλει οι πολιτικές αρχές, τη στέρηση ελευθερίας και την κίβδηλη εικόνα ευημερίας και αρμονίας την οποία η ηγεσία της δικτατορίας ήθελε να παρουσιάσει στην κοινή γνώμη¹¹⁹.

Επιπλέον, ο Γιώργος Ιωάννου προχωρά στην ψυχογράφιση των ηρώων του με μέσο τον εσωτερικό μονόλογο και την παρουσίαση της πραγματικότητας μέσα από την υποκειμενική οπτική γωνία του πρωταγωνιστή. Παράλληλα καταδεικνύει την έλλειψη επαφής και επικοινωνίας ανάμεσα στους ανθρώπους εξαιτίας της τεχνολογικής ανάπτυξης¹²⁰.

Ο Ηλίας Χ. Παπαδημητρακόπουλος διακρίνει στη συλλογή των 29 πεζογραφημάτων του Γ. Ιωάννου *Η Σαρκοφάγος*, την ωρίμανση και την ολοκλήρωση του τρόπου γραφής του συγγραφέα. Εστιάζει στα βασικά χαρακτηριστικά που δομούν το έργο του όπως: η μουσικότητα των λέξεων, η λιτότητα του λόγου, η ακρίβεια στην έκφραση, η χαμηλόφωνη και αβίαστη αφήγηση και η χρήση μονολόγου και πρώτου (α΄) ενικού προσώπου. Μέσα από

¹¹⁸ «Τώρα, πού είχε γίνει ή γυναίκα του ξακουστή, τόν κερνοῦσαν ὄλοι ἀκόμα περισσότερο. ‘Οί κερατάδες τρῶνε κότες στήν ἀμάκα’, ἔλεγε χαριτολογώντας. Ἦρθε ὁμως ή κατοχή καί γρήγορα τούς σάρωσε. Ἴσως γιατί τό κρασί ἔλειψε τελευταῖο ἢ μάλλον ποτέ. [...] Ἐκείνη δέν ξαναπαντρεύτηκε ἀκριβῶς γιά νά μή χάσει αὐτή τή σύνταξη. Συμμάζεψε πρῶτα τό χασάπη. Δέν ὑπῆρχε ὁμως κρέας καί γρήγορα τόν ξαπόστειλε στή γυναίκα του. [...] Συμμάζεψε κατόπι τόν μεγάλο κουνιάδο της. Ἦταν ταγματасφαλίτης καί καλοπερνοῦσαν. Τήν ἔδερνε ὁμως ἄγρια, ἰδίως μετά τά μπλόκα. [...] Κατόπι συμμάζεψε τόν μικρότερο κουνιάδο της, πού ἤδη τήν τριγυροῦσε. [...] Μόλις ὁμως ἀρρώστησε ἀπό χτικιό, τόν ἔβαλε σ’ ἕνα μακρινό σανατόριο. [...] Τοῦ ἔκανε μιά κηδεῖα πραγματικῶς σεμνή. Τόν κήδεψε ἀπ’ τό σπίτι. Ὁ διακριτικός θρῆνος της συγκίνησε ὅλη τή γειτονιά. Φαίνεται πῶς αὐτόν ἀληθινά τόν ἀγαποῦσε». Γ. Ιωάννου, «Η συμμορία της καρφίτσας», *Η σαρκοφάγος*, ὁ.π., σελ. 32-33.

¹¹⁹ «Στίς τέσσερεις τοῦ Αὐγούστου ἔγινε στήν κεντρική πλατεία ή καθιερωμένη καθεστωτική γιορτή, ὅπου καί πήγαμε διά τόν φόβον τῶν Ἰουδαίων. Ἦθοποιόι τοῦ βασιλικοῦ θεάτρου μέ λιγωμένες φωνές καί ξεκαρδιστικές χειρονομίες παρέστησαν διάφορα σκέτες, γιά τή χώρα πού σώζεται τήν τελευταία στιγμή ἀπ’ τοῦ λύκου τό στόμα, γιά τόν ἑλληνικό λαό πού ἀρμενίζει πιά σέ πελάγη εὐτυχίας καί γαλήνης, καί ἄλλα πασίγνωστα θέματα κάθε ὀλοκληρωτικῆς προπαγάνδας». Γ. Ιωάννου, «Η σειρήνα», *Η σαρκοφάγος*, ὁ.π., σελ. 23.

¹²⁰ «Αὐτοκίνητο, δόξα τῷ θεῷ, ἀκόμα δέν ἔχω, καί ἐλπίζω νά μήν ἀποχτήσω ποτέ μου. [...] Δέ μοῦ χρειάζεται κι ἄλλη ἀπομόνωση: φτάνει αὐτή πού ἔχω στό σπίτι. Δέν μπορῶ νά κουβαλῶ τήν ἀτμόσφαιρα τοῦ σπιτιοῦ μου πάνω σέ τέσσερεις ρόδες, οὔτε νά βλέπω διαρκῶς τούς ἄλλους μέσα ἀπ’ τά τζάμια. Θέλω νά ἀκουμπῶ, νά τρίβομαι, ἔστω καί τυχαῖα, πάνω σέ ἀνθρώπους, νά τούς ἀκούω, νά παίρνω ἀπ’ αὐτούς κουράγιο ἢ ἀπελπισία». Γ. Ιωάννου, «Μοτοσυκλέτας εγκώμιο», *Η σαρκοφάγος*, ὁ.π., σελ. 96.

την κριτική που ασκεί ο Παπαδημητρακόπουλος υποστηρίζει ότι όλα αυτά τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το έργο του Ιωάννου, ωθούν τον αναγνώστη στην παραπλανητική αποδοχή της ταύτισης του αφηγητή με τον συγγραφέα¹²¹. Ο Αλέξανδρος Ζήρας ασκώντας παρόμοια κριτική, επισημαίνει και ο ίδιος ότι είναι δυσδιάκριτα τα όρια πίσω από την εξομολογητική πρωτοπρόσωπη αφήγηση που χρησιμοποιεί ο πεζογράφος. Ως εκ τούτου είναι δύσκολο να διακρίνει ο αναγνώστης αν πίσω από το ‘εγώ’ βρίσκεται το ‘εμείς’, δηλαδή αν ο Ιωάννου ανακαλεί μέσα από την μνήμη του γεγονότα τα οποία έχει βιώσει ή αν απλά λειτουργεί ως χρονικογράφος που αναδιηγείται κάποιο γεγονός¹²².

Έμφαση στην εσωτερικότητα –χαρακτηριστικό της λογοτεχνικής παραγωγής της περιόδου– έδωσε ο Γιώργος Χειμωνάς. Γεννήθηκε το 1938 στην Καβάλα και μεγάλωσε στη Θεσσαλονίκη. Σπούδασε Ιατρική, έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στο Παρίσι, όπου ειδικεύθηκε στον τομέα της Νευρολογίας, της Ψυχιατρικής και της Νευροψυχολογίας. Με την επιστροφή του στην Αθήνα δίδαξε Νευρολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών όπου και ίδρυσε το Νευροψυχολογικό Εργαστήριο της Κλινικής. Την περίοδο της δικτατορίας συμμετείχε στην έκδοση των *Δεκαοχτώ Κειμένων* (1970) με το μυθιστόρημα *Ο Γιατρός Ινεότης*. Εξαιτίας αυτής της δημοσίευσης απολύθηκε από το Πανεπιστήμιο. Επέστρεψε με τη Μεταπολίτευση το 1975. Υπήρξε ιδρυτικό μέλος της Εταιρείας Συγγραφέων. Πέθανε στο Παρίσι το 2000 σε ηλικία 62 ετών.

Εμφανίστηκε στον χώρο της λογοτεχνίας με το έργο του *Πεισίστρατος* (1960) για το οποίο τιμήθηκε με το Λογοτεχνικό Βραβείο του Δήμου Θεσσαλονίκης. Ακολούθησαν τα πεζογραφήματα: *Η εκδρομή* (1964), *Μυθιστόρημα* (1966), *Ο Γιατρός Ινεότης* (1971), *Ο γάμος* (1974), *Ο αδελφός* (1975), *Οι χτίστες* (1979) κ.ά. Ακόμη έχουν εκδοθεί τα δοκίμια του *Έξι μαθήματα για το λόγο* (1984), *Ο λόγος. Μάθημα έβδομο και τελευταίο. Ο χρόνος και το σύμβολο* (Με δύο εισαγωγικά σχόλια) (1985) κ.ά. Το 1985 τιμήθηκε με το Α΄ Κρατικό Βραβείο Διηγήματος για το έργο του *Τα ταξίδια μου* (1984)¹²³.

¹²¹ Η. Χ. Παπαδημητρακόπουλος, *Αποκείμενα*, Αθήνα: Νεφέλη, 2000, σελ. 76.

¹²² Βλ. επίσης Α. Ζήρας, «Ιωάννου Γιώργος», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, ό.π., σελ. 948-949.

¹²³ Γ. Δ. Παγανός, «Γιώργος Χειμωνάς», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, επιμ. Τ. Καρβέλης, Α. Κοτζιάς, Χ. Μηλιώνης, Κ. Στεργιόπουλος, Σ. Τσακνιάς, Τόμος Η΄, Αθήνα: Σοκόλης, 1988, σελ. 250-276 (εδώ: σελ. 250-253).

Μέσα από το έργο *Ο Γιατρός Ινεότης* (1971), ο Γιώργος Χειμωνάς ασκεί με έμμεσο τρόπο κριτική στο καθεστώς των συνταγματαρχών¹²⁴. Μέσα από έναν συμπερασματικό, εσχατολογικό¹²⁵ –ενίοτε παραληρηματικό λόγο– ο συγγραφέας αποφαίνεται για την ταυτότητα του ανθρώπου¹²⁶ και του κόσμου. Με έντονο το στοιχείο του γκροτέσκου και του παράλογου απεικονίζει τον θάνατο, την αρρώστια και τη δυστυχία, τη λύπη, την υπαρξιακή αγωνία αλλά και τη δημιουργία ενός νέου λόγου¹²⁷. Ο τρόπος γραφής του είναι ιδιότυπος, καθώς σε ορισμένα σημεία αποτελείται από σύντομες προτάσεις, ενώ αλλού απουσιάζουν τα σημεία στίξης. Ο Χειμωνάς σταματάει μόνο όταν θεωρήσει ότι έχει πει αυτό που πραγματικά θέλει να πει¹²⁸. Το πεζογράφημα διανθίζεται με την παρουσία συμβόλων¹²⁹,

¹²⁴ «Πρόκειται να έρθει τὸ νέο εἶδος τῶν ἀνθρώπων ἕνα ἄλλο εἶδος ζαφνικό. Μιὰ νέα ράτσα κι ἀπόλυτοι θὰ ἔχουν μιὰ ἀφάνταστη τελειότητα. Οἱ παλαιοὶ ἄνθρωποι κι αὐτὸς ὁ τρομαγμένος λαὸς πρέπει νὰ ἐξαφανιστοῦν. Κανονίστηκε νὰ πεθάνουν σὲ μιὰ ὀρισμένη μέρα. Ἄλλὰ πρέπει νὰ γυρίσουν ὁ καθένας στὸν τόπο του κι ἐκεῖ θὰ πεθάνει. Ὁ Γιατρός Ἰνεότης βγαίνει κι πηγαίνει κι αὐτὸς μὲ τὸν κόσμο. Ἔχει σύντροφο ἕνα γύφτο ποὺ ἀκόνιζε μαχαίρια. Ὅταν ἦρθε ἡ ὥρα νὰ πεθάνουν ἔμαθαν πὼς δὲν θὰ πεθάνουν μὲ φυσικὸ θάνατο καὶ χωρὶς νὰ πονέσουν ὅπως τοὺς εἶχαν πεῖ. Ἄλλὰ μὲ ὑπολογισμένο καὶ βασανιστικὸ θάνατο σὰ νὰ τοὺς τιμωροῦσαν». Γ. Χειμωνάς, *Ο Γιατρός Ινεότης*, Αθήνα: Κέδρος, ³1982, σελ. 7.

¹²⁵ Ἐνα ἀπὸ τα θεματικὰ μοτίβα του ἔργου εἶναι τὸ τέλος του κόσμου. Ὁ Γιατρός Ινεότης, ντυμένος πάντα στα μαύρα, ανακατεύεται στο πλήθος και προσπαθεῖ να τους προειδοποιήσει ὅτι ἔφτασε τὸ τέλος τους «Ὁ Γιατρός Ἰνεότης ἔσκυψε πάνω στὸν νέο ποὺ πέθαινε καὶ τοῦ εἶπε μὲ ἐνθουσιασμὸ καὶ φανατισμένα αὐτοὶ δὲν θὰ εἶναι σὰν ἐμᾶς ἔγινε μιὰ τρομερὴ ἀλλαγὴ κι ἀκόμα καὶ σὸ σῶμα μπορεῖ νὰ διαφέρουν σκέφτηκε ὁ Γιατρός Ἰνεότης καὶ μιὰ μελαγχολία σὰ λιποθυμία τοῦ πλάκωσε τὴν καρδιά κι ἕνας κοφτερὸς πανικὸς γιατί συναισθάνθηκε πόσο ὀριστικὸ θὰ ἦταν τὸ τέλος του ἀνεπανόρθωτο». Γ. Χειμωνάς, *Ο Γιατρός Ινεότης*, ὁ.π., σελ. 14.

¹²⁶ Στον *Γιατρός Ινεότη*, οἱ ἥρωες δεν ἔχουν καμία σχέση με τους ἥρωες ενός κανονικοῦ μυθιστορήματος. Ἡρωες εἶναι πάντοτε οἱ μάζες «Τὸ πρωὶ οἱ ἄνθρωποι ξεκίνησαν νὰ πᾶν νὰ πεθάνουν ὅπως τοὺς εἶπαν. Τοὺς διέταξαν νὰ γυρίσουν νὰ πεθάνουν στὶς πόλεις καὶ στὰ βροχερὰ χωριά ποὺ ἦταν γραμμένοι. Σὰν μιὰ ἀπογραφή ἢ κάτι δημόσιο θὰ πέθαιναν ὅλοι σὲ μιὰ μέρα ἀλλὰ στὸν τόπο τους». Γ. Χειμωνάς, *Ο Γιατρός Ινεότης*, ὁ.π., σελ. 9.

¹²⁷ Σύμφωνα με τον Γιώργο Αριστηνό: «Τὸ μυθιστόρημα τοῦ Χειμωνᾶ εἶναι σκόπιμα ἀ-τέλεστο: αὐτὴν τὴ λειτουργία θὰ τὴν πιστοποιήσουμε εἴτε σὲ ἀνολοκλήρωτο ἢ προσχηματικὸ τοῦ μύθου, εἴτε ἀκόμη σὲ χειρισμὸ τῆς γλωσσικῆς ὕλης: στὶς ἡμιπερατωμένες προτάσεις (semisentences, σύμφωνα με τον Chomsky), στὶς συχνές παύσεις ἢ σιωπές ποὺ συγκόπτουν τὴ νοηματικὴ ἀλληλουχία, στὶς «τρύπες» ἀκόμη τοῦ λόγου ποὺ κάνουν νὰ διαρρεύσει τὸ ψυχικὸ ρευστὸ τοῦ βιώματος» Γ. Αριστηνός, *Εἰσαγωγή στὴν πεζογραφία του Γ. Χειμωνά: Μελετήματα πάνω στὴ σύγχρονη πεζογραφία*, Αθήνα: Κέδρος, 1981, σελ. 94-95.

¹²⁸ «[...] Ὁ Γιατρός Ἰνεότης εἶδε σὲ μιὰ στιγμή κι εἶδε στὴν ἄκρη τοῦ δρόμου ξανθὲς ἀκαθαρσίες μικρῶν παιδιῶν. Τὸν ἔπιασε κλάμα γιατί φαντάστηκε τὰ ἐντόστια καὶ τὰ ἀστραφετὰ ἐντόστια τῶν παιδιῶν νὰ ἔχουν γίνει πέτσες ξερὲς στὸν ἀκίνητο ἥλιο κι ὕστερα εἶπε εἶμαι πολὺ συναισθηματικὸς κι ἔτσι ἢ ἀλλοιῶς δὲν μπορούσα νὰ ζήσω ἄλλο κι ἔτσι ἢ ἀλλοιῶς ἔπρεπε νὰ πεθάνω τὸ γρηγορότερο κι ὕστερα φώναξε σὲ πλήθος καὶ σὰ μανιακὸς

υπερρεαλιστικών εικόνων¹³⁰ και αλληγορικών στοιχείων¹³¹, τα οποία ενισχύουν την αφαιρετική διάσταση που ήθελε να προσδώσει στο έργο του.

Οι κριτικές για τη συγγραφική παραγωγή του ήταν ιδιαίτερες θετικές. Ο Κάρολος Μητσάκης επισημαίνει το γεγονός ότι τα υπερρεαλιστικά στοιχεία κυριαρχούν στο σύνολο του πεζογραφικού έργου του Χειμωνά. Υποστηρίζει ότι μέσα από τον ιδιότυπο τρόπο γραφής του συγγραφέα –ο οποίος χαρακτηρίζεται από την παλινδρομική ανάλυση των ανθρώπινων σχέσεων και καταστάσεων– κατορθώνει να δημιουργήσει αξιόλογα πεζογραφήματα¹³².

Σύμφωνα με τη Δέσποινα Λαλά – Κριστ, ο Γιώργος Χειμωνάς με το έργο του *Ο Γιατρός Ινεότης* μυεί τον αναγνώστη στον λογοτεχνικό του χώρο, τη δομή και τη γραφή του. Οι ανθρώπινες καταστάσεις δεν δραματοποιούνται όπως στα προηγούμενα έργα του, αλλά καταγράφονται με ωμότητα, καθαρότητα, μέσα από μια γραφή επαναστατική και βαθιά επηρεασμένη από το θέμα με το οποίο καταπιάνεται ο συγγραφέας, δηλαδή τον ίδιο τον άνθρωπο. Οι λέξεις στο έργο του Χειμωνά διέπονται από ένα είδος επιστημονικότητας, καθώς, όπως επισημαίνει η Λαλά – Κριστ, αν παραλείψει ο αναγνώστης μια λέξη μέσα από

προφήτης τούς φώναζε πώς δὲν εἶναι ἀδικία κι ὁ θάνατός μας εἶναι ἀπαραίτητος ἀφοῦ τό νέο εἶδος». Γ. Χειμωνάς, *Ο Γιατρός Ινεότης*, ὁ.π., σελ. 9.

¹²⁹ «[...] Οἱ ἄγγελοι μαζεμένοι στήν ἀνοιχτή πόρτα νά τὸν κοιτάζουν. Ἄγγελοι εἶναι ὅλα ἐκεῖνα ποὺ δὲν θὰ πεῖ καὶ δὲν θὰ βρεῖ καὶ δὲν θὰ τὰ γνωρίσει δὲν χωροῦν σ' ὀλόκληρη τὴ βασανισμένη του ζωὴ καὶ δὲν θὰ τελειῶναν. Δὲν θὰ γίνονταν παρόλο ποὺ ἦταν ἐτοιμασμένα ἀπὸ ἀνυπολόγιστο χρόνο καὶ συνωστίζονταν στὸν διάδρομο ἔφραζαν τὰ παράθυρα». Γ. Χειμωνάς, *Ο Γιατρός Ινεότης*, ὁ.π., σελ. 11.

¹³⁰ «Τὴ νύχτα κρύωσε κι ὄνειρεύτηκε μιὰ φωτιά κι ἄρπαξε τὴ φωτιά τὴν βάζει πάνω στὸ κεφάλι του καὶ στήν κοιλιὰ στὸ πρόσωπο μὲ παγωμένες στάχτες κυκλοφορεῖ τὴ νύχτα ποὺ σκάζουν μία ἢ δύο ὄρες μετὰ τὰ μεσάνυχτα κι ἀπὸ παλιὰ ἀρρώστεια ἀνοίγουν καὶ τρέχουν ἐκεῖνοι οἱ ἀδένες σπάζουν πρησμένα σπυριὰ καὶ σὰ νὰ τὸν πιάνει ἡ ἐπιληψία τεντώνεται μὲ ἀφροὺς καὶ αἷμα ἀκουμπᾶ στὰ γύρω χαμηλὰ βουνὰ τρέχει στοὺς θάμνους καὶ στὰ ἐκδικητικὰ κλαδιά τους τοῦφες ἀπὸ τὸ τρομαχτικὸ γελαστὸ κεφάλι τοῦ τρεχάτου θεοῦ πρὸς τὰ 'κεῖ κι ὅλη του ἡ ζωὴ [...]». Γ. Χειμωνάς, *Ο Γιατρός Ινεότης*, ὁ.π., σελ.11-12.

¹³¹ Ο Γιατρός Ινεότης συμβολίζει τον νέο λόγο ο οποίος ήρθε να διαμελίσει τον παλιό, να αποδομήσει ιδέες και αξίες και να εγκαθιδρύσει μία νέα τάξη πραγμάτων: «[...] Ἔτσι κνηγιοῦνται ἀνάμεσα στὸ πλῆθος ὁ Γιατρός Ἰνεότης μὲ τὸν ἀκονιστὴ καὶ σὰ νὰ προσπαθοῦσαν οἱ δύο τους νὰ περικυκλώσουν τὸ πλῆθος. Ὁ Γιατρός Ἰνεότης παρασύρθηκε ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ γύφτου καὶ φωνάζει μὲ διέγερση δυναμώνει τὸ βασάνισμα κι ὁ γύφτος σπαρταρᾷ. Ὁ Γιατρός Ἰνεότης χαίρεται τὴ παντοδυναμία κι ἀπὸ μακρὰ κομάτιαζε ἀλύπητα τὸν ἀκονιστὴ». Γ. Χειμωνάς, *Ο Γιατρός Ινεότης*, ὁ.π., σελ. 20.

¹³² Κ. Μητσάκης, *Η ελληνική λογοτεχνία στον εικοστό αιώνα: Συνοπτικό διάγραμμα*, Αθήνα: Φιλιπότης, 1985, σελ. 35.

μια βιαστική ανάγνωση, είναι σαν να «αφήνει μια μαύρη τρύπα σε μια έγχρωμη εικόνα». Ως εκ τούτου ο αναγνώστης δεν οδηγείται στην απόλυτη αισθητική απόλαυση του κειμένου ούτε είναι σε θέση να κατανοήσει πλήρως το νόημα του έργου¹³³.

Εκφραστική διαφοροποίηση με τον Χειμωνά παρουσιάζει ο Άρης Αλεξάνδρου (πραγματικό όνομα Άρης Βασιλειάδης) που γεννήθηκε στο Πέτρογκραντ το 1922. Ο πατέρας του ήταν Έλληνας, ενώ η μητέρα του καταγόταν από τη Ρωσία. Το 1928 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα όπου και ολοκλήρωσε τη φοίτησή του στο γυμνάσιο. Γράφτηκε στην Ανωτάτη Εμπορική αλλά δεν ολοκλήρωσε τις σπουδές του. Την περίοδο της Κατοχής ανέπτυξε αντιστασιακή δράση. Κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου εξορίστηκε εξαιτίας των πολιτικών του πεποιθήσεων. Από το 1967 αυτοεξορίστηκε στο Παρίσι όπου και πέθανε το 1978.

Στον χώρο της λογοτεχνίας –και δη της ποίησης– εμφανίστηκε με τρεις ποιητικές συλλογές: *Ακόμα τούτη η άνοιξη* (1946), *Άγονος γραμμή* (1952) και *Ευθύτης οδών* (1959) μέσα από τις οποίες εκφράζει την αντίδρασή του στον κομματικό φανατισμό. Το πιο αντιπροσωπευτικό του έργο προέρχεται από τον χώρο της πεζογραφίας και είναι το μυθιστόρημα *Το κιβώτιο* που γράφτηκε την περίοδο (1966-1972), κατά τη διάρκεια διαμονής του στο Παρίσι. Είναι ένα έργο το οποίο επιδέχεται πολλαπλές αναγνώσεις, καθώς μπορεί να ερμηνευθεί από αλληγορία για τον Εμφύλιο πόλεμο, ως και κριτική για τον δυτικό πολιτισμό¹³⁴.

Στο έργο αυτό κυριαρχεί το στοιχείο της πολιτικής αλληγορίας¹³⁵. Ο συγγραφέας αποτυπώνει με έμμεσο τρόπο τη δεινή κατάσταση στην οποία βρισκόταν η Ελλάδα την περίοδο του Εμφυλίου. Με έντονο το αυτοαναφορικό στοιχείο¹³⁶, ενσωματώνοντας στον κόσμο της μυθοπλασίας το προσωπικό βίωμα, ο Άρης Αλεξάνδρου κατορθώνει να παρουσιάσει έναν κόσμο όχι όπως πραγματικά είναι, αλλά όπως τον προσεγγίζει μέσα από τα

¹³³ Δ. Λαλά – Κριστ, *Στο καλειδοσκόπιο του Γιώργου Χειμωνά: Μια περιπέτεια στο χώρο της ανθρώπινης φύσης και το σύνδρομο του Balint του Γιώργου Χειμωνά*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1984, σελ. 59, 69-70.

¹³⁴ Δ. Κούρτοβικ, *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς: Ένας κριτικός οδηγός*, ό.π., σελ. 21-22.

¹³⁵ Το άδειο κιβώτιο αντιπροσωπεύει το κενό νόημα που έχει ένας πόλεμος και δη εμφύλιος.

¹³⁶ «Κάθε φορά που με πιάνανε (και θα ξέρετε βέβαια ότι έχω συλληφθεί δυο φορές, μιὰ στην Κατοχή, όποτε και δραπετεύσα και μιὰ τὸ 47, όποτε πήγα ἐξορία στην Ίκαρία) τὸ πρῶτο πράμα που σκεφτόμουνα, εἶταν, τί θα ἀπαντήσω στοὺς χαφιέδες και προσπαθοῦσα νὰ φαντασῶ ὅλες τις τυχόν ἐρωτήσεις τους και εἶχα ἔτοιμες τις ἀπαντήσεις, πρὶν φτάσουμε στὸ Τμήμα ἢ στην Ἀσφάλεια». Α. Αλεξάνδρου, *Το κιβώτιο*, Αθήνα: Κέδρος, 1975, σελ. 9.

δικά του μάτια¹³⁷. *Το κιβώτιο* ανήκει στον χώρο του αντιμυθιστορήματος¹³⁸ και διακρίνεται για τον αντισυμβατικό του χαρακτήρα, καθώς περιλαμβάνει 18 έγγραφες καταθέσεις εν είδει προσωπικού ημερολογίου ή θεατρικού μονολόγου¹³⁹. Μέσα από το εν λόγω έργο ο συγγραφέας εκφράζει την απογοήτευσή του για την πολιτική κατάσταση της εποχής του¹⁴⁰ και την διάψευση των προσδοκιών μιας ολόκληρης γενιάς για μια κοινωνία πιο ανθρώπινη και πιο δίκαιη¹⁴¹.

¹³⁷ «Σύντροφε άνακριτά, έλεγα χτές ότι φτάνοντας στο σημείο ν1, είχαμε κάνει κιάλας έναν μεγάλο κύκλο και κάναμε κι άλλον συνεχίζοντας την πορεία μας, με αποτέλεσμα να περάσουμε τρεις φορές δίπλα απ' τις όχθες της Μεγάλης Λίμνης [...] κατά τα άλλα, όλα γίνανε όπως τα είπα, δηλαδή στο σημείο ν1 κυανίστηκε ο πρώην έπιλοχίας Χαρίδημος [...] στο σημείο ν2 κυανίστηκε ο διμοιρίτης της δευτέρας πρώην έπιλοχίας Θεόφιλος [...] στο σημείο ν3 πάτησε τη νάρκη ο πρώην έπιλοχίας Σπάρτακος της τρίτης διμοιρίας· στο σημείο ν4 αυτοκτόνησε με το περίστροφό του ο πρώην λοχίας [...] και στο σημείο ν5 [...] εκτελέσαμε τον Ταγματάρχη [...]». Α. Αλεξάνδρου, *Το κιβώτιο*, ό.π., σελ. 134, 137.

¹³⁸ Λ. Τσιριμώκου, «Το τελευταίο τσιγάρο: σχετικά με *Το κιβώτιο* του Άρη Αλεξάνδρου», στο *Επιστημονικό συμπόσιο: Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995)*, 7 και 8 Απριλίου 1995, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1997, σελ. 239-247 (εδώ: σελ. 240).

¹³⁹ «Τήν πρώτη φορά, απέκρουσα τὸ γεγονός ὅτι κοιμότανε [...] γιατί τὸ μόνο πὸν μὲ ἔνοιαζε εἶταν νὰ ἀποδείξω πὸς παρέμεινα πάντα πιστὸς στὴ λενινιστικὴ φράζια καὶ ὁ κοιμώμενος σκοπὸς δὲν εἶχε σχέση μὲ τὶς φράξεις [...]. Τὴ δεύτερη φορά [...] ὅταν μοῦ πέρασε ξάφνου ἡ ὑποψία ὅτι μπορεῖ νὰ μὴν ἀπευθύνομαι στὸν λενινιστὴ άνακριτὴ, ἀλλὰ σὲ κάποιον πὸν μὲ κρίνει μὲ διαφορετικὰ κριτήρια [...] μὰ ἔλατε καὶ πάλι στὴ θέση μου, δὲ νομίζετε ὅτι εἶναι φυσικὸ ὁ κατηγορούμενος (ἂν εἶμαι βέβαια κατηγορούμενος) δὲν εἶναι φυσικὸ νὰ ἀπολογεῖται, προσαρμόζοντας τὴν κατάθεσή του στὰ κριτήρια τοῦ άνακριτὴ, ἀκόμα καὶ στὰ προσωπικά του γοῦστα [...].» Α. Αλεξάνδρου, *Το κιβώτιο*, ό.π., σελ. 152-153.

¹⁴⁰ Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει η Μαίρη Μικέ: «Το *Κιβώτιο* έχει δικαιολογημένα χαρακτηριστεί ως ένα αντίπεος της αριστεράς, ένα κείμενο που αμφισβητεί δραστικά κώδικες της αριστερής ιδεολογίας κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου, την ορθότητα της κομματικής γραμμής και της κομματικής νομοφοροσύνης, και τονίζει εμφαιτικά την κενότητα των ανδραγαθημάτων και των κάθε λογής ηρωισμών». Μ. Μικέ, *Μεταμφιέσεις στη νεοελληνική πεζογραφία (19ος – 20ός αιώνας)*, Αθήνα: Κέδρος, 2001, σελ. 301.

¹⁴¹ «[...] εἶναι πὸν κι ὅλη ἡ Ἐπιχείρηση Κιβώτιο στὸ σύνολό της, στάθηκε ἄχρηστη κι αὐτὴ, ἄχρηστες οἱ εκτελέσεις, ἄχρηστοι οἱ θάνατοι ἀπὸ χίλιες αἰτίες, οἱ κυανισμοί, ἄχρηστα τὰ πάντα, παρ' ὅλο πὸν τῶφερα εἰς ἀρίστην κατάσταση τὸ κιβώτιο στὴν πόλη Κ [...] μολονότι σκονισμένος, εἶδα πὸς τὸ κιβώτιο εἶταν ἄδειο [...] σᾶς κοίταξα μὴν ξέροντας τί νὰ πῶ, ἢ μᾶλλον, θυμᾶμαι πὸς εἶπα βλακοδέστατα, 'Εἶναι ἄδειο' [...] δὲν φταίω ἐγὼ πὸν τὸ κιβώτιο βρέθηκε ἄδειο, ἐγὼ τὸ πίστευα γεμάτο καὶ γι' αὐτὸ τὸ ἔφερα στὴν πόλη Κ καὶ τὸ παρέδωσα στὶς ἀρμόδιες ἀρχές [...] κι ἂν νομίζετε λοιπὸν πὸς θὰ γεμίσει τὸ κιβώτιο μὲ τὸ πτῶμα μου, τί περιμένετε καὶ δὲ μὲ στήνετε στὰ ἔξω βήματα, στὸν τοῖχο, ἢ μᾶλλον στὴ σιδερένια, δίφυλλη πόρτα;». Α. Αλεξάνδρου, *Το κιβώτιο*, ό.π., σελ. 276, 279, 280, 293.

Η υποδοχή που επιφύλαξε η κριτική για το πεζογράφημα του Άρη Αλεξάνδρου *Το κιβώτιο* ήταν θετική. Ο Αλέξανδρος Κοτζιάς το χαρακτήρισε ως ένα από τα σημαντικότερα έργα που γράφτηκαν, καθώς πετυχαίνει να αναγάγει μία από τις πιο σκοτεινές περιόδους της νεοελληνικής ιστορίας σε έναν μύθο που διέπεται από αυτονομία και καθολικότητα. Αποτελεί ένα αφήγημα το οποίο μπορεί να συγκινήσει ακόμη και έναν ξένο αναγνώστη που αγνοεί το ιστορικό πλαίσιο και τις τραγικές επιπτώσεις που είχε επιφέρει ο εμφύλιος πόλεμος¹⁴². Ο Νίκος Γρηγοριάδης επισημαίνει τον μοντέρνο τρόπο γραφής του Άρη Αλεξάνδρου, το γεγονός ότι κατορθώνει να προβάλλει την αλλοτρίωση του ανθρώπου και το «φетиχισμό» του κόμματος, στοιχεία τα οποία αναδεικνύουν το συγγραφικό ταλέντο του¹⁴³. Ο Ανδρέας Λάζαρης υποστηρίζει ότι η επιλογή του συγγραφέα να δομήσει το έργο του υπό τη μορφή επιστολικής και ημερολογιακής απολογίας –ήτοι μέσα από την καθημερινή διαδικασία γραφής– είναι άμεσα συσχετιζόμενη με την αλλαγή σε συνειδησιακό επίπεδο του αφηγητή, την αστάθεια του σε ηθικό και ιδεολογικό επίπεδο, απότοκο των ιστορικών συνθηκών¹⁴⁴.

Εξάλλου, από τα προσωπικά βιώματά του αντλεί και ο Αντρέας Φραγκιάς. Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1921. Ολοκλήρωσε τις σπουδές του στο Βαρβάκειο Πρότυπο Λύκειο το 1939. Εν συνεχεία φοίτησε στην Α.Σ.Ο.Ε.Ε. όπου δεν κατάφερε όμως να ολοκληρώσει τη φοίτησή του. Ασχολήθηκε με τη δημοσιογραφία (εργάστηκε στο περιοδικό *Παρασκήνια*, στην εφημερίδα *Ελεύθερη Ελλάδα*). Είχε ενεργό συμμετοχή στην Εθνική Αντίσταση, ενώ την περίοδο του Εμφυλίου και την μετεμφυλιακή εποχή εξορίστηκε στην Ικαρία (1947) και στη Μακρόνησο (1950-1952). Την εποχή της δικτατορίας εγκατέλειψε την Ελλάδα και έζησε στο Παρίσι –περί τους έξι μήνες. Επέστρεψε στην Αθήνα όπου και παρέμεινε μέχρι τον θάνατό του το 2002.

Η στάση των κριτικών απέναντι στο έργο του Αντώνη Φραγκιά *Ο Λοιμός* –που αποτυπώνει τα βιώματα κρατουμένων, εξόριστων σε ένα νησί– ήταν ιδιαίτερος θετική. Η Έρη Σταυροπούλου εστιάζει στον ιδιότυπο χαρακτήρα του πεζογραφήματος: Ο συγγραφέας

¹⁴² Α. Κοτζιάς, *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι: Κριτικά κείμενα*, Αθήνα: Κέδρος, 1982, σελ. 15.

¹⁴³ Ν. Γρηγοριάδης, «Άρη Αλεξάνδρου: 'Τό Κιβώτιο'», Μυθιστόρημα, Αθήνα, Κέδρος 1975», *Χρονικό '75. Καλλιτεχνική πνευματική ζωή*, Αθήνα: Καλλιτεχνικό πνευματικό κέντρο «ῶρα», Τόμος 6, Σεπτέμβριος '74 - Αύγουστος '75, σελ. 99.

¹⁴⁴ Α. Αθ. Λάζαρης, *Οι αφηγηματικές τεχνικές στο 'Κιβώτιο' του Άρη Αλεξάνδρου*, Διδακτορική Διατριβή, Ιωάννινα: Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2011, σελ. 32-33.

διατηρώντας την απόστασή του από το μυθιστόρημα – μαρτυρία, χρησιμοποιεί σύμβολα και φανταστικά στοιχεία για να περιγράψει έναν κόσμο, ο οποίος προέρχεται από την προσωπική του εμπειρία – εξορία στη Μακρόνησο¹⁴⁵. Επιπρόσθετα, η Έρη Σταυροπούλου δίνει έμφαση στο στοιχείο του παράλογου, της ειρωνείας, της αοριστίας¹⁴⁶, της αποσπασματικότητας και της υπερβολής που κυριαρχούν στο έργο.

Ιδιαίτερης αναγνώρισης και αποδοχής έχει τύχει το έργο του Κώστα Ταχτσή. Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη στις 8 Οκτωβρίου του 1927. Μετά τον χωρισμό των γονιών του, στην ηλικία των επτά, έρχεται στην Αθήνα όπου ζει μαζί με τη γιαγιά του. Αφού ολοκληρώνει τις γυμνασιακές του σπουδές, δίνει εξετάσεις στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, η φοίτησή του όμως διαρκεί μόνο για δύο χρόνια. Το 1951 και 1952 τυπώνει τις δύο πρώτες του ποιητικές συλλογές (*Ποιήματα*, 1951, ιδιωτική έκδοση) και (*Μικρά ποιήματα* 1952, ιδιωτική έκδοση) κ.ά.

Ταξιδεύει στο εξωτερικό (1954 Αγγλία / 1956 Γερμανία). Την περίοδο που διαμένει στην Ελλάδα εργάζεται ως βοηθός σκηνοθέτη στην ταινία *Το παιδί και το δελφίνι*. Το 1960 επιχειρεί να κάνει το γύρο της Ευρώπης. Εκείνη την εποχή γράφει μερικά από τα κεφάλαια του *Τρίτου στεφανιού*¹⁴⁷. Το διάστημα 1964-1966 συμμετέχει στην εκδοτική ομάδα του λογοτεχνικού περιοδικού *Πάλι*. Το 1972 ολοκληρώνει τη συγγραφή του δεύτερου έργου του *Τα ρέστα* (Ερμής), ενώ το 1979 κυκλοφορεί το επόμενο βιβλίο του που τιτλοφορείται *Η γιαγιά μου η Αθήνα*. Την εποχή διακυβέρνησης του καθεστώτος των Συνταγματαρχών, συμμετέχει ενεργά στα πολιτικά δρώμενα, συνυπογράφει τη «Δήλωση των 18», η οποία

¹⁴⁵ Ε. Σταυροπούλου, «Το πραγματικό, το φανταστικό και το παράλογο στο *Λοιμό* του Ανδρέα Φραγκιά», στο *Επιστημονικό συμπόσιο: Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995)*, ό.π., σελ. 147-172 (εδώ: σελ. 152).

¹⁴⁶ Ο Αλέξανδρος Κοτζιάς εντοπίζει την αοριστία τόσο στον χώρο –δεν δίνεται κάποιο σαφές γεωγραφικό στίγμα– όσο και στον χρόνο, καθώς ο εγκλεισμός και τα μαρτύρια που λαμβάνουν χώρα στο στρατόπεδο συγκεντρώσεως μπορεί να διαρκούν από μερικούς μήνες μέχρι και μια ολόκληρη ζωή. Α. Κοτζιάς, *Μεταπολεμικοί συγγραφείς: Κριτικά κείμενα*, ό.π., σελ. 176-77.

¹⁴⁷ Σύμφωνα με τον Κώστα Παπαγεωργίου η πρώτη έκδοση η οποία ήταν ιδιωτική (1962) είχε πουλήσει μόνο δέκα αντίτυπα, ενώ την περίοδο της δικτατορίας είχε αρχίσει να γίνεται ευρέως γνωστή και να εκδίδεται από τις εκδόσεις «Ερμής» (1972), Κ. Γ., Παπαγεωργίου, «Κώστας Ταχτσής», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, επιμ. Τ. Καρβέλης, Α. Κοτζιάς, Χ. Μηλιώνης, Κ. Στεργιόπουλος, Σ. Τσακνιάς, Τόμος Ζ', Αθήνα: Σοκόλης, 1988, σελ. 250-260 (εδώ: σελ. 252).

στρεφόταν κατά της Χούντας και της λογοκρισίας. Δολοφονείται τον Σεπτέμβριο του 1988. Λίγο πριν τον θάνατό του είχε ήδη εγκαταλείψει τη συγγραφή¹⁴⁸.

Η συλλογή διηγημάτων του Κώστα Ταχτσή *Τα ρέστα* (1972) αποτελεί ένα έργο με έντονο το αυτοαναφορικό στοιχείο¹⁴⁹. Ο συγγραφέας χρησιμοποιώντας υπαινικτικό λόγο κατακρίνει το δικτατορικό καθεστώς της εποχής του¹⁵⁰, παρουσιάζει την αποδυνάμωση και τη φθορά που υφίσταται ο οικογενειακός πυρήνας¹⁵¹, εντοπίζει τις αιτίες που ωθούν τους ανθρώπους να μεταναστεύσουν¹⁵², ενώ καταδεικνύει με έναν άκρως ρεαλιστικό τρόπο το θέμα της παιδικής σεξουαλικής κακοποίησης. Επιπρόσθετα, προβάλλει έντονα το αίσθημα του φόβου

¹⁴⁸ Κ. Γ., Παπαγεωργίου, *ό.π.*, σελ. 250-252.

¹⁴⁹ «Από πολύ μικρός, τη ζωή την είδα μέσ' απ' τὰ μάτια τῶν γυναικῶν: τῆς μάνας μου, τῆς γιαγιάς μου [...]. Τὸ ἴδιο καὶ τοὺς ἄντρες. Οἱ γυναῖκες ἐξουσίασαν τὰ βρεφικά, παιδικά, κι ἐφηβικά μου χρόνια σὰν ἀπόλυτοι μονάρχες. Ὅταν ἔκανα τὴν Ὀκτωβριανή μου Ἐπανάσταση, δὲν τὶς ἐξόρισ' απ' τὴ ζωὴ μου. Τὶς ἀποκεφάλισα. Κι ἀπὸ τότε ζῶ μόνο καὶ μόνο γιὰ νάχω τύψεις». Κ. Ταχτσής, «Ἡ πρώτη εἰκόνα», *Τα ρέστα*, Αθήνα: Ερμής, ¹⁰1984, σελ. 171.

¹⁵⁰ «Μιὰ – δυὸ φορὲς ἔν' απ' τὰ μεγαλύτερα ἀγόρια ἄρχισε κάποιο τραγούδι ἀνάρμοστο γιὰ παιδιά, ἢ ἀπαγορευμένο απ' τὴν ἀστυνομία [...]. Τότε πρόβαλε πάλι τὸ κεφάλι τῆς δεσποινίδας Μαίρης καὶ ζητοῦσε σώνει καὶ καλὰ νὰ μάθει ποιὸς ἐξυπνος εἶχε κάνει τὴν ἀρχή. [...] Ὁ ἔνοχος τ' ἀρνιόταν [...]. [...] Ἡ δεσποινὶς Μαίρη [...] ἀπειλοῦσε φοβερὲς κυρώσεις ὅταν φτάναμε, καὶ, στὸ μεταξύ, ἔδινε τὸ σύνθημα γι' ἄλλο τραγούδι. *Σὰν πεθάνω μέσ' τὴ μάχη στοῦ πολέμου τὴ φωτιά θάψετε με σκαπανάκια μὲ τὸ Γιάννη Μεταξά...*». Κ. Ταχτσής, «Τὸ ἄλλοθ», *Τα ρέστα*, *ό.π.*, σελ. 73.

¹⁵¹ Σύμφωνα με τὴν Καίη Τσιτσέλη: «Τὸ κύριο ἐρέθισμα σ' ὅλα τὰ διηγήματα εἶναι ἡ οἰκογένεια, αὐτὸ τὸ θερμοκήπιο, κόλαση καὶ παράδεισος μαζί, πού κύρια χαρακτηριστικά ἔχει τὴν παντοδυναμία τῆς μητέρας καὶ τὴν ἀπουσία τοῦ πατέρα, καὶ πού ἀπὸ μέσα τῆς γεννιέται, ἐξελίσσεται καὶ διαμορφώνεται ἡ ὁμοφυλοφιλία τοῦ συγγραφέα. Κ. Τσιτσέλη, «Εἰσαγωγικὸ σημεῖωμα», *Τα ρέστα*, *ό.π.*, σελ. 6. « [...] Κι ὁ θεῖος Μίμης ἀγρίευε. Ἐβριζε. Ἐλεγε πὼς τοὺς εἶχε ὅλους στὴν καμπούρα του, καὶ δὲν ἄκουγι' ἀπὸ κανέναν εὐχαριστῶ, οὔτ' απ' αὐτὸ τὸ *μπάσταρδο*... [...] Κι ἡ γιαγιά τὸν ἔπαιρνε στὴν κουζίνα, καὶ τούλεγε, βρωμόπαιδο, εἶσαι καὶ σὺ ἓνας πεισματάρης, ὅσο πᾶς γίνεσ' ὀλόιδιος ἢ μάνα σου, δὲ μπορεῖς δηλαδὴ νὰ πεῖς ἓνα εὐχαριστῶ, ἔστω καὶ ψέματα, [...] π' ἀνάθεμα τὴ μάνα σου πού δὲν εἶχε μυαλὸ νὰ μείνει μὲ τὸν ἄντρα τῆς, νάχεις καὶ σὺ πατέρα ὅπως ὅλα τὰ παιδιά, νὰ μὴν ἐξαρτᾶσαι απ' τὴ φιλανθρωπία τοῦ κάθε κερατᾶ...». Κ. Ταχτσής, «Ἐνα πλοῖο στὴ στεριά», *Τα ρέστα*, *ό.π.*, σελ. 52-53.

¹⁵² «Ἦταν ἡ πρώτη δουλειὰ πούπιανε στὴν Αὐστράλια, καὶ δὲν ἤθελε νὰ κάνει κακὴ ἀρχή. Σήμερα τὸ πρωὶ ἄρχιζε γι' αὐτὸν μιὰ νέα ζωὴ, σὲ μιὰ νέα χώρα, ὁμορφη, πλούσια, ἀδιάφορη, κι ἀπαλλαγμένη απ' τοὺς συνειρμούς ἐνὸς ἀμαρτωλοῦ παρελθόντος πού, στὸ δικό σου τόπο, σὲ κυνηγᾶει σὰ βεβαρυμένο ποινικὸ μητρώο, καὶ παρεμβάλλεται σὲ κάθε σου ἀπόπειρα νὰ μπεῖς στὸ σωστὸ δρόμο». Κ. Ταχτσής, «Λίγες πέννες γιὰ τὸ στρατὸ Σωτηρίας», *Τα ρέστα*, *ό.π.*, σελ. 158.

προς το θηλυκό¹⁵³, αναδεικνύοντας παράλληλα την έλλειψη ισορροπίας που υπάρχει ανάμεσα στα δύο φύλα.

Οι κριτικές για τη συλλογή διηγημάτων *Τα ρέστα* ήταν αντιφατικές. Ο Απόστολος Σαχίνης υποστηρίζει ότι ο Κώστας Ταχτσής δεν κατορθώνει να συγκινήσει τον αναγνώστη, καθώς ο συγγραφέας έχει μια τάση προς τη μακρολογία και την ασημαντολογία που έχει καθαρά ιδιωτικό χαρακτήρα. Βρίσκεται σε αντίθεση με τον Λίνο Πολίτη, ο οποίος χαρακτηρίζει *Τα ρέστα* ως αναμνήσεις που αποδίδουν με σπαρταριστή ζωντάνια και μέσα από την οπτική γωνία ενός παιδιού ή ενός εφήβου αφηγητή, την καθημερινή μικρότητα¹⁵⁴.

Οι κριτικές για το πρώτο μυθιστόρημα του Κώστα Ταχτσή, *Το τρίτο στεφάνι* (1962), ήταν αντικρουόμενες. Ο Βάσος Βαρίκας υποστήριξε ότι το έργο αυτό δεν έχει τίποτα το ιδιαίτερο στη σύλληψη ή στην εκτέλεσή του. Σημειώνει ότι, αν και ο Ταχτσής παραμένει αδέσμευτος παρατηρητής της κοινωνίας, εν τούτοις έγραψε ένα μυθιστόρημα που ελάχιστα ικανοποιεί. Ως βασικά μειονεκτήματα του έργου επισημαίνει: την αδεξιότητα στη δομή, την αναρχικότητα της γλώσσας, την πρωτοπρόσωπη αφήγηση στην οποία παρεμβάλλονται και άλλες αφηγήσεις στο ίδιο πρόσωπο και το κοινό και καθημερινό ύφος¹⁵⁵. Εν αντιθέσει με την αρνητική κριτική που ασκεί ο Βαρίκας, ο Ντίνος Χριστιανόπουλος εστιάζει στα θετικά σημεία του έργου. Χαρακτηρίζει *Το τρίτο στεφάνι* ως ένα πεζογράφημα το οποίο παρουσιάζει τα πολιτικά και ιδεολογικά γεγονότα χωρίς ψήγμα φανατισμού. Το αξιολογεί ως ένα καλοχτισμένο βιβλίο που προέρχεται από έναν λογοτέχνη και όχι από έναν διανοούμενο. Για τον Χριστιανόπουλο, το λαϊκό ύφος που χρησιμοποιεί ο Ταχτσής αποτελεί μία από τις βασικές αρετές του μυθιστορήματος, καθώς δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να γνωρίσει ένα μέρος από τη λαϊκή γειτονιά της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης¹⁵⁶.

¹⁵³ «Κι όμως, συχνά οί φόβοι σου ήταν άδικαιολόγητοι. Έμπαινες στὸ σπίτι τρέμοντας σὰν κατάδικος πὸν πάει γιὰ ἐκτέλεση καὶ, ξαφνικά, ἀπὸ τὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου της καταλάβαινες πὼς τὸ σάλιο δὲν εἶχε στεγνώσει ἀκόμα καὶ τὸ στήθος σου φούσκωνε μ' ἀνακούφιση [...] καὶ ξαφνικὰ λυπόσουνα πὸν δὲν εἶχες χαζέψει λίγο περισσότερο, τολμοῦσες μάλιστα καὶ τῆς ἔλεγες πὼς τὰ παιδιά στὸν ἀπάνω δρόμο εἶχαν πιάσει μιὰ κάργια καὶ τὴν ἔσερναν ἀπ' τὸ ποδάρι μ' ἓνα σπάγγο καὶ τὴν κλοτσοῦσαν σὰν τόπι, ἦταν σὰ νὰ ὁμολογοῦσες καθαρὰ πὼς εἶχες χαζέψει, σὰ νὰ τὴν προκαλοῦσες νὰ σοῦ δείξει τὰ χαρτιά της, ἂν εἶχε σκοπὸ νὰ σὲ δείρει, νὰ σὲ δείρει μιὰ ὄρ' ἀρχίτερα νὰ τελειώνουμε». Κ. Ταχτσής, «Τα ρέστα», *Τα ρέστα*, ὁ.π., σελ. 10.

¹⁵⁴ Π. Απέργης, *Τρεῖς σύγχρονοι πεζογράφοι: Κουμανταρέας, Ταχτσής, Ξένος – Δοκίμια*, Αθήνα: Γνώμη, 1982, σελ. 52-53.

¹⁵⁵ Β. Βαρίκας, *Συγγραφείς και κείμενα (1961-1965)*, Τόμος Α', Αθήνα: Ερμής, 1975, σελ. 149-151.

¹⁵⁶ Π. Απέργης, *Τρεῖς σύγχρονοι πεζογράφοι: Κουμανταρέας, Ταχτσής, Ξένος – Δοκίμια*, ὁ.π., σελ. 50.

Σε αντίθεση με τον φαινομενικά ιστοριογραφικό χαρακτήρα κάποιων έργων του Κ. Ταχτσή βρίσκεται η λογοτεχνική παραγωγή του Πέτρου Αμπατζόγλου. Γεννήθηκε στην Αθήνα, στις 12 Μαΐου του 1931. Ο πατέρας του καταγόταν από το Κέρκαγας της Μικρας Ασίας, ενώ η μητέρα του από την Κωνσταντινούπολη. Μετά το τέλος της Κατοχής, ολοκληρώνει τις γυμνασιακές του σπουδές και διορίζεται στην Ηλεκτρική Εταιρεία Αθηνών – Πειραιώς. Λόγω προβλημάτων υγείας το 1966 συνταξιοδοτείται. Το 1969 λαμβάνει τη χορηγία του ιδρύματος Φόρντ, ενώ το 1973 ως υπότροφος του Διεθνούς Προγράμματος Συγγραφέων του Πανεπιστημίου της Αϊόβα, επισκέπτεται τις σημαντικότερες πόλεις των Η.Π.Α. Αποτέλεσε ένα από τα ιδρυτικά μέλη της Εταιρείας Συγγραφέων. Πέθανε στις 30 Μαρτίου του 2004.

Πρωτοεμφανίστηκε στον χώρο της λογοτεχνίας στις αρχές της δεκαετίας του '60 από τις σελίδες της *Νέας Εστίας*. Το πρώτο βιβλίο που εκδίδεται είναι η συλλογή διηγημάτων του *Με τον Μινώταυρο* (1962), ενώ το 1964 δημοσιεύεται το έργο του *Ισορροπία τρόμου*. Ακολουθούν ο *Θάνατος μισθωτού* (1971), *Η γέννηση του Σούπερμαν* (1972), *Σημεία και τέρατα* (1981), *Τι θέλει η κυρία Φρίμαν* (1987) κ.ά.¹⁵⁷

Στη νουβέλα¹⁵⁸ του Πέτρου Αμπατζόγλου *Η γέννηση του σούπερμαν* (1972), κυριαρχεί το στοιχείο της αλληγορίας. Ο βασικός πρωταγωνιστής του έργου, ο Πέτρος, υιοθετώντας συνεχώς διαφορετικά προσώπια¹⁵⁹ και μεταφερόμενος σε διαφορετικά χρονικά επίπεδα (Αντίσταση / Δικτατορία), έρχεται για να διορθώσει τα κακώς κείμενα και τις αδικίες που έγιναν εις βάρος αθώων πολιτών¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Α. Ζήρας «Πέτρος Αμπατζόγλου», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, επιμ. Τ. Καρβέλης, Α. Κοτζιάς, Χ. Μηλιώνης, Κ. Στεργιόπουλος, Σ. Τσακνιάς, Τόμος Β', Αθήνα: Σοκόλης, 1988, σελ. 184-190 (εδώ: σελ. 184-186).

¹⁵⁸ Σχετικά με το πεζογραφικό είδος στο οποίο ανήκει το έργο του Πέτρου Αμπατζόγλου *Η γέννηση του σούπερμαν*, έχουν διατυπωθεί διαφορετικές απόψεις μεταξύ των μελετητών. Ο Αλέξης Ζήρας και ο Παναγιώτης Μαστροδημήτρης το κατατάσσουν στο είδος της νουβέλας, ενώ ο Δημοσθένης Κούρτοβικ το χαρακτηρίζει μυθιστόρημα. Δ. Κούρτοβικ, *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς: Ένας κριτικός οδηγός*, ό.π., σελ. 25. Βλ. επίσης Α. Ζήρας «Πέτρος Αμπατζόγλου», ό.π., σελ. 186. Πρβλ. Π. Δ. Μαστροδημήτρης, *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Φιλολογία*, ό.π., σελ. 246.

¹⁵⁹ Ο Πέτρος εμφανίζεται ως ανακριτής, ως τιμωρός, ως άρατος παρατηρητής, ακόμα και ως η συνείδηση του συγγραφέα.

¹⁶⁰ Ο συγγραφέας χρησιμοποιώντας σαρκαστικό λόγο, καταδικάζει τον «επιστημονικό» τρόπο με τον οποίο βασάνιζαν τους πολίτες τα Τάγματα Ασφαλείας την περίοδο της Κατοχής. Στη συνέχεια αποφασίζει να

Ο συγγραφέας –εναρμονισμένος με τη συγγραφική τάση της δεκαετίας του '70– προχωρά μέσα από το έργο του στην ανάλυση της ψυχοσύνθεσης των ηρώων του¹⁶¹. Κατακρίνει την επιλογή όσων ατόμων –ενοχοποιεί ακόμα και τον ίδιο του τον εαυτό– επέλεξαν να διαφύγουν στο εξωτερικό την περίοδο της δικτατορίας¹⁶². Στηλιτεύει τον αυταρχικό τρόπο άσκησης της πολιτικής εξουσίας και τα βασανιστήρια που λάμβαναν χώρα την περίοδο διακυβέρνησης του καθεστώτος των συνταγματαρχών¹⁶³, ενώ χρησιμοποιεί αιχμηρό και καυστικό λόγο για να περιγράψει το «αίσθημα δικαιοσύνης» που υπήρχε εκείνη την εποχή¹⁶⁴.

τιμωρήσει τον έναν από τους δύο ανακριτές για να διορθώσει τα λάθη του παρελθόντος: «Σεβαστέ κύριε ανακριτά, είπε, σ'άν ταπεινός σας συνάδελφος θά αρχίσω άμέσως τήν άπολογία μου για νά μη σ'ας κουράσω άσκόπως. Σ'άν άνθρωπος πού ή δουλειά του είναι νά παίρνει όμολογίες ή πληροφορίες είμαι άναγκασμένος νά χρησιμοποιώ τή βία. [...] Πιθανόν νά μου πείτε πώς με τή μέθοδο αυτή ύπάρχει φόβος νά βασανισθοῦν και άτομα άθωα. Μάλιστα είναι πιθανόν νά συμβεί κάτι τέτοιο, αλλά είναι αυτό πού λέμε άναγκαῖον κακόν. Κάθε άνθρωπος για μ'ας είναι ένοχος μέχρι ν' άποδείξει πώς είναι άθωος. – Η ποιή σου, είπα, είναι νά τιμωρηθείς από τούς συναδέλφους με τόν καλύτερο έπαγγελματικό τρόπο [...]. – Μήπως είναι δυνατόν κάτι άλλο, είπε. Ό,τιδήποτε άλλο. – Λυπάμαι, είπα, αλλά έσθ διάλεξες. Έγώ είμαι άγγελιαφόρος. Η προφητεία δέν είναι παρ'ά τόν γεγονός». Π. Αμπατζόγλου, *Η γέννηση του σούπερμαν*, Αθήνα: Κέδρος, 2¹⁹⁷⁷, σελ. 117-119.

¹⁶¹ «Τώρα είμαι στό χωριό μου και προσπαθώ άπεγνωσμένα νά συνθέσω τόν παιδικό μου πρόσωπο, όλες αυτές τες μάσκες πού κάποτε ήμουνα έγώ. Μάταιος κόπος. Οί προκάτοχοί μου έχουν ελάχιστη όμοιότητα μεταξύ τους. Στίς φωτογραφίες βλέπω άγνωστους Πέτρους πού πρέπει νά είμαι έγώ. [...] Έχω κάνει λοιπόν ένα τεράστιο ταξίδι μέσα στό χρόνο με συνεχείς μετενσαρκώσεις αλλά αυτή ή περιπέτεια μου έχει άφήσει μι'ά πικρή γεύση στό στόμα, γιατί έγώ ζώ σήμερα μέσα άπ' τούς δικούς μου θανάτους». Π. Αμπατζόγλου, *Η γέννηση του σούπερμαν*, ό.π., σελ. 91.

¹⁶² «Σκέπτομαι πώς είμαστε άνεύθυνοι σ' αυτό τόν δωμάτιο τού Λονδίνου. Στην πραγματικότητα κακομοίρηδες. Μέσα σ'έ τέτοιες συγκρούσεις και προβλήματα έμεις προσπαθούμε νά βρούμε άν τ'ά μάτια μας είναι άνοιχτά καστανά πρὸς τόν σκοῦρο ή σκοῦρα πρὸς τόν άνοιχτό καστανό. Κι αυτό λέγεται αντίσταση». Π. Αμπατζόγλου, *Η γέννηση του σούπερμαν*, ό.π., σελ. 35.

¹⁶³ «Τριγυρίζω άσκοπα όλο τόν Χάιντ Πάρκ [...]. Κάθομαι σ' ένα μαρμάρινο παγκάκι και διαβάζω τήν έφημερίδα μου. Έπαναστάσεις, σφαγές, άντεπαναστάσεις, έκτελέσεις, βασανιστήρια. '...Συνελήφθη με τήν κατηγορία συνωμοσίας κατά τού καθεστώτος. Έδάρη, έβασανίσθη με ήλεκτρισμό, τού έβγαλαν τ'ά νύχια, τόν έκαψαν με τσιγάρα, τόν ύποχρέωσαν νά φάει άκαθαrsίες. Τόν θύμα νοσηλεύεται σ'έ νευρολογική κλινική... Συνελήφθη συνωμοτούσα κατά τού καθεστώτος. Έβιάσθη, έκάη σ'έ διάφορα μέρη τού σώματος, έμαστιγώθη, ύπέστη ήλεκτροσόκ». Π. Αμπατζόγλου, *Η γέννηση του σούπερμαν*, ό.π., σελ. 29.

¹⁶⁴ «Στό θέμα πάλι τής δικαιοσύνης βλέπετε τί συμβαίνει στίς λεγόμενες δημοκρατικές χῶρες. Μόλις, λένε, κάποιος συλληφθεί έχει τόν δικαίωμα νά ζητήσει τόν δικηγόρο του. Και άκουσον – άκουσον, κύριε ανακριτά, όφείλουν, λέει, νά τόν άπολύσουν εντός 24 ὡρῶν άν δέν τού προσάψουν συγκεκριμένη κατηγορία. Άλλά σ'ας έρωτῶ εντίμως. Πώς είναι δυνατόν νά όμολογήσει ό ένοχος εντός 24 ὡρῶν; Και πώς είναι δυνατόν νά ανακριθεί

Επιπρόσθετα, καυτηριάζει τον σύγχρονο τρόπο ζωής¹⁶⁵, την παντοδυναμία της γραφειοκρατίας¹⁶⁶, την επιλογή των ανθρώπων να στραφούν στον καταναλωτισμό για να ξεπεράσουν το ψυχικό αδιέξοδο στο οποίο βρίσκονταν¹⁶⁷, και την ανάπτυξη της τεχνολογίας που καθιστά τον άνθρωπο έρμαιο, ανίκανο να προσαρμοστεί στις νέες συνθήκες και να παρακολουθήσει τις συνεχόμενες αλλαγές¹⁶⁸.

ἀποτελεσματικά παρουσία δικηγόρου; Τὸ κράτος εἶναι ἡ δικαιοσύνη καὶ ὁ πολίτης ὀφείλει νὰ δεχθεῖ τὴν ἀπόφαση τοῦ κράτους χωρὶς διαμαρτυρία. Τὰ ἄλλα εἶναι ἀναρχισμός. [...] Μάλιστα, πιστεύω στὴ δικτατορία. Εἶμαι περήφανος γι' αὐτό. Στὸν αἰῶνα μας κύριε ἀνακριτὰ ζοῦμε κάτω ἀπὸ πολιτικὸ πουργιανισμό. Ὅλοι οἱ ἡγέτες δικτατορικοὶ εἶναι κι ὄλοι προσποιοῦνται τοὺς δημοκράτες. Τὸ ὄνειρό τους εἶναι νὰ διοικήσουν ἀπολυταρχικά». Π. Αμπατζόγλου, *Η γέννηση του σούπερμαν*, ὁ.π., σελ. 108-109.

¹⁶⁵ «[...] Χάσαμε τὸ πρόσωπό μας, εἴμαστε τέρατα. Μετρᾶμε τὴ ζωὴ μὲ νομίσματα καὶ μὲ πολυβόλα. Χαθήκαμε σ' ἓνα κόσμο πὸν ὅλα εἶναι ὀρολογία, ὅλα προσφορά ὑπηρεσιῶν, δικαιώματα, καθήκοντα, ὑποχρεώσεις, ἐπιβειαιώσεις, ἀπολύσεις, ἀντιδικίες, ἀτιμίες, μισθοί, ἀποδοχές, συντάξεις, αὐξήσεις, ἐπιπτώσεις, ἐπιμιξίες... Βαρέθηκα πιά ὅλες αὐτὲς τὶς λέξεις, βαρέθηκα τοὺς ἀνθρώπους καὶ θὰ πάρω τὰ βουνά». Π. Αμπατζόγλου, *Η γέννηση του σούπερμαν*, ὁ.π., σελ. 93.

¹⁶⁶ «Τώρα αἰσθάνομαι κάτι σὰ μέθη. Τὰ πόδια μου ἐξαφανίζονται καὶ καταλαβαίνω πὼς σιγὰ σιγὰ τὸ σῶμα μου γίνεται ἄορατο. [...] Μπαίνω μέσα στὸ Χὸμ Ὅφισ μὲ δέκα ἔνοπλους. Στέκομαι στὴν μέση καὶ λέω: – Συγκέντρωση προσωπικοῦ σὲ δέκα λεπτά. Οἱ ὑπάλληλοι ἔρχονται καὶ γεμίζουν τὶς δυὸ αἴθουσες. –Απολύεσθε ὅλοι, λέω. Ὁ κόσμος εἶναι ταλαιπωρημένος. Τοῦ φάγατε τὸ ψωμί του μὲ τὴν αὐτοκρατορία σας καὶ τώρα τὸν βασανίζετε μὲ τὰ σκατοδιαβατήριά σας. Σᾶς καταργῶ [...] καὶ μὴ σᾶς ξαναδῶ στὰ μάτια μου γιατί θὰ σᾶς ἐκτελέσω ἐπὶ τόπου. Ὁ Κόσμος ἀπὸ σήμερα εἶναι ἐλεύθερος καὶ μπορεῖ νὰ πάει ὅπου θέλει καὶ νὰ ζήσει ὅπως θέλει. Π. Αμπατζόγλου, *Η γέννηση του σούπερμαν*, ὁ.π., σελ. 38-39.

¹⁶⁷ «Τώρα ὅμως εἴμαστε στὸ Λονδίνο καὶ τρῶμε δίπλα στὸ τζάκι τοῦ γκαζιοῦ κι ὁ Γιάννης λέει: ‘πῶς, γιατί ὄχι; μπορεῖ νὰ πάει κάποτε στὶς Ἰνδίες, νὰ παντρευτεῖ, νὰ γίνεи μοναχός, φιλόσοφος, δὲν ξέρω κι ἐγὼ τί ἄλλο. Γιατί ὄχι; μιὰ ὑποτροφία θέλω, λέει, μιὰ ἐξασφάλιση στέγης καὶ τροφῆς καὶ φυσικὰ ὅλο καὶ κάτι μαθαίνει κανεῖς. Γιατί ὄχι; Καιρὸς εἶναι νὰ ζήσω σὰν ἐλεύθερος ἄνθρωπος, λέει, βαρέθηκα πιά ὄχτὸ χρόνια ξύλο καὶ φυλακὴ γιὰ τὴν ἐλευθερία, σοῦ λέει ὁ ἄλλος καὶ τὴ δικαιοσύνη, πάντα δεύτερης κατηγορίας πολίτης. Ἀρκετὰ πιά, καιρὸς νὰ ζήσω χωρὶς φόβο. Γιατί ὄχι; Ἀγόρασα χθές, λέει, ἀκόμα ἓνα πουκάμισο, τώρα ἔχω ἐβδομήντα δύο πουκάμισα, ἀγοράζω πάντα ἓνα πουκάμισο ὅταν αἰσθάνομαι μοναξιά ἢ θλίψη’». Π. Αμπατζόγλου, *Η γέννηση του σούπερμαν*, ὁ.π., σελ. 14-15.

¹⁶⁸ «Ἀμέσως λοιπὸν ἀπὸ τὴν ὁδὸν Κανάρη βρίσκομαι μέσα στὸ ‘Βυζάντιο’ [...]. Ἐκεῖ κάθεται αὐτὴ τὴ στιγμὴ ὁ Ριζόπουλος καὶ μιλάει μὲ τὸ Στέφανο Γεωργιάδη ποὺ γράφει ἓνα μυθιστόρημα δέκα χρόνια ἀλλὰ δὲν ἔχει προχωρήσει πάνω ἀπὸ τριάντα σελίδες. [...] Ὁραῖα, ὠραῖα. Ἄς ποῦμε λοιπὸν πὼς ἐγὼ εἶμαι ὁ τυχερὸς τοῦ πρώτου λαχοῦ καὶ πὼς εἶμαι ἡ ἐπιτυχημένη ἐπανάληψη τοῦ μεγάλου συγγραφέα [...]. Καὶ τί μ’ αὐτό; Ζοῦμε σὲ ἄλλη ἐποχὴ, σὲ λίγο δὲ θὰ ὑπάρχουν βιβλία ἀλλὰ μικροφίλμς. Σύντομα τὸ μυαλὸ θὰ ἀναπτυχθεῖ τόσο πὸν οἱ ἐπόμενες γενιὲς θὰ μᾶς θεωροῦν σὰν καθυστερημένα παιδιὰ καὶ σὲ δέκα χιλιάδες

Ο Αλέξανδρος Κοτζιάς διακρίνει ως καίριο συστατικό στο πεζογράφημα *Η γέννηση του σούπερμαν*, τη συνεχή μορφική μεταβολή του πρωταγωνιστή. Συγκρίνοντας το έργο αυτό με τη προγενέστερη παραγωγή του συγγραφέα, παρατηρεί ότι στο προαναφερθέν έργο ο Αμπατζόγλου εγκαταλείπει τον μύθο, την πλοκή, τον ειρμό, τον χρόνο, τα πρόσωπα και τις καταστάσεις. Σε αισθητικό επίπεδο, επισημαίνει ότι δεν πρόκειται για μια ιστορία που έχει αρχή, μέση και τέλος. Ο συγγραφέας επιχειρεί να αποδώσει τον κόσμο όπως ο ίδιος τον βλέπει: Μέσα από ασύνδετα, με παλίνδρομα άλματα σε διάφορες εποχές και τόπους, με γεγονότα τα οποία αρχικά φαίνονται ατελή και ήσσονος σημασίας, η παρουσία τους όμως στο έργο είναι απαραίτητη, καθώς συμπληρώνουν μέσω της μνήμης το «χρονικό» της προσωπικής ζωής και της εποχής του πεζογράφου. Ο Αμπατζόγλου, κατά τον Κοτζιά, έχει την ικανότητα να παρατηρεί τη ζωή, να χρησιμοποιεί έναν λόγο που μπορεί να μην έχει την ποιητική δύναμη, ωστόσο εμπεριέχει στοιχεία που τον καθιστούν συναρπαστικό¹⁶⁹. Ο Αλέξανδρος Ζήρας ασκώντας θετική κριτική δίνει έμφαση στον αυτοαναφορικό χαρακτήρα του έργου και στην πρόθεσή του συγγραφέα να αποδίδει σε καθημερινά γεγονότα γκροτέσκες διαστάσεις. Επισημαίνει το γεγονός ότι ο Αμπατζόγλου χρησιμοποιεί την αλληγορία ως μέσο για να δημιουργήσει ένα περιβάλλον στο οποίο θα συντριβούν οι αθώοι ήρωές του, οι οποίοι τείνουν συνεχώς στην ονειροπόληση προκειμένου να αντιμετωπίσουν το δυστοπικό περιβάλλον στο οποίο ζουν¹⁷⁰.

Σε αντίθεση με την αλληγορική προσέγγιση και το δυστοπικό στοιχείο που εντοπίζεται στη *Γέννηση του σούπερμαν*, ο Μένης Κουμανταρέας εστιάζει κυρίως στη ρεαλιστική απόδοση. Γεννήθηκε το 1931 στην Αθήνα. Φοίτησε στο Πρότυπο Λύκειο Αθηνών (Μπερζάν). Μετά την αποφοίτησή του σπούδασε Νομικά και Φιλολογία. Για είκοσι χρόνια εργάστηκε σε ναυτιλιακές και ασφαλιστικές εταιρείες. Την πρώτη εμφάνισή του στα Ελληνικά Γράμματα την πραγματοποιεί με τη συλλογή διηγημάτων *Τα μηχανάκια* (1962) που εκδόθηκαν από τον οίκο Φέξη. Το 1967 τιμήθηκε με το κρατικό βραβείο διηγήματος για το έργο του *Το αρμένισμα* και με το κρατικό βραβείο μυθιστορήματος για τη *Βιοτεχνία υαλικών* (1975). Κατά την περίοδο της δικτατορίας (1967-1974) ανέπτυξε έντονη πολιτική

χρόνια ή ιστορία θα μās αναφέρει σάν τήν περίοδο τοῦ Χαρτιοῦ χωρίς νά μνημονεύει κανένα ὄνομα, θα μās θεωροῦν κάτι σά Νεάντερταλ'». Π. Αμπατζόγλου, *Η γέννηση του σούπερμαν*, ὁ.π., σελ. 68.

¹⁶⁹ Α. Κοτζιάς, *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι: Κριτικά κείμενα*, ὁ.π., σελ. 205-207.

¹⁷⁰ Βλ. επίσης Α. Ζήρας, «Αμπατζόγλου Πέτρος», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, ὁ.π., σελ. 81.

δραστηριότητα. Συμμετείχε στη συλλογική έκδοση *Δεκαοχτώ κείμενα*, με το διήγημα *Αγία Κυριακή στο βράχο*, ενώ οδηγήθηκε πολλές φορές στην Ασφάλεια και δικάστηκε για τη συλλογή διηγημάτων του *Το αρμένισμα*¹⁷¹.

Κείμενά του δημοσιεύτηκαν σε πολλά λογοτεχνικά περιοδικά, όπως: *Εκλογή, Επιθεώρηση Τέχνης, Ο Ταχυδρόμος, Εποχές, Τραμ, Οδός Πανός, Το Δέντρο, Η λέξη* κ.ά. Μετέφρασε το μυθιστόρημα του William Faulkner, *Καθώς Ψυχορραγώ* (1970), του Lewis Carroll, *Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων* κ.ά. Υπήρξε ιδρυτικό μέλος της Εταιρείας Συγγραφέων (1981), ενώ από το 1982 συμμετείχε στο Διοικητικό Συμβούλιο της Λυρικής Σκηνής¹⁷². Δολοφονήθηκε στις 5 Δεκεμβρίου του 2014.

Στη *βιοτεχνία ναλικών* ο συγγραφέας ακολουθεί τη συγγραφική τάση της δεκαετίας του '70 για διείσδυση στον εσωτερό εαυτό των προσώπων του έργου¹⁷³. Στον πυρήνα της πεζογραφίας του Κουμανταρέα βρίσκεται ο άνθρωπος και ιδιαίτερα το εφήμερο που αποτελεί διακριτό στοιχείο στις ανθρώπινες σχέσεις¹⁷⁴. Με αιχμηρή γλώσσα και με ειρωνικό ύφος ασκεί κριτική στο φαινόμενο του καπιταλισμού και της διαφθοράς¹⁷⁵, καταδικάζει το

¹⁷¹ Η συγκεκριμένη συλλογή και ιδιαίτερα το διήγημα *Οι γάμοι του Σπόρου και της Ποππαίας* χαρακτηρίστηκε από το καθεστώς των Συνταγματαρχών ως άσεμνο. Ο Μ. Κουμανταρέας οδηγήθηκε στα δικαστήρια όπου και αθώωθηκε. Δ. Κούρτοβικ, *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς: Ένας κριτικός οδηγός*, ό.π., σελ. 132.

¹⁷² Τ. Καρβέλης, «Μένης Κουμανταρέας», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, επιμ. Τ. Καρβέλης, Α. Κοτζιάς, Χ. Μηλιώνης, Κ. Στεργιόπουλος, Σ. Τσακνιάς, Τόμος Δ', Αθήνα: Σοκόλης, 1988, σελ. 268-291 (εδώ: σελ. 268-270).

¹⁷³ «Γιόρταζε τέσσερεις δεκεμβρίου, τής Αγίας Βαρβάρας. Ή ίδια ξεχνούσε να γιορτάσει, όπως ξεχνούσε να γυρίσει να δει σαν τύχαινε να τη φωνάζουν με τὸ βαφτιστικό της. [...] Κι ἄλλο δὲν ἔκανε παρὰ να περιφέρεται στὶς ἄδειες κάμαρες τοῦ σπιτιοῦ, μισόγδυτη, σταματώντας κάθε τόσο μπροστὰ στὸν καθρέφτη, σὰ να ἠθελε να βεβαιωθεῖ γιὰ τὴν ἀρτιμέλεια τοῦ κορμιοῦ της». Μ. Κουμανταρέας, *Βιοτεχνία ναλικών*, Αθήνα: Κέδρος, ¹¹1987, σελ. 25.

¹⁷⁴ «Τὰ βράδια στὸ διπλὸ κρεβάτι τους, τὸ χέρι τοῦ Βλάση πήγαινε ψάχνοντας γιὰ τὸ δικό της χέρι· μιὰ διαβεβαίωση πὼς τίποτα δὲν ἄλλαξε, καὶ πὼς ἂν οἱ δουλειές δὲν πήγαιναν σὰν πρῶτα κι ἡ ζωὴ κυλοῦσε μονότονα, τὸ λάθος ἦταν τῆς ζωῆς. Ἡ Μπέμπα ἀφηνόταν ἡρεμα, ἔμεναν σὰν ἄλλοτε, μετὰ τὰ μάτια γυρισμένα ὁ ἕνας στὸν ἄλλο, ἔπειτα ἀποτράβαγε τὸ χέρι της, ἔκλεινε πρώτη τὸ φῶς». Μ. Κουμανταρέας, *Βιοτεχνία ναλικών*, ό.π., σελ. 18.

¹⁷⁵ «Μὲ τὴ σειρά του ὁ Βάσος θυμήθηκε τὴν ἐποχὴ ποὺ φορτωμένος δείγματα ἀπὸ φάρμακα καὶ προσπέκτους, ἔφερνε βόλτες τοὺς γιατροὺς, τὶς φαρμακαποθήκες καὶ τὶς ἀντιπροσωπεῖες. Ἡ εὐγλωττία τοῦ εἶχε μείνει ἀπὸ παλιά· μίλησε γιὰ τὰ διαφημιστικὰ κόλπα ποὺ τὰ φάρμακα διοχετεύονταν στὴν ἀγορά, τὴν προμήθεια ποὺ ἔπαιρναν οἱ γιατροὶ γιὰ νὰ τὰ συστήσουν, τοὺς διαγωνισμοὺς τοῦ Ὑπουργείου ποὺ ἐξασφάλιζαν στὶς

καθεστώς των συνταγματαρχών χρησιμοποιώντας υπαινικτικό λόγο¹⁷⁶, ενώ σκιαγραφεί το πορτραίτο μιας γυναίκας απόλυτα ικανής να επιβιώσει επαγγελματικά¹⁷⁷ και να περάσει από τα γρανάζια μιας πολιτικοποίησης στην ουδετεροποίηση μιας σύγχρονης ζωής. Οι ήρωες του Κουμανταρέα αναζητούν το νόημα της ευτυχίας, επιδιώκουν να την αποκτήσουν και, όταν δεν τα καταφέρνουν, οδηγούνται σε μορφές κοινωνικής παθογένειας¹⁷⁸.

Το έργο του Μένη Κουμανταρέα *Βιοτεχνία υαλικών* έλαβε θετικές κριτικές. Ο Αλέξανδρος Κοτζιάς υποστηρίζει ότι η *Βιοτεχνία υαλικών* δεν κατατάσσεται ούτε στο μυθιστόρημα αλλά ούτε και στη νουβέλα, γι' αυτόν τον λόγο αποφεύγει να το κατατάξει ειδολογικά. Επισημαίνει, ότι και αυτό το έργο συνάδει με τον προσωπικό τρόπο γραφής του

ευτελέστερες μάρκες τὰ μεγαλύτερα περιθώρια κέρδους». Μ. Κουμανταρέας, *Βιοτεχνία υαλικών*, ό.π., σελ. 32-33.

¹⁷⁶ «Τάχα ήταν άμεσως ύστερα άπ' τόν πόλεμο πού τò είχαν πρωτακούσει, για λίγα χρόνια μετά; Ό Βάσος θάρρεψε πώς ήταν τή χρονιά πού άποκαλύφθηκε τò σκάνδαλο τής θαλιδομίδης, ενώ ό Σπύρος ήταν βέβαιος πώς τò είχε άκούσει στην Κορέα, σε δίσκους πού έστειλαν οί συγγενείς τών πολεμιστών, κι ή Μπέμπα άθελά της άνατρίχιασε. Τής φάνηκε πώς ήταν ή έποχή πού, μικρή κοπέλα, έφερνε βόλτα τὰ σπίτια τών συγγενών, ζητώντας νά μάθει κανένα νέο για τούς θειούς της και τὰ ξαδέρφια της, τόν Τάκη τόν Άλέκο και τή Νανά, όλους όσους, κατά τήν κοινή έκφραση, 'παραθέριζαν' στη Μακρόνησο». Μ. Κουμανταρέας, *Βιοτεχνία υαλικών*, ό.π., σελ. 34.

¹⁷⁷ Η Μπέμπα παρουσιάζεται από τον Κουμανταρέα ως μια χειραφετημένη γυναίκα, η οποία καταφέρνει να σώσει τη βιοτεχνία της. Κερδίζει τον σεβασμό του βιομήχανου και τον κάνει να την αντιμετωπίσει ως επιχειρηματία και όχι ως γυναίκα: «Έμεις οί δυò συνεννοούμαστε κύριε Πουλόπουλε, δέ με ξεγελάς έμένα με τήν άμορφωσιά σου. Στο χέρι σου είναι ν' άνέβεις κι άλλα σκαλιά, νά φτάσεις μιá μέρα νά έλέγχεις άλυσίδες άπό έργοστάσια, οικονομικά κυκλώματα και καταστάσεις. Φτάνει νά κάνεις μερικές άβαρίες, νά σκεφτείς ρεαλιστικά. Κι όταν φτάσει ή στιγμή αυτή, νά ξέρεις, θά με βρείς πάντα στο πλευρό σου, όσοδήποτε μικρή κι άσήμαντη νά σου φαίνομαι, γιατί είμαι κι έγώ περασμένη στα γρανάζια τήν ξέρω καλά αυτή τήν κοινωνία!» Μ. Κουμανταρέας, *Βιοτεχνία υαλικών*, ό.π., σελ. 129.

¹⁷⁸ «Κάποτε οί δουλειές κινδύνεψαν. Τò γυαλι άντι νά λιώνει μες στο καμίνι, έτοιμο νά περάσει στα καλούπια, έμενε στοιβαγμένο στις άποθήκες [...]. Τò χρήμα στην άγορά στένευε, οί πιστωτές περίμεναν με τὰ γραμμάτια στο χέρι, ενώ οί χρεώστες φρόντιζαν ν' αναβάλλουν. Σιγά – σιγά, τ' άποθέματα –λάμπες, πολύφωτα, άπλίκες– σώνονταν στο μαγαζί. Μέσ' άπ' τούς πολυέλαιους πού κρέμονταν σκονισμένοι, οί Ταντηδες παρακολουθοΰσαν τò φως τής μέρας άπό γαλάζιο νά γίνεται μαβί, έπειτα μαϋρο. Τότε κατέβαζαν τὰ ρολά, πού φαίνονταν άσήκωτα, και τραβοΰσαν για τò σπίτι. Η Μπέμπα έμενε μέσα, ό Βλάσης έπαιρνε τούς δρόμους. [...] Ρίχτηκε με τὰ μούτρα στα χαρτιά. Έπαιζε με άργόσχολους πρέφα [...] χωρίς νά είναι άναγκασμένος νά μιλά [...].» Μ. Κουμανταρέας, *Βιοτεχνία υαλικών*, ό.π., σελ. 16-17.

Μένη Κουμανταρέα¹⁷⁹. Ο συγγραφέας αντιμετωπίζει τους ήρωες του βιβλίου από κάποια απόσταση. Ο μελετητής διακρίνει την αρμονική μετάβαση από το κοινωνικό επίπεδο στο προσωπικό, ενώ αναγνωρίζει ως αρετές του βιβλίου, την έντεχνη εκμετάλλευση των αντικειμένων στη δημιουργία εντυπώσεων, τη γλωσσική ευαισθησία και την ιδιαίτερη επιμέλεια που δείχνει ο πεζογράφος στην επεξεργασία του κειμένου¹⁸⁰.

Εξίσου θετική ήταν και η κριτική του Παντελή Απέργη, ο οποίος κατατάσσει στα θετικά στοιχεία του έργου το γεγονός ότι η αφήγηση γίνεται από έναν «ουδέτερο» παρατηρητή, από έναν συγγραφέα του οποίου οι πολιτικές πεποιθήσεις δεν φαίνονται στο βιβλίο του. Σύμφωνα με τον Π. Απέργη, ο Κουμανταρέας κατορθώνει να εξεικονήσει τη ζωή μιας γενιάς που, αν και ξεκίνησε με πολλά όνειρα και φιλοδοξίες, κατέληξε να ζει αποξενωμένη, αποστασιοποιημένη, ανίκανη να βρει έναν κοινό κώδικα επικοινωνίας¹⁸¹.

Ο Απόστολος Σαχίνης δίνει έμφαση στον ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα του έργου, ενώ παράλληλα αναγνωρίζει τη συγγραφική δεινότητα του Κουμανταρέα να σκιαγραφεί την εικόνα της νεοελληνικής κοινωνίας μέσα από την καθημερινότητα των ηρώων του. Στις αρετές του έργου περιλαμβάνει το σωστό και επεξεργασμένο γλωσσικό ύφος, τον πυκνό τρόπο γραφής –χωρίς φλυαρίες– την πιστότητα και την αληθοφάνεια που διακρίνει την ιστορία και που φτάνει μέχρι τα όρια του ντοκιμαντέρ¹⁸².

Πέραν από τους συγγραφείς που είχαν ήδη δραστηριοποιηθεί και είχαν καταθέσει αξιόλογο έργο προ της δεκαετίας του '60, οι πρωτοεμφανιζόμενοι δίνουν το δικό τους προσωπικό στίγμα, το οποίο, πάντως, εναρμονίζεται με τις τάσεις που αναφέρθηκαν παραπάνω.

¹⁷⁹ Ο Αλέξανδρος Κοτζιάς διακρίνει στον τρόπο γραφής του Μένη Κουμανταρέα τρία στοιχεία που διαμορφώνουν το προσωπικό του ύφος. Το πρώτο αφορά στα θέματα –είναι συχνή η παρουσία του εφήβου ο οποίος σχεδόν πάντα βρίσκεται σε έναν ατέρμονο αγώνα να ξεπεράσει το ψυχολογικό αδιέξοδο– καθώς και την αδυναμία του να προσαρμοστεί στο κοινωνικό περιβάλλον. Το δεύτερο είναι η φαντασία, η οποία δίνει στις ιστορίες ένα απροσδόκητο τέλος και το τρίτο στοιχείο είναι η γλώσσα. Α. Κοτζιάς, *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι: Κριτικά κείμενα*, ό.π., σελ. 256.

¹⁸⁰ Α. Κοτζιάς, ό.π., σελ. 257, 259-260.

¹⁸¹ Βλ. μεταξύ άλλων Π. Απέργη, *Τρεις σύγχρονοι πεζογράφοι: Κουμανταρέας, Ταχτσής, Ξένος – Δοκίμια*, ό.π., σελ. 17-18.

¹⁸² Π. Απέργη, ό.π., σελ. 20-21.

Ο Δημήτρης Νόλλας γεννήθηκε το 1940 στην Αδριανή Δράμας από γονείς Ηπειρώτες. Το 1943, με την εισβολή των βουλγαρικών στρατευμάτων κατοχής, η οικογένειά του εγκαταλείπει την περιοχή και μεταβαίνει στην Αθήνα. Φοιτά στη Νομική Σχολή των Αθηνών. Δεν ολοκληρώνει όμως τις σπουδές του. Φεύγει στο εξωτερικό για να σπουδάσει κινηματογραφία. Παραμένει για μικρό χρονικό διάστημα στην Ελλάδα (1965-1967), καθώς για πολλά χρόνια (1960-1974) ζει σε διάφορες χώρες του εξωτερικού (Γαλλία, Βέλγιο, Ολλανδία, Αργεντινή). Έκτοτε ζει και εργάζεται στην Αθήνα. Ασχολήθηκε με τη ραδιοσκηνοθεσία παιδικών εκπομπών και με την τηλεσκηνοθεσία. Από τη θέση του σεναριογράφου συνεργάστηκε με τους σκηνοθέτες Θοδωρή Αγγελόπουλο και Παντελή Βούλγαρη.

Στον χώρο της πεζογραφίας πρωτοεμφανίζεται με τη νουβέλα *Νεράιδα της Αθήνας* (1974)¹⁸³. Στο διηγηματογραφικό του έργο εντάσσονται οι συλλογές *Πολυξένη* (1974), *Το τρυφερό δέρμα* (1982), *Τα καλύτερα χρόνια* (1984), *Ονειρεύομαι τους φίλους μου* (1990) κ.ά. Το 1983 βραβεύτηκε για τη συλλογή διηγημάτων του *Το τρυφερό δέρμα* με το Β΄ Κρατικό Βραβείο Διηγήματος, ενώ το 1993 για το έργο του *Ο τύμβος κοντά στη θάλασσα* (Κρατικό Βραβείο Μυθιστορήματος)¹⁸⁴.

Το έργο του Δημήτρη Νόλλα *Πολυξένη* (1974), αποτελεί μία συλλογή έξι διηγημάτων με έντονο κοινωνικοπολιτικό χαρακτήρα. Μέσα από το βιβλίο αυτό, ο συγγραφέας ασκεί κριτική για την υποκρισία που διακρίνει την κοινωνία της εποχής του¹⁸⁵ και καυτηριάζει τη νοσηρή πολιτική κατάσταση που επικρατούσε την περίοδο της δικτατορίας¹⁸⁶.

¹⁸³ Μέσα από το έργο αυτό ο συγγραφέας σκιαγραφεί την χαοτική εικόνα που επικρατούσε τη δεκαετία του '60 στην Ελλάδα. Δ. Κούρτοβικ, *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς: Ένας κριτικός οδηγός*, ό.π., σελ. 173.

¹⁸⁴ Δ. Κούρτοβικ, ό.π., σελ. 172-173. Βλ. επίσης Α. Ζήρας, «Νόλλας Δημήτρης», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, ό.π., σελ. 1584.

¹⁸⁵ «(Ισχυρίζομαι πώς οι άνθρωποι δεν χωρίζονται απλά και μόνο σε δύο κατηγορίες, σ' αυτούς που είναι, ως ποῦμε για να διευκολυνθοῦμε, ειλικρινεῖς και σ' αυτούς που παριστάνουν τοῦς ειλικρινεῖς. Μὲ τοῦς τελευταίους δὲν θ' ἀσχοληθῶ, γιατί ἡ κρίση μου εἶναι τελεσίδικη γι' αὐτούς: εἶναι ψεῦτες. Οἱ ἄλλοι, αὐτοὶ δηλαδὴ που λένε τὴν ἀλήθεια ἔτσι ξερὰ και σκέτα, φυσικὰ τοῦς προτιμῶ ἀπ' τοῦς ψεῦτες ἀλλὰ και μὲ ἐνοχλοῦν γιατί δὲν μποροῦν νὰ ἔχουν καμιά ἐπιβολὴ πάνω στὸν ἑαυτό τους και κατ' ἐπέκταση πάνω στὴ δράση τους)». Δ. Νόλλας, «Chantilly», *Πολυξένη*, Αθήνα: Νεφέλη, ³1982, σελ. 18.

¹⁸⁶ «[...] αὐτὸ τὸ παιδὶ ὅμως ἦταν ἀπὸ πάστα καλή, ποῦ νὰ φανταστεῖ κανεῖς τὴ στερνὴ του ἐξέλιξη, ὕστερα μπῆκε στὴ νεολαία [...]. Κατόπι στοῦς Λαμπράκηδες, μετὰ τὸ ἐξήντα ἐφτὰ ἕνα χρόνο στὴν παρανομία, στρίμωξαν τὰ πράματα, βγήκε ἔξω κι ἦρθε να μὲ βρεῖ». Δ. Νόλλας, «Schwimmbad», *Πολυξένη*, ό.π., σελ. 53.

Χρησιμοποιώντας λόγο με έντονο το υπερρεαλιστικό στοιχείο, καταδεικνύει τη σαθρότητα του κοινωνικού ιστού που χαρακτήριζε την Ελλάδα των μεταπολεμικών χρόνων¹⁸⁷, ενώ παράλληλα, παραδέχεται την αδυναμία του να αντιδράσει προκειμένου να ανατρέψει την υπάρχουσα κατάσταση¹⁸⁸.

Η κριτική θεώρηση του έργου του Δημήτρη Νόλλα ήταν ιδιαίτερος θετική. Ο Αλέξης Ζήρας διακρίνει στο πεζογράφημα το βιοματικό στοιχείο –ιδιαίτερα τις εμπειρίες που συσχετίζονται με τα ταξίδια του συγγραφέα στην Ευρώπη. Εστιάζει κυρίως στην ιδιότυπη σύνταξη –με τις μακροπερίοδες φράσεις– η οποία συνάδει με το πνεύμα συγγραφής των Αμερικανών συγγραφέων της γενιάς beat¹⁸⁹. Ο Νίκος Γρηγοριάδης διακρίνει στην *Πολυξένη* το λεπτό χιούμορ του πεζογράφου που φτάνει στα όρια του σαρκασμού, ενώ δίνει έμφαση και στον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει γεγονότα του παρελθόντος, χρησιμοποιώντας ως πρώτο υλικό τη μνήμη. Επισημαίνει ότι κάτω από τη σάτιρα και την αθυροστομία, ενυπάρχει η τρυφερότητα και η ευαισθησία που χαρακτηρίζει όσους έχουν αποφασίσει να ζήσουν στη ξενιτιά και νιώθουν νοσταλγία για τον τόπο τους. Η πολιτική διάσταση είναι διάχυτη σε ολόκληρη τη συλλογή διηγημάτων. Ακόμα και στα πεζογραφήματα που δεν έχουν σαφή πολιτικό χαρακτήρα όπως στο διήγημα *Πλατεία Αγίων Ασωμάτων*¹⁹⁰, το οποίο εμπεριέχει πολλά υπερρεαλιστικά στοιχεία, εν τούτοις ο αναγνώστης είναι σε θέση να αντιληφθεί το βαθύ πολιτικό του περιεχόμενο¹⁹¹.

¹⁸⁷ «Άνάψαν ὄλων τὰ μάγουλα [...] μόνο ὁ Γραμματέας ἔτριξε τὰ δόντια του [...] θὰ ἀποπροσανατολίσει τὸ κίνημα, σιγὰ ὀργανοπαίχτη, τοῦ φωνάζει, νὰ ἱεραρχήσουμε τὰ προβλήματα, τί νὰ ἱεραρχήσουμε βρὲ προδότη, οὐρλιάζει ὁ τ. Βουλευτής [...].» Δ. Νόλλας, «Πλατεία Αγίων Ασωμάτων», *Πολυξένη*, ὁ.π., σελ. 78.

¹⁸⁸ «[...] τὸ κεφάλι μου, φωνάζω, τὸ κεφάλι μου, μοῦ ἔφυγε τὸ κεφάλι μου, μπουσουλάω στὰ τέσσερα, ψάχνω νὰ τὸ βρῶ [...] σούρνομαι, ἐκλιπαρῶ, ἰκετεύω, σκούζω, μουγκρίζω, βρυχιέμαι, μουγκανίζω, χάνω τὸν ἔλεγχό μου, τὶς λέξεις μου, σκληρίζω, γδέρνομαι, μὲ παίρνει τὸ παράπονο, σὰς παρακαλῶ καλοί μου ἄνθρωποι μήπως εἶδατε τὸ κεφαλάκι μου [...]. [...] μὲ σταματάει ὁ Γραμματέας, μὲ σηκώνει ἀπ' τὸ πάτωμα [...] καὶ μοῦ κολλάει τὸ κεφάλι μου τὰ μπρὸς πίσω». Δ. Νόλλας, «Πλατεία Αγίων Ασωμάτων», *Πολυξένη*, ὁ.π., σελ. 76-77.

¹⁸⁹ Α. Ζήρας, «Νόλλας Δημήτρης», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, ὁ.π., σελ. 1584.

¹⁹⁰ Το συγκεκριμένο διήγημα ο Νίκος Γρηγοριάδης το σχολιάζει αρνητικά καθώς θεωρεί ότι αυτό το είδος γραφής –το έντονα σουρεαλιστικό– δεν ταιριάζει στο λογοτεχνικό ύφος του Δημήτρη Νόλλα και δεν πρόκειται να ανεβάσει το επίπεδο της δουλειάς του. Ν. Γρηγοριάδης, «Πολυξένη», *Χρονικό '75. Καλλιτεχνική πνευματική ζωή*, Αθήνα: Καλλιτεχνικό πνευματικό κέντρο «ῶρα», Τόμος 6, Σεπτέμβριος '74 - Αύγουστος '75, σελ. 101.

¹⁹¹ Ν. Γρηγοριάδης, ὁ.π., σελ. 101.

Ο Αντώνης Σουρούνης, που δραστηριοποιήθηκε επίσης στο εξωτερικό και μεταφέρει αντίστοιχα βιώματα, γεννήθηκε το 1942 στη Θεσσαλονίκη, όπου και ολοκλήρωσε τις γυμνασιακές του σπουδές. Το 1960 μεταβαίνει στη Δυτική Γερμανία όπου είχαν ήδη εγκατασταθεί οι συγγενείς του. Σπουδάζει φιλοσοφία και κοινωνιολογία στην Κολωνία και το Ίνσμπρουκ. Ζει για μεγάλο χρονικό διάστημα στο εξωτερικό –περί τα 16 χρόνια– δουλεύοντας ως εργάτης, ως υπάλληλος ξενοδοχείου, επαγγελματίας παίκτης ρουλέτας και ναυτικός. Με την επιστροφή του στην Ελλάδα εργάστηκε ως τραπεζικός υπάλληλος, ενώ έχει αρθρογραφήσει και σε περιοδικά. Από το 1987 ζει μόνιμα στην Αθήνα.

Με το μυθιστόρημα *Οι συμπαίχτες* (1977) κάνει έντονη την παρουσία του στον χώρο της λογοτεχνίας. Ακολουθούν οι συλλογές διηγημάτων *Μερόνυχτα Φραγκφούρτης* (1982) και *Τα τύμπανα της κοιλιάς και του πολέμου* (1983), με κεντρικό θεματικό μοτίβο τη ζωή του μετανάστη και του ναυτικού, το μυθιστόρημα *Οι πρώτοι πεθαίνουν τελευταίοι* (1985), *Πάσχα στο χωριό* (1991), *Ο Χορός των Ρόδων* (1994) κ.ά. Έργα του έχουν μεταφραστεί στα γερμανικά και στα γαλλικά¹⁹².

Στο μυθιστόρημα του Αντώνη Σουρούνη *Οι συμπαίχτες* (1977) –ένα έργο με έντονο το αυτοαναφορικό στοιχείο– δεσπόζουσα θέση κατέχει το φαινόμενο της μετανάστευσης των Ελλήνων στο εξωτερικό¹⁹³. Μέσα από τη ζωή των μυθοπλαστικών του προσώπων, ο συγγραφέας περιγράφει τη μοναξιά την οποία αισθάνονται όσοι επιλέγουν να ζήσουν σε μια ξένη χώρα και την κοινωνική απομόνωση την οποία βιώνουν¹⁹⁴. Στην κοινωνία στην οποία ζουν και δρουν οι ήρωές του ο θεσμός της οικογένειας έχει ολοκληρωτικά διαλυθεί,

¹⁹² Δ. Κούρτοβικ, *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς: Ένας κριτικός οδηγός*, ό.π., σελ. 230-231. Βλ. επίσης Γ. Α. Παναγιώτου, *Γενιά του '70: Πεζός λόγος*, Τόμος Β', Αθήνα: Σίσυφος, 1979, σελ. 196.

¹⁹³ Προκειμένου να ξεφύγουν από τη δύσκολη πολιτική κατάσταση και να αναζητήσουν καλύτερες συνθήκες διαβίωσης πολλοί Έλληνες επιλέγουν να ζήσουν σε ξένες χώρες. Οι προσδοκίες τους όμως δεν εκπληρώνονται καθώς βιώνουν τον ρατσισμό και συνειδητοποιούν απόλυτα τι σημαίνει το να είσαι *gastarbeiter* (Ξένος εργάτης): «– Νούση, τώρα πού τέλειωσαν όλες οι φασαρίες με αστυνομίες και ασφάλειες, ήρθε ή ώρα να σου πω κάτι. Δέ σε άντεχω άλλο, μου δίνεις στά νεύρα. [...] Έχω υπόψη μου ένα Γερμανό με θέση σ' εταιρία και σκοπεύω να τον παντρευτώ. [...] Έκανα όρκο να μη ξαναπλαγιάσω με ξένο και πρό πάντων με Έλληνα: σιγάθηκα τή ράτσα σου [...].» Α. Σουρούνης, *Οι συμπαίχτες*, Θεσσαλονίκη: Τραμ, 1977, σελ. 147.

¹⁹⁴ «Τά πάντα πεντάκλειστα, Νούση: σφαιλιστά παράθυρα, σφαιλιστές πόρτες και πίσω απ' αυτά σφαιλιστοί άνθρωποι, δίπλα από τον σφαιλιστό έαυτό τους περιμένοντας τον σφαιλιστό τους θάνατο. Όλα κλειστά, σου λέω...». Α. Σουρούνης, *Οι συμπαίχτες*, ό.π., σελ. 19.

αφήνοντας εντελώς απροστάτευτα τα πιο αδύναμα μέλη του¹⁹⁵. Χρησιμοποιώντας αιχμηρή γλώσσα και καυστικό λόγο ο συγγραφέας ασκεί σκληρή κριτική στην πολιτική ηγεσία και στην κατάχρηση εξουσίας¹⁹⁶. Κατακρίνει τον αμοραλισμό που καθορίζει τη συμπεριφορά των ατόμων, ενώ εκφράζει και την απογοήτευση που νιώθει μια ολόκληρη γενιά –η γενιά του– η οποία βλέπει τα όνειρά και τις προσδοκίες της για ένα καλύτερο μέλλον να διαψεύδονται¹⁹⁷.

Το πεζογράφημα του Αντώνη Σουρούνη *Οι συμπαίχτες* έτυχε ευνοϊκής υποδοχής. Ο Αλέξης Ζήρας επισημαίνει ότι ο συγγραφέας του βιβλίου μέσα από τον ήρωά του, ο οποίος εισχωρεί σε κύκλους του υποκόσμου και γνωρίζεται με εντόπιους και αλλοδαπούς κάθε κοινωνικής προέλευσης, αποκαλύπτει στον αναγνώστη ένα φάσμα ζωής πολυποίκιλο¹⁹⁸. Ο Μιχαήλ Μερακλής εστιάζει, μέσα από την κριτική του, στο θεματικό κέντρο του έργου: οι ήρωες (Έλληνες μετανάστες) γίνονται βορά της μοναξιάς σ' ένα άριστα οργανωμένο

¹⁹⁵ «– Η μάνα του, δέν λέει νά βοηθήσει; ρωτάει ό Νούσης. – Ποιά, αὐτή; [...] Αὐτή εἶναι ἰκανή νά τόν πουλήσει στούς γύφτους γιά δυό μπουκάλια ρακί. Τίς ἄλλες πάω καί τήν βρίσκω στό σπίτι καί τῆς λέω [...]: Γκρέττα, ὅπου νά 'ναι τό παιδί βγαίνει καί πρέπει νά τσοντάρουμε κάτι τι, γιά νά μάθει καμιά τέχνη καί νά μή τό φάνε οἱ φάμπρικες. [...] καί τί γυρίζει καί μοῦ ἀπαντάει [...]. 'Ἄν ἦταν κορίτσι, μοῦ λέει, θά τό 'παιρνα ἐδῶ νά μέ ξαλαφρώνει, ὅταν πλακώνει πολλή πελατεία. Τό ἀγόρι ὁμως, τί νά τό κάνω;». Α. Σουρούνης, *Οἱ συμπαίχτες*, ὁ.π., σελ. 26-27.

¹⁹⁶ Ο Αντώνης Σουρούνης καταδικάζει τους Έλληνες πολιτικούς για την υποκρισία και τον ωφελισμό που τους χαρακτηρίζει και κυρίως για το γεγονός ότι επιδιώκουν διακαώς να χειραγωγήσουν και να παραπληροφορήσουν τους συμπολίτες τους προς ιδίον όφελος: «Ἡ ἑλληνική ἱστορία μοιάζει μέ θερμόμετρο πού ἀνεβοκατεβαίνει, ἀνάλογα μέ τήν μασχάλη, αὐτουνοῦ πού ἐπιχειρεῖ νά αὐτοκτονήσει. Μέ τό πού θά ἀνέβει στήν ἐξουσία, ἡ πρώτη του δουλειά εἶναι νά πάρει ἕνα χοντρό σφουγγάρι κι ἕνα μολύβι καί νά ἀνοίξει τήν ἑλληνική ἱστορία. Τό ἄλλο πρῶί τό παιδάκι θά περπατάει μέ τό κεφάλι κάτω καί τά πόδια πάνω. Ὁ δάσκαλος ζητάει συγνώμη ἀπό τούς μαθητές του, ὁμως ὁ Α δέν ἦταν ἥρωας, ὅπως ὑποστήριζε δυό ὄρες στό χτεσινό του μάθημα, ἀλλά ἕνας σιχαμερός προδότης πού ὀδηγοῦσε τήν χώρα μας στόν γκρεμό, ἀπό ὅπου ὁμως εὐτυχῶς ἦρθε νά τήν σώσει ὁ Β». Α. Σουρούνης, *Οἱ συμπαίχτες*, ὁ.π., σελ. 62-63.

¹⁹⁷ «(Τί νά πεῖ κανεῖς, ποιά πέτρα νά σηκώσει, ποιά γωνιά μέσα του νά ψάξει, γιά νά 'βρει τόν παλιό του ἑαυτό, ἐκεῖνον πού ἐρχόταν τραγουδώντας μέσα ἀπό τά δάση δρασκελώντας ποτάμια, γιά νά καταχτήσει τήν πολιτεία; Ποιόν ἄνεμο νά αἰχμαλωτίσει, σέ ποιανοῦ ἀνθρώπου τά πόδια νά πέσει, γιά νά πάρει πίσω ἕνα ἀπό τά ἐφηβικά του ὄνειρα; Πιστεύετε ἀλήθεια, κυρία, ὅτι κυβερνᾶτε τή ζωή σας; Λάθος, λάθος μεγάλο καί ἀσυγχώρητο. Ὁ Θεός μᾶς ξεγέλασε ὅλους. Γιατί τά μεγαλύτερα πράματα στή ζωή μας γίνονται χωρίς νά τό θέλουμε ἐμεῖς οἱ ἴδιοι). Α. Σουρούνης, *Οἱ συμπαίχτες*, ὁ.π., σελ. 96-97.

¹⁹⁸ Α. Ζήρας, «'Οἱ Συμπαίχτες'», *Χρονικό '78, Γράμματα – Τέχνες*, Αθήνα: Καλλιτεχνικό πνευματικό κέντρο «ῶρα», Τόμος 9, Σεπτέμβριος 1997 - Αύγουστος 1978, σελ. 51.

σύστημα που λειτουργεί μόνο για τον εαυτό του. Αναγνωρίζει στον Αντώνη Σουρούνη ότι έχει ταλέντο, εντοπίζει όμως και αρκετά ακόμα σημάδια ανωριμότητας¹⁹⁹.

Αποκλίνουσα θεματολογία παρουσιάζει η Μαρία Μήτσορα. Γεννήθηκε το 1946 στην Αθήνα. Σπούδασε κοινωνιολογία στη Γαλλία και συγκεκριμένα στις πόλεις Σορβόνη και Βένσεν. Εμφανίζεται για πρώτη φορά στη λογοτεχνία με το διήγημα *Ποσοστό Συμμετοχής* στο περιοδικό *Κούρος*, ενώ το 1975 δημοσιεύει στην έκδοση Σκηνή το διήγημα *Ο μαγευτικός φακός*²⁰⁰. Το 1978 εκδίδει τη συλλογή διηγημάτων *Άννα, να ένα άλλο*²⁰¹, το 1982 το μυθιστόρημα *Σκόρπια δύναμη, Καλός καιρός – Μετακίνηση* (2005) κ.ά.

Έχει γράψει σενάρια για την τηλεόραση και τον κινηματογράφο ενώ παράλληλα έχει συνεργαστεί με διάφορα περιοδικά και εφημερίδες. Μέσα από το έργο της το οποίο βρίσκεται στοιχεία ρεαλισμού αλλά και ποιητικής ευαισθησίας, προβάλλεται ο τρόπος ζωής των περιθωριακών ομάδων και των κατοίκων των μεγαλουπόλεων²⁰².

Στη συλλογή διηγημάτων *Άννα, να ένα άλλο*, η Μαρία Μήτσορα εστιάζει στον εσωτερικό κόσμο των προσώπων και στον βαθύτερο ψυχισμό τους. Προσεγγίζει το αίσθημα της σκληρότητας και της μοναξιάς που κυριαρχεί στις παιδικές ψυχές –τα παιδιά αποτελούν μικρογραφίες ενηλίκων και μάλιστα διεφθαρμένων– ενώ επιχειρεί να παρουσιάσει υπαρξιακά ζητήματα, όπως του θανάτου και της μοναξιάς, ιδωμένα όμως από την οπτική γωνία των παιδιών²⁰³.

¹⁹⁹ Βλ. μεταξύ άλλων Μ. Μερακλής, «‘Οί Συμπαίχτες’», *Χρονικό '78, Γράμματα – Τέχνες*, Αθήνα: Καλλιτεχνικό πνευματικό κέντρο «ἄρα», Τόμος 9, Σεπτέμβριος 1997 - Αύγουστος 1978, σελ. 55.

²⁰⁰ Η Νατάσα Χατζιδάκι δίνει ιδιαίτερη έμφαση στα δύο πρώτα διηγήματα της Μαρίας Μήτσορα: «Σημειώνω αυτές τις δύο δημοσιεύσεις γιατί στην κυριολεξία όριοθετούν τα γραπτά της Μ. Μ. Τό πρώτο πραγματοποιεί την έκδοσή του πλήρους ρεαλισμού, με ισχυρές φορτίσεις και ‘καθαρή’ γλώσσα. Τό δεύτερο κινείται σε μία πραγματικότητα αιωρούμενη, πλήρη μεταφορών και ‘ύποθετικών’ καταστάσεων [...]. Ν. Χατζιδάκι, «μιά δυναμική πρώτη παρουσία», *Διαβάζω*, τχ. 20 (1979), σελ. 66-68 (εδώ: σελ. 66).

²⁰¹ Σύμφωνα με τον Mario Vitti, στην πρώτη συλλογή της Μαρίας Μήτσορα *Άννα να ένα άλλο*, περιλαμβάνονται θέματα με τα οποία θα ασχοληθεί η συγγραφέας στα επόμενα βιβλία της. Υποστηρίζει ότι πρόθεση της συγγραφέως –μέσα από τις καταστάσεις περιθωρίου– είναι να προκαλέσει τον καθωσπρέπει αναγνώστη. Μ. Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σελ. 579.

²⁰² Γ. Α. Παναγιώτου, *Γενιά του '70: Πεζός λόγος*, ό.π., σελ. 154. Βλ. επίσης Χ. Λύσσαρη, «Μήτσορα Μαρία», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, ό.π., σελ. 1427.

²⁰³ Στο διήγημα *Ο μαγευτικός φακός* τα τρία κορίτσια του διηγηματος (Ερμίνα, Μαριάννα, Σιμόνη) βρίσκουν τους γονείς τους νεκρούς ύστερα από ένα αυτοκινητιστικό ατύχημα στην παραλία. Με μία απίστευτη

Το ανοίκειο, το διαφορετικό, το μη αποδεκτό από το κοινωνικό περιβάλλον εκείνης της εποχής, κυριαρχεί στη συλλογή διηγημάτων *Άννα, να ένα άλλο*. Η συγγραφέας καταδεικνύει την απόλυτη απομόνωση που νιώθουν τα περιθωριοποιημένα άτομα. Ταυτόχρονα προσεγγίζει με κριτική και διεισδυτική ματιά και αποδομεί τον θεσμό της οικογένειας²⁰⁴ και εν γένει την κοινωνία για τη ρατσιστική συμπεριφορά που εκδηλώνει απέναντι στους παρίες. Επιπρόσθετα, μέσω της ειρωνείας και του υπαινικτικού λόγου, ασκεί κριτική και καυτηριάζει την πολιτική κατάσταση της εποχής της²⁰⁵, ενώ μέσα από έναν ιδιότυπο τρόπο γραφής, με έντονο το στοιχείο της αυτοαναφορικότητας, συνομιλεί με τον αναγνώστη με έναν άμεσο και αποκαλυπτικό τρόπο.

Η κριτική της Νατάσας Χατζιδάκι στο περιοδικό *Διαβάζω* για τη συλλογή διηγημάτων της Μαρίας Μήτσορα *Άννα, να ένα άλλο*, ήταν θετική. Η δημοσιογράφος / λογοτέχνης τονίζει το ρεαλιστικό στοιχείο που κυριαρχεί στην πλειονότητα των διηγημάτων της συλλογής. Επισημαίνει όμως ότι η γραφή της Μήτσορα στο διήγημα *Ο μαγευτικός φακός* φτάνει τα όρια της μεταϋπερρεαλιστικής αφήγησης. Εντοπίζει τα θέματα με τα οποία καταπιάνεται η συγγραφέας: επιστροφή στην παιδική ηλικία –μια επιστροφή όμως χωροταξική– η σχέση του πατέρα με τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας, η καθημερινότητα που περιβάλλει σαν αναισθητικό το γεγονός του θανάτου, η οποία όμως δεν κρατά τον

κυνικότητα και με κυρίαρχο το στοιχείο του παραλογισμού, βεβηλώνουν τα άψυχα σώματα, περιφρονώντας ακόμα και τον ίδιο τον θάνατο: «Γύρισε κάτω στην παραλία, τώρα ο ήλιος τη χτύπαγε στα μάτια. Το φουστάνι της μητέρας της είχε ξεραθεί. Κάθισαν δίπλα δίπλα σταυροπόδι στην άμμο. [...] Πιάστηκαν σφιχτά χεράκι χεράκι και τίναξαν τα κεφάλια τους να διώξουν τη μυρωδιά, ύστερα άρχισαν να στολίζουν τη μαμά όπως στο παραμύθι κι ακόμα καλύτερα. [...] Μαζέψανε πολλές άσπρες πέτρες και φτιάξανε μ' αυτές γύρω από το σώμα της μια μεγάλη πέτρινη καρδιά. [...] Τι ωραία! Τι μοιραία! Τώρα να πούμε ένα ποίημα. Ξεχάσαμε τον μπαμπά! Η Μαρριάννα γύρισε κι έσκυψε στο θρυμματισμένο τζάμι. Δεν έχει πια πρόσωπο, είπε, δε θα τον αναγνώριζα ούτε μέσα στην πιο σκοτεινή νύχτα». Μ. Μήτσορα, «Ο μαγευτικός φακός», *Άννα, να ένα άλλο*, ό.π., σελ. 58-59.

²⁰⁴ «[...] τις Τετάρτες πηγαίνω στον γιο μου –έχω ένα παιδί από την πρώτη μου γυναίκα, ανώμαλο και καθυστερημένο– δεν είναι κληρονομικό. Δε μου αρέσει να μιλάω γι' αυτό το θέμα– αλλά να! Έχω πολλές τύψεις, δεν τον βλέπω αρκετά συχνά –κι εκεί που πηγαίνω– τον έχει ένα ζευγάρι που του λέμε ότι είναι θείοι του [...]. Αν είχα την ευχέρεια να τον έστελνα έξω, που λέει ο λόγος, γιατί όταν περπατάμε μαζί, ντρέπομαι –κοιτάζτε το παιδί που έχει αυτός!» Μ. Μήτσορα, «Στο ξενοδοχείο των δυτών», *Άννα, να ένα άλλο*, ό.π., σελ. 156-157.

²⁰⁵ «Κάπως έτσι λοιπόν έχουνε τα πράγματα –Ησυχία, Τάξις κι Ανασφάλεια. Κι εγώ που λέω πως έχω από τον Τάκη, πως έχω από την Ελένη, καθόλου καθόλου από τη Χριστίνα, οι γερές της βάσεις με τρομάζουνε –πάνω σε τέτοιες γερές βάσεις θα φυτρώσουνε τα χειρότερα τέρατα– δε γίνεται να είμαι αμέτοχη». Μ. Μήτσορα, «Ο πυράκανθος και το σκοτάδι», *Άννα, να ένα άλλο*, ό.π., σελ. 47.

αναγνώστη μακριά από το νεκροταφείο, αλλά του δίνει τη δυνατότητα για κάποιο ποσοστό συμμετοχής²⁰⁶.

Πιο έντονη πολιτική κριτική εντοπίζεται στο έργο της Μάρως Δούκα. Γεννήθηκε το 1947 στα Χανιά. Αποφοίτησε από το Ιστορικό και Αρχαιολογικό Τμήμα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας φυλακίστηκε για αντιστασιακή δράση.

Στον χώρο της λογοτεχνικής παραγωγής εμφανίστηκε με τη συλλογή διηγημάτων *Η πηγάδα* (1974), *Καρρέ φιζ* (1976) και τη νουβέλα *Πού 'ναι τα φτερά* (1975). Τα έργα αυτά αποτελούν αντιπροσωπευτικά δείγματα του νέου τρόπου γραφής: κατάργηση της γραμμικότητας του χρόνου, εσωτερικοί μονόλογοι. Ακολούθησαν τα μυθιστορήματα *Η αρχαία σκουριά* (1979) (Βραβείο Νίκος Καζαντζάκης), *Η πλωτή πόλη* (1983) (Β' Κρατικό Βραβείο Μυθιστορήματος 1984), *Οι λεύκες ασάλευτες* (1987) κ.ά. Έργα της έχουν μεταφραστεί σε πολλές ξένες γλώσσες: γερμανικά, ρωσικά, γαλλικά και αγγλικά²⁰⁷.

Η συγγραφέας μέσα από το έργο της *Αρχαία σκουριά* (1979) επιδιώκει να αποτυπώσει την ατμόσφαιρα που επικρατούσε πριν και κατά τη διάρκεια της δικτατορίας²⁰⁸. Μέσα από έναν εξομολογητικό λόγο, εκφράζει την απογοήτευσή της για την υποκρισία και για την τάση όλων των παρατάξεων να αποκομίσουν τα μέγιστα από την εξέγερση του Πολυτεχνείου²⁰⁹. Δεν εστιάζει όμως μόνο στα κακώς κείμενα της εποχής της, αλλά προχωρά αναλύοντας τον βαθύτερο ψυχισμό των μυθοπλαστικών προσώπων για να αναδείξει την προσωπικότητά

²⁰⁶ Ν. Χατζιδάκι, «μιά δυναμική πρώτη παρουσία», *ό.π.*, σελ. 66-68.

²⁰⁷ Δ. Κούρτοβικ, *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς: Ένας κριτικός οδηγός*, *ό.π.*, σελ. 73-75.

²⁰⁸ «Μέ τά παιδιά τής νεολαίας Λαμπράκη ταίριαζα πολύ. [...] Ή μαμά μου δυσανασχετούσε γιά τήν έντονη πολιτικοποίησή μου, καθώς έλεγε. Ό μπαμπάς δέν έδινε καί τότε σημασία. Καμιά φορά μόνο μου υπενθύμιζε ότι τά πανιά πού άνοιξα όδηγούν προς την ΕΣΣΔ κι ότι εκείνος προσωπικά δέν είναι σύμφωνος. Μου έξηγουσε κάτι γιά γραφειοκρατίες, όλοκληρωτισμούς καί παρόμοια. [...] Σ' αυτό μέ βοηθούσε κι ό Παύλος πού ήταν στέλεχος στη Νεολαία κι όλοι τόν θαύμαζαν. Μου έλεγε γιά τόν πατέρα μου: Μήν τόν άκοϋς, άσκεϊ κριτική άπ' τά δεξιά. Μά είναι δημοκρατικός, τοϋ άπαντοϋσα. Ναί, αλλά άστός δημοκρατικός, σάν άστός μιλάει». Μ. Δούκα, *Η αρχαία σκουριά*, Αθήνα: Κέδρος, ³1980, σελ. 27-28.

²⁰⁹ «Όπότε νά κι οι ψηφοφόροι πλημμύριζαν ξανά τούς δρόμους. Ήγινε πολύ τής μόδας ό Άρης Βελουχιώτης, οι ίδιοι πού τόν άποκήρυσσαν δηλωσία, όμοφυλόφιλο, οι ίδιοι θά τόν έβγαναν άφίσεσ καί τόν πουλοϋν στίς έπετείουσ [...]. Ό καθείς γιά λογαριασμό του θά καμακώνει όπαδούς κι ή ταξική συνειδητοποίηση θά έχει ύποβιβαστεί σέ κομματικό είτε παραταξιακό προσηλυτισμό. Ή προσηλυτισμένος σ' όλη σου τή ζωή ή προσηλυτιστής. Καθοδηγούμενος ή καθοδηγητής. Ποτέ συνειδητός». Μ. Δούκα, *Η αρχαία σκουριά*, *ό.π.*, σελ. 259.

τους²¹⁰. Η Μάρω Δούκα καταδεικνύει τις αρνητικές συνέπειες που μπορεί να έχει για την ψυχοσύνθεση ενός ανθρώπου η έλλειψη της μητρικής στοργής²¹¹, ενώ παράλληλα παρουσιάζει το γυναικείο φύλο αδύναμο, χωρίς αυτοτέλεια, αναγκασμένο να υιοθετεί άκριτα απόψεις τις οποίες δεν τολμά καν να αμφισβητήσει²¹². Χρησιμοποιώντας αιχμηρό λόγο και χυδαίες εκφράσεις που συνήθως απαντούν στην προφορική επικοινωνία, εστιάζει στην φθορά που χαρακτήριζε τον θεσμό της οικογένειας εκείνη την εποχή²¹³, σχολιάζει τα σεξουαλικά ήθη και σκιαγραφεί τη στάση της κοινωνίας απέναντι στις διάφορες περιθωριακές ομάδες²¹⁴. Επιπλέον, καταδικάζει την πολιτική ιδεολογία και τον κομματικό

²¹⁰ «[...] Ακόμη κι όταν δέ μέ κάθιζαν ἄλλοι στό σκαμνί, κάθιζα ἐγώ τόν ἑαυτό μου τόσο συχνά, ὥστε κατάντησε νά μοῦ γίνει ἔξη. Εἶναι ἀλήθεια πῶς ὅταν μιλοῦμε πονᾶμε λιγότερο ἢ ἀποξεχνιόμαστε. Κι ἐγώ ἀπόχτησα τή συνήθεια νά μιλῶ διαρκῶς μέσα μου, καθὼς οἱ ἀποτυχημένοι πού δέν τό παραδέχονται. [...] Εἶναι σάν νά μιλῶ χωρίς προορισμό, οὔτε νά δείξω οὔτε ν' ἀποδείξω τίποτα. Ἀπλῶς ἡ ἴδια ἂν δέν κερδίσω ἀπό μένα τήν αὐτοανάλυσή μου, δέν ἔχω νά περιμένω ἀπό κανέναν». Μ. Δούκα, *Η αρχαία σκουριά*, ὁ.π., σελ. 9.

²¹¹ «[...] Θυμᾶται ὁ μπαμπᾶς τόν πατέρα του σκυμμένο σέ χοντρούς τόμους νομικά βιβλία. Τότε μαλάκωνε ἡ θλίψη τήν καρδιά του –ένα μούρμουρο πού ποτέ δέν ἐγκατάλειπε τίς κάμαρες τοῦ διώροφου, τό ἴδιον κοριτσίστικο παράπονο νά σέρνεται πίσω του, σέ κάθε του κίνηση. Καί γιά ὅσους ἐνδιαφέρονται ιδιαίτερα, ἄς ρίξουν μιά ματιά στ' ἀστικά μυθιστορήματα μ' ἀξιώσεις ψυχαναλυτικές, νά δοῦν τί ἐπιπτώσεις μπορεῖ νά ἔχει αὐτό: ἡ ἔλλειψη τῆς μητρικῆς στοργῆς στή διαμόρφωση τοῦ ἀνθρώπινου χαρακτήρα». Μ. Δούκα, *Η αρχαία σκουριά*, ὁ.π., σελ. 39.

²¹² «Γενικά μ' εἶχε ἐντυπωσιάσει καί μέ συνάρπαζαν τά λόγια του, λές ὅτι μοῦ δίδασκε ἀπ' τήν ἀρχή τόν κόσμο. Κι ἐγώ ἔπρεπε νά στέκομαι ἔκθαμβη. Δέν ξέρω πῶς μοῦ σφηνώθηκε αὐτή ἡ ἰδέα, πάντως τό θεωροῦσα σάν ὀφειλῆ κι ἐρωτικό καθήκον νά ἐκστασιάζομαι μ' ὅ,τι κι ἂν ἔλεγε. Τόν ἀκολουθοῦσα ἀφηρημένη προσπαθώντας νά συγχρονίζω ἀξεχώριστα μέ τά δικά του τά βήματά μου στήν ἄσφαλτο. [...] μέ συγκινοῦσε ἀφάνταστα νά ὑπολογίζω πῶς εἶμαι κάτι σάν βοηθός του». Μ. Δούκα, *Η αρχαία σκουριά*, ὁ.π., σελ. 13-14.

²¹³ «Τούς βρῆκα σέ ρόδινη γενικῶς ἀτμόσφαιρα. [...] Ἡ Νάνση, παλιά φίλη τῆς μαμᾶς, γνωριμία ἀπ' τό Παρίσι. Ἀργότερα, [...] ψυχράνθηκαν. Ὅμως ἄς εἶναι καλά ἡ μεγαλοψυχία τοῦ μπαμπᾶ, παράμεινε τό ταχτικό κι ἀνεπιθύμητο πρόσωπο στήν παρέα τους. [...] Ἡ Ξένια, τό φιλεναδάκι τοῦ μπαμπᾶ. Ὁ μπαμπᾶς βέβαια οὔτε πού τό παραδέχεται. Ἄλλ' ἡ μαμά μου διαρκῶς τοῦ τό χτυπᾶ, λές καί τήν εὐχαριστεῖ ἡ ἀκόμη καί σάν νά τό ἐπιθυμεῖ ὀλόψυχα». Μ. Δούκα, *Η αρχαία σκουριά*, ὁ.π., σελ. 21.

²¹⁴ «Μέχρι κι οἱ συνάδελφοι τοῦ πατέρα, τά κοράκια, δέν παράλειπαν τούς ὑπαιγιμούς καί τό ψιλοδόλεσμα. Φανταζόμουν τό γεροδεμένο κορμί τοῦ Δώρη νά ὑποβάλλει σέ μεσαιωνικούς πόνους τόν πατέρα μου, κι ὀλοένα ἡ ἴδια εἰκόνα δέ μ' ἄφησε νά ἡσυχάσω. [...] Τά ἄλση καί τά ὑποπτα ξενοδοχεῖα, τά στέκια κι οἱ πλατεῖες ὄριζαν τ' ἀδιέξοδο πού μ' ἔριχνε ἡ μικρή φαντασία μου. Μέ περίσφιγγε πανικός, σάν ν' ἀναιροῦμαι, ὅτι παραβιάζεται τό δικαίωμά μου νά ὑπάρχω. Βέβαια τό ἔξερ: Ἀκόμη κι ἂν ἀλήθην οἱ διαδόσεις, γιά ὅλα ἔφταιγα ἐγώ πού μεταμόρφωνα τόν πατέρα μου σέ θύμα. Αὐτό κυρίως μέ βασάνιζε· ἡ κόλασή του. Ὅσα δηλαδή, ἀπ' τήν ἀδυναμία μου νά τά δεχτῶ ἢ νά τά ἐξηγήσω, τά ἴλεγα κόλαση». Μ. Δούκα, *Η αρχαία σκουριά*,

φανατισμό²¹⁵, ασκεί κριτική στην ιδεολογία του καπιταλισμού²¹⁶, ενώ παρουσιάζει το άτομο ενοχικό, αδύναμο να αντιμετωπίσει και να ξεπεράσει τα συναισθηματικά αδιέξοδα και να προσαρμοστεί στις συνεχόμενες αλλαγές που λαμβάνουν χώρα στη ζωή του. Ως εκ τούτου, αυτοενοχοποιείται και οδηγείται σε λανθασμένες επιλογές –είτε στην απομόνωση είτε στην αυτοκτονία²¹⁷.

Το μυθιστόρημα της Μάρω Δούκα *Αρχαία σκουριά* έλαβε θετικές κριτικές. Ο Κάρολος Μητσάκης υποστηρίζει ότι με τα δύο έργα της (*Πλωτή Πόλη*, *Αρχαία Σκουριά*) η πεζογράφος αποδεικνύει ότι έχει αποκτήσει έναν ιδιαίτερο τρόπο γραφής, εντάσσοντας την ζωή των ηρώων της στο πολιτικοκοινωνικό πλαίσιο της εποχής. Ιδιαίτερα, η *Αρχαία σκουριά* αποτελεί για τον Μητσάκη το πιο σημαντικό πεζογραφικό έργο που έχει γραφτεί για την εξέγερση του Πολυτεχνείου²¹⁸. Ακολούθως, ο Mario Vitti υποστηρίζει ότι η συγγραφέας κατορθώνει να αποτυπώσει την περίοδο της δικτατορίας και την κατάληψη του Πολυτεχνείου. Εκμεταλλευόμενη στον μέγιστο βαθμό την ένταση της συγκίνησης που δημιουργεί η πρωτοπρόσωπη αφήγηση, παρουσιάζει γεγονότα του παρελθόντος με έναν πειστικό τρόπο

ό.π., σελ. 62.

²¹⁵ «[...] Δέν ἦταν τά ιδεολογικά προβλήματα πού μέ κλόνιζαν, μά ὁ τρόπος πού τά προσεγγίζαμε. [...] Μᾶλλον γιατί, λόγω τῆς διάσπασης καί λοιπά, ταυτίζαμε τό δογματισμό μέ τό θάρρος νά ἔχουμε μιά γνώμη καί τό σθένος μας, ἐπίσης, νά κρατιόμαστε σ' αὐτήν τή γνώμη, νά μὴν ἀλλάζουμε ἀβασάνιστα θέσεις κι ἀπόψεις, ἀκόμη κι ὅταν, γιά λόγους ἐτοιμότητας ἢ ἔστω εὐφύιας, δέν ἦμαστε πάντοτε ἱκανοί καί νά τίς ὑπερασπιστοῦμε μέ σοβαρά ἐπιχειρήματα. Ποτέ μου δέν τά κατάφερα μ' αὐτήν τήν ἐπιχειρηματολογική ἀντίληψη τῶν πραγμάτων. Ἦταν μιά ἐποχή πού ὁ ἕνας κολλοῦσε τόν ἄλλο στόν τοῖχο καί καμάρωνε γι' αὐτό –τό λέγαν ιδεολογική πάλη». Μ. Δούκα, *Η αρχαία σκουριά*, ό.π., σελ. 123, 125.

²¹⁶ «'Αλλά μὴν περιαντολογῶ. Ἦμουν πελαγωμένη, ἄν ὄχι πανικοβλημένη. Κι οἱ ἐπαναστάσεις σέ πρῶτο πρόσωπο ἦταν ἀπλούστατα ὑπόθεση ταλέντου [...]. Τό 'ξερα πὼς ἄν ὑπῆρχε μιά φλόγα μέσα μου ἦταν γιατί διακινδύνευα τά πάντα ἐκ τοῦ ἀσφαλοῦς. Οἱ περιπλοκάδες στό κεφάλι μου ἀναρριχίονταν στή σιγουριά πού μοῦ 'δινε ἡ οικονομική κατάσταση τῆς οικογένειάς μου. Κι ἔπιανα τόν ἑαυτό μου νά κλωθογυρίζει σέ βολικούς ὑπολογισμούς: Ἄς στεροῦμαι κι ἄς ἀναγκάζομαι νά τά βγάλω πέρα μόνη μου, ἔχω ὅμως μεγάλη περιουσία· ἔτσι δέ θά βρεθῶ ποτέ σέ δύσκολη θέση, τώρα καί πάντα θά τόν ἀρνιέμαι τόν καπιταλισμό, καί ποτέ αὐτός δέ θά μπορέσει νά μέ σακατέψει στά χτυπήματα». Μ. Δούκα, *Η αρχαία σκουριά*, ό.π., σελ. 138.

²¹⁷ «Μετά τό χωρισμό τους, ἡ μαμά μου ἐγκαταστάθηκε ὀριστικά στό Λονδίνο. Οὐτ' ἐγὼ δέν τό περίμενα πὼς θά τό πάρει τόσο κατάκαρδα. [...] Μέ παρακαλοῦσε νά πάω ἔστω καί γιά λίγο [...]. Μετά μ' ἄρχιζε γι αὐτούς. Ἐννοοῦσε τόν πατέρα καί τή Λουκία. Τῆς ὀρκιζόμουν πὼς τούς ἀποφεύγω [...] οὔτε θέλω νά τούς ξέρω, εἶμαι μαζί σου τῆς ἔλεγα. Ὅμως δέ μέ πίστευε. [...] Ὅσπου τελικά αὐτοκτόνησε ἡ μητέρα μου. Ἐπέμενε πολύ σ' αὐτό καί προετοίμαζε πεισματικά τό θάνατό της». Μ. Δούκα, *Η αρχαία σκουριά*, ό.π., σελ. 172,174.

²¹⁸ Κ. Μητσάκης, *Η ελληνική λογοτεχνία στον εικοστό αιώνα: Συνοπτικό διάγραμμα*, ό.π., σελ. 36.

και κατορθώνει να περάσει στον αναγνώστη το αίσθημα της απογοήτευσης και της πίκρας που ένιωθε η γενιά εκείνη –ήταν τόσο ισχυρά αυτά τα συναισθήματα που οδήγησαν τη συγγραφέα να καταγράψει τους διαλόγους με πλάγιο λόγο και περιληπτικά. Για τον Vittì η *Αρχαία σκουριά* διαπραγματεύεται ένα από τα πιο φλέγοντα ζητήματα της σύγχρονης ιστορίας της Ελλάδας –όπως είναι τα γεγονότα του Πολυτεχνείου– αλλά παράλληλα συνιστά και την αυτοκριτική και αυτοπαρουσίαση μιας απογοητευμένης αστής η οποία είχε ενεργό ρόλο στα πολιτικά δρώμενα της εποχής της²¹⁹.

Ο Δημήτρης Τζιόβας αναγνωρίζει την πρόθεση της Μάρω Δούκα να προσεγγίσει μέσα από την *Αρχαία σκουριά* ζητήματα του παρελθόντος. Εν τούτοις, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει, στόχος της συγγραφέως δεν ήταν να αποτελέσει το μυθιστόρημα ένα είδος μαρτυρίας, ένα ντοκουμέντο, αλλά κύρια επιδίωξή της ήταν να αναδείξει, μέσα από τα μυθοπλαστικά της πρόσωπα, την πορεία ενός ατόμου προς την αυτογνωσία. Η ιστορική διάσταση του έργου, τα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα, σύμφωνα με τον Τζιόβα, υπάρχουν στο εν λόγω μυθιστόρημα, εν τούτοις δεν αποτελούν το κυρίαρχο στοιχείο αλλά λειτουργούν ως πλαίσιο μέσα από το οποίο το άτομο διαμορφώνει τη δική του ταυτότητα, ακολουθεί την προσωπική του πορεία, αντιστέκεται σε αυτό που θεωρείται ως «ασφαλής τρόπος ζωής». Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο μελετητής: «*Η αρχαία σκουριά* είναι, κατά κύριο λόγο, η ιστορία της προσωπικής επανάστασης της Μυρσίνης: ‘μίας επανάστασης σε πρώτο πρόσωπο’»²²⁰. Διαμετρικά αντίθετα με τις προαναφερθείσες θετικές κριτικές, το έργο έλαβε και αρνητικά σχόλια, καθώς σύμφωνα με τον Νίκο Παπανδρέου «η ηρωίδα του βιβλίου παρεκκλίνει σταθερά προς τα δεξιά [...] και το σύνολο του έργου στοχεύει στον ‘κοινωνικό μηδενισμό’».²²¹

Σε αντίθεση με τη Δούκα, ο Νίκος Χουλιαράς εστιάζει στη σκιαγράφηση των πρωταγωνιστών του και στη σύγκρουσή τους με την κοινωνία και τα ήθη της. Γεννήθηκε το 1940 στα Ιωάννινα. Ασχολήθηκε με την πεζογραφία, την ποίηση, τη μουσική και τη ζωγραφική. Το διάστημα 1965-1970 διασκεύασε δημοτικά τραγούδια της Ηπείρου. Στον χώρο της πεζογραφίας παρουσιάστηκε με το μυθιστόρημα *Ο Λούσιας* (1979). Ακολούθησαν

²¹⁹ M. Vittì, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σελ. 576.

²²⁰ Δ. Τζιόβας, *Ο άλλος εαυτός: Ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*, Αθήνα: Πόλις, σελ. 444-446.

²²¹ Π. Μ. Χατζηγεωργίου, *Μορφές του αντιηρωισμού στο νεοελληνικό μυθιστόρημα: Από την Πάπισσα Ιωάννα στα Βαμμένα Κόκκινα Μαλλιά*, Αθήνα: Gutenberg, 2012, σελ. 223.

τα μυθιστορήματα *Ζωή την άλλη φορά* (1985), *Το εργαστήριο του ύπνου* (2011), η συλλογή διηγημάτων *Το μπακακόκ* (1981), *Μια μέρα πριν, δυο μέρες μετά* (1997), η νουβέλα *Μια ιστορία του χειμώνα* (1990) κ.ά. Βραβεύθηκε το 1981 και 1983 στη Λειψία για το καλύτερο σχεδιασμένο βιβλίο στον κόσμο. Τα έργα του έχουν μεταφραστεί σε ξένες γλώσσες, ενώ το μυθιστόρημά του *Ο Λούσιος* έχει μεταφερθεί στην τηλεόραση. Πέθανε τον Ιούλιο του 2015 στην ηλικία των 75 ετών στην Αθήνα²²².

Μέσα στο πλαίσιο αμφισβήτησης, λογοκρισίας και αναζήτησης της ταυτότητας που επικρατούσε στη δεκαετία του '70 εντάσσεται και το μυθιστόρημα του Νίκου Χουλιαρά, *Ο Λούσιος* (1979). *Ο Λούσιος* είναι η ιστορία ενός ήρωα περιθωριοποιημένου, μοναχικού αλλά και παράλληλα ανατροπέα. Μέσα από έναν ερμητικό, ιδιότυπο και ελλειπτικό λόγο, με κύρια χαρακτηριστικά την αιχμηρή γλώσσα και την παρατακτική σύνταξη, ο συγγραφέας θίγει τα βασικά ζητήματα του καιρού του. Τη μοναξιά²²³, τη ρατσιστική αντιμετώπιση προς οτιδήποτε θεωρείται αλλότριο, ανοίκει για το κοινωνικό σύνολο²²⁴, ενώ παράλληλα προχωρά και στον σχολιασμό των σεξουαλικών ηθών²²⁵. Ο συγγραφέας οδηγείται στην

²²² Α. Ζήρας, «Χουλιαράς Νίκος», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, ό.π., σελ. 2374-2375.

²²³ Λόγω της ιδιαιτερότητάς του ο αφηγητής βιώνει διαρκώς το αίσθημα της μοναξιάς. Ώρες ατελείωτες μοναχός, αλλά και με τους άλλους πάλι μοναχός του αισθάνεται, γιατί, όπως λέει, όλα μες στο κεφάλι του βρίσκονται: «Κυριακή, σήμερα· κυριακή είναι. Πρωί είναι. Έγώ, πρωί λέω ότι είναι. Έφτά θά 'ναι. Μπορεί όμως κι εφτάμιση νά 'ναι. [...] Κυριακή σήμερα. Έγώ λέω, κυριακή θά 'ναι. Κι αφού λέω κυριακή, ή Τιτάνια θά παίζει. Τό βράδυ όμως θά παίζει. Μπορεί νά 'χει και χρωματιστό. Χρωματιστό θά 'χει. Κι εγώ άμα θέλω άνεβαίνω». Ν. Χουλιαράς, *Ο Λούσιος*, Αθήνα: Κέδρος, 1979, σελ. 9.

²²⁴ Οι φίλοι του Βαγγέλη αντιπροσωπεύουν τη γενική στάση της κοινωνίας απέναντι σε κάθε είδους περιθωριοποιημένα άτομα τα οποία βιώνουν τη μοναξιά, τη βία, την αγριότητα του ανθρώπου όταν πια έχει χάσει τη συνείδησή του: «'Σας τόν έφερα', είπε ό Βαγγέλης, και κάτσαμε στίς καρέκλες. [...] 'Ρέ, παιδιά, τί γίνεται... μέ τά έργα; Προχωρούν;' είπε γελαστός. ' Ά!, δέν τό ξέρεις;' είπε τότε ένας άλλος. 'Αύριο θά γίνουν τά εγκαίνια!' [...]. 'Εγώ τότε, είπα. 'Θέλω νά πάω' είπα. 'Θέλω νά δώ αποκάτω πώς είναι!'. 'Τι' αυτό στεναχωρίσαι; Θά σέ πάμε έμεις' είπε αυτός πού 'λεγε και τ' άλλα. 'Πρός τό παρόν όμως τό κρατάν μυστικό. Έχουν κλεισμένη τήν είσοδο. Νά! εκεί στό δρόμο είναι! Κάτω απ' τό κουβούκλιο τοῦ τροχονόμου!... Αύριο όμως. Νά βάλεις τά καλά σου, και νά 'ρθουμε αύριο τό πρωί πού θά κάνουν τά εγκαίνια!, έτσι;'. Ν. Χουλιαράς, *Ο Λούσιος*, ό.π., σελ. 120.

²²⁵ Ο συγγραφέας δεν διστάζει να θίξει θέματα πολύ σκληρά όπως η σεξουαλική κακοποίηση των παιδιών· το παιδί το οποίο υφίσταται τη σεξουαλική βία είναι διανοητικά καθυστερημένο και κατ' επέκταση ανίκανο να υπερασπιστεί τον εαυτό του και να συνειδητοποιήσει τι συμβαίνει. Σε αυτή τη φαινομενικά πολιτισμένη κοινωνία, με την επίφαση της αστικής ηθικής, ο Λούσιος δέχεται σεξουαλική επίθεση από έναν φίλο του

ανίχνευση του ψυχισμού των προσώπων του και στη διεισδυτική ανάλυση της ψυχοσύνθεσής τους –κυρίως του πρωταγωνιστή. Καταδεικνύει τον καθωσπρεπισμό και την υποκρισία που διέπει την αστική κοινωνία²²⁶ και με έμμεσο τρόπο ασκεί κριτική για την πολιτική κατάσταση της εποχής του²²⁷.

Το έργο του Νίκου Χουλιαρά *Ο Λούσιος* απέσπασε θετικές κριτικές. Ο Δημήτρης Καλοκύρης διακρίνει πίσω από τον κεντρικό ήρωα του μυθιστορήματος την ειρωνεία, το χιούμορ, την κίνηση αλλά και την ακινησία του χρόνου. Το βασικό πλεονέκτημα του πεζογραφήματος είναι η εμφατική παρουσία των πολλαπλών υποθέσεων. Συνιστά ένα έργο που υποτίθεται πως περιγράφει κάποιον, ο οποίος υποτίθεται ότι είναι διανοητικά καθυστερημένος και ο οποίος υποτίθεται ότι περιγράφει την πραγματικότητα. *Ο Λούσιος* για τον Καλοκύρη είναι ένα μυθιστόρημα «ναρκοπέδιο» καθώς κυριαρχούν οι αλληπάλληλες υπονομεύσεις: η πραγματικότητα υπονομεύεται από το όνειρο, το όνειρο από τον έρωτα, ο έρωτας από τον εξαναγκασμό και το κράτος από την ελευθερία. Αποτελεί όμως και πολιτικό

Κοντολέοντα, ο οποίος ήταν υπεύθυνος να τον γυρίσει στο σπίτι του: «Τότε εγώ είπα. ‘Ποῦ πᾶμε;’ εἶπα. Κι αὐτός, πού ὁ κύριος Κοντολέοντ τόν εἶπε Κώστα ‘Μή φοβᾶσαι’ μου ’πε. ‘Θά σέ πάω ἐγώ νά δεῖς τό Ρουμανικό’. Καί τό Ρουμανικό σπίτι ἦταν. [...] Τότε αὐτός ὁ Κώστας μου ’πε: ‘Πᾶμε ἐκεῖ πέρα στό ὑπόστεγο;’ Ἐγώ δέν τοῦ ’πα τίποτα, ἀλλά αὐτός μέ τράβηξε ἀπ’ τό χέρι καί μέ πῆγε. [...] Ὑστερα ἦρθε πιό κοντά καί σά νά ’τρεμε λίγο μου φάνηκε. ‘Γιά νά δοῦμε...’ μου ’πε, ‘μπορεῖς νά μέ πάρεις ἀγκότσια;’ ‘Ὁχι, δέν μπορῶ’ τοῦ ’πα ἐγώ, ‘γιατί μικρότερος εἶμαι’. [...] ‘Καί γιατί νά σέ πάρω ἀγκότσια;’ τοῦ ’πα. Αὐτός ὁμως ὁ Κώστας, τίποτα δέν εἶπε, γιατί ἕνας ἄλλος ἦταν πού εἶπε. Δυνατά πολύ κι ἄγρια, τό ’πε. ‘Τί κάνετε ἐσεῖς ἐδῶ ρέ;’ εἶπε. Τότε αὐτός πού ἦταν ὁ Κώστας, μέ τράβηξε δυνατά ἀπ’ τό χέρι καί πεταχτήκαμε ὄξω ἀπ’ τό ὑπόστεγο». Ν. Χουλιαράς, *Ο Λούσιος*, ὁ.π., σελ. 33-35.

²²⁶ Τα άτομα του κοινωνικού περιβάλλοντος μέσα στο οποίο καλείται να επιβιώσει ο Λούσιος, διακρίνονται για την πίστη τους στο Θεό, εν τούτοις η όλη συμπεριφορά τους αντιτίθεται στο χριστιανικό πιστεύω ‘αγαπάτε αλλήλους’: «‘Κύριε Κοντολέοντα’ τοῦ ’πε, ‘πρέπει πρῶτοι ἐμεῖς νά δώσουμε τό καλό παράδειγμα...’ εἶπε, καί σά νά ’τρεμε λίγο μου φάνηκε. [...] ‘Βεβαίως.. κυρία Βερτοδοῦλου’ εἶπε ‘θά φροντίσω ἐγώ’. Τότε αὐτή ἡ γυναίκα εἶπε πάλι. ‘Τό ’ξερα, κύριε Κοντολέοντα, ὅτι δέν πρόκειται νά μέ διαψεύσετε. Ἐξᾴλλου ἐσεῖς, ἔχετε ὀλιγομελή οἰκογένειαν... Φαίνεται πάντως καλό παιδί καί ἥσυχο. Στό χέρι μας εἶναι νά γίνει καί καλός Χριστιανός... κύριε Κοντολέοντα’ εἶπε, καί τό στόμα της ἔτρεμε». Ν. Χουλιαράς, *Ο Λούσιος*, ὁ.π., σελ. 22.

²²⁷ «‘Τί νά ξέρω, ρέ Στέργιο; Τί περιμένεις πιά; Τόσα χρόνια πέρασαν καί δέν ἔγινε τίποτα, τώρα περιμένεις νά γίνεις;... Τί περιμένεις τώρα; Τή νεκρανάσταση περιμένεις;’ ‘Νά σοῦ πῶ... Μάκη...’ ἔκανε νά πει ὁ Στέργιο. ‘ Ἄσ’ το, μωρέ... Τί νά μου πεις;... Μᾶς πούλησαν, ρέ! Δέν τό πῆρες πρέφα;... Μᾶς πούλησαν... ὄλοι! Καί τώρα εἶναι μαντρωμένοι ἐκεῖ ἀπάνω στήν Τασκένδη καί δουλεύουν σάν τά σκυλιά στίς φάμπρικες!... Τρώγονται καί μεταξύ τους κιόλας! Ἄιντε, Στέργιο, σκόλνα... μ’ αὐτά!... Σκόλνα καί κάνε μόκο! Ἐσύ, εἰδικά, κάνε μόκο, κακομοίρη μου, γιατί θά ’χεις ἄσκημα μπλεξίματα!’». Ν. Χουλιαράς, *Ο Λούσιος*, ὁ.π., σελ. 62.

μυθιστόρημα καθώς γίνεται αναφορά στη διαφθορά των πολιτικών, στην Ε.Ρ.Ε. και στη δικτατορία. Ο Λούσιος κατορθώνει να παραμείνει εκτός συστήματος, διατηρώντας την ηθική ακεραιότητά του, αφήνοντας τον κοινωνικό περίγυρο να φθείρεται και να παρακμάζει ηθικά²²⁸.

Με θετικό τρόπο σχολιάζει το έργο και ο Αλέξης Ζήρας, καθώς θεωρεί ότι ήταν ένα πεζογράφημα το οποίο δημιούργησε ιδιαίτερη αίσθηση στο αναγνωστικό κοινό. Δίνει έμφαση στον ελλειμματικό και αποσπασματικό λόγο του Χουλιαρά, στην επιμονή του συγγραφέα να οδηγεί τους ήρωές του σε ονειρικές καταβυθίσεις και στην ανάκληση προσώπων με κύριο μέσο τη μνήμη. Ακόμα και οι περιγραφές των κτισμάτων και του χώρου γίνονται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να αποδίδουν τη ψυχική κατάσταση των προσώπων²²⁹.

Από τα προαναφερθέντα γίνεται αντιληπτό ότι οι συγγραφείς²³⁰ που είχαν διακριτή παρουσία στον χώρο της πεζογραφίας τη δεκαετία του '70 έστρεψαν το ενδιαφέρον τους και τη λογοτεχνική τους παραγωγή προς τον ίδιο τον άνθρωπο και τον εσώτερο εαυτό του²³¹. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί το έργο του Γιώργου Χειμωνά *Ο Γιατρός Ινεότης* (1971), καθώς και το μυθιστόρημα του Νίκου Χουλιαρά *Ο Λούσιος* (1979). Σύμφωνα με τον Χριστόφορο Μηλιώνη «ο πολιτικός προβληματισμός»²³² απωθήθηκε σε απόκρυφες

²²⁸ Δ. Καλοκύρης, «ή σπείρα και ή συντριβή της έξουσίας», *Διαβάζω*, τχ. 29 (1980), σελ. 83-84.

²²⁹ Α. Ζήρας, «Χουλιαράς Νίκος», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, ό.π., σελ. 2375.

²³⁰ Κατά τον Αλέξη Ζήρα οι ποιητές που εμφανίστηκαν τη δεκαετία του '70, γεννήθηκαν στο διάστημα 1940-1955 και πρωτοεμφανίστηκαν στα γράμματα την περίοδο 1967-1974, έχουν προσδιοριστεί με τρεις όρους: «Γενιά της Αμφισβήτησης», «Τρίτη Μεταπολεμική Γενιά» και «Γενιά του '70». Βλ. Μ. Μάλλη, «Τεχνοτροπικές κατευθύνσεις στην ποίηση της γενιάς του '70», στο *Διαδρομή στην Ποίηση: Από τον Μεσοπόλεμο στη Γενιά του '70. Ποιήματα* Ποιητικής (Κύκλος ομιλιών, Φεβρουάριος - Δεκέμβριος 2004), επιμ. Α. Ροζενμπεργκ, Πειραιάς: Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη, 2009, σελ. 101-134 (εδώ: σελ. 102). Σχετικά με τους χαρακτηρισμούς που αποδίδονται στην ποιητική γενιά της δεκαετίας του '70 βλ. επίσης Κ. Γ. Παπαγεωργίου, *Η γενιά του '70: Ιστορία – Ποιητικές διαδρομές*, Αθήνα: Κέδρος, 1989, σελ. 27-34.

²³¹ Ο Mario Vitti αναφερόμενος στα κυρίαρχα γνωρίσματα της Μεταπολεμικής Πεζογραφίας επισημαίνει ότι: «Ο οικογενειακός πυρήνας έχει αποσυντεθεί: με το κέντρο της ζωής να μετατοπίζεται στην ευρύτερη κοινωνική ομάδα ενώ [...] η αναπαράσταση της πραγματικότητας μεταφέρεται από τα εξωτερικά δρώμενα στον εσωτερικό κόσμο του ήρωα [...]». Μ. Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σελ. 546-548.

²³² Σχετικά με την περιρρέουσα πολιτική ατμόσφαιρα της δεκαετίας του '70, ο Παναγιώτου σημειώνει: «Το γεγονός του Πολυτεχνείου σημαδεύει το τέλος των ανοιχτών συγκρούσεων μαζών με ένοπλα τμήματα και υποδείχνει την ανάγκη ριζικών μεταβολών στην τρέχουσα στρατηγική των μαζικών κινητοποιήσεων.

γωνίες²³³ και αναπληρώθηκε από συναισθηματικά πλέγματα, που διαβαθμίζονται από τον εσωτερικό διχασμό ως τον αμοραλισμό και τον κυνισμό»²³⁴.

Σχολιάζοντας τις συνθήκες τις οποίες βίωσαν οι μεταπολεμικοί συγγραφείς, ο Ιωάννης Παναγιωτόπουλος αναφέρει ότι «όλη η στυφή πείρα της ζωής βρίσκεται στην καρδιά και στα χείλη τους· δεν έχουν τίποτε να πιστέψουν και τίποτε να ελπίσουν. Οι διαψεύσεις υπήρξαν τόσες πολλές, ώστε σιγά σιγά καταστάλαξε μέσα τους η πεποίθηση ότι δεν υπάρχει έγκυρη και ασάλευτη αξία, δεν υπάρχει αλήθεια αδιάψευστη»²³⁵. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο –φθοράς και ηθικής παρακμής– κινούνται οι ήρωες του Γιώργου Ιωάννου στη συλλογή διηγημάτων του *Η Σαρκοφάγος* (1971).

Οι συγγραφείς, αντιλαμβανόμενοι την περιρρέουσα κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα, αποφεύγουν να αρθρογραφήσουν γύρω από εθνικά, κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα²³⁶. Το συγγραφικό τους ενδιαφέρον στρέφεται σε νέες θεματικές όπως: το άγχος και η μοναξιά του σύγχρονου ανθρώπου, ο τρόμος των πυρηνικών εξοπλισμών, η

Χρησιμοποιήθηκε ως σημείο ‘λογοτεχνικής’ αναφοράς με τέτοια συχνότητα, ώστε τόσο ποσοτικά –από την ταχύτητα κυκλοφορίας του– όσο και ποιοτικά –από τις εναλλαγές της χροιάς του– να απομειώνεται και να περιβάλλεται την αχλύ μυθικού φαινομένου». Βλ. Γ. Α. Παναγιώτου, *Γενιά του '70: Πεζός λόγος*, ό.π., σελ. 28.

²³³ Χαρακτηριστικό παράδειγμα άσκησης κριτικής της πολιτικής κατάστασης της εποχής αποτελεί το έργο της Μ. Δούκα, *Αρχαία σκουριά* (1979).

²³⁴ Χ. Μηλιώνης, *Υποθέσεις – Δοκίμια*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1983, σελ. 16-17.

²³⁵ Ε. Κοτζιά, *Ιδέες και αισθητική: Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι (1930-1974)*, Αθήνα: Πόλις, 2006, σελ. 199. Ο Κώστας Παπαγεωργίου επισημαίνει την κυρίαρχη παρουσία μιας εφιαλτικής ατμόσφαιρας που είχε δημιουργήσει το βεβαρυμμένο πολιτικό παρελθόν της Ελλάδας τη δεκαετία του '70, καθώς και το ανεξήγητο αίσθημα φόβου που ένιωθαν οι ποιητές για γεγονότα τα οποία δεν είχαν βιώσει: «[...] τά γεγονότα της Κατοχής, της Αντίστασης, του Έμφυλιου και όλα όσα τραγικά έπακολούθησαν δεν βιώνονται όπως είναι ενόητο, άμέσως από τους ποιητές [...]. Έντούτοις, όλα αυτά μαζί, καθώς και ο καταθλιπτικός άποηχός τους, συμβάλλουν στην δημιουργία μιᾶς βαριάς κάποτε εφιαλτικής ατμόσφαιρας ή όποια, με τήν σειρά της, επιβάλλει τήν πρόωρη γνώση τῶν στοιχείων – γεγονότων πού την συνθέτουν. [...] Κάτι σάν ἕνας φόβος διάχυτος, ἀσαφής καί ἀπροσδιόριστος ἤ, καλύτερα, σάν μία αἴσθηση φόβου πού εἶναι δύσκολο ἄν ὄχι ἀδύνατο, νά ἐξηγηθεῖ καί νά αἰτιολογηθεῖ λογικά». Κ. Γ. Παπαγεωργίου, *Η γενιά του '70: Ιστορία – Ποιητικές διαδρομές*, ό.π., σελ. 18-19.

²³⁶ Σύμφωνα με την Ελισάβετ Κοτζιά αν διατρέξει κανείς τα περισσότερα από τα μεταπολεμικά περιοδικά *Εποχές* (1963-1967), *Διαγώνιος* (1958-1962, 1965-1974), *Ενδοχώρα* (1959-1967), δεν συναντά στις σελίδες τους σχετική δοκιμογραφία. Ε. Κοτζιά, *Ιδέες και αισθητική: Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι (1930-1974)*, ό.π., σελ. 203.

παντοδυναμία της μηχανής στον μεταπολεμικό κόσμο»²³⁷. Ο πρωταγωνιστής του έργου του Πέτρου Αμπατζόγλου *Η γέννηση του σούπερμαν* (1972), Πέτρος, αποκτά υπερφυσικές ιδιότητες, κινείται σε διαφορετικά χρονικά επίπεδα προκειμένου να αντιμετωπίσει τόσο τη μοναξιά και την απομόνωση που ταλανίζει το άτομο όσο και την ανεξέλεγκτη πρόοδο της τεχνολογίας η οποία οδηγεί στην υποβάθμιση της θέσης του στην κοινωνία.

Παράλληλα με την υποχώρηση του πολιτικού ενδιαφέροντος, οι συγγραφείς αυτής της περιόδου, σύμφωνα με τον Παναγιώτη Μαστροδημήτρη, αντιμετωπίζουν τη σύγχρονη εποχή «με έναν συνδυασμό αναγνώρισης των προοδευτικών εξελίξεών της και κριτικής των εμφανών ή λανθανουσών ανεπαρκειών και στρεβλώσεών της»²³⁸. Έλκονται από τη συμπεριφορά και τη στάση ζωής των περιθωριακών ομάδων, ενώ εισάγουν στη θεματογραφία τους και το φαινόμενο του οικονομικού μετανάστη στη προσπάθειά τους να κατανοήσουν την *ετερότητα* σε όλες τις εκφάνσεις της. Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα αποτελούν το έργο του Δημήτρη Νόλλα *Πολυζένη* (1974) και το μυθιστόρημα του Αντώνη Σουρούνη *Οι συμπαίχτες* (1977). Επιπρόσθετα, απεικονίζουν τη ρηχότητα και τη σπασμωδικότητα που διατρέχει, όχι μόνο τα ερωτικά ήθη²³⁹, αλλά και τις ανθρώπινες σχέσεις συνολικά²⁴⁰.

Οι λογοτέχνες της δεκαετίας του '70 –κυρίως την περίοδο της Μεταπολίτευσης– μέσα από τα έργα τους επικρίνουν –ο καθένας με το δικό του ιδιότυπο τρόπο έκφρασης– τον εκσυγχρονισμό και την καταναλωτική ευημερία²⁴¹ που διακρίνει την εποχή και οδηγεί στη

²³⁷ Ε. Κοτζιά, *ό.π.*, σελ. 203.

²³⁸ Π. Δ. Μαστροδημήτρη, *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Φιλολογία*, *ό.π.*, σελ. 249.

²³⁹ Ο Mario Vitti επισημαίνει το γεγονός ότι οι νέοι δεν παραδίδονται αμαχητί στον κόσμο των ενηλίκων. Η αμφισβήτησή τους στρέφεται είτε στο πολιτικό *status quo* (Καθεστώς των Συνταγματαρχών), είτε λοξοδρομεί προς τη σεξουαλική πρόκληση και σε φεμινιστικές διεκδικήσεις. Μ. Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, *ό.π.*, σελ. 560.

²⁴⁰ Π. Δ. Μαστροδημήτρη, *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Φιλολογία*, *ό.π.*, σελ. 249-251. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποδυνάμωσης του οικογενειακού πυρήνα και της φθοράς που διακρίνει τις ανθρώπινες σχέσεις αποτελεί η συλλογή διηγημάτων του Κώστα Ταχτσή *Τα ρέστα* (1972), το έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος* (1976) και η συλλογή διηγημάτων της Μαρίας Μήτσορα, *Άννα, να ένα άλλο* (1978).

²⁴¹ Σύμφωνα με τον Κώστα Παπαγεωργίου με την άνοδο των συνταγματαρχών οι ποιητές: «άντιλαμβάνονται τό σαθρό υπόβαθρο τῆς κακόγουστης καί, ἐπιφανειακῶς, ἀπαστράπτουσας ‘ἀνάπτυξης’ καί τῆς καταναλωτικῆς καί καταναλωνόμενης ‘εὐημερίας’». Παρατηρεῖται ἡ εκδήλωση μίας «ἀρνητικῆς στάσης – διαθέσης στό τερατωδῶς δύσμορφο, κτηνώδες καί ἀπάνθρωπο σύμπλεγμα πού συνέθεταν ὁ στρατός καί ὁ καταναλωτισμός· ἡ

φθορά των συνειδήσεων²⁴². Σ' ένα τέτοιο πλαίσιο κινείται ο Βλάσης στο έργο του Μένη Κουμανταρέα *Βιοτεχνία υαλικών* (1975). Εν αντιθέσει με τη Μπέμπα, παρουσιάζεται αδύναμος να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις της σύγχρονης ζωής, απομονώνεται, χάνει την ψυχική του ισορροπία και οδηγείται σε μορφές κοινωνικής παθολογίας.

Τα έργα των συγγραφέων της δεκαετίας του '70 δεν αποτελούν ιστορική μαρτυρία των σύγχρονων γεγονότων –οι συγγραφείς δεν επιδιώκουν να αφηγηθούν τα γεγονότα με αντικειμενικό τρόπο. Στη δική τους θεώρηση και κριτική οπτική της κοινωνίας μείζονος σημασίας είναι ο υποκειμενικός, προσωπικός τρόπος με τον οποίο βιώνουν τον κόσμο, έναν κόσμο τον οποίο επιχειρούν να αποτυπώσουν συγγραφικά μέσα από τα πεζογραφικά τους έργα²⁴³. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της υποκειμενικότητας που διακρίνει τον τρόπο θεώρησης της πραγματικότητας αποτελεί το έργο του Άρη Αλεξάνδρου *Το κιβώτιο* (1975) και το μυθιστόρημα του Αντρέα Φραγκιά ο *Λοιμός* (1972).

Γενικά, όπως επισημαίνουν αρκετοί γραμματολόγοι, η πεζογραφία κατά τη διάρκεια της

φανερή καί η συγκαλυμμένη βία». Κ. Γ. Παπαγεωργίου, *Η γενιά του '70: Ιστορία – Ποιητικές διαδρομές*, ό.π., σελ. 21.

²⁴² «Την περίοδο της Μεταπολίτευσης η καταναλωτική ευημερία οδηγεί στην 'σχιζοφρένεια' των ενόχων –οι ποιητές από τη μια καταγγέλλουν τα υλικά αγαθά και από την άλλη τα απολαμβάνουν. Μ. Μάλλη «Τεχνοτροπικές κατευθύνσεις στην ποίηση της γενιάς του '70», στο *Διαδρομή στην Ποίηση: Από τον Μεσοπόλεμο στη Γενιά του '70 – Ποιήματα Ποιητικής* (Κύκλος ομιλιών, Φεβρουάριος – Δεκέμβριος 2004), ό.π., σελ. 104. Ο Κώστας Παπαγεωργίου επισημαίνει το αίσθημα της ενοχής το οποίο βιώνουν οι ποιητές της δεκαετίας του '70 και εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζουν τα πράγματα: «Οι βιοτικές ανάγκες ικανοποιούνται, πλέον, σ' έναν άρκούντως ευπρόσωπο βαθμό, ενώ οι δυνατότητες που παρέχονται για μόρφωση, επικοινωνία [...] είναι, άσυγκριτως μεγαλύτερες. Σ' αυτό, ακριβώς, τό σημείο· κατά τά πρώτα, κιάλας, στάδια τής 'υποχρεωτικής' άποδοχής τοῦ 'προσφερόμενου' ύψηλότερου βιοτικοῦ επίπεδου [...] έμφιλοχωρεῖ τό πρωτοεμφανιζόμενο στοιχείο τής ένοχης. [Οι ποιητές τής δεκαετίας του '70 εκδηλώνουν] άρνηση-άντίσταση άπέναντι στά πολυπλόκως άφομοιωτικά καί άλλοτριωτικά [...] τεκταινόμενα (ανάπτυξη καί έξάπλωση τοῦ καταναλωτισμοῦ, διάχυτη αίσθηση περί τοῦ άνέφικτου μιᾶς στοιχειώδους ποιοτικῆς άναβάθμισης τής ζωῆς και, κατ' επέκτασιν τής καθημερινότητας [...])». Κ. Γ. Παπαγεωργίου, *Η γενιά του '70: Ιστορία – Ποιητικές διαδρομές*, ό.π., σελ. 38, 20.

²⁴³ Ο Roderick Beaton σημειώνει σχετικά: «Αν και σε κάποιο βαθμό τα περισσότερα μυθιστορήματα αποτελούν μαρτυρία των σύγχρονων γεγονότων, κανένα δεν επιδιώκει την αυθεντική αντικειμενικότητα, που ήταν το σήμα κατατεθέν των μυθιστορηματικών 'μαρτυριών' της Μικρασιατικής Καταστροφής και του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου στη δεκαετία του '40 και του '50. Θεματικός πυρήνας όλων αυτών των μυθιστορημάτων δεν είναι τα ίδια τα γεγονότα. Είναι ο τρόπος με τον οποίο ορισμένα άτομα βλέπουν αυτά τα γεγονότα και μετά τα αφηγούνται». R. Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία (1821-1992)*, ό.π., σελ. 355-356.

δεκαετίας του 1970 αποφεύγει τον ανεξέλεγκτο πειραματισμό, χωρίς, όμως, να επιστρέφει απόλυτα στα προηγούμενα λογοτεχνικά ρεύματα. Υιοθετείται ο μοντερνισμός²⁴⁴ και συνάμα αποπειράται η σύνθεση του παλαιού με το νέο²⁴⁵. Τα κύρια χαρακτηριστικά –αν και δύσκολο να παρουσιαστούν συνοπτικά– αφορούν στην μελέτη του αλλόκοτου, στην έννοια της ετερότητας, στον σχολιασμό των ερωτικών ηθών, στη δυναμική μεταξύ των φύλων²⁴⁶, αλλά και στην έννοια του μετανάστη²⁴⁷. Τα προαναφερθέντα ιδιότυπα χαρακτηριστικά του μυθιστορήματος της Μεταπολίτευσης απηχούν και στην *Κασσάνδρα και το Λύκο* που εκδίδεται στα Ελληνικά το 1976. Η αφηγήτρια και συνάμα πρωταγωνίστρια του έργου αφηγείται αποσπασματικά, χρησιμοποιώντας σχετικά λιτή γλώσσα και δίνοντας έμφαση στην προσωπική οπτική της για την πραγματικότητα. Το ρεαλιστικό αναμειγνύεται με το φανταστικό (λ.χ. η πρωτοφανής ωριμότητα της Κασσάνδρας σε σχέση με την ηλικία της) και, ταυτόχρονα, εκτίθεται η μεγαλοαστική ηθική, μέσω της παρουσίασης της βιαιότητας της σεξουαλικότητας και του παραλογισμού των κοινωνικών συμβάσεων. Αυτή τη σύγκρουση της προσωπικής οπτικής με την πραγματικότητα, ώστε να εκτεθεί η ανουσιότητα των κοινωνικών συμβάσεων, παρατηρείται και στο έργο του Ν. Χουλιαρά, *ο Λούσιας*, το οποίο εκδίδεται το 1979²⁴⁸.

²⁴⁴ Οι μελετητές του κινήματος του μοντερνισμού υποστήριζαν ότι ο μοντερνισμός είχε ως απώτερη επιδίωξη την ανατροπή παγιωμένων μορφών και την προσθήκη πρωτοποριακών στοιχείων. Εν τούτοις στη λογοτεχνία θεωρήθηκαν υποστηρικτές του μοντερνισμού συγγραφείς οι οποίοι, αν και δεν άλλαξαν τη μορφή των πεζογραφημάτων τους, υιοθέτησαν μια νέα θεματική (Κάφκα, Προυστ, Μαν κ.ά.). Σ. Ν. Φιλιππίδης, «Για μια ιστορία της ελληνικής πειραματικής πεζογραφίας κατά την περίοδο 1944-1974», στο *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα: Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012, σελ. 257-280 (εδώ σελ. 261).

²⁴⁵ Ο Π. Δ. Μαστροδημήτρης σημειώνει: «Οι κύριοι εκπρόσωποι της γενιάς αυτής έχουν θητεύσει στον αμιγέστερο πεζογραφικό μοντερνισμό, αλλά και αντιλαμβάνονται ότι οι μέγιστες πράξεις του είχαν συντελεστεί πριν από αυτούς. Προκρίνουν μια συνέχεια που θα ενσωματώνει τώρα την εμπειρία τόσο του μοντέρνου όσο και του ισχυρού παραδοσιακού σε ανανεωτικά ‘τρίτα’ σχήματα». Π. Δ. Μαστροδημήτρης, *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Φιλολογία*, ό.π., σελ. 249. Πρβλ. και τα σχόλια του Μ. Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σελ. 555-558.

²⁴⁶ Αξίζει να αναφερθεί η μεγάλη επιρροή που είχε το έργο της Simone de Beauvoir, *Το Δεύτερο Φύλο*, που εκδόθηκε το 1949. Για τον φεμινισμό εν γένει και την προβληματολογία του ορισμού του, βλ. μεταξύ άλλων Κ. Offen, «Defining Feminism: A Comparative Historical Approach», *Signs*, 14/1 (1988), σελ. 119–157.

²⁴⁷ Βλ. μεταξύ άλλων Π. Δ. Μαστροδημήτρης, *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Φιλολογία*, ό.π., σελ. 251.

²⁴⁸ Βλ. και τα σχόλια του R. Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία (1821-1992)*, ό.π., σελ. 358.

Αν και η ίδια η συγγραφέας δεν έχει αναφερθεί στις λογοτεχνικές επιρροές της από τους Έλληνες δημιουργούς, το πρώτο έργο της –για το οποίο θα γίνει αναλυτική αναφορά σε επόμενο κεφάλαιο της παρούσας μελέτης– συμβαδίζει με τις γενικές τάσεις της ελληνικής πεζογραφίας, όπως αυτή διαμορφώνεται κατά τη διάρκεια της Χούντας και στις αρχές της Μεταπολίτευσης. Η ιδιαιτερότητα, όμως, αυτής της περιόδου, όπως τονίστηκε και παραπάνω, είναι η εσωτερικότητα στη γραφή και η απουσία μίας αυστηρά καθορισμένης λογοτεχνικής κίνησης ή ομάδας. Σε αυτό το πλαίσιο, η *Κασσάνδρα και ο Λύκος* απηχεί τόσο τις τάσεις του ιστορικού πλαισίου στο οποίο συντέθηκε, όσο και αφηγικά ουσιαστικά την ένταξή της σε κάποιο συγκεκριμένο λογοτεχνικό κίνημα. Πάντως, αυτή η έμφαση στον εσωτερικό κόσμο και στην υποκειμενική οπτική της πραγματικότητας εξυπηρετεί την έρευνά μας, διότι αναδεικνύει τον χαρακτήρα, υποβαθμίζοντας την ανάγκη για υποταγή του σε ρεαλιστικές αφηγήσεις ή καταστάσεις. Υπό αυτή την έννοια, η άποψη της πρωταγωνίστριας διαμορφώνει και αντικατοπτρίζεται στην πραγματικότητα που βιώνει, αναδεικνύοντας πιο emphaticά τον χαρακτήρα της.

III. Η Κριτική απέναντι στο σύνολο των μυθιστορημάτων της Μαργαρίτας Καραπάνου

Η Κασσάνδρα και ο Λύκος σηματοδοτεί την έναρξη της συγγραφικής πορείας της Μαργαρίτας Καραπάνου²⁴⁹. Εκδόθηκε το 1974 στην Αμερική (σε μετάφραση Νίκου Γερμανάκου), από τον εκδοτικό οίκο Harcourt Brace-Jovanovich²⁵⁰. Την ίδια περίοδο μεταφράστηκε και κυκλοφόρησε και σε άλλες χώρες του εξωτερικού (Γαλλία²⁵¹, Αγγλία κ.ά.)²⁵². Στην Ελλάδα, λόγω των πολιτικών καταστάσεων, εκδόθηκε δύο χρόνια αργότερα, το

²⁴⁹ Η Μαργαρίτα Καραπάνου αναφέρει σε συνέντευξή της ότι η μητέρα της, Μαργαρίτα Λυμπεράκη, δεν γνώριζε ότι είχε ήδη γράψει και είχε στείλει το πρώτο της πεζογράφημα, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, στον εκδοτικό οίκο Laffont. Ο λόγος για τον οποίο δεν της είχε αποκαλύψει την ύπαρξη αυτού του βιβλίου, ήταν γιατί δεν ήθελε να παρέμβει κανείς σε κάτι που θεωρούσε αποκλειστικά δικό της: «[...] Δεν ήθελα να επέμβει κανείς σε κάτι που θεωρούσα αποκλειστικά δικό μου. *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος* βγήκε σαν μέσα σε ύπνωσι. Μέσα σε μια νύχτα έγραψα τη μισή. Μετά, βέβαια, για να την τελειώσω χρειάστηκα τρία χρόνια... Όχι, έγινα συγγραφέας άθελά μου, δεν το επιδίωξα επηρεασμένη από τη μητέρα μου». Β. Γεωργακοπούλου, «Αν βοηθούσαμε ο ένας τον άλλον...», *Ελευθεροτυπία*, 24/3/1988, σελ. 28.

²⁵⁰ Η εν λόγω έκδοση περιλαμβάνει μόνο πενήντα έξι κεφάλαια, καθώς δύο κεφάλαια –πολιτικού κυρίως περιεχομένου– έχουν παραλειφθεί. C. Bogdanou, *Revisioning Cassandra: Defying Daughters and Master Narratives in Florence Nightingale's "Cassandra" and Margarita Karapanou's Cassandra and the Wolf*, Διδακτορική Διατριβή, Los Angeles: University of California, 2004, σελ. 283. Συγκεκριμένα, δεν περιλαμβάνονται τα κεφάλαια τα οποία τιτλοφορούνται «Το συννεφάκι» και «Ο Διογένης». Στο κεφάλαιο «Το συννεφάκι» παρωδείται ο θεσμός της οικογένειας και η θρησκεία, ιδεώδη τα οποία το καθεστώς των Συνταγματάρχων εξυμνούσε, ενώ στο κεφάλαιο «Ο Διογένης» η Μαργαρίτα Καραπάνου καυτηριάζει, καταδικάζει, παρωδεί τον τρόπο με τον οποίο η Δικτατορία ασκούσε την εξουσία και η οποία περιελάμβανε βασανιστήρια, εγκλεισμούς, διώξεις σε όσα πρόσωπα αντιστέκονταν στο αυταρχικό καθεστώς: «‘Διογένη παίζουμε την ασφάλεια;’ ‘Ναιαι!’ [...] ‘Μια μέρα σε πιάσανε...’ ‘Για να πω τα μυστικά του κυρίου Φουντουκίδη, που είναι αριστερόχειρ και που δεν αγαπάει τις αγκινάρες και τη Διχταχτορία...’ [...] ‘Και τότε τι σου κάνανε, Διογένη, πες μου, τι σου κάνανε;’ ‘Με κατεβάσανε στο Ζωολογικό Κήπο που είχε φτιάξει κάτω στο υπόγειο. Στα κλουβιά είχαν ανθρώπους, μαϊμούδες και παπαγάλους, κι ένας ουραγοκόταγκος τους έδινε φιστίκια, τους δάγκωνε και τους χτυπούσε...’». Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, ό.π., σελ. 139-140.

²⁵¹ Σύμφωνα με τον Βασίλη Κιμούλη μέσα από τις σελίδες της γαλλικής *Le Figaro* (4/6/1976) *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος* χαρακτηρίστηκε ως ένα βιβλίο «αιχμηρό», «απρόβλεπτο», ένα πεζογράφημα στο οποίο «κάθε σελίδα έχει τη σεξουαλική φόρτιση των ‘εξομολογήσεων’ της Άννας Ο. στον Φρόιντ». Β. Κιμούλης, «8 χρόνια από τον θάνατο της Μαργαρίτας Καραπάνου: ‘Αισθάνομαι νικήτρια, αλλά με την πολύ βαθιά έννοια’». *Lifo.gr*. Δημοσιεύθηκε 2/12/2016. Ανακτήθηκε 17/5/2017, από https://www.lifo.gr/articles/san_simera/123764.

²⁵² Κ. Καρακώτιας, «Σπουδή στην παράνοια», *Η Αυγή*, 25/11/1999, σελ. 19. Βλ. επίσης Β. Γεωργακοπούλου, «Αν βοηθούσαμε ο ένας τον άλλον...», ό.π., σελ. 28. *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος* μεταφράστηκε και στα

1976, από τις εκδόσεις Ερμής. Αποτέλεσε έργο το οποίο, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει η Όλγα Σελλά: «[...] τάραξε τα νερά της μεταπολιτευτικής εκδοτικής πραγματικότητας. Έφερνε νέα φόρμα, νέα γλώσσα, και όταν όλοι κοιτούσαν προς τα ‘έξω’ προς τα κοινά, η Μαργαρίτα Καραπάνου κοιτούσε προς τα μέσα. Προς τον εαυτό της. Με τόλμη και ειλικρίνεια»²⁵³.

Η Κασσάνδρα και ο Λύκος είναι η ιστορία ενός εξάχρονου κοριτσιού το οποίο μεγαλώνει μέσα σε ένα μεγαλοαστικό περιβάλλον, όπου κυριαρχεί η υποκρισία και ο καθωσπρεπισμός. Η σπονδυλωτή διάρθρωση του έργου δίνει την αίσθηση του κατακερματισμού, καθώς η πλοκή εκτυλίσσεται μέσα από μικρά επεισόδια, χωρίς καμία εσωτερική συνοχή. Η απουσία της μητέρας της, που διατρέχει όλες τις σελίδες του έργου, αναγκάζει την ανήλικη Κασσάνδρα να αντιμετωπίσει εντελώς μόνη τον διεφθαρμένο κόσμο των ενηλίκων, να συνυπάρξει με τον δικό της *λύκο*²⁵⁴. Αδυνατεί να κατανοήσει την *ανώριμη ωριμότητα* των

ισραηλινά από την Γιαέλ Νταγιάν, την περίοδο κατά την οποία στην Ελλάδα το έργο είχε ήδη πραγματοποιήσει τρεις εκδόσεις σε διάστημα λιγότερο από ένα χρόνο. Τήλεφος, «Η επιτυχία της ‘Κασσάνδρας’», *Η Καθημερινή*, 22/5/1977, σελ. 6. Η Μαργαρίτα Καραπάνου, κατά τη διάρκεια παραμονής της στο Παρίσι και αφού είχε μεταφραστεί το έργο της *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος* στα γαλλικά [τη μετάφραση την είχε κάνει η ίδια η συγγραφέας], αποφάσισε να στείλει ένα αντίτυπο στον πατέρα της με την ακόλουθη αφιέρωση: «Στὸ μπαμπά μου, μὲ τὴν ἐλπίδα πὼς θὰ τὸν κάνω νὰ γελάσει». Μ. Καραβία, «Η κρυφή γοητεία της Κασσάνδρας», *Γυναίκα*, τχ. 704 (1977), σελ. 8-9 (εδώ: σελ. 8).

²⁵³ Ο. Σελλά, «Η ζωή της ήταν αγρίως απίθανη», *ό.π.*, σελ. 24. Η Μικέλα Χαρτουλάρη, αναγνωρίζει τον ιδιαίτερο αντίκτυπο που είχε στο αναγνωστικό κοινό το έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, υποστηρίζει όμως ότι το βιβλίο αυτό δεν μπόρεσε να σώσει τη συγγραφέα από την ταραγμένη ψυχική κατάσταση την οποία βίωνε. Παρατηρεί σχετικά: «Το πρώτο της βιβλίο, η ασεβής *Κασσάνδρα και ο λύκος* [...] δυναμιτίζει τον ασφυκτικό κόσμο των μεγάλων, τάραξε τα λογοτεχνικά νερά, κι όμως εκείνη δεν καταφέρνει να στηριχτεί πάνω του για να ξεφύγει από τη νευρώσή της». Μ. Χαρτουλάρη, «Μαργαρίτα Καραπάνου: μία συγγραφέας αναδύεται μέσα από την κατάθλιψη», *ό.π.*, σελ. 1.

²⁵⁴ Η Μαργαρίτα Καραπάνου σε συνέντευξη που είχε δώσει στη Μαρία Καραβία είχε αρνηθεί κάθε σύνδεσή της με την Κασσάνδρα: «Η πρόθεσή μου ήταν να δείξω τὸν παιδικὸ κόσμο, ὅπως τὸν βλέπει ἓνα παιδί. Ὅχι μὲ τὶς λανθασμένες διαστάσεις, πὸς τὸν βλέπουμε ἔμεϊς. Θέλησα ἰδίως νὰ δείξω πὼς ἓνα παιδί βλέπει τοὺς μεγάλους. Καὶ πὼς τὸ ἐπηρεάζει ἡ ὑποκρισία τους. Γιατί, πίσω ἀπ’ αὐτὸ πὸς ὀνομάζουμε ‘ἠθικὲς ἀξίες’, ὑπάρχει συχνὰ μόνο, ἡ καταπίεση. [...] Χρησιμοποίησα σὰν ἐρέθισμα τὶς δικές μου ἐμπειρίες. Ἀλλὰ ἡ ζωὴ τῆς Κασσάνδρας δὲν εἶναι ἡ δική μου ἡ ζωή». Μ. Καραβία, «Η κρυφή γοητεία της Κασσάνδρας», *ό.π.*, σελ. 9. Βλ. επίσης τη συνέντευξη που είχε δώσει στην Ήρα Φελουκατζή, όπου διατυπώνει την άποψη ότι *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος* ασκεί κριτική σε μια συγκεκριμένη κοινωνική τάξη (αστική), ενώ θεωρεί ότι η Κασσάνδρα «είναι πολύ

μεγάλων και βιώνει έντονα το αίσθημα της μοναξιάς, της σκληρότητας και της απόρριψης από το πρώτο «αντικείμενο» αγάπης της, τη μητέρα της. Κατά συνέπεια, επιλέγει να εγκλωβιστεί μέσα στον δικό της απρόσωπο αλλά και ταυτόχρονα εύθραυστο περιχαρακωμένο κόσμο²⁵⁵.

Ο Γιώργος Πηλιχός, μέσα από την κριτική του, επαινεί τη συγγραφική δεινότητα της Μαργαρίτας Καραπάνου, η οποία αναδεικνύεται από το πρώτο της μυθιστόρημα. Εστιάζει στη διττή ταυτότητα του έργου, που κινείται σε δύο επίπεδα: ψυχολογικό – ψυχαναλυτικό, κοινωνικό – πολιτικό. Το χαρακτηρίζει ως «παιδικοφανές» –απευθυνόμενο σε αναγνωστικό κοινό ενηλίκων– και επισημαίνει την πρόθεση της συγγραφέως να αναδείξει την υγιή αντίδραση του παιδιού που έρχεται αντιμέτωπο με τον παράλογο και καταπιεστικό κόσμο των ενηλίκων και που τελικά αφομοιώνεται, αντιμετωπίζοντας το *παράλογο* ως *φυσιολογικό*²⁵⁶.

Η Μαρία Καραβία εστιάζει στο ιδιότυπο χιούμορ που διακρίνει το έργο, μέσα από το οποίο η συγγραφέας αποκαλύπτει τον αφόρητα καταπιεστικό κόσμο της μεγαλοαστικής τάξης και το αδιέξοδο στο οποίο βρίσκεται το ανήλικο παιδί. Μέσα από τις σελίδες του βιβλίου, ο αναγνώστης μπορεί να ανακαλύψει πτυχές του εαυτού του, να αναβιώσει στιγμές από την παιδική του ηλικία, να γυρίσει τον χρόνο πίσω, να ταυτιστεί είτε με το θύμα είτε με τον θύτη. Η Μαργαρίτα Καραπάνου κατακεραυνώνει την ηθική των ενηλίκων, αλλά ταυτόχρονα *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος* αποτελεί και ένα «ντοκουμέντο» για την «έμφυτη σκληρότητα των μικρών», ένα έργο που αποκτά διαστάσεις *υπαρξιακές*. Σύμφωνα με την Καραβία, όταν ένας Ισπανός αναγνώστης διάβασε το βιβλίο, το χαρακτήρισε ως μια «σπουδή

κοντά στην αντιψυχιατρική, όπου ο τρελός είναι ο πιο λογικός απ' όλους». Η. Φελουκατζή, «*Η ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ ΚΑΙ Ο ΛΥΚΟΣ*, Η... η Κοινωνία της Αρπαγής», *ό.π.*, σελ. 30.

²⁵⁵ Σε χειρόγραφο της συγγραφέως που αναζητήσαμε στο Ε.Λ.Ι.Α., με ημερομηνία 29 Αυγούστου 1973 και υπό τον τίτλο «Σημειώσεις» [τηρούμε την ορθογραφία του πρωτοτύπου], η Μαργαρίτα Καραπάνου αποτυπώνει τις σκέψεις και τον τρόπο με τον οποίο προσπαθούσε να αποδώσει την κεντρική ηρωίδα της, κατά τη διάρκεια συγγραφής του βιβλίου. Παρατηρεί σχετικά: «Σ' όλο τό βιβλίο τό παιδί δέν κλαίει ούτε μία φορά. Αυτό είναι ή φρίκη. Κέφι... Κέφι... Κέφι... [...]. Η ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ ΜΑΝΑ: Το βασικό πρόσωπο: δεν είναι ποτέ παρούσα. [...] Αλλά είναι πάντα πίσω απ' όλα. [...] Είναι my alter ego. Έχει τ' όνομά μου. Πρέπει συνεχώς ό άναγνώστης νά τήν αίσθάνεται γύρω μου και μέσα μου. Μ. Καραπάνου, «Σημειώσεις», Αρχείο Μ. Καραπάνου, Ε.Λ.Ι.Α.

²⁵⁶ Γ. Πηλιχός, «Η 'Κασσάνδρα και ο Λύκος': Μυθιστόρημα Ελληνίδας συναρπάζει τους Γάλλους: Η τόλμη και η φαντασία της Μαργαρίτας Καραπάνου», *Τα Νέα*, 27/3/1976, σελ. 2.

θανάτου», ενώ για τον Ανδρέα Κέδρο *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος* είναι «ό πρόωρος έλεγχος του πόνου. Ένα έργο τελειωμένο, μιās κρυφής γοητείας, που αφήνει βαθειά σημάδια στην ευαισθησία του αναγνώστη. Αντλώντας μέσα από τις αναμνήσεις της, ή συγγραφέας αποδίδει τὸ παλλόμενο ὄραμα μιās ὀδυνηρῆς παιδικῆς ἡλικίας»²⁵⁷.

Η Ήρα Φελουκατζή εστιάζει στις αμφίσημες καταστάσεις που κυριαρχούν στο μυθιστόρημα της Καραπάνου *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*. Η κεντρική πρωταγωνίστρια, η μικρή Κασσάνδρα²⁵⁸, κινείται συνεχώς ανάμεσα σε δύο κόσμους: του ονείρου και της σκληρῆς πραγματικότητας, έτσι ὡπως διαμορφώνεται από τον κόσμο των ενηλίκων οι οποίοι εγκατοικούν σε έναν παράλογο κόσμο. Οι λύκοι, σύμφωνα με την Φελουκατζή, είναι ὅλοι οι ενήλικες οι οποίοι δεν δίνουν σημασία στις ανάγκες ενός μικρού παιδιού και, προκειμένου να ικανοποιήσουν τις δικές τους επιθυμίες και να επιβάλλουν τη θέλησή τους, οδηγούν τα ανήλικα παιδιά σε συναισθηματική απομόνωση. Η Μαργαρίτα Καραπάνου δεν διστάζει να διαπραγματευτεί θέματα ταμπού, ὡπως είναι η παιδική σεξουαλικότητα, αλλά και ο βαθμός σκληρότητας στο οποίο μπορεί να φτάσει ένα παιδί, όταν νιώθει ότι δεν το αγαπούν²⁵⁹.

Η Christine M. Hill μέσα από την κριτική της για την *Κασσάνδρα και τον Λύκο*, εστιάζει στον κινηματογραφικό τρόπο με τον οποίο η συγγραφέας σκιαγραφεί τον κόσμο ενός ανήλικου παιδιού, το οποίο κινείται ανάμεσα στην πραγματικότητα και την ψευδαίσθηση. Σύμφωνα με την Hill, μέσα από το έργο διαφαίνεται η σεξουαλικότητα της μικρῆς Κασσάνδρας, η οποία επιτυγχάνει να θυματοποιήσει ὅσους ενήλικες βρίσκονται δίπλα της (νταντάδες, συγγενείς). Η πρωταγωνίστρια ταυτίζεται με τον κακό λύκο των παραμυθιών και τον λυπάται, επειδή πρέπει να καταπιεί τόσα πολλά γουρουνάκια μονομιῶς²⁶⁰.

²⁵⁷ Μ. Καραβία, «Η κρυφή γοητεία της Κασσάνδρας», *ό.π.*, σελ. 8-9.

²⁵⁸ Σε συνέντευξη που είχε δώσει στην Ήρα Φελουκατζή, η Μαργαρίτα Καραπάνου αποκαλύπτει τον λόγο που την οδήγησε να τιλοφορήσει το πρώτο της πεζογράφημα *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*: «Η ‘Κασσάνδρα’ είναι ιστορικά σύμβολο αντίδρασης, καταφύγιο σε προσωπικούς νόμους. Αλλά χρησιμοποιώ στο βιβλίο αρκετά αρχαϊκά ονόματα. Πρόκειται για χιούμορ, σε δεύτερο βαθμό, πάνω στην αρχαϊκή παράδοση. Ο ‘λύκος’ είναι για την Κασσάνδρα, ὅτι βρίσκεται έξω από αυτήν, ὅτι βλέπει γύρω της. Το άλλο, το ξένο, καλό ή κακό. Ὅτι είναι σκοτεινό, ὅτι βγαίνει τη νύχτα ὅτι δεν ομολογείς...». Η. Φελουκατζή, «*Η ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ ΚΑΙ Ο ΛΥΚΟΣ*, Η... η Κοινωνία της Αρπαγῆς», *ό.π.*, σελ. 30.

²⁵⁹ Η. Φελουκατζή, *ό.π.*, σελ. 30.

²⁶⁰ C. M. Hill, «Karapanou, Margarita. *Kassandra and the Wolf*», *Library Journal*, 101 (16) (1976), σελ. 1882. «Η πρώτη εικόνα είχε ένα λύκο που άνοιγε το στόμα και κατάπινε επτά ζουμερά γουρουνάκια. Το λύκο

Ο Joseph Dewey υποστηρίζει ότι η Μαργαρίτα Καραπάνου, μέσα από την *Κασσάνδρα και τον Λύκο*, απεικονίζει το πορτραίτο μιας ανήσυχης παιδικής ηλικίας. Σκιαγραφείται η ζωή της μικρής και ανήλικης Κασσάνδρας, η οποία δεν μπορεί να αντιληφθεί το μέγεθος της κακοποίησης που έχει υποστεί τόσο σε επίπεδο σωματικό όσο και λεκτικό. Η Κασσάνδρα αδυνατεί να μιλήσει, να εκφράσει τα συναισθήματά της. Για αυτό τον λόγο, ασκεί με τη σειρά της βία τόσο σε άψυχα αντικείμενα, όσο και σε ζώα. Για τον Dewey, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, είναι ένα βιβλίο το οποίο διαταράσσει τον αναγνώστη, τον προκαλεί συναισθηματικά – νοητικά και του στερεί κάθε έννοια εφησυχασμού²⁶¹.

Η Θάλεια Παντίρη εστιάζει στην αποσπασματική δομή του βιβλίου. Επισημαίνει τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα του έργου, ο οποίος διαφαίνεται μέσα από τα πρόσωπα του μυθιστορήματος και παραπέμπει στο οικογενειακό περιβάλλον της συγγραφέως –η μικρή Κασσάνδρα μαζί με τη μητέρα της Κασσάνδρα αντιστοιχούν στη Μαργαρίτα Καραπάνου με τη Μαργαρίτα Λυμπεράκη. Στην *Κασσάνδρα και τον Λύκο* απουσιάζει ο πατέρας –όπως συνέβαινε και στην πραγματική ζωή της Καραπάνου– ενώ οι μυθοπλαστικοί φίλοι της μητέρας Κασσάνδρας αντιστοιχούν σε υπαρκτά πρόσωπα που συνδέονταν με στενή φιλία με τη Μαργαρίτα Λυμπεράκη (Camus, Picasso, Sartre). Σύμφωνα με την Παντίρη, το πρώτο αυτό έργο της Καραπάνου προκάλεσε διχασμό στο αναγνωστικό κοινό. Πολλοί αναγνώστες επέλεξαν να το διαβάσουν προκείμενου να τους δοθεί η δυνατότητα να διεισδύσουν –έστω και σε μικρό βαθμό– στον τρόπο με τον οποίο σκέφτεται και αντιλαμβάνεται τον κόσμο ένα μικρό παιδί. Υπήρξαν όμως και αναγνώστες, οι οποίοι κατηγόρησαν τη συγγραφέα ότι προσπάθησε να εντυπωσιάσει με άκομψο τρόπο, δίνοντας έμφαση στην παιδική σεξουαλικότητα. Η Παντίρη αναγνωρίζει στη Μαργαρίτα Καραπάνου την ικανότητα να εκφράζει μέσα από τη διαδικασία της συγγραφής τα έντονα συναισθήματα του φόβου και τρόμου με τα οποία ήρθε αντιμέτωπη στην παιδική της ηλικία, επιτυγχάνοντας παράλληλα να μετουσιώνει την προσωπική της οδύνη σε εκπληκτική μορφή τέχνης²⁶².

λυπόμουνα συνήθως. Πώς θα τα καταπιεί τόσα γουρουνάκια μονομιάς;». Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, ό.π., σελ.14.

²⁶¹ J. Dewey, «Margarita Karapanou: ‘Kassandra and the Wolf’– Margarita Karapanou: ‘Rien Ne Va Plus’», *Review of Contemporary Fiction*, 30/1 (2010), σελ. 255-256.

²⁶² T. Pandiri, «Review: Contemporary Fiction from Greece: Three Women Writers», *Metamorphoses*, 18/2 (2010), σελ. 308-325 (εδώ: σελ.310-312).

Ο John Updike επισημαίνει τον ιδιαίτερα ξεχωριστό τρόπο με τον οποίο χειρίστηκε η Μαργαρίτα Καραπάνου το θέμα της παιδικής ηλικίας, έναν τρόπο «σκληρό» και «απροσδόκητο». Η ιδιότυπη γραφή της Καραπάνου εμπεριέχει, σύμφωνα με τον Updike, πολλούς διαφορετικούς συγγραφικούς κόσμους. Όπως χαρακτηριστικά γράφει στην ίδια: «Μου ήρθανε στο νου ο Προυστ, ο Γέρζι Κοζίνσκι, και ο Λιούις Κάρολ. Εσείς όμως έχετε βρει εδώ μία αλήθεια που κανένας από αυτούς τους τρεις συγγραφείς δεν έπιασε. Περιμένω με ανυπομονησία το επόμενο βιβλίο σας»²⁶³.

Ο Jerome Charyn στη κριτική που έγραψε για την εφημερίδα *New York Times* εστιάζει στη μοναδικότητα του βιβλίου. Υποστηρίζει ότι η αίσθηση μυστηρίου αλλά και γοητείας που ασκεί το έργο στον αναγνώστη συνιστούν τους παράγοντες που προσδίδουν στο έργο το στοιχείο της μοναδικότητας. Σύμφωνα με τον Charyn *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος* είναι ένα πεζογράφημα «πρωτότυπο», «τρομακτικό» και «ολοκληρωμένο»²⁶⁴.

Ο Αλέξης Ζήρας θεωρεί την *Κασσάνδρα και τον Λύκο* ως το καλύτερο πεζογράφημα της Μαργαρίτας Καραπάνου. Υποστηρίζει ότι, μέσα από το έργο, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται την κυριαρχία της παιδικής φαντασίας, η οποία πλάθει έναν κόσμο που αντιτίθεται στην υποκρισία των ενηλίκων και στον συμβατικό τρόπο σκέψης τους. Το παιδί, βασιζόμενο στις αισθήσεις, οι οποίες κυριαρχούν πάνω στη λογική του (όπως άλλωστε συμβαίνει και στον κόσμο της Αλίκης στη *Χώρα των Θαυμάτων*), δεν διστάζει να αποκαλύψει και να φέρει στο φως ακόμα και τις πιο σκοτεινές επιθυμίες του, επιτρέποντας στο «δαιμονικό» στοιχείο να

²⁶³ Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλικογλου, *Μήπως;*, ό.π., σελ. 162. Για τη Μαργαρίτα Καραπάνου η μικρή Κασσάνδρα παρουσιάζεται τόσο σκληρή λόγω του ότι μέσα από τη σκληρότητα και τη θωράκιση του εαυτού της, θα μπορέσει να διαχειριστεί την έλλειψη αγάπης, τη μοναξιά, τη συναισθηματική αναπηρία την οποία βιώνει και παράλληλα να αντιμετωπίσει –και με τον τρόπο της να εκδικηθεί– τον διεφθαρμένο και αφόρητα εχθρικό κόσμο των ενηλίκων: «Το παιδί για να χειριστεί τη σκληράδα των μεγάλων γίνεται κι αυτό πολύ άγριο και πολύ σκληρό. [...] Η Κασσάνδρα δεν έχει άλλες άμυνες από τη σκληράδα. Γιατί δεν νιώθει να την αγαπούν και δεν μπορεί να επιζήσει χωρίς αγάπη, οπότε στη θέση της αγάπης μπαίνει το μίσος. [...] είναι σαν να βρίσκεται σε μόνιμη κατάθλιψη. Και από την κατάθλιψη βγαίνει και η βία, ίσως βγαίνει και μια μανία. Δεν αντέχει. Εγώ αυτό έχω να πω. Το πιο βασικό. Δεν αντέχει στη βία των ενηλίκων. Τι πιο φοβερή πράξη βίας απ' το να μη σε αγαπάνε». Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλικογλου, ό.π., σελ. 163-164.

²⁶⁴ J. D. Faubion, *Modern Greek Lessons: A Primer in Historical Constructivism*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993, σελ. 195.

κυριαρχήσει στο «αγαθό». Παράλληλα, αναδεικνύεται η ρευστότητα που διέπει τις ανθρώπινες σχέσεις²⁶⁵.

Ο Υπνοβάτης αποτελεί το δεύτερο μυθιστόρημα της Μαργαρίτας Καραπάνου, το οποίο έγραψε το 1985 και εκδόθηκε στην Ελλάδα²⁶⁶, στη Γαλλία²⁶⁷, στην Ισπανία και στην Ολλανδία²⁶⁸. Αν και στην Ελλάδα δεν έτυχε θερμής υποδοχής²⁶⁹, βραβεύτηκε, όμως, στη

²⁶⁵ Α. Ζήρας, «Η δαιμονική χαρά της Κασσάνδρας και ο διχασμός της Μαργαρίτας Καραπάνου», *Διαβάζω*, τχ. 521 (2011), σελ. 68-74 (εδώ: σελ.74).

²⁶⁶ Σε συνέντευξή της στον Κώστα Δεληγιάννη η Μαργαρίτα Καραπάνου αποκαλύπτει, ότι πέρασε από πολλές γραφές το κείμενο του *Υπνοβάτη*, προκειμένου να καταλήξει στην τελική του μορφή. Συγκεκριμένα οι 150 σελίδες του ελληνικού κειμένου και οι 200 σελίδες του γαλλικού, βγήκαν από 5.000 σελίδες, ενώ χρειάστηκε περίπου 5 – 6 χρόνια για να ολοκληρωθεί τη συγγραφή του έργου. Κ. Δεληγιάννης, [ανέκδοτη συνέντευξη με τη Μαργαρίτα Καραπάνου], «Ο Άγγελος Τιμωρός της Μαργαρίτας Καραπάνου», *Ελευθεροτυπία*, 21/8/2010, σελ: 11-13 (εδώ: σελ. 12). Στη Φωτεινή Τσαλίκογλου η Μαργαρίτα Καραπάνου εξομολογείται, ότι την περίοδο κατά την οποία έγραφε τον *Υπνοβάτη*, δεν βρισκόταν σε καλή συναισθηματική κατάσταση, καθώς ένιωθε μια αδυναμία να τοποθετήσει τις λέξεις στο χαρτί. Παρατηρεί σχετικά: «Όταν άρχισα να γράφω τον *Υπνοβάτη*, αποφάσισα παράλληλα ν' αφήσω τα εγκόσμια, ήταν χειμώνας και πήγα στην Ύδρα. Η Ύδρα ήταν άδεια. Φοβερή και άγρια. [...] Βρισκόμουν σε μια κατάσταση φοβερή. Και δεν ήμουν και πολύ καλά. Μια νύχτα σηκώθηκα και είπα: 'Τώρα θα γράψω'. Κάθισα στο τραπέζι μου και πήγα να γράψω, αλλά δεν μπορούσα καθόλου. Και πήρα το μελάνι και το ήπια. Ένα ολόκληρο μπουκάλι μελάνι. [...] Δεν ξέρω γιατί το έκανα, για ποια επανόρθωση πάσχιζα [...]. Ήμουν πολύ δυστυχισμένη εκείνη την ώρα». Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλίκογλου, *Μήπως;*, ό.π., σελ. 145.

²⁶⁷ Από τις σελίδες της *Le Monde* ο διάσημος Αμερικανός συγγραφέας Jerome Charyn, διατύπωνε εγκωμιαστικά σχόλια για το έργο της Καραπάνου *Ο Υπνοβάτης*, προτρέποντας τους αναγνώστες να διαβάσουν το έργο της Καραπάνου όπως διαβάζουν τον Rimbaud ή τον Blake «όπως κοιτάζουν την απόλυτη ομορφιά στο μάτι ενός τίγρη». Αναγνώριζε στη Μαργαρίτα Καραπάνου την εμμονή που είχε να απογυμνώνει τον αναγνώστη από τα «καθημερινά του ρούχα», από όλες τις «γελοιές μάσκες» τις οποίες κατά καιρούς υιοθετεί. Αυτή η εμμονή της Μαργαρίτας Καραπάνου, συνιστά για τον Jerome Charyn χαρακτηριστικό στοιχείο που την καθιστά εκπληκτική συγγραφέα. Β. Κ. Καλαμαράς, «Το λυπημένο κορίτσι του Παρισιού και της Ύδρας», *Ελευθεροτυπία*, 3/12/2008, σελ. 30. Τη μετάφραση του *Υπνοβάτη* από τα ελληνικά στα γαλλικά την έκανε η ίδια η Καραπάνου. Παραδέχεται ότι αν και ήταν δικό της κείμενο –και επομένως είχε την ευχέρεια να κάνει όποιες αλλαγές ήθελε– συνάντησε πολλές δυσκολίες, καθώς «Η μετάφραση –όσο πετυχημένη και νά είναι– αποτελεί μιά παραποίηση, μιά διαστρέβλωση, ένα βιασμό. Πιέξεις κυριολεκτικά μιά γλώσσα νά γεννήσει διά τής βίας, τά ίδια νοήματα, τίς ίδιες προθέσεις, τούς ίδιους ρυθμούς, τήν ίδια μουσική, σέ μιά άλλη γλώσσα, πού αὐτή ύπακούει σέ ἄλλους νόμους». Μ. Καραπάνου, «Η Μετάφραση – Ένας Βιασμός», *Η λέξη*, τχ. 56 (1986), σελ. 776-777 (εδώ: σελ.776).

²⁶⁸ Δ. Κονταράκη, «Οι Μαργαρίτες και πάλι μαζί», ό.π., σελ. 50.

Γαλλία το 1988, ως το καλύτερο ξένο μυθιστόρημα²⁷⁰ –βραβείο το οποίο είχαν επίσης λάβει συγγραφείς, όπως οι Laurence Durell, Borges, Στρατής Τσίρκας²⁷¹. Εξάλλου, έναν χρόνο

²⁶⁹ Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει η Καραπάνου: «Στα δύομιση χρόνια που κυκλοφορεί *Ο Υπνοβάτης* στην Ελλάδα γράφτηκαν μόνο δύο κακές κριτικές. Σέβομαι απόλυτα το γεγονός, ότι το βιβλίο μου μπορεί να μην άρεσε στους δύο αυτούς ανθρώπους. Εκείνο που έχει σημασία όμως δεν είναι η άρνηση, αλλά η μιζέρια και το επίπεδο της κριτικής τους. Αυτή τη στιγμή μιλώ για ένα ελληνικό φαινόμενο που δεν αφορά μόνο εμένα. Οι πνευματικοί άνθρωποι στον τόπο μας δεν έχουν καταλάβει ότι σύμπνοια ίσον δύναμη». Μ. Καραβία, «Μαργαρίτα Καραπάνου: Βραβείο και ‘κατηγορώ’», *Η Καθημερινή*, 27 / 28-3-1988, σελ. 12. Σε συνέντευξή της στη Βέρα Γεωργακοπούλου σημειώνει σχετικά: «Στα δυο χρόνια που κυκλοφορεί ο ‘Υπνοβάτης’ στην Ελλάδα, γράφτηκαν μόνο δύο κριτικές, κι αυτές κακές.[...] Ο ένας από τους δύο έγραψε ότι δεν γίνεται μια Υδραία να χρησιμοποιεί την έκφραση ‘νάις λεγκς’ (σ.σ. ωραία πόδια). Το αστείο είναι ότι η έκφραση αυτή είναι το μόνο στοιχείο του *Υπνοβάτη*, που βγήκε από την πραγματικότητα. Η άλλη κριτική βρήκε το τέλος του βιβλίου, που είναι το τέλος του κόσμου, λιγάκι... αδύναμο. Η ελληνική κριτική κοιτάζει πάντα τα λάθη, τις αδυναμίες. Μα τι σημασία έχει αν ένα βιβλίο κάνει κάπου κοιλιά ή αν όλα τα ποιήματα μιας συλλογής δεν είναι ισοδύναμα; Σημασία έχει το σύνολο του έργου. Θέλει γενναιοδωρία και αγάπη η κριτική, θέλει το κουράγιο να δηλώνεις δημόσια ότι σ’ αρέσει κάτι». Β. Γεωργακοπούλου, «Αν βοηθούσαμε ο ένας τον άλλον...», *ό.π.*, σελ. 28. Βλ. επίσης Κ. Δεληγιάννης, [ανέκδοτη συνέντευξη με τη Μαργαρίτα Καραπάνου] «Ο Άγγελος Τιμωρός της Μαργαρίτας Καραπάνου», *ό.π.*, σελ.13.

²⁷⁰ Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει η Μαρία Καραβία ανάμεσα στα πρόσωπα που αποτελούσαν την κριτική επιτροπή ήταν «ο Ζώρζ Μπελμό – ο οποίος ίδρυσε και διηύθυνε για χρόνια τη σειρά του Λαφόν «Παβιγιόν» και είχε εκδώσει πρώτος τον Χένρυ Τζέιμς και Χένρυ Μίλλερ, ο κριτικός Ρομπέρ Σαμπατιέ, η συγγραφέας Βιβιάν Φορεστέρ, ο Μαρσέλ Σνάιντερ και άλλου». Η Μαργαρίτα Καραπάνου έλαβε επτά ψήφους σε σύνολο έντεκα [*Ο Υπνοβάτης* είχε προταθεί από τον διάσημο εκδοτικό οίκο Guallimard], ξεπερνώντας πολύ γνωστά ονόματα όπως τον «Πήτερ Χάντκε, τον Φίλιπ Ρόθ, την Πατρίτσια Χάισμιθ και πολλών άλλων». Μ. Καραβία, «Μαργαρίτα Καραπάνου: Βραβείο και ‘κατηγορώ’», *ό.π.*, σελ. 12. Σύμφωνα με τον Βασίλη Καλαμαρά «Την κριτική επιτροπή γοήτευσε το γεγονός ότι διάβασε μεταφορικά μία σύγχρονη Βαβέλ σ’ ένα ελληνικό νησί, όπου τα φύλα, οι γλώσσες και οι ανθρώπινες σχέσεις μπλέκονται σ’ ένα παιχνίδι διαρκών μεταμορφώσεων», Β. Κ. Καλαμαράς, «Το λυπημένο κορίτσι του Παρισιού και της Ύδρας», *ό.π.*, σελ. 30. Για τη βράβευση του *Υπνοβάτη* η Υπουργός Πολιτισμού Μελίνα Μερκούρη, η οποία εκείνη την περίοδο βρισκόταν στο Παρίσι για τη σύσκεψη των Υπουργών Πολιτισμού της ΕΟΚ, δήλωνε σχετικά: «Θέλω να εκφράσω τη μεγάλη μου χαρά για τη βράβευση της κ. Μαργαρίτας Καραπάνου με ένα από τα εγκυρότερα λογοτεχνικά βραβεία. Ο χώρος των γραμμάτων μας διαθέτει νέες δυνάμεις, που τιμούν την Ελλάδα και συνεχίζουν μια λαμπρή παράδοση». Β. Γεωργακοπούλου, «Αν βοηθούσαμε ο ένας τον άλλον...», *ό.π.*, σελ. 28. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος με τον οποίο η Μαργαρίτα Καραπάνου αποκαλύπτει στη Φωτεινή Τσαλικογλου, την ιδιαίτερα δύσκολη συναισθηματική κατάσταση στην οποία βρισκόταν, εξαιτίας του αιφνίδιου θανάτου της συζύγου της (από αυτοχειρία), λίγες ημέρες πριν από τη βράβειυσή της για το μυθιστόρημα *Ο Υπνοβάτης*: «Σάββατο έγινε η κηδεία [...]. Δευτέρα έλαβα αυτό το γράμμα. Τρίτη παίρνω το βραβείο του καλύτερου ξένου μυθιστορήματος

πριν, το συγκεκριμένο βραβείο είχε παραδοθεί στον Gabriel Garcia Márquez για το έργο του *Εκατό χρόνια μοναξιάς*²⁷².

Κεντρικό θεματικό μοτίβο του έργου, είναι η μοναξιά την οποία βιώνουν όλα τα πρόσωπα του βιβλίου και η παρουσία ενός Χριστού – Τιμωρού, ο οποίος με το όνομα Μανώλης, έρχεται να απαλλάξει τον νησιώτικο κόσμο της Ύδρας από τη σκληρότητα και την ηθική παρακμή που τον διακρίνει. Ο Μανώλης –κεντρικός πρωταγωνιστής του μυθιστορήματος– καθορίζει την εξέλιξη των αντι – ηρώων και σηματοδοτεί την πορεία τους προς την πτώση και τη συντριβή. Η γυναικεία παρουσία γίνεται εμφανής κυρίως μέσω της Λούκας (επάγγελμα συγγραφέας), η οποία αποτελεί το μοναδικό πρόσωπο το οποίο κατορθώνει να εμπνεύσει τον Μανώλη. Το μυθιστόρημα χαρακτηρίζεται από ένα σαφές αφηγηματικό πλαίσιο, τα γεγονότα διέπονται από γραμμική αφηγηματική σειρά, ενώ είναι διακριτή η παρουσία πολλαπλών δευτερευόντων προσώπων²⁷³, των οποίων η ύπαρξη είναι απαραίτητη, για να αναδείξουν διάφορες πτυχές του κεντρικού πρωταγωνιστή.

στη Γαλλία. Μαζί όλα αυτά. [...] Πώς να χωρέσει η ψυχή μου το πένθος και τη χαρά; Έλαβα πολλά τηλεφωνήματα τότε, λουλούδια απ' όλο τον κόσμο, τηλεγραφήματα από τον Ελύτη και άλλους. Έλαβα κι ένα τηλεγράφημα τρομακτικό, στα λατινικά που έλεγε: 'Το πτώμα θα σε ακολουθεί παντού'. Χωρίς υπογραφή. Η μητέρα μου ήταν πολύ φίλη με τον Κώστα Ταχτσή, ο οποίος, δεν ξέρω γιατί, ή δεν με συμπαθούσε ή εγώ νόμιζα ότι δεν με συμπαθούσε, που είναι το ίδιο –σκέφτηκα, λοιπόν, μήπως το είχε στείλει αυτός. Ζήλευε τρομερά με το βραβείο. Γιατί είχε κυκλοφορήσει κι αυτός στον 'Gallimard' με το βιβλίο του *Το τρίτο στεφάνι*». Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλίκολου, *Μήπως;*, ό.π., σελ. 182.

²⁷¹ Δ. Κονταράκη, «Οι Μαργαρίτες και πάλι μαζί», ό.π., σελ. 50. Σύμφωνα με τη Βένα Γεωργακοπούλου, η διαδικασία επιλογής του καλύτερου ξένου μυθιστορήματος ήταν ιδιαιτέρως δύσκολη και μακροχρόνια. Η επιτροπή είχε διαδοχικές συνεδριάσεις, προκειμένου να αποκλείσει πεζογράφους και έργα τα οποία είχαν προταθεί από τους εκδοτικούς τους οίκους. Για αυτό τον λόγο, η Μαργαρίτα Καραπάνου θεωρούσε μείζονος σημασίας ότι ο εκδοτικός της οίκος Gallimard είχε διαλέξει και είχε προτείνει τον *Υπνοβάτη*, ανάμεσα σε 70 – 80 ξένα βιβλία. Β. Γεωργακοπούλου, «Αν βοηθούσαμε ο ένας τον άλλον...», ό.π., σελ. 28.

²⁷² Σ. Θεοδωράκης, «30 χρόνια περπατούσα στα μονοπάτια της κατάθλιψης: Η Μαργαρίτα Καραπάνου αποκαλύπτει το μυστικό της», ό.π., σελ. 24.

²⁷³ Επιδίωξη τη συγγραφέως ήταν να προσδώσει τόσο στα πρόσωπα όσο και στον χώρο όπου εκτυλίσσεται η πλοκή, το στοιχείο της υστερίας: «[...] Αυτοί όμως οι Έλληνες είναι σαν ένα background υστερίας, το οποίο μου αρέσει φοβερά! Γιατί και αυτοί είναι ένα excès, έτσι και οι ντόπιοι μπαίνουν σε αυτό το φοβερό πράγμα... [...] Αυτό που καθορίζει όλο το βιβλίο είναι μια μαγική υστερία, αλλά όχι πια με την έννοια την ελληνική. Είναι, ας πούμε, όλα πια τεντωμένα σαν ένα βιολί που ανεβαίνει, ανεβαίνει κρεσέντο, ώσπου στο τέλος φτάνει σε ένα είδος κλιμάκωσης, σε μιαν έκρηξη...». Κ. Δεληγιάννης, [ανέκδοτη συνέντευξη με τη Μαργαρίτα Καραπάνου] «Ο Άγγελος Τιμωρός της Μαργαρίτας Καραπάνου», ό.π., σελ.11.

Το έργο έλαβε τόσο θετικές όσο και αρνητικές κριτικές. Ο Χρίστος Παπαγεωργίου εστιάζει στα προτερήματα του βιβλίου. Διακρίνει την πρόθεση της συγγραφέως να μην εντάξει το έργο της σε κανένα κομφορμιστικό πλαίσιο. Εστιάζει την κριτική του στους αντι-ήρωες του έργου, αναγνωρίζοντας στην Καραπάνου τη συγγραφική της ικανότητα να απεικονίσει πρόσωπα, τα οποία, αν και χαρακτηρίζονται από έλλειψη εσωτερικής ισορροπίας, εν τούτοις αναζητούν τη λύτρωση μέσα από την τέχνη. Τα μυθοπλαστικά πρόσωπα που πλαισιώνουν το κοινωνικό περιβάλλον του *Υπνοβάτη*, υιοθετούν έναν τρόπο ζωής βασισμένο στις σωματικές απολαύσεις και κατ' επέκταση κάθε πράξη τους προσκρούει στην επικρατούσα κοινωνική ηθική. Ως εκ τούτου, στερούν από τον αναγνώστη τη δυνατότητα να τα εξιδανικεύσει. Στον *Υπνοβάτη*, σύμφωνα με τον Παπαγεωργίου, υπάρχουν σκηνές οι οποίες προσομοιάζουν με εκείνες της Αποκάλυψης και προλειαίνουν το αφηγηματικό πλαίσιο εντός του οποίου θα λάβει χώρα η κάθαρση των προσώπων. Επισημαίνει ότι ο τρόπος με τον οποίο αρχικά η συγγραφέας σκιαγραφεί πρόσωπα και καταστάσεις διακρίνεται από το στοιχείο της αποστασιοποίησης. Όσο, όμως, η πλοκή του έργου εκτυλίσσεται, τόσο η Καραπάνου προχωρά στην ψυχογράφηση των χαρακτήρων και στην αποκάλυψη διαφόρων πτυχών της προσωπικότητας τους²⁷⁴.

Ο Δημήτρης Τζιόβας διακρίνει στον *Υπνοβάτη* την κυρίαρχη παρουσία της αλληγορίας, του ρεαλισμού και των βιβλικών εικόνων. Όπως υποστηρίζει πρόκειται για ένα έργο που δημιουργεί αινίγματα και προκαλεί την απορία στον αναγνώστη, τόσο με τον τρόπο με τον οποίο ξεκινάει (στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται λόγος για μια νέα λατρεία και έναν καινούργιο Νόμο, χωρίς όμως να διευκρινίζεται ποιο είναι το πλαίσιο του Νόμου ή ποιος τον εφαρμόζει), όσο και με το τέλος το οποίο επιλέγει να δώσει η συγγραφέας: πρόκειται για μια διαδικασία κάθαρσης και εξαγνισμού του νησιού από μιανρά στοιχεία ξενικά ή για μια νέου τύπου λατρεία η οποία καθορίζεται από το ονειρικό ακατάληπτο του υπνοβάτη Μανώλη; Σύμφωνα με τον Τζιόβα το εν λόγω μυθιστόρημα διακρίνεται και για την κυρίαρχη παρουσία της αμφισημίας: Η επιτέλεση παραβατικών πράξεων από την πλευρά του υπνοβάτη και η εμφάνισή του ως Μεσσία ο οποίος επιτελεί ένα θεάρεστο έργο. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο μελετητής, ο αμφίσημος χαρακτήρας του έργου προκαλεί ποικίλες και αμφιλεγόμενες ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Εν τούτοις θεωρεί ότι το στοιχείο αυτό

²⁷⁴ Χ. Παπαγεωργίου, «Μαργαρίτα Καραπάνου: *Ο υπνοβάτης*», *Διαβάζω*, τχ. 144 (1986), σελ. 49-50.

παράλληλα με την εναλλαγή ύφους από κεφάλαιο σε κεφάλαιο ελκύουν αντί να απωθούν τον αναγνώστη²⁷⁵.

Ο Σπύρος Τσακνιάς εντοπίζει μέσα από την υποκειμενική του θεώρηση τόσο αρετές όσο και αδυναμίες του βιβλίου. Στα θετικά στοιχεία του έργου εντάσσει την πετυχημένη σκιαγράφηση ορισμένων δευτεραγωνιστών με έναν ιδιαιτέρως γκροτέσκο τόνο, καθώς και τη σαφή απεικόνιση της παροικίας των ξένων καλλιτεχνών, οι οποίοι –εγκλωβισμένοι στα αδιέξοδά τους– αναζητούν στο νησί της Ύδρας ένα καταφύγιο. Υποστηρίζει ότι η συγγραφέας έχει ως βάση της τη ρεαλιστική απόδοση των προσώπων, την οποία –όσο εκτυλίσσεται η πλοκή του έργου– διανθίζει με το στοιχείο της αλληγορίας, μέσω της εμφάνισης του νέου Μεσσία, του Μανώλη. Αναγνωρίζει το στοιχείο της αυτοαναφορικότητας μέσα από την ηρωίδα Λούκα, η οποία ταυτίζεται με τη συγγραφέα. Η Λούκα, σύμφωνα με τον Τσακνιά, διακρίνεται από το χιούμορ και την αυτοειρωνεία –χωρίς όμως να είναι «pathetic» (αξιολύπητη)– γεγονός που την καθιστά ως ένα από τα πιο αληθοφανή πρόσωπα του έργου. Στα μειονεκτήματα του βιβλίου αποδίδει τη σκιαγράφηση του νέου Μεσσία, ο οποίος δεν καταφέρνει να αποποιηθεί την ανθρώπινη υπόστασή του, επειδή περιγράφεται από τη συγγραφέα με έναν ιδιαιτέρως ρεαλιστικό τρόπο, που δεν συνάδει με τη θεϊκή του φύση. Ως εκ τούτου, δεν μπορεί να αναχθεί στη συνείδηση του αναγνώστη ως σύμβολο²⁷⁶.

Ο Blayze Hembree υπογραμμίζει μέσα στο έργο την παρουσία διαφορετικών προσώπων, την ειρωνεία σε θρησκευτικό επίπεδο και εθνικό, τον μαγικό ρεαλισμό και μια φιλοσοφική θεώρηση του κόσμου. Για τον Hembree, *Ο Υπνοβάτης* δεν ακολουθεί τους κανόνες συγγραφής μιας ιστορίας μυστηρίου και δολοφονιών. Αντιθέτως, μοιάζει με έναν λαβύρινθο, μέσα από τον οποίο ο αναγνώστης έρχεται σε επαφή με τον εσώτερο εαυτό του, τον ανθρώπινο πόνο και την αβεβαιότητα. Καθώς όμως ο λαβύρινθος ξετυλίγεται και ο αναγνώστης εικάζει ότι φτάνει στο τέλος, συνειδητοποιεί ότι η ιστορία δεν ολοκληρώνεται ποτέ και ότι οι ήρωες χάνονται μέσα στον εαυτό τους, βιώνοντας την ηδονή της ατελείτητας ανυπαρξίας²⁷⁷.

²⁷⁵ Δ. Τζιόβας, *Η πολιτισμική ποιητική της ελληνικής πεζογραφίας: Από την ερμηνεία στην ηθική*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2017, σελ. 561-563.

²⁷⁶ Σ. Τσακνιάς, «Μαργαρίτα Καραπάνου: Ο Υπνοβάτης», *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 47 (1986), σελ. 13-14.

²⁷⁷ B. Hembree, «Margarita Karapanou: *The Sleepwalker*», *World Literature Today*, 85/4 (2011), σελ. 65-66.

Με το *Rien ne va plus* η Μαργαρίτα Καραπάνου καινοτομεί, δίνοντας στο μυθιστόρημά της μια ιδιότυπη μορφή: το έργο δομείται μέσα από δύο διαφορετικές αφηγηματικές εκδοχές εκ διαμέτρου αντίθετες. Εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1991, κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Ερμής, ενώ μεταφράστηκε και είχε ιδιαίτερη απήχηση σε πολλές χώρες του εξωτερικού (ΗΠΑ, Γαλλία, Αγγλία, Σουηδία κ.ά.). Η Μαργαρίτα Καραπάνου ως μότο στο βιβλίο της καταγράφει τη ρήση του Akira Kuroasava: «Οι άνθρωποι ερμηνεύουν μία πράξη και κάθε ερμηνεία είναι διαφορετική. Γιατί, με το να την αναλύουν ξανά και ξανά, οι άνθρωποι δεν αποκαλύπτουν την πράξη, αλλά τον εαυτό τους». Η συγγραφέας ορμώμενη από το νόημα της φράσης αυτής, παρουσιάζει τους κεντρικούς χαρακτήρες του μυθιστορήματος (Λουίζα – Συγγραφέας, Αλκιβιάδης – Κτηνίατρος), σε εναλλασσόμενους ρόλους, μέσα από ένα πλαίσιο αντιφάσεων και αντικρουόμενων συναισθημάτων. Αναδύονται στο φως τα μυστικά των μυθοπλαστικών προσώπων, τα οποία ελλοχεύουν, έτοιμα να πάρουν την εκδίκησή τους. Πρωταγωνίστρια αλλά και λογοτεχνικό προσωπείο της συγγραφέως είναι η αφηγήτρια. Ο ρόλος της είναι μείζονος σημασίας, καθώς ανάμεσα στην πρώτη και τη δεύτερη εκδοχή της ιστορίας, μέσα από έναν εξομολογητικό λόγο, επιχειρεί μία φιλοσοφική θεώρηση για τον Θεό, τον έρωτα, τη μοναξιά και την αδυναμία της επικοινωνίας, την αδιαφορία για τον άλλον και τον ρόλο της μνήμης, αλλά και της λήθης στη ζωή των ατόμων. Με τη διατύπωση των δύο εκδοχών της ιστορίας και με τη διαφορετική ερμηνεία όπως αυτή διατυπώνεται από την πλευρά της αφηγήτριας, αποκαλύπτεται το αληθινό πρόσωπο της συγγραφέως.

Ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, με την απορριπτική στάση του, ασκεί αρνητική κριτική στο μυθιστόρημα *Rien ne va plus*. Υποστηρίζει ότι η συγγραφέας δεν κατάφερε να δημιουργήσει ισχυρούς μυθοπλαστικούς χαρακτήρες που θα μπορούσαν να πείσουν για την αληθοφάνειά τους. Αντιθέτως, διακρίνονται για την έλλειψη δραματικής διάστασης, καθώς απουσιάζει η σχέση αιτίας και αιτιατού ανάμεσα στις πράξεις ή τις επιλογές τους. Σύμφωνα με τον Χατζηβασιλείου, η Καραπάνου δεν μπόρεσε να μεταδώσει το κλίμα ηθικής παρακμής που επικρατούσε την εποχή της συγγραφής του βιβλίου· εποχή καταναλωτισμού, οικονομικής ευμάρειας, σε έναν κόσμο που στερείται νοήματος. Η γραμμική χρονική σειρά των γεγονότων, η «απόλυτα γεωμετρικά σχεδιασμένη συμμετρία» των δύο διαφορετικών εκδοχών της ίδιας ιστορίας, οδήγησε στη δημιουργία «χάρτινων ηρώων» οι οποίοι συνυπάρχουν σε έναν «χάρτινο κόσμο»²⁷⁸.

²⁷⁸ Β. Χατζηβασιλείου, «Χάρτινοι ήρωες», *Ελευθεροτυπία*, 5/2/1992, σελ. 33.

Σε πλήρη αντίθεση με την κριτική του Βαγγέλη Χατζηβασιλείου, βρίσκεται η ερμηνευτική προσέγγιση της Carianne King. Επισημαίνει ότι η Μαργαρίτα Καραπάνου κατορθώνει να εξισορροπήσει το σκοτεινό με το φωτεινό μέρος της ψυχής των ανθρώπων, ενώ εστιάζει στη δομή του βιβλίου, την οποία θεωρεί απόλυτα εναρμονισμένη με την πλοκή της ιστορίας. Ακόμα και οι ιδιαίτερες σκληρές σκηνές που ενυπάρχουν στο μυθιστόρημα διακόπτονται εύστοχα από το αιχμηρό και ειρωνικό χιούμορ. Για την King, η Καραπάνου επιτυγχάνει να αποδώσει, μέσω του ιδιότυπου τρόπου γραφής της, τον ανθρώπινο πόνο, τον φόβο των ατόμων να εμπιστευτούν και να ερωτευτούν, να (αυτο) αποκαλυφθούν, να αφεθούν στο άλλο, το έτερο, το ανοίκειο. Αυτά τα συναισθήματα απηχεί και ο τίτλος του βιβλίου (*Rien ne va plus=No more bets*)²⁷⁹: ο φόβος και η αγάπη συνυπάρχουν· είτε τα δύο άτομα ερωτεύονται είτε φοβούνται να ερωτευτούν και καθίστανται έρμαια της μοίρας, αφήνοντας στην τύχη όλες τις πιθανότητες να διασωθούν και να βρουν την ευτυχία και την ισορροπία²⁸⁰.

Η Θάλεια Παντίρη, ακολουθώντας παρόμοιο τρόπο διερευνητικής ανάγνωσης με την Carianne King, αξιολογεί θετικά το βιβλίο. Εστιάζει στην πλοκή του έργου την οποία θεωρεί επιτυχημένη, καθώς εμπεριέχει το στοιχείο της ανατροπής και ξαφνιάζει τον αναγνώστη με την ακολουθία των γεγονότων. Επισημαίνει ότι, ενώ στην αρχή το μυθιστόρημα ξεκινάει με έναν συμβατικό γάμο, εν συνεχεία αποκτά περιεχόμενο –ειδικά όσον αφορά στις σχέσεις των χαρακτήρων– που προσιδιάζει σε γοτθικό ρομάντζο. Η δεύτερη εκδοχή της ιστορίας που αποφασίζει να δώσει η Μαργαρίτα Καραπάνου –όπου οι ρόλοι έχουν αντιστραφεί– συνιστά για την Παντίρη ένα παράλληλο σύμπαν και απαιτεί πολλαπλές αναγνώσεις, προκειμένου να κατανοηθούν και να εντοπιστούν η πολυσημία και το αντίρροπο του *Rien ne va plus*²⁸¹.

Η Διαμάντη Αναγνωστοπούλου επισημαίνει τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα του έργου και κυρίως την ικανότητα της Καραπάνου, μέσω της γραφής, να κρύβει αλλά ταυτόχρονα και να αποκαλύπτει στοιχεία από τον εαυτό της. Τα όρια ανάμεσα στο «εγώ» και την «αλήθεια», την «πραγματικότητα» και τη «μυθοπλασία» γίνονται δυσδιάκριτα λόγω του ότι «Η διαφορούμενη γραφή της επιτρέπει να παραποιήσει τα ονόματα, να αλλάξει τα γεγονότα, να

²⁷⁹ «Είναι η στιγμή, στο παιχνίδι, που δεν μπορείς να επηρεάσεις πια το μέλλον, είτε θετικά είτε αρνητικά. Τότε ακούγεται από τον κρουπιέρη το περίφημο ‘Rien ne va plus’. Η χάνεις ή κερδίζεις ό, τι έχεις μισάρει. Συνήθως χάνεις». Μ. Καραπάνου, *Rien ne va plus*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2012, σελ. 35.

²⁸⁰ C. King, «Rien ne va plus», *Virginia Quarterly Review*, 86/2 (2010), σελ. 219-220.

²⁸¹ T. Pandiri, «Review: Contemporary Fiction from Greece: Three Women Writers», *ό.π.*, σελ. 314-316.

συσκοτίζει το πεδίο, δίνοντας την αίσθηση ότι τα σπαράγματα ζωής που θέτει επί σκηνής προέρχονται από μια μυθοπλαστική διήγηση»²⁸². Σύμφωνα με την Αναγνωστοπούλου διακριτό γνώρισμα του έργου αποτελεί και ο αποσπασματικός του χαρακτήρας. Μέσα από τις αποσπασματικές σκηνές (σαρανταέξι σεκάνς) οι οποίες συνθέτουν το *Rien ne va plus* αποδίδεται συγγραφικά η ζωή ενός ζευγαριού σε δύο διαφορετικές εκδοχές, ενώ ταυτόχρονα αποκαλύπτονται σημαντικές πτυχές από τη ζωή της συγγραφέως.²⁸³

Ο Αλέξης Ζήρας εστιάζει την κριτική του στο γεγονός ότι το συγκεκριμένο μυθιστόρημα, όπως και *Ο Υπνοβάτης* αλλά και *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, αποτελούν έργα που οδηγούν στη διάλυση του εγώ της συγγραφέως. Το *Rien ne va plus* διακρίνεται για το αφηγηματικό σύμπαν που έχει δημιουργήσει και που είναι προϊόν τόσο της μυθοπλασίας, όσο και των βιωμάτων της Καραπάνου. Ο τίτλος του βιβλίου δηλώνει ολοφάνερα για τον Ζήρα, τόσο τον κόσμο με τον οποίο έρχεται αντιμέτωπη η συγγραφέας –έναν κόσμο πολυπρόσωπο και ταυτόχρονα απρόσωπο– όσο και το μήνυμα που θέλει να μεταδώσει και που παράλληλα εκφράζει την ψυχική της κατάσταση κατά την εποχή συγγραφής του βιβλίου: «[...] τίποτα δεν προχωράει πια [...] ακόμα και η ύστατη προσπάθεια των διχασμένων ατόμων να ξαναβρούν τον εαυτό τους»²⁸⁴.

Το *Ναι* αποτελεί ένα καθαρά αυτοβιογραφικό έργο. Εμπεριέχει τις εμπειρίες της Καραπάνου την εποχή του δεύτερου εγκλεισμού της σε ψυχιατρική κλινική²⁸⁵. Εκδόθηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα το 1999 από τις εκδόσεις Ωκεανίδα, ενώ κυκλοφόρησε και στο εξωτερικό (Νέα Υόρκη, Παρίσι κ.ά.). Το μυθιστόρημα αφηγηματολογικά προσομοιάζει σε προσωπικό ημερολόγιο²⁸⁶. Πρωταγωνίστρια είναι μία διάσημη συγγραφέας, η Λώρα, η οποία

²⁸² Δ. Αναγνωστοπούλου, «Η λειτουργία των αυτοβιογραφικών ιχνών στο έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου», στο *Νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική. Από τον διαφωτισμό έως σήμερα. Πρακτικά ΙΓ΄ Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης* (3-6 Νοεμβρίου 2011), επιμ. Ν. Δεληγιαννάκη, Αθήνα: Σοκόλης – Κουλεδάκης, 2014, σελ. 1004 - 1014 (εδώ: σελ. 1005).

²⁸³ Δ. Αναγνωστοπούλου, *ό.π.*, σελ. 1006.

²⁸⁴ Α. Ζήρας, «Η δαιμονική χαρά της Κασσάνδρας και ο διχασμός της Μαργαρίτας Καραπάνου», *ό.π.*, σελ. 73.

²⁸⁵ Η συγγραφή του *Ναι* κατά τη διάρκεια παραμονής της συγγραφέως στην ψυχιατρική κλινική, όπως η ίδια εξομολογείται, της έσωσε τη ζωή: «Μόλις μου βγάζανε τον ορό, έτρεχα στο τραπέζι και έγραφα. Τότε έγραψα το *Ναι*. Αυτό το βιβλίο μου έσωσε τη ζωή». Σ. Θεοδωράκης, «30 χρόνια περπατούσα στα μονοπάτια της κατάθλιψης: Η Μαργαρίτα Καραπάνου αποκαλύπτει το μυστικό της», *ό.π.*, σελ. 24.

²⁸⁶ Για τη διαδικασία συγγραφής του *Ναι* η Μαργαρίτα Καραπάνου σημειώνει σχετικά: «Από τη στιγμή που τελείωσα το *Rien ne va plus* άρχισα να σκέφτομαι το *Ναι*. Ενωώ ότι άρχισα να το σκέφτομαι σοβαρά, να

κινείται στο μεταίχμιο ζωής και θανάτου, λύτρωσης και συντριβής. Το μοναδικό πρόσωπο το οποίο ενδιαφέρεται για εκείνη είναι ο Ice. Ο Ice έχει την πρόθεση –και τελικά το επιτυγχάνει– να ανακουφίσει την ηρωίδα από τα συμπτώματα της μανιοκατάθλιψης που την ταλανίζουν και να της εμπνεύσει το αίσθημα αγάπης για τη ζωή. Η χρονική ακολουθία των γεγονότων είναι γραμμική, ενώ η θέση των δευτερευόντων προσώπων στο μυθιστόρημα είναι ήσσονος σημασίας. Στην ουσία, το *Ναι* είναι ένα μυθιστόρημα για δύο πρωταγωνιστές – ανταγωνιστές, όπου ο αντίπαλος δεν είναι κάποιο υπαρκτό πρόσωπο, αλλά η διπολική διαταραχή που ελέγχει το νου της πρωταγωνίστριας – συγγραφέως και καθορίζει ως ένα σημείο την πορεία της.

Η αποδοχή του έργου από τους κριτικούς ήταν ιδιαιτέρως θετική. Ο Νίκος Ξυδάκης αναγνωρίζει ότι η Καραπάνου, μέσα από το *Ναι*, δεν διστάζει να καταπιαστεί με ένα από τα πιο δύσκολα θέματα, την ψυχική ασθένεια της μανιοκατάθλιψης. Στα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του βιβλίου εντάσσει: την αποσπασματική γραφή, το στοιχείο της αυτοαναφορικότητας, την περιγραφή με τρόπο ωμό και άμεσο των σεξουαλικών πράξεων, τη δυσκολία να διακρίνει ο αναγνώστης τα όρια ανάμεσα στην παραίσθηση και την πραγματικότητα²⁸⁷. Σύμφωνα με τον Ξυδάκη, η συγγραφέας, μέσα από τη διαδικασία

παίρνω σημειώσεις, βρήκα τους ήρωες, έγραψα ορισμένα αποσπάσματα». Λ. Κέζα, «Ο καταφατικός λόγος», «Βιβλία», *Το Βήμα*, 9/11/2000, σελ. 11.

²⁸⁷ Επισημαίνοντας την αδυναμία, των ψυχικά διαταραγμένων ατόμων, να διακρίνουν την πραγματικότητα από την ψευδαίσθηση η Αναστασία Νάτσινα υποστηρίζει, ότι η μανιοκατάθλιψη αποτελεί μια ακραία κατάσταση η οποία οδηγεί σε ατελείωτες αϋπνίες, καταστάσεις υπερδιέγερσης και καταστολής, σε τεράστια χορήγηση φαρμάκων ακόμη και σε ηλεκτροσόκ. Επισημαίνει χαρακτηριστικά: «[...] το φανταστικό είναι πραγματικό, και το αποσπασματικό, το διαταραγμένο, το ασυνεχές, ρεαλιστικό» Α. Νάτσινα, «Πραγματικότητα και μυθοπλασία: για το *Ναι* της Μαργαρίτας Καραπάνου», *Διαβάζω*, τχ. 521 (2011), σελ. 96-101 (εδώ: σελ. 98-99). Σύμφωνα με την Καθηγήτρια Μαρίτα Παπαρούση η τρέλα «θηλυκοποιήθηκε από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα και εδραιώθηκε ως 'γυναικεία αρρώστια' κατά τη διάρκεια της βικτωριανής εποχής». Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Μ. Παπαρούση, κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα πολλοί γιατροί και ερευνητές –κινούμενοι σε ένα πλαίσιο «ιατρικοποίησης της γυναικείας συμπεριφοράς»– υποστήριζαν ότι η «αστάθεια» του γυναικείου σώματος που είχε προκληθεί εξαιτίας της εμμηνου ρύσεως, των τοκετών και της εμμηνόπαυσης αποδυνάμωνε τις «διανοητικές ικανότητες» των γυναικών και τις οδηγούσε στο να είναι «πιο επιρρεπείς στην τρέλα και σε συναισθηματικές διαταραχές». Μ. Παπαρούση, «Ο κίνδυνος των παθών και η ηθική της επιθυμίας: Εκφάνσεις της γυναικείας τρέλας στην πεζογραφία του 19^{ου} αιώνα», στο *Λογοτεχνικές διαδρομές: Ιστορία, θεωρία, κριτική. Μνήμη Βαγγέλη Αθανασόπουλου*, επιμ. Θ. Αγάθος, Χρ. Ντουλιά, Α. Τζούμα, Αθήνα: Καστανιώτης, 2016, σελ. 402-414 (εδώ: σελ. 402-403).

συγγραφής και ολοκλήρωσης του βιβλίου, επιχείρησε «την κάθοδο στον Άδη», συνάμα όμως επέστρεψε στη ζωή λέγοντας με καταφατικό τρόπο «ναι»²⁸⁸.

Η Ιωάννα Ζερβού, ακολουθώντας παρόμοιο τρόπο ερμηνευτικής προσέγγισης του *Ναι*, εντοπίζει όπως και ο Νίκος Ξυδάκης, το στοιχείο της αυτοαναφορικότητας που διέπει το βιβλίο, τα δυσδιάκριτα όρια ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία²⁸⁹, καθώς και τον αποσπασματικό τρόπο γραφής. Σημειώνει σχετικά: «Η παρουσίαση τής ιστορίας γίνεται κατά τμήματα, σχεδόν ανεξάρτητα τό ένα από τό άλλο, πού μπορούν τά περισσότερα νά σταθοῦν καί μόνα τους ὡς χωριστά κείμενα». Το *Ναι* συνιστά για τη Ζερβού ένα κείμενο τολμηρό, ακραίο, που ξεπερνάει τη συνήθη λογοτεχνική αισθητική. Η τολμηρότητά του όμως δεν έγκειται στο προκλητικό λεξιλόγιο που χρησιμοποιούν τα μυθοπλαστικά πρόσωπα ή σε σκηνές που θυμίζουν έργα των Georges Bataille ή Marquis de Sade και που παραβιάζουν τα κοινωνικά όρια. Η πρόκληση / πρόσκληση που χαρακτηρίζει το *Ναι*, εντοπίζεται στο γεγονός ότι η συγγραφέας –μέσω της ηρωίδας της– δεν διστάζει να αγγίξει τα πιο σκοτεινά μέρη του ψυχισμού της και στο τέλος να αναδυθεί στο φως²⁹⁰.

Η Καθηγήτρια Ψυχολογίας Φωτεινή Τσαλίκογλου σημειώνει ότι το *Ναι* είναι ένα βιβλίο για την πρωταγωνίστρια του μυθιστορήματος, τη Λώρα. Η Λώρα αντιπροσωπεύει κάθε άτομο το οποίο, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Donald Winnicott: «[...] είναι υποχρεωμένο να αντιμετωπίζει μια εμπειρία, την εμπειρία του ζην, και ένα πρόβλημα, το πρόβλημα του υπάρχουν»²⁹¹. Η Μαργαρίτα Καραπάνου, γράφοντας το *Ναι*, έγραψε «ένα βιβλίο για την τρέλα που θα μείνει ως το βιβλίο της ψυχικής υγείας»²⁹². Η Τσαλίκογλου επισημαίνει το ιδιότυπο χιούμορ που διατρέχει όλο το έργο και που –ως τρόπος έκφρασης– αντιστρατεύεται τόσο τη ζωή όσο και τον θάνατο. Το χαρακτηρίζει συγχρόνως και ως ένα βιβλίο «ποιητικής ανθρωπολογίας», αφού ο άνθρωπος αναζητά και τελικά ανακαλύπτει τον

²⁸⁸ Ν. Γ. Ξυδάκης, «Επιστροφή στη ζωή», *Madame Figaro*, τχ. 60 (1999), σελ. 86.

²⁸⁹ Σχετικά με τη μετάβαση της ηρωίδας από τον ρεαλισμό στην ψευδαίσθηση η Ζερβού παρατηρεί «Οι φαντασιώσεις της είναι το ίδιο ρεαλιστικές μέ τις περιγραφές τῶν ἀντικειμένων τῆς καθημερινῆς τῆς ζωῆς. Ἀποκτάει λοιπόν ἡ ρεαλιστικὴ πραγματικότητά τῆ διάστασή τοῦ μακάβριου. Καί ἐδώ ἐγκείται ἡ ἀξία τοῦ βιβλίου: αὐτά τά οικεία ἀντικείμενα, αὐτό τό συνηθισμένο ἀστικό τοπίο, αὐτές οἱ συνηθισμένες, καθημερινές, μικρές χειρονομίες [...] ἀποκτοῦν μιά παράλληλη ὕπαρξη». Ι. Ζερβού, «Μαργαρίτα Καραπάνου: *Ναι*», *Η λέξη*, τχ. 157 (2000), σελ. 403-404 (εδώ: σελ. 404).

²⁹⁰ Ι. Ζερβού, *ό.π.*, σελ. 403-404.

²⁹¹ Φ. Τσαλίκογλου, *Η ψυχή στη χώρα των πραγμάτων*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2003, σελ. 258.

²⁹² Φ. Τσαλίκογλου, *ό.π.*, σελ. 264.

εαυτό του, ερχόμενος σε επαφή «με τα απαγορευμένα κοιτάσματα τρέλας και παθολογίας και ανατροπής» και μετατρέποντας την οδύνη σε πηγή δημιουργίας²⁹³.

Η Μάρη Θεοδοσοπούλου υποστηρίζει ότι το *Ναι* είναι ένα έργο ευρωπαϊκής εμβέλειας. Το χαρακτηρίζει ως ένα μυθιστόρημα ημερολογιακής μορφής²⁹⁴ και εντοπίζει τη διαφορά της γραφής που χαρακτηρίζει το έργο, όταν η ηρωίδα έρχεται αντιμέτωπη με τη διπολική διαταραχή και όταν βρίσκεται σε ψυχική ισορροπία: «Στην αρχή οι εγγραφές είναι σύντομες, μόλις μερικές αράδες ως μισή σελίδα. Όταν όμως οι κρίσεις εντείνονται, η γραφή απλώνεται». Επισημαίνει την απουσία αλληγορικών στοιχείων και συμβολισμών και την έντονη παρουσία επικλήσεων στον Θεό, επιφωνημάτων, προκλητικών διαλόγων, επαναλαμβανόμενων λέξεων, στίχων στα γαλλικά και στα ελληνικά. Σύμφωνα με τη Θεοδοσοπούλου, ο λόγος που κυριαρχεί στο *Ναι* είναι ο λόγος ενός «ταραγμένου ψυχισμού», της Κασσάνδρας, της πρωταγωνίστριας του πρώτου βιβλίου της Καραπάνου, η οποία έχει τώρα ενηλικιωθεί και έρχεται αντιμέτωπη με την ψυχική ασθένεια της μανιοκατάθλιψης. Στις αδυναμίες του βιβλίου εντοπίζει τη συντομία του κειμένου, καθώς και το γλωσσικό ύφος το οποίο υιοθετεί η συγγραφέας και το οποίο δεν αποδίδει πιστά την παραληρηματική κατάσταση στην οποία βρίσκεται η ηρωίδα²⁹⁵.

Ο Κώστας Καρακώτιας, εν αντιθέσει με τη Μάρη Θεοδοσοπούλου, θεωρεί ότι ο λόγος που χρησιμοποιεί η Καραπάνου, συνάδει απόλυτα με την κατάσταση παραληρήματος στην οποία βρίσκεται η ηρωίδα της. Επισημαίνει ότι η εναλλαγή από την ομαλή ψυχική κατάσταση –στην οποία βρίσκεται η Λώρα– σε κατάσταση μανίας διαφαίνεται, τόσο μέσα από την εναλλαγή της τριτοπρόσωπης αφήγησης σε πρωτοπρόσωπη²⁹⁶, όσο και με την έντονη επιθυμία που εκδηλώνει η πρωταγωνίστρια είτε για να αυτοκτονήσει είτε για να

²⁹³ Φ. Τσαλίκου, *ό.π.*, σελ. 259-260.

²⁹⁴ Η Αναστασία Νάτσινα διαφωνεί με τον χαρακτηρισμό του *Ναι* ως μυθιστόρημα, θεωρεί ότι ανήκει στο είδος της μαρτυρίας, λόγω του ότι η αφήγηση στο μεγαλύτερο μέρος της είναι πρωτοπρόσωπη, υπάρχει στενή σχέση του κειμένου με τον πραγματικό κόσμο, ενώ παράλληλα καταγράφεται πιστά ένα βίωμα που αφορά μια ευρύτερη ομάδα ανθρώπων. Α. Νάτσινα, «Πραγματικότητα και μυθοπλασία: για το *Ναι* της Μαργαρίτας Καραπάνου», *ό.π.*, σελ. 97-98.

²⁹⁵ Μ. Θεοδοσοπούλου, «Η ψυχή της Λώρας», *Το Βήμα*, (ένθετο «Βιβλία»), 14/11/1999, σελ. 3.

²⁹⁶ Όπως επισημαίνει η Μαργαρίτα Καραπάνου: «Σε πρώτο πρόσωπο είναι όλα τα κομμάτια που έχουν μια φοβερή ένταση, είναι φοβερά επίκαιρα για τη Λώρα, είναι πράγματα που της συμβαίνουν εκείνη τη στιγμή και είναι μια επικαιρότητα γεμάτη φρίκη. Ενώ όταν χρησιμοποιώ το τρίτο πρόσωπο, είναι για να δείξω ότι υπάρχει από τη Λώρα μια απόσταση από τα γεγονότα». Α. Κέζα, «Ο καταφατικός λόγος», *ό.π.*, σελ. 11.

ικανοποιήσει τολμηρές σεξουαλικές φαντασιώσεις. Εντοπίζει τον αποσπασματικό λόγο και την ύπαρξη αυτόνομων ιστοριών οι οποίες συνθέτουν το έργο, υποστηρίζει όμως ότι οι ιστορίες αυτές, αν και δεν έχουν εσωτερική συνοχή, εν τούτοις «υπακούουν σε μια γραμμική κατεύθυνση και ανέλιξη». Παρατηρεί ότι, μέσα από την πρωταγωνίστρια, επιβεβαιώνεται ο αυτοαναφορικός χαρακτήρας του βιβλίου²⁹⁷, ενώ παράλληλα δίνεται η δυνατότητα στη Μαργαρίτα Καραπάνου –χρησιμοποιώντας ως λογοτεχνικό προσωπείο τη Λώρα– να ασκήσει αρνητική κριτική σε διάφορες ψυχιατρικές πρακτικές, αποκαλύπτοντας και μια άλλη πτυχή του έργου²⁹⁸.

Ο Βασίλης Ρούβαλης σημειώνει ότι ο τρόπος γραφής της Καραπάνου δημιουργεί την κατάλληλη ατμόσφαιρα, προκειμένου ο αναγνώστης να αντιληφθεί τις ιδιότυπες συνθήκες, μέσα στις οποίες ζουν όσοι έρχονται αντιμέτωποι με τη διπολική διαταραχή. Ο αναγνώστης –

²⁹⁷ Η ίδια η συγγραφέας παραδέχεται ότι το έργο αποκαλύπτει ένα μεγάλο μέρος του εαυτού της και των βιωμάτων της, γι αυτό και η διαδικασία συγγραφής και ολοκλήρωσής του έγινε με αβίαστο τρόπο. Εν τούτοις, αρνείται την ταύτισή της με την ηρωίδα: «Το *Ναι* το έγραψα με πολύ περίεργο τρόπο. Έγραφα κατευθείαν στο καθαρό χαρτί. Δεν είχα πρόχειρο δηλαδή. Ήταν ένα βιβλίο τόσο ριζωμένο μέσα μου που από την πρώτη γραφή ήταν έτοιμο και δεν άλλαξα τίποτα. [...] Η Λώρα δεν είμαι εγώ. Δεν θέλω να νομίσουν οι αναγνώστες ότι η συγγραφέας και η ηρωίδα έχουν μια ταύτιση. [...] είναι ένα βιβλίο πολύ άγριο και δεν θέλω να νομίσουν οι αναγνώστες ότι είμαι η Λώρα». Λ. Κέζα, *ό.π.*, σελ. 11.

²⁹⁸ Κ. Καρακάτιας, «Σπουδή στην παράνοια», *ό.π.*, σελ. 19. Κατά τη διαδικασία συγγραφής του *Μήπως*; η Μαργαρίτα Καραπάνου περιγράφει στη Φωτεινή Τσαλικογλου τις οδυνηρές στιγμές που βίωσε στα ψυχιατρεία και αποκαλύπτει ότι τις συμπεριέλαβε στο *Ναι*: «Πώς μπορείς να κάνεις κάποιον καλά χωρίς αγάπη; Όχι μόνο δεν υπάρχει αγάπη, υπάρχει και ένας εσωτερικός ρατσισμός που λέει, από τη μία είναι οι γιατροί κι από την άλλη οι τρελοί. Τα 'χω ζήσει αυτά στο πετσί μου και τα 'χω γράψει στο *Ναι*. Είναι κάτι που σε διαλύει, γιατί αισθάνεσαι σαν σκουλήκι. Σε κάνουν να αισθάνεσαι σαν σκουλήκι στη *Μεταμόρφωση* του Κάφκα». Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλικογλου, *Μήπως*;, *ό.π.*, σελ. 59. Βλ. επίσης Α. Νάτσινα, «Πραγματικότητα και μυθοπλασία: για το *Ναι* της Μαργαρίτας Καραπάνου» όπου η Νάτσινα χαρακτηρίζει το *Ναι* ως ένα βιβλίο το οποίο «καταγράφει μια εφιαλτική παλινδρόμηση ανάμεσα σε φάσεις κατάθλιψης και μανίας: οι πρώτες στην κλινική [...] ανάμεσα σε άλλους ασθενείς, ο καθένας από τους οποίους φέρνει τη δική του μαρτυρική –και κάποτε μαγική– διαστρέβλωση του κόσμου, αλλά και το αδιάφορο, καταπιεστικό ή σπανιότερα, συμπονετικό ιατρικό προσωπικό [...]. Οι δεύτερες, οι φάσεις μανίας, εκτυλίσσονται κυρίως εκτός κλινικής, με ατέλειωτες αϋπνίες, δυνατή μουσική, ερωτικές συνευρέσεις με αγνώστους [...] εξαντλητικά πολλά ψυχοφάρμακα, τη σταθερά επανερχόμενη σκέψη της αυτοκτονίας αλλά και την εξίσου σταθερή προσπάθεια της Λώρας να μην ξαναγυρίσει στην κλινική, να κρατήσει μια ισορροπία: ακόμα κι αν αυτή η ισορροπία είναι εκείνη η τρομακτική που πετυχαίνει ανεβασμένη στα κάγκελα της βεράντας της». Α. Νάτσινα, «Πραγματικότητα και μυθοπλασία: για το *Ναι* της Μαργαρίτας Καραπάνου», *ό.π.*, σελ. 97.

ο οποίος σε κάποια σημεία του έργου ίσως να ανακαλύπτει πλευρές του εαυτού του²⁹⁹—συμμετέχει και συμπονά τη Λώρα, ταυτόχρονα όμως αποστασιοποιείται. Σύμφωνα με τον Ρούβαλη, το *Ναι* είναι ένα έργο το οποίο θέτει πολλά ερωτήματα και διασταυρώνεται με το προγενέστερο πεζογραφικό έργο της Καραπάνου. Επισημαίνει, την απουσία αλληγορικών στοιχείων, καθώς και τον απτό ρεαλισμό μέσα από τον οποίο η Καραπάνου αποκαλύπτει τη δική της πραγματικότητα, χωρίς να διαθλά την αλήθεια και δίχως να προβαίνει σε ωραιοποιήσεις. Για αυτό τον λόγο, το *Ναι* «μοιάζει με λεπτή κλωστή. Όποιος λεπτοργός το τεντώνει ορθά και με επιμέλεια, δεν σπάζει ποτέ»³⁰⁰.

Το *Lee και Lou* εκδόθηκε για πρώτη φορά το 2003 από τις εκδόσεις Ωκεανίδα. Αποτελεί μία αλληγορία, ένα πεζογράφημα στο οποίο πρωταγωνιστές δεν είναι οι άνθρωποι αλλά τα σκυλιά, που διακρίνονται για τον ανθρωπομορφικό χαρακτήρα τους—μιλούν και λειτουργούν με έναν ανθρώπινο τρόπο και ζουν σε μία κοινωνία η οποία διακρίνεται για την κοινωνική ανισότητα (σκυλιά ράτσας / αδέσποτα). Μέσα σε αυτό το κοινωνικό πλαίσιο, ο Μήτσος, ένας αδέσποτος σκύλος—ο οποίος διαβάζοντας την *Τερέζα Ρακέν* του Zola αφυπνίζεται—εμπνέει τους θηλυκούς και τους αρσενικούς χαρακτήρες να εξεγερθούν και να εξαλείψουν τις ανισότητες που υπάρχουν στο κοινωνικό περιβάλλον μέσα στο οποίο δρουν και επικοινωνούν. Το μυθιστόρημα διακρίνεται για τους πολυάριθμους δευτεραγωνιστές, οι οποίοι, όμως, προβάλλονται με συντομία. Τα δευτερεύοντα πρόσωπα έχουν ως απώτερο σκοπό να φωτίσουν τις διαφορετικές πλευρές της προσωπικότητας των κεντρικών χαρακτήρων· ο ρόλος τους είναι καθαρά επικουρικός. Το *Lee και Lou* αποτελεί ένα σύνθεμα ρεαλιστικής αφήγησης που βασίζεται στην αλληγορία, μέσα από το οποίο η Καραπάνου

²⁹⁹ Υιοθετώντας τον ίδιο τρόπο ανάγνωσης του βιβλίου η Αμάντα Μιχαλοπούλου παρατηρεί «‘Η ζωή είναι πολύ ωραία. Τα έχεις όλα χωρίς να έχεις τίποτα’. Η Μ. Καραπάνου είναι λιτή, ειλικρινής, αισθαντική, αυθεντική. [...] Η επιλογή της σε κάνει να δεχτεί και να παραδεχτεί τη δική σου ασθένεια, όποια και να ‘ναι, καθώς διαβάζεις το *Ναι*. Προς το τέλος του μυθιστορήματος, η επιστροφή της αφηγήτριας στην υγιή κατάσταση (υπάρχει υγιής κατάσταση;) σε απιθώνει ξανά σε ασφαλές έδαφος. Στο μεταξύ έχεις κάνει ένα ταξίδι στην εμπειρία της μανιοκατάθλιψης, στην ασθένεια της μυθοπλασίας. Γιατί το *Ναι* είναι ένα βιβλίο που ανακουφίζει τους αναγνώστες, όλως ιδιαιτέρως τους συγγραφείς: παρουσιάζει το γράψιμο ως έξοδο από την ασθένεια». Α. Μιχαλοπούλου, «Μαργαρίτα Καραπάνου: *Ναι*», *Διαβάζω*, τχ. 409 (2000), σελ. 53.

³⁰⁰ Β. Ρούβαλης, «Η κρύα φωνή της ψυχής», *Αντί*, τχ. 711 (2000), σελ. 63-64.

αποδομεί τη σύγχρονη κοινωνία –και δη το Κολωνάκι³⁰¹. Ως εκ τούτου, το εν λόγω πεζογράφημα αποτελεί ιδιάζουσα περίπτωση στο *corpus* μυθοπλασίας της συγγραφέως.

Το έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου *Lee και Lou* δεν έτυχε θετικής ανταπόκρισης από τους κριτικούς. Η Μικέλα Χαρτουλάρη, αν και αναγνωρίζει την αδιαμφισβήτητη ικανότητα της Καραπάνου να διεισδύει στον εσώτερο εαυτό των ατόμων και να αποκαλύπτει τη δαιμονική πλευρά τους, εν τούτοις θεωρεί ότι στο *Lee και Lou* η συγγραφέας αποτυγχάνει, καθώς δεν κατορθώνει να απεικονίσει τη σκοτεινή πλευρά που διέπει κάθε ανθρώπινο ψυχισμό. Η αλληλεπίδραση των ψυχισμών, κατ' επέκταση, δεν αντανακλάται στην κοινωνία που παρουσιάζει η συγγραφέας. Επισημαίνει την «υπεραπλουστευτική», όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί, αναφορά που κάνει η Καραπάνου στα σύγχρονα τεκταινόμενα (σκυλο – οργανώσεις ομάδων ένοπλης πάλης που λειτουργούν για ωφελμιστικούς λόγους), και την αρνητική κριτική που ασκεί η συγγραφέας, γελοιοποιώντας παράλληλα, τη σύγχρονη ψυχιατρική (κ. Βαρεμένος, κ. Τεντωμένος)³⁰². Η Χαρτουλάρη υπογραμμίζει την απουσία της δηκτικότητας και του υπονομευτικού λόγου που χαρακτηρίζει τον ιδιότυπο τρόπο γραφής της Καραπάνου. Ως εκ τούτου, το προαναφερθέν μυθιστόρημα μετατρέπεται σε μια σπονδυλωτή ιστορία αφελή, απλοϊκή, ανίκανη να μεταδώσει στους αναγνώστες την κεντρική της ιδέα, που δεν είναι άλλη από την επανάσταση για μια κοινωνία ισότιμη, χωρίς ψήγμα διάκρισης, υπονόμευσης και ρατσισμού. Επιπρόσθετα, η κριτικός αναγνωρίζει τη διακειμενική σχέση, έστω και υποδόρια, που διακρίνει το *Lee και Lou* με προγενέστερα έργα της Καραπάνου: οι σκύλοι που ανήκουν στην ανώτερη τάξη θυμίζουν τον διεφθαρμένο κόσμο του *Υπνοβάτη*, ενώ ο ταραγμένος ψυχισμός της συγγραφέως που αποδίδεται τόσο παραστατικά στο *Ναι*, διαφαίνεται –έστω και αχνά– μέσα από τους μυθιστορηματικούς χαρακτήρες που εμφανίζονται στο *Lee και Lou*. Παρ' όλα αυτά, η Καραπάνου δεν καταφέρνει να συγκινήσει τον αναγνώστη· ο λόγος της έχει χάσει την αποκαλυπτική του

³⁰¹ Ο Σταύρος Θεοδωράκης αναγνωρίζει την πρόθεση της Καραπάνου να αποκαλύψει τις φθοροποιούς δυνάμεις που πλήττουν την κοινωνία και την επιθυμία της (έστω και μέσα ένα μυθοπλαστικό πλαίσιο) να την αποδομήσει. Παρατηρεί σχετικά: «Το *Lee και Lou* ισοπέδωσε το Κολωνάκι». Σ. Θεοδωράκης, «30 χρόνια περπατούσα στα μονοπάτια της κατάθλιψης: η Μαργαρίτα Καραπάνου αποκαλύπτει το μυστικό της», *ό.π.*, σελ. 24.

³⁰² Η Καραπάνου υποστηρίζει, βασιζόμενη σε προσωπικά της βιώματα, ότι τη βοήθησε τα μέγιστα η λογοτεχνία –και δη η γραφή– εν αντιθέσει με τους ψυχιάτρους που την οδηγούσαν στην καταστροφή και την παραίτηση από τη ζωή. Μ. Χαρτουλάρη, «Όταν ο Ζολά άνοιξε τα μυαλά των σκύλων», *Τα Νέα*, (ένθετο «Βιβλιοδρόμιο»), 22/3/2003, σελ. 10.

δύναμη και την παραληρηματική του χροιά. Προς επίρρωση της θέσης της, επισημαίνει και τον τρόπο με τον οποίο η συγγραφέας χειρίζεται τον λόγο, καθώς χρησιμοποιεί μία γλώσσα «στρωτή», «στεγνή», «ουδέτερη», «άνευρη» και «αδύναμη» να συνεπάρει τον αναγνώστη και να προσδώσει στο μυθιστόρημα τη διάσταση της αληθοφάνειας. Στα θετικά γνωρίσματα του έργου η Χαρτουλάρη διακρίνει: την ειρωνεία, τη σαρκαστική διάθεση μέσα από την οποία η συγγραφέας σκιαγραφεί την κοινωνία των σκύλων, την αποστροφή του λόγου, καθώς και τη διακειμενική σχέση που χαρακτηρίζει το *Lee και Lou* με το πεζογράφημα του Émil Zola *Τερέζα Ρακέν*. Η αναφορική αυτή σχέση αποσκοπεί στο να συνδέσει τα πάθη των ανθρώπων, και ειδικά την πιο σκοτεινή πλευρά τους με τον έρωτα και την Τέχνη³⁰³.

Η Θάλεια Παντίρη χαρακτηρίζει το πεζογραφικό έργο της Καραπάνου *Lee και Lou* ως ένα είδος κοινωνικής σάτιρας, που έχει ως στόχο να πλήξει τη δομή της κοινωνίας, να αποκαλύψει τον διεφθαρμένο χαρακτήρα της, να την αποδομήσει και να τη δημιουργήσει εκ νέου³⁰⁴. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει: «Το αληθινό χιούμορ δεν μπορεί ποτέ να απωλέσει τον επαναστατικό του χαρακτήρα και αληθινό χιούμορ διαθέτουν μόνο όσοι έχουν πραγματικά υποφέρει»³⁰⁵. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο επιχειρεί –και σύμφωνα με την Παντίρη το κατορθώνει– να γράψει η Καραπάνου το *Lee και Lou*.

Το τελευταίο μυθιστόρημα της Μαργαρίτας Καραπάνου τιτλοφορείται *Μαμά*. Κυκλοφόρησε για πρώτη φορά στην Ελλάδα από τον εκδοτικό οίκο Ωκεανίδα το 2004. Το έργο αυτό διακρίνεται για την αποσπασματική του δομή, τον αυτοαναφορικό του χαρακτήρα³⁰⁶ και την κυρίαρχη παρουσία της αφηγήτριας, η οποία είναι η ίδια η Καραπάνου. Το *Μαμά* είναι ένα έργο για ένα πρόσωπο, καθώς σε όλο το πεζογράφημα πρωταγωνιστεί η συγγραφέας – αφηγήτρια, η οποία προσπαθεί να διαχειριστεί την έλλειψη της μητρικής αγάπης και την απουσία της μητέρας της, εξαιτίας του θανάτου της. Στο μεγαλύτερο μέρος του έργου, η αφηγήτρια απευθύνεται σε δεύτερο πρόσωπο στην απύσχα μητέρα της, προσπαθεί να διαλεχθεί μαζί της, να εκφράσει όλα τα κρυμμένα συναισθήματα και σκέψεις

³⁰³ Μ. Χαρτουλάρη, *ό.π.*, σελ. 10.

³⁰⁴ ‘Real humor cannot fail to be revolutionary, and humor is only real when we have truly suffered’. T. Pandiri, «Review: Contemporary Fiction from Greece: Three Women Writers», *ό.π.*, σελ. 314.

³⁰⁵ T. Pandiri, *ό.π.*, σελ. 314.

³⁰⁶ «Η μητέρα μου –το ’χω γράψει και στο *Μαμά* αυτό– πέθανε μόνη της στο νοσοκομείο. [...] Δεν είχε κανέναν να της βαστάει το χέρι. Πέθανε μια Παρασκευή, δέκα παρά τέταρτο το βράδυ, και ήτανε μόνη της σ’ ένα δωμάτιο νοσοκομείου», Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλίκου, *Μήπως;*, *ό.π.*, σελ. 104.

της. Με συνεχείς αναδρομές στο παρελθόν, ανακαλεί στη μνήμη της την πορεία που ακολούθησε η μητέρα της μέχρι τον θάνατό της, ένα τέλος που σηματοδοτούσε –εκτός από την αποχώρηση της Μαργαρίτας Λυμπεράκη από τη ζωή– την εξάλειψη της αίσθησης του *διφορούμενου* που χαρακτήριζε τη σχέση των δύο γυναικών. Με το *Μαμά* ολοκληρώνεται η πορεία του εξάχρονου κοριτσιού που είχε κάνει την εμφάνισή του στο πεζογράφημα *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος* και αγωνιζόταν να ξεπεράσει την επιλογή της μητέρας της να μείνει μακριά της. Στο τελευταίο έργο της Καραπάνου, *Μαμά*, το κοριτσάκι έχει πια ενηλικιωθεί, συνεχίζει να υποφέρει από την απουσία της Λυμπεράκη, η οποία όμως αυτή τη φορά είναι οριστική και τελεσίδικη, λόγω του θανάτου της.

Η ανταπόκριση των κριτικών ήταν κατεξοχήν θετική. Ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου χαρακτηρίζει το *Μαμά* ως «έναν φόρο τιμής στη νεκρική μητρική φιγούρα». Εστιάζει στην οδυνηρή συναισθηματική δοκιμασία στην οποία υπέβαλε η Μαργαρίτα Καραπάνου τον εαυτό της, προκειμένου να γράψει το *Μαμά* και να αποκρυσταλλώσει την εικόνα της μητέρας της, μέσα από αμφίσημες καταστάσεις (παρουσίας / απουσίας, λατρείας / οργής, αγάπης / μίσους, προσέγγισης / απόθησης). Η «Μαμά» για τη Μαργαρίτα Καραπάνου είναι μια δυναμική γυναίκα, η οποία –προκειμένου να ικανοποιήσει τις επιθυμίες της– δεν λαμβάνει υπόψη της τα συναισθήματα της κόρης της και κόβει απότομα τον ομφάλιο λώρο. Σταδιακά όμως, η ισχυρή μητρική φιγούρα γίνεται έρμαιο της αρρώστιας της και οδηγείται στο φυσικό της τέλος, αδύναμη να αντιδράσει στη φθορά του χρόνου. Στα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του πεζογραφήματος ο Χατζηβασιλείου εντάσσει τον ελλειπτικό λόγο, τον εσωτερικό μονόλογο, τη χρήση μίας γλώσσας χωρίς ψήγμα δραματοποίησης και έναν τρόπο γραφής, ο οποίος δεν ωραιοποιεί ούτε εξιδανικεύει, αλλά σκιαγραφεί την ιδιότυπη σχέση που υπήρχε ανάμεσα στη μητέρα και την κόρη³⁰⁷.

Η Λίνα Πανταλέων δίνει έμφαση στον αμφιθυμικό χαρακτήρα του έργου. Μέσω της αφηγήτριας, η οποία ταυτίζεται με τη συγγραφέα, αποκαλύπτονται τα αντιφατικά συναισθήματα που έτρεφε η Καραπάνου για τη μητέρα της: «Αγάπη και μίσος, στοργή και εκδίκηση, οργή και ηττοπάθεια, ζηλοφθονία και οίκτος»³⁰⁸. Με έντονο το στοιχείο του αυτοσαρκασμού και με επώδυνες αναδρομές στο παρελθόν, η Καραπάνου, μέσω της

³⁰⁷ Β. Χατζηβασιλείου, «Μάνα, μητέρα, μαμά», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, (ένθετο «7»), 9/05/2004, σελ. 28.

³⁰⁸ Λ. Πανταλέων, «Αγάπη στα άκρα: Σπαρακτική και συνάμα οργισμένη ομολογία ισόβιας λατρείας προς μία πεισματικά απύουσα μητέρα», *Ελευθεροτυπία*, (ένθετο «Βιβλιοθήκη»), 21/5/2004, σελ. 8-9 (εδώ: σελ. 8).

ενασχόλησής της με τη λογοτεχνία (η οποία έχει για την ίδια σημαίνουσα ψυχοθεραπευτική ιδιότητα είτε ως τέχνη του γράφειν είτε ως πράξη παθητική μέσα από την ανάγνωση), επιχειρεί να απαλλαγεί από τον ασυγκράτητο θυμό και την απελπισία, την αδυναμία να νιώσει ισότιμη με το πρώτο «αντικείμενο» αγάπης της, τη μητέρα της. Η Πανταλέων εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται η σχέση μάνας και κόρης, ένα είδος δεσμού ο οποίος, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, εμπεριέχει και μια χροιά ερωτισμού. Το αίσθημα της εγκατάλειψης, της αυτοκαταστροφής και της αυτοταπείνωσης, της αμείλικτης ανάγκης των προσώπων για την αδιάλειπτη παρουσία του άλλου είναι χαρακτηριστικά γνωρίσματα που δομούν μία ερωτική σχέση ανάμεσα σε δύο ανθρώπινα υποκείμενα. Εξαιτίας του σκληρού, ευθέως και άκρως εξομολογητικού λόγου, με έντονο το βιωματικό στοιχείο, το έργο *Μαμά* είναι φορτισμένο συναισθηματικά, ευαισθητοποιεί τον αναγνώστη και του παρέχει το ερέθισμα να έρθει σε επαφή με τον εσώτερο εαυτό του. Στα αρνητικά γνωρίσματα του έργου, η Πανταλέων εντοπίζει μία έντονη στροφή προς το «εγώ» ακόμα και όταν ο λόγος στρέφεται στο «εσύ», στόχο έχει το «εγώ». Για αυτό τον λόγο, θεωρεί ότι το *Μαμά* προσομοιάζει με σελίδες ημερολογίου παρά με μυθιστόρημα³⁰⁹.

Ο Νίκος Βατόπουλος το αποκαλεί «δοκίμιο ψυχής». Μέσα από το βιβλίο αυτό, η Καραπάνου, με διάυλο τη μνήμη, εκφράζει τους φόβους της, τον πόνο αλλά και τη λύτρωση που ένιωσε με την απουσία της μητέρας της. Απογυμνώνεται ψυχικά, βιώνει έντονα την πραγματικότητα που την περιβάλλει –μέσω της ανάκλησης στιγμών του παρελθόντος– και «γίνεται γήινη»³¹⁰. Η συγγραφέας καταδύεται στα βάθη της ψυχής της, αλλά κατορθώνει να αναδυθεί στο φως, να αποκτήσει τη δική της ανεξαρτησία, να ωριμάσει και να κάνει ένα νέο ξεκίνημα στη ζωή. Το *Μαμά* είναι για τον Βατόπουλο ένα έργο «σκοτεινό» και «λαμπερό», «φοβιστικό» και «λυτρωτικό» ταυτόχρονα, ένα πεζογράφημα για λίγους, καθώς απαιτεί από τον αναγνώστη να είναι σε θέση να αντιμετωπίσει τον εσώτερο εαυτό του και να έρθει σε επαφή με τα φαντάσματα του παρελθόντος που τον καταδιώκουν³¹¹.

Η Μικέλα Χαρτουλάρη αναγνωρίζει την προσπάθεια της Καραπάνου να απομυθοποιήσει τη μητρική φιγούρα, προκειμένου να κερδίσει την ταυτότητά της και κυρίως την ανεξαρτησία της. Επισημαίνει το ιδιαίτερο ύφος που διακρίνει τη γραφή της Καραπάνου και

³⁰⁹ Λ. Πανταλέων, *ό.π.*, σελ. 9.

³¹⁰ Ν. Βατόπουλος, «Αποσπάσματα ψυχικής οδύνης», *Η Καθημερινή*, 24/4/2004, σελ. 18.

³¹¹ Ν. Βατόπουλος, *ό.π.*, σελ. 18.

προσδιορίζει την αμφιθυμική σχέση που υπήρχε ανάμεσα στην μάνα και την κόρη. Σε ορισμένα σημεία του βιβλίου η συγγραφέας μιλά σε πρώτο (α') ενικό πρόσωπο, χρησιμοποιεί έναν λόγο ωμό, ευθύ, σκληρό, ενώ σε άλλα σημεία του έργου απευθύνεται σε δεύτερο πληθυντικό πρόσωπο προς τη μητέρα της, προκειμένου να υπογραμμίσει υφολογικά την απόσταση που υπήρχε μεταξύ τους. Στο μεγαλύτερο μέρος του έργου, κυριαρχεί το στοιχείο του αυτοσαρκασμού και η μάταιη προσπάθεια της Καραπάνου να ανταγωνιστεί τη μητέρα της, να νιώσει, έστω και ετεροχρονισμένα, ότι είναι ισότιμη απέναντί της. Σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, σύμφωνα με τη Χαρτουλάρη, η συγγραφέας επιδιώκει να αναδείξει τη λυτρωτική δύναμη της λογοτεχνίας. Μέσα από το διάβασμα, η Μαργαρίτα Καραπάνου έβρισκε ανακούφιση, παρηγοριά, διέξοδο από τις αναμνήσεις του παρελθόντος που την καταδίωκαν, ακόμα και από τη διπολική διαταραχή που την ταλάνιζε. Για αυτό τον λόγο, μέσα στο έργο γίνεται αναφορά σε σημαίνουσες προσωπικότητες της λογοτεχνίας που, μέσω των έργων τους, την επηρέασαν τόσο στη συγγραφική της πορεία όσο και στον τρόπο με τον οποίο αντιμετώπιζε τη ζωή³¹².

Η Φωτεινή Τσαλίκογλου υποστηρίζει ότι το *Μαμά* αποτελεί ένα από τα πιο σκληρά και συνάμα τρυφερά βιβλία τα οποία έχουν γραφτεί για τη μητρική φιγούρα³¹³. Θεωρεί ότι σε αυτό το έργο αποδεικνύεται περίτρανα ότι η Μαργαρίτα Καραπάνου διαθέτει «το τρίτο χέρι της γραφής». Ανήκει, δηλαδή, στους συγγραφείς που έχουν την ικανότητα να αποτυπώνουν στο χαρτί όχι μόνο λέξεις, αλλά ακόμα και το κενό και τη σιωπή· όσα είναι άρρητα και παλεύουν μέσα στην ψυχή του ανθρώπου να λάβουν μορφή, σχήμα, να βρουν φωνή. Μέσα από επιφωνήματα, λέξεις, σύμβολα, η Καραπάνου επιθυμεί να διαχειριστεί την έλλειψη της

³¹² Μ. Χαρτουλάρη, «Η Μαργαρίτα Καραπάνου αποδομεί τη σχέση μάνας και κόρης: 'Νεκρή, σ' αγαπώ περισσότερο'», *Τα Νέα*, (ένθετο «Βιβλιοδρόμιο»), 27-28/3/2004, σελ. 3.

³¹³ Ακολουθώντας την ίδια ερμηνευτική προσέγγιση με τη Φωτεινή Τσαλίκογλου ο Σπύρος Κιοσσές παρατηρεί: «Κεντρικό μοτίβο της αφήγησης είναι η αποζήτηση της μητρικής αποδοχής, αγάπης και αναγνώρισης από την κόρη, γύρω από την οποία διαπλέκονται το μίσος, η λατρεία, η απόγνωση, ο φόβος, η ανάγκη, η επιθυμία, η χαρά, η εξιδανίκευση, η απογοήτευση, η απώλεια, το τραύμα. [...] η ηρωίδα διεκδικεί τη μητρική αγάπη, απογοητεύεται και καταπιέζεται από τη μητέρα, παλινδρομεί μεταξύ της στοργικής φροντίδας και της απάνθρωπης διαμάχης, της εξιδανίκευσης της μητέρας –στο βαθμό θεοποίησης– και της ταπείνωσής της». Σ. Κιοσσές, «'Μαμά, εγώ δεν υπάρχω;': η αναζήτηση της γυναικείας ταυτότητας στο λογοτεχνικό έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου», στο *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα). Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών* (Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010), επιμ. Κ. Α. Δημάδης, Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2011, σελ. 181-191 (εδώ: σελ. 185).

μητρικής αγάπης και να μετουσιώσει την *απουσία* σε *παρουσία*. Αποτυπώνει τα συναισθήματά της για τη μητέρα της³¹⁴, και αποκαλύπτει τον έρωτα που έτρεφε για εκείνην, έναν έρωτα ο οποίος ήταν ταυτόχρονα «απαγορευμένος, ιερόσυλος αλλά και άδολος, παιδικός και αφοπλιστικός». Σε αυτό το σημείο, σύμφωνα με την Τσαλίκου, έγκειται και ο ιδιαίτερος τρόπος γραφής της Καραπάνου: «Να παραδίδεται άνευ όρων στην αμαρτία, στην απώλεια της ψυχής, και σαν βρέφος καθαρό να ξαναγεννιέται. Άμωμη, καθαρή, αμόλυντη. Ναι! Η μαγική γραφή...»³¹⁵.

³¹⁴ Η Μαργαρίτα Καραπάνου εξομολογείται στον Σταύρο Θεοδωράκη ότι η μητέρα της την αγάπησε όταν αρρώστησε: « Από την ώρα που αρρώστησα δεν έφυγε από δίπλα μου. Τότε με αγάπησε. Τότε μόνο. Αφησε τα πάντα, τους φίλους της, τις σχέσεις της, τα πάντα. [...] Τη λάτρευα τη μητέρα μου. Παρ' όλα αυτά που έχω γράψει στο 'Μαμά' τη λάτρευα. Μεγάλος θυμός, αλλά και λατρεία, αυτά τα δύο ένιωθα για τη μητέρα μου». Σ. Θεοδωράκης, «30 χρόνια περπατούσα στα μονοπάτια της μανιοκατάθλιψης: η Μαργαρίτα Καραπάνου αποκαλύπτει το μυστικό της», *ό.π.*, σελ. 24. Βλ. επίσης Α. Χαλκιά, *Αναπαραστάσεις της μητέρας σε μοντερνιστικά και μεταμοντερνιστικά αυτοβιογραφικά κείμενα: Η κόρη συγγραφέας και η επανα-διαπραγμάτευση των σχέσεων με τη μητέρα*, όπου η Αναστασία Χαλκιά κάνει λόγο για τον αμφιθυμικό χαρακτήρα του έργου, απότοκο των αντιφατικών συναισθημάτων που κυριαρχούσαν στον ψυχισμό της κόρης προς την μητέρα της και που είχαν στερήσει από τη Μαργαρίτα Καραπάνου τη δυνατότητα να διαμορφώσει μια ανεξάρτητη και αυτόνομη προσωπικότητα. Α. Χαλκιά, *Αναπαραστάσεις της μητέρας σε μοντερνιστικά και μεταμοντερνιστικά αυτοβιογραφικά κείμενα: η κόρη συγγραφέας και η επανα-διαπραγμάτευση των σχέσεων με τη μητέρα*, Μεταπτυχιακή Εργασία, Θεσσαλονίκη: Τμήμα Φιλολογίας Α.Π.Θ., 2013. Πρβλ. Μ. Μπεκρή, *Γυναικείος Λόγος, Μονολογικά Κείμενα: Το παράδειγμα της Μαργαρίτας Καραπάνου*. Η Μπεκρή εστιάζει όπως και η Αναστασία Χαλκιά στην ανάγκη της Μαργαρίτας Καραπάνου να αυτονομηθεί –έστω και μετά τον θάνατο της μητέρας της– να αυτοαποκαλυφθεί, να μετουσιώσει το βιοματικό υλικό σε πεζογραφικό λόγο. Οδηγείται στη συγγραφή του *Μαμά* προκειμένου: «Να πετύχει επιτέλους την απεξάρτηση και τον απεγκλωβισμό που σε όλη της τη ζωή, ασυνείδητα, επιθυμούσε». Μ. Μπεκρή, *Γυναικείος Λόγος, Μονολογικά Κείμενα: Το παράδειγμα της Μαργαρίτας Καραπάνου*, Μεταπτυχιακή Εργασία, Φλώρινα: Τμήμα Νηπιαγωγών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, 2014, σελ. 94.

³¹⁵ Φ. Τσαλίκου, «Αγάπη και μίσος: Ένα κείμενο γραμμένο εν θερμώ για ένα βιβλίο ποιητικής εξομολόγησης», *Το Βήμα της Κυριακής*, (ένητο «Βιβλία»), 2/05/2004, σελ. 5.

Κεφάλαιο 2

Ξένο λογοτεχνικό περιβάλλον – Μια συγκριτολογικού χαρακτήρα μελέτη

I. Εισαγωγικά

Το πεζογραφικό έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου βρίθκει διακειμενικών αναφορών, καθώς είναι έκδηλη η συνδιαλλαγή της συγγραφέως με κείμενα άλλων συγγραφέων ή και δικά της είτε με έμμεσο είτε με άμεσο τρόπο. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Φωτεινή Τσαλίκολγου: «[...] όλη η κουλτούρα και η παιδεία της [ενν. Καραπάνου] διαδραματίζει ένα σημαντικό ρόλο. Δεν είναι αυτοδίδακτη η Μαργαρίτα. Έχει μια βαθιά παιδεία στα γράμματα»³¹⁶. Προς επίρρωση της άποψης αυτής θα γίνει εκτενής αναφορά σε ξένους συγγραφείς και στο έργο τους από το οποίο η Μαργαρίτα Καραπάνου εμπνεύστηκε και μετουσίωσε την ξένη μυθοπλασία σε δική της πρωτότυπη γραφή.

Ο Gustave Flaubert μέσα από το έργο του *Μαντάμ Μποβαρύ* άσκησε μεγάλη επιρροή στον τρόπο με τον οποίο η Καραπάνου παρουσίαζε τα μυθιστορηματικά της πρόσωπα και δη τα γυναικεία. Ιδιαίτερη εντύπωση είχε προκαλέσει στην Ελληνίδα πεζογράφο ο τρόπος με τον οποίο ο Flaubert σκιαγραφούσε τη γυναίκα: στερημένη από έρωτα, δυστυχισμένη, χωρίς όμως ο ίδιος ο συγγραφέας να το δηλώνει πουθενά με λόγια. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Καραπάνου: «Η Έμα ήταν μια γυναίκα στερημένη από έρωτα και γι' αυτό είναι ιδιοφυής ο Φλομπέρ, γιατί την περιγράφει ως στερημένη από σεξ χωρίς να πει κουβέντα γι' αυτό το θέμα»³¹⁷.

³¹⁶ Βλ. σχετικά τη συνέντευξη της Φωτεινής Τσαλίκολγου [Παράρτημα ΙΙ].

³¹⁷ Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλίκολγου, *Μήπως;*, ό.π., σελ. 31-33. Σε συνέντευξη την οποία είχε δώσει η Μαργαρίτα Καραπάνου στην Ειρήνη Καραμπαμπα σημειώνει σχετικά: «Ούτε και εγώ ξέρω πως γίνεται, διαφαίνεται αφού το γράφεις κι όταν τελειώσεις. Τότε βλέπεις πως το ασυνείδητό σου ή το πολύ συνείδητό σου έχει φτιάξει μια πολύ στέρεα δομή που δεν γνώριζες πριν αρχίσεις. Τη διαδικασία τη βλέπεις στο τέλος. Βλέπεις πως ο νους λειτούργησε ΣΑΝ από μόνος του, όχι μόνος του, γύρω από την ιδέα που είχες. Αυτό που μου έχει μάθει η διαδικασία της γραφής είναι να έχω εμπιστοσύνη στο βαθύτερο εαυτό μου». Ειρ. Καραμπαμπα, «Με την Μαργαρίτα Καραπάνου», *Οδός Πανός*, τχ. 123 (2004), σελ. 140-142 (εδώ: σελ. 140-141). Βλ. επίσης τη συνέντευξη που είχε δώσει η Μαργαρίτα Καραπάνου στον Κώστα Δεληγιάννη τον Αύγουστο του 1987, όπου αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ο Γκιστάβ Φλομπέρ είναι για εμένα ένα μάθημα γραφής που διαβάζω κάθε δύο χρόνια, την Έμα Μποβαρύ'[...]». Κ. Δεληγιάννης [ανέκδοτη συνέντευξη με τη Μαργαρίτα Καραπάνου], «Ο Άγγελος Τιμωρός της Μαργαρίτας Καραπάνου», ό.π., σελ. 12. Η Μαργαρίτα Καραπάνου κάνει αναφορά στη

Στην Καραπάνου το γράψιμο ενώνεται απόλυτα με τη ζωή της³¹⁸. Ως εκ τούτου το αυτοαναφορικό στοιχείο, καθώς και ο βιωματικό τρόπος γραφής αποτελούν χαρακτηριστικά στοιχεία που δομούν το συγγραφικό της έργο. Πολλές φορές ταυτίζεται με τα μυθιστορηματικά πρόσωπα που έχουν δημιουργήσει άλλοι συγγραφείς. Έκδηλη είναι η επίδραση την οποία είχε δεχθεί από το πεζογραφικό έργο του Lewis Carroll, καθώς πολλές φορές ταυτίζει τον εαυτό της με την πρωταγωνίστρια Αλίκη. Σημειώνει σχετικά: «Ξαφνικά, σ' ένα κλάσμα του δευτερολέπτου, σκοτεινιάζει, κάτι μουλωχτό σ' αρπάζει απ' τον λαιμό, έξω σκοτάδι, ο χώρος και ο χρόνος αλλάζουνε τροχιά. Δεν αντέχεις να μένεις όρθια, πας και ξαπλώνεις, ιδέες θανάτου στριφογυρίζουν και σ' αγγίζουν με τα φτερά τους. Σαν την *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων*, βυθίζομαι σιγά σιγά σ' ένα βαθύ πηγάδι με ράφια, όπου δεν έχει μαρμελάδες και αστεία ανθρωπάκια, αλλά σκελετούς που μουγκρίζουν [...]»³¹⁹.

Ο Émile Zola και συγκεκριμένα το πεζογραφικό του έργο *Τερέζα Ρακέν* άσκησε μεγάλη επίδραση στον τρόπο με τον οποίο η Μαργαρίτα Καραπάνου δημιουργούσε τα μυθοπλαστικά της πρόσωπα. Ο Zola, σύμφωνα με την Καραπάνου, είχε έναν ασύλληπτο τρόπο με τον οποίο –μέσα από τους χαρακτήρες– μετουσίωνε το πάθος σε μίσος και την πληγή σε ενοχή. Αναφέρει σχετικά: «Κι εξηγεί ο Ζολά μ' έναν ασύλληπτο τρόπο πώς το πάθος μπορεί να μεταστραφεί σε μίσος, τόσο μεγάλο, όσο είναι και το πάθος. Αυτή η πληγή θα μου μείνει αξέχαστη στα χρονικά των φόνων. Είναι η παρουσία, για μένα, του θεού. Ο Ζολά είναι μεγάλος συγγραφέας, γιατί μιλάει συνεχώς γι' αυτή την πληγή κι όχι για τις ενοχές. Η πληγή είναι οι ενοχές. Αντικειμενοποιείται και σωματοποιείται η ενοχή. Η μνήμη είναι η πληγή. Κι αυτός πονάει πολύ. [...] Αυτός ο φόνος, για μένα, είναι μια από τις

Μαντάμ Μποβαρύ στο μυθιστορηματικό της έργο *Ναι*: «Μια μέρα έβγαλα το τηλέφωνο από την πρίζα. Αρχισα να διαβάζω τη *Madame Bovary*... Το σπίτι ησύχασε, έγινε πάλι οικείο... Ησύχασα κι εγώ». Μ. Καραπάνου, *Ναι*, ό.π., σελ. 147. Βλ. επίσης και Μ. Καραπάνου, *Lee και Lou*, ό.π., σελ. 51.

³¹⁸ Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η ίδια: «Σ' εμένα το γράψιμο ενώνεται απόλυτα με τη ζωή μου. Δεν μπορώ να πω ότι είμαι άλλος άνθρωπος όταν γράφω κι άλλος όταν ζω. Για μένα μιλάω τώρα. Εγώ είμαι ένα πράγμα. Γι' αυτό και δεν έχω δυσκολία να μιλήσω για λογοτεχνία, ή να διδάξω λογοτεχνία. Γιατί είναι μέσα στο πετσί μου. Δεν είναι κάτι που έχω μάθει. Είναι κάτι που είμαι». Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλίκoglου, *Μήπως;*, ό.π., σελ. 37.

³¹⁹ Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλίκoglου, ό.π., σελ. 17-18. Βλ. και *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, ό.π., σελ. 147.

κορυφαίες στιγμές της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Πώς μεταστρέφεται ξαφνικά αυτός ο έρωτας και γίνεται μίσος; Από μια δαγκωματιά. Είναι η γραφή – λεπίδα [...]»³²⁰.

Το *Στρίψιμο της βίδας* του Henry James αποτέλεσε για τη Μαργαρίτα Καραπάνου, έργο σταθμό στην πεζογραφική της διαδρομή, ένα από τα πιο «τρομαχτικά κείμενα» που είχε ποτέ διαβάσει, ένα έργο που την επηρέασε σε μεγάλο βαθμό όσον αφορά τη συγγραφή της *Κασσάνδρας και του Λύκου*³²¹. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει: «Υπάρχει ένα βιβλίο που είναι διαποτισμένο από παιδική διαφθορά, το *Στρίψιμο της βίδας* του Χένρι Τζέιμς, όπου δύο παιδιά ερωτοτροπούν με δύο φαντάσματα. Η σεξουαλική επιθυμία είναι τόσο ακραία, που αγγίζει τη μεταφυσική. Σαν ένα βάλς ‘hesitation’ μεταξύ των τεσσάρων αυτών προσώπων, που σε γεμίζει φρίκη»³²².

Σημείο αναφοράς στους συγγραφείς που επηρέασαν την Καραπάνου ήταν ο Marcel Proust. Η πρόθεση του Γάλλου συγγραφέα να αποκαλύψει μέσα από τα μυθιστορηματικά του πρόσωπα πτυχές του εαυτού του, καθώς και το γεγονός ότι η συγγραφή αποτελούσε για τον ίδιο την απόλυτη προτεραιότητα. Ο Proust ως συγγραφέας με τον Proust ως μυθιστορηματικό πρόσωπο ήταν δύο τελείως διαφορετικά πρόσωπα, καθώς ο ένας «έγραφε», ενώ ο άλλος «ζούσε». Αυτά τα δύο στοιχεία (της ταυτοποίησης και της διαφοροποίησης) αποτέλεσαν τους βασικούς παράγοντες που είχαν γοητεύσει τη Μαργαρίτα Καραπάνου και την είχαν επηρεάσει τόσο στον τρόπο με τον οποίο προσέγγιζε τη συγγραφή, αλλά και την ίδια της τη ζωή «(Μ. Καραπάνου): [ενν. ο Προυστ] Έγραφε μόνο τη νύχτα. Ξυπνούσε στις τέσσερις το απόγευμα κι όταν πήγαινε η ώρα δώδεκα, μία, άρχιζε να γράφει. Κι έλεγε πάντα: ‘Το έργο έρχεται πρώτο’ [...]. (Φ. Τσαλίκου): Μαργαρίτα, έτσι που μιλάς για τον Προυστ είναι σαν να τον έχεις γνωρίσει προσωπικά. (Μ. Καραπάνου): Μα τον έχω γνωρίσει. Τον συνάντησα μέσα στα γραπτά του. Κάτι που με γοητεύει τρομερά είναι οι ζωές των μεγάλων

³²⁰ Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλίκου, *Μήπως;*, ό.π., σελ. 133-134. Βλ. επίσης Μ. Καραπάνου, *Lee και Lou*, ό.π., σελ. 37, 39, 44-46, 74, 106, 110, 113-114, 122, 131 όπου γίνεται αναφορά στην *Τερέζα Ρακέν* του Zola, εν τούτοις οι ρόλοι αντιστρέφονται καθώς ο καλλιτέχνης δεν γίνεται δολοφόνος, αλλά ο δολοφόνος, μέσω του φόνου, αποκτά την ιδιότητα του καλλιτέχνη.

³²¹ Β. Γεωργακοπούλου, «Αν βοηθούσαμε ο ένας τον άλλον...», ό.π., σελ. 28.

³²² Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλίκου, *Μήπως;*, ό.π., σελ. 170. Εκτενής αναφορά γίνεται στην *Κασσάνδρα και τον Λύκο* όπου όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Μίνα «Στο βάθος είναι παιδικό βιβλίο». Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, ό.π., σελ. 148-149, καθώς και στο *Ναι* όπου γίνεται αναφορά μέσα από το μυθοπλαστικό πρόσωπο του μικρού σχιζοφρενή, Μ. Καραπάνου, *Ναι*, ό.π., σελ. 47.

συγγραφέων. Πώς τρώγανε, πώς πίνανε, τι τρώγανε, αν καπνίζανε. Αυτό μου δημιουργεί ένα τρομερό πάθος. Και μετά διαβάζεις το έργο κι είναι δύο άνθρωποι· ο ένας γράφει κι ο άλλος ζει»³²³.

Σημείο αναφοράς για την Ελληνίδα πεζογράφο αποτέλεσε *Το μαγικό βουνό* του Thomas Mann. Ο τρόπος με τον οποίο βιώνει ο πρωταγωνιστής του έργου τον χρόνο, καθώς είναι αναγκασμένος να ζει σε ένα οριοθετημένο πλαίσιο, σε μία κλινική, η έννοια της «τρέλας»³²⁴ και της «φυσιολογικότητας»³²⁵ αποτελούν δομικά στοιχεία τόσο του *Μαγικού βουνού* όσο και του πεζογραφικού έργου της Καραπάνου («Φωτεινή Τσαλίκογλου): Ο Τόμας Μαν στο ομώνυμο έργο του αποκαλεί την αρρώστια ‘το μαγικό βουνό’ του ανθρώπου. Μ’ είχε ταραξεί αυτό το βιβλίο, όπως κι εσένα. Γι’ αυτό είμαστε φίλες, Μαργαρίτα. Γιατί μας ταραξούν τα ίδια βιβλία»³²⁶.

Η Μαργαρίτα Καραπάνου αναγνωρίζει στον Jean – Paul τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο καταπιάνεται με ένα ιδιότυπο θέμα όπως είναι «η γυναίκα θύμα-θύτης», καθώς και τον

³²³ Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλίκογλου, *Μήπως;*, ό.π., σελ. 36-37.

³²⁴ Σύμφωνα με τη Φωτεινή Τσαλίκογλου: «Στο Μεσαίωνα η ταύτιση της εικόνας του τρελού με εκείνη του επικίνδυνου εγκληματία είναι δεδομένη, απροκάλυπτη, αδιαφανής και αδιαμφισβήτητη. Η έννοια του τρελού είναι ισοδύναμη με εκείνη του εγκληματία. Η θεώρηση αυτή αναπαράγει δαιμονολογικές δοξασίες πρωτόγονων εποχών, τότε που, παράλληλα με την αναγωγή του τρελού σε ιερό αντικείμενο λατρείας, επικρατούσε η άποψη ότι οι διάφορες ψυχικές διαταραχές οφείλονται σε κακά πνεύματα». Σύμφωνα με τη μελετήτρια η εικόνα αυτή έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την προσέγγιση της ψυχικής νόσου που ακολουθούσαν οι φιλόσοφοι και οι γιατροί στην αρχαία Ελλάδα και στην ελληνορωμαϊκή εποχή. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει: «Οι υλιστικές προσεγγίσεις της ψυχικής νόσου [...] από φιλοσόφους και ερευνητές γιατρούς όπως ο Ιπποκράτης, ο Αρεταίος, ο Γαληνός, οδήγησαν σε μια σχετική αποδυνάμωση των δαιμονολογικών πρωτόγονων δοξασιών, θέτοντας τις βάσεις για μια μεταγενέστερη επιστημονική προσέγγιση της παραφροσύνης». Φ. Τσαλίκογλου, *Ο μύθος του επικίνδυνου ψυχοσθενή*, ό.π., σελ. 33-34.

³²⁵ Σύμφωνα με την Karen Horney η έννοια του ‘φυσιολογικού’ καθορίζεται «από τη συμφωνία του με τα γενικά παραδεγμένα μέτρα της συμπεριφοράς και των συναισθημάτων μέσα σε μια ορισμένη ομάδα, η οποία επιβάλλει στα μέλη της αυτά τα μέτρα». Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Γερμανίδα ψυχαναλύτρια η έννοια της ‘φυσιολογικότητας’ «μεταβάλλεται όχι μόνο ανάλογα με τον πολιτισμό, αλλά και μέσα στον ίδιο πολιτισμό με την πάροδο του χρόνου, [...] αλλάζει σε διάφορες κοινωνικές τάξεις, [...] και στα φύλα». Ως εκ τούτου κάθε πολιτισμός έχει τους λόγους του να θεωρεί πως «τα δικά του συναισθήματα και οι δικές του ορμές είναι η μοναδική φυσιολογική έκφραση της ‘ανθρώπινης φύσης’». Κ. Χόρνεϋ, *Ο νευρωτικός άνθρωπος της εποχής μας*, μτφρ. Γ. Βαμβαλής, Αθήνα: Επίκουρος, 1975, σελ. 7-8.

³²⁶ Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλίκογλου, *Μήπως;*, ό.π., σελ. 30.

ξεχωριστό τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει, μέσω της συγγραφής, το πρώτο «αντικείμενο» της αγάπης του, τη μητέρα του. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Μαργαρίτα Καραπάνου «Οι *Λέξεις* είναι σπουδαίο βιβλίο, γιατί ό,τι και να λέμε για τον Σαρτρ είναι ιδιοφυΐα. Γράφει με λατρεία και αποστασιοποίηση συγχρόνως, που κάνει ένα στίλ κι ένα ύφος απaráμιλλο. Υπάρχει μια αποστασιοποίηση λόγω της λατρείας. Έχει τόση λατρεία, που δεν θέλει να τη χαλάσει με συναισθηματισμό»³²⁷.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί η ζωή της Μαργαρίτας Καραπάνου ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με τη συγγραφή. Ως εκ τούτου πρόσωπα υπαρκτά της ζωής της, όπως ο Christian, επιδίωκε να τα εντάσσει σε ένα μυθοπλαστικό πλαίσιο, αλλά ταυτόχρονα τα συνέδεε με χαρακτήρες έργων τα οποία είχε διαβάσει και την είχαν επηρεάσει. Με αφορμή τη σχέση την οποία είχε συνάψει με τον Christian, στο πρόσωπο του οποίου έβρισκε πολλά κοινά σημεία με τον πρωταγωνιστή του μυθιστορήματος, *Κάτω από το ηφαίστειο*, του Malcolm Lowry, σημειώνει σχετικά: «Όμως ίσως βγει ένα βιβλίο απ' αυτή την ιστορία, δεν ξέρει κανείς ποτέ. Όχι ερωτική ιστορία, το 'χω βαρεθεί αυτό το είδος. Αλλά ένα βιβλίο γύρω απ' το πρόσωπο του Christian, να είναι αυτός ο κεντρικός ήρωας. Ένας άνθρωπος που κόβεται σιγά σιγά απ' όλα, μέχρι τον θάνατο. Λίγο σαν το *Κάτω από το ηφαίστειο* του Lowry, αλλά πρέπει να το αισθάνομαι για να το γράψω. Πρέπει βασικά να το 'χω ζήσει. Έχω ζήσει μέρος αυτού του πράματος μαζί του, και θα φανταστώ το υπόλοιπο»³²⁸.

Από τα προαναφερθέντα είναι έκδηλη η επίδραση των ξένων λογοτεχνιών στο συγγραφικό έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου όσον αφορά τη θεματολογία, τους χαρακτήρες και τον τρόπο γραφής. Καθίσταται όμως αναγκαίο να προχωρήσουμε σε μία συγκριτολογικού χαρακτήρα μελέτη προκειμένου να αναδείξουμε τα σημεία ταύτισης, σύγκλισης και απόκλισης του έργου της Ελληνίδας πεζογράφου με το έργο των ξένων συγγραφέων.

II. Gustav Flaubert, *Μαντάμ Μποβαρύ*

³²⁷ Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλίκου, *ό.π.*, σελ. 54. «Εχθές βγήκα με τον Πέτρο, περάσαμε πολύ ωραία, κι έπειτα γυρίσαμε στο σπίτι. Αγαπημένη μου μαμά, τότε θα γυρίσεις; Θέλω να σε σκοτώσω. Σου στέλνω πολλά φαντάσματα. Δύο μαγικά. Κι ένα λουλούδι». Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, *ό.π.*, σελ. 74-75.

³²⁸ Μ. Καραπάνου, *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη*, *ό.π.*, σελ. 327. Βλ. επίσης Κ. Δεληγιάννη, [ανέκδοτη συνέντευξη με τη Μαργαρίτα Καραπάνου] «Ο Άγγελος Τιμωρός της Μαργαρίτας Καραπάνου», *ό.π.*, σελ. 12.

Ο Gustave Flaubert γεννήθηκε στην πόλη Ρουέν της Γαλλίας το 1821. Ο πατέρας του Achille – Cléophas Flaubert, ήταν γιατρός και διευθυντής του νοσοκομείου της Ρουέν. Η μητέρα του Gustave Flaubert, Anne Justine Caroline Fleuriot, είχε αφοσιωθεί στην ανατροφή των παιδιών της. Ο Gustave Flaubert, αφού ολοκλήρωσε τις εγκύκλιες σπουδές του στο Βασιλικό Κολέγιο, μετέβη στο Παρίσι για να φοιτήσει στη Νομική Σχολή. Το 1844, εξαιτίας μιας επιληπτικής κρίσης την οποία υπέστη, εγκατέλειψε τις σπουδές του, εγκαταστάθηκε σε μια περιοχή έξω από τη Ρουέν, στο Κρουασέ και αποφάσισε να αφοσιωθεί στη λογοτεχνία³²⁹.

Το 1845 ολοκλήρωσε τη συγγραφή της πρώτης μορφής του μυθιστορήματος *Αισθηματική Αγωγή*, ενώ δύο χρόνια αργότερα, αφού είχε συγκεντρώσει αρκετά στοιχεία, άρχισε να γράφει το έργο του *Ο πειρασμός του Αγίου Αντωνίου*. Εκείνη την περίοδο γνώρισε την Louise Colet με την οποία ανέπτυξε μια έντονη ερωτική σχέση. Το 1851 ξεκίνησε τη συγγραφή της *Μαντάμ Μποβαρύ*, η οποία αρχικά δημοσιεύθηκε το 1856 σε συνέχειες στην εφημερίδα *Revue de Paris*, ενώ εκδόθηκε σε βιβλίο έναν χρόνο αργότερα³³⁰. Το 1862 κυκλοφόρησε το

³²⁹ M. Seymour – Smith, *A Reader's Guide to Fifty European Novels*, London, Totowa, New Jersey: Heinemann, Barnes & Noble, 1980, σελ. 192. Σύμφωνα με τον Timothy Unwin, ανάμεσα στους συγγραφείς από τους οποίους επηρεάστηκε ο Gustave Flaubert είναι ο Όμηρος, ο Shakespeare, ο Cervantes και ο Goethe. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει, ο G. Flaubert, ο οποίος ήταν μανιώδης αναγνώστης των βιβλίων, ανήκει στους συγγραφείς οι οποίοι αγαπούν τη λογοτεχνία και επιχειρούν να απαντήσουν στα ερωτήματα που τα ίδια τα λογοτεχνικά έργα εγείρουν. Αυτά τα ερωτήματα όμως, σύμφωνα με τον T. Unwin, προϋποθέτουν την παραβίαση και τον επαναπροσδιορισμό ορίων όσων αφορά τη σχέση ανάμεσα στη λογοτεχνία και τη φιλοσοφία, τη λογοτεχνία και την ιστορία, τη λογοτεχνία και τις οπτικές τέχνες. T. Unwin, «Gustave Flaubert, the hermit of Croisset», στο *The Cambridge Companion to Flaubert*, επιμ. T. Unwin, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, σελ. 1-13 (εδώ: σελ. 2).

³³⁰ Οι αναγνώστριες και συνδρομήτριες της εφημερίδας *Revue de Paris* ενθουσιάστηκαν με τη *Μαντάμ Μποβαρύ*. Σε επιστολή την οποία έστειλε η Marie Leroyer de Chantepie, αναγνώστρια της εφημερίδας, στον Gustave Flaubert εξήρε τη συγγραφική δεινότητα του Γάλλου συγγραφέα. Διατύπωνε εγκωμιαστικά σχόλια για τον άρτιο τρόπο με τον οποίο κατάφερε ο Flaubert να αποδώσει τη θλίψη και την ανία που ένιωθε η πρωταγωνίστρια, αλλά και για το γεγονός ότι κατόρθωσε να δημιουργήσει τις προϋποθέσεις ώστε η αναγνώστρια να μπορεί να ταυτιστεί μαζί της. G. Wall, «Flaubert's Crime», *The Cambridge Quarterly*, 47/1 (2018), σελ. 2-16 (εδώ: σελ. 7-8). Η δημοσίευση της *Μαντάμ Μποβαρύ* προκάλεσε και αρνητικές αντιδράσεις λόγω του ότι θεωρήθηκε ότι το περιεχόμενό της ήταν ανήθικο και ότι πρόσβαλε τα δημόσια ήθη. Ο Gustave Flaubert αλλά και ο διευθυντής και ο τυπογράφος της εφημερίδας *Revue de Paris* οδηγήθηκαν σε δίκη. Ο εισαγγελέας Ernest Pinard κατηγόρησε τον Gustave Flaubert όχι μόνο για ορισμένα γεγονότα τα οποία

έργο του *Σαλαμπώ*, και το 1869 ολοκληρώθηκε η δεύτερη μορφή της *Αισθηματικής Αγωγής* η οποία εκδόθηκε τον Νοέμβριο του ίδιου έτους. Το 1874 κυκλοφόρησε *Ο πειρασμός του Αγίου Αντωνίου*, έργο το οποίο ο Γάλλος μυθιστοριογράφος έγραφε συστηματικά τα προηγούμενα χρόνια. Τρία χρόνια αργότερα πραγματοποιήθηκε η δημοσίευση των *Τριών Ιστοριών*³³¹. Δεν κατόρθωσε να ολοκληρώσει το μυθιστόρημά του *Μπουβάρ και Πεκυσέ*, μέσα από το οποίο ασκούσε κριτική στη μεγαλοαστική τάξη, εξαιτίας του αιφνίδιου θανάτου του το 1880³³².

Οι μελετητές του έργου του Flaubert έδωσαν ιδιαίτερη έμφαση στον τρόπο με τον οποίο ο Γάλλος συγγραφέας σκιαγραφεί τους χαρακτήρες και διεισδύει στην ψυχολογία τους.

Σύμφωνα με τον Per Bjørnar Grande στη *Μαντάμ Μποβαρύ* κάθε εγχείρημα των πρωταγωνιστών ταυτίζεται με την αποτυχία τους να εκπληρώσουν τα όνειρα και τις επιθυμίες τους. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο μελετητής, ο Flaubert προκειμένου να αποδώσει συγγραφικά αυτή την αίσθηση δημιουργεί ένα περιβάλλον το οποίο είναι αυστηρά ρεαλιστικό, αλλά ταυτόχρονα έχει και μια συμβολική διάσταση: τα σύμβολα που ενσωματώνονται αρμονικά στο πλαίσιο αυτό προεικονίζουν τον θάνατο και την παρακμή, αποτέλεσμα των ανεκπλήρωτων επιθυμιών και των διαψευσμένων ονείρων των μυθιστορηματικών προσώπων. Επιπρόσθετα, σύμφωνα με τον Grande, στοιχεία που συνθέτουν την προσωπικότητα του συγγραφέα είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με το πεζογραφικό του έργο. Η έλλειψη αυτοπεποίθησης που διέκρινε τον Flaubert του έδωσε τη

συμπεριέλαβε στο εν λόγω έργο, αλλά κυρίως για τον τρόπο με τον οποίο τα παρουσίασε: τη σχέση της Έμμας με τον Ροδόλφο και την επιλογή της να στραφεί προσωρινά στη θρησκεία, τη σχέση την οποία σύναψε με τον Λεόν, αλλά και τον θάνατο της Έμμας. A. Brink, *The Novel: Language and Narrative from Cervantes to Calvino*, New York: New York University Press, 1998, σελ. 126, S. Hurlburt, «Educating Emma: A Genetic Analysis of Reading in *Madame Bovary*», *Nineteenth – Century French Studies*, 40/1–2 (2011-2012), σελ. 81-95 (εδώ: σελ. 81).

³³¹ Σύμφωνα με τον Martin Travers, αν και στη *Μαντάμ Μποβαρύ* το ρεαλιστικό στοιχείο κυριαρχεί, εν τούτοις στη μεταγενέστερη εργογραφία του Flaubert: «[...] το ρεαλιστικό ύφος υποχωρεί προς ένα ύφος πιο αισθησιακό και βίαιο». Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Travers, ο τρόπος γραφής του Flaubert στα τελευταία έργα του τον κατατάσσει στο καλλιτεχνικό κίνημα που έχει χαρακτηριστεί ως *Ρομαντική Παρακμή*. Όσοι συγγραφείς και ποιητές ανήκαν στο εν λόγω κίνημα επιδίωκαν να εξερευνήσουν τα πεδία εκείνα τα οποία οι περισσότεροι δημιουργοί που ήταν υπέρμαχοι του ρεαλισμού είχαν αγνοήσει, θέματα τα οποία οι εκδότες αλλά και τα έντυπα της συντηρητικής Γαλλίας είχαν καταδικάσει. M. Travers, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία: Από τον Ρομαντισμό ως το Μεταμοντέρνο*, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2008, σελ. 209.

³³² M. Seymour – Smith, *A Reader's Guide to Fifty European Novels*, ό.π., σελ. 194.

δυνατότητα να αποδώσει επιτυχώς τους χαρακτήρες του έργου του, χωρίς ίχνος συναισθηματισμού, σχεδόν αντικειμενικά, απομυθοποιώντας τους ήρωες και προβάλλοντας πτυχές του εαυτού του: πτώση και παρακμή.³³³

Υιοθετώντας τον ίδιο τρόπο προσέγγισης της *Μαντάμ Μποβαρύ* ο Ion K. Collas εστιάζει στο άτομο και στην επιθυμία ζωής που διακατέχει κάθε ανθρώπινη ύπαρξη. Σύμφωνα με τον μελετητή ο Flaubert επιχειρεί, μέσω της πρωταγωνίστριάς του, να αποδώσει συγγραφικά όχι την απόσταση που υπάρχει ανάμεσα στην επιθυμία και την πιθανότητα εκπλήρωσής της, αλλά στην επιθυμία και τη βούληση του ατόμου να την πραγματοποιήσει. Ο Ion K. Collas επισημαίνει τη ρεαλιστική διάσταση του έργου και αναγνωρίζει την πρόθεση του Flaubert να αναδείξει τη «φιλοδοξία» ως ένα βασικό χαρακτηριστικό που διέπει την προσωπικότητα του ατόμου και που είναι εμφανής τόσο στην πρωταγωνίστρια Έμμα όσο και στους δευτεραγωνιστές. Σύμφωνα με τον Collas ο Flaubert παρουσιάζει τα δευτερεύοντα πρόσωπα να έχουν πολλά ελαττώματα, να αδυνατούν να ανακτήσουν την χαμένη ευαισθησία τους, εντούτοις να υπερτερούν συγκριτικά με την Έμμα στο γεγονός ότι έχουν διαμορφώσει τη δική τους ελλειμματική ταυτότητα³³⁴.

Ο Bernard Azak αναγνωρίζει μέσα από τη *Μαντάμ Μποβαρύ* την πρόθεση του Flaubert να απομακρυνθεί από τον «άκρατο λυρισμό» και τη «στομφώδη εξομολόγηση του εγώ» και να καταπιαστεί με ένα πεζό θέμα: τη μοιχεία. Σύμφωνα με τον Azak μέσα από τη *Μαντάμ Μποβαρύ* είναι έκδηλη η επιρροή του Balzac, από τον οποίο ο Flaubert «υιοθετεί το χρώμα, δηλαδή την τονικότητα ενός πάθους που φουντώνει στα βάθη μιας επαρχίας». Επιπρόσθετα ο Azak εντάσσει την επιλογή του Flaubert να προσεγγίσει το θέμα της μοιχείας στο πλαίσιο της λεγόμενης «ενδόμυχης γένεσης», λόγω του ότι το συγκεκριμένο ζήτημα, δεν αποτελούσε μόνο κοινό μυθιστορηματικό τόπο, αλλά και προσωπική φαντασίωση του συγγραφέα. Ο Flaubert, σύμφωνα με τον μελετητή, παρουσιάζει τα μυθιστορηματικά του πρόσωπα με τέτοιο τρόπο ώστε να καταδεικνύει την έλλειψη επικοινωνίας που διέπει τις ανθρώπινες σχέσεις, την απροθυμία των ατόμων να κατανοήσουν ο ένας τον άλλον και την απώλεια της ατομικής υπόστασης μέσα από την υιοθέτηση στερεοτύπων³³⁵.

³³³ P. B. Grande, «Desire in *Madame Bovary*», *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture*, 23 (2016), σελ. 75-97 (εδώ: σελ. 76, 92).

³³⁴ I. K. Collas, *Madame Bovary: A Psychoanalytic Reading*, Genève: Librairie Droz, 1985, σελ. 60, 68-70.

³³⁵ Μ. Αζάκ, «Εισαγωγή στην ανάγνωση του Φλωμπέρ», *Διαβάζω*, τχ. 143 (1986), σελ. 18-26 (εδώ: σελ. 22-23).

Ο David Gervais εστιάζει στην πρωταγωνίστρια του μυθιστορήματος Έμμα για την οποία θεωρεί ότι η οδύνη που βιώνει –λόγω των ιδιαίτερων συνθηκών κάτω από τις οποίες είναι αναγκασμένη να ζει– καθώς και η τραγική πορεία την οποία ακολουθεί, μία πορεία προς την παρακμή και την πτώση, δεν αντιπροσωπεύει μόνο έναν ιδιαίτερο τύπο ανθρώπου, αλλά αποκτά έναν καθολικό χαρακτήρα. Σύμφωνα με τον D. Gervais ο Gustave Flaubert το πετυχαίνει αυτό μέσω της ειρωνείας ή όπως ο Henry James αποκαλούσε «coldness». Ο Henry James θεωρούσε ότι ο Gustave Flaubert αν και είχε ταλέντο στη σκιαγράφηση των χαρακτήρων, εν τούτοις τα μυθιστορηματικά του πρόσωπα διακρίνονταν από έλλειψη πάθους³³⁶.

Η Λίζυ Τσιριμώκου αναγνωρίζει τη ρεαλιστική διάσταση της *Μαντάμ Μποβαρύ*³³⁷ και εστιάζει στην επιδίωξη του Flaubert να αποτυπώσει συγγραφικά το «τίποτε», την «ασημαντότητα» και την «απουσία». Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει: «Τίποτε δέν συμβαίνει στο έπαρχιακό πλαίσιο που περισφίγγει την εϋφάνταστη Έμμα, καί όμως αυτό τό χρόνιο τίποτε σαρκώνεται προοδευτικά σέ κάτι, σέ κάτι βαρύ, πειστικό καί απειλητικό». Η Λίζα Τσιριμώκου συγκαταλέγει στα δομικά στοιχεία του έργου: το ουδέτερο ύφος του, την

³³⁶ D. Gervais, *Flaubert and Henry James: A study in contrasts*, London: Palgrave Macmillan, 1978, σελ. 34.

³³⁷ Ο Martin Travers υποστηρίζει ότι η στάση του Gustave Flaubert απέναντι στον ρεαλισμό ήταν διαφοροποιημένη και παράδοξη. Από τη μία πλευρά το μυθιστόρημά του *Μαντάμ Μποβαρύ* εμπεριέχει πολλά από τα στοιχεία που προσδίδουν στο έργο ρεαλιστική διάσταση (αντικειμενικότητα στην αφήγηση, εστίαση στο τετριμμένο και το καθημερινό, πιστή αναπαραγωγή του περιβάλλοντος), από την άλλη όμως πλευρά, όπως σημειώνει ο Travers, ο ίδιος ο Flaubert στράφηκε εναντίον του ρεαλισμού, απορρίπτοντας τις λαϊκιστικές του τάσεις. M. Travers, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία: Από τον Ρομαντισμό ως το Μεταμοντέρνο*, ό.π., σελ. 129-130. Ο Pierre Bourdieu εστιάζει στην επιστολή την οποία είχε στείλει ο Flaubert στην Edma Roger de Genettes (30 Οκτωβρίου 1856) και στην οποία εξέφραζε την αποστροφή του και το μίσος προς τον ρεαλισμό, ένα μίσος το οποίο τον οδήγησε στη συγγραφή της *Μαντάμ Μποβαρύ*. Σύμφωνα με τον Pierre Bourdieu ο Flaubert, χρησιμοποιώντας την απόλυτη απάθεια, εναντιωνόταν και απέρριπτε τις αρνητικές πτυχές του ρεαλισμού «[...] το κήρυγμα, την απόδειξη και τη ρητορεία, όπως και όλες τις μικροαστικές διαθέσεις». P. Bourdieu, *Οι κανόνες της τέχνης: Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*, μτφρ. Ε. Γιαννοπούλου, Αθήνα: Πατάκης, 2006, σελ. 158-159. Για τον λογοτεχνικό ρεαλισμό (συγγραφείς, έργα, χαρακτηριστικά) και την απήχησή του στον Ευρωπαϊκό χώρο βλ. ενδεικτικά: G. J. Becker (επιμ.), *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton: Princeton University Press, 1963, D. Grant, *Ρεαλισμός*, Η γλώσσα της κριτικής, μτφρ. Ι. Ράλλη, Κ. Χατζηδήμου, Αθήνα: Ερμής, 1972, W. Preisendanz, *Ρομαντισμός – Ρεαλισμός – Μοντερνισμός*, Θεωρία και Μέθοδος, μτφρ. Α. Χρυσογέλου – Κατσή, Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1998, W. Burgwinkle, N. Hammond, E. Wilson (επιμ.), *The Cambridge History of French Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, σελ. 461-470.

έντονη χρήση του πλάγιου λόγου, την πρόθεση του Flaubert να δώσει έμφαση στη λεπτομέρεια, τη συγγραφική του δεινότητα, στοιχεία που σύμφωνα με τη μελετήτρια, μετατρέπουν ένα κοινό θεματικό μοτίβο, όπως είναι η μοιχεία, σε «μείζον λογοτεχνικό γεγονός»³³⁸.

Κοινό σημείο αναφοράς στο πεζογραφικό έργο του Gustave Flaubert και της Μαργαρίτας Καραπάνου είναι ο τρόπος με τον οποίο σκιαγραφείται η ψυχοσύνθεση των μυθιστορηματικών προσώπων· τα εν λόγω πρόσωπα διαθέτουν ψυχικό βάθος, βιώνουν με μεγάλη ένταση τα συναισθήματά τους, τα οποία ποικίλουν από: την απογοήτευση, την οργή έως και την αδυναμία βίωσης μιας μακροβιότερης ευτυχίας. Η περιγραφή της ψυχικής κατάστασης των εν λόγω προσώπων πραγματοποιείται από τους δύο συγγραφείς, μέσω μιας αφηγηματικής απάθειας, η οποία προσδίδει στον αναγνώστη την αίσθηση ότι μπορεί να διεισδύσει στον εσωτερικό κόσμο του χαρακτήρα χωρίς την παρέμβαση και τον σχολιασμό του αφηγητή³³⁹.

Ο Gustave Flaubert μέσα από τη *Μαντάμ Μποβαρύ* καυτηριάζει τον καθωσπρεπισμό, την υποκρισία και την υιοθέτηση μιας «δήθεν» ηθικής που χαρακτηρίζει τα πρόσωπα τα οποία απαρτίζουν το κοινωνικό περιβάλλον της Έμμα. Κατ' ανάλογο τρόπο και η Μαργαρίτα Καραπάνου καταδικάζει την επιλογή των προσώπων να υποτάσσονται στον καθωσπρεπισμό

³³⁸ Λ. Τσιριμώκου, «Ο κύριος Μποβαρύ», *Νέα Εστία*, τχ. 1839 (2010), σελ. 875-887 (εδώ: σελ. 876).

³³⁹ «Η κυρία Μποβαρύ έπιασε ξανά το μπράτσο του Ροδόλφου· αυτός εξακολούθησε να μιλά στον εαυτό του: – Α, ναι! Πόσα και πόσα δε μου 'λειψαν! Πάντοτε μοναχός! Αχ! αν είχα ένα σκοπό στη ζωή, αν έβρισκα κάποια στοργή, αν έβρισκα κάποιον... Ω, πώς θα δαπανούσα όλη την ενεργητικότητά που έχω εντός μου, πώς θα υπερπηδούσα, πώς θα τσάκιζα τα πάντα! – Μου φαίνεται, πάντως, παρατήρησε η Έμμα, πως δεν είστε και τόσο για λύπηση. – Α! Βρίσκετε; Είπε ο Ροδόλφος. – Γιατί, όπως και να 'ναι..., συνέχισε η Έμμα, είστε ελεύθερος». G. Flaubert, *Μαντάμ Μποβαρύ*, (εισαγωγή – μετάφραση – επίμετρο) Μπ. Λυκούδης, Αθήνα: Εξάντας, 2017, σελ. 213. « 'Λώρα, και έτσι θέλω να σε δω'. 'Είδες, πάλι την αρρώστια αγαπάζ'. 'Όχι, όχι, θέλω να δω όλες τις Λώρες και να τις αγαπήσω'. ' Μα όλα αυτά που θα έβλεπες δε θα ήταν η Λώρα, θα ήταν η αρρώστια. Η Λώρα έχει εξαφανιστεί εδώ και πολύ καιρό'. Αργεί να απαντήσει. 'Ξέρεις ποια είμαι;' Στο τηλέφωνο αργεί να απαντήσει. 'Όχι'. 'Ούτε εγώ το ξέρω. Αμα θα το μάθω, ίσως σε πάρω τηλέφωνο. Ας πούμε αντίο τώρα, αισθάνομαι τον τροχό που γυρίζει πάλι, αισθάνομαι κουρασμένη, σε λίγη ώρα [...] το πρόσωπό μου θα γίνει ανέκφραστο σαν μάσκα και θα κοιτάζω τον ουρανό απ' το κρεβάτι μου». Μ. Καραπάνου, *Ναι*, ό.π., σελ. 54.

και στους όρους ζωής που επιβάλλει η αστική τάξη και που απέχουν σε μεγάλο βαθμό από τα δικά τους θέλω και τις δικές τους αξίες³⁴⁰.

Στη *Μαντάμ Μποβαρύ* αλλά και στο σύνολο του πεζογραφικού έργου της Μαργαρίτας Καραπάνου ανάμεσα στους χαρακτήρες των έργων υπάρχει έλλειψη επικοινωνίας και κατανόησης. Τα εν λόγω μυθοπλαστικά πρόσωπα αδυνατούν να εκπληρώσουν τα όνειρά τους, να βιώσουν τον έρωτα, να διαμορφώσουν συνθήκες ζωής που να τους ικανοποιούν. Τόσο η πρωταγωνίστρια Έμμα στη *Μαντάμ Μποβαρύ*, όσο και η Λώρα στο *Rien ne va plus* εγκλωβίζονται σε έναν γάμο που δεν τους εκφράζει, βιώνουν την απόλυτη ανία –η οποία ορισμένες φορές μετουσιώνεται σε απάθεια και παραίτηση– ενώ άλλες φορές επιθυμούν την παραβίαση των ορίων και των συμβάσεων ενός γάμου για να νιώσουν ότι ζουν αληθινά και ότι έχουν ανακτήσει την χαμένη ελευθερία τους³⁴¹.

Ο Gustave Flaubert επιλέγει για την πρωταγωνίστριά του Έμμα, ως μέσο διαφυγής από τα προβλήματά της και από το αδιέξοδο στο οποίο έχει περιέλθει, την αυτοχειρία. Η Μαργαρίτα Καραπάνου, υιοθετώντας την ίδια προσέγγιση, θέτει ως κυρίαρχη σκέψη στην πρωταγωνίστρια του *Ναι* τον αυτοκτονικό ιδεασμό. Και οι δύο συγγραφείς επιδιώκουν να παρουσιάσουν την αδυναμία των ατόμων να διαχειριστούν τις πιέσεις που δέχονται από το κοινωνικό τους περιβάλλον, καθώς και την ανικανότητά τους να προσαρμοστούν και να

³⁴⁰ «– Α, πάλι τα ίδια, είπε ο Ροδόλφος. Ξανά τα καθήκοντα, έχω μπουκώσει απ’ τα λόγια αυτά. Είν’ ένα κάρο γερο – μπαμπαλήδες με φανελένιο γιλέκο και θεούσες με θερμοφόρα και σύνοψη, που μας κανοναρχάνε συνεχώς περί καθηκόντων και καθηκόντων. Ε, διάολε, καθήκον είναι να νιώθεις αυτό που είναι μέγα, ν’ αγαπάς αυτό που είναι ωραίο, κι όχι ν’ αποδέχεσαι όλες τις συμβατικότητες της κοινωνίας με τις παλιανθρωπιές που μας επιβάλλουν». G. Flaubert, *Μαντάμ Μποβαρύ*, ό.π., σελ. 219. «‘Παιδί μου’ λέει η γιαγιά, ‘θα σου δώσω συμβουλές’. Σε λίγα χρόνια θα γίνεις δεσποινίς οικογενείας, κοτζάμ όνομα, όχι αστεία. Από δεσποινίς θα γίνεις και κυρία. [...] Μια κυρία της σειράς σου δεν πρέπει να ’χει και πολύ μυαλό [...]. Όταν ένας κύριος σου μιλάει, τα μάτια χαμηλά, ν’ ακούς, να μη μιλάς. Κοίτα το παρκέ ή το πέτο του κυρίου, ώσπου να ’ρθει η σειρά σου». Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, ό.π., σελ. 72.

³⁴¹ «Πριν παντρευτεί, είχε πιστέψει ότι ένιωθε έρωτα· καθώς όμως η ευτυχία [...] δεν είχε έρθει, φαίνεται πως θα απατήθηκε, σκεφτόταν. Και η Έμμα προσπαθούσε να μάθει τι ακριβώς εννοούσαν στη ζωή με τις λέξεις *ευδαιμονία, πάθος και μέθη*, που της είχαν φανεί τόσο ωραίες στα βιβλία». G. Flaubert, *Μαντάμ Μποβαρύ*, ό.π., σελ. 69. «Όσο καιρό ζούσαμε μαζί, ο δότης ήμουν πάντα εγώ. [...] Άλκη, έπαψα να σ’ αγαπώ γιατί κουράστηκα. Και κουράστηκα γιατί ποτέ δεν με πρόσεχες πραγματικά. Ήμουν μόνο ο καθρέφτης σου. Ποτέ δεν μου έδωσες τίποτα. Αλλά πάλι εσύ δεν το κατάλαβες ότι κουράστηκα, αφού δεν με πρόσεχες. [...] Άλκη σ’ αγαπώ ακόμα λίγο. Στιγμές φευγαλέες. Αλλά περισσότερο σε μισώ». Μ. Καραπάνου, *Rien ne va plus*, ό.π., σελ. 67.

επιβιώσουν. Οδηγούν τις πρωταγωνίστριές τους, αρχικά στο στάδιο της νευρικής κατάρρευσης, εν συνεχεία στην αυτοχειρία και την αυτοκαταστροφή³⁴².

III. Lewis Carroll, *Οι περιπέτειες της Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων, Μέσα στον Καθρέφτη και τι βρήκε εκεί η Αλίκη*

Ένας εξίσου σημαντικός συγγραφέας από τον οποίο επηρεάστηκε η Μαργαρίτα Καραπάνου είναι ο Lewis Carroll. Ο Lewis Carroll (ψευδώνυμο του Charles Lutwidge Dodgson) –μαθηματικός, ποιητής, πεζογράφος, φωτογράφος– γεννήθηκε στις 27 Ιανουαρίου 1832 στο Ντάρσμπερυ της Αγγλίας. Μεγάλωσε σε ένα προστατευμένο περιβάλλον, όπου κυριαρχούσε η αγάπη για την πίστη και η προσήλωση στις ηθικές αξίες. Ο πατέρας του, ο πάστορας Charles Dodgson, γενναιόδωρος αλλά και αυστηρός, καλλιέργησε στον Lewis Carroll την αγάπη του για τα μαθηματικά³⁴³. Φοίτησε στο σχολείο Ράγκμπυ, όπου βίωσε μια ιδιαίτερος τραυματική εμπειρία, εξαιτίας της βίαιης συμπεριφοράς που είχε δεχθεί από τους συμμαθητές του. Το γεγονός αυτό, καθώς και ο θάνατος της μητέρας του το 1851 τον επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό³⁴⁴. Κατά τη διάρκεια του ίδιου έτους άρχισε να παρακολουθεί μαθήματα στο κολέγιο «Εκκλησία του Χριστού». Το 1855 άρχισε να διδάσκει μαθηματικά στο εν λόγω κολέγιο, ενώ έναν χρόνο αργότερα αποφάσισε να ασχοληθεί και με τη φωτογραφία, μέσω της οποίας του δόθηκε η δυνατότητα να εκφράσει την άποψή του για την

³⁴² «Το κλειδί γύρισε στην κλειδαριά, και η Έμμα τράβηξε κατευθείαν στο τρίτο ράφι, τόσο σωστά την οδηγούσε η μνήμη της, πήρε την μπλε φιάλη, έβγαλε το βούλωμά της, έχωσε μέσα στο χέρι της και, βγάζοντάς το γεμάτο άσπρη σκόνη, άρχισε να την τρώει. – Σταματήστε! φώναξε ο Ζιστέν και όρμησε πάνω της. – Πάψε! Θα 'ρθουν απάνω... Εκείνος είχε απελπιστεί, ήθελε να καλέσει σε βοήθεια. – Μη λες τίποτα, θα ρίξουν ευθύνες στο αφεντικό σου! Και γύρισε έπειτα πίσω με την ψυχή της ξαφνικά ησυχασμένη· κι είχε σχεδόν εκείνη τη γαλήνη του χρέους που εκπληρώθηκε». G. Flaubert, *Μαντάμ Μποβαρύ*, ό.π., σελ. 443. «Η αυτοκτονία είναι η πιο εφήμερη και έξοχη πράξη... Πας αλλού αμέσως... Γλυκιά ανυπαρξία... Εξάισιος ύπνος... Θέλω να πάω. Τώρα... Αμέσως... Τώρα...». Μ. Καραπάνου, *Ναι*, ό.π., σελ. 33.

³⁴³ D. Hudson, *Lewis Carroll*, London, New York, Toronto: Longmans, Green & Co, 1958, σελ. 8.

³⁴⁴ M. Irwin «Introduction», στο Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking – Glass: And What Alice Found There*, Ware: Wordsworth Editions, 2001, σελ. 11.

αισθητική και να γίνει γνωστός σε σημαίνουσες προσωπικότητες της βικτωριανής εποχής, όπως τους: John Ruskin, George Mac Donald, Holman Hunt κ.ά.³⁴⁵

Οι πρώτες συγγραφικές απόπειρες του Carroll, μέσα από τις οποίες διαφαινόταν η ικανότητά του να χειρίζεται με αριστοτεχνικό τρόπο τις λέξεις και τα γεγονότα, αλλά και η πρόθεσή του συγγραφέα να προσεγγίσει μια ιδιαίτερη μορφή λογοτεχνίας, τη λογοτεχνία nonsense³⁴⁶, αποτυπώθηκαν σε διάφορα τοπικά περιοδικά (*Η επιθεώρηση του πρεσβυτερίου, Ο κομήτης, Το αστέρι, Η φλόγα που τρεμοσβήνει* κ.ά.). Το 1856 δημοσίευσε το πρώτο του έργο, με το ψευδώνυμο Lewis Carroll, στο περιοδικό *Το τραίνο*, συντάκτης του οποίου ήταν ο Edmund Yates· επρόκειτο για ένα ρομαντικό ποίημα, μικρής έκτασης, το οποίο τιτλοφορείτο *Μοναξιά*³⁴⁷. Το 1865 δημοσιεύθηκε το έργο του *Οι περιπέτειες της Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων*³⁴⁸, με το ψευδώνυμο Lewis Carroll. Στα τέλη της δεκαετίας του '60 άρχισε να αμφισβητεί την ιεροσύνη, γεγονός το οποίο κατέστησε ιδιαίτερος δυσχερή τη

³⁴⁵ D. Hudson, *Lewis Carroll*, ό.π., σελ. 10, 12.

³⁴⁶ Ο Edward Lear κατά το χρονικό διάστημα 1842-1846 ασχολήθηκε με τη nonsense literature, μέσω της σύνθεσης limericks, πεντάστιχων δηλαδή ποιημάτων, τα οποία διακρίνονταν για το χιουμοριστικό και πολλές φορές σκωπτικό χαρακτήρα τους, ενώ πολλές φορές συνοδεύονταν και από σκίτσα. Εν συνεχεία εξέδωσε το έργο του *Book of nonsense*, το οποίο επηρέασε τον Lewis Carroll σε μεγάλο βαθμό. Σύμφωνα με τη μελετήτρια σκοπός του Edward Lear δεν ήταν μόνο να διασκεδάσει τους αναγνώστες του, αλλά αποτελούσε για τον ίδιο έναν τρόπο για να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα, μια διέξοδο, μια μορφή φυγής. J. Richardson, *Edward Lear*, επιμ. I. Scott-Kilvert, Essex: Longman, 1971, σελ. 8, 13, 22, 23. Για τη λογοτεχνία Nonsense βλ. μεταξύ άλλων την εξαιρετική μελέτη του Καθηγητή Jean – Jacques Lecercle, *Philosophy of Nonsense: The intuitions of Victorian nonsense literature*, London, New York: Routledge, 1994.

³⁴⁷ Ντ. Χάντσον, «Η ζωή και η τέχνη του Λούις Κάρολ», επιμ. – μτφρ. Γ. Μίχαλος, *Οδός Πανός*, τχ. 167 (2015), σελ. 7-46 (εδώ: σελ. 8, 21-22).

³⁴⁸ Το εν λόγω έργο αποδόθηκε συγγραφικά από τον Dodgson μέσα από τρεις εκδοχές: *Οι περιπέτειες της Αλίκης κάτω από το έδαφος* (1864), *Η Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* (1865) και *Η Αλίκη, διήγηση για μικρά παιδιά* (1889). Σύμφωνα με τη Zohar Shavit *Η Αλίκη στη Χώρα των θαυμάτων* διακρίνεται από τον αμφιλεγόμενο χαρακτήρα της, καθώς εμπεριέχει στοιχεία που αποκλίνουν από τα έργα της παιδικής λογοτεχνίας: απουσία ηθικού διδάγματος, δυσδιάκριτα όρια ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα, γεγονός που το καθιστά προσφιλές ανάγνωσμα τόσο για το ανήλικο όσο και για το ενήλικο αναγνωστικό κοινό. Το εν λόγω έργο, σύμφωνα με τη μελετήτρια, έρχεται σε αντίθεση με τη συνέχειά του *Η Αλίκη, διήγηση για μικρά παιδιά*, καθώς ο Άγγλος συγγραφέας το έχει προσεγγίσει με τέτοιο τρόπο ώστε να προορίζεται αποκλειστικά για το ανήλικο αναγνωστικό κοινό. Σχετικά με τα στοιχεία που καθιστούν την *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* ένα αμφιλεγόμενο έργο βλ. το εξαιρετικά ενδιαφέρον άρθρο της Z. Shavit, «The Ambivalent Status of Texts: The Case of Children's Literature», *Poetics Today*, 1/3 (1980), σελ. 75-86.

θέση του στο «Κολλέγιο του Χριστού» στο οποίο δίδασκε μαθηματικά³⁴⁹. Το 1871, ο Άγγλος συγγραφέας δημοσίευσε το έργο του *Μέσα στον Καθρέφτη και τι βρήκε εκεί η Αλίκη* – έργο το οποίο αποτελούσε τη συνέχεια της *Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων*³⁵⁰. Ακολούθησε η δημοσίευση του ποιήματος *Το κνήγι του Φιρχαρία* (1876), ενώ το 1883 κυκλοφόρησε η ποιητική συλλογή του *Στιχοπλόκος και Λογική*. Την περίοδο 1889-1893 δημοσιεύθηκε το δίτομο έργο του *Συλβί και Μπρούνο*³⁵¹. Το 1880 ο Άγγλος συγγραφέας αποφάσισε να εγκαταλείψει την ενασχόλησή του με τη φωτογραφία. Πέθανε στο Γκίλφορντ, στις 14 Ιανουαρίου 1898³⁵².

Τα έργα του Lewis Carroll *Οι περιπέτειες της Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων* και *Μέσα στον Καθρέφτη και τι βρήκε εκεί η Αλίκη* έγιναν ευρέως αποδεκτά από το αναγνωστικό κοινό και γνώρισαν μεγάλη εκδοτική επιτυχία³⁵³.

³⁴⁹ Αν και στην ηλικία των 29 ετών ο Dodgson είχε χειροτονηθεί διάκονος της Εκκλησίας της Αγγλίας, εν τούτοις θεωρούσε ότι λόγω του τραυλισματος, αλλά κυρίως εξαιτίας της ιδιοσυγκρασίας του, δεν θα μπορούσε να ενταχθεί στην τάξη των ιερέων. Ως εκ τούτου θεωρούσε ότι ανήκε κατ' ουσίαν στην κοσμική τάξη. Ντ. Χάντσον, «Η ζωή και η τέχνη του Λούις Κάρολ», ό.π., σελ. 32.

³⁵⁰ Ο Dodgson αποφάσισε να προχωρήσει στη συγγραφή του έργου *Οι περιπέτειες της Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων*, στις 4 Ιουλίου του 1862, ύστερα από παράκληση της μικρής Alice Liddell. Η ιστορία την οποία έγραψε ο Άγγλος συγγραφέας και προοριζόταν για την μικρή Alice είχε τον τίτλο *Οι περιπέτειες της Αλίκης κάτω από το έδαφος*. Εν συνεχεία, ύστερα από παρότρυνση του φίλου του George MacDonald, ο Dodgson αναθεώρησε το έργο του –προχώρησε σε προσθήκες, διορθώσεις, αλλαγή τίτλου– προκειμένου να προχωρήσει στην έκδοσή του. Τόσο το συγκεκριμένο έργο, όσο και η συνέχειά του (*Μέσα στον καθρέφτη και τι βρήκε εκεί η Αλίκη*) εικονογραφήθηκαν από τον John Tenniel, γνωστό εικονογράφο για τα σχέδιά του όσον αφορά τους *Μύθους του Αισώπου* (1848). Σύμφωνα με τον Green, ο Dodgson ήταν ιδιαίτερα αυταρχικός και δεν άφηνε μεγάλα περιθώρια στον Tenniel για να αυτενεργήσει. Πρόθεσή του, ήταν να αποδώσει ο Tenniel, μέσω της εικονογράφησης, ό,τι ο ίδιος ο συγγραφέας δεν είχε κατορθώσει να αποδώσει συγγραφικά. R. Lancelyn – Green «Introduction», στο *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking – Glass: And What Alice Found There*, επιμ. R. Lancelyn, Green, London: Oxford University Press, 1975, σελ. xiv-xvii.

³⁵¹ B. D. N. Grebanier, *The Essentials of English Literature: The Nineteenth Century to the Present*, Volume 2, New York: Barron's Educational Series, 1948, σελ. 723.

³⁵² D. Hudson, *Lewis Carroll*, ό.π., σελ. 24, 29.

³⁵³ Σύμφωνα με τους Jo Elwyn – Jones και J. Francis Gladstone παρατηρήθηκε μεγάλη αύξηση των πωλήσεων των έργων του Dodgson *Οι περιπέτειες της Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων* και *Μέσα στον Καθρέφτη και τι βρήκε εκεί η Αλίκη*, κατά τη διάρκεια των ετών 1914-1918, λόγω του ότι οι αναγνώστες αποφάσισαν να στραφούν στην Αλίκη και τις περιπέτειές της προκειμένου να επιβιώσουν σε ιδιαίτερος δυσμενείς και αντίξοες συνθήκες (Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος). Όπως χαρακτηριστικά σημειώνουν οι μελετητές, οι πωλήσεις έφθασαν

Ο Derek Hudson χαρακτηρίζει τα εν λόγω έργα ως ιδιαίτερος τολμηρά, καθώς τα μυθιστορηματικά πρόσωπα υποβάλλονται σε συνεχείς μεταβολές, οι οποίες όμως δεν εντάσσονται σε ένα λογικό πλαίσιο. Εστιάζει στην πρόθεση του Άγγλου συγγραφέα να χειριστεί τη γλώσσα με αριστοτεχνικό τρόπο. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει, η ουσία των δύο έργων έγκειται στη συνύπαρξη λογοπαιγνίων μέσα σε ένα πλαίσιο με έντονο το στοιχείο της φαρσοκωμωδίας. Σύμφωνα με τον Hudson τα βασικά μέσα που χρησιμοποιεί ο Dodgson προκειμένου να δομήσει τον κόσμο της Αλίκης είναι: η παρωδία, η αντιστροφή, το παράδοξο, καθώς και το ανόητο (nonsense), το μη λογικό. Ο μελετητής εστιάζει και στο αυτοαναφορικό στοιχείο του έργου. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει: «Η Αλίκη [ενν.] Ό, τι κάνει είναι ανάποδο ή σε λάθος χρόνο, σε λάθος στιγμή, και όχι το πρόβλημα σύμφωνα με το κοινωνικά αποδεκτό του παράξενου αυτού τύπου. Είναι πάντα πολύ μεγάλη ή πολύ μικρή και έχει επίγνωση της μη προσαρμοστικότητας της. [...] Αλλά αντίθετα από τον Τσάρλς Ντόντζσον, ο οποίος υφίστατο την πραγματικότητα, η Αλίκη τολμά να εξεγείρεται ενάντια σε αυτόν τον παράξενο κόσμο. Θαρραλέα και ήρεμη, αποτελεί ιδεατή προβολή του συγγραφέα και δημιουργού της»³⁵⁴.

Η Mara Négron Marreo εστιάζει στον μεταφορικό χαρακτήρα των αντικειμένων· η τρύπα του δέντρου στην οποία μπαίνει η Αλίκη στην αρχή του έργου μπορεί να θεωρηθεί ως μεταφορά του γυναικείου σώματος και δη της μήτρας. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει στο έργο του Lewis Carroll *Μέσα στον Καθρέφτη και τι βρήκε εκεί η Αλίκη*, κυριαρχεί η αντανάκλαση των πραγμάτων –ο καθρέφτης υποδηλώνει τον αντικατοπτρισμό των πραγμάτων, των αντεστραμμένων ειδώλων– και τα αντικείμενα αποκτούν ένα συμβολικό χαρακτήρα· τα βιβλία εικονιζόμενα μέσω του καθρέφτη με τις λέξεις αντεστραμμένες,

στο αποκορύφωμα το 1928 όταν ένας Αμερικανός συλλέκτης βιβλίων, ο A. S. W. Rosenbach αγόρασε το χειρόγραφο της *Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων* για 15.400 λίρες και ύστερα το πούλησε για τη διπλάσια τιμή στον E. R. Johnson. Μετά τον θάνατο του Johnson οι Αμερικανοί δώρισαν το χειρόγραφο στο Βρετανικό Μουσείο ως κίνηση αναγνώρισης για τη στάση που είχε κρατήσει η Αγγλία κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. J. Elwyn – Jones, J. F. Gladstone, *The Alice Companion: A Guide to Lewis Carroll's Alice Books*, London: Macmillan, 1998, σελ. 10-11.

³⁵⁴ Ντ. Χάντσον, «Η ζωή και η τέχνη του Λούις Κάρολ», *ό.π.*, σελ. 10-11, 40.

υποδηλώνουν, όχι μόνο την αντεστραμμένη πλευρά των πραγμάτων, αλλά και μια άλλη πτυχή του εαυτού ως ειδώλου αντεστραμμένη που ενυπάρχει σε κάθε άτομο³⁵⁵.

Ο Michael Irwin δίνει έμφαση στο γεγονός ότι και στα δύο έργα τα γεγονότα λαμβάνουν χώρα στον κόσμο του ονείρου και όχι στον αληθινό κόσμο. Η Αλίκη, μέσα από το όνειρό της, έρχεται αντιμέτωπη με πρόσωπα από την πραγματική της ζωή, τα οποία ωστόσο μέσα στο όνειρο έχουν αποκτήσει άλλη μορφή και άλλη διάσταση. Επιπρόσθετα, σύμφωνα με τον Irwin, τα γεγονότα εξελίσσονται με μεγάλη ταχύτητα, απουσιάζουν τα επεξηγηματικά σχόλια, η μετάβαση από τη μία κατάσταση στην άλλη γίνεται στιγμιαία, κυριαρχεί η αίσθηση της μεταμόρφωσης, της αστάθειας και του ευμετάβλητου των πραγμάτων (το μωρό μετατρέπεται σε γουρούνι, η Αλίκη συνεχώς αλλάζει μέγεθος). Τα πρόσωπα τα οποία συναντά η Αλίκη μπορεί να είναι φιλικά ή απειλητικά, ενώ η ίδια η πρωταγωνίστρια εισέρχεται σε έναν κόσμο όπου δεν γνωρίζει τους κανόνες, σε έναν ανοίκειο χώρο, όπου οι ικανότητες και τα συναισθήματά της υποβάλλονται συνεχώς σε δοκιμασίες. Σημείο αναφοράς, σύμφωνα με τον μελετητή, αποτελεί το γεγονός ότι τόσο στις *Περιπέτειες της Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων* όσο και στο έργο *Μέσα στον Καθρέφτη και τι βρήκε εκεί η Αλίκη*, ενυπάρχει το στοιχείο της παρωδίας και η ύπαρξη των «nonsense» ποιημάτων τα οποία συνέθεσε και συμπεριέλαβε στα έργα του ο Άγγλος συγγραφέας³⁵⁶.

Η N. Stefan υποστηρίζει ότι *Οι περιπέτειες της Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων* αποτελούν ένα είδος bildungsroman, ένα έργο μύησης και μαθητείας καθώς η πρωταγωνίστρια εγκαταλείπει τον χώρο των ενηλίκων προκειμένου να εισχωρήσει σε έναν κόσμο που απαρτίζεται από περίεργα πλάσματα και να υποβληθεί σε μία σειρά από δοκιμασίες και μεταμορφώσεις. Αν και αρχικά η ηρωίδα Αλίκη του θαυμαστού κόσμου επιδιώκει να βγει από την παιδική ηλικία –μια ιδιαιτέρως μεταβατική περίοδο για το παιδί, εξαιτίας των περιορισμών και των κανόνων που τίθενται από τον κόσμο των ενηλίκων– και να εισέλθει στη φάση της ενήβωσης, εν τέλει επιλέγει την «κανονικότητα», τη «φυσιολογικότητα» και τη «σύνεση» να μην θέλει να αλλάξει. Το εν λόγω έργο, σύμφωνα με τη Stefan, έρχεται σε αντίθεση με το δεύτερο έργο του Carroll –*Μέσα στον Καθρέφτη και τι*

³⁵⁵ M. Négron – Marreo, «Crossing the mirror to the forbidden land», στο *Writing differences: Readings from the seminar of Hélène Cixous*, επιμ. S. Sellers, Milton Keynes: Open University Press, 1988, σελ. 66-70 (εδώ: σελ. 67-68).

³⁵⁶ M. Irwin «Introduction», στο Lewis Carroll: *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking – Glass*, ό.π., σελ. 14-15, 20-21.

βρήκε εκεί η Αλίκη— λόγω του ότι η πρωταγωνίστρια, αυτή τη φορά, λειτουργεί σε ένα πλαίσιο όπου όλα γίνονται «συστηματικά και λογικά», οριοθετημένα από τους σκακιστικούς κανόνες τους οποίους η Αλίκη είναι υποχρεωμένη να ακολουθήσει. Σύμφωνα με τη μελετήτρια, ο κόσμος στον οποίο κινείται η Αλίκη είναι ένας κόσμος ρευστός, όπου οι συσχετισμοί και οι ισορροπίες ανατρέπονται, οι λέξεις εκφεύγουν του αναμενόμενου νοήματος και αποκτούν μια ξεχωριστή σημασία³⁵⁷.

Κοινό σημείο αναφοράς στις περιπέτειες της Αλίκης του Lewis Carroll και στο πεζογραφικό έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου είναι η επιθυμία του παιδιού να δραπετεύσει από τον νοσηρό κόσμο των ενηλίκων. Στην περίπτωση του Άγγλου συγγραφέα η Αλίκη, μέσω του ονείρου, εκφεύγει του ασφυκτικού πλαισίου μέσα στο οποίο ζει. Η ανήλικη πρωταγωνίστρια αισθάνεται ότι έρχεται διαρκώς αντιμέτωπη με έναν κόσμο που νιώθει ότι δεν την καταλαβαίνει και δεν συμμερίζεται τα συναισθήματά της. Δέχεται να υποβληθεί σε διαρκείς μεταμορφώσεις, προκειμένου να ανακαλύψει τον εαυτό της και να έρθει αντιμέτωπη με τους φόβους και τις ανασφάλειές της· να ανακαλύψει εν τέλει την ταυτότητά της. Παρόμοια, και στο πεζογραφικό έργο της Καραπάνου, η ανήλικη Κασσάνδρα, αναζητά εναγωνίως να βρει νέους τρόπους προκειμένου να δραπετεύσει από έναν κόσμο όπου κυριαρχεί η απουσία του Άλλου, η αδιαφορία, η έλλειψη κατανόησης, η αδυναμία επικοινωνίας, καθώς και η κακοποίηση –λεκτική και σωματική. Η ανήλικη Κασσάνδρα, αναζητά να ανακαλύψει τον εαυτό της, παράλληλα όμως υιοθετεί πολλές φορές δύο εντελώς αντίθετους μεταξύ τους ρόλους: της μητέρας και της κόρης, του θύματος και του θύτη. Απώτερος στόχος της είναι να κατορθώσει να αντέξει τον παράλογο κόσμο των ενηλίκων, παρόλο που διαθέτει έναν ευάλωτο και τραυματισμένο ψυχισμό³⁵⁸.

³⁵⁷ Ν. Στεφάν, «Η Ζαζί στη Χώρα των Θαυμάτων», επιμ. – μτφρ. Γ. Μίχαλος, *Οδός Πανός*, τχ. 167 (2015), σελ. 77-82 (εδώ: σελ. 77-79, 81-82).

³⁵⁸ «[...] ‘Παράξενα που ’ναι όλα σήμερα! Χτες ακόμα όλα τα πράγματα πήγαιναν ρολόι. Άραγε μήπως είμαι εγώ που άλλαξα τη νύχτα; Για στάσου να σκεφτώ: εγώ ήμουν αυτή που σηκώθηκα σήμερα το πρωί; Θαρρώ, θυμάμαι πως ένιωσα κομμάτι αλλιώτικη. Όμως αν δεν είμαι εγώ η ίδια, τότε δεν μένει παρά να ρωτήσω ποια στην ευχή είμαι; Α, ιδού το μεγάλο ερώτημα!’ Και άρχισε να παίρνει με τη σειρά όσα παιδιά της ηλικίας της γνώριζε, εξετάζοντάς τα ένα προς ένα, να δει αν μπορούσε να έχει πάρει τη θέση κανενός», L. Carroll, *Οι περιπέτειες της Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων*, μτφρ. Μ. Κουμανταρέας, Αθήνα: Πατάκης, 2013, σελ. 50-51. «Την άλλη μέρα, Κυριακή, ένα γατάκι κίτρινο σαν μέλι με περίμενε στην τραπεζαρία. [...] Ποτέ δεν θα το δώσω πίσω. Καλύτερα να το σκοτώσω. Πρώτη φορά που είμαι ‘ευτυχισμένη’, όπως λένε οι μεγάλοι στο σαλόνι. Του αγόρασα ένα καλαθάκι κι έγινα η μαμά του. Το ’βγαλα και Δανειστούλη, κι αυτό με λέει μαμά.

Και στα δύο έργα του ο Lewis Carroll δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη δύναμη της γλώσσας, στις απεριόριστες δυνατότητες της, στην πολυσημία της. Η Αλίκη μέσα από τις «λέξεις – βαλίτσες», μέσα από τα λογοπαίγνια και τα ποιήματα nonsense, μυείται σε έναν καινούριο τρόπο σκέψης, μαθαίνει να ανακαλύπτει, μέσω των λέξεων, την λανθάνουσα σκέψη των προσώπων, να αναγνωρίζει τις πραγματικές τους προθέσεις. Κατ’ ανάλογο τρόπο, η ανήλικη Κασσάνδρα, επιλέγει να χρησιμοποιήσει τη γλώσσα με έναν ιδιότυπο τρόπο· συλλαβίζει τις λέξεις, προκειμένου να καυτηριάσει τα κακώς κείμενα της εποχής της και να αντισταθεί στον παραλογισμό, τη σκληρότητα, τη διαφθορά, την έλλειψη ενσυναίσθησης, καθώς και τη συμβατικότητα που διακρίνει τον κόσμο των ενηλίκων. Η διαφορά ανάμεσα στην Αλίκη και την Κασσάνδρα έγκειται στο γεγονός, ότι η Αλίκη δεν εγκαταλείπει ποτέ την προσπάθειά της να επικοινωνήσει με έναν κόσμο τον οποίο πολλές φορές δεν κατανοεί –τον κόσμο των ενηλίκων– εν αντιθέσει με την ανήλικη Κασσάνδρα η οποία πολλές φορές επιλέγει τη σιωπή ως μηχανισμό άμυνας προκειμένου να αντιμετωπίσει τον παράδοξο, τον παράλογο, τον χωρίς νόημα κόσμο των ενηλίκων³⁵⁹.

Ο Lewis Carroll και η Μαργαρίτα Καραπάνου, μέσω των μυθοπλαστικών τους προσώπων, επιλέγουν είτε να αναφερθούν σε πραγματικά πρόσωπα (η πάπια είναι ο φίλος του Carroll Duckworth, ο Dodo είναι ο ίδιος ο Carroll, η ανήλικη Κασσάνδρα είναι η ανήλικη Καραπάνου, η ενήλικη Λουίζα είναι η ενήλικη Καραπάνου) είτε να εντάξουν στο έργο τους πρόσωπα – σύμβολα (Humpty – Dumpty)³⁶⁰. Παράλληλα, και οι δύο συγγραφείς

Αισθάνομαι μαμά [...]. [...] Δεν βλέπω πια κανέναν». Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, ό.π., σελ. 104.

³⁵⁹ « [...] ‘I could show you hills, in comparison with which you’d call that a valley’. ‘No, I shouldn’t’, said Alice, surprised into contradicting her at last: ‘a hill *can’t* be a valley, you know. That would be nonsense – ’ The Red Queen shook her head. ‘You may call it “nonsense” if you like’, she said, ‘but *I’ve* heard nonsense, compared with which that would be as sensible as a dictionary!’». L. Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland & Through the Looking – Glass: And What Alice Found There*, M. Irwin [Introduction], Ware: Wordsworth Editions, 2001, σελ.176. «‘Και τώρα, παιδάκια, θα μου πείτε εσείς μια φρασούλα. [...] Ο Γιάννης: ‘Α – γα – πό τη μα – μά μου’. Η Φαίδρα: ‘Α – γα – πό τον μπα–μπά μου’. Εγώ: ‘Ο Π – Π – Π – Πάπας είναι γ – γ – γ – γουρούνι’. [...] ‘Θα τηλεφωνήσω στη μαμά σου’. Θα κάνω συλλαβές για να μην τραυλίσω. ‘Είναι στο Πα – ρί – σι’. ‘Στον μπαμπά σου’. ‘Δεν υ – πάρ – χει’. ‘Στη γιαγιά σου’. ‘Κοι – μά – ται’. Η κυρία Άντα σκέπτεται για λίγο». Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, ό.π., σελ. 185.

³⁶⁰ Σύμφωνα με τον Bernard M. Knieger ο Humpty Dumpty δεν αποτελεί απλά ένα αβγό, αλλά ένα λογοτεχνικό σύμβολο το οποίο μέσω της πολυσημίας του υποδηλώνει διαφορετικές καταστάσεις όπως: τη μάταιη

ασκούν κριτική στην άρχουσα τάξη, καταδικάζουν την υποκρισία που χαρακτηρίζει τον τρόπο λειτουργίας της κοινωνίας, καθώς και την επιλογή των ατόμων να δίνουν μεγαλύτερη σημασία στο «φαίνεσθαι» αντί στο «είναι». Επιπρόσθετα, εστιάζουν στον άρρηκτο δεσμό που υπάρχει ανάμεσα στον άνθρωπο και στον χρόνο, στη μνήμη και στην ανακατασκευή της πραγματικότητας, στα δυσδιάκριτα όρια που διαχωρίζουν τη φυσιολογικότητα από την τρέλα³⁶¹.

Κυρίαρχο στοιχείο στο πεζογραφικό έργο και των δύο συγγραφέων είναι το παράλογο και το παράδοξο. Η Αλίκη του Carroll εκφεύγει της κανονικότητας την οποία ζει και μεταβαίνει σε έναν κόσμο όπου τίποτα δεν λειτουργεί με βάση τη λογική και το αναμενόμενο, ενώ κυριαρχεί το παράδοξο και το αντίστροφο, καθώς τα πάντα λειτουργούν ανάποδα· τα άτομα πρώτα υποφέρουν και μετά τραυματίζονται, ενώ για να πετύχουν τον στόχο τους θα πρέπει πρώτα να απομακρυνθούν από αυτόν. Εκ διαμέτρου αντίθετη είναι η πορεία της ανήλικης Κασσάνδρας, το alter ego της Καραπάνου, η οποία δεν γνωρίζει τι εστί κανονικότητα, καθώς ο μοναδικός κόσμος που γνωρίζει είναι ο κόσμος όπου κυριαρχεί η βία, η διαφθορά, το

προσπάθεια των ανθρώπων να γυρίσουν τον χρόνο πίσω προκειμένου να αποφύγουν τα λάθη στα οποία είχαν προβεί, την ευθραυστότητα, την υπερηφάνεια, τη διάσταση ανάμεσα στην απεριόριστη δύναμη του Θεού και στα όρια του ανθρώπου ο οποίος αν τα παραβιάσει θα οδηγηθεί στην πτώση. Β. Μ. Knieger, «Humpty Dumpty and Symbolism», *College English*, 20 (5) (1959), σελ. 244-245 (εδώ: σελ. 245). Όσον αφορά το πρόσωπο – σύμβολο Κασσάνδρα στη νεοελληνική λογοτεχνία η Δήμητρα Γιωτοπούλου σημειώνει σχετικά: «Η προφητική ιδιότητα της μυθικής μορφής ενέπνευσε κάποιους δημιουργούς, όπως ο Άγγελος Σικελιανός, οι οποίοι παρουσιάζουν στα κείμενά τους την Κασσάνδρα «ως χρησμολόγο δεινών και τραγικών καταστάσεων, μετατρέποντάς την σε σύμβολο δυσοίωνων ειδήσεων». Σύμφωνα με τη μελετήτρια, όμως «υπήρξαν και δημιουργοί όπως ο Κωστής Παλαμάς που παρουσιάζαν την Κασσάνδρα με την προφητική της διάσταση, ως τον συνεκτικό κρίκο ανάμεσα στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον». Δ. Γιωτοπούλου, «Οι μεταμορφώσεις της Κασσάνδρας στη νεοελληνική λογοτεχνία», στο *Ελληνική αρχαιότητα και νεοελληνική λογοτεχνία*, επιμ. Θ. Πυλαρινός, Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2009, σελ. 51-67 (εδώ: σελ. 58-61).

³⁶¹ «‘Μα δεν θέλω να πάω σε τρελούς’ παρατήρησε η Αλίκη. ‘Α, ξέρεις αυτό δεν μπορείς να το αποφύγεις’ είπε ο Γάτος ‘είμαστε όλοι τρελοί εδώ. Είμαι τρελός όπως κι εσύ είσαι τρελή’. ‘Πώς ξέρεις ότι είμαι τρελή;’ είπε η Αλίκη. ‘Πρέπει να είσαι’ είπε ο Γάτος ‘διαφορετικά δεν θα βρισκόσουν εδώ’». L. Carroll, *Οι περιπέτειες της Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων*, ό.π., σελ. 120. «‘Αν συνεχίσουμε έτσι, θα τρελαθώ, εγώ θα τρελαθώ κι εσύ θα προχωρήσεις σώα και αβλαβής, όπως κάνεις πάντα. Θα τρελαθώ, το αισθάνομαι να έρχεται: μια βοή στ’ αυτιά μου, σαν να ετοιμάζεται σεισμός, εικόνες παράξενες περνούν μπροστά από τα μάτια μου, σαν να έχω πάρει ένα βαρύ ναρκωτικό, ελέγχω εκατό φορές αν έκλεισα την γκαζιέρα. Σταμάτα! Σταμάτα το τώρα!». Μ. Καραπάνου, *Rien ne va plus*, ό.π., σελ.165.

παράλογο, το παρανοϊκό, το παράδοξο, το μη αναμενόμενο. Κυρίαρχη επιθυμία και απώτερος στόχος της ανήλικης Κασσάνδρας είναι να ανακατασκευάσει την πραγματικότητά της, να διαχειριστεί τα τραύματά της, να μετουσιώσει την απουσία σε παρουσία, προκειμένου να αντιμετωπίσει τον άτεγκτο κόσμο των ενηλίκων που την πλαισιώνει³⁶².

IV. Émile Zola, *Τερέζα Ρακέν*

Ο Émile Zola, ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της σχολής του νατουραλισμού, άσκησε μεγάλη επιρροή στο έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου. Ο Zola γεννήθηκε στο Παρίσι το 1840. Ο πατέρας του, François Zola, ο οποίος ήταν πολιτικός μηχανικός και αξιωματικός, αποτέλεσε πρότυπο εργατικότητας για τον Γάλλο συγγραφέα. Μετά τον θάνατο του François Zola, η οικογένεια Zola ήρθε αντιμέτωπη με δυσμενείς οικονομικές συνθήκες. Το 1848 ο Émile Zola φοίτησε στο οικοτροφείο Νορτ – Νταμ, ενώ την περίοδο 1852-1858, μέσω υποτροφίας την οποία είχε λάβει, παρακολούθησε μαθήματα στο Κολέγιο Μπουρμπόν, όπου και διαμόρφωσε δεσμούς φιλίας με τον Paul Cézanne. Το 1859 ο Émile Zola απέτυχε στις απολυτήριες εξετάσεις, εγκατέλειψε τις σπουδές του και αποφάσισε να εργαστεί. Το 1862 προσελήφθη ως υπάλληλος στο βιβλιοπωλείο Hachette, ενώ τον επόμενο χρόνο ξεκίνησε η δημοσιογραφική του πορεία, καθώς άρχισε να αρθρογραφεί για πολλές εφημερίδες³⁶³.

³⁶² « ‘Living backwards!’ Alice repeated in great astonishment. ‘I never heard of such a thing!’ ‘– but there’s one great advantage in it, that one’s memory works both ways’. ‘I’m sure *mine* only works one way’, Alice remarked. ‘I can’t remember things before they happen’. It’s a poor sort of memory that only works backwards’, the Queen remarked. ‘What sort of things do *you* remember best? Alice ventured to ask. ‘Oh, things that happened the week after next’, the Queen replied in a careless tone. ‘For instance, now’ [...] ‘there’s the King’s Messenger. He is in prison now, being punished and the trial doesn’t even begin till next Wednesday: and of course the crime comes last of all’. L. Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland & Through the Looking – Glass: And What Alice Found There*, ό.π., σελ. 208. «[...] Θα θύμωνε πολύ αν ήξερε πως πάω στη Φανή για να μπω μες στο κρεβάτι της και να την αγκαλιάσω. Θέλει να τρέχω μόνο σ’ αυτόν και του ’χω ορκιστεί πως αυτός θα ’ναι πάντα η μαμά μου. Αλλά η Φανή θα θύμωνε αν ήξερε για τον άγιο Σεβαστιανό. Δεν πρέπει ποτέ να μάθει πως ο Πέτρος λαμπυρίζει όταν στέκεται κάτω απ’ τη βροχή, πόσο ωραίος είναι άμα φοράει το φουστάνι του και τις πορτοκαλιές του μπουκλες». Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, ό.π., σελ. 167.

³⁶³ Τ. Πατρίκιος, «Ζολά Εμίλ», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Τόμος 4, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, σελ. 21-22 (εδώ: σελ. 21.)

Το 1864 εκδόθηκε το πρώτο του βιβλίο *Παραμύθια στη Νινόν*, ενώ έναν χρόνο αργότερα ακολούθησε η κυκλοφορία του πεζογραφήματος *Η εξομολόγηση του Κλαύδιου*. παράλληλα εκδόθηκαν και κριτικά άρθρα του μέσα από τα οποία, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει η Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας Βίκυ Πάτσιου «[...] εξέφραζε τον θαυμασμό του για τον Μπαλζάκ και τον Φλωμπέρ και υπερασπιζόταν τους νεωτερικούς ζωγράφους που αργότερα ονομάστηκαν ‘ιμπρεσιονιστές’, όπως τον Μανέ, τον Μονέ και τον Ρενουάρ»³⁶⁴.

Το 1867 ο Zola αποφάσισε να στηριχτεί αποκλειστικά στη συγγραφή για να επιβιώσει. Κατά τη διάρκεια του ίδιου έτους κυκλοφόρησε ένα από τα σημαντικότερα έργα του και αντιπροσωπευτικό δείγμα νατουραλιστικής γραφής, το μυθιστόρημα *Τερέζα Ρακέν*, για να ακολουθήσει τέσσερα χρόνια αργότερα το magnum opus του Γάλλου συγγραφέα, η σειρά μυθιστορημάτων *Ρουγκόν – Μακάρ*³⁶⁵. Μεταξύ των έργων που συγκαταλέγονται στη συγκεκριμένη σειρά είναι τα μυθιστορήματα: *Η τύχη των Ρουγκόν* (1871), *Η κοιλιά του Παρισιού* (1873), *Η Ταβέρνα* (1877), *Νανά*³⁶⁶ (1880), *Ζερμινάλ* (1885) κ.ά.

³⁶⁴ Β. Πάτσιου, «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και η νοσταλγία του νατουραλισμού», στο *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα: Διαστάσεις – Μετασχηματισμοί – Όρια*, επιμέλεια – εισαγωγή Β. Πάτσιου, Ελ. Πολίτου – Μαρμαρινού, Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2008, σελ. 144-166 (εδώ: Υπ. 1 σελ. 144).

³⁶⁵ Η εν λόγω σειρά απαρτίστηκε από είκοσι τόμους και εκδόθηκε την περίοδο 1871-1893. Μέσα από τα συγκεκριμένα μυθιστορήματα ο Émile Zola σκιαγραφούσε πτυχές από τον δημόσιο και ιδιωτικό βίο στη Γαλλία την περίοδο της Δεύτερης Αυτοκρατορίας (1848-1870) και πραγματευόταν ζητήματα όπως: ο αλκοολισμός, οι κοινωνικές συγκρούσεις και η διαφθορά που χαρακτήριζε την ανώτερη κοινωνική τάξη της γαλλικής κοινωνίας εκείνη την περίοδο. Για μια αναλυτική παρουσίαση και προσέγγιση των έργων που απαρτίζουν τη σειρά *Ρουγκόν – Μακάρ*, βλ. το άρθρο του Η. Mitterand, «Οι φαντασιώσεις του αφηγητή», μτφρ. Β. Σταυροπούλου, *Διαβάζω*, τχ. 97 (1984), σελ. 26-29, Ρ. Gauthier, «New Light on Zola and Physiognomy», *PMLA*, 75/3 (1960), σελ. 297-308.

³⁶⁶ Σύμφωνα με τη Βίκυ Πάτσιου η δημοσίευση του μυθιστορήματος *Νανά* στην Ελλάδα δημιούργησε δύο εκ διαμέτρου αντίθετες αντιδράσεις. Από τη μία πλευρά το εν λόγω έργο προκάλεσε ενθουσιώδη σχόλια, λογοπαίγνια, ευφρολογήματα σε έμμετρη μορφή. Από την άλλη πλευρά υπήρξαν έντονα διατυπωμένα αρνητικά σχόλια. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η μελετήτρια, ο Άγγελος Βλάχος καταδίκασε τη *Νανά*, την ελληνική μετάφρασή της, καθώς και τον νατουραλισμό, τον οποίο χαρακτήρισε «εσχάτη της παρακμής ακμή» και «διανοητική νόσο» που δημιουργεί «φιλολογικά τέρατα». Β. Πάτσιου, «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και η νοσταλγία του νατουραλισμού», *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα: Διαστάσεις – Μετασχηματισμοί – Όρια*, ό.π., σελ. 151. Για τον τρόπο με τον οποίο ο νατουραλισμός επηρέασε τους Έλληνες συγγραφείς, καθώς και τον βαθμό πρόσληψής του από το ελληνικό αναγνωστικό κοινό βλ. μεταξύ άλλων Η. Tonnet, *Ιστορία του ελληνικού μυθιστορήματος*, μτφρ. Μ. Καραμάνου, Αθήνα: Πατάκης, 2001, σελ. 141-143, Ε. Βογιατζάκη, *Τα αισθητικά*

Την περίοδο 1880-1881 εκδόθηκε μια σειρά από κριτικές μελέτες: *Το πειραματικό μυθιστόρημα* (1880)³⁶⁷, *Ο νατουραλισμός στο θέατρο* (1881), *Οι νατουραλιστές μυθιστοριογράφοι* (1881). Το συγγραφικό του έργο ολοκληρώθηκε με την έκδοση της σειράς *Τέσσερα Ευαγγέλια* (1899-1903). Ο Émile Zola πέθανε από ασφυξία στο διαμέρισμά του στις 29 Σεπτεμβρίου του 1902³⁶⁸.

Η Susan Harrow επισημαίνει τη πρόθεση του συγγραφέα να προσεγγίσει, μέσω των μυθιστορηματικών προσώπων του, διάφορα θεματικά μοτίβα τα οποία συνυπάρχουν στο εν λόγω μυθιστόρημα: τη μοιχεία, τη γυναικεία επιθυμία, την ενοχή, την τιμωρία, την οικογενειακή δυσλειτουργία. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η μελετήτρια, η απήχηση του εν λόγω έργου στο αναγνωστικό κοινό οφείλεται στον διεισδυτικό τρόπο με τον οποίο ο Zola περιγράφει την ιδιότυπη κατάσταση την οποία βιώνουν οι πρωταγωνιστές του έργου μετά τη δολοφονία του Καμίγ· η πρωταγωνίστρια Τερέζα βιώνει συχνά επεισόδια υστερίας και ο εραστής της Λοράν δυσκολεύεται να διακρίνει το πραγματικό από το μη πραγματικό. Ως εκ τούτου έρχεται πολλές φορές αντιμέτωπος με παραισθήσεις³⁶⁹.

Σύμφωνα με την Alsylvia Smith στην *Τερέζα Ρακέν* οι χαρακτήρες ως εύθραυστοι ψυχοισμοί κυριαρχούνται από τα πάθη, τις νευρώσεις και τα ένστικτά τους, με αποτέλεσμα να στερούνται το δικαίωμα της ελεύθερης βούλησης και επιλογής. Επισημαίνει τη συγγραφική ικανότητα του Émile Zola να μην παρουσιάζει απλά γεγονότα και καταστάσεις, αλλά να δίνει στον αναγνώστη τη δυνατότητα να κατανοήσει ποια είναι τα κίνητρα που οδηγούν τους

ρεύματα στην ευρωπαϊκή και τη νεοελληνική λογοτεχνία του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα: Από τον Νεοκλασικισμό έως και τον Μοντερνισμό, Αθήνα: Gutenberg, 2016, σελ. 129-140, Β. Πάτσιου, Ελ. Πολίτου – Μαρμαρινού (επιμέλεια – εισαγωγή), *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα: Διαστάσεις – Μετασχηματισμοί – Όρια*, Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2008.

³⁶⁷ Ο Zola επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από το έργο του Bernard *Εισαγωγή στη μελέτη της πειραματικής ιατρικής* (1865): υιοθέτησε το ντετερμινιστικό μοντέλο όσον αφορά τη μελέτη για τη συμπεριφορά του ατόμου και εφάρμοσε μια αυστηρή πειραματική μεθοδολογία στα μυθιστορηματικά του πρόσωπα. M. Esslin, «Naturalism in Context», *The Drama Review*, 13/2 (1968), σελ. 67-76 (εδώ: σελ. 69).

³⁶⁸ Τ. Πατρίκιος, «Ζολά Εμίλ», *ό.π.*, σελ. 22. Για μια ευσύνοπτη παρουσίαση της ζωής και της εργογραφίας του Émile Zola βλ. «Εμίλ Ζολά: Η ζωή και το έργο του», μτφρ. Π. Παπαδόπουλος, *Διαβάζω*, τχ. 97 (1984), σελ. 6-15.

³⁶⁹ S. Harrow, «Thérèse Raquin: animal passion and the brutality of reading», στο *The Cambridge Companion to Emile Zola*, επιμ. Β. Nelson, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, σελ. 105-120 (εδώ: σελ. 105-106).

πρωταγωνιστές σε παραβατικές πράξεις και σε αποκλίνουσες συμπεριφορές. Επιπρόσθετα η A. Smith εστιάζει στην ικανότητα του Γάλλου συγγραφέα να δημιουργεί σκηνικό το οποίο να ανταποκρίνεται στην ψυχολογική κατάσταση στην οποία βρίσκονται τα μυθιστορηματικά του πρόσωπα³⁷⁰.

Κεντρικό θεματικό μοτίβο στην *Τερέζα Ρακέν* του Émile Zola και στο πεζογραφικό έργο της Μαργαρίτα Καραπάνου είναι η αδυναμία του ατόμου να αντιταχθεί στην ικανοποίηση των φυσικών ορμών του, δηλαδή των ενστίκτων. Καταπιεζόμενο το άτομο από το συντηρητικό, αυστηρό, αυταρχικό οικογενειακό κλίμα μέσα στο οποίο ζει και που πολλές φορές το ωθεί σε πράξεις οι οποίες αντίκεινται στο αξιακό του σύστημα, οδηγείται σε ψυχική κατάρρευση. Ο Γάλλος πεζογράφος αλλά και η Ελληνίδα συγγραφέας παρουσιάζουν τα μυθιστορηματικά τους πρόσωπα να οδηγούνται σε έναν ανεξέλεγκτο τρόπο συμπεριφοράς, να δρουν χωρίς να έχουν επίγνωση των πράξεών τους, να μετατρέπονται εντέλει σε άβουλα όντα, έρμια των παθών, των ενστίκτων τους και του πανίσχυρου νόμου της κληρονομικότητας³⁷¹.

Ο Émile Zola υιοθετώντας το κοινωνικό ντετερμινιστικό μοντέλο του Hippolyte Taine παρουσιάζει τους πρωταγωνιστές του να οδηγούνται σε βίαιες πράξεις και σε αποκλίνουσες συμπεριφορές εξαιτίας των πιέσεων, των περιορισμών, της έλλειψης αγάπης, αλλά και της βιαιότητας και της απόρριψης που έχουν δεχθεί από το στενό κοινωνικό τους περιβάλλον. Παρόμοια και στο πεζογραφικό έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου τα μυθιστορηματικά της πρόσωπα –από την Κασσάνδρα του πρώτου έργου της (*Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*) ως τη

³⁷⁰ A. Smith, *A comparative study of Gustave Flaubert's Madame Bovary and Emile Zola's Therese – Raquin*, Μεταπτυχιακή εργασία, Atlanta: Atlanta University, 1969, σελ. 72 -73.

³⁷¹ «[...] Μια νέα ζωή, γεμάτη συγκινήσεις και νεύρα, αποκαλύφθηκε για εκείνον με τα πρώτα φιλά της ερωμένης του. Αυτή η ζωή διπλασίασε τις ηδονές του κι έδωσε τόσο έντονο χαρακτήρα στις χαρές του, ώστε στην αρχή ήταν σαν τρελαμένος. [...] Τότε συντελέστηκε μέσα του κάτι παράξενο. Τα νεύρα του αναπτύχθηκαν, υπερίσχυσαν του αιματώδους στοιχείου, και αυτό μονάχα το γεγονός τροποποίησε τη φύση του. [...] Έφθασε κάποια στιγμή που τα νεύρα και το αίμα εξισορρόπησαν, και αυτή ήταν μια στιγμή βαθιάς χαράς, τέλειας ύπαρξης. Έπειτα τα νεύρα κυριάρχησαν πάλι κι έπεσε στις αγωνίες που αναστατώνουν τα ξεχαρβαλωμένα κορμιά και τα διαταραγμένα μυαλά». E. Ζολά, *Τερέζα Ρακέν*, μτφρ. Α. Ροδοπούλου, Αθήνα: Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη, 2014, σελ. 184-185. «‘Κάποτε με άφησε ένας εραστής’, είπε ο Placido. [...] ‘Όλη τη νύχτα, έπαιρνα φόρα και χτύπαγα το κεφάλι μου στον τοίχο ξανά και ξανά. Προς το πρωί, στάθηκα ζαλισμένος, ακίνητος μπροστά στον καθρέφτη, νόμιζα πως ήμουνα πουλί. ‘Πώς θα πετάξω να φύγω τώρα’, έλεγα, ‘αφού δεν έχω πια φτερά; Πώς θα πετάξω; Πώς;’». M. Καραπάνου, *Ο Υπνοβάτης*, ό.π., σελ. 192-193.

Λώρα του (*Nai*)– δέχονται τη βία, λεκτική και σωματική, τη μοναξιά και τελικά διαμορφώνουν μία προσωπικότητα η οποία σε μεγάλο βαθμό οφείλεται στην απορριπτική και βίαιη στάση που έχει υιοθετήσει απέναντί τους τόσο η κοινωνία όσο και το στενό οικογενειακό τους περιβάλλον³⁷².

Το πεζογραφικό έργο του Zola και της Καραπάνου δομείται πάνω σε ένα είδος γραφής που η ίδια η Καραπάνου έχει χαρακτηρίσει «γραφή – λεπίδα»· η παρουσία του ασυνείδητου κατά τη διάρκεια της συγγραφής διακόπτεται απότομα για να λάβει τη θέση του το συνειδητό³⁷³. Τόσο στην *Τερέζα Ρακέν* όσο και στο πεζογραφικό έργο της Καραπάνου πολλές φορές ο χρόνος στιγμιαία «παγώνει», επικρατεί σιωπή, ενώ την ακριβώς επόμενη στιγμή η κρίση ξεσπάει, τα συναισθήματα των πρωταγωνιστών μεταστρέφονται βίαια: η αγάπη γίνεται μίσος, η τρυφερότητα μετατρέπεται σε οργή, η συνύπαρξη παίρνει τη μορφή της αλληλοεξόντωσης³⁷⁴.

³⁷² «[...] Αυτή η αναγκαστική ζωή που περνούσε σαν ασθενής σε ανάρρωση την έκανε να αναδιπλωθεί στον εαυτό της. Απέκτησε τη συνήθεια να μιλάει χαμηλόφωνα, να περπατάει αθόρυβα, να παραμένει αμίλητη και ακίνητη σε μια καρέκλα, με τα μάτια ανοιχτά και το βλέμμα άδειο. [...] Η θεία της κάθε τόσο της επαναλάμβανε: ‘Μην κάνεις θόρυβο, κάθισε ήσυχη’ – συστάσεις που κράτησαν επιμελώς κρυμμένες, βαθιά μέσα της, όλες τις φυσικές της παρορμήσεις. Διέθετε υπέρτατη ψυχραιμία, μια φαινομενική γαλήνη που υπέκρυπτε τρομερά ξεσπάσματα. Είχε την αίσθηση πως βρισκόταν πάντα μες στο δωμάτιο του ξαδέρφου της, πλάι σ’ ένα παιδί ετοιμοθάνατο». Ε. Ζολά, *Τερέζα Ρακέν*, ό.π., σελ. 21-22. «‘Παιδί μου’, λέει η γιαγιά [...] Όταν ένας κύριος σου μιλάει, τα μάτια χαμηλά, ν’ ακούς, να μη μιλάς. Κοίτα το παρκέ ή το πέτο του κυρίου, ώσπου να ’ρθει η σειρά σου. [...] ‘Πάντα να φαίνεσαι σαν να είσαι στο σαλόνι [...]’. ‘Λοιπόν;’ με ρωτάει. ‘Φαίνεται πως δεν θες να μας μιλήσεις’. ‘Εξαρτάται, κύριε. Όσο για μένα, δεν σταματάει η γλώσσα μου. Δεν ξέρω πού να τη βάλω. Τη χώνω μες στην τσέπη μου, μιλάει. Την κρύβω μες στο καπέλο μου, τραγουδάει. Δεν ξέρω τι να κάνω για να τη σταματήσω’. ‘Τότε γιατί, παιδί μου, δεν μιλάς στους συγγενείς σου;’ ‘Μα, κύριε Φρύδα, τους μιλώ! Μόνο χωρίς λέξεις’». Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, ό.π., σελ. 72-73, 120.

³⁷³ Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλίκολου, *Μήπως;*, ό.π., σελ. 126-127.

³⁷⁴ «[...] Είχαν αγαπηθεί κτηνωδώς, μ’ ένα φλογερό πάθος, όλο αίμα. Μετά βιώνοντας τον εκνευρισμό και την ένταση του εγκλήματος, η αγάπη τους είχε γίνει φόβος, κι ένιωθαν κάτι σαν σωματική φρίκη για τα φιλιά τους. [...] Όταν βρίσκονταν μαζί, τους φαινόταν ότι τους συνέθλιβε ένα τεράστιο βάρος, και θα ήθελαν να αποτινάξουν αυτό το βάρος, να το εκμηδενίσουν. Έσφιγγαν τα χείλη, βίαιες σκέψεις περνούσαν από τα μάτια τους που γυάλιζαν, τους ερχόταν να κατασπαραχτούν. Ε. Ζολά, *Τερέζα Ρακέν*, ό.π., σελ. 237. «Ένα καλοκαίρι. Ποια χρονιά; Κάθεται στους βράχους, καπνίζει, είναι έτοιμος να βουτήξει. Μια γυναίκα κατεβαίνει το μονοπάτι. Είναι ξανθιά, μια καπελίνα κρύβει το πρόσωπό της. Με την Beth κάνανε έρωτα την πρώτη νύχτα, εκεί στους βράχους. Παντρεύτηκαν λίγες μέρες μετά. [...] Ο Mark λάτρευε την Beth σαρκοβόρα, και μέσα από την Beth λάτρευε ξανά το νησί, σαρκοβόρα κι αυτό, με την επιθυμία να το δαμάσει, να γίνει ο αφέντης του. [...]

Στο μυθιστόρημα του Zola και στο έργο της Καραπάνου το σώμα διαδραματίζει κυρίαρχο ρόλο. Σύμφωνα με την Αν. Καθηγήτρια Νεοελληνικής Λογοτεχνίας και Διδακτικής της Λογοτεχνίας Μαρίτα Παπαρούση, το σώμα συνδέεται όχι μόνο με την προσπάθεια διαμόρφωσης της ταυτότητας του ατόμου³⁷⁵, αλλά «[...] αντιμετωπίζεται, παρά την αναμφίβολη υλική πραγματικότητά του, και σαν ένα ‘κείμενο’ δια μέσου του οποίου είναι δυνατόν να προσεγγίσουμε και να προβληματοποιήσουμε κοινωνικές σχέσεις και εξουσιαστικές δομές»³⁷⁶. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει η μελετήτρια «το ‘τραυματισμένο’ σώμα ή το σώμα που κείται εκτός φυσικών ορίων αποτελεί έναν τόπο εν δυνάμει αμφισβήτησης ιεραρχικών και κανονιστικών κατηγοριών». Στο λογοτεχνικό πεδίο, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Μαρίτα Παπαρούση, το σώμα κάθε φορά που προσδιορίζεται διαφορετικά σηματοδοτεί και μια παραβίαση ορίων σχετικά με αυτό που μέχρι εκείνη τη στιγμή θεωρείτο κανονιστικό³⁷⁷. Η συγγραφέας Πέπη Ρηγοπούλου, υποστηρίζει ότι το σώμα είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την εικόνα του έτσι όπως οριοθετείται από τους ήδη αποδεκτούς κώδικες και τις πολιτιστικές συνθήκες. Παράλληλα, όμως, αποτελεί εύρημα εκείνου που «τήν βιώνει, τήν φαντασιώνεται, τήν κρίνει, τήν μεταδίδει». Ως εκ τούτου, σύμφωνα με τη μελετήτρια, το σώμα μπορεί να αποκτήσει ποικίλες διαστάσεις. Να λειτουργήσει δηλαδή ως «έμβλημα αὐτογνωσίας ή σύγχυσης, διάσπασης, σχιζοφρένειας, άναφορά ταυτότητας ή έτερότητας, ταυτολογία, άλληγορία, μεταφορά ή μετωνυμία [...]»³⁷⁸. Όσον αφορά το τραυματισμένο σώμα κυρίαρχο αίτημά του

Εκείνη την ημέρα έμεινε η Beth έγκυος. Το μίσος της όταν κοιτάει την κοιλιά της να φουσκώνει... Το μίσος της όταν κοιτάει τον Mark [...]. Ο Mark και η Beth δέρνονται άγρια, αλύπητα. [...] Η Beth φεύγει μ' έναν Αυστραλό». Μ. Καραπάνου, *Ο Υπνοβάτης*, ό.π., σελ. 118-121.

³⁷⁵ Σε πολλά λογοτεχνικά έργα το σώμα συνδέεται με τη διαμόρφωση της ταυτότητας των ατόμων. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Αν. Καθηγήτρια Μ. Παπαρούση, το σώμα μπορεί να αποτελέσει «πεδίο προβολής της ανθρώπινης θέλησης, αποφασιστικότητας και ψυχικής δύναμης» (Μ. Πυλιώτου, *Λεώνη*, Ν. Τζώρτζογλου, *Αργυρώ*), ενίοτε όμως μπορεί να αφαιρέσει από το άτομο τη δυνατότητα να αποδεχθεί τον ίδιο του τον εαυτό, γιατί ανήκει στο πεδίο του διαφορετικού (Β. Μάστορη, *Το ποτάμι ζήλεψε*). Μ. Παπαρούση, «Κορίτσια και αγόρια με αναπηρία στη σύγχρονη νεανική λογοτεχνία», στο *Γυναικείες και ανδρικές αναπαραστάσεις στη λογοτεχνία για παιδιά και νέους*, ό.π., σελ. 83-94 (εδώ: σελ. 84, 86, 89).

³⁷⁶ Μ. Παπαρούση, *Το Σώμα και η Διαπραγμάτευση της Διαφοράς στη Σύγχρονη Ελληνική Πεζογραφία*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2012, σελ. 9.

³⁷⁷ Μ. Παπαρούση, ό.π., σελ. 10, 12, 13.

³⁷⁸ Π. Ρηγοπούλου, *Το σώμα: Από την ικεσία στην απειλή*, Αθήνα: Πλέθρον, 2003, σελ. 31-32. Στην εν λόγω μελέτη γίνεται εκτενής αναφορά στον κυρίαρχο ρόλο που διαδραματίζει το σώμα στην έβδομη τέχνη (σελ. 117-

και αδιάλειπτη ανάγκη του είναι να ανακαλύψει «τό μάτι πού θά άντέξει τίς πληγές του, τό μάτι έκείνο πού θά τίς δεχθεῖ». Η επίδειξη του τραύματος, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Ρηγοπούλου, μπορεί να αποτελεί μορφή ικεσίας ή απειλής ή ακόμα και ένα είδος εκβιασμού, για μια ουσιαστική επικοινωνία με τον άλλο³⁷⁹. Στην *Τερέζα Ρακέν* το σώμα διαδραματίζει ρόλο μείζονος σημασίας, καθώς μέσω της πληγής στον λαιμό του Λοράν, το τραύμα, η μνήμη, η ενοχή σωματοποιούνται και αντικειμενικοποιούνται. Παρόμοια και στο πεζογραφικό έργο της Μ. Καραπάνου δεν είναι λίγες οι φορές που το σώμα ταυτίζεται με την ενοχή, την αυτοτιμωρία, τη μνήμη, την απώλεια, τον εγκλωβισμό. Τα μυθοπλαστικά πρόσωπα της Μαργαρίτας Καραπάνου όμως διαφέρουν από τους πρωταγωνιστές της *Τερέζας Ρακέν* του Émile Zola σε ένα σημαντικό σημείο: πολλές φορές υποφέρουν όχι μόνο για λάθη που έχουν διαπράξει, αλλά και για «φανταστικές δαγκωματιές», για λάθη που ποτέ δεν έχουν κάνει οι ίδιοι αλλά έχουν προκληθεί από τους άλλους. Ως εκ τούτου, οδηγούνται στην αυτοτιμωρία και στην αυτοκαταστροφή, θεωρώντας τον εαυτό τους υπόλογο για το ψυχικό τραύμα που συναισθάνονται³⁸⁰.

159). Αναγνωρίζοντας το γεγονός ότι η ιστορία του κινηματογράφου αποτελεί σε μεγάλο βαθμό την ιστορία της ανάδυσης του σώματος η Πέπη Ρηγοπούλου εστιάζει σε σημαντικές ταινίες σκηνοθετών διεθνούς εμβέλειας μέσα από τις οποίες το σώμα συνυπάρχει και συνδιαλέγεται με την πόλη και τον πολιτισμό. Σημείο αναφοράς, μεταξύ άλλων, αποτελεί η ταινία του Allain Resnais *Χιροσίμα αγάπη μου* (1959) όπου οι δύο πόλεις Χιροσίμα και Νεβέρ ταυτίζονται με τους δύο πρωταγωνιστές. Οι πόλεις όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Ρηγοπούλου είναι «ισοδύναμες, γιατί σ' αυτές δέν άντιστοιχοῦν πλέον κοινωνικές ομάδες αλλά άτομα. Κάθε πόλη γίνεται τό ισοδύναμο ενός γυμνοῦ σώματος». Ακολουθώντας στην ταινία του Ingmar Bergman *Η Σιωπή* (1963) ο απρόσωπος χώρος του ξενοδοχείου και η εισβολή των τανκς «άναδεικνύουν τήν βασική άπαγόρευση πού έχει νά κάνει μέ τίς ψυχές καί πού τυραννά, άρρωσταίνει τά σώματα: τήν άπαγόρευση τής έπιθυμίας». Π. Ρηγοπούλου, *ό.π.*, σελ. 117-118, 126.

³⁷⁹ Π. Ρηγοπούλου, *ό.π.*, σελ. 354, 383.

³⁸⁰ «Πλησίασε στον καθρέφτη, τέντωσε το λαιμό του και κοίταξε. Το σημάδι είχε ένα απαλό ρόδινο χρώμα. Ο Λοράν, διακρίνοντας το αποτύπωμα των δοντιών του θύματός του, ένωσε αναστάτωση, το αίμα ανέβηκε στο κεφάλι του, και τότε παρατήρησε ένα παράξενο φαινόμενο. Το σημάδι κοκκίνισε, παίρνοντας ένα ζωηρό χρώμα, και ξεχώρισε φλογισμένο πάνω στο χοντρό άσπρο λαιμό του. Ταυτόχρονα, ο Λοράν ένωσε έντονα τσιμπήματα, σαν να του έχωναν βελόνες στην πληγή. Βιάστηκε να ανασηκώσει το κολάρο του». Ε. Ζολά, *Τερέζα Ρακέν*, *ό.π.*, σελ. 139. «Ο μπαμπάς δεν ήρθε ποτέ, καμιά Κυριακή. [...] Ούτε πήγαμε ποτέ στη θάλασσα. Τις Κυριακές, αφού περίμενα ακίνητη στο παράθυρο από το πρωί μέχρι τα μεσάνυχτα, έβγαζα το φουστάνι μου με τα ροζ λουλούδια [...] έβαζα τα δυο σάντουιτς στο ψυγείο κι έτρωγα τη σοκολάτα διαβάζοντας το *Χωρίς οικογένεια*. [...] Προσπαθούσα να καταλάβω γιατί δεν ερχότανε, όταν είχε μάλιστα ορκιστεί στη δική μου ζωή

V. Henry James, *Το στρίψιμο της βίδας*

Το πεζογραφικό έργο του Henry James, ενός από τους πιο διακεκριμένους Αμερικανούς συγγραφείς, επηρέασε τον συγγραφικό προσανατολισμό της Μαργαρίτας Καραπάνου. Ο Henry James γεννήθηκε στη Νέα Υόρκη το 1843 και μεγάλωσε μέσα σε ένα εύπορο οικογενειακό περιβάλλον. Το 1855, η οικογένεια του Αμερικανού πεζογράφου εγκατέλειψε την Αμερική και ταξίδεψε στην Ευρώπη (Ελβετία, Αγγλία, Γαλλία), λόγω του ότι ο πατέρας του Henry James, Henry James Senior, ήθελε να παιδιά του να αποκτήσουν μια ευρωπαϊκή κουλτούρα³⁸¹. Στο διάστημα αυτό ο H. James βίωσε την εμπειρία των ευρωπαϊκών σχολείων. Μετά το τέλος των εγκύκλιων σπουδών του φοίτησε στη Νομική Σχολή του Χάρβαρντ, για σύντομο χρονικό διάστημα, καθώς αποφάσισε να αφοσιωθεί αποκλειστικά στη συγγραφή λογοτεχνικών έργων³⁸².

Στα πρώτα έργα της συγγραφικής του πορείας (1871-1881) ο H. James εστίασε κυρίως στη συγγραφή μυθιστορημάτων μέσα από τα οποία άφηνε να διαφανούν τα κοινά σημεία, αλλά και οι διαφορές που υπήρχαν ανάμεσα στο αμερικάνικο και ευρωπαϊκό ήθος. Τα

ότι θα 'ρχότανε οπωσδήποτε. 'Μήπως φταίω εγώ;' έλεγα στον εαυτό μου. 'Μήπως δεν αξίζω την αγάπη του;'.
M. Καραπάνου, *Rien ne va plus*, ό.π., σελ. 174-175.

³⁸¹ Όπως επισημαίνει ο Leon Edel ο Henry James Senior απέρριπτε τη σχολαστικότητα, τον δογματισμό και την ηθική κρίση. Ως εκ τούτου έδωσε στα παιδιά του τη δυνατότητα να φοιτήσουν σε πολλά και διαφορετικά σχολεία, προκειμένου να διαμορφώσουν τα δικά τους αξιολογικά κριτήρια. Αναγκάστηκε να παρατηρεί οτιδήποτε συνέβαινε γύρω του και να επιδιώκει να φέρει την ισορροπία και την τάξη στο χάος που επικρατούσε. Ο ίδιος ο συγγραφέας θεώρησε ότι αυτή η εμπειρία που βίωσε κατά τη διάρκεια των μαθητικών του χρόνων ήταν ότι καλύτερο είχε συμβεί στη ζωή του, καθώς τον είχε εξοικειώσει με την ικανότητα να μετατρέπει και να προσαρμόζει τις καταστάσεις με βάσει τους δικούς του όρους. L. Edel, *Henry James: A life*, London: Collins, 1987, σελ. 37.

³⁸² L. H. Powers, *Henry James: An introduction and interpretation*, New York: Holt, Rinehart & Wilson, 1970, σελ. 9-11. Σύμφωνα με τον L. Edel ο Henry James προσέγγιζε τη λογοτεχνία με μεγάλη σοβαρότητα και σε ανυπόγραφα σημειώματά του προέτρεπε τους άλλους πεζογράφους να φροντίζουν να δίνουν στους χαρακτήρες των έργων τους: υπόσταση, χώρο, όνομα. Επιπρόσθετα συμβούλευε τους συγγραφείς να διαβάζουν έργα του Mérimée, να μελετούν τον τρόπο με τον οποίο ο Balzac διαμόρφωνε το σκηνικό και προωθούσε την πλοκή του έργου και να προσδίδουν στα έργα τους το ρεαλιστικό στοιχείο που διακρίνει το συγγραφικό έργο του Eliot. Οι χαρακτήρες, σύμφωνα με τον Henry James, έπρεπε να ενεργούν με βάση την προσωπικότητά τους και ο πεζογράφος όφειλε να μην τους μεταχειρίζεται σαν να είναι μαριονέτες, αλλά, μέσω της συγγραφής, να τους δίνει τη δική τους ταυτότητα. L. Edel, *Henry James: A life*, ό.π., σελ. 69.

μυθιστορηματικά πρόσωπα των εν λόγω έργων ζούσαν και επιδίωκαν να προσαρμοστούν στο μεγαλοαστικό περιβάλλον της Αμερικής ή της Ευρώπης³⁸³. Σε αυτή την κατηγορία συγκαταλέγονται τα έργα: *Φρουρός και Φρουρά* (1871), *Ο Αμερικάνος* (1877), *Οι Ευρωπαίοι* (1878), *Το πορτραίτο μιας κυρίας* (1881) κ.ά. Κατά την περίοδο 1885-1895 ο Henry James προχώρησε στη συγγραφή έργων με έντονο το νατουραλιστικό στοιχείο: *Βοστωνέζοι* (1886), *Τραγική Μούσα* (1890), καθώς και στη συγγραφή θεατρικών έργων³⁸⁴. Το 1891 ανέβηκε στη μία από τις θεατρικές σκηνές της Αγγλίας το έργο του *Ο Αμερικάνος*, χωρίς όμως να γνωρίσει μεγάλη επιτυχία, ενώ στις 5 Ιανουαρίου του 1895 πραγματοποιήθηκε η πρεμιέρα του θεατρικού του έργου *Γκάλι Ντόμβιλ*, έργο για το οποίο ο Henry James ένιωσε ότι δεν είχε λάβει την αποδοχή και την αγάπη του θεατρικού κοινού και θεώρησε ότι ο ίδιος είχε αποτύχει ως θεατρικός συγγραφέας³⁸⁵.

Αποφάσισε τελικά να επιστρέψει στη συγγραφή πεζογραφημάτων και δη στη συγγραφή έργων όπου το φανταστικό στοιχείο όχι μόνο ενυπάρχει, αλλά κάνει και διακριτή την παρουσία του: *Τι ήξερε η Μάιζυ* (1897), *Το στρίψιμο της βίδας* (1898), *Οι φτερούγες του περιστεριού* (1900), *Οι Πρεσβευτές* (1903).³⁸⁶ Το 1897 κυκλοφόρησε η μελέτη του *Η τέχνη της μυθοπλασίας*, ενώ την περίοδο 1905-1910 επιμελήθηκε εκ νέου τα έργα του προκειμένου να τα συμπεριλάβει στη *New York Edition*. Αν και ο εκδότης ήθελε να εκδοθούν όλα τα έργα

³⁸³ Γ. Δέλιος, *Δοκίμια και μελετήματα*, Θεσσαλονίκη: Εταιρία Λογοτεχνών Θεσσαλονίκης, 2004, σελ. 95. Σύμφωνα με την Jennifer Eimers, ο Henry James για πολλά χρόνια έγραφε λογοτεχνικά έργα κρυφά, χωρίς να το εκμυστηρευτεί σε κανένα οικείο του πρόσωπο και χωρίς να έχει αποφασίσει να τα δημοσιοποιήσει. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η J. Eimers: «Having written in secret for years, James finally found the courage in late 1863 to send an unsigned tale “The Tragedy of Error”, to *Continental Monthly*, which published his story in February 1864». Την ίδια περίοδο, όπως επισημαίνει η μελετήτρια, ο Henry James σύναψε φιλική σχέση με τον συνεπιμελητή της *North American Review*, Charles Eliot Norton, και άρχισε να αρθρογραφεί, ενώ το 1865 δημοσιεύτηκε το πρώτο ενυπόγραφο έργο του στην *Atlantic Monthly* με τίτλο *Η ιστορία ενός χρόνου*. Το επόμενο χρονικό διάστημα, ο Henry James συνέχιζε να αρθρογραφεί για βιοποριστικούς λόγους. Συνεργάστηκε με την εφημερίδα *Nation*, ενώ κατά τη διάρκεια παραμονής του στο Παρίσι, προκειμένου να μην ζητήσει οικονομική βοήθεια από τον πατέρα του, άρχισε να αρθρογραφεί στη *New York Tribune*. J. Eimers, «A Brief Biography of Henry James», στο *A Companion to Henry James*, επιμ. G. W. Zacharias, Oxford: Wiley – Blackwell, 2008, σελ. 277-291 (εδώ: σελ. 280, 282-283).

³⁸⁴ Κ. Κέη, «Χένρυ Τζαίμς: η ζωή και το έργο του», *Διαβάζω*, τχ. 260 (1991), σελ. 16-19 (εδώ: σελ. 18).

³⁸⁵ J. Eimers, «A Brief Biography of Henry James», *ό.π.*, σελ. 286-287.

³⁸⁶ Κ. Κέη, «Χένρυ Τζαίμς: η ζωή και το έργο του», *ό.π.*, σελ. 19.

του Αμερικανού συγγραφέα σε τριανταπέντε τόμους, ο ίδιος ο Henry James προχώρησε σε μία επιλογή και η τελική έκδοση απαρτιζόταν από εικοσιτέσσερις τόμους³⁸⁷.

Η ουδέτερη στάση την οποία είχαν υιοθετήσει οι Αμερικανοί κατά τη διάρκεια του πρώτου παγκόσμιου πολέμου είχε εξοργίσει τον Henry James ο οποίος, θεωρούσε ότι η πολιτική ηγεσία της χώρας του ενδιαφερόταν περισσότερο για τις επιχειρήσεις και την ανάπτυξη της οικονομίας της παρά για τις ηθικές αξίες. Στις αρχές Ιουνίου του 1915 ο James έκανε αίτηση για να γίνει Άγγλος υπήκοος³⁸⁸, εκφράζοντας, με έναν συμβολικό τρόπο την απογοήτευσή του για την πολιτική την οποία ασκούσε η Αμερική κατά τη διάρκεια του πολέμου. Πέθανε στο Λονδίνο στις 28 Φεβρουαρίου του 1916 ύστερα από εγκεφαλικό επεισόδιο το οποίο υπέστη³⁸⁹.

Ο Henry James αποφάσισε να γράψει *Το στρίψιμο της βίδας*³⁹⁰ ορμώμενος από μια ιστορία την οποία του είχε διηγηθεί ο Αρχιεπίσκοπος του Canterbury³⁹¹. Το εν λόγω έργο

³⁸⁷ J. Eimers, «A Brief Biography of Henry James», *ό.π.*, σελ. 289.

³⁸⁸ Ο Ezra Pound αναγνώριζε ότι ο Henry James δεν είχε την πρόθεση να μετατρέψει την Αμερική σε μια ουτοπική χώρα, όπου το δίκαιο θα κυριαρχούσε για πάντα, αλλά να την φέρει σε επαφή με τον πολιτισμό, έναν πολιτισμό ο οποίος θα αντιτίθετο στη βαρβαρότητα. Ως εκ τούτου θεωρούσε ότι ο θάνατός του σηματοδοτούσε το τέλος μιας περιόδου. Οι Αμερικανοί, όπως υποστήριζε ο Pound, δεν επρόκειτο να καταλάβουν ποτέ τι έχασαν, ούτε να αναγνωρίσουν τη σημασία της τελευταίας δημόσιας πράξης του Henry James, το μήνυμα το οποίο ήθελε να περάσει μέσα από την πρόθεσή του να αποποιηθεί την αμερικάνικη υπηκοότητα και να αποκτήσει την αγγλική. E. Pound, «Henry James», στο *Critics on Henry James*, επιμ. J. Don Vann, Coral Gables, Florida: University of Miami Press, 1972, σελ. 38-40 (εδώ: σελ. 38).

³⁸⁹ F. Kaplan, *Henry James: The imagination of genius: A biography*, London: Hodder and Stoughton, 1992, σελ. 558, 566.

³⁹⁰ Σύμφωνα με τον Martin Scofield, ο Henry James αν και είχε γράψει πολλά διηγήματα, εν τούτοις η πρόθεσή του να αποδώσει συγγραφικά τις διάφορες πτυχές των μυθιστορηματικών του προσώπων, τον οδήγησαν στη μετάβαση από τα διηγήματα, τα οποία είχαν έκταση 7000-10000 λέξεις στις νουβέλες οι οποίες έφταναν ως και τις 35000 λέξεις, όπως στο *Στρίψιμο της βίδας*. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο ίδιος συγγραφέας σε έναν από τους προλόγους του για τη New Work Edition: «‘our ideal, the beautiful, the blest *nouvelle*’, which allowed for ‘shades and differences, varieties and styles, the value above all of the idea happily *developed*’, and where ‘the hard and fast rule of the “from six to eight thousand words”... was a little relaxed’». M. Scofield, *The Cambridge Introduction to the American Short Story*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, σελ. 79.

³⁹¹ Σύμφωνα με τον Robert Lee Wolff ο Henry James εκτός από την ιστορία που είχε ακούσει από τον Αρχιεπίσκοπο του Canterbury, ίσως να είχε επηρεαστεί και από μία εικόνα την οποία είχε σχεδιάσει ο Tom Griffiths με τον τίτλο «The Haunted House» και η οποία είχε δημοσιευθεί στο εορταστικό τεύχος των Χριστουγέννων του αγγλικού περιοδικού *Black and White* το 1891. Η εν λόγω εικόνα η οποία απεικόνιζε ένα

δημοσιεύθηκε σε συνέχειες στο περιοδικό *Colliers* το 1898 και δέχθηκε την ευρεία αποδοχή του αναγνωστικού κοινού.

Σύμφωνα με την Τζίνα Πολίτη, *Το στρίψιμο της βίδας* ανήκει στη Λογοτεχνία του Φανταστικού³⁹², καθώς πληροί τα κριτήρια που διέπουν ένα τέτοιο έργο: το οικείο μετατρέπεται σε ανοίκειο, άγνωστο και απειλητικό, ένα αίσθημα αποξένωσης διακρίνει την ψυχοσύνθεση των μυθιστορηματικών προσώπων, η δράση τους ορίζεται από τα πάθη της ψυχής, ενώ στον αναγνώστη δημιουργείται η αίσθηση του μυστηρίου. Παράλληλα, σύμφωνα

αγόρι και ένα κορίτσι να κοιτάζουν με τρόμο ένα σπίτι με πύργο, δεν συνοδεύταν από κάποιο κείμενο. Στο ίδιο τεύχος είχε δημοσιευθεί το έργο του Henry James *Σερ Έντουιντ Όρμ*, γεγονός που καθιστά, σύμφωνα με τον Wolff, απίθανο να μην είχε δει ο Henry James τη συγκεκριμένη εικόνα. Επιπρόσθετα, σύμφωνα με τον μελετητή, ο Henry James σε κάποια γράμματά του σημειώνει με ιδιαίτερη έμφαση ότι *Το στρίψιμο της βίδας*, συνδέεται κατά κάποιο τρόπο με τη ζωγραφική και με εικόνες. R. L. Wolff, «The Genesis of the ‘Turn of the Screw’», *American Literature*, 13/1 (1941), σελ. 1-8 (εδώ: σελ. 3, 6, 7). Ο David S. Miall, βασιζόμενος στην παρουσία των δύο φαντασμάτων, του Πήτερ Κούντ και της Μις Τζέσσελ, υποστηρίζει ότι ο Henry James ίσως να είχε επηρεαστεί από την υπόθεση Morton η οποία είχε δημοσιευθεί το 1892. Την εν λόγω υπόθεση, σύμφωνα με τον Miall, ο Henry James πιθανόν να γνώριζε από τον E. W. H. Myers ο οποίος ήταν φίλος του Henry και του William James και είχε μελετήσει ενδελεχώς την υπόθεση. Η συγκεκριμένη υπόθεση αφορούσε την οικογένεια Morton και συγκεκριμένα τη δεκαεννιάχρονη κόρη, η οποία ήταν η βασική μάρτυρας που είχε καταθέσει ότι είχε δει ένα φάντασμα, μία γυναίκα η οποία όμως ποτέ δεν της μιλούσε. Την παρουσία ενός φαντάσματος είχε αναφέρει και ο εξάχρονος αδελφός της, καθώς και οι υπηρέτες. Σύμφωνα με τον David κοινό σημείο ανάμεσα στο *Στρίψιμο της βίδας* και στην υπόθεση Morton είναι ότι τόσο το μυθοπλαστικό πρόσωπο της γκουβερνάντας όσο και η δεκαεννιάχρονη κόρη της οικογένειας Morton είχαν έναν ιδιαίτερος δυναμικό χαρακτήρα. D. S. Miall, «Designed Horror: James’s Vision of Evil in the ‘Turn of the Screw’», *Nineteenth-Century Fiction*, 39/3 (1984), σελ. 305-327 (εδώ: σελ. 309-311).

³⁹² Ο πυρήνας του φανταστικού εντοπίζεται στο στοιχείο της αμφισημίας, στην αδυναμία τόσο του μυθιστορηματικού προσώπου όσο και του αναγνώστη να διαχωρίσει αν αυτό που συμβαίνει ανήκει στον χώρο του πραγματικού ή αν αποτελεί ψευδαίσθηση. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Todorov: «Μέσα σ’ έναν κόσμο [...] που φυσικά είναι ο δικός μας, ο κόσμος που γνωρίζουμε [...] συμβαίνει ένα γεγονός που δεν μπορούν να το εξηγήσουν οι νόμοι του ίδιου αυτού οικείου κόσμου. Αυτός που αντιλαμβάνεται το γεγονός οφείλει να διαλέξει μιαν από τις δύο δυνατές λύσεις: είτε πρόκειται για παραπλάνηση των αισθήσεων, για ένα προϊόν της φαντασίας, οπότε οι νόμοι του κόσμου παραμένουν όπως έχουν· είτε, πάλι, το γεγονός συνέβη στ’ αλήθεια, αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της πραγματικότητας, οπότε, όμως, την πραγματικότητα αυτή τη διέπουν νόμοι άγνωστοι σ’ εμάς». Αποδίδοντας την ουσία του φανταστικού στην αίσθηση δισταγμού που δημιουργεί στον αναγνώστη σημειώνει σχετικά: «Η απόλυτη πίστη, όπως και η ολοκληρωτική απιστία, θα μας οδηγήσουν έξω από το φανταστικό· αυτό που του δίνει ζωή είναι ο δισταγμός». Τ. Τοντόροφ, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, μτφρ. Α. Παρίση, Αθήνα: Οδυσσέας, 1991, σελ. 32, 39.

με την Τζίνα Πολίτη, *Το στρίψιμο της βίδας* ακολουθεί τη μορφολογία ενός παραμυθιού³⁹³: Ο θεός των παιδιών / εντολέας, αναθέτει στην εικοσάχρονη γκουβερνάντα, / ηρωίδα, τη φροντίδα των δύο ανιψιών του. Της θέτει όμως μία *απαγόρευση*: να μην επικοινωνήσει ποτέ μαζί του. Στην έπαυλη στην οποία μεταβαίνει η ηρωίδα γνωρίζει την κυρία Γκροζ, η οποία έχει τον ρόλο της *βοηθού*. Τα δύο φαντάσματα, Μις Τζέσσελ και Πήτερ Κουίντ, υιοθετούν τον ρόλο των *ανταγωνιστών*. Η γκουβερνάντα αποφασίζει να σώσει τα παιδιά. Καταφέρνει να *νικήσει*, όμως ο *άθλος* της παραμένει χωρίς *ανταμοιβή*, καθώς ο Μάιλς ξεψυχάει στην αγκαλιά της, ενώ η Φλώρα, έχοντας καταρρεύσει συναισθηματικά, μεταβαίνει στο Λονδίνο μαζί με την κυρία Γκροζ. Η Πολίτη εστιάζει σε διακριτά γνωρίσματα του έργου όπως το τέλος το οποίο μένει ταυτόχρονα «κλειστό» και «ανοιχτό», στη ύπαρξη πολλαπλών αφηγηματικών πλαισίων, καθώς και στο γεγονός ότι η γκουβερνάντα είναι ταυτόχρονα η αφηγήτρια αλλά και η ηρωίδα της ιστορίας που αφηγείται, μετατρέποντας το «εγώ» σε «αυτή», αποτελεί, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει η Πολίτη, ένα μυθιστορηματικό πρόσωπο το οποίο «βλέπει» και «βλέπεται» από τον εαυτό της³⁹⁴.

Ο Elliot M. Schreger αναγνωρίζει ως κεντρικό θεματικό μοτίβο του έργου τον ρόλο που διαδραματίζει η γκουβερνάντα σχετικά με την ανατροφή των παιδιών. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει, ήδη από την βικτωριανή εποχή, η γκουβερνάντα είχε μείζονα ρόλο στο περιβάλλον της οικογένειας στην οποία ζούσε, καθώς ήταν υπεύθυνη για την ανατροφή και τη διαπαιδαγώγηση των παιδιών, για τη διαμόρφωση των ηθικών τους αξιών και για την εν γένει εκπαίδευσή τους. Παράλληλα η παρουσία της απέτρεπε τη θυματοποίηση των παιδιών και τη διαφθορά τους από τους υπηρέτες³⁹⁵. Υιοθετώντας αυτόν τον ρόλο η γκουβερνάντα

³⁹³ Σχετικά με τη μορφολογία του παραμυθιού, αλλά και την ψυχοπαιδαγωγική του διάσταση βλ. τις εξαιρετικές μελέτες των Β. Γ. Προπ, *Μορφολογία του παραμυθιού: Η διαμάχη με τον Κλωντ Λέβι -Στρως και άλλα κείμενα*, μτφρ. Α. Παρίση, Αθήνα: Καρδαμίτσας, 2^η 1991, Μ. Μπετελχάιμ, *Η γοητεία των παραμυθιών: Μια ψυχαναλυτική προσέγγιση*, μτφρ. Ε. Αστερίου, Αθήνα: Γλάρος, 1995, Δ. Κ. Σαρρής, *Εισαγωγή στη γνωστική και ψυχαναλυτική θεωρία της ανάπτυξης του παιδιού: Αντιμετώπιση μαθησιακών δυσκολιών μέσα από το παραμύθι και τη μαριονέτα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2009, Μ. Καϊλα, Γ. Ξανθάκου, «Η ψυχαναλυτική προσέγγιση του παραμυθιού», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τχ. 3 (1988), σελ. 55-67.

³⁹⁴ Τζ. Πολίτη, *Περί αμαρτίας, πάθους, βλέμματος και άλλων τινών*, Αθήνα: Άγρα, 2006, σελ. 98-102.

³⁹⁵ Σύμφωνα με την Beth Newman η κοινωνική θέση της γκουβερνάντας στη Βικτωριανή εποχή, εποχή κατά την οποία τοποθετεί το έργο του ο Henry James, εμπειριέει το στοιχείο της αμφισημίας. Οι γκουβερνάντες ανήκαν στη μεσαία τάξη και έπρεπε να συμπεριφέρονται κατ' ανάλογο τρόπο και ταυτόχρονα ανήκαν και στην εργατική τάξη, καθώς έπρεπε να εργάζονται για βιοποριστικούς λόγους. Ως εκ τούτου δεν αντιπροσώπευαν μία

επιδίωξε, σύμφωνα με τον Schreger, να προστατέψει τα δύο ανήλικα παιδιά από τα φαντάσματα των Κούντ και Τζέσσελ, που αντιπροσώπευαν τη διαφθορά και το κακό. Επιπρόσθετα, ο Elliot M. Schreger εστιάζει και στη σχέση ανάμεσα στην τρέλα και στην γκουβερνάντα. Σύμφωνα με τον μελετητή, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα οι γκουβερνάντες θεωρούνταν ότι είχαν βιώσει πολλές δυσκολίες και με την πάροδο του χρόνου είχαν γίνει πρόσωπα αυστηρά, προβληματικά, μη αυθεντικά, αλλά όχι τρελά. Οι μελετητές οι οποίοι προσέγγιζαν τις γκουβερνάντες κατ' αυτόν τον τρόπο, σύμφωνα με τον Schreger, διατείνονταν ότι η γκουβερνάντα στο *Στρίψιμο της βίδας* δεν είχε καμία σχέση με την τρέλα. Αντιθέτως, όπως επισήμαιναν, η εν λόγω γκουβερνάντα δεν αντιμετώπιζε καμία από τις δυσκολίες τις οποίες είχαν βιώσει οι γκουβερνάντες της βικτωριανής εποχής· ήταν νέα, ζούσε σε ένα εύπορο περιβάλλον, της άρεσε η διαφορετικότητα που υπήρχε στο Μπλάι και η οποία έγκειτο στο γεγονός ότι ήταν η μόνη γυναίκα που είχε απεριόριστη εξουσία, τα παιδιά τα οποία φρόντιζε δεν ήταν σκυθρωπά, αλλά γοητευτικά, όμορφα και στοργικά³⁹⁶.

Ο Thomas J. Bontly υποστηρίζει ότι αν γίνει αποδεκτή η άποψη ότι η γκουβερνάντα είναι τρελή και ότι τα φαντάσματα αποτελούν παραισθήσεις τις οποίες βιώνει, τότε το κακό υποστασιώνεται σε μια ψευδαίσθηση και *Το στρίψιμο της βίδας* αποτελεί μελέτη περίπτωσης παθολογίας η οποία έχει γραφτεί από έναν αντικειμενικό και ουδέτερο αναλυτή των ανθρώπινων παρεκκλίσεων. Από την άλλη πλευρά, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Bontly, *Το στρίψιμο της βίδας* μπορεί να ερμηνευθεί και ως μια μορφή αλληγορίας, όπου το κακό αποκτά υπόσταση μέσα από την παρουσία των φαντασμάτων και συνδέεται άμεσα με τη σεξουαλική καταπίεση³⁹⁷. Σύμφωνα με τον μελετητή *Το στρίψιμο της βίδας*, αποτελεί ένα

συγκεκριμένη τάξη. Στη βικτωριανή σκέψη της μεσαιας τάξης, οι γυναίκες αυτές δεν ανήκαν ξεκάθαρα σε καμία τάξη, μπορούσαν όμως πιο εύκολα να τοποθετηθούν στην εργατική τάξη και στην πλευρά των γυναικών που ήταν σε παρακμή, των τρελών, των παρανοϊκών, των γυναικών που αποτελούν αποκλίνουσες μορφές της γυναικείας ταυτότητας, εν αντιθέσει με τη σύζυγο – μητέρα της μεσαιας τάξης η οποία αντιπροσώπευε το γυναικείο πρότυπο. B. Newman, «Getting fixed: Feminine Identity and Scopic Crisis in 'The Turn of the Screw'», *Novel: A Forum on Fiction*, 26/1 (1992), σελ. 43-63 (εδώ: σελ. 51).

³⁹⁶ E. M. Schreger, «The Turn of the Screw», *Modern Philology*, 78 (3) (1981), σελ. 261-274 (εδώ σελ: 263, 265, 267).

³⁹⁷ Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Beth Newman ο Πήτερ Κούντ, ως μορφή ψευδαίσθησης, μπορεί να αποτελεί και ένα είδος προβολής της γκουβερνάντας, ένα είδος αυτοτιμωρίας, όχι τόσο λόγω του γεγονότος ότι επιθυμεί ερωτικά τον εργοδότη της, αλλά κυρίως λόγω της ανάγκης της να την δουν ερωτικά. Αυτή η ερωτική επιθυμία της γκουβερνάντας έρχεται σε αντίθεση με τα ηθικά πρότυπα με βάση τα οποία η ίδια αξιολογεί τον

έργο μέσα από το οποίο ο Henry James επιχειρεί να προκαλέσει τη συγκίνηση που προκαλεί το άγνωστο και να μετατρέψει το ανοίκειο σε κάτι το απόλυτα πιστευτό³⁹⁸.

Η Karen Halttunen προσεγγίζει *Το στρίψιμο της βίδας* μέσα από τη θεωρία του William James για την πολλαπλή προσωπικότητα. Μέσα από αυτή την προοπτική σύμφωνα με τη μελετήτρια, τα φαντάσματα τα οποία βλέπει η γκουβερνάντα αντιπροσωπεύουν τις διάφορες προσωπικότητες οι οποίες λανθάνουν στο υποσυνείδητο της πρωταγωνίστριας. Εν τούτοις, σύμφωνα με τη μελετήτρια, με βάση τη θεώρηση του William James δεν μπορεί κανείς να υποστηρίξει με βεβαιότητα ότι μέσα από τη γκουβερνάντα εκφράζεται η παθογένεια των πολλαπλών προσωπικοτήτων ή ότι αντιπροσωπεύει το «μέσο» το οποίο χρησιμοποιούν τα δύο φαντάσματα των Κούντ και Τζέσσελ, προκειμένου να κάνουν κακό και να διαφθείρουν τα παιδιά στερώντας τους την αθωότητα η οποία συνάδει με την παιδική ηλικία³⁹⁹.

Ο Fred Kaplan υποστηρίζει ότι ο Henry James μέσα από *Το στρίψιμο της βίδας* εστιάζει στην ευάλωτη θέση στην οποία βρίσκονται τα παιδιά, καθώς υπόκεινται στην εξουσία και την χειραγώγηση των ενηλίκων. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει, μέσα από μια δεύτερη ανάγνωση, *Το στρίψιμο της βίδας* εξεικονίζει συγγραφικά τον κόσμο του Henry James (το δράμα το οποίο βίωσε εξαιτίας της ψυχολογικής κατάστασης στην οποία βρισκόταν η αδελφή του, τον ρόλο που διαδραμάτιζε η θεία του η οποία είχε υιοθετήσει τον αντίστοιχο

εαυτό της. Ως εκ τούτου καταπνίγεται άμεσα. B. Newman, «Getting fixed: Feminine Identity and Scopic Crisis in 'The Turn of the Screw'», *ό.π.*, σελ. 60.

³⁹⁸ Th. J. Bontly, «Henry's James's 'General Vision of Evil' in *The Turn of the Screw*», *Studies in English Literature (1500-1900)*, 9/4 (1969), σελ. 721-735 (εδώ: σελ. 722-723).

³⁹⁹ K. Halttunen, «Through the Cracked and Fragmented Self: William James and *The Turn of the Screw*», *American Quarterly*, 40/4 (1988), σελ. 472-490 (εδώ: σελ. 479,483). Η Karen Halttunen απορρίπτει την άποψη ότι η γκουβερνάντα αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα υστερικής γυναίκας, καθώς δεν είχε καμία τραυματική εμπειρία κατά τη διάρκεια της παιδικής της ηλικίας. Εν τούτοις, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει, θα μπορούσε να αποτελεί μία άλλη Lucy R., πρόσωπο το οποίο είχε υπάρξει ασθενής του Freud. Τόσο η γκουβερνάντα όσο και η Lucy R. είχαν κοινά σημεία: ήταν ερωτευμένες με τον εργοδότη τους, υπέφεραν από ψευδαισθήσεις, είχαν αναλάβει τη φροντίδα δύο παιδιών με τα οποία προσπαθούσαν να ερωτοτροπήσουν. Ο θυμός του εργοδότη προς τη Lucy R., τη πραγματική γκουβερνάντα, επειδή δεν απέτρεψε τις ερωτικές προθέσεις των ενηλίκων προς τα ανήλικα παιδιά του, αποτέλεσε το τραυματικό σοκ για τη Lucy R. Για τη γκουβερνάντα, ως μυθιστορηματικό πρόσωπο, αυτός ο θυμός και η απόρριψη από τον εργοδότη της, αποτελούσε τον μεγαλύτερο φόβο της. Και τα δύο πρόσωπα, τόσο το μυθιστορηματικό όσο και το πραγματικό, τραυματίστηκαν ψυχολογικά από την αδιαφορία των εργοδοτών τους, η οποία μεταμορφώθηκε σε παραίσθηση. K. Halttunen, «Through the Cracked and Fragmented Self», *ό.π.*, σελ. 477-478.

ρόλο του μυθιστορηματικού προσώπου της γκουβερνάντας, την ευθύνη των γονιών του Henry James σχετικά με τη δημιουργία ευαίσθητων ψυχισμών που χαρακτήριζε τα παιδιά τους). Σύμφωνα με τον μελετητή, πρόθεση του συγγραφέα ήταν να αποδώσει συγγραφικά την απεριόριστη δύναμη που είχαν οι ενήλικες στη ζωή του, τις πιέσεις οι οποίες του είχαν ασκηθεί κατά τη διάρκεια της παιδικής του ηλικίας, καθώς και το αίσθημα αδυναμίας το οποίο είχε βιώσει, λόγω του ότι ένιωθε ότι ήταν στον ρόλο του θύματος, χωρίς να έχει τη δυνατότητα να αντιδράσει⁴⁰⁰.

Κοινό σημείο αναφοράς στο *Στρίψιμο της βίδας* του Henry James και στην *Κασσάνδρα και τον Λύκο* της Μαργαρίτας Καραπάνου είναι η απουσία των γονεϊκών προτύπων. Στο *Στρίψιμο της βίδας* ο θείος των παιδιών, ο οποίος έχει αναλάβει τον ρόλο του γονέα εξαιτίας του θανάτου των γονιών των παιδιών, αποποιείται αυτόν τον ρόλο, απορρίπτει τη δυνατότητα να αναλάβει την επίβλεψη της Φλώρας και του Μάιλς και χρησιμοποιεί την οικονομική του ευμάρεια προκειμένου να εναποθέσει σε ένα τρίτο πρόσωπο τη φροντίδα των ανιψιών του. Αντίστοιχα, στην *Κασσάνδρα και τον Λύκο* η μικρή Κασσάνδρα βιώνει την απόρριψη, τη μοναξιά, τη μη αποδοχή από τη μητέρα της, η οποία επιλέγει να απουσιάσει από τη ζωή της⁴⁰¹.

Ο Henry James μέσα από *Το στρίψιμο της βίδας* και συγκεκριμένα μέσα από το μυθιστορηματικό πρόσωπο της γκουβερνάντας, προσεγγίζει τα λεπτά όρια ανάμεσα στη

⁴⁰⁰ F. Kaplan, *Henry James: The imagination of genius. A biography*, ό.π., σελ. 414.

⁴⁰¹ «Όταν πέθαναν οι γονείς τους στις Ινδίες, έμεινε κηδεμόνας ενός μικρού ανιψιού και μιας ανιψιάς, παιδιών ενός μικρότερου αδερφού του, αξιωματικού, που τον είχε χάσει πριν από δυο χρόνια. Αυτά τα παιδιά [...] ήταν μεγάλο βάρος για έναν άνθρωπο σαν αυτόν –έναν εργένη δίχως καμιά πείρα για παιδιά και δίχως ούτε κόκκο υπομονής. Ήταν μεγάλος μπελάς, και είχαν γίνει, ασφαλώς, από δική του υπαιτιότητα, ένα σωρό λάθη. Λυπόταν, όμως, κατάκαρδα τα καημένα τα μικρά και είχε κάνει ό,τι μπορούσε. Τα 'χε στείλει στο άλλο σπίτι του, το πατρογονικό, επειδή το κατάλληλο μέρος γι' αυτά ήταν, φυσικά, η εξοχή, κι έμεναν εκεί από την αρχή, μαζί με τα καλύτερα πρόσωπα που μπόρεσε να βρει για να τον φροντίζουν». Χ. Τζέιμς, *Το στρίψιμο της βίδας*, μτφρ. Κ. Πολίτης, Αθήνα: Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος, ²2014, σελ. 12-13. «Κάποιος χτυπάει την πόρτα. 'Μαμά', φωνάζω, και κλείνω τα μάτια. Δεν ξέρω ποιος θα μπει, ούτε κι η λέξη ξέρω τι θα πει, αλλά όταν ανοίξει η πόρτα θα την καταλάβω. Κάποιος είναι στο δωμάτιο. Τώρα θα 'δω' τη λέξη 'μαμά' να γίνεται άνθρωπος. Λέω τα μαγικά μου, σφίγω τη λέξη 'μαμά' μες στην κοιλιά μου και κοιτάω. Βλέπω τον Πέτρο να χαμογελάει». Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, ό.π., σελ. 114.

φυσιολογικότητα και στην τρέλα⁴⁰², στην ψευδαίσθηση και στην πραγματικότητα. Τα φαντάσματα των Πήτερ Κούντ και της Μις Τζέσσελ –είτε υποδηλώνουν την καταπίεση των ερωτικών επιθυμιών της γκουβερνάντας, είτε εκφράζουν την ύπαρξη πολλαπλών προσωπικοτήτων που ενυπάρχουν στη γκουβερνάντα– εστιάζουν στους παράγοντες εκείνους που μπορούν να οδηγήσουν τα άτομα στην παραβίαση των ορίων της «κανονικότητας». Αντίστοιχα η Μαργαρίτα Καραπάνου μέσα από το πεζογραφικό της έργο και δη από τα μυθιστορηματικά της πρόσωπα –από την ανήλικη Κασσάνδρα ως την ενήλικη Λώρα η οποία υποφέρει από διπολική διαταραχή– εστιάζει στα αίτια εκείνα που μπορούν να οδηγήσουν το άτομο στην απώλεια του αυτοελέγχου, καθώς και στην ικανότητα να διακρίνει την πραγματικότητα από την παραίσθηση⁴⁰³.

⁴⁰² Η Φωτεινή Τσαλίκουλου επισημαίνει ότι πολλές φορές τα όρια ανάμεσα στη ζώνη της ψυχικής αρρώστιας και της ψυχικής υγείας είναι δυσδιάκριτα, καθώς απλώνεται ανάμεσά τους μια τεράστια γκριζα ζώνη, η ζώνη της «ήρεμης απελπισίας». Σημειώνει σχετικά: «Άνθρωποι – σκιές που, χωρίς απαραίτητα να πάσχουν από κάποια ψυχική διαταραχή, παραιτούνται και αδυνατούν να σχεδιάσουν ένα οποιοδήποτε πρόταγμα για το μέλλον τους, με άλλα λόγια αδυνατούν να ζήσουν. Επιζούν δίχως να ζουν [...]». Φ. Τσαλίκουλου, *Μαθήματα θανάτου και ζωής: Ο Γιάλομ στην Αθήνα*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2018, σελ. 17-18. Ο Μισέλ Φουκώ εστιάζει στην απορριπτική στάση την οποία υιοθετεί η κοινωνία απέναντι στα ψυχικά διαταραγμένα άτομα. Σημειώνει σχετικά: «[...] από τη μια στέκεται ο λογικός άνθρωπος, που για τα ζητήματα της τρέλας καθιστά υπεύθυνο το γιατρό κι έτσι αποκλείει κάθε άλλο δρόμο επαφής με την τρέλα, αφήνοντας ανοιχτό μονάχα εκείνον που περνά μέσ' από τον αφηρημένο και γενικευτικό χαρακτήρα της αρρώστιας: από την άλλη πλευρά, στέκεται ο άνθρωπος της τρέλας: αυτός δεν επικοινωνεί με τους άλλους παρά μονάχα μέσ' από μια λογική, το ίδιο αφηρημένη, που αποτελεί επιταγή, καταναγκασμό σωματικό και ηθικό, ανώνυμη πίεση της ομάδας, απαίτηση για συμμόρφωση. Όσο για γλώσσα κοινή, δεν υπάρχει ή, καλύτερα, δεν υπάρχει πια [...]». Μ. Φουκώ, *Η ιστορία της τρέλας*, μτφρ. Φ. Αμπατζοπούλου, Αθήνα: Ηριδανός, 2004, σελ. 6.

⁴⁰³ «Αυτό ακριβώς είχα στο νου μου –θέλω να πω, το πρόσωπο– όταν, την πρώτη φορά που έλαχε, στο τέλος μιας μακρόσυρτης μέρας του Ιουνίου, σταμάτησα απότομα καθώς βγήκα από ένα σύδεντρο και αντίκρισα το σπίτι. Αυτό που με σταμάτησε επιτόπου –και με έναν κλονισμό πολύ μεγαλύτερο από ό, τι θα ταίριαζε για οποιαδήποτε οπτασία– ήταν το συναίσθημα πως η φαντασία μου έγινε, αστραπιαία, πραγματικότητα. Στεκόταν εκεί! [...] ο άνθρωπος που διασταύρωσε τη ματιά μου δεν ήταν το πρόσωπο που είχα βιαστεί να υποθέσω. [...] Ένας άγνωστος άντρας σε ένα ερημικό μέρος, είναι επιτρεπτό αντικείμενο φόβου για μια κοπέλα που ανατράφηκε περιορισμένη. Αυτός που αντίκριζα, έμοιαζε τόσο λίγο [...] με οποιονδήποτε άλλον που γνώριζα, όσο και με την εικόνα που είχα βάλει στο νου μου». Χ. Τζέμης, *Το στρίψιμο της βίδας*, ό.π., σελ. 35-37. «Ήτανε η εποχή που ήμουν άρρωστη και που έβλεπα μπροστά στα μάτια μου πεταλούδες και χελιδόνια. Έβλεπα και καβούρια και αράχνες και κροκόδειλους και παπαρούνες. Μέσα στο σπίτι κουνούσαν τα φυτά κι ανεμίζανε μπροστά στα παράθυρα. Ο πόθος τυλιγότανε στον εαυτό του και πρασίνιζε τους τοίχους χορεύοντας. Γέμιζα το

Μέσα από *Το στρίψιμο της βίδας* αλλά και το σύνολο πεζογραφικό έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου θίγονται υπαρξιακά ζητήματα όπως: ο έρωτας και ο θάνατος, αλλά και νοσηρές εκδηλώσεις του ανθρώπινου ψυχισμού όπως η παιδοφιλία και η παιδική σεξουαλική κακοποίηση. Τόσο η ανήλικη Φλώρα όσο και ο ανήλικος Μάιλς είχαν δεχθεί τη σεξουαλική παρενόχληση από τους υπηρέτες Πήτερ Κούνιτ και Μις Τζέσελ οι οποίοι, όσο ζούσαν, τους αντιμετώπιζαν ως αντικείμενο του πόθου τους, ενώ και ως φαντάσματα συνέχιζαν να τους καταδιώκουν. Κάτι ανάλογο είχε συμβεί και στην ανήλικη Κασσάνδρα η οποία είχε δεχθεί τη σεξουαλική κακοποίηση ποικίλες φορές από τον υπηρέτη του σπιτιού, από έναν κρεοπώλη και από έναν Γάλλο φιλόσοφο υπαρξιστή, φίλο της μητέρας της, κατά τη διάρκεια παραμονής της μικρής Κασσάνδρας στο Παρίσι. Η διαφορά ανάμεσα στη Μ. Καραπάνου και τον H. James έγκειται στο γεγονός ότι οι εμπειρίες του μυθιστορηματικού προσώπου της Κασσάνδρας ταυτίζονται με τις οδυνηρές εμπειρίες τις οποίες είχε βιώσει η Μ. Καραπάνου κατά τη διάρκεια της ανήλικης ζωής της⁴⁰⁴.

Εν τέλει τόσο *Το στρίψιμο της βίδας* του Henry James όσο και *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος* της Μαργαρίτας Καραπάνου έχουν ως κεντρικό θεματικό άξονα τη διαφθορά των ανήλικων παιδιών από τους ενήλικες, οι οποίοι ενήλικες τους χειραγωγούν, ασκούν έλεγχο πάνω τους, τους διαφθείρουν και επιτυγχάνουν να καταστρέψουν την παιδική τους αθωότητα⁴⁰⁵. Όπως

μπάνιο νερό και κούρνιαζα μέσα στην μπανιέρα και χάιδευα το νερό γύρω γύρω. Μου άρεσε, γιατί ο εαυτός μου ξεπηδούσε από μέσα μου και με κυνηγούσε στα ταβάνια». Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, σελ. 109. «Είμαι εξουθενωμένη. Αισθάνομαι σαν τον Dr Jekyll και τον Mr. Hyde, σαν τον Λυκάνθρωπο, αλλάζω αστραπιαία προσωπικότητα, τα δάκρυα που κυλάνε στο πρόσωπό μου τα σκουπίζω αμέσως γελώντας. Οι γιατροί μου λένε: ‘Κάνε υπομονή’, θα ‘θελα να τους έβλεπα στη θέση μου». Μ. Καραπάνου, *Ναι*, ό.π., σελ. 57.

⁴⁰⁴ «– Δεν έκανε ποτέ τον παραμικρότερο υπαιτιγμό. Και μου λες πως ήταν ‘καλοί φίλοι;’ – Ω, όχι αυτός! είπε με έκφραση η κυρία Γκρόουζ. Ήταν αδυναμία του Κούνιτ. Να παίζει μαζί του... να τον παραχαϊδεύει. Κι αφού σταμάτησε μια στιγμή, πρόσθεσε: ‘Ο Κούνιτ είχε μεγάλη οικειότητα’. [...] – Πάντως, όσο εκείνος ήταν με τον άντρα... – Η μις Φλώρα ήταν με τη γυναίκα. Αυτό τους βόλευε όλους». Χ. Τζέημς, *Το στρίψιμο της βίδας*, ό.π., σελ. 58,79. «Μια μέρα που νύχτωσε, έφυγα από το σπίτι και πήγα κάτω στο λιμάνι, εκεί που σφάζανε τα ζώα. Μπήκα μέσα και στάθηκα. Ένας κύριος με άσπρη μπλούζα όλο κόκκινο καθάριζε τα μαχαίρια κι έβαζε τάξη στα πεθαμένα. Ήρθε κοντά μου. ‘Σ’ αρέσει, ε’, μου είπε χοχλάζοντας. ‘Ατιμο’. [...] ‘Έλα δω να μυρίσεις, αφού σ’ αρέσουν αυτές οι μυρωδιές’, είπε [...]. Ύστερα από λίγο, το μέρος όπου σφάζανε τα ζώα άλλαξε θέση, γιατί είπαν ότι οι αιματίλες τραβούσαν τα σκυλόψαρα». Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, ό.π., σελ. 68-69.

⁴⁰⁵ Σύμφωνα με τη Michaela Prinzing η Κασσάνδρα της Μαργαρίτας Καραπάνου, όπως και η γκουβερνάντα στο *Στρίψιμο της βίδας*, επιθυμούν να αναγνωρίσουν την πραγματικότητα, να ανακαλύψουν το «φαινομενικά κρυμμένο», να εξηγήσουν το «φαινομενικά ανεξήγητο». Εν τούτοις, εν αντιθέσει με τη γκουβερνάντα η

χαρακτηριστικά σημειώνει η Μαργαρίτα Καραπάνου: «[...] Δεν γίνεται 2 παιδιά 8 και 10 χρονών να ξέρουν το κακό –the evil– αν κάτι δεν τους έχει: initiated [...]. Αφού γνώρισαν με τους δυο αυτούς ανθρώπους την διαφθορά, δηλαδή το σκοτεινό μέρος της ζωής, είναι ικανά τώρα να γνωρίσουν και τη σκοτεινή μεριά μετά τον θάνατο, δηλαδή τον θάνατο. The dark side, everywhere and under any possible form. Γι' αυτό τα φαντάσματα είναι πειστικά». Όσον αφορά την ανήλικη Κασσάνδρα επισημαίνει σχετικά: «Θα μπορούσα να γράψω σελίδες κ' σελίδες για το “Turn of the screw” αλλά σταματάω. Κάπου με ενδιαφέρει η νουβέλα εν σχέση με το δικό μου βιβλίο: Στην παιδική συνενοχή με τις δυνάμεις του κακού ή την διαφθορά του παιδιού. Πού να τραβήξω τη γραμμή μεταξύ διαφθοράς – συνενοχής και αγνότητας. Η Μικρή Κασσάνδρα είναι ένα μίγμα διαφθοράς και αγνότητας. Ξέρει και δεν ξέρει. Προκαλεί αλλά και προκαλείται. Είναι διεφθαρμένη ή διαφθείρεται συνεχώς απ' όλους γύρω της. Αλλά διαφθείρει κ' αυτή αφού έχει διαφθαρεί. [...] Η Κασσάνδρα συμμετέχει στο παιχνίδι της διαφθοράς μέχρι ποιού σημείου όμως; Η φρίκη στη δική μου δουλειά είναι ότι το παιδί ξέρει χωρίς να ξέρει, διαισθάνεται αλλά δεν αισθάνεται τη φρίκη γύρω της. Αλλά συμμετέχει γιατί είναι ο μόνος κόσμος που ξέρει, δεν είναι σε δυνατότητα εκλογής. Γεννιέται μέσα σε δεδομένα. Τα χαρτιά έχουν ριχτεί κ' αυτόν τον κόσμο τον αγαπάει γιατί είναι ο

Κασσάνδρα «βρίσκεται αντιμέτωπη με σχεδόν ανυπέρβλητες δυσκολίες, γιατί δεν ελέγχει αυταρχικά –όπως η γκουβερνάντα– την παραγωγή νοημάτων και εννοιών». Μ. Prinzing, «Το παράλογο και το ανοίκειο: Παρωδιακά τεχνάσματα στο κείμενο της Μ. Καραπάνου ‘Η Κασσάνδρα και ο Λύκος’», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 6 (1997), σελ. 94-105, (εδώ: σελ. 98). «– Ό,τι μου είπες το μεσημέρι, το θεωρώ σαν μια δήλωση πως δεν τον έχεις αντιληφθεί να είναι κακό παιδί. [...] – Ω, πως δεν τον έχω ποτέ αντιληφθεί... Δεν ήθελα να πω αυτό! Πάλι αναστατώθηκα: – Ωστε τον έχεις αντιληφθεί να είναι...; – Μα ναι, μισ, δόξα τον Θεό! Το καλοσκέφτηκα και το παραδέχτηκα: – Θέλεις να πεις, πως ένα αγόρι, που δεν είναι ποτέ... – Δεν είναι αγόρι, για μένα! Την κράτησα πιο σφιχτά. – Σου αρέσουν να είναι άτακτα; – και προλαβαίνοντας την απάντησή της: ‘Κι εμένα το ίδιο!’ είπα ζωηρά. ‘Μα όχι σ’ ένα βαθμό που να μολύνει...’. – Να μολύνει; Δεν κατάλαβε αυτή τη σπουδαία λέξη. Της την εξήγησα. – Να διαφθείρει». Χ. Τζέμης, *Το στρίψιμο της βίδα*, ό.π., σελ. 27-28. «Όταν έρχονται οι δασκάλες μου, η γιαγιά τους μιλάει αυστηρά, τους ζητάει κάτι χαρτιά και μετά τους προσφέρει τσάι. [...] άμα δεν μ’ αρέσουν, ορμάω και τις δαγκώνω [...] κι αυτές φεύγουν αμέσως. ‘Δάγκωσέ τες όλες’, μου ‘χε πει ο Πέτρος αφού δάγκωσα τις πρώτες δέκα που ‘χαν έρθει φέτος το χειμώνα. Έτσι για πολλούς μήνες έμεινα χωρίς δασκάλα, είχα τον Πέτρο για νταντά, περνούσαμε ωραία. Χτες το βράδυ ντύθηκε και γκουβερνάντα [...]. Κανείς δεν κατάλαβε τίποτα. Νύχτωσε και πήγαμε σ’ ένα σπίτι όπου και άλλοι Πέτροι είχαν ντυθεί κι αυτοί γκουβερνάντες και κυρίες. [...] μακάρι να τους είχα όλους γκουβερνάντες, κι είχα σκεφτεί πως ίσως η επόμενη δασκάλα μου να ‘ναι φίλος του Πέτρου, κι η γιαγιά να μην καταλάβαινε τίποτα, θα μέναμε οι τρεις μας, και τη νύχτα θα πηγαίναμε να βρούμε και τους άλλους». Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, ό.π., σελ. 51-52.

μόνος κόσμος που γνωρίζει. Στιγμές όμως κάτι την τρώει. Δεν είναι ακριβώς θλίψη, δεν είναι ακριβώς άγχος ή ενοχή, δεν είναι ακριβώς τίποτα. Αλλά σ' αυτή τη στιγμή ξέρει πως ο κόσμος της δεν είναι ο μοναδικός. Πως κάπου υπάρχει το πρωταρχικό λάθος ή αμαρτία, αλλά δεν εις θέσιν να τον εντοπίσει. ΕΙΝΑΙ ΠΑΙΔΙ. Αν μπορέσω να καταφέρω στο δικό μου [...] τομές που κατάφερε ο James με το 'Turn of the screw' θα γίνει κάτι καταπληκτικό. Αλλά είναι φοβερά δύσκολο ή δεν ξέρω αν έχω το ταλέντο κ' την εμπειρία σαν συγγραφέας για να το πετύχω, θα κάνω όμως το παν⁴⁰⁶.

VI. Marcel Proust, *Η Αναζήτηση του χαμένου χρόνου*

Το πολύτομο έργο του Marcel Proust *Η Αναζήτηση του χαμένου χρόνου* επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την Ελληνίδα πεζογράφο. Ο Marcel Proust γεννήθηκε στις 10 Ιουλίου του 1871 στο Παρίσι. Ο πατέρας του ονομαζόταν Adrien Proust, εργαζόταν στο νοσοκομείο του Παρισιού ως γιατρός. Η μητέρα του Jeanne Clémence Weil, Ισραηλινής καταγωγής, προερχόταν από την ανώτερη αστική τάξη. Στην ηλικία των δέκα ετών ο Proust παθαίνει την πρώτη κρίση άσθματος, μία ασθένεια που θα τον ταλανίσει μέχρι τον θάνατό του. Το 1882 ξεκίνησε τις σπουδές του στο Λύκειο Κοντορσέ, τις οποίες και ολοκλήρωσε το 1889. Με το πέρας των στρατιωτικών του υποχρεώσεων αποφάσισε να εγγραφεί στη Νομική Σχολή.

⁴⁰⁶ Σημειώσεις της Μ. Καραπάνου που κρατούσε κατά τη διάρκεια συγγραφής του πρώτου της μυθιστορήματος *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος* –τηρούμε την ορθογραφία του πρωτοτύπου Μ. Καραπάνου, «Σημειώσεις», Αρχείο Μ. Καραπάνου, Ε.Λ.Ι.Α. Πολλά χρόνια μετά την καταγραφή των σκέψεών της για *Το στρίψιμο της βίδας*, η Μαργαρίτα Καραπάνου μέσω του μικρού σχιζοφρενή, ενός από τα μυθιστορηματικά πρόσωπα του *Ναι*, σημειώνει σχετικά «Υπάρχει ένα εκπληκτικό βιβλίο, το *Στρίψιμο της βίδας*, του Henry James. Πολλοί μελετητές της αριστουργηματικής αυτής νουβέλας προσπάθησαν να διαλευκάνουν το εξής μυστήριο: Αυτά που συμβαίνουν στη νουβέλα είναι πραγματικότητα, ή είναι απλώς η αρρωστημένη φαντασία των δύο παιδιών, της Φλώρας και του Miles; Η Miss Jessel, ο υπηρέτης Πίτερ Κουίντ, και ζωντανοί και νεκροί, χορεύουν ένα valse hesitation με τα παιδιά διαφθείροντάς τα, και ως πραγματικοί άνθρωποι, και μετά το θάνατό τους ως φαντάσματα... Αλλά το ποιος διαφθείρει ποιον είναι πάντα ένα μυστήριο... Εγώ διαφθείρω εσένα; Ή εσύ εμένα; Ή και οι δυο μαζί συγχρόνως; Και τι σημασία έχει... Στη μεγάλη λογοτεχνία οι πάντες διαφθείρουν τους πάντες, ο συγγραφέας το έργο του, το έργο πάλι διαφθείρει το συγγραφέα, σαν να γυρίζει το κεφάλι του και να τον δαγκώνει... 'Ίσως εμείς διαφθείρουμε τους γιατρούς...' μου λέει πονηρά». Μ. Καραπάνου, *Ναι*, ό.π., σελ. 47.

Εξαιτίας όμως της αποτυχίας του στις εξετάσεις, επέλεξε να παραιτηθεί από την ενασχόλησή του με τις νομικές σπουδές και εγγράφεται στη Φιλοσοφική Σχολή⁴⁰⁷.

Το 1895 πέτυχε στον διαγωνισμό για τη θέση άμισθου ακολούθου στη Βιβλιοθήκη Μαζαρίν, από όπου παραιτήθηκε τον Μάρτιο του 1900⁴⁰⁸. Έναν χρόνο αργότερα κυκλοφόρησε το πρώτο του έργο –μία συλλογή διηγημάτων– με τον τίτλο *Ηδονές και Μέρρες* (Τον πρόλογο του βιβλίου είχε γράψει ο Anatole France)⁴⁰⁹. Την περίοδο κατά την οποία εργάστηκε στη Βιβλιοθήκη άρχισε τη συγγραφή του έργου του *Ζαν Σαντέιγ*⁴¹⁰, ήρθε σε επαφή με τα έργα του John Ruskin –μετέφρασε με τη βοήθεια της μητέρας του και της φίλης του Marie Nordlinger τη *Βίβλο της Αμιέν*, καθώς και το *Σουσάμι και κρίνα*. Το 1903 πέθανε ξαφνικά ο πατέρας του. Ο θάνατος, όμως, της μητέρας του το 1905 τον συνέτριψε συναισθηματικά και τον οδήγησε σε εγκλεισμό στην κλινική Μπουλόν – Μπιγιανκούρ όπου και παρέμεινε για ένα έτος⁴¹¹.

Ο θάνατος των γονιών του σηματοδότησε την έναρξη της κύρια συγγραφικής δραστηριότητας του Proust. Ο συγγραφέας απομονώθηκε από τους κοσμικούς κύκλους⁴¹².

⁴⁰⁷ H. Juin, «Προύστ: Η ζωή και τό έργο του», μτφρ. Γ. Σπανός, *Διαβάζω*, τχ. 52 (1982), σελ. 40-48 (εδώ: σελ. 40-43).

⁴⁰⁸ Η Janine Haus αποδίδει την απόφαση του Proust να εργαστεί στη Βιβλιοθήκη Μαζαρίν ,έστω και προσωρινά, ως μια προσπάθεια του συγγραφέα να κατευνάσει τις αντιδράσεις των γονιών του, οι οποίοι είχαν αντιταχθεί στην επιθυμία του ασχοληθεί με τη συγγραφή. Τόσο ο πατέρας του όσο και η μητέρα του δεν θεωρούσαν το γράψιμο ως ένα ‘κανονικό επάγγελμα’, ως μία κατάλληλη για τον Proust ενασχόληση. J. Huas, «Ο ‘Μικρός Μαρσέλ’», μτφρ. Ε. Χουρμουζιάδου, *Οδός Πανός*, τχ. 126 (2004), σελ. 3-13 (εδώ: σελ. 6, 8).

⁴⁰⁹ H. Juin, «Προύστ: Η ζωή και τό έργο του», *ό.π.*, σελ.44.

⁴¹⁰ Μέσα από το μυθιστόρημα *Ζαν Σαντέιγ*, ο Proust εκφράζει το αίσθημα της έλλειψης αποδοχής που λάμβανε από τους γονείς του. Μέσα από τον κεντρικό μυθιστορηματικό του ήρωα Ζαν, ο συγγραφέας επαναστατεί, εκφράζει τον θυμό και την οργή του για τους γονείς του, οι οποίοι νιώθει ότι συνεχώς τον απορρίπτουν και – πάντοτε μέσα στην ασφάλεια που του προσφέρει ο χώρος της μυθοπλασίας– τους καθιστά υπεύθυνους για τα προβλήματα υγείας που αντιμετωπίζει (αϋπνία, ημικρανίες), ενώ παράλληλα εκφράζει και την επιθυμία του να τους εκδικηθεί. A. Miller, *Το σώμα δεν ψεύδεται ποτέ*, μτφρ. Λ. Μαζαράκη, επιμ. Γ. Κουγιά, Αθήνα: Ροές, 2009, σελ. 65-66.

⁴¹¹ H. Juin, «Προύστ: Η ζωή και τό έργο του», *ό.π.*, σελ. 45-46.

⁴¹² Η L. Haiman καλλιέργησε στον Proust την αγάπη του για την κοσμική ζωή. Ικανοποιούσε εν μέρει την ανάγκη του συγγραφέα για μητρική αγάπη. Λόγω της μεγάλης διαφοράς της ηλικίας τους, η Haiman ένιωθε την ανάγκη να προστατεύει διαρκώς τον Proust αποκαλώντας τον ‘ο εύθραστος μικρός μου’. Η σχέση τους διακόπηκε όταν η Haiman ανακάλυψε ότι η προσωπικότητά της είχε πολλά κοινά σημεία με το

Τον Νοέμβριο του 1909 άρχισε τη συγγραφή του έργου του *Ενάντια στον Σαιντ Μπεβ*⁴¹³, το όποιο όμως, όπως και το προγενέστερο έργο του *Ζαν Σαντέιγ*, θα παραμείνουν ανολοκλήρωτα. Το 1912 τελείωσε την πρώτη γραφή της *Αναζήτησης του χαμένου χρόνου*, έργο το οποίο απορρίφθηκε τόσο από τον εκδότη Faskel όσο και από τα μέλη της Νέας Γαλλικής Επιθεώρησης (Gide, Schlumberger). Έναν χρόνο αργότερα ο Proust ήρθε σε επαφή με τον εκδότη Bernard Grasset, ο οποίος αναγνώρισε τη συγγραφική αξία της *Αναζήτησης του χαμένου χρόνου*⁴¹⁴ και αποφάσισε να εκδώσει τον πρώτο τόμο ο οποίος τιτλοφορήθηκε *Από τη μεριά του Σουάν*. Η έναρξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου το 1914 δυσχέρανε την έκδοση των υπολοίπων τόμων, αφού έπρεπε να περάσουν τέσσερα χρόνια για να εκδώσει η Νέα Γαλλική Επιθεώρηση το 1918 τον δεύτερο τόμο. Ο τίτλος ήταν *Στον ίσκιο των ανθισμένων κοριτσιών*⁴¹⁵ – έργο για το οποίο ο συγγραφέας κέρδισε το βραβείο Γκονκούρ το 1919. Την περίοδο 1920-1922 εκδόθηκαν από τη Νέα Γαλλική Επιθεώρηση οι τόμοι *Η μεριά του Γκερμαντ* (1920-1921), *Σόδομα και Γόμορρα* (1921-1922). Ο Proust στερήθηκε της δυνατότητας να δει την ολοκληρωμένη έκδοση του πολύτομου έργου του, καθώς πέθανε στις

μυθιστορηματικό πρόσωπο της Οντέτ στην *Αναζήτηση του χαμένου χρόνου*. J. Huas, «Ο ‘Μικρός Μαρσέλ’», *ό.π.*, σελ. 6.

⁴¹³ Ο Proust μέσα από το έργο του *Ενάντια στον Σαιντ Μπεβ* επικρίνει τον κριτικό Sainte – Beuve για τις απόψεις του σχετικά με τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον συγγραφέα και το έργο του. Ο Sainte – Beuve πρέσβευε ότι υπήρχε άρρηκτος δεσμός ανάμεσα στον δημιουργό και το έργο του και ότι θα πρέπει να αξιολογείται το έργο με βάση τον τρόπο ζωής και την προσωπικότητα του δημιουργού του. Αυτές τις θέσεις ο Marcel Proust τις θεωρούσε παράλογες και ανυπόστατες, καθώς υποστήριζε ότι το έργο κάθε συγγραφέα αποτελεί ένα «καινούριο, αυτόνομο και ανεξάρτητο» σύμπαν το οποίο πρέπει να κριθεί ανεξάρτητα από τον δημιουργό του. Α. Καραντώνης, *Ξένη Λογοτεχνία: Φυσιολογίες*, Τόμος 3, Αθήνα: Δ. Ν. Παπαδήμας, 1979, σελ. 212-213.

⁴¹⁴ Πριν να καταλήξει στον οριστικό τίτλο του πολύτομου αυτού έργου ο Proust είχε αναφέρει στον Reynaldo Hahn άλλους τίτλους, όλοι εκ των οποίων είχαν άμεση σύνδεση με το παρελθόν. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Marion Schmid: «The first ideas for the overall title [...] showed Proust’s preoccupation with the past which characterizes the novel as a whole: ‘Stalactites of the Past’, ‘The Visitor of the Past’, ‘Reflections of Time’ are amongst the fifteen or so titles Proust suggests to Reynaldo Hahn in a letter dated from the first part of 1912 [...] In May 1913, finally, he first mentioned the title *A la recherche du temps* in a letter to Bernard Grasset». M. Schmid, «The birth and development of *A la recherche du temps perdu*», στο *The Cambridge Companion to Proust*, επιμ. R. Bales, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, σελ. 58-73 (εδώ: σελ. 65).

⁴¹⁵ Για τις μεταφράσεις των τίτλων της *Αναζήτηση του χαμένου χρόνου* ακολουθούμε τη μετάφραση των Π. Α. Ζάννα, Π. Πούλο από τις εκδόσεις Εστία. Για τον τόμο *Ο ξανακερδισμένος χρόνος* ακολουθούμε τη μετάφραση των Π. Ανδρικόπουλος, Δ. Δημουλάς από τις εκδόσεις Διώνη.

18 Νοεμβρίου του 1922 από πνευμονία. Οι τόμοι *Η φυλακισμένη* (1923), *Η Αλμπερτίν αγνοούμενη*⁴¹⁶ (1925) και *Ο ξανακερδισμένος χρόνος*⁴¹⁷ (1927) εκδόθηκαν μετά τον θάνατο του συγγραφέα⁴¹⁸.

Το πολύτομο έργο του Marcel Proust έλαβε πολλές θετικές κριτικές, ενώ εξίσου πολλοί υπήρξαν και οι επικριτές του, οι οποίοι, λόγω της μεγάλης έκτασης του έργου, δεν μπόρεσαν να αναγνωρίσουν τις αρετές του και να ανακαλύψουν την αληθινή ουσία της *Αναζήτησης του χαμένου χρόνου*⁴¹⁹.

Ο Roland Barthes επισημαίνει τη διαφορά στον τρόπο με τον οποίο γράφει ο Marcel Proust σε έργα προγενέστερα της *Αναζήτησης του χαμένου χρόνου*. Στα έργα αυτά ο Barthes αναγνωρίζει το στοιχείο της αποσπασματικότητας, καθώς και τη μικρή έκτασή τους (σύντομες νουβέλες, άρθρα σε περιοδικά). Αντίθετα, στην *Αναζήτηση του χαμένου χρόνου*, διακρίνει έναν πυκνό τρόπο γραφής, ο οποίος γίνεται ολοένα και πιο σύνθετος μέσα από προσθήκες και συνεχείς διορθώσεις. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο Proust κατορθώνει να δημιουργήσει ένα μυθιστόρημα το οποίο, αν και είναι εκτενές, διακρίνεται για τη συνεκτικότητά του και για την απόδοση προσώπων και καταστάσεων στην ολότητά τους⁴²⁰.

Ο Roger Shattuck αντιτίθεται σε όσους μελετητές επιδιώκουν να κρίνουν το έργο του Marcel Proust μέσα από μία κατ' επιλογήν ανάγνωση τμημάτων της *Αναζήτησης του χαμένου χρόνου*, που τους στερεί τη δυνατότητα να αποκτήσουν μία ολοκληρωμένη εικόνα τόσο της πλοκής όσο και των χαρακτήρων του έργου. Για τον Shattuck ο Proust γράφει σαν ένας «οικονομολόγος της ανθρώπινης προσωπικότητας», καθώς μέσα από το εν λόγω έργο αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η «ανθρώπινη φύση». Η ύπαρξη πολλών μυθιστορηματικών προσώπων και η άρνηση του συγγραφέα να προβεί σε «απλουστεύσεις»

⁴¹⁶ Αρχικός τίτλος *Η φυγάς*. Βλ. Μ. Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: Ο ξανακερδισμένος χρόνος*, μτφρ. Π. Ανδρικόπουλος, Δ. Δημουλάς, Αθήνα: Διώνη, ³2013, σελ. 14.

⁴¹⁷ Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Francois Vezin: «Αν ό χαμένος χρόνος (πού δέν γυρνά πίσω ποτέ) ώστόσο ξαναβρίσκεται, είναι μέ τήν ικανότητα του αναδύεσθαι εκ νέου πού κατοικεί εντός του, και πού αποκαλύπτει ότι δέν έχει ποτέ περάσει έντελώς. Έδω, τό παρελθόν δέν αναπολεί αυτό πού είναι πίσω από μās, αλλά αυτό πού μένει μπροστά από μās, μή χάνοντας έτσι ποτέ τή διάσταση του μέλλοντος, πού είναι ή αληθινή διάσταση του χρόνου». F. Vezin, «Ο Προύστ και οι φιλόσοφοι», μτφρ. Γ. Σπανός, *Διαβάζω*, τχ. 52 (1982), σελ. 64-68 (εδώ: σελ. 67).

⁴¹⁸ H. Juin, «Προύστ: Η ζωή και τό έργο του», *ό.π.*, σελ. 47-48.

⁴¹⁹ Ρ. Σάτακ, *Από τη μεριά του Προυστ*, μτφρ. Α. Ίσαρης, Χ. Μεντζαλίρα, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004, σελ. 24.

⁴²⁰ R. Barthes, «Πήρε μπρός», μτφρ. Γ. Σπανός, *Διαβάζω*, τχ. 52 (1982), σελ. 75-76 (εδώ: σελ. 76).

και «εύκολες αναλύσεις» του δίνει τη δυνατότητα να παρουσιάσει τις διαφορετικές πτυχές που συνθέτουν μία προσωπικότητα –και τις οποίες φέρνει στο φως το άτομο κάθε φορά που οι περιστάσεις το απαιτούν. Σύμφωνα με τον Shattuck η *Αναζήτηση του χαμένου χρόνου* είναι ένα έργο στο οποίο οι ανθρώπινες σχέσεις συνθλίβονται, η έννοια της ηθικής αλλά και του ανθρωπισμού υπόκεινται σε αμφισβήτηση, ενώ κανένα από τα πρόσωπα του έργου δεν εκφεύγει της σκοτεινής πλευράς της προσωπικότητάς του, η οποία δομείται από το στοιχείο του «εγωισμού, του σνομπισμού, της μεγαλομανίας και του ναρκισσισμού»⁴²¹.

Η Alice Miller δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο χρονικό σημείο κατά το οποίο ο Proust επιλέγει να ξεκινήσει τη συγγραφή της *Αναζήτησης του χαμένου χρόνου* (1908), λίγα χρόνια μετά τον θάνατό της μητέρας του. Μόνο τότε αισθάνεται απελευθερωμένος από τα δεσμά της μητρικής αγάπης, έτοιμος και ταυτόχρονα ελεύθερος να ασκήσει κριτική, μέσω της μυθοπλασίας, στον κόσμο που τον πλαισίωνε. Η Miller επισημαίνει τη συγγραφική δεινότητα του Proust ώστε να σκιαγραφεί τον κόσμο τόσο της αριστοκρατίας όσο και των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, χρησιμοποιώντας ως μέσο την παρατηρητικότητα αλλά και τη φαντασία του. Περιγράφονται με έναν ιδιαίτερος ακριβή τρόπο, ο οποίος εμπεριέχει και το στοιχείο της ευαισθησίας, οι ανθρώπινες καταστάσεις και αποκαλύπτονται τα πορτραίτα των μυθιστορηματικών προσώπων του έργου⁴²².

Αναφορικά με το ερώτημα επιρροής του Marcel Proust στο έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου μπορούμε να επισημάνουμε τα ακόλουθα σημεία: Κυρίαρχο στοιχείο στο πεζογραφικό έργο και των δύο συγγραφέων είναι η ιδιότυπη σχέση που αναπτύσσουν με το τρίπτυχο: χρόνος – μνήμη – λογοτεχνία. Ο Proust στέκεται κριτικά απέναντι στο παρελθόν του και δεν αφήνει το αντίπαλον δέος της μνήμης, που είναι η λήθη, να αλλοιώσει ή και να εξαλείψει από τη μνήμη του γεγονότα που είχαν διαδραματίσει καθοριστικό ρόλο στη ζωή του. Κατά τη διάρκεια συγγραφής της *Αναζήτησης του χαμένου χρόνου* βιώνει έντονα στιγμές από το παρελθόν του, σε τέτοιο σημείο, που να το αφήνει να υπεισέρχεται στο παρόν και να βρίσκεται όπως ο ίδιος σημειώνει χαρακτηριστικά «εκτός χρόνου»⁴²³. Κατ' ανάλογο τρόπο η

⁴²¹ Ρ. Σάτακ, *Από τη μεριά του Προύστ*, ό.π., σελ. 26-27.

⁴²² Α. Miller, *Το σώμα δεν ψεύδεται ποτέ*, ό.π., σελ. 64.

⁴²³ «[...] Και άρχισα να μαντεύω το αίτιο αυτό καθώς σύγκρινα τις διάφορες αυτές ευτυχείς εντυπώσεις, που είχαν όμως κάτι το κοινό: πως τις βίωνα ταυτόχρονα τη στιγμή εκείνη και σε μια μακρινή στιγμή, έτσι που το παρελθόν έμοιαζε να διεισδύει στο παρόν και εγώ να αμφιβάλλω σε ποια από τις δύο στιγμές μέσα στον χρόνο βρίσκωμαι. Η αλήθεια ήταν βέβαια πως το ον μέσα μου που είχε απολαύσει αυτές τις εντυπώσεις τις είχε

Μαργαρίτα Καραπάνου κινούμενη στον χώρο της μυθοπλασίας και έχοντας εξασφαλίσει την απαιτούμενη απόσταση που της παρέχει το πέρασμα του χρόνου από τραυματικά γεγονότα του παρελθόντος, ανακαλεί τα γεγονότα αυτά προκειμένου –μέσω των μυθοπλαστικών προσώπων της– να τα επεξεργαστεί, να τα κατανοήσει και να λυτρωθεί⁴²⁴.

Και οι δύο συγγραφείς αφήνουν να διαφανεί, μέσω των μυθοπλαστικών προσώπων τους, η αμφίσημη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο παιδί και τη μητέρα του. Αυτή η αμφισημία εντοπίζεται ως εξής: Στην *Αναζήτηση του χαμένου χρόνου*, ο κεντρικός πρωταγωνιστής, Μαρσέλ, έρχεται αντιμέτωπος με την έλλειψη μητρικής αγάπης και τρυφερότητας, την απογοήτευση που αισθάνεται όταν νιώθει ότι δεν ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της μητέρας του, αλλά και τον πόθο του να την φέρει κοντά του, να την κάνει να τον αγαπήσει, έστω και χωρίς τη θέλησή της. Ομοίως, η ανήλικη Κασσάνδρα βιώνει την

απολαύσει γιατί υπήρχε σ' αυτές κάτι το κοινό ανάμεσα σε μια μέρα από τα παλιά και το τώρα, γιατί κατά κάποιον τρόπο ήταν εκτός χρόνου, και το ον αυτό έκανε την εμφάνισή του μόνο όταν, μέσω μιας από τις ταυτίσεις του παρόντος με το παρελθόν, ήταν πιθανό να βρεθεί μέσα στο μοναδικό μέσον όπου μπορούσε να ζήσει, να απολαύσει την ουσία των πραγμάτων, με άλλα λόγια: έξω από τον χρόνο». Μ. Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: Ο ξανακερδισμένος χρόνος*, ό.π., σελ. 260.

⁴²⁴ Μέσα από τις σελίδες ημερολογίου της Μαργαρίτας Καραπάνου φαίνεται η πρόθεσή της αρχικά να κλειστεί στον εαυτό της, να απομονωθεί, και να επιλέξει τη σιωπή προκειμένου να αντιμετωπίσει τα ψυχολογικά προβλήματα που την ταλανίζουν. Τελικά –και ύστερα από παρότρυνση της μητέρας της Μαργαρίτας Λυμπεράκη– αποφασίζει να επισκεφθεί τον ψυχίατρο Σακελλαρόπουλο. Κατά τον ίδιο τρόπο συμπεριφέρεται και η κεντρική ηρωίδα της Κασσάνδρα στο μυθιστόρημα *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, η οποία επιλέγει να μιλήσει μόνο στον ψυχίατρο Φρύδα: «Εδώ και δυο μήνες [εν. ο Σακελλαρόπουλος] προσπαθεί να με κάνει να μιλήσω κι εγώ προσπαθώ ν' αντισταθώ. Νομίζω ότι δεν έχω ακόμα συνειδητοποιήσει τι συμβαίνει, ότι πάω εκεί ακριβώς για να μιλήσω. Ελπίζω να μου έρθει από μόνο του –πρέπει». Μ. Καραπάνου, *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη*, ό.π., σελ. 242. «'Θα σε πάω σ' έναν κύριο', μου λέει η γιαγιά. 'Θα φας ζαχαρωτά και θα σου μάθει να μιλάς'. Μια κυρία μας βάζει να καθίσουμε [...]. 'Ο κύριος Φρύδας θα σας δεχτεί αμέσως'. [...] Ο κύριος με καθίζει σε μια πολυθρόνα, αυτός πίσω απ' το γραφείο. Για τις αποστάσεις. Με κοιτάει. Τον κοιτάω κι εγώ. [...] 'Λοιπόν;' με ρωτάει. 'Φαίνεται πως δεν θες να μας μιλήσεις'. 'Εξαρτάται, κύριε. Όσο για μένα, δεν σταματάει η γλώσσα μου. Δεν ξέρω πού να τη βάλω. Τη χώνω μες στην τσέπη μου, μιλάει. Την κρύβω μες στο καπέλο μου, τραγουδάει. Δεν ξέρω τι να κάνω για να τη σταματήσω'. 'Τότε γιατί, παιδί μου, δεν μιλάς στους συγγενείς σου;' 'Μα, κύριε Φρύδα, τους μιλώ! Μόνο χωρίς λέξεις'». Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, ό.π., σελ. 119-120.

απουσία της μητέρας της, την απόρριψη, τη σκληρότητα, την επιθυμία της κόρης να κερδίσει την αγάπη της μάνας, αλλά παράλληλα εκφράζει και την επιθυμία της να την εκδικηθεί⁴²⁵.

Κοινός τόπος στην εργογραφία και των δύο συγγραφέων είναι η προσπάθεια να προσεγγίσουν υπαρξιακά ζητήματα όπως η ζωή και ο θάνατος. Εστιάζουν στην αδυναμία του ατόμου να αντιμετωπίσει την αρρώστια και τον πόνο, αλλά και στην άρνησή του να δεχθεί το τέλος. Δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στον πόνο που νιώθει το παιδί να αποχωριστεί τη μητέρα του, να δεχθεί ότι θα χάσει για πάντα τη μητρική παρουσία από τη ζωή του⁴²⁶.

Ο έρωτας και η ομοφυλοφιλία των μυθοπλαστικών προσώπων, καταλαμβάνουν μεγάλο τμήμα στα προαναφερθέντα έργα. Τόσο ο Proust όσο και η Καραπάνου καυτηριάζουν τη ρατσιστική αντιμετώπιση που βιώνουν τα ομοφυλόφιλα άτομα από το ευρύτερο κοινωνικό

⁴²⁵ «Στὸ Κομπραί [...] ἡ κρεβατοκάμαρά μου ξαναγινόταν τὸ σταθερὸ κι ὀδυνηρὸ σημεῖο ποὺ συγκέντρωνε τὶς ἀνησυχίες μου.[...] Ἡ μόνη μου παρηγοριά, ὅταν ἀνέβαινα νὰ πλαγιάσω, ἦταν πὼς ἢ μαμὰ θὰ ᾿ρχόταν νὰ με φιλήσει ὅταν θὰ βρισκόμουν στὸ κρεβάτι μου. [...] Μερικὲς φορές, ὅταν, ἀφοῦ με εἶχε φιλήσει, ἀνοίγε τὴν πόρτα μου γιὰ νὰ φύγει, ἤθελα νὰ τὴν ξαναφωναίξω, νὰ τῆς πῶ: «φίλησέ με ἄλλη μιὰ φορά»· ἤξερα ὅμως πὼς τὸ πρόσωπό της θὰ ᾿παιρνε ἀμέσως μιὰ θυμωμένη ἔκφραση [...] ἢ ἴδια προσπαθοῦσε νὰ με κάνει νὰ χάσω τὴν ἀνάγκη του, τὴ συνήθειά του καὶ πολὺ περισσότερο νὰ μὴ μ' ἀφήνει ν' ἀποκτήσω τὴ συνήθεια νὰ ζητῶ [...] ἕνα φιλὶ ἀκόμα». Μ. Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: Από τη μεριά του Σουάν*, μτφρ. Π. Α. Ζάννας, επιμ. Π. Πούλος, Τόμος I, Αθήνα: Βιβλιοπωλεῖον της Εστίας, ¹²2014, σελ.18, 21, 22. Σύμφωνα με τον William C. Carter παρόμοια σκηνή, μέσα από την οποία αποκαλύπτεται η αγωνιώδη προσπάθεια του συγγραφέα να κερδίσει την αγάπη και την αποδοχή της μητέρας του, εκτυλίσσεται σε προγενέστερο διήγημα του Marcel Proust το οποίο ανήκει στη συλλογή *Ηδονές και Μέρες* (1896). Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Carter: «A story [*A Girl's Confession*] that Proust wrote in his early twenties depicts the goodnight kiss drama, generally thought to have taken place at Auteuil. W. C. Carter, «The vast structure of recollection: from life to literature», στο *The Cambridge Companion to Proust*, σελ. 25-41 (εδώ: σελ. 27). «[...] Αγαπημένη μου μαμά, πότε θα γυρίσεις; Θέλω να σε σκοτώσω. Σου στέλνω πολλά φαντάσματα. Δύο μαγικά. Κι ένα λουλούδι. Κασσάνδρα». ᾿Τα ᾿γραψες ὅλα, γιατί;». Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, ὁ.π., σελ. 75.

⁴²⁶ «Δὲν ἤθελα νὰ προσέξει ἡ μητέρα μου ἀμέσως τὴν ἀλλοίωση τοῦ προσώπου, τὸ στράβωμα στὸ στόμα· ἡ φροντίδα μου ἦταν περιττή: ἡ μητέρα μου πλησίασε τὴ γιαγιά, τὸ χέρι της σὰν νὰ ἦταν τὸ χέρι τοῦ Θεοῦ της, τὴ στήριξε, τὴν ἀνασήκωσε ὡς τὸν ἀνεγκυστήρα μὲ ἄπειρες προφυλάξεις ὅπου ὑπῆρχε, μαζί με τὸ φόβο μήπως κινηθεῖ ἀδέξια καὶ τὴν πονέσει, ἢ ταπεινοσύνη ἐκείνου ποὺ νιώθει ἀνάξιος ν' ἀγγίξει ὅ,τι πρὸ πολῦτιμο γνωρίζει, ἀλλὰ οὔτε μιὰ φορὰ δὲν σήκωσε τὰ μάτια καὶ δὲν κοίταξε τὸ πρόσωπο τῆς ἄρρωστης». Μ. Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: Η μεριά του Γκερμάντ*, μτφρ. Π. Α. Ζάννας, επιμ. Π. Πούλος, Τόμος III, Αθήνα: Βιβλιοπωλεῖον της Εστίας, ⁴2013, σελ. 267-268. «Μητέρα, στον θάνατό σου ἴμουν αφηρημένη. Απ' το δωμάτιο του νοσοκομείου κοιτούσα ἔξω τα πουλιά. Μετά ἔφυγα. Ἦταν Παρασκευὴ δέκα παρά τέταρτο καὶ κάτι ἐσφίξε τὴν καρδιά μου. Ἐβγαλες τὴν τελευταία σου πνοή. Ἀρχισα νὰ διαβάζω Φόκνερ...». Μ. Καραπάνου, *Μαμά*, ὁ.π., σελ. 14.

τους περιβάλλον, ακόμα και αν ανήκουν σε ανώτερα κοινωνικά στρώματα, όπως στην περίπτωση του πλούσιου αριστοκράτη Σαρλύ της *Αναζήτησης του χαμένου χρόνου*. Τα άτομα αυτά, αποκαλούμενα από τον Proust «αρσενοκοίτες», αισθάνονται ότι ανήκουν σε μία κλειστή κάστα και ότι ζουν σε ένα είδος αόρατης φυλακής. Επιλέγουν να συνυπάρξουν με το ψέμα, τον φόβο, την υποκρισία και την αδυναμία να παραδεχθούν τη σεξουαλική τους ταυτότητα, επειδή τους ταλανίζει το ενδεχόμενο να αποκαλυφθούν και να περιθωριοποιηθούν⁴²⁷.

Η υποκρισία και ο καθωσπρεπισμός που χαρακτηρίζει τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα (η Καραπάνου χρησιμοποιεί κυρίως την αλληγορία για να καταδείξει τη νοοτροπία του 'φαίνεσθαι' που διακρίνει τα μέλη της αριστοκρατίας)⁴²⁸, το διεφθαρμένο πολιτικό

⁴²⁷ «Έξω από τα όρια της ομοφυλοφιλίας, μεταξύ των ανδρών εκείνων που από τη φύση τους είναι αντίθετοι στην ομοφυλοφιλία, κυριαρχεί ένα στερεότυπο ιδεώδες της ανδροπρέπειας που, καθώς το έχει στη διάθεσή του ο ομοφυλόφιλος, κάποια στιγμή [...] θα προχωρήσει στον εκφυλισμό του.[...] Στην πλέον ποταπή μορφή του, είναι απλώς η σκληρότητα μιας χρυσής καρδιάς αποφασισμένης να μη δείξει τα αισθήματά της [...]». Μ. Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: Ο ξανακερδισμένος χρόνος*, ό.π., σελ. 105. βλ. επίσης Μ. Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: Σόδομα και Γόμορρα*, μτφρ. Π. Α. Ζάννας, επιμ. Π. Πούλος, Τόμος IV, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, ³2007, σελ.18-33, όπου ο συγγραφέας περιγράφει εκτενώς τον τρόπο με τον οποίο οι αρσενοκοίτες συμπεριφέρονται, καθώς και το ερμητικό πλαίσιο στο οποίο επιλέγουν να ζήσουν. «Γιατί νομίζεις ότι μου αρέσει η ομοφυλοφιλία;» με ρώτησε ο Αλκιβιάδης. 'Γιατί, εκεί που πας με τ' αγόρια, αυτοί που σ' αγαπούν δεν μπορούν να σ' ακολουθήσουν'. 'Η ομοφυλοφιλία είναι ένας κόσμος ερμητικά κλειστός, ανήκει μόνο σ' εμάς. Είναι λίγο σαν να 'χεις πεθάνει'». Μ. Καραπάνου, *Rien ne va plus*, ό.π., σελ. 16.

⁴²⁸ Ο Malcolm Bradbury υποστηρίζει ότι η *Αναζήτηση του χαμένου χρόνου* είναι ένα μυθιστόρημα αισθήσεων και συναισθημάτων. Επισημαίνει τον άρτιο τρόπο με τον οποίο ο Proust όχι μόνο ασκεί κριτική στις κοινωνικές δομές της εποχής του –ένα είδος κοινωνικής σάτιρας του τρόπου ζωής στη Γαλλία, όπως ο ίδιος το αποκαλεί– αλλά παράλληλα επιτυγχάνει να ψυχογραφήσει εις βάθος τα μυθοπλαστικά πρόσωπα που απαρτίζουν αυτό το πολύτομο έργο, καθώς δεν διστάζει να αποκαλύψει ακόμα και τις πιο σκοτεινές πτυχές του χαρακτήρα τους. Μ. Bradbury, *The Modern World: Ten great writers*, London: Penguin Books, 1989, σελ. 134-135. «Όλες οι μεγάλες κοσμικές συγκεντρώσεις, αν ξέρουμε με ποιόν τρόπο να τις αναλύουμε, χαράζοντας αρκετά βαθιές τομές, μοιάζουν μ' εκείνες τις βραδινές συναθροίσεις των γιατρών με τους ασθενείς τους, που οι κουβέντες τους είναι πολύ λογικές, οί τρόποι τους άψογοι και που ή τρέλα τους θα περνούσε απαρατήρητη αν δεν σ'αψιθύριζαν στ' αὐτί, ενώ σ'αδειχγαν έναν περαστικό ήλικιωμένο κύριο: "Ίδου ή Ίωάννα τής Λωρραίνης"». Μ. Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: Η φυλακισμένη*, μτφρ. Π. Α. Ζάννας, Π. Πούλος, επιμ. Π. Πούλος, Τόμος V, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, ³2008, σελ. 201. «Ο Mister Bank είναι τραπεζίτης. Πίνει τον καφέ του, cappuccino, κάθε πρωί στις εφτάμισι στο 'Da Capo'. Φοράει γκρι κοστούμια και χρωματιστές γραβάτες. Η

σύστημα⁴²⁹, ο εκφυλισμός των ηθών, η διαστροφή και η σαδιστική συμπεριφορά⁴³⁰, αποτελούν το πλαίσιο μέσα στο οποίο δρα πλειάδα από τα μυθοπλαστικά πρόσωπα του Marcel Proust και της Μαργαρίτας Καραπάνου. Και οι δύο συγγραφείς μέσω της μυθοπλασίας αλλά και της καταγραφής των προσωπικών τους βιωμάτων και του ρεαλισμού, καυτηριάζουν τη σήψη της κοινωνίας και τον ανήθικο τρόπο ζωής που έχουν υιοθετήσει όχι μόνο οι χαρακτήρες των έργων, αλλά και τα άτομα που πλαισιώνουν το κοινωνικό περιβάλλον μέσα στο οποίο ζουν οι δύο πεζογράφοι.

Με έντονο το στοιχείο της αυτοαναφορικότητας, οι δύο δημιουργοί εκφράζουν τον φόβο και την ανασφάλεια που αισθάνονται σχετικά με το αν διαθέτουν το συγγραφικό ταλέντο (Σε αυτό ακριβώς το ερώτημα ο Proust θα δώσει απάντηση στον τελευταίο τόμο της *Αναζήτησης*)⁴³¹. Εξάλλου, προβάλλουν έντονα το βιοματικό στοιχείο, καθώς σκιαγραφούν

τσάντα του είναι πανάκριβη.[...] Είναι διευθυντής. Η ράτσα του πηγαίνει πίσω πολλές εκατοντάδες χρόνια. Και γι' αυτό σκέφτεται πολύ αργά». Μ. Καραπάνου, *Lee και Lou*, ό.π., σελ. 70.

⁴²⁹ «Καί γνώριζαν άκόμα πώς μπορούσαν, διορίζοντας τόν κύριο ντέ Νορπούα, νά ώφεληθοῦν ἀπό τὰ πλεονεκτήματα αὐτὰ δίχως νά φοβοῦνται ἀπό μέρος τοῦ μίαν ἔλλειψη πολιτικῆς ἀφοσίωσης, γιά τήν ὁποία ἡ καταγωγή τοῦ μαρκησίου ἔπρεπε ὄχι μόνο νά μὴν τοῦς καθιστᾷ ἐπιφυλακτικούς, ἀλλά καί νά τοῦς παρέχει ἐγγυήσεις». Μ. Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: Στον ίσκιο των ανθισμένων κοριτσιών*, μτφρ. Π. Α. Ζάννας, επιμ. Π. Πούλος, Τόμος II, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2013, σελ. 12. «Φθάνουν: ο κύριος Στεφανίδης με την Μπόνου. Επάγγελμα: βουλευτής. Χόμπι: συγγραφέας. [...] Αν και βουλευτής, ζει με τη μαμά του, θέλει όμως την Μπόνου για να πλένουνε μαζί τα δόντια τους και να πέφτουνε για ύπνο». Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, ό.π., σελ. 38-39.

⁴³⁰ «Έγιναν ἐπιστήθιες φίλες, ἔβγαιναν βόλτα μαζί, ἢ μία, ντυμένη ἄντρας, μάζευε κοριτσάκια καί τὰ πήγαινε στό σπίτι τῆς ἄλλης γιά νά τὰ μυήσει. Ἡ ἄλλη εἶχε ἕνα ἀγοράκι καί καμωνόταν πὼς ἦταν δυσανεκτή μαζί του, γιά ν' ἀφήνει τῆ φίλη της, πού τὸ χέρι της δὲν ἦταν ἐλαφρύ, νά τὸ τιμωρεῖ». Μ. Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: Η φυλακισμένη*, ό.π., σελ. 291. «Ο μικρός μου σχιζοφρενής είναι δεκαπέντε χρονών. Είναι παιδάκι. Αλλά στον έρωτα ξέρει τι κάνει. Είναι η αρρώστια που τον κάνει μάγο... [...] Ο μικρός μου σχιζοφρενής είναι σαδιστής. [...] Βγάζει το γυαλιστερό ξυράφι από την τσέπη του... [...] Με το στόμα του γιομάτο αίματα σκύβει κι άλλο και με φιλάει στο στόμα. Το αίμα περνάει από το δικό του στόμα στο δικό μου, ηδονή ανείπωτη, απαγορευμένη [...]». Μ. Καραπάνου, *Ναι*, ό.π., σελ.39-40.

⁴³¹ «Ἡ αἴσθησις ὁμως τοῦ δημιουργοῦ ἦταν πολὺ βαθιὰ στὸν Μπεργκότ [...]. Μόνο, πολλὰ χρόνια ἀργότερα, ὅταν δὲν εἶχε πιά ταλέντο, κάθε φορά πού ἔγραφε κάτι πού δὲν τὸν ἱκανοποιούσε, γιά νά μὴν τὸ σβήσει ὅπως θά ἔπρεπε, γιά νά τὸ δημοσιεύσει, ἐπαναλάμβανε, στὸν ἑαυτό του τώρα: 'Παρ' ὅλα ταῦτα, εἶναι ἀρκετὰ σωστό, δὲν εἶναι ἄχρηστο γιά τὸν τόπο μου'. Κι ἔτσι τῆ φράση τὴν ὁποία ψιθύριζε ἄλλοτε μπροστὰ στοὺς θαυμαστὲς του ἀπὸ πονηριὰ τῆς μετριοφροσύνης του, τὴν ψιθύριζε, στό τέλος, κρυφὰ μέσα του, ἀπὸ ἀνησυχία τοῦ ἐγωισμοῦ του». Μ. Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: Στον ίσκιο των ανθισμένων κοριτσιών*, ό.π., σελ. 114. «Ἡ Λούκα εἶπε

τις δύσκολες συνθήκες κάτω από τις οποίες είναι αναγκασμένοι να ζουν, εξαιτίας όχι μόνο των σωματικών, αλλά κυρίως των ψυχικών προβλημάτων που αντιμετωπίζουν και που τους οδηγούν είτε σε καταστάσεις αϋπνίας είτε σε μανιοκαταθλιπτικές συμπεριφορές⁴³². Τόσο η Μαργαρίτα Καραπάνου όσο και ο Marcel Proust μέσω των μυθοπλαστικών προσωπειών τους –οι οποίοι αποτελούν κατά περίπτωση το alter ego τους– μέμφονται την αδιάφορη και ενίοτε απάνθρωπη στάση που υιοθετούν ορισμένοι γιατροί απέναντι στους ψυχικά ασθενείς, καθώς τους συμπεριφέρονται διεκπεραιωτικά. Τους κακοποιούν ψυχικά και σωματικά, τους

‘καληνύχτα’. Όταν γύρισε στο σπίτι, ήπιε μονορούφι δυο μπουκάλια με μαύρο μελάι. Και τώρα της έμενε μόνο το κόκκινο, και με το κόκκινο δεν έγραφε ποτέ». Μ. Καραπάνου, *Ο Υπνοβάτης*, ό.π., σελ. 35.

⁴³² Όσον αφορά τις αϋπνίες και τον εκκεντρικό τρόπο ζωής του Proust ο Roger Shattuck σημειώνει σχετικά: «Στα τριάντα του χρόνια ο Proust ζούσε μια ζωή πολύ εκκεντρική [...] ξυπνούσε αργά το απόγευμα και πήγαινε για ύπνο τα χαράματα. Η κυρία Proust [...] του παραστεκόταν στις κρίσεις και στους αλλεργικούς του πυρετούς [...]. Πέθανε (εν. η κ. Proust) το 1905, ύστερα από σύντομη αρρώστια. Ο Proust έμεινα άπνους επί δύο μήνες κι ύστερα μεταφέρθηκε σε μια ιδιωτική κλινική, όπου νοσηλεύτηκε για έξι βδομάδες. Όταν βγήκε από εκεί, το έριξε στη νυχτερινή ζωή όπως ποτέ άλλοτε, ενώ παράλληλα οι νευρώσεις του είχαν χειροτερέψει». Ρ. Σάτακ, *Από τη μεριά του Proust*, ό.π., σελ. 39. «Δεν ήμουν παρά τὸ ὄργανο τῆς συνήθειας νὰ μὴ δουλεύω, τῆς συνήθειας νὰ μὴν πλαγιάζω, νὰ μὴν κοιμᾶμαι, συνήθειες ποὺ ἔπρεπε ἀπαραίτητα νὰ πραγματοποιηθοῦν· ἂν δὲν τοὺς ἀντιστεκόμουν, ἂν περιοριζόμουν στὴν ἀφορμὴ ποὺ λάβαιναν ἀπὸ ἐκείνη τὴν πρώτη εὐκαιρία ποὺ τοὺς πρόσφερε ἡ μέρα ἐκείνη γιὰ νὰ τὶς ἀφήσω νὰ δράσουν ὅπως θέλουν, τότε γλίτωνα δίχως πολλὲς ζημιές, ἀναπαυόμενον [...] δὲν ἔκανα καταχρήσεις· ἂν ὅμως ἤθελα νὰ τοὺς ἐναντιωθῶ, ἂν νόμιζα πὼς θὰ μπορούσα νὰ μπῶ νωρὶς στὸ κρεβάτι μου, νὰ μὴν πιῶ παρὰ νερό, νὰ δουλέψω, τότε θύμωναν, χρησιμοποιοῦσαν τὰ μεγάλα μέσα, μὲ ἀρρώστειαν ἐντελῶς, ἤμουν ἀναγκασμένος νὰ διπλασιάσω τὴ δόση τοῦ ἀλκοόλ, δὲν ἔμπαϊνα στὸ κρεβάτι δυὸ μέρες στὴ σειρά, δὲν μπορούσα οὔτε καὶ νὰ διαβάσω, καὶ ὑποσχόμουν στὸν ἑαυτό μου νὰ γίνω ἄλλη φορὰ πιὸ λογικὸς, δηλαδὴ λιγότερο γνωστικὸς, ὅπως τὸ θύμα ποὺ ἀφήνει νὰ τὸ κλέψουν ἀπὸ φόβο μήπως, ἂν ἀντισταθεῖ, τὸ δολοφονήσουν». Μ. Proust, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: Η μεριά του Γκερμάντ*, ό.π., σελ. 126. Η Μαργαρίτα Καραπάνου κατά τη διάρκεια συγγραφής του βιβλίου *Μήπως;* αποκαλύπτει στη Φωτεινή Τσαλικογλου δύο περιπτώσεις κατά τις οποίες ήρθε αντιμέτωπη με την ψυχική διαταραχή της μανιοκατάθλιψης: «[Καραπάνου] Θα σου πω μια ιστορία φόβου. Τρόμου. Ήμουνα είκοσι χρονών όταν έπαθα την πρώτη μου μεγάλη μανία. Ανέβηκα στο σπίτι, κλειδώθηκα κι ήμουνα έτοιμη να πηδήξω από το μπαλκόνι. Ήταν κάτω η μαμά και δεν μπορούσαν να μπουν στο σπίτι [...]. [Τσαλικογλου] Τι ήθελες να κάνεις, Μαργαρίτα; [Καραπάνου] Να αυτοκτονήσω [...]. Έλεγα: ‘Φύγετε όλοι. Φύγετε. Δεν θέλω πια να βλέπω κανέναν’». Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλικογλου, *Μήπως;*, ό.π., σελ. 86. «‘Λοιπόν, Λώρα, απ’ ότι βλέπω το να είσαι μανιοκαταθλιπτική είναι πολλή δουλειά’. ‘Δε λες τίποτα. Μία πάνω, μία κάτω [...]. Είναι σαν να σε κυνηγάνε δύο άνθρωποι από αντίθετες κατευθύνσεις». Μ. Καραπάνου, *Ναι*, ό.π., σελ.82-83.

περιθωριοποιούν, εν κατακλείδι τους οδηγούν στην αυτοεγκατάλειψη και την εκούσια απομόνωση⁴³³.

Για τη Μαργαρίτα Καραπάνου η συγγραφή, όπως αποδεικνύεται και από τις συνθήκες δημιουργίας του *Ναι*, είναι άμεσα συνυφασμένη με τη ζωή της. Αλλά και για τον Proust, ισχύει το ίδιο. Εξάλλου, σημειώνει χαρακτηριστικά: «Η πραγματική ζωή, η ζωή επιτέλους που μπορεί να πει κανείς πως βίωσε πραγματικά, είναι η λογοτεχνία»⁴³⁴. Και οι δύο συγγραφείς επιτυγχάνουν μέσω της μυθοπλασίας να φωτίσουν πτυχές του παρελθόντος, να απενοχοποιηθούν και να απομυθοποιήσουν οικεία πρόσωπα, να νιώσουν ελεύθεροι και ικανοί να ανακτήσουν τον «χαμένο χρόνο», ανακαλύπτοντας την αλήθεια που βρίσκεται μέσα τους, «το βασικό, το μόνο αληθινό βιβλίο» που υπάρχει σε κάθε άνθρωπο και να το «μεταφράσουν»⁴³⁵.

VII. Thomas Mann, *Το μαγικό βουνό*

Η επαφή της Μαργαρίτας Καραπάνου με τη γερμανική πεζογραφία και δη με το έργο του Thomas Mann *Το μαγικό βουνό* διαδραμάτισε έναν καθοριστικό ρόλο στη θεματολογία του έργου της. Ο Thomas Mann γεννήθηκε στην πόλη Λύμπεκ της Γερμανίας στις 6 Ιουνίου του 1875. Ο πατέρας του, Thomas Johann Heinrich Mann, ασχολήθηκε αρχικά με το εμπόριο, ενώ αργότερα εισήλθε στον χώρο της πολιτικής και εξελέγη γερουσιαστής. Η μητέρα του, Júlia da Silva Bruhns, καταγόταν από τη Βραζιλία. Το 1869 η Júlia da Silva Bruhns παντρεύτηκε τον Thomas Johann Heinrich Mann και απέκτησαν πέντε παιδιά: τον Heinrich, τον Thomas, την Júlia, την Carla και τον Viktor.

⁴³³ «[...] Γιατρεύοντας μιὰ πάθηση με φάρμακα [...] οί γιατροί δημιουργοῦν δέκα σὲ ὑγιεῖς ἀνθρώπους, ἐμβολιάζοντάς τους μ' ἓναν παθογόνο παράγοντα χίλιες φορὲς πὸ μολυσματικὸ ἀπ' ὅσο ὅλα τὰ μικρόβια: τὴν ιδέα πὼς εἶναι ἄρρωστοι. Μιὰ τέτοια πεποίθηση, με πολλὴ ἐπιρροὴ πάνω στὴν ἰδιοσυγκρασία ὅλων τῶν ἀνθρώπων, ἐνεργεῖ με ἰδιαίτερη ἀποτελεσματικότητα στοὺς νευρικοὺς. Ἄν τοὺς πείτε πὼς ἓνα κλειστὸ παράθυρο εἶναι ἀνοιχτὸ στὴν πλάτη τους, θ' ἀρχίσουν νὰ φταρνίζονται [...] πὼς ὁ καφὲς τους ἦταν πὸ δυνατὸς ἀπὸ συνήθως, δὲ θὰ κλείσουν μάτι ὅλη νύχτα». Μ. Πroust, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: Η μεριά του Γκερμάντ*, ὁ.π., σελ. 253. «Στην κλινική μου ἄρεσε πολὺ. Μου βάζανε ορούς, μου κάνανε ηλεκτροσόκ, μου μιλούσανε ἄσχημα, μου κάνανε συνέχεια ἐνέσεις». Μ. Καραπάνου, *Ναι*, ὁ.π., σελ. 17.

⁴³⁴ Μ. Πroust, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: Ο ξανακερδισμένος χρόνος*, ὁ.π., σελ. 290.

⁴³⁵ Μ. Πroust, ὁ.π., σελ. 284.

Κατά τη διάρκεια της φοίτησής του στη Μέση Εκπαίδευση ο Thomas Mann αντιμετώπισε πολλές δυσκολίες. Αδυνατούσε να ακολουθήσει τους κανόνες που έθετε το σχολείο, καθώς και να προσαρμοστεί σε ένα περιβάλλον που θεωρούσε ότι τον περιόριζε και τον καταπίεζε. Βρήκε διέξοδο στο λυρικό θέατρο· παρακολούθησε πολλές θεατρικές παραστάσεις, και ήρθε σε επαφή με το έργο του Wilhelm Richard Wagner, το οποίο άσκησε μεγάλη επιρροή στον Γερμανό συγγραφέα⁴³⁶.

Το 1891 η μητέρα του Thomas Mann μαζί με τα αδέρφια του εγκαταστάθηκαν στο Μόναχο· ο ίδιος μετέβη αργότερα στην πόλη του Μονάχου, με το πέρας των γυμνασιακών του σπουδών. Ο θάνατος του πατέρα του απελευθέρωσε τον συγγραφέα συναισθηματικά. Αποφάσισε, έχοντας οικονομική ανεξαρτησία, να στραφεί προς τη λογοτεχνία. Το 1897 προχώρησε στη συγγραφή της νουβέλας *Ο μικρός κύριος Φρίντεμαν*⁴³⁷, ενώ το 1901 εκδόθηκε το μυθιστόρημά του *Οι Μπούντενμπρουκς: Παρακμή μιας οικογένειας*, που είχε ιδιαίτερη απήχηση στο αναγνωστικό κοινό. Δύο χρόνια αργότερα κυκλοφόρησε η νουβέλα του, με έντονο το αυτοβιογραφικό στοιχείο, *Τόνιο Κρέγκερ*, ενώ παράλληλα εκδόθηκε και το έργο του *Τριστάνος* (1903)⁴³⁸.

Εκείνο το χρονικό διάστημα γνώρισε την Katia Pringsheim, η οποία προερχόταν από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα και παντρεύτηκαν το 1905. Απέκτησαν έξι παιδιά τα οποία αγάπησαν τις τέχνες (μουσική, υποκριτική) και ανέπτυξαν μια ιδιαίτερη σχέση με τη λογοτεχνία. Το 1912 εκδίδεται η νουβέλα του *Θάνατος στη Βενετία*. Εκείνο το διάστημα η σύζυγος του Katia Mann νοσηλευόταν στο σανατόριο του Νταβός, γεγονός το οποίο οδήγησε τον πεζογράφο στη συγγραφή του μυθιστορήματος *Το μαγικό βουνό* –έργο το οποίο ολοκληρώθηκε λόγω του πολέμου το 1924⁴³⁹.

⁴³⁶ Ν. Μπίλφελντ, Ν. Γκρούσνικ, «Οι Μαν, μια οικογένεια συγγραφέων», μτφρ. Φ. Μουρίκη, *Το Δέντρο*, τχ. 205 – 206 (2015), σελ. 11-24 (εδώ: σελ. 12, 14).

⁴³⁷ Όπως επισημαίνει η Αναστασία Αντωνοπούλου η υπόθεση της νουβέλας *Ο μικρός κύριος Φρίντεμαν* είναι μείζονος σημασίας, καθώς θα αποτελέσει το *Grundmotiv* –το βασικό θεματικό άξονα για το σύνολο του πεζογραφικού έργου του Thomas Mann. Α. Αντωνοπούλου, «Βασικές θεματικές παράμετροι στο πρώιμο έργο του Τόμας Μαν», *Το Δέντρο*, τχ. 205 – 206 (2015), σελ. 25-28 (εδώ: σελ. 25).

⁴³⁸ G. Pilz, «Τόμας Μαν», στο *Ευρωπαϊκά Γράμματα: Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Α. Ζήρας, Β. Ιβάνοβιτς, Γ. Κιουρτσάκης, Λ. Στεφάνου, Τ. Τσαλίκη – Μηλιώνη, επιμ. Α. Benoit – Dusausoy, G. Fontaine, Τόμος Γ', Αθήνα: Σοκόλης, 1999, σελ. 120 – 128 (εδώ: σελ. 122)

⁴³⁹ Β. Πρωτοπαπάς, «Για το *Μαγικό βουνό*», *Το Δέντρο*, τχ. 205 – 206 (2015), σελ. 68-72 (εδώ: σελ. 69).

Το 1914 ο Thomas Mann ήρθε σε διένεξη με τον αδελφό του Heinrich ο οποίος τον κατηγόρησε ότι είχε υιοθετήσει εθνικιστικές ιδέες και ότι διατηρούσε μία αντι – δημοκρατική στάση. Για τον λόγο αυτό ο Mann έγραψε τους *Στοχασμούς ενός απολιτικού* (1918), ένα βιβλίο μέσα από το οποίο επιχειρούσε να αναδείξει τις δύο διαφορετικές πλευρές της Γερμανίας: τη Γερμανία των τεχνών και τη Γερμανία της πολιτικής⁴⁴⁰.

Το 1929 του απονεμήθηκε το βραβείο Νόμπελ και για ένα μικρό χρονικό διάστημα ζούσε αρμονικά με την οικογένειά του. Με την άνοδο του ναζισμού αναγκάστηκε να μεταναστεύσει αρχικά στη Ζυρίχη και στη συνέχεια στην Αμερική. Τα επόμενα χρόνια θα προχωρήσει στη συγγραφή και την ολοκλήρωση δύο έργων αυτοαναφορικού χαρακτήρα: *Ο Μάριο και ο μάγος* (1930) και *Δόκτωρ Φάουστ* (1947)⁴⁴¹.

Μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και εξαιτίας των πολιτικών εξελίξεων στην Αμερική –επικρατούσε ο Μακαρθισμός– η οικογένεια Mann αποφάσισε να επιστρέψει στην Ευρώπη. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του έλαβε από το Γερμανικό κράτος πολλά βραβεία για το πεζογραφικό του έργο. Πέθανε στις 12 Αυγούστου του 1955 στη Ζυρίχη της Ελβετίας⁴⁴².

Η υποδοχή που επεφύλαξε η κριτική για το μυθιστόρημα του T. Mann *Το μαγικό βουνό* ήταν ιδιαιτέρως θετική. Ο Malcolm Bradbury υποστηρίζει ότι μέσα από το πεζογράφημα διαφαίνεται η κρίση των ηθικών αξιών που χαρακτήριζε την εποχή συγγραφής του έργου, καθώς και η μετάβαση της κοινωνίας από μια κατάσταση ανάπτυξης και ειρήνης, σε μια κατάσταση πολιτικών διενέξεων, συγκρούσεων και βίας. Αξιοσημείωτος είναι, σύμφωνα με τον Bradbury, ο αμφίσημος χαρακτήρας του έργου, καθώς μπορεί να διαβαστεί είτε ως ένα μυθιστόρημα το οποίο απεικονίζει τον κόσμο στην πιο σκοτεινή και νοσηρή πλευρά του είτε ως ένα έργο μέσα από το οποίο διαφαίνεται ένα ψήγμα ελπίδας και αισιοδοξίας για τη διαμόρφωση μιας κοινωνίας, η οποία θα βασίζεται στα ιδεώδη του ανθρωπισμού και στην αγάπη. Σημειώνει χαρακτηριστικά: «[εν. *Το μαγικό βουνό*] μπορεί να λάβει τη μορφή διάγνωσης της αρρώστιας της εποχής ή μορφή της θεραπείας της»⁴⁴³.

⁴⁴⁰ M. Bradbury, *The Modern World: Ten great writers*, London: Penguin Books, 1989, σελ. 107.

⁴⁴¹ Μ. Βανελλεπούττε, «Ο Τόμας Μαν και η παράδοση», μτφρ. Α. Πέτριτς, *Διαβάζω*, τχ. 90 (1984), σελ. 21-25 (εδώ: σελ. 22).

⁴⁴² Ν. Μπίλφελντ, Ν. Γκρούσνικ, «Οι Μαν, μια οικογένεια συγγραφέων», *ό.π.*, σελ. 22-24.

⁴⁴³ M. Bradbury, *The Modern World: Ten great writers*, *ό.π.*, σελ. 108, 119-120.

Ο Ignace Feuerlicht εστιάζει στο ρεαλιστικό στοιχείο του έργου το οποίο, όπως σημειώνει, είναι ευδιάκριτο σε όλο το μυθιστόρημα. Η ατμόσφαιρα που επικρατούσε στο Νταβός, η αδιάφορη, ρατσιστική και ενίοτε σκληρή στάση την οποία τηρούσαν οι γιατροί απέναντι στους ασθενείς τους, αποδίδεται με ακρίβεια και πειστικότητα στο έργο –σε τέτοιο βαθμό– που να δημιουργεί την εντύπωση ότι απώτερος σκοπός του συγγραφέα ήταν να καυτηριάσει και να καταδικάσει τις δύσκολες συνθήκες κάτω από τις οποίες οι ασθενείς ήταν αναγκασμένοι να ζουν, καθώς και τις ιατρικές πρακτικές οι οποίες εφαρμόζονταν στα σανατόρια. Ο Feuerlicht επισημαίνει και το στοιχείο του συμβολισμού, το οποίο συνυπάρχει με τη ρεαλιστική διάσταση του πεζογραφήματος, καθώς η πλειοψηφία των χαρακτήρων του έργου (Κάστορπ, Νάφτα) αλλά και ο ίδιος ο χώρος του σανατορίου, συνιστούν σύμβολα⁴⁴⁴.

Ο Martin Travers δίνει έμφαση στον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί το τρίπτυχο χρόνου – μνήμης – ταυτότητας, αλλά και στην παρουσία του θανάτου που διατρέχει το *Μαγικό βουνό* του T. Mann. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει: «Στο μαγικό βουνό του Μαν δεν υπάρχουν απόλυτα μεγέθη, όπως ο χρόνος, ο χώρος ή το υποκείμενο παρά μόνο ένα [...] ο θάνατος. Αυτός διατρέχει ως μεταφυσική παρουσία ολόκληρο το μυθιστόρημα [...]». Σύμφωνα με τον M. Travers ο T. Mann επιδιώκει να παρουσιάσει, μέσω των μυθιστορηματικών προσώπων του, την «έλλειψη ηθικών αξιών» και την «πνευματική ανομία» που οδηγεί σε αδιέξοδο τον πρωταγωνιστή του μυθιστορήματος Χανς Κάστορπ και τον περιορίζει σε ένα πλαίσιο το οποίο βασίζεται σε δύο πόλους: τον ρηχό ορθολογισμό και τον βαθύ παραλογισμό⁴⁴⁵.

Ο Βασίλης Πρωτοπαπάς υποστηρίζει ότι το πεζογράφημα του T. Mann *Το μαγικό βουνό*, ανήκει όχι μόνο στο είδος του εξελικτικού μυθιστορήματος «Bildungsroman», αλλά ότι μπορεί να χαρακτηριστεί και ως «Zeitroman», καθώς ο συγγραφέας μέσα από το συγκεκριμένο έργο ασκεί κριτική για τα κακώς κείμενα της εποχής του. Στο *Μαγικό βουνό*, όπως επισημαίνει, κυριαρχεί το στοιχείο του μοντερνισμού, το οποίο διαφαίνεται μέσα από τις αναλήψεις, τις προλήψεις, την επιλογή του συγγραφέα άλλοτε να συστέλλει και άλλοτε να διαστέλλει τον χρόνο, καθώς και την ένταξη δευτερευουσών ιστοριών στην κύρια αφήγηση⁴⁴⁶.

⁴⁴⁴ I. Feuerlicht, *Thomas Mann*, Boston: Twayne Publishers, 1968, σελ. 32.

⁴⁴⁵ M. Travers, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία: Από τον Ρομαντισμό ως το Μεταμοντέρνο*, ό.π., σελ. 233-234.

⁴⁴⁶ Β. Πρωτοπαπάς, «Για το *Μαγικό βουνό*», ό.π., σελ. 70.

Όσον αφορά τα σημεία σύγκλισης ανάμεσα στο μυθιστόρημα του T. Mann *Το μαγικό βουνό* και στο συγγραφικό έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου, μπορούμε να επισημάνουμε τα ακόλουθα: Η Μαργαρίτα Καραπάνου εστιάζει στον υποκειμενικό τρόπο με τον οποίο βιώνουν τον χρόνο τα άτομα τα οποία βρίσκονται εγκλεισμένα σε ψυχιατρικές κλινικές. Ο περιορισμός τους σε ένα περιχαρακωμένο και οριοθετημένο πλαίσιο, η καθημερινότητα η οποία χαρακτηρίζεται από την απουσία αλλαγών, η συναναστροφή τους με συγκεκριμένα πρόσωπα τα οποία έχουν καθορισμένους ρόλους και ιδιότητες (γιατρός / ασθενής, υγιής / άρρωστος, φυσιολογικός / τρελός), οδηγεί τους εγκλειστούς στην υιοθέτηση μίας λανθασμένης αντίληψης σχετικά με την πραγματική διάσταση του χρόνου⁴⁴⁷. Ομοίως, στο έργο του T. Mann *Το μαγικό βουνό*, οι ασθενείς που διαμένουν στο σανατόριο βιώνουν τον χρόνο με έναν ιδιότυπο τρόπο. Ο χρόνος συστέλλεται ή διαστέλλεται ανάλογα με την ψυχική κατάσταση στην οποία βρίσκονται, αλλοτριώνεται από την ουσία του, που είναι η κίνηση, χάνει το βασικό χαρακτηριστικό του γνώρισμα, τη διάρκεια, εν κατακλείδι στατικοποιείται⁴⁴⁸.

Και οι δύο συγγραφείς, μέσω της καταγραφής των προσωπικών τους βιωμάτων⁴⁴⁹, ασκούν έντονη κριτική στον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν τα ψυχιατρεία και τα σανατόρια. Ο T. Mann καυτηριάζει τη ρατσιστική στάση την οποία υιοθετούν οι γιατροί

⁴⁴⁷ «Ανεβαίνουμε στα δωμάτιά μας... Εξουθενωμένοι, σαν στρατιώτες μετά από μία μάχη, πίνουμε όλοι νερό, ξαπλώνουμε στα κρεβάτια μας. Νυχτώνει... Medication Time... Μπαίνει μία νοσοκόμα. 'Τα φάρμακά σας', μου λέει. Αφήνομαι στο χρόνο». Μ. Καραπάνου, *Ναι*, ό.π., σελ. 180.

⁴⁴⁸ «'Ναι, ο χρόνος', είπε ο Γιοάχιμ [...]. 'Έχουν έναν τρόπο εδώ να διαχειρίζονται τον ανθρώπινο χρόνο –είναι απίστευτο. Γι' αυτούς τρεις εβδομάδες είναι σαν μια μέρα. Θα δεις. Θα τα μάθεις όλα', είπε και πρόσθεσε: 'Εδώ πάνω αλλάζει κανείς αντιλήψεις'» T. Mann, *Το μαγικό βουνό*, μτφρ. Θ. Παρασκευόπουλος, Τόμος Α', Αθήνα: Εξάντας, 2019, σελ. 14.

⁴⁴⁹ Αναφορικά με το βιοματικό στοιχείο το οποίο είναι ιδιαιτέρως έντονο στο μυθιστόρημα του T. Mann, *Το μαγικό βουνό*, ο Θανάσης Αγάθος σημειώνει σχετικά: «[...] Ο Mann συνθέτει το δικό του μυθιστόρημα στηριγμένος, ως ένα βαθμό, σε προσωπικές εμπειρίες. Το έναυσμα τού δίνει η διαμονή του στο πολυτελές σανατόριο Waldsanatorium στο Νταβός της Ελβετίας κατά το διάστημα Μαΐου-Ιουνίου 1912, όταν είχε επισκεφθεί τη γυναίκα του που νοσηλευόταν εκεί, καθώς υπέφερε από πνευμονική πάθηση, και είχε γνωρίσει την ομάδα των γιατρών που την είχαν αναλάβει και αρκετούς από τους ασθενείς». Θ. Αγάθος, «Ιχνηλατώντας τη μνήμη στο μυθιστόρημα *Το μαγικό βουνό* του Thomas Mann και στο μυθιστόρημα *Ο τροφοδότης* του Πίνδαρου Μπρεδήμα», στο *Γραφές της μνήμης: Σύγκριση – Αναπαράσταση – Θεωρία*, εισαγωγή – επιμέλεια Ζ. Ι. Σιαφλέκης, Αθήνα: Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας – Gutenberg, 2011, σελ. 305-320 (εδώ: σελ. 309).

απέναντι στους ασθενείς τους. Μέσα από έναν αιχμηρό λόγο ο συγγραφέας καταδικάζει τον άτεγκτο τρόπο με τον οποίο συμπεριφέρονται οι γιατροί στους αρρώστους –καθώς πρόθεσή τους δεν είναι να τους θεραπεύσουν– αλλά όπως αναφέρει, μέσω των μυθιστορηματικών προσώπων του, «να τους διαμελίσουν ψυχικά», εξαλείφοντας κάθε ίχνος ανθρώπινης αξιοπρέπειας που τους έχει απομείνει, οδηγώντας τους σε μία κατάσταση ανυπαρξίας⁴⁵⁰. Ακολουθώντας την ίδια πορεία σκέψης, οι γιατροί, σύμφωνα με την Καραπάνου, δρουν κατασταλτικά καθώς δεν εστιάζουν στην θεραπεία των ασθενών, αλλά στην εξόντωσή τους τόσο σε ψυχικό επίπεδο όσο και σε σωματικό⁴⁵¹. Στην πλειοψηφία τους τα μυθιστορηματικά πρόσωπα και των δύο πεζογράφων παρουσιάζονται συναισθηματικά ανάπηρα, ανίκανα να βιώσουν τον έρωτα και την αγάπη. Οι χαρακτήρες των μυθιστορημάτων της Καραπάνου καταστρέφουν κάθε ερωτική σχέση την οποία επιχειρούν να συνάψουν, ενώ πολλές φορές, μέσω των σεξουαλικών τους διαστροφών, εκδηλώνουν αποκλίνουσες συμπεριφορές. Οι ήρωες του Mann στο *Μαγικό βουνό* βιώνουν έναν καταπιεσμένο έρωτα, αγνοούν τις

⁴⁵⁰ «‘Το σανατόριό μας βρίσκεται πιο ψηλά από το χωριό, όπως βλέπεις’, συνέχισε ο Γιοάχιμ. [...] Πιο ψηλά από όλα είναι το σανατόριο Σάτσαλπ εκεί απέναντι, δεν φαίνεται. Το χειμώνα αναγκάζονται να κατεβάζουν τα πτώματά τους με έλκηθρο γιατί οι δρόμοι δεν είναι βατοί’. ‘Τα πτώματά τους; Α, κατάλαβα! Έλα τώρα!’ φώναξε ο Χανς Κάστορπ. [...] ‘Στο έλκηθρο! Και μου το λες έτσι σαν να μη συμβαίνει τίποτε; Έχεις γίνει τελείως κυνικός σ’ αυτούς τους πέντε μήνες!’ [...] ‘Γιατί κυνικός; Τα πτώματα δεν τα νοιάζει καθόλου... Είναι όμως δυνατό να γίνει κανείς κυνικός εδώ σε μας. Κι ο ίδιος ο Μπέρνς είναι ένας γερο-κυνικός – παρεμπιπτόντως, ένας καταπληκτικός τύπος [...] και λαμπρός χειρούργος όπως φαίνεται-θα σου αρέσει. Μετά είναι και ο Κροκόφσκι, ο βοηθός [...]. Στο φυλλάδιο η δραστηριότητα του επισημαίνεται ιδιαίτερος. Κάνει ψυχικό διαμελισμό στους ασθενείς’». T. Mann, *Το μαγικό βουνό*, Τόμος Α’, ό.π., σελ. 17-18.

⁴⁵¹ Η Μαργαρίτα Καραπάνου μέσα από το *Μήπως;* κατηγορεί τους γιατρούς για τον απάνθρωπο, αλαζονικό και αδιάφορο τρόπο με τον οποίο συμπεριφέρονται στα ψυχικά διαταραγμένα άτομα. Σημειώνει σχετικά: «[...] Όχι μόνο δεν υπάρχει αγάπη, υπάρχει και ένας εσωτερικός ρατσισμός που λέει, από τη μία είναι οι γιατροί κι από την άλλη οι τρελοί. Τα ’χω ζήσει αυτά στο πετσί μου και τα ’χω γράψει στο *Ναι*. Είναι κάτι που σε διαλύει, γιατί αισθάνεσαι σαν σκουλήκι. Σε κάνουν να αισθάνεσαι σαν σκουλήκι στη *Μεταμόρφωση* του Κάφκα». Μ. Καραπάνου, Φ. Τσαλίκου, *Μήπως;*, ό.π., σελ. 59. «Στην κλινική, έχω κατάθλιψη. Δε μιλάω καθόλου. [...] Βλέπω το κοριτσάκι που πηδούσε πάνω στην καρέκλα και δεν μπορούσε να σταματήσει. Τώρα, την έχουνε παστώσει στα φάρμακα, τα μάτια της είναι κλειστά και κλαίει ασταμάτητα. [...] Οι νοσοκόμες κυκλοφορούν ανάμεσα στους αρρώστους. Είναι σκληρές και ανελέητες, τα πρόσωπά τους μοιάζουν με παγωμένες μάσκες. Μοιράζουν τα φάρμακα και γελάνε μεταξύ τους...». Μ. Καραπάνου, *Ναι*, ό.π., σελ. 181.

αληθινές ερωτικές τους επιθυμίες, δημιουργούν σεξουαλικά απωθημένα και ενώ φαινομενικά κυριαρχούν στο πάθος τους, τελικά ασθενούν ψυχικά και σωματικά⁴⁵².

Με έντονο το στοιχείο της αυτοαναφορικότητας οι δύο δημιουργοί εστιάζουν στον καθοριστικό ρόλο που διαδραματίζει η λογοτεχνία στον τρόπο σκέψης και στην πορεία ζωής που ακολουθεί ένα άτομο μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται. Τόσο για τον Thomas Mann όσο και για τη Μαργαρίτα Καραπάνου η επιλογή τους να γίνουν συγγραφείς ήταν απόφαση ζωής, καθώς μέσω της γραφής, τους δόθηκε η δυνατότητα να απαλλαχθούν από τα φαντάσματα του παρελθόντος, να αντιμετωπίσουν τους φόβους τους και να αποκαλύψουν άγνωστες πτυχές από τη ζωή τους⁴⁵³.

⁴⁵² «[...] Μόνο που αυτή η νίκη της αγνότητας ήταν μονάχα φαινομενική και πύρρεια, γιατί η ερωτική προσταγή δεν άφηνε να τη φιμώσουν, να τη βιάσουν, ο καταπιεσμένος έρωτας δεν ήταν νεκρός, ζούσε, εξακολουθούσε να αναζητά και στο σκοτάδι, και στο πιο απόκρυφο, να εκπληρωθεί, διαρρήγγυε το φραγμό της αγνότητας και επανεμφανιζόταν, αν και σε παραλλαγμένη, αγνώριστη μορφή... Και ποια ήταν η μορφή και η μάσκα, με την οποία επανεμφανιζόταν ο αποκλεισμένος και καταπιεσμένος έρωτας; Αυτό ρώτησε ο δρ. Κροκόφκσι και κοίταζε στις σειρές των καθισμάτων [...]. Ε λοιπόν θα έπρεπε και αυτό να το πει ο ίδιος, αφού είχε πει τόσα. [...] Στη μορφή της ασθένειας! Το σύμπτωμα της ασθένειας ήταν καλυμμένη ερωτική δραστηριότητα και κάθε αρρώστια παραλλαγμένος έρωτας». T. Mann, *Το μαγικό βουνό*, Τόμος Α, ό.π., σελ. 213-214. «Ο Mark ήθελε τον Dane. Τον ήθελε πολύ, τον ήθελε καιρό. Ο Dane ήταν σχεδόν παιδί, έμοιαζε με λύκο, με νυφίτσα. Ερχότανε στο μπαρ απ' τις οχτώ κι έφευγε τα χαράματα. Είχε πάει με όλους, αλλά στον Mark έλεγε όχι. 'Θέλω να σε ζωγραφίσω'. 'Όχι', έλεγε ο Dane αλλά τον κοίταζε προκλητικά. Ο Dane έπινε πορτοκαλάδα. Ποτέ αλκοόλ. 'Δεν μ' αφήνουν οι γονείς μου', έλεγε. Ο Dane έγινε έμμονη ιδέα για τον Mark. [...] 'Γιατί με τους άλλους και όχι με εμένα;' φώναζε. 'Γιατί έτσι γουστάρω' απαντούσε ήρεμα και γλυκά ο Dane. Ο Dane τους ξετρέλαινε όλους. [...] Ο Dane δεν ήταν αντικείμενο. Αυτός διάλεγε τους εραστές του. Ο Dane ήταν ο Dane». M. Καραπάνου, *Ο Υπνοβάτης*, ό.π., σελ. 220.

⁴⁵³ «[...] Αυτό ήταν [εν. η λογοτεχνία] που ξυπνούσε την κατανόηση για κάθε τι ανθρώπινο, που προωθούσε την αποδυνάμωση και διάλυση βλακωδών αξιολογήσεων και πεποιθήσεων, που προκαλούσε την ηθοπλασία τον εξευγενισμό και τη βελτίωση του γένους των ανθρώπων. Δημιουργώντας τη μέγιστη ηθική λεπτότητα και ευαισθησία, παιδαγωγούσε ταυτόχρονα, χωρίς να φανατίζει, στην αμφισβήτηση, στη δικαιοσύνη, στην ανεκτικότητα. Η καθαρτική, εξαγνιστική επίδραση της λογοτεχνίας, η καταστροφή του πάθους μέσω της γνώσης και του λόγου, η λογοτεχνία ως οδός προς την κατανόηση, τη συγχώρεση και την αγάπη, η λυτρωτική δύναμη της γλώσσας, το λογοτεχνικό πνεύμα ως ευγενέστατη μορφή του ανθρώπινου πνεύματος εν γένει [...]». T. Mann, *Το μαγικό βουνό*, μτφρ. Θ. Παρασκευόπουλος, Τόμος Β', Αθήνα: Εξάντας, ²1995, σελ. 307-308. «[...] ο πόθος του Alan για τις μυστικές αυτές ώρες της γραφής έπαιρνε διαστάσεις ανεξέλεγκτες, σαν να άναβε ολόκληρος, σαν να παίρνανε φωτιά τα σπλάχνα του, σαν να τον έπαινε μια εσωτερική αλλεργία απ' την οποία

Οι δύο συγγραφείς προσεγγίζουν υπαρξιακά ζητήματα με έναν ιδιαίτερο τρόπο, καθώς οι χαρακτήρες των πεζογραφημάτων αδυνατούν να κατανοήσουν το βαθύτερο νόημα της ζωής. Ως εκ τούτου εκφράζουν έκδηλα την πρόθεσή τους για παραίτηση από στοχοθεσία, υψηλές προσδοκίες και οράματα. Η ηρωίδα της Μαργαρίτας Καραπάνου στην *Κασσάνδρα και τον Λύκο* ζει εγκλωβισμένη στον δικό της κόσμο, παραιτημένη, αρνούμενη να επικοινωνήσει με το στενό κοινωνικό της περιβάλλον. Επίσης και τα μυθοπλαστικά πρόσωπα του Thomas Mann στο *Μαγικό βουνό* φοβούνται να έρθουν σε επαφή με τη ζώσα κοινωνική πραγματικότητα και προτιμούν να παραμείνουν στο κλειστό περιβάλλον του σανατορίου, στον δικό τους μικρόκοσμο⁴⁵⁴.

Ο Thomas Mann και η Μαργαρίτα Καραπάνου κατόρθωσαν, μέσα από τη διαδικασία της γραφής, να οδηγηθούν σε μία εξελικτική πορεία, σε μία πορεία μαθητείας, να ωριμάσουν τόσο σε διανοητικό όσο και σε ψυχικό επίπεδο. Μέσω του πρωταγωνιστή του Χανς Κάστορπ ο Thomas Mann σημειώνει σχετικά: «[...] Δεν έπληξα καθόλου –άλλωστε γίνονται τόσα πολλά σε σας εδώ πάνω. [...] Κι όμως, από την άλλη μεριά έχω ένα συναίσθημα σαν να μην ήμουν μόνο μια μέρα εδώ, αλλά πολύ περισσότερο– σχεδόν, σαν να είχα γίνει μεγαλύτερος και σοφότερος εδώ, έτσι μου φαίνεται»⁴⁵⁵.

θα 'σκαγε αν δεν έβρισκε το αντίδοτο και το μόνο αντίδοτο ήτανε το γράψιμο [...]». Μ. Καραπάνου, *Ο Υπνοβάτης*, ό.π., σελ. 102.

⁴⁵⁴ «[...] Σας αρέσουν οι ιστορίες –θα μπορούσα να σας διηγηθώ πολλές. Θα μπορούσα να σας διηγηθώ για το γιο και σύζυγο που ήταν έντεκα μήνες εδώ και που τον γνώριζα. [...] Πήρε δοκιμαστικά εξιτήριο, λόγω βελτίωσης της κατάστασής του, επέστρεψε στο σπίτι του στην αγκαλιά των δικών του [...] Όλη την ημέρα ήταν ξαπλωμένος με το θερμόμετρο στο στόμα και δεν ήξερε τίποτε άλλο. 'Δεν καταλαβαίνετε εσείς', έλεγε. 'Για να το καταλάβεις πρέπει να έχεις ζήσει επάνω, για να ξέρεις τι πρέπει να κάνεις. Δεν έχετε ιδέα εδώ κάτω'. Στο τέλος η μητέρα του αποφάσισε: 'Πήγαινε πάλι επάνω. Εσύ έχεις τελειώσει πια εδώ'. Και πήγε πάλι επάνω. Επέστρεψε στον 'τόπο του' –το ξέρετε φαντάζομαι, το λένε 'τόπο τους' όσοι έζησαν κάποτε εδώ». T. Mann, *Το μαγικό βουνό*, Τόμος Α', ό.π., σελ. 330. «Ωσπου να πω μια λέξη βραδιάζει, καμιά φορά και ξημερώνει. [...] Η γιαγιά γεμίζει ανησυχίες, φουσκώνει σαν παγόνη. 'Πες το, παιδί μου, πες το', κι όλο με καλοπιάνει. [...] Το κεφάλι μου φτιάχνει ένα όχι σαν αβγό. Τώρα και λίγες ημέρες μουγκάθηκα τελείως. Οι λέξεις γδέρνουν, το λαιμό μου σαν παπούτσια, ματώνω, αλλά δεν βγαίνει τίποτα. [...] Όταν είμαι μόνη μου, μιλάω ασταμάτητα. Στις κούκλες μου [...] στους τοίχους, στις πόρτες, τίποτα δεν με σταματά. [...] Μπροστά στην οικογένεια, οι λέξεις μικραίνουν, γίνονται βαριές σαν πέτρες, πέφτουν μέσα μου βαθιά, αδύνατον να τις ξαναπαρέγω» Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, ό.π., σελ. 117, 119.

⁴⁵⁵ T. Mann, *Το μαγικό βουνό*, Τόμος Α', ό.π., σελ. 142.

VIII. Jean – Paul Sartre, *Οι λέξεις*

Η λογοτεχνική διάσταση του σαρτρικού έργου προσείλκυσε το αναγνωστικό ενδιαφέρον της νεαρής Μαργαρίτας Καραπάνου και άσκησε επίδραση στη δική της λογοτεχνική γραφή. Ο Jean – Paul Sartre, φιλόσοφος, πεζογράφος, θεατρικός συγγραφέας, κριτικός της λογοτεχνίας⁴⁵⁶, αλλά και ένας από τους μεγαλύτερους ηγέτες του γαλλικού υπαρξισμού, γεννήθηκε στο Παρίσι το 1905. Ο πατέρας του, Jean – Baptiste Sartre ήταν αξιωματικός του ναυτικού. Η μητέρα του, Anne – Marie Schweitzer, καταγόταν από την Αλσατία. Ο θάνατος του πατέρα του το 1906 δημιούργησε ιδιαίτερες συνθήκες διαβίωσης για τον Jean – Paul Sartre. Το 1917 η Anne – Marie Schweitzer παντρεύτηκε τον Joseph Mancy με τον οποίο ο Sartre συγκρούστηκε αρκετές φορές. Μετά το τέλος των εγκύκλιων σπουδών του, ο Sartre πέτυχε στις εξετάσεις της École Normale Supérieure όπου γνώρισε τον Paul Nizan. Την ίδια περίοδο ήλθε σε επαφή με το έργο των René Descartes, Baruch Spinoza, Jean – Jacques Rousseau, Karl – Heinrich Marx, Sigmund Freud. Το 1929 γνωρίστηκε με τη Simone de Beauvoir και δύο χρόνια αργότερα διορίστηκε καθηγητής φιλοσοφίας στο λύκειο της Χάβρης⁴⁵⁷.

Το 1936 δημοσιεύθηκε το πρώτο του φιλοσοφικό έργο *Η Φαντασία*, ενώ δύο χρόνια αργότερα εκδόθηκε το πρώτο του μυθιστόρημα *Η Ναυτία* –έργο μέσα από το οποίο ήταν έκδηλη η επιρροή του υπαρξισμού⁴⁵⁸. Το 1939 κυκλοφόρησε η συλλογή διηγημάτων του *O*

⁴⁵⁶ Σύμφωνα με τον Jean – Jacques Brochier, ο Jean – Paul Sartre στα κριτικά κείμενά του επιδίωκε να διερευνήσει την περίπλοκη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στον συγγραφέα και το έργο του. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Brochier: [...] οι δύο βασικοί πόλοι της σαρτρικής κριτικής είναι η γραφή ως νεύρωση από τη μια, από την άλλη η κριτική ως ολική γνώση του ανθρώπου». Ως εκ τούτου, ο Jean – Paul Sartre, σύμφωνα με τον Jean – Jacques Brochier, μέσα από τη μελέτη του για το έργο του Charles Baudelaire και του Gustave Flaubert εστιάζει στη μελέτη του προσώπου ως νευρωτικού και μετέπειτα ως συγγραφέα, καθώς και στην επιλογή του συγγραφέα να ξεπεράσει τη νεύρωσή του μέσω της γραφής. Ζ. Ζ. Μπροσιέ, «Ο Σαρτρ κριτικός της λογοτεχνίας», μτφρ. Π. Παπαδόπουλος, *Διαβάζω*, τχ. 127 (1985) σελ. 59-61 (εδώ: σελ. 59-60).

⁴⁵⁷ Π. Παπαδόπουλος, «Χρονολόγιο Σαρτρ», *Διαβάζω*, τχ. 127 (1985), σελ. 12-25 (εδώ: σελ. 12-15).

⁴⁵⁸ Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Arnold P. Hinchliffe, οι υπαρξιστές είχαν κατηγορηθεί ότι είχαν συνεχώς την πρόθεση να «δραματοποιούν» καθημερινές καταστάσεις, και ότι είχαν υιοθετήσει μια πεσιμιστική αντίληψη για τη ζωή, καθώς διατείνονταν ότι ζούσαν «χωρίς λόγο ύπαρξης σε ένα δύσκολο κόσμο». Α. Ρ. Hinchliffe, *Το Παράλογο*, μτφρ. Ε. Μοσχονά, Αθήνα: Ερμής, 1972, σελ. 41. Ο Αλέξης Ζήρας εστιάζει στην

τοίχος, ενώ την περίοδο 1945-1949 εκδόθηκε το πολύτομο έργο του *Οι δρόμοι της ελευθερίας*⁴⁵⁹. Το 1947 δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Les temps modernes*⁴⁶⁰ η μελέτη του *Τι*

έννοια της *ευθύνης* που διέκρινε τη φιλοσοφία του υπαρξισμού. Οι υπαρξιστές, σύμφωνα με τον Ζήρα, υποστήριζαν ότι κάθε άτομο είναι υπεύθυνο για τις επιλογές τις οποίες κάνει, τις αποφάσεις τις οποίες λαμβάνει, καθώς και την πρόθεσή του να αναζητήσει άλλοι για τις επιλογές στις οποίες προβαίνει σε ιδέες ή θρησκείες. Εν τούτοις, σύμφωνα με τον Ζήρα, οι υπαρξιστές δεν απαξιώνουν την επίδραση του περιβάλλοντος στο άτομο, τις κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες που διαμορφώνουν τα όρια ανάμεσα στη «δράση» και την «πρόθεση» του ατόμου. Οι εν λόγω συνθήκες επηρεάζουν, για τους υπαρξιστές, τον τρόπο με τον οποία δρα το άτομο και επιβεβαιώνουν την άποψη ότι πολλές φορές το άτομο δεν προβαίνει σε επιλογές τις οποίες επιθυμεί διακαώς, αλλά οδηγείται σε καταστάσεις τις οποίες δεν είχε καν σκεφθεί ότι θέλει ή επιθυμεί. Α. Ζήρας, *Θεωρία μορφών*, Αθήνα: Πλέθρον, 1978, σελ. 150.

⁴⁵⁹ Σύμφωνα με τον Γ. Π. Πεφάνη στην εν λόγω τριλογία ο φιλοσοφικός στοχασμός κυριαρχεί σε τέτοιο βαθμό που να φαίνεται ότι η πρόζα: «έξυπηρετεί σκοπούς μη – λογοτεχνικούς». Γ. Π. Πεφάνης, «Ένα φιλοσοφικό τρίπτυχο στη λογοτεχνία: ‘Les Chemins de la liberté’ του Jean – Paul Sartre», *Νέα Εστία*, τχ. 1482 (1989), σελ. 467-477 (εδώ: σελ. 467). Όσον αφορά τη σχέση ανάμεσα στη φιλοσοφία και στη λογοτεχνία οι René Wellek και Austin Warren σημειώνουν ότι στην αγγλική λογοτεχνία και δη στο έργο του Shelley είναι αρχικά έκδηλη η επιρροή από τους Γάλλους φιλοσόφους του 18^{ου} αιώνα, ενώ σε μεταγενέστερα έργα του, ο Shelley έχει επηρεαστεί από τις ιδέες του Spinoza, του Berkeley και του Πλάτωνα. Στη γερμανική λογοτεχνία, κατά την περίοδο του Ρομαντισμού, οι ιδέες του Fichte, του Schelling και του Hegel κυριαρχούν σε πολλά ποιήματα, ενώ στη ρωσική λογοτεχνία συγγραφείς όπως οι Dostoevsky και Tolstoy αντιμετωπίστηκαν από διάφορους μελετητές (Rozanov, Shestov κ.ά.) περισσότερο ως φιλόσοφοι παρά ως πεζογράφοι. R. Wellek, A. Warren, *Θεωρία λογοτεχνίας*, ό.π., σελ. 143-114. Βλ. επίσης και την εξαιρετική μελέτη του Καθηγητή Φιλοσοφίας Philippe Sabot *Φιλοσοφία και Λογοτεχνία: Προσεγγίσεις και διακυβεύματα ενός ζητήματος*, μέσα από την οποία ο μελετητής σημειώνει τις αντικρουόμενες απόψεις που υπήρχαν σχετικά με τη συνύπαρξη Φιλοσοφίας και Λογοτεχνίας. Σύμφωνα με τον Sabot ο Kant υποστηρίζει ότι «[...] υπό μία έννοια η φιλοσοφία, οφείλει να μένει σε απόσταση από κάθε συμβιβασμό με την τέχνη», εν αντιθέσει με τον Marquet ο οποίος διατείνεται ότι είναι μείζονος σημασίας και δείγμα υψηλής συγγραφικής ικανότητας να μπορεί ένας συγγραφέας μέσα από το πεζογράφημά του να παρουσιάζεται ως «ένας δυνάμει στοχαστής». P. Sabot, *Φιλοσοφία και Λογοτεχνία: Προσεγγίσεις και διακυβεύματα ενός ζητήματος*, (εισαγωγή – μετάφραση – σημειώσεις) Γ. Πρελορέντζος, Αθήνα: Gutenberg, 2017, σελ. 186.

⁴⁶⁰ Το περιοδικό *Les temps modernes* ιδρύθηκε το 1945 από τους Jean – Paul Sartre, Simone de Beauvoir και Maurice Merleau – Ponty. Έργα των τριών ιδρυτών του περιοδικού δημοσιεύθηκαν για πρώτη φορά στο εν λόγω περιοδικό: *Τι είναι η λογοτεχνία;* του Sartre, *Το δεύτερο φύλο* της Beauvoir, καθώς και πολλά από τα φιλοσοφικά και πολιτικά κείμενα του Ponty. Αν και τα περισσότερα άρθρα του περιοδικού εστίαζαν στην πολιτική, την οικονομία και την κοινωνιολογία, οι συντάκτες του περιοδικού επέλεξαν να αναδείξουν και λογοτεχνικά έργα των Samuel Beckett, André Gide κ.ά. S. Michelman, *The A to Z of Existentialism*, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2010, σελ. 311-312.

είναι η λογοτεχνία,⁴⁶¹ και πέντε χρόνια αργότερα η δεύτερη μελέτη του ο Άγιος Ζενέ: *Κωμωδός και μάρτυρας*⁴⁶².

Στα θεατρικά του έργα *Οι μύγες* (1943), *Νεκροί χωρίς τάφο* (1946) και *Τα βρώμικα χέρια* (1948) ο Sartre πραγματεύθηκε τη σχέση ανάμεσα στη δέσμευση και την ελευθερία του ατόμου, ενώ μέσα από το έργο του *Κεκλεισμένων των θυρών* (1944) ανέδειξε τον βαθμό επιρροής που μπορούσαν να ασκήσουν τα πρόσωπα που πλαισιώνουν ένα άτομο στη δημιουργία της αυτοεικόνας του⁴⁶³. Την ίδια περίοδο δημοσιεύθηκε και το φιλοσοφικό του έργο *Το είναι και το μηδέν* (1943)⁴⁶⁴. Το 1960, κυκλοφόρησε η *Κριτική του διαλεκτικού λόγου*, ενώ το 1963 δημοσιεύθηκε το αυτοβιογραφικό του κείμενο *Οι λέξεις*⁴⁶⁵. Το 1964 η Σουηδική Ακαδημία απένειμε στον Jean – Paul Sartre το βραβείο Νόμπελ το οποίο όμως ο Sartre αρνήθηκε να παραλάβει. Οι κριτές, μετά την άρνηση του Sartre, επέλεξαν να βραβεύσουν τον Albert Camus. Την περίοδο 1971-1972 εκδόθηκε το τελευταίο και εκτενές

⁴⁶¹ Μέσα από τη μελέτη του *Τι είναι η λογοτεχνία*; ο Sartre μελετά την τέχνη της γραφής, τον ρόλο του συγγραφέα και τη σχέση του με τον αναγνώστη. Σύμφωνα με τον Sartre ο συγγραφέας μέσω των λέξεων: «καταδεικνύει, αποδεικνύει, επιτάσσει, αρνείται, επερωτά, ικετεύει, υβρίζει, πείθει, υπαινίσσεται». Παράλληλα, βρίσκεται σε μια διαρκή δράση, καθώς αποκαλύπτει καταστάσεις, πτυχές του κόσμου τις οποίες επιθυμεί να αλλάξει. Γνωστοποιώντας, μέσω των έργων του, τις καταστάσεις αυτές στους αναγνώστες του, τους στερεί το άλλοθι της άγνοιας. Για τον Sartre δεν μπορεί ο οποιοσδήποτε να γίνει συγγραφέας, καθώς θα πρέπει να διαθέτει το κατάλληλο «ύφος». Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει: «η αρμονία των λέξεων, η ομορφιά τους, η ισορροπία των φράσεων προδιαθέτουν τα πάθη του αναγνώστη χωρίς εκείνος να το αντιλαμβάνεται, τα βάζουν σε κάποια τάξη, όπως η λειτουργία, όπως η μουσική, όπως ένας χορός. Αν ο αναγνώστης φθάσει να εξετάσει τις λέξεις και τις φράσεις αυτές καθαυτές, χάνει το νόημα και το μόνο που απομένει είναι κάποια βαρετά λικνίσματα». J. P. Sartre, *Τι είναι η λογοτεχνία*;, μτφρ. Ε. Τσελέντη, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2006, σελ. 31, 34-35, 38-39.

⁴⁶² Π. Παπαδόπουλος, «Χρονολόγιο Σαρτρ», *ό.π.*, σελ. 17-20.

⁴⁶³ M.Travers, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία: Από τον Ρομαντισμό ως το Μεταμοντέρνο*, *ό.π.*, σελ. 333-334.

⁴⁶⁴ Σύμφωνα με τον Αλέξη Ζήρα μέσα από το εν λόγω έργο, ο Sartre υποστήριζε ότι το γεγονός της γέννησης, καθώς και του θανάτου ενός ατόμου είναι ένα τυχαίο γεγονός, ενώ η περίοδος παραμονής του στον κόσμο αποτελεί δείγμα αδυναμίας. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Ζήρας, οι απόψεις αυτές του Γάλλου υπαρξιστή αποτυπώνουν την εικόνα που έχει για τον σύγχρονο άνθρωπο: «[...] που έχει απωλέσει τα δεσμά του με τη φύση και που έχει απαρνηθεί κάθε θεό». Α. Ζήρας, *Θεωρία μορφών*, *ό.π.*, σελ. 146.

⁴⁶⁵ Το εν λόγω έργο δημοσιεύθηκε αρχικά στο περιοδικό *Temps Modernes*, ενώ εκδόθηκε σε βιβλίο το 1964. Π. Παπαδόπουλος, «Χρονολόγιο Σαρτρ», *ό.π.*, σελ. 22.

έργο του *Ο ηλίθιος της οικογένειας* το οποίο αποτελεί μία μελέτη του Sartre για το πεζογραφικό έργο του Gustave Flaubert⁴⁶⁶. Πέθανε στις 15 Απριλίου του 1980⁴⁶⁷.

Το αυτοβιογραφικό κείμενο⁴⁶⁸ του Jean – Paul Sartre *Οι λέξεις*, έλαβε ιδιαίτερος θετικές κριτικές και γνώρισε την ευρεία αποδοχή του αναγνωστικού κοινού. Ο Jacques Deguy χαρακτήρισε το εν λόγω έργο ένα είδος «αποχαιρετισμού στη λογοτεχνία» από τον Sartre και εστίασε στο κεντρικό θεματικό μοτίβο που είναι η παιδική ηλικία⁴⁶⁹. Σύμφωνα με τον Deguy, ο Sartre, μέσα από τις *Λέξεις*, επιτίθεται στο παιδί που κάποτε υπήρξε, στα στερεότυπα της παιδικής ηλικίας, καθώς και στις οικογενειακές συνθήκες κάτω από τις οποίες ήταν ο ίδιος αναγκασμένος να ζει. Παράλληλα, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο μελετητής, ο Sartre αναγνωρίζει και μια θετική όψη της παιδικής του ηλικίας: την εκμάθηση της γλώσσας και τη διαχείρισή της με έναν άρτιο τρόπο από τον παππού του Charles Schweitzer⁴⁷⁰.

⁴⁶⁶ J. Deguy, «Ζαν – Πωλ Σαρτρ», στο *Ευρωπαϊκά Γράμματα: Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Α. Ζήρας, Β. Ιβάνοβιτς, Γ. Κιουρτσάκης, Λ. Στεφάνου, Τ. Τσαλίκη – Μηλιώνη, επιμ. Α. Benoit – Dusausoy, G. Fontaine, Τόμος Γ, Αθήνα: Σοκόλης, 1999, σελ. 304-311 (εδώ: σελ. 304, 307).

⁴⁶⁷ Π. Παπαδόπουλος, «Χρονολόγιο Σαρτρ», *ό.π.*, σελ. 25. Ο Jean – Paul Sartre τα τελευταία χρόνια της ζωής του αντιμετώπιζε σοβαρά προβλήματα με την όρασή του, γεγονός που του αφαιρούσε τη δυνατότητα από το να διαβάσει και να γράψει. Σε συνέντευξη που είχε δώσει στο περιοδικό *Nouvel Observateur* τον Ιούνιο του 1975 σημείωνε σχετικά: «[...] Έως πρόσφατα ο μόνος λόγος που στήριζε τη ζωή μου ήταν το γράψιμο. Φυσικά, έγραφα όσα είχα έως εκείνη τη στιγμή σκεφθεί αλλά η αποφασιστική στιγμή ήταν η στιγμή που όλα συσσωρεύονταν μέσα μου και μετατρέπονταν σε γραφή. Και τώρα βέβαια μπορώ να σκέπτομαι, όμως αφού δεν μπορώ να γράψω, έχω την εντύπωση ότι η γόνιμη πλευρά της σκέψεώς μου είναι ανάπηρη ή σχεδόν ανάπηρη... πιο σωστά, εκμηδενισμένη». Α. Ζήρας, *Η τέχνη της γραφής στον 20^ο αιώνα*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, σελ. 344.

⁴⁶⁸ Τα κείμενα του λογοτεχνικού αυτοβιογραφικού τύπου, σύμφωνα με την Αν. Καθηγήτρια Ρ. Κακάμπουρα: «[...] γράφονται από λογοτέχνες οι οποίοι συχνά υιοθετούν μυθιστορηματικές τεχνικές αφήγησης, όπως την πλοκή και τη σκηνική δράση. Για τους λογοτέχνες η ανάδειξη του ιδιοσυγκρασιακού ύφους εγγυάται την αυθεντικότητα του λόγου τους [...]». Ρ. Κακάμπουρα, *Αφηγήσεις Ζωής: Η βιογραφική προσέγγιση στη σύγχρονη λαογραφική έρευνα*, Αθήνα: Ατραπός, 2008.

⁴⁶⁹ Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Καθηγητής Δ. Δασκαλάκης: «Η παιδική ηλικία δεν αναφέρεται σε ένα άτομο ή σε ένα παιδί, αλλά επικεντρώνεται στη γενική κατάσταση του να είσαι παιδί. Είναι μία κοινωνική και πολιτισμική έννοια, ιδέα και κατηγορία και σχετίζεται με μία δύσκολα και αυθαίρετα οριζόμενη χρονική φάση της ζωής του ανθρώπου, καθώς ο καθορισμός αυτός γίνεται υποκειμενικά από τους ενήλικες». Δ. Ι. Δασκαλάκης, *Όψεις της παιδικής ηλικίας*, Αθήνα: Διάδραση, 2013, σελ. 17.

⁴⁷⁰ J. Deguy, «Ζαν – Πωλ Σαρτρ», *ό.π.*, σελ. 309.

Ο Francis Jeanson, ακολουθώντας, ως έναν βαθμό, την ερμηνευτική προσέγγιση του Jacques Deguy, αναγνωρίζει το γεγονός ότι ο Sartre επιχειρεί μέσα από τις *Λέξεις*, να αξιολογήσει την παιδική του ηλικία, την οποία όμως, εν αντιθέσει με τον Deguy, ο Jeanson δεν την θεωρεί ως το κυρίαρχο θέμα του αυτοβιογραφικού αυτού πεζογραφήματος. Σύμφωνα με τον μελετητή, ο Sartre ανακαλώντας στη μνήμη την παιδική του ηλικία και αποτυπώνοντάς την συγγραφικά, είχε έναν και μοναδικό σκοπό· να επιβάλει ως ενήλικος «μια σκληρή αναθεώρηση στον εαυτό του». Ο συγγραφέας Jean – Paul Sartre στρέφει το βλέμμα του προς τον μικρό Jean – Paul για να κατανοήσει ότι όλα αυτά τα χρόνια δεν είχε απαλλαγεί από την παρουσία του, αν και είχε απορρίψει τον πατέρα του, καθώς και την παιδική του ηλικία. Σύμφωνα με τον Jeanson, ο Jean – Paul Sartre επεδίωξε και τελικά κατόρθωσε να «επωμιστεί πιο ουσιαστικά τη διάσταση της αυτο – αποδοχής που αποτελεί, διαλεκτικά, την απαραίτητη βάση της κάθε αυτο – άρνησης»⁴⁷¹.

Για τον Jean – Jacques Brochier, *Οι λέξεις*, αφορούν το παιδί Jean – Paul Sartre, καθώς και τις εμπειρίες τις οποίες βίωσε, μεγαλώνοντας σε ένα ιδιότυπο οικογενειακό περιβάλλον. Σύμφωνα με τον μελετητή, μέσα από το εν λόγω έργο, γίνεται αισθητή η απορριπτική στάση που είχε υιοθετήσει ο Sartre όσον αφορά την παιδική του ηλικία, καθώς την είχε ταυτίσει με την έννοια της «αλλοτρίωσης», της «προσποίησης» και της «κωμωδίας». Παράλληλα, όμως, για τον Brochier *Οι λέξεις* εστιάζουν και στον συγγραφέα Jean – Paul Sartre και αναδεικνύουν την άποψη του Γάλλου πεζογράφου ότι για κάθε δημιουργό είναι αναγκαίο να αισθάνεται –μέσω της συγγραφής– ότι αναπαριστά την απουσία και ότι δημιουργεί έναν καινούριο κόσμο, «τον κόσμο των λέξεων»⁴⁷².

Ο Dominick LaCapra εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο αποδίδεται συγγραφικά το ιδιαίτερο οικογενειακό περιβάλλον μέσα στο οποίο μεγάλωσε ο Jean – Paul Sartre: η σχέση

⁴⁷¹ Φ. Ζανσόν, *Ζαν – Πωλ Σαρτρ: Λογοτέχνης – Φιλόσοφος – Αγωνιστής*, μτφρ. Ζ. Σαρή, επιμ. μτφρ. Γ. Κρητικός, Αθήνα: Κέδρος, 1980, σελ. 23, 25. Η Julia Kristeva αναγνωρίζει ότι *Οι λέξεις* εδράζονται πάνω στο δίπολο *λέξεις* και *παιδική ηλικία*. Θεωρεί όμως ότι η σύγκλιση αυτών των δύο πόλων αποτελεί δείγμα νεύρωσης. Επιπρόσθετα υποστηρίζει ότι μέσα από το έργο αυτό ο Sartre επιχειρεί να ελευθερωθεί από όσα είχαν συμβεί πολλά χρόνια πριν και τα οποία η Kristeva χαρακτηρίζει ως ένα είδος τρέλας. J. Kristeva, *Νόημα και μη νόημα της εξέγερσης: Εξουσία και όρια της ψυχανάλυσης*, μτφρ. Ν. Ηλιάδης, Αθήνα: Scripta, 2010, σελ. 342.

⁴⁷² Ζ. Ζ. Μπροσιέ, «Ο φάκελος ‘Σαρτρ’», μτφρ. Β. Σταυροπούλου, *Διαβάζω*, τχ. 127 (1985) σελ. 37-47 (εδώ: σελ. 40).

που είχε αναπτύξει με τον παππού του Charles Schweitzer ο οποίος αποτελούσε το πρότυπο της πατρικής φιγούρας, αλλά και οι σχέσεις που υπήρχαν ανάμεσα στον Jean – Paul Sartre και στους γονείς του: η αδυναμία της μητέρας του να λειτουργήσει δυναμικά, ανεξάρτητα, να αναπληρώσει, εν μέρει, την απουσία του πατέρα του Sartre, αλλά και η πρόθεση του ίδιου του Sartre να ταυτίσει τον θάνατο και την απουσία του πατέρα του με την αίσθηση της ελευθερίας στην πιο αγνή και απόλυτη μορφή της· ένα είδος ελευθερίας το οποίο, σύμφωνα με τον μελετητή, οδήγησε, εν τούτοις, στη δημιουργία ενός απόλυτα υπεύθυνου ατόμου. Επιπρόσθετα, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Dominick LaCapra, αναδεικνύεται η συγγραφή αφενός ως μέσο διαφυγής –από ένα περιβάλλον μέσα στο οποίο ο Sartre ένιωθε ότι ήταν ταυτόχρονα θύμα και θύτης– αφετέρου ως ένα είδος αυτοθεραπείας, σωτηρίας, αποδέσμευσης του Jean – Paul Sartre από τις ενοχές⁴⁷³.

Κοινό θεματικό μοτίβο ανάμεσα στις *Λέξεις* του Jean– Paul Sartre και στο πεζογραφικό έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου είναι οι οικογενειακές σχέσεις. Η απουσία του πατέρα και η απόρριψη της πατρικής φιγούρας από τους πρωταγωνιστές, η ανικανότητα – απροθυμία της μητέρας να ανταποκριθεί στον ρόλο της, αλλά ταυτόχρονα και η αντιστροφή ρόλων ανάμεσα σε μητέρα – παιδί, κυριαρχούν στο πεζογραφικό έργο των δύο συγγραφέων. Τόσο ο Jean – Paul Sartre όσο και η Μαργαρίτα Καραπάνου αντιμετωπίζουν το ιδιότυπο οικογενειακό περιβάλλον μέσα στο οποίο μεγάλωσαν με κριτικό πνεύμα και με κύρια πρόθεση να το αξιολογήσουν μέσα από την οπτική γωνία των ενηλίκων, να προσδιορίσουν τη θέση που είχαν μέσα σε αυτό, αλλά και τη στάση που είχαν κρατήσει τα οικεία πρόσωπα απέναντί τους.⁴⁷⁴

Μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο ο Jean – Paul Sartre στο εν λόγω αφηγηματικό κείμενο ανακαλεί στη μνήμη την παιδική του ηλικία, περίοδο κατά την οποία ο προσπαθούσε να γίνει

⁴⁷³ D. LaCapra, *A Preface to Sartre: A critical introduction to Sartre's literary and philosophical writings*, Ithaca, New York: Cornell University Press 1978, σελ. 187, 191.

⁴⁷⁴ «Δέν υπάρχει καλός πατέρας, είναι κανόνας· κι ἄς μὴν κατηγοροῦμε τοὺς ἄνθρωπους ἀλλὰ τὸ δεσμὸ τῆς πατρότητος ποὺ εἶναι σάπιος. [...] Ἄν ζοῦσε, ὁ πατέρας μου θὰ εἶχε πέσει πάνω μου φαρδὺς – πλατὺς καὶ θὰ μὲ εἶχε συνθλίψει. Γιὰ καλὴ μου τύχη, πέθανε πολὺ νέος». J. P. Sartre, *Οἱ λέξεις*, μτφρ. Ε. Τσολακέλλη, Αθήνα: Άγρα, 2003, σελ. 23. «Εγὼ δεν ξέρω ἀπὸ ποια κοιλία ἔχω βγει. Ἴσως να με γέννησε ἡ γιαγιά, ἡ γιαγιά ἔχει γεννήσει ὅλο τον κόσμον μες στο σπίτι. Νομίζω πως ἔχει γεννήσει καὶ το Στρατηγὸ κι ὅταν τη φωνάζω ‘μπαμπα’ της φυτρώνουν καὶ μουστάκια κάτω ἀπ’ τη μύτη. Ἴσως ὁμως καὶ να ἦρθα στη γη κατευθείαν». Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα καὶ ὁ Λύκος*, ὁ.π., σελ. 124.

αποδεκτός, να υπακούει σε κανόνες, θυσιάζοντας δικές του προσωπικές ενορμήσεις και καθιστώντας τον εαυτό του θύτη και θύμα, προκειμένου να κατορθώσει να ενταχθεί στην κοινωνία των ενηλίκων. Με έντονο το στοιχείο της αυτοαναφορικότητας και με όχημα τις λέξεις εισάγει τον εαυτό του σε μια απομυθοποιούσα πραγματικότητα, καθώς επιλέγει να έρθει σε επαφή με την απώλεια, την απουσία, τη μοναξιά την οποία βίωνε όταν ήταν παιδί. Μέσω της επεξεργασίας των τραυμάτων του οδηγείται σε μια πορεία αυτογνωσίας προκειμένου να ανακαλύψει τον τρόπο με τον οποίο η παιδική του ηλικία –που τόσο πολύ μισούσε και είχε απορρίψει– είχε διαμορφώσει την ταυτότητά του. Κατ' ανάλογο τρόπο και η Μαργαρίτα Καραπάνου, μέσω της συγγραφής, ανακαλεί στη μνήμη την παιδική της ηλικία, κατά τη διάρκεια της οποίας όμως, αντιστεκόταν συνεχώς στην κοινωνία που είχαν διαμορφώσει οι ενήλικες γύρω της, μια κοινωνία ιδιαίτερος σκληρή, πολλές φορές ακόμα και νοσηρή. Η συγγραφέας, μέσω της Κασσάνδρας, το alter ego της, έρχεται σε επαφή με τα παιδικά της τραύματα τα οποία επιχειρεί να διαχειριστεί ως ενήλικας συγγραφέας σε αυτό το βιβλίο, εκφράζοντας παράλληλα ανείπωτες αλήθειες σχετικά με την οδύνη και την ψυχική βία την οποία βίωσε ως παιδί, αλλά και την αίσθηση απομόνωσης, εγκατάλειψης, έλλειψης επικοινωνίας, έννοιες με τις οποίες είχε ταυτίσει την παιδική της ηλικία.

Υπαρξιακά ζητήματα, όπως: *ο θάνατος, η έλλειψη νοήματος για τη ζωή, η μοναξιά, η εγκατάλειψη, η αναζήτηση της ευτυχίας* και η σχέση της με τον χρόνο, κυριαρχούν τόσο στις *Λέξεις* του Jean – Paul Sartre όσο και στο σύνολο έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου. Ο αφηγητής του αυτοβιογραφικού κειμένου του Sartre και η ομώνυμη ηρωίδα στην *Κασσάνδρα και τον Λύκο* αδυνατούν να διαχειριστούν την «ιδιότυπη» ελευθερία την οποία διαθέτουν εξαιτίας της απουσίας των γονεϊκών προτύπων. Αμφισβητούν, αμφιβάλλουν, επιθυμούν να επαναπροσδιορίσουν τη θέση τους στον κόσμο, να κατανοήσουν γιατί πολλές φορές υιοθετούν ρόλους που δεν ταιριάζουν στην ανήλικη ζωή τους. Κυρίως, όμως, επιθυμούν να καταλάβουν για ποιο λόγο βίωσαν την πιο σκληρή πράξη βίας: την *έλλειψη αγάπης*⁴⁷⁵.

⁴⁷⁵ «[...] Μερικές φορές νιώθω τὸ χάδι τοῦ χρόνου ποὺ περνᾷ [...]. Τρεμάμενες στιγμὲς καταρρέουν, μὲ καταποντίζουν καὶ δὲν παύουν ποτὲ νὰ ψυχορραγοῦν· στάσιμες ἀλλὰ ἀκόμα ζωντανές, τὶς σαρώνουμε, ἀντικαθίστανται ἀπὸ ἄλλες, πὶο ἄδολες, τὸ ἴδιο μάταιες· αὐτὲς οἱ ἀηδίες ὀνομάζονται εὐτυχία· ἡ μητέρα μου μοῦ ἐπαναλαμβάνει ὅτι εἶμαι τὸ πιὸ εὐτυχισμένο ἀγοράκι. Πῶς νὰ μὴν τὴν πιστέψω ἀφοῦ εἶναι ἀλήθεια; Τὴν ἐγκατάλειψή μου δὲν τὴ σκέφτομαι ποτέ». J. P. Sartre, *Οἱ λέξεις*, ὁ.π., σελ. 113. «Τὶς Κυριακὲς πιστεύω στο θεό. Ἰδίως τὸ χειμῶνα. Τὶς Κυριακὲς, γεμίζω χαρὲς κι ὁμορφες σκέψεις [...]. Τὶς Κυριακὲς ὅταν ξυπνήσω μου ἔρχεται νὰ γίνω σκύλος, γάτα, ἀκόμη καὶ πουλί, νὰ κελαηδῶ, νὰ βρίσκομαι ψηλὰ στὸν οὐρανὸ ἢ μες στὴ

Τόσο στις *Λέξεις*, όσο και στα μυθιστορήματα της Καραπάνου (*Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, *Ο Υπνοβάτης*) είναι ευδιάκριτη η βαθιά αγάπη που τρέφουν οι δύο συγγραφείς για τα βιβλία, καθώς τους δίνεται η δυνατότητα, κινούμενοι στον ασφαλή χώρο της μυθοπλασίας, να ακολουθήσουν την πορεία των μυθοπλαστικών προσώπων και να διαφύγουν, έστω και προσωρινά, από τη δική τους σκληρή πραγματικότητα. Μέσο διαφυγής, τόσο για τον J. P. Sartre όσο και για τη Μ. Καραπάνου αποτελεί και η συγγραφή: αναζητούν –μέσω της γραφής και της κατασκευής χαρακτήρων– να αναστήσουν μια απουσία, να διαμορφώσουν τα μυθοπλαστικά τους πρόσωπα κατά το δοκούν, χωρίς περιορισμούς και χωρίς όρια, να μην αντιγράψουν την πραγματικότητα, αλλά να την ανακατασκευάσουν, να δημιουργήσουν εν τέλει τον δικό τους κόσμο⁴⁷⁶.

IX. Malcolm Lowry, *Κάτω από το ηφαίστειο*

Τέλος, ο συγγραφέας του μυθιστορήματος *Κάτω από το ηφαίστειο*, Malcolm Lowry, με έναν ιδιότυπο τρόπο επηρέασε τον τρόπο σύλληψης των δικών της εικόνων. Ο Malcolm

θάλασσα, να 'μαι ψάρι και με φίλους να παίζω κρυφτό μέσα στα φύκια. Τις Κυριακές όλα είναι έτοιμα ν' αλλάξουν: το τραπέζι να λέγεται καρέκλα, το ρολόι νερό, κι εγώ να γίνω άλλη. [...] Τις Κυριακές, η γιαγιά δεν μυρίζει υπνίλα όταν με φιλάει, ο παππούς δεν μοιάζει με κρεμάστρα. Το σπίτι μαλακώνει, γίνεται καλό». Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, ό.π., σελ. 152.

⁴⁷⁶ «Οί επισκέπτες μᾶς ἀποχαιρετοῦσαν, ἔμενα μόνος μου, δραπετεύα ἀπ' αὐτὸ τὸ κοινότοπο κοιμητήριό καὶ πήγαινα νὰ συναντήσω τὴ ζωὴ καὶ τὴν τρέλα στὰ βιβλία. [...] Ὡς συγγραφέας, ὁ ἥρωας ἤμουν καὶ πάλι ἐγώ, προέβαλα σὲ κείνον τὰ ἐπικά μου ὄνειρα. [...] Ἦταν ἡ κούκλα μου, τὸν ὑπέτασσα στὶς ιδιοτροπίες μου, μποροῦσα νὰ τὸν ὑποβάλω σὲ δοκιμασίες, νὰ τοῦ τρυπήσω τὸ πλευρὸ μὲ ἓνα δόρυ καὶ ὕστερα νὰ τὸν φροντίσω ὅπως μὲ φρόντιζε ἡ μητέρα μου, νὰ τὸν γιατρέψω ὅπως μὲ γιάτρευε ἐκείνη». J. P. Sartre, *Οἱ λέξεις*, ό.π., σελ. 63, 175-176. «[...] Ὅταν του μίλαγε ἡ Deby γι' αὐτὸ το φωτεινὸ δωμάτιο, ὁ Alan σκεφτόταν τὴ λεκιασμένη μεταξωτὴ ρόμπα τοῦ Balzac, τὸ σκοτεινὸ δωμάτιο, τὴν καφετιέρα, αἰώνια ζεστὴ πάνω στο γκάζι, κι αὐτὴ τὴν αἰώνια νύχτα με τὶς κλειστὲς κουρτίνες καὶ τὸ χέρι του νὰ τρέχει ἀσταμάτητα πάνω στο χαρτί, κι αὐτὸς ὁ καφές, μ' αὐτὴ τὴ νύχτα, 'κάνουμε τὶς ιδέες νὰ ῥχονται καλπάζοντας', ὅπως ἔλεγε ὁ ἴδιος, καὶ μ' αὐτὴ τὴν εἰκόνα, καὶ καμιά ἄλλη, ὁ πόθος τοῦ Alan γιὰ τὶς μυστικὲς αὐτὲς ὥρες τῆς γραφῆς ἐπαιρνε διαστάσεις ἀνεξέλεγκτες, σαν νὰ ἀνάβε ολόκληρος, σαν νὰ παίρνανε φωτιά τα σπλάχνα του, σαν νὰ τὸν ἐπίανε μὴ εσωτερικὴ ἀλλεργία ἀπ' τὴν ὁποία θὰ 'σκαγε ἀν δὲν ἐβρίσκε το ἀντίδοτο καὶ τὸ μόνο ἀντίδοτο ἦτανε τὸ γράψιμο, που πάντα τοῦ ζέφευγε κι ἔμενε με τὴν εἰκόνα τοῦ Balzac που φούντωνε, μεγάλωνε, θρόιζε μέσα στο κεφάλι του [...]». Μ. Καραπάνου, *Ο Υπνοβάτης*, ό.π., σελ. 102.

Lowry γεννήθηκε στο Νιου Μπράιτον της Αγγλίας, το 1909. Μεγάλωσε μέσα σε ένα εύπορο οικογενειακό περιβάλλον και παρακολούθησε μαθήματα στο σχολείο Λέυς στο Καίμπριτζ. Με την ολοκλήρωση της φοίτησής του στην υποχρεωτική εκπαίδευση αποφάσισε να ταξιδέψει με ένα εμπορικό πλοίο, το οποίο θα ξεκινούσε από το Λίβερπουλ και θα έφτανε στην Άπω Ανατολή. Παρά τις αντιρρήσεις του πατέρα του, ο Lowry πραγματοποίησε το ταξίδι εργαζόμενος στο πλοίο ως ναύτης. Την εμπειρία του αυτή αποτύπωσε στο πρώτο του μυθιστόρημα *Ουλτραμαρίν*, το οποίο εκδόθηκε το 1933⁴⁷⁷. Την επόμενη χρονιά ταξίδεψε στο Παρίσι και στη Νέα Υόρκη. Εκείνη την περίοδο ολοκλήρωσε τη συγγραφή του πεζογραφήματος *Ταξιδεύοντας άδειος στη Λευκή θάλασσα* (1936)⁴⁷⁸. Μετά το διαζύγιο του εγκαταστάθηκε στον Καναδά όπου αρχίζει να γράφει το μυθιστόρημα *Κάτω από το ηφαίστειο* –έργο αυτοβιογραφικού χαρακτήρα– το οποίο κυκλοφόρησε το 1947⁴⁷⁹. Πέθανε το 1957 στο Σάσσεξ. Μετά τον θάνατό του εκδόθηκε ένα μεγάλο μέρος του πεζογραφικού του έργου· η συλλογή διηγημάτων, *Εισάκουσόν μας, Κύριε, εκ των ουρανών ένθα η κατοικία σου* (1962), η συλλογή ποιημάτων η οποία τιλοφορήθηκε *Επιλογή Ποιημάτων* (1962) κ.ά.⁴⁸⁰

Το μυθιστόρημα του Lowry *Κάτω από το ηφαίστειο* –έργο ορόσημο στην πεζογραφική παραγωγή του συγγραφέα– έλαβε ιδιαίτερος θετικές κριτικές. Ο Ronald Binns εστιάζει στην ιδιότυπη μορφή της γλώσσας του πεζογραφήματος. Αν και το έργο είναι γραμμένο στα αγγλικά, εν τούτοις ο συγγραφέας ενσωματώνει –σε πολλά σημεία του μυθιστορήματος– φράσεις από άλλες γλώσσες (γαλλικά, λατινικά, ισπανικά) προκειμένου να προσδώσει στο έργο την αίσθηση του ανοίκειου και να αποδώσει ακόμα και τις πιο σκοτεινές πτυχές του ασυνειδήτου. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Binns: «*Κάτω από το ηφαίστειο* πρέπει να είναι το μοναδικό αγγλικό μυθιστόρημα το οποίο τελειώνει με τρεις φράσεις στα ισπανικά»⁴⁸¹.

⁴⁷⁷ H. Blamires, *Twentieth – Century English Literature*, London: Macmillan Education, ²1986, σελ. 205.

⁴⁷⁸ Φ. Δ. Δρακονταείδης, «Εισαγωγή», Μ. Λόουρυ, *Κάτω από το ηφαίστειο*, μτφρ. Μ. Λώμη, Αθήνα: Αστάρτη, 1983, σελ. 10.

⁴⁷⁹ Σύμφωνα με τον Malcolm Bradbury στο μυθιστόρημα *Κάτω από το ηφαίστειο* αποτυπώνεται η συναισθηματική κατάρρευση την οποία βίωσε ο Lowry μετά το διαζύγιο του με την πρώτη σύζυγό του Jan Gabriel όταν ήταν στο Μεξικό, ο εθισμός του με το αλκοόλ και η σύλληψή του από την αστυνομία του Μεξικού ως υπόπτου για κατασκοπεία. M. Bradbury, «Lowry as a Modernist», *Malcolm Lowry. Under the Volcano: A casebook*, επιμ. G. Bowker, London: Macmillan, 1987, σελ. 79-90 (εδώ: σελ. 85).

⁴⁸⁰ H. Blamires, *Twentieth-Century English Literature*, ό.π., σελ. 206.

⁴⁸¹ R. Binns, *Malcolm Lowry*, London and New York: Methuen, 1984, σελ. 31.

Αξιοσημείωτος είναι και ο αινιγματικός χαρακτήρας του έργου. Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται οι ήρωες του πεζογραφήματος δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να παρακολουθήσει τη συμπεριφορά τους και να διακρίνει το κοινωνικό τους υπόβαθρο. Εν τούτοις ο αναγνώστης για πολλές από τις πράξεις τους –όπως ο εθισμός του πρωταγωνιστή στο αλκοόλ– αδυνατεί να διακρίνει τα βαθύτερα αίτια, καθώς ο συγγραφέας αποφεύγει να δώσει σαφείς ερμηνείες⁴⁸². Η ουσία όμως του έργου, σύμφωνα με τον Binns, κρύβεται στον τίτλο του *Κάτω από το ηφαίστειο*. Στον εν λόγω τίτλο υποδηλώνονται οι ανεκπλήρωτες επιθυμίες, οι τραυματικές εμπειρίες του παρελθόντος, οι απωθημένες διαθέσεις, οι «κρυφές δυνάμεις» οι οποίες είναι έτοιμες «να ανέλθουν στην επιφάνεια, να ξεσπάσουν και να καταστρέψουν»⁴⁸³.

Ο Stephen Spender υποστηρίζει ότι ο Malcolm Lowry επιτυγχάνει μέσα από το έργο του να παρουσιάσει με αληθοφάνεια και πειστικότητα, τον τρόπο με τον οποίο σκέφτεται ένα άτομο εξαρτημένο από το αλκοόλ, τα αντικρουόμενα συναισθήματα τα οποία βιώνει, ακόμα και το πώς κινείται⁴⁸⁴. Η τεχνική που διακρίνει το μυθιστόρημα είναι κινηματογραφικού χαρακτήρα. Όπως επισημαίνει ο Spender το έργο χαρακτηρίζεται από συνεχείς αναδρομές στο παρελθόν (flashbacks) και απότομες εναλλαγές εικόνων, οι οποίες προσομοιάζουν με τον τρόπο με τον οποίο διαδέχεται στον κινηματογράφο το ένα πλάνο το άλλο. *Κάτω από το ηφαίστειο* είναι ένα έργο το οποίο έχει άμεση συνάρτηση με την κρίση ηθικών αξιών στις αρχές του εικοστού αιώνα. Ο πρόξενος είναι ένας αντιήρωας ο οποίος μέσα από την προσωπική πορεία που ακολουθεί –και η οποία διακρίνεται από τη συνεχή παραβίαση των ορίων– αντανακλά την εξωτερική πραγματικότητα. Η ασταθής ψυχολογική κατάσταση στην

⁴⁸² R. Binns, *ό.π.*, σελ. 32, 38.

⁴⁸³ R. Binns, *ό.π.*, σελ. 33.

⁴⁸⁴ Σύμφωνα με τον William H. Gass ο Lowry τοποθετώντας τον πρωταγωνιστή του σε μια τέτοια κατάσταση του δίνει τη δυνατότητα: «[...] να πει την αλήθεια [...] και να μην κατηγορηθεί. Μπορεί επίσης να πει ψέματα και να μην κατηγορηθεί.[...] Ανίκανος να προφυλαχτεί –να φάει, να ντυθεί, να κάνει σχέσεις– [...] είναι δικαιολογημένος. [...] Φυσικά, θα κατηγορηθεί για μέθη, και σε αυτή την κατηγορία είναι απολύτως αναγκαίο γι' αυτόν να κριθεί ένοχος, αλλά δεν μπορεί να κατηγορηθεί [...] για το ότι έχασε κουράγιο, δουλειά, έρωτα ή λεφτά, για το ότι είναι ανάξιος, για το ότι είναι οργισμένος: αυτό είναι το βασικό, και ευχαρίστως θα δεχτεί αυτή τη μικρότερη κατηγορία στη θέση των άλλων, αφού είναι επίσης αλήθεια ότι, τη στιγμή της βαθύτερης μέθης του, είναι τρελός, κατεχόμενος, κυριαρχούμενος από προφητικές δυνάμεις [...] και σε αυτή τη βάση, επίσης, είναι δικαιολογημένος... δικαιολογημένος». W. H. Gass, «Malcolm Lowry», μτφρ. Γ. Λαμπράκος, *Κορέκτ*, τχ. 1 (2014), σελ. 30-56 (εδώ: σελ. 32-33).

οποία βρίσκεται ο πρωταγωνιστής, δεν αφορά μόνο τον ίδιο, αλλά και το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο ανήκει⁴⁸⁵.

Ο William H. Gass εστιάζει στην προσπάθεια του Malcolm Lowry να έρθει αντιμέτωπος με το παρελθόν του, όχι τόσο «για να το ξανακερδίσει» αλλά κυρίως «για να το ξαναζήσει και να το καταλάβει». Διακρίνει στο έργο αυτό την πρόθεση του συγγραφέα να σκιαγραφεί με «πιστότητα και ειλικρίνεια» πρόσωπα και γεγονότα. Ο Lowry επισκεπτόταν συχνά ορισμένα μέρη όχι μόνο για να τα αποδώσει με ακρίβεια, αλλά κυρίως για να αναβιώσει στιγμές του παρελθόντος και να τις ενσωματώσει στον ασφαλή χώρο της μυθοπλασίας. Ο Gass αναγνωρίζει ως μειονέκτημα του έργου την πρόθεση του συγγραφέα «[...] να εμψύσει σε κάθε πρόταση τόση σημασία όση κι ένας Σέλλεϋ ή ένας Σαίξπηρ», καθώς και να δώσει σε κάθε σελίδα «[...] την αίσθηση, την εντύπωση, την παρόρμηση, την ανάγκη και το συναίσθημα» ώστε να «αντικαταστήσει ολοκληρωτικά τη συνείδηση του αναγνώστη με την οκνηρή συνείδηση ενός μάγου, ενός μεθύστακα, ενός απατεώνα – με τη δική του». Θεωρεί ότι το *Κάτω από το ηφαίστειο* είναι ένα μυθιστόρημα χωρίς όρια· ένα έργο το οποίο φέρνει τον αναγνώστη αντιμέτωπο με τον εσώτερο εαυτό του, με τις πιο σκοτεινές πτυχές της προσωπικότητάς του και με συναισθήματα τα οποία μπορούν να φτάσουν σε σημείο διαστροφής⁴⁸⁶.

Σχετικά με τον βαθμό επιρροής που άσκησε ο Malcolm Lowry στο έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου μπορούμε να σημειώσουμε τα εξής: Κεντρικό θεματικό μοτίβο στο πεζογραφικό έργο της Καραπάνου είναι η συνειδητή επιλογή των ηρώων της να οδηγούνται –βαθμιαία και βασανιστικά– στην αυτοκαταστροφή. Η Λουΐζα, ένα από τα προσωπεία της συγγραφέως, βιώνει έντονα το συναίσθημα της κατάθλιψης και του ανέφικτου της ευτυχίας. Αρνείται να ζήσει τον έρωτα της με τον Άλκη και επιλέγει τη συναισθηματική αυτοεξορία ως το μόνο ασφαλές πλαίσιο μέσα στο οποίο δύναται να υπάρξει. Κατά παρόμοιο τρόπο στο μυθιστόρημα *Κάτω από το ηφαίστειο*, ο Malcolm Lowry καταδικάζει τους ήρωές του, κυρίως τον πρωταγωνιστή Τζόφρεϋ Φέρμιν, σε μία κατάσταση απάθειας, ανηδονίας, σε ένα είδος «συναισθηματικού θανάτου». Ο πρόξενος, το alter ego του συγγραφέα, μέσα από την αυτοκαταστροφική πορεία που ακολουθεί, διώχνει μακριά τα οικεία του πρόσωπα (οδηγείται

⁴⁸⁵ S. Spender, «‘Situations which are Self-Identifications’», στο *Malcolm Lowry. Under the Volcano: A casebook*, London: Macmillan, 1987, σελ. 92-101 (εδώ: σελ. 92-93, 97).

⁴⁸⁶ W. H. Gass, «Malcolm Lowry», *ό.π.*, σελ. 41, 47, 53.

σε διαζύγιο με τη σύζυγό του Υβόν, αρνείται τη βοήθεια του ετεροθαλή αδελφού του Χιού), αδυνατεί να συγχωρήσει τον εαυτό του για τη δυσμενή κατάσταση στην οποία βρίσκεται και αντιμετωπίζει την αυτοτιμωρία ως τη μόνη αποδεκτή κατάσταση⁴⁸⁷.

Η Καραπάνου μέσα από το έργο της εστιάζει στον κείριο ρόλο που διαδραματίζει η οικογένεια στη διαμόρφωση της προσωπικότητας των παιδιών και στη μετέπειτα εξέλιξη και ένταξή τους ως ενήλικες στο ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο. Οι πρωταγωνίστριες των πεζογραφημάτων της –η ανήλικη Κασσάνδρα η οποία στο *Rien ne va Plus* έχει γίνει η ενήλικη Λουΐζα και στο *Ναι* εμφανίζεται ως Λώρα– δρουν κάτω από ένα κοινό παρανομαστή· την εκούσια απουσία των γονιών τους από τη ζωή τους. Προκειμένου να αντιμετωπίσουν οι πρωταγωνίστριες την οργή, τον θυμό, το συναισθηματικό κενό αλλά και τις ενοχές, αναλαμβάνουν διαδοχικά τον ρόλο του θύματος και του θύτη. Εκδηλώνουν βίαιες συμπεριφορές, όπως η Κασσάνδρα, καταστρέφουν τα άτομα που τις περιβάλλουν, όπως η Λουΐζα, οδηγούνται σε καταχρήσεις και εξαρτήσεις και καταρρέουν σωματικά και ψυχικά, όπως η Λώρα. Ομοίως, στο μυθιστόρημα του Lowry *Κάτω από το ηφαίστειο*, η οικογένεια διαδραματίζει ρόλο μείζονος σημασίας στην (αν)ικανότητα των μελών της να επιλύσουν τις εσωτερικές συγκρούσεις που βιώνουν, να διαχειριστούν την απώλεια αγαπημένων προσώπων, να αποενοχοποιηθούν. Επιλέγουν να προβούν σε καταχρήσεις και εξαρτημένες

⁴⁸⁷ «[...] Ο Χωρισμός! Τώρα που η υγρασία κι η διάβρωση είχαν κάνει το έργο τους, τα δυο αποχωρισμένα κομμάτια του σπασμένου βράχου θα σωριάζονταν στη γη. Ήταν αναπόφευκτο, έτσι έλεγε η εικόνα... [...] δεν μπορούσε να γίνει κάτι πριν να αρχίσει η οριστική αποσύνθεση, κάτι για να σωθούν τα δυο αποχωρισμένα κομμάτια; Δεν υπήρχε τίποτε. [...] Η Υβόν λαχταρούσε να γιατρέψει το διχασμένο βράχο. Ήταν το ένα του κομμάτι και λαχταρούσε να σώσει το άλλο για να σωθούν κι οι δύο. Κάνοντας μια υπερπέτρινη προσπάθεια πλησίασε το άλλο κομμάτι, αφήνοντας να κυλήσουν τα παρακάλια της και τα καυτά δάκρυά της, προσφέροντας τη συγγνώμη της: ο άλλος βράχος έμεινε ασυγκίνητος. 'Όλα αυτά είναι πολύ ωραία', έλεγε, 'μα το φταιξιμο είναι δικό σου, κι όσο για μένα, σκοπεύω να καταστραφώ όπως μ' αρέσει'». Μ. Λόουρυ, *Κάτω από το ηφαίστειο*, μτφρ. Μ. Λώμη, Αθήνα: Αστάρτη, 1983, σελ. 66-67. «Κάθε φορά που θέλω να γράψω, θέλω να γράψω ερωτικές ιστορίες. Και μόλις πιάσω το στυλό εμφανίζεται η φρίκη.[...] Στο γράψιμο εμφανίζεται η πραγματική μου φύση. Μόνο στο γράψιμο έχω ωριμάσει. Στη ζωή τα κάνω θάλασσα'. 'Μα ποια ζωή; [...]. Μήνες τώρα δεν είσαι ευτυχισμένη μαζί μου; Τη ζωή μας τη φτιάχνουμε. Αν θέλεις τη δυστυχία, θα την έχεις. Η ευτυχία τρομάζει, συμφωνώ, είναι πολύ πιο δύσκολη. Πρέπει να σπάσεις πολλές αντιστάσεις για να πλησιάσεις τους άλλους. Φαίνεται παράδοξο, αλλά η δυστυχία είναι εύκολη. Ενώ πρέπει ν' αγαπάς πολύ τον εαυτό σου για να τον αφήσεις ελεύθερο να ευτυχίσει. Πρέπει να αισθάνεσαι ότι το αξίζεις. Αλλιώς δεν αντέχεις τη χαρά. Μ' εμένα θα ευτυχίσεις. Το ξέρω.[...] Εσύ δεν το ξέρεις ακόμη. Αλλά το ξέρω εγώ». Μ. Καραπάνου, *Rien ne va plus*, ό.π., σελ. 102-103.

συμπεριφορές –όπως ο αλκοολισμός– αποζητώντας να αποκτήσουν, έστω και προσωρινά, την ψευδαίσθηση ότι δραπετεύουν από το συναισθηματικό αδιέξοδο στο οποίο έχουν περιέλθει⁴⁸⁸.

Η Μαργαρίτα Καραπάνου, όπως και ο Malcolm Lowry, δεν διστάζουν να υπερβούν τα όρια του εσώτερου εαυτού των μυθοπλαστικών τους προσώπων και να ασκήσουν δριμυία κριτική με έμμεσο ή άμεσο τρόπο στην επιβολή δικτατορικών καθεστώτων και στην υιοθέτηση αυταρχικών συμπεριφορών. Ο Lowry, αποκάλυπτα και με έναν ιδιαίτερος αιχμηρό λόγο, καταδικάζει τις πολιτικές πρακτικές και την αυταρχική συμπεριφορά που είχαν υιοθετήσει δικτάτορες όπως ο (Porfirio Diaz) και ο (Francisco Franco) και που είχαν οδηγήσει στην καταπάτηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και στην απώλεια πολλών ανθρώπων. Η Καραπάνου ακολουθώντας έναν πιο έμμεσο τρόπο έκθεσης της πολιτικής κατάστασης της εποχής της, μέμφεται, ειρωνεύεται και σατιρίζει την αυταρχική συμπεριφορά των πραξικοπηματιών, οι οποίοι επέβαλαν το δικτατορικό καθεστώς στην Ελλάδα το 1967⁴⁸⁹.

⁴⁸⁸ «[...] Ο γερο-Τάσκερσον [...] είχε χάσει το μοναδικό γιο του που είχε κληρονομήσει κάπως το ποιητικό του ταλέντο. Κάθε βράδυ [...] έπινε με τις ώρες, με τις γάτες κουλουριασμένες στα γόνατά του και το τρίξιμο της βραδινής του εφημερίδας να εκφράζει την αποδοκιμασία του για τους άλλους γιούς [...]. Η κ. Τάσκερσον [...] σαν να είχε απαλλαγεί από την ανάγκη να κάνει καλή εντύπωση, έκανε παρέα στους γιους της, με τ' όμορφο πρόσωπό της αναποκοκκινισμένο και κατά το ήμισυ αποδοκιμαστικό, χωρίς αυτό να την εμποδίζει να ξεπερνάει τους πάντες στο πιετό. Βέβαια ήταν αλήθεια πως τα αγόρια άρχιζαν πιο νωρίς. Όχι πως ήταν από κείνους που θα τους έβλεπες ποτέ να παραπατάνε στους δρόμους. Ήταν θέμα τιμής γι' αυτούς, όσο περισσότερο μεθούσαν τόσο πιο ξεμέθυστοι να φαίνονται.[...] Παρ' όλα αυτά δεν ήταν καθόλου ασυνήθιστο να δεις το πρωί ολόκληρη την οικογένεια τάβλα, σωριασμένη στο πάτωμα της τραπεζαρίας. Κανείς όμως δεν έμοιαζε να υποφέρει απ' αυτό. Και το κελάρι ήταν πάντα γεμάτο με βαρέλια μπίρα για όποιον ένοιθε άσχημα». Μ. Λόουρυ, *Κάτω από το ηφαίστειο*, ό.π., σελ. 30-31. «Ντρέπομαι που είμαι μόνη μου. Κοιτάζω συνέχεια το ρολόι μου, για να δείξω ότι δήθεν περιμένω κάποιον... Αλλά κανείς δε με κοιτάζει, κανείς δε νοιάζεται... Γυρίζω σπίτι... Είναι βράδυ... Παίρνω τα φάρμακά μου... [...] 'Hipnosedon', θανατηφόρο... 'Tegretol', νόστιμο... 'Deraquine', έτσι για πλάκα... [...] Τα μέλη μου βαραίνουν... [...] Με δυσκολία, ξαπλώνομαι στο κρεβάτι... Δάκρυα κυλάνε στα μάγουλά μου...». Μ. Καραπάνου, *Ναι*, ό.π., σελ. 110, 112.

⁴⁸⁹ «Όλα αυτά σήμαιναν Πορφύριο Ντίαζ: rurales παντού, αρχηγοί κομμάτων, σκοτωμοί, κατάργηση των φιλελεύθερων δημοκρατικών θεσμών, ο στρατός μια μηχανή θανάτου, όργανο εξορίας». Μ. Λόουρυ, *Κάτω από το ηφαίστειο*, σελ. 118. «'Η θεία Σαμάνθα έκανε πραξικόπημα!' φώναξε η γιαγιά. 'Μόνο ο Στρατηγός μπορεί να κάνει', μου εξήγησε πιο σιγά. [...] Έτρεξα κρυφά και τηλεφώνησα στο Στρατηγό. 'Στρατηγέ, Στρατηγέ, ελάτε γρήγορα, η θεία Σαμάνθα έκανε πραξικόπημα! Αχ, Στρατηγέ μου! Οι ωραίες κάλτσες που φορούσε, τα

Το αυτοαναφορικό στοιχείο καθώς και η βιοματική γραφή διακρίνουν το πεζογραφικό έργο τόσο της Καραπάνου όσο και του Lowry. Μέσα στο ασφαλές πλαίσιο της μυθοπλασίας, χωρίς τον κίνδυνο να τους επικρίνουν, αποκαλύπτουν πτυχές από την προσωπική τους ζωή⁴⁹⁰ και αυτοαμφισβητούνται ως συγγραφείς. Ταυτόχρονα όμως βασίζονται στη συγγραφική τους δεινότητα για να επιβιώσουν⁴⁹¹. Προσεγγίζουν υπαρξιακά θέματα όπως ο έρωτας και ο θάνατος –ολόκληρη η πλοκή του μυθιστορήματος *Κάτω από το ηφαίστειο* εκτυλίσσεται την ημέρα της γιορτής των νεκρών– και δεν διστάζουν να αποκαλύψουν τα σοβαρά ψυχικά προβλήματα με τα οποία ήρθαν αντιμέτωποι (και οι δύο συγγραφείς βασανίστηκαν από αυτοκτονικούς ιδεασμούς)⁴⁹².

Η Μαργαρίτα Καραπάνου ως Κασσάνδρα έρχεται αντιμέτωπη με τον δικό της λύκο, για τον οποίο νιώθει συμπόνια και λύπη: «Η πρώτη εικόνα είχε ένα λύκο που άνοιγε το στόμα

βραχιόλια [...] όλα αυτά ήταν για να μας κοροϊδέψει, κι από κάτω φορούσε τη στολή της, για να 'ναι έτοιμη'. 'Τρέχα να δεις, φοράει μαύρα γυαλιά;' μου είπε ο Στρατηγός και η φωνή του έτρεμε. [...] 'Φοράει, φοράει Στρατηγέ μου [...]'. 'Έρχομαι αμέσως. Το σύνθημά μας για να μου ανοίξεις είναι "πονηρή αντζούγια", είπε κι έκλεισε το τηλέφωνο'». Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, ό.π., σελ. 144-145.

⁴⁹⁰ «Κι ωστόσο ένιωθε παγιδευμένος. Βαθιά μέσα του συνειδητοποιούσε πως στα βασικά και ουσιαστικά πράγματα δεν είχε ξεφύγει από την περασμένη του ζωή. Ήταν εδώ όλα, σε άλλη μορφή βέβαια: οι ίδιες συγκρούσεις, τα πρόσωπα, οι ίδιοι άνθρωποι όπως και στο σχολείο, η ίδια επιπόλαιη δημοτικότητα που του χάριζε η κιθάρα του και η ίδια εχθρότητα που δημιουργούσε η μανία του να πιάνει φίλιες με τους καμαρότους ή, ακόμα χειρότερα, με τους Κινέζους θερμαστές». Μ. Λόουρυ, *Κάτω από το ηφαίστειο*, ό.π., σελ. 171. «[...] Παιδί, περίμενα τον πατέρα μου τις Κυριακές να 'ρθει να με πάρει εκδρομή. Ντυνόμουνα από την προηγούμενη το βράδυ, κοιμόμουνα με τα ωραία μου ρούχα για να είμαι έτοιμη.[...] Όταν χάραζε, στεκόμουνα μπροστά στο παράθυρο με το καλαθάκι μου στο χέρι και περίμενα. Ήθελα τόσο να 'ρθει! [...] Ο μπαμπάς δεν ήρθε ποτέ, καμιά Κυριακή». Μ. Καραπάνου, *Rien ne va plus*, ό.π., σελ.173-174.

⁴⁹¹ «Στο μεταξύ με φαντάζεσαι ακόμα να δουλεύω το βιβλίο [...] –σε μια ισορροπία, και η ισορροπία είναι το παν– πάντα ασταθή, να ταλαντεύομαι [...]. Ένας αποτυχημένος ποιητής μέσα στον κάθε άνθρωπο! Αν και είναι ίσως καλή ιδέα, όπως έχουν τα πράγματα, να καμώνεται τουλάχιστον κανείς πως δουλεύει το μεγαλειώδες έργο του πάνω στη 'Μυστική Γνώση' γιατί άμα δε δημοσιευτεί ποτέ θα μπορεί πάντα να λέει πως η εξήγηση βρίσκεται στον τίτλο». Μ. Λόουρυ, *Κάτω από το ηφαίστειο*, ό.π., σελ. 51-52. «Στην κλινική μου άρεσε πολύ. Μου βάζανε ορούς, μου κάνανε ηλεκτροσόκ, μου μιλούσανε άσχημα, μου κάνανε συνέχεια ενέσεις. Εγώ όμως έγραφα με τον ορό, έγραφα ακριβώς μετά τα ηλεκτροσόκ, ακόμα ζαλισμένη και παράλυτη, έγραφα μέσα στον ύπνο μου που ήταν γεμάτος εφιάλτες. Ήταν ωραία...». Μ. Καραπάνου, *Ναι*, ό.π., σελ. 17.

⁴⁹² «[...] Για πρώτη φορά στη ζωή μου σκέφτομαι την αυτοκτονία... Θεέ μου πόσο ανούσιος κι άδειος είναι ο κόσμος!». Μ. Λόουρυ, *Κάτω από το ηφαίστειο*, ό.π., σελ. 351. «Η κλινική είναι στη Γαλλία, στην εξοχή. Ωραία. Έτσι θ' αυτοκτονήσω μακριά από το σπίτι... Μόλις βγω...». Μ. Καραπάνου, *Ναι*, ό.π., σελ. 49.

και κατάπινε εφτά ζουμερά γουρουνάκια. Το λύκο λυπόμουνα συνήθως. Πώς θα τα καταπιεί τόσα γουρουνάκια μονομιάς;»⁴⁹³. Ο Malcolm Lowry, ως πρόξενος Τζόφρεϋ Φέρμιν, επικρίνει τον εαυτό του, γιατί αδυνατεί να αναγνωρίσει τους λύκους που πλησιάζουν απειλητικά δίπλα του: «[...] Ναι, αλήθεια, πόσες πράξεις της ζωής μας στηρίζονται σε λαθεμένες βασικές ιδέες, πόσα κοπάδια λύκους νιώθουμε να μας κυνηγάνε, ενώ οι πραγματικοί μας εχθροί περνάνε δίπλα μας φορώντας προβιά προβάτου;»⁴⁹⁴. Και για τους δύο δημιουργούς η συγγραφή πεζογραφημάτων αποτελεί μία διαδικασία αναστοχασμού. Κινούμενοι στον ασφαλή χώρο της μυθοπλασίας ασκούν σκληρή αυτοκριτική, φωτίζουν οδυνηρές στιγμές από το παρελθόν τους, αξιολογούν τις επιλογές τους και έρχονται αντιμέτωποι με τους φόβους και τις ενοχές τους. Απώτερος σκοπός τους: να ενώσουν το γράψιμο με τη ζωή, να συγχωρήσουν τον εαυτό τους για τα λάθη που έχουν κάνει, να λυτρωθούν

⁴⁹³ Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, ό.π., σελ.14.

⁴⁹⁴ Μ. Λόουρυ, *Κάτω από το ηφαίστειο*, ό.π., σελ. 236.

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΚΑΙ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Κεφάλαιο 3

Μέθοδοι Προσέγγισης των γυναικείων χαρακτήρων

I. Robert Higbie, *Character and Structure in the English Novel*

Ο Robert Higbie μέσα από τη μελέτη του *Character and Structure in the English Novel*⁴⁹⁵ επικεντρώνεται στη προσέγγιση και ερμηνεία των μυθοπλαστικών προσώπων που συγκροτούν ένα πεζογραφικό έργο. Μέσα σε ένα στρουκτουραλιστικό πλαίσιο οι χαρακτήρες λειτουργούν ως μέρη ενός ευρύτερου συνόλου, προσδιορίζονται σε συνάρτηση με αυτό, όπως οι λέξεις προσδιορίζονται σε σχέση με τη συντακτική θέση που έχουν μέσα σε μία πρόταση. Σύμφωνα με τον μελετητή, οι συντακτικές προτάσεις που διαρθρώνονται από τους συγγραφείς, δεν είναι απρόσωπες, είναι παράγωγα λεκτικά της ανθρώπινης σκέψης, έχουν δημιουργηθεί από συγκεκριμένους δημιουργούς, σε συγκεκριμένες ιστορικές στιγμές και μέσα σε μία συγκεκριμένη κουλτούρα.

Η λογοτεχνία, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Higbie, περιλαμβάνει μία εν μέρει παλινδρόμηση στη γλώσσα που χρησιμοποιούν τα παιδιά και η οποία έχει έναν εγωκεντρικό χαρακτήρα. Όπως το παιδί ονοματίζει τα πράγματα τα οποία θέλει, κατά τον ίδιο τρόπο και ο λόγος της γραφής ονοματίζει, περιγράφει, ερμηνεύει και αποτυπώνει μια ρέουσα πραγματικότητα. Πολλές επιθυμίες του ατόμου δεν πραγματοποιούνται μέσα στην αληθινή ζωή και ως εκ τούτου μέσω της μυθοπλασίας, επιθυμίες πραγματώνονται και το ανέφικτο εκπληρώνεται στο χώρο του φαντασιακού. Αυτό δεν σημαίνει βέβαια, ότι όλοι οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες εκπληρώνουν τις επιθυμίες τους, αλλά ακόμα και όταν δεν πραγματοποιείται αυτή η εκπλήρωση, η επιθυμία υφίσταται, δεν ματαιώνεται. Ο Higbie σημειώνει σχετικά «Όταν η λογοτεχνία παρουσιάζει μία μη εκπληρωμένη ‘πραγματικότητα’ εν τούτοις μπορεί να δείχνει το αντικείμενο της επιθυμίας πάνω στο οποίο η επιθυμία μπορεί

⁴⁹⁵ Η Margaret Demorest μέσα από την κριτική της για τη μελέτη του Higbie *Character and Structure in the English Novel* αναγνωρίζει τον διεισδυτικό και τεκμηριωμένο επιστημονικά λόγο του Higbie και εστιάζει στους δύο πόλους ανάμεσα στους οποίους βασίζεται ο μελετητής όσον αφορά τη σκιαγράφηση των χαρακτήρων: τον έλεγχο και την επιθυμία. Επιπρόσθετα επισημαίνει και την πρόθεση του Higbie να αντικαταστήσει τους όρους του Forster «ground» και «flat» με τους όρους «conscious» και «unresolved». M. Demorest, «Character and Structure in the English Novel by Robert Higbie», *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 39/2 (1985), σελ. 148-149 (εδώ: σελ. 149).

να δράσει. Αυτού του είδους το αντικείμενο αποτελεί μία από τις λειτουργίες της επιθυμίας»⁴⁹⁶.

Θεωρώντας, σύμφωνα με τον μελετητή, ότι η αφήγηση υπάρχει για να ικανοποιεί την επιθυμία μπορεί να υιοθετηθεί το ακόλουθο πλαίσιο:

Subject (I) → Verb (desire)→Object (desire's fulfillment)

Το υποκείμενο σύμφωνα με τον Higbie είναι πάντα ένα μεταμορφωμένο Εγώ και η βασική λειτουργία του Εγώ είναι μια λειτουργία του εαυτού να μεταμορφώνει τις επιθυμίες του. Επιπρόσθετα θεωρεί ότι το ρήμα πρέπει να διαχωριστεί από το αντικείμενο καθώς το ρήμα αποτελεί μία από τις λειτουργίες του υποκειμένου. Ο Higbie αποφεύγει να χρησιμοποιήσει επίθετα και επιλέγει να προσδιορίσει τους χαρακτήρες με βάση τα ρήματα: τους τρόπους με τους οποίους δρουν και τις ενέργειες τις οποίες υφίστανται. Το υποκείμενο μέσα σε αυτή τη συντακτική δομή είναι αυτό που επιθυμεί και το αντικείμενο είναι αυτό που επιθυμεί το υποκείμενο⁴⁹⁷.

Ο Higbie εστιάζει στον ανθρώπινο ψυχισμό και στο πολιτιστικό περιβάλλον μέσα στο οποίο δημιουργεί ο συγγραφέας. Σύμφωνα με τον μελετητή, οι ψυχολογικές επιδράσεις είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τις πολιτιστικές, καθώς η ψυχολογία του ατόμου επηρεάζεται από την κουλτούρα, αλλά παράλληλα και οι πολιτιστικές επιρροές ενυπάρχουν στο μυαλό του συγγραφέα υπό την προϋπόθεση ότι έχουν κατακτηθεί / εσωτερικευθεί από τον ατομικό ψυχισμό⁴⁹⁸.

Όσον αφορά στο ψυχολογικό επίπεδο ο Higbie εστιάζει στην επιθυμία (desire). Υιοθετεί τη θεωρία του Freud, ο οποίος αναφέρεται στην ύπαρξη μιας αρχέγονης επιθυμίας. Η εν λόγω επιθυμία είναι τόσο σφοδρή, έντονη και άλογη, που ωθεί το Εγώ να μην την αποδεχθεί όπως αυτή εμφανίζεται άναρχη, επειδή το Υπερεγώ δρα περιοριστικά και ως εκ τούτου υποχρεούται το Εγώ (συνείδηση) κάτω από τη φορτικότητα του Υπερεγώ (πολιτισμός, κανόνες, αξίες) να αντιδράσει και να προσπαθήσει να την υπό (αντι)καταστήσει με ποικίλους τρόπους. Σε αφηγηματικό επίπεδο, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο μελετητής, η επιθυμία

⁴⁹⁶ R. Higbie, *Character and Structure in the English Novel*, Gainesville: University of Florida Press, 1984, σελ. 15.

⁴⁹⁷ R. Higbie, *ό.π.*, σελ. 15-17.

⁴⁹⁸ R. Higbie, *ό.π.*, σελ. 23, 24.

προκειμένου να υπάρξει και να ικανοποιηθεί θα πρέπει να λεκτικοποιηθεί μέσα από τη σχέση Υποκειμένου και Ρήματος⁴⁹⁹.

Αποδεχόμενος τη θεωρία του Lacan, υποστηρίζει ότι μέσω της γλώσσας (του συμβολικού), η επιθυμία από το πραγματικό επίπεδο που είναι και το πρωτογενές πεδίο και σε αυτό εδράζεται, μεταμορφώνεται, μέσω της γλώσσας, σε μία αφηρημένη έννοια και κατ' αυτόν τον τρόπο αποφεύγεται η Οιδιπόδεια ενοχή. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Highbie, αντικαθιστώντας το αρχικό αντικείμενο της επιθυμίας με ένα λεκτικό αντικείμενο, εν μέρει απορρίπτεται η αρχική φύση της επιθυμίας, αφού εκλείπει ο απαγορευμένος χαρακτήρας της. Σε αφηγηματικό επίπεδο η επιθυμία αποτελεί απαραίτητο όρο προκειμένου να ολοκληρωθεί η ιστορία, αποτελεί τον βασικό λόγο προκειμένου να υπάρξει αλληλεπίδραση ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο. Στην περίπτωση που η επιθυμία έχει ενοχικό χαρακτήρα επιχειρείται να ξεπεραστεί αυτή η ενοχή με το να γίνει εν μέρει αποδεκτή, αφού πρώτα έχει τεθεί σε έλεγχο. Κάθε είδους αφήγηση περιλαμβάνει ένα είδος αποδοχής της επιθυμίας, καθώς μέσα στο αφηγηματικό πλαίσιο καλλιεργείται η αίσθηση ότι η επιθυμία μπορεί να ελεγχθεί, να υπάρξει ισορροπία ανάμεσα στον έλεγχο και την επιθυμία και ως εκ τούτου η επιθυμία αυτή να γίνει αποδεκτή. Αυτή η διαδικασία κινείται στο ίδιο πλαίσιο με τη θεωρία του Freud, σύμφωνα με την οποία, το άτομο συναισθάνεται την Οιδιπόδεια ενοχή επειδή εσωτερικεύει τον γονικό έλεγχο, ο οποίος έχει έναν κανονιστικό, απαγορευτικό, αποτρεπτικό χαρακτήρα. Το άτομο μετατρέπει τον εξωτερικό έλεγχο σε αυτοέλεγχο και κατ' αυτόν τον τρόπο αποφεύγει τις Οιδιπόδειες επιθυμίες⁵⁰⁰.

Προκειμένου να επιτευχθεί η μετουσίωση⁵⁰¹, η επιθυμία διακρίνεται σε αρνητική και θετική. Η θετική είναι η πλευρά της επιθυμίας η οποία υπόκειται σε έλεγχο και η αρνητική (ένοχη) είναι η επιθυμία η οποία αντιτίθεται στον έλεγχο. Η σύγκρουση στην πλοκή αρχίζει μέσα από την έκφραση της αρνητικής όψης της επιθυμίας, της όψης δηλαδή της επιθυμίας που χρειάζεται να υποβληθεί σε έλεγχο και αντιστέκεται. Ως εκ τούτου, αν και αναζητείται η επίτευξη αυτού του ελέγχου, εν τούτοις η πλοκή του έργου αρχίζει με την απόρριψη αυτού

⁴⁹⁹ R. Highbie, *ό.π.*, σελ. 24.

⁵⁰⁰ R. Highbie, *ό.π.*, σελ. 24-25.

⁵⁰¹ Όσον αφορά τον όρο «sublimation», ο οποίος αποτελεί έναν από τους μηχανισμούς άμυνας, έχουν προταθεί και οι όροι «μετασίωση», «εξιδανίκευση», «ιδανικοποίηση» και «εξύψωση». Π. Χαρτοκόλλης, *Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση: Δέκα ομόκεντρα κείμενα*, *ό.π.*, σελ. 62. Για μια αναλυτική παρουσίαση των μηχανισμών άμυνας βλ. τη μελέτη της A. Freud, *Το Εγώ και οι μηχανισμοί άμυνας*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2007.

του περιοριστικού ελεγκτικού μηχανισμού. Η απαγόρευση αυτής της επιθυμίας την καθιστά αυτομάτως πιο ελκυστική και έτσι σύμφωνα με τον Higbie εξελίσσεται η πλοκή. Αυτή η αρχική αντίδραση, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο μελετητής έχει πολλά κοινά σημεία με έναν από τους μηχανισμούς άμυνας, την παλινδρόμηση. Αποτελεί δηλαδή μία προσπάθεια εκ μέρους του ενήλικα να επιστρέψει στην παιδική του ηλικία, εκεί δηλαδή όπου η ικανοποίηση της επιθυμίας είναι σχετικά ελεύθερη και ο αυτοέλεγχος δεν έχει ακόμα εσωτερικευθεί. Αυτή η διαδικασία της απόρριψης και στη συνέχεια της αποδοχής του ελέγχου της επιθυμίας, σύμφωνα με τον Higbie, μοιάζει σε πολλά σημεία με τις ιδέες των ψυχολόγων που έχουν ενστερνιστεί τη θεωρία της Melanie Klein και που αποδέχονται ότι η ψυχή αρχικά προβάλλει όψεις του εαυτού της σε άλλους προκειμένου να τις αντιμετωπίσει και στη συνέχεια τις αποδέχεται και τις εσωτερικεύει σε μια πιο ελεγχόμενη μορφή.⁵⁰²

Σε αφηγηματικό επίπεδο αυτή η διαδικασία επιτυγχάνεται μέσω των χαρακτήρων. Οι συγγραφείς χρησιμοποιούν τους χαρακτήρες για να απομονώσουν και να προσδιορίσουν αυτές τις επιθυμίες τις οποίες ενσωματώνουν στους χαρακτήρες που έχουν τον ρόλο του αντικειμένου της επιθυμίας, πάνω στους οποίους οι χαρακτήρες – υποκείμενα (subject characters) είναι έτοιμοι να δράσουν. Εν συνεχεία, οι συγγραφείς χρησιμοποιούν την αλληλεπίδραση μεταξύ των μυθοπλαστικών προσώπων προκειμένου να αντιμετωπίσουν αυτές τις επιθυμίες. Μέσω του ασφαλούς αφηγηματικού πλαισίου και δη μέσω των χαρακτήρων, ο συγγραφέας μπορεί να ικανοποιήσει ψυχικές του ανάγκες όπως να πολεμήσει, να πεθάνει, να παντρευτεί, ακόμα και να ξαναγεννηθεί. Η επιθυμία και ο έλεγχος μπορούν να αποκτήσουν μορφές οι οποίες θα οδηγήσουν στη μετουσίωση. Η μετουσιώμενη επιθυμία έχει έναν υποτακτικό πλέον χαρακτήρα και ο έλεγχος αποκτά μια ανεκτική διάσταση. Ο ρόλος των χαρακτήρων είναι να οδηγήσουν στη συμφιλίωση αυτών των δύο δυνάμεων, δηλαδή της επιθυμίας και του ελέγχου. Ως εκ τούτου, η φύση των χαρακτήρων εξαρτάται από τον βαθμό της μετουσίωσης που έχει επιτευχθεί⁵⁰³.

Μέσα από τα αντικείμενα – χαρακτήρες (object characters) διαφαίνεται ο τρόπος με τον οποίο το αφηγηματικό πλαίσιο διαχωρίζει τις διάφορες όψεις του εαυτού προκειμένου να οδηγήσει στη μετουσίωση. Η πρώτη μορφή αντικειμενότροπης σχέσης για ένα παιδί είναι η σχέση την οποία αναπτύσσει με τους γονείς του. Αν ο αυτοέλεγχος αρχικά προέρχεται από

⁵⁰² R. Higbie, *ό.π.*, σελ. 26.

⁵⁰³ R. Higbie, *ό.π.*, σελ. 27.

τον γονεϊκό έλεγχο, μπορεί το άτομο να τον απορρίψει επιστρέφοντας τον στους γονείς του. Σε αφηγηματικό επίπεδο αυτό μπορεί να πραγματοποιηθεί μέσω των χαρακτήρων που έχουν τον ρόλο του αντικειμένου (χαρακτήρες – γονείς). Ως εκ τούτου, σύμφωνα με τον Higbie, ο έλεγχος λαμβάνει τη μορφή αντικειμένου και μπορεί να διαχωριστεί από τον εαυτό. Αν οι χαρακτήρες – αντικείμενα συνδέονται με τον τρόπο με τον οποίο το παιδί αντιμετωπίζει τους γονείς του, οι χαρακτήρες που ανήκουν στην εν λόγω κατηγορία βασίζονται σε αυτούς τους διαφορετικούς τρόπους πρόσληψης. Μία μορφή διαχωρισμού είναι ο χαρακτήρας – αντικείμενο μητέρα και ο χαρακτήρας – αντικείμενο πατέρα. Αυτός ο διαχωρισμός προϋποθέτει τον διαχωρισμό ανάμεσα στην επιθυμία και τον έλεγχο. Για ένα αγόρι ο χαρακτήρας – μητέρα συμβολίζει την επιθυμία, ενώ ο χαρακτήρας – πατέρα τον έλεγχο. Το αντίστροφο συμβαίνει με τα κορίτσια⁵⁰⁴. Ένας άλλος τρόπος διαχωρισμού είναι όταν το παιδί εξιδανικεύει τους γονείς του καθώς θεωρεί ότι ικανοποιούν τις επιθυμίες του. Εν τούτοις ταυτόχρονα τους βλέπει και εχθρικά καθώς συνειδητοποιεί ότι μπορεί να αποτελέσουν εμπόδιο. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Higbie, όσο πιο δυνατή είναι η επιθυμία, τόσο πιο έντονη είναι η αντίδραση η οποία προέρχεται από την πλευρά του αντικειμένου που ελέγχει.

Στο αφηγηματικό επίπεδο στο οποίο λαμβάνει χώρα η μετουσίωση της επιθυμίας διακρίνονται τέσσερα είδη χαρακτήρων που λειτουργούν ως χαρακτήρες – αντικείμενα: υπάρχουν οι αρνητικοί και οι θετικοί χαρακτήρες μεταξύ των οποίων άλλοι συνδέονται με τον έλεγχο και άλλοι με την επιθυμία. Όσον αφορά στους θετικούς χαρακτήρες εκείνοι οι οποίοι συνδέονται με την επιθυμία ονομάζονται χαρακτήρες – στόχοι (goal characters). Οι εν λόγω χαρακτήρες ενσωματώνουν μια ιδανική εικόνα του εαυτού, αυτό δηλαδή που επιθυμεί ο χαρακτήρας – υποκείμενο να γίνει. Ο Higbie, υιοθετώντας την προσέγγιση του Freud, αναφέρει ότι στη μετουσίωση της επιθυμίας, το Εγώ δημιουργεί μια ιδανική εικόνα του εαυτού του η οποία αντικαθιστά την εξιδανικευμένη μητέρα.

Αν και ο χαρακτήρας – στόχος αρχικά συνδέεται με την επιθυμία, εντούτοις αντιπροσωπεύει και μία όψη του ελέγχου ο οποίος είναι αναγκαίο να υπάρξει για να επιτευχθεί η μετουσίωση. Ο χαρακτήρας – στόχος μπορεί να αντιταχθεί στην επιθυμία του πρωταγωνιστή μέχρι να μάθει ο ίδιος ο πρωταγωνιστής να την περιορίζει. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Higbie, οι χαρακτήρες που ανήκουν στην εν λόγω κατηγορία

⁵⁰⁴ R. Higbie, *ό.π.*, σελ. 27-28.

εκπροσωπούν τον γονεϊκό έλεγχο τον οποίο ο πρωταγωνιστής θα πρέπει να μάθει να εσωτερικεύει. Προκειμένου να επιτευχθεί αυτό, ο χαρακτήρας – στόχος λειτουργεί όχι μόνο ως στόχος επιθυμίας που πρέπει να πραγματοποιηθεί, αλλά παράλληλα αντιπροσωπεύει μια ιδανική κατάσταση, τον αυτοέλεγχο, τον οποίο ο πρωταγωνιστής πρέπει να αποκτήσει προκειμένου να επιτύχει τη μετουσίωση. Τα δευτερεύοντα πρόσωπα ως χαρακτήρες – αντικείμενα επιτελούν μία παρόμοια λειτουργία. Μπορεί να λειτουργήσουν ως βοηθοί προκειμένου ο πρωταγωνιστής να οδηγηθεί στη μετουσίωση ή ακόμα να βοηθήσουν τον πρωταγωνιστή να μπορέσει να διαχειριστεί την ανεπιτυχή προσπάθειά του να φτάσει σε κατάσταση μετουσίωσης. Λειτουργούν ως εναλλακτικές όψεις του εαυτού και κατ' αυτόν τον τρόπο γίνονται εν μέρει υποκείμενα – χαρακτήρες, δεύτερου επιπέδου πρωταγωνιστές⁵⁰⁵.

Το άλλο είδος θετικού χαρακτήρα που έχει τη θέση αντικειμένου είναι ο χαρακτήρας ο οποίος συνδέεται με τον γονεϊκό έλεγχο. Αυτού του είδους ο χαρακτήρας ενσωματώνει τη γονεϊκή εξουσία την οποία αναζητά το υποκείμενο προκειμένου να βοηθηθεί στη μετουσίωση της επιθυμίας. Για τους ανδρικούς χαρακτήρες αυτού του είδους τα μυθιστορηματικά πρόσωπα έχουν πολλά κοινά σημεία αναφοράς με την πατρική φιγούρα. Πιο μεγάλοι σε ηλικία, με περισσότερη γνώση, πρόσωπα τα οποία προστατεύουν και συγχωρούν. Ορισμένες από τις ενέργειες του πρωταγωνιστή ή μερίδιο από την ευθύνη των πράξεών του μεταφέρονται σε αυτά τα πρόσωπα. Μέσω της μετάθεσης ευθυνών σε αυτά τα πρόσωπα, ο πρωταγωνιστής μπορεί να αντιμετωπίσει πιο εύκολα την ενοχή που η επιθυμία του έχει δημιουργήσει. Αυτού του είδους η μετάθεση σύμφωνα με τον Freud έχει πολλά κοινά σημεία με τη διαδικασία, μέσω της οποίας, το Εγώ αντιμετωπίζει την Οιδιπόδεια ενοχή δημιουργώντας ένα ιδανικό Εγώ στο οποίο μεταφέρεται ο έλεγχος της επιθυμίας⁵⁰⁶.

Η αρνητική εκδοχή των χαρακτήρων που λειτουργούν ως αντικείμενα αποτελούν εκφάνσεις της αντίδρασης ενάντια στον έλεγχο. Ενώ ο θετικός χαρακτήρας επιχειρεί με το τέλος της ιστορίας να συμφιλιώσει την επιθυμία με τον έλεγχο, ο αρνητικός χαρακτήρας αντιπροσωπεύει την αρχική κατάσταση κατά την οποία η επιθυμία αρνείται να υποβληθεί σε οποιαδήποτε μορφή ελέγχου. Στους αρνητικούς χαρακτήρες η επιθυμία και ο έλεγχος επαναπροσδιορίζονται, λόγω του ότι δεν επιθυμούν την μετουσίωση, αλλά αντιτίθενται σε αυτή. Επικρατεί μία πόλωση ανάμεσά τους: Η επιθυμία διακρίνεται από μια επαναστατική

⁵⁰⁵ R. Higbie, *ό.π.*, σελ. 28-29.

⁵⁰⁶ R. Higbie, *ό.π.*, σελ. 29-30.

διάσταση, αντιτίθεται στον έλεγχο, ενώ ο έλεγχος έχει έναν κατασταλτικό χαρακτήρα προς την επιθυμία. Οι δύο πόλοι αντιδρούν ο ένας στον άλλον, γεγονός που τους καθιστά αρνητικούς, όπως αρνητικός γίνεται και ο ίδιος ο πρωταγωνιστής ο οποίος προσπαθεί να φέρει σε ισορροπία την επιθυμία με τον έλεγχο προκειμένου να επέλθει η μετουσίωση. Τόσο η επιθυμία όσο και ο έλεγχος δεν περιορίζονται από το συνειδητό Εγώ αλλά αντιθέτως λαμβάνουν παράλογες, επιθετικές μορφές⁵⁰⁷.

Υπάρχουν επίσης χαρακτήρες οι οποίοι έχουν εν μέρει τα χαρακτηριστικά των γονέων, λειτουργούν ως επεκτάσεις μιας μορφής κατασταλτικού ελέγχου, αλλά ταυτόχρονα αποτελούν και ένα είδος χαρακτήρα – στόχου, που έχουν ενσωματώσει την άρνηση για την επιθυμία, την απουσία εκπλήρωσης των επιθυμιών. Αυτού του είδους οι χαρακτήρες δεν αποτρέπουν μόνο τον πρωταγωνιστή από το να εκπληρώσει τις επιθυμίες του, αλλά και τους ίδιους τους εαυτούς τους. Πολλές φορές ο αρνητικός χαρακτήρας που αντιπροσωπεύει την επιθυμία προσπαθεί να αντικαταστήσει τις ενάρετες επιθυμίες του πρωταγωνιστή με αρνητικές προκειμένου να αποτρέψει τη μετουσίωση⁵⁰⁸.

Η φύση των χαρακτήρων που λειτουργούν ως αντικείμενα επηρεάζει τη φύση των χαρακτήρων που λειτουργούν ως υποκείμενα. Στην αφήγηση που έχει ως απώτερο σκοπό τη μετουσίωση της επιθυμίας, ο χαρακτήρας – υποκείμενο προσπαθεί να μεταθέσει την ένοχη επιθυμία στον χαρακτήρα – αντικείμενο, αλλά λόγω του ότι δεν μπορεί να το πετύχει ολοκληρωτικά, ο χαρακτήρας – υποκείμενο διατηρεί κάποια στοιχεία ενοχής. Αυτή η μεταφορά ευθυνών, σύμφωνα με τον Higbie, μπορεί να συνδέεται με τη θεωρία του Freud σύμφωνα με την οποία η επιθυμία η οποία επαναστατεί βρίσκεται στο Εκείνο (id) αλλά είναι το Εγώ (ego) που αισθάνεται ένοχο για αυτή την επιθυμία⁵⁰⁹.

Αν και αρχικά η επιθυμία αντιτίθεται στον έλεγχο, εν συνεχεία ο έλεγχος μέσα από τα διάφορα γεγονότα απορρίπτεται μόνο για να μεταμορφωθεί, αφαιρώντας την αρνητική όψη του ελέγχου, προκειμένου να διαμορφωθεί μια ιδανική μορφή ελέγχου που δεν θα εμπεριέχει το στοιχείο της καταπίεσης. Το θετικό αντικείμενο, σύμφωνα με τον Higbie, μοιάζει σαν να

⁵⁰⁷ R. Higbie, *ό.π.*, σελ. 30-31.

⁵⁰⁸ R. Higbie, *ό.π.*, σελ. 31-32.

⁵⁰⁹ R. Higbie, *ό.π.*, σελ. 34.

είναι μια ιδανική εκδοχή του εαυτού, το οποίο θετικό αντικείμενο εξιδανικεύεται μέσω της ταύτισης με την ιδανική εικόνα των γονέων⁵¹⁰.

Ο Higbie, αναφερόμενος στη θεωρία του Forster ο οποίος διαχωρίζει τους χαρακτήρες σε «ground» – μυθοπλαστικά πρόσωπα που μπορούν να αλλάξουν– και «flat» – χαρακτήρες οι οποίοι αδυνατούν να αλλάξουν– προτάσσει τους όρους «conscious» και «unresolved». Σύμφωνα με τον μελετητή οι επιγνωστικοί χαρακτήρες (conscious) διαχειρίζονται την εσωτερική τους ένταση με διαφορετικούς τρόπους από ότι οι επίπεδοι (flat) χαρακτήρες. Αντιμετωπίζουν τις δυνάμεις οι οποίες αντιτίθενται στις επιθυμίες τους με το να αλλάζουν τη μορφή μέσω της οποίας οι επιθυμίες αυτές εκδηλώνονται. Ως εκ τούτου οι χαρακτήρες που ανταποκρίνονται κατ' αυτόν τον τρόπο δείχνουν ότι έχουν επίγνωση των δυνάμεων (εσωτερικών και εξωτερικών) που προκαλούν αυτή την ένταση και δίνουν την εντύπωση ότι αποτελούν ένα είδος αποστασιοποιημένου αφηγητή, ο οποίος είναι ικανός να διαχωρίζει τον εαυτό του από την επιθυμία και να μπορεί να την επικρίνει. Ο επιγνωστικός χαρακτήρας μπορεί να περιορίσει τις επιθυμίες του, να φέρει μια ισορροπία ανάμεσα στον έλεγχο και στην επιθυμία και μπορεί ακόμα να χρησιμοποιήσει τη γνώση αυτή για να αντιμετωπίσει τις εξωτερικές δυνάμεις που του αντιτίθενται.

Αντί να συμπεριφέρεται με έναν παράλογο και ανεξέλεγκτο τρόπο, δρα με σύνεση. Όταν ο επιγνωστικός χαρακτήρας αλλάζει, τότε η ένταση που τον διακρίνει μειώνεται. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Higbie ένα πλεονέκτημα που διακρίνει τους επιγνωστικούς χαρακτήρες σε σχέση με τους σφαιρικούς και τους επίπεδους χαρακτήρες του Forster είναι ότι ο επιγνωστικός χαρακτήρας μπορεί να χαρακτηριστεί από διαφορετικά επίπεδα συνείδησης. Δεν χρειάζεται να είναι μόνο επίπεδος ή μόνο σφαιρικός. Κάποιοι χαρακτήρες επιδεικνύουν μεγαλύτερη άνεση στο να διαχειρίζονται την ένταση από ότι κάποιοι άλλοι. Οι επιγνωστικοί χαρακτήρες, εν αντιθέσει με τους σφαιρικούς του Forster δεν χρειάζεται να αλλάξουν για να πείσουν τον αναγνώστη ότι είναι επιγνωστικοί. Μπορεί να έχουν επίγνωση της έντασής τους και όμως να μην αλλάζουν αν δεν το απαιτεί η πλοκή. Επιπρόσθετα, ένας επιγνωστικός χαρακτήρας μπορεί να φανεί αν ο συγγραφέας επιτρέψει στον αναγνώστη να δει τι συμβαίνει στη σκέψη του χαρακτήρα ή αν δώσει στον ίδιο τον χαρακτήρα τη δυνατότητα να αποκαλύψει τις σκέψεις του. Ο πιο σημαντικός όμως αν και λιγότερο προφανής τρόπος να δείξει ένας χαρακτήρας τον βαθμό επίγνωσης που έχει, είναι σύμφωνα

⁵¹⁰ R. Higbie, *ό.π.*, σελ. 36.

με τον Higbie, μέσα από τον λόγο αλλά και μέσα από τις πράξεις του μυθιστορηματικού προσώπου. Έτσι, διαφαίνεται μία σειρά από συμβιβασμούς που υποδεικνύουν την ταυτόχρονη παρουσία μιας ανεξέλεγκτης επιθυμίας και της επίγνωσης για την ύπαρξη αυτής της επιθυμίας που προσπαθεί να την περιορίσει. Το μυθοπλαστικό πρόσωπο που ανήκει σε αυτή την κατηγορία έχει την ικανότητα να κατανοεί τις ανάγκες των ατόμων που το περιβάλλουν, ακόμα και αν εκείνα δεν τις εκφράζουν, να προσαρμόζουν τη συμπεριφορά τους με διακριτικό τρόπο, να ελέγχουν τις δικές τους επιθυμίες, σε κάποιο βαθμό, να τις τροποποιούν όσον αφορά τις εξωτερικές πιέσεις⁵¹¹.

Όσον αφορά στους επίπεδους χαρακτήρες του Forster ο Higbie προτάσσει τους μη επιγνωστικούς χαρακτήρες (unresolved). Οι εσωτερικές συγκρούσεις τις οποίες βιώνουν μπορεί να είναι λιγότερο εμφανείς από ότι στους επιγνωστικούς χαρακτήρες, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι δεν τις βιώνουν. Σε σύγκριση με τους επιγνωστικούς χαρακτήρες, οι μη επιγνωστικοί χαρακτήρες έχουν σε χαμηλότερο βαθμό επίγνωση των συγκρούσεων τις οποίες βιώνουν και ως εκ τούτου δεν επιδεικνύουν και την απαιτούμενη ικανότητα για να τις επιλύσουν. Εν αντιθέσει με τους επιγνωστικούς χαρακτήρες οι οποίοι αποτελούν μεταμορφώσεις του υποκειμένου, οι μη επιγνωστικοί χαρακτήρες εκλαμβάνονται ως μεταμορφώσεις του αντικειμένου, λόγω του ότι δεν μπορούν λειτουργήσουν επαρκώς ως υποκείμενα όπως οι επιγνωστικοί χαρακτήρες, δηλαδή αδυνατούν να μετουσιώσουν την επιθυμία ή να την ελέγξουν τουλάχιστον σε μεγάλο βαθμό. Ως εκ τούτου η επιθυμία τους παραμένει ανεκπλήρωτη, αρνητική, ανεξέλεγκτη, παράλογη, ακόμα και βίαιη. Το μέρος του εαυτού τους που αντιτίθεται σε αυτή συνεχίζει να αντιστέκεται, ενώ και η ίδια η επιθυμία συνεχίζει να επαναστατεί. Οι εν λόγω χαρακτήρες φαίνονται να φοβούνται τις ίδιες τους τις επιθυμίες, επειδή δεν μπορούν να τις ελέγξουν, διατηρούν την επαναστατική τους διάσταση και επομένως πρέπει να καταπιεστούν. Η δύναμη η οποία αντιτίθεται στην επιθυμία εντοπίζεται στη λειτουργία των συγκεκριμένων χαρακτήρων ως αντικείμενα. Στον επιγνωστικό χαρακτήρα ο έλεγχος λαμβάνει θετικό πρόσημο λόγω του ότι αποδέχεται την επιθυμία. Εν αντιθέσει με τον μη επιγνωστικό χαρακτήρα όπου ο έλεγχος έχει έναν κατασταλτικό χαρακτήρα, καθώς αντιτίθεται εξολοκλήρου στην επιθυμία. Επιπρόσθετα, οι επιγνωστικοί χαρακτήρες διαχειρίζονται την ένταση την οποία βιώνουν με έναν λογικό

⁵¹¹ R. Higbie, *ό.π.*, σελ. 99-102.

τρόπο και παρουσιάζονται να είναι λιγότερο αρνητικοί, εν αντιθέσει με τους μη επιγνωστικούς χαρακτήρες οι οποίοι παρουσιάζονται με μεγαλύτερη ένταση⁵¹².

Ο Higbie θεωρούσε μείζονος σημασίας τη δημιουργία μιας διαβάθμισης όσον αφορά στην κατηγοριοποίηση των χαρακτήρων· χαρακτήρες με μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό συνείδησης, καθώς και χαρακτήρες που μπορούν σε μικρότερο ή σε μεγαλύτερο βαθμό να επιλύσουν την ένταση την οποία βιώνουν. Ως εκ τούτου απέρριπτε τους όρους επίπεδος και σφαιρικός χαρακτήρας που χρησιμοποιούσε ο Forster, καθώς υποδήλωναν την ύπαρξη δύο εκ δια μέτρου αντίθετων χαρακτήρων, την απουσία ενδιάμεσης κατηγορίας, την αφαίρεση από τους χαρακτήρες της δυνατότητας να έχουν μεγαλύτερη ή μικρότερη πρόσβαση τόσο στη επίγνωση των επιθυμιών όσο και στην επίλυση των εσωτερικών τους συγκρούσεων.

⁵¹² R. Higbie, *ό.π.*, σελ. 121-124.

II. Baruch Hochman, *Character in literature*

Ο Baruch Hochman μέσα από τη μελέτη του *Character in literature* εστιάζει στη μελέτη των χαρακτήρων τους οποίους διακρίνει σε Homo Fictus και Homo Sapiens, δηλαδή τα μυθιστορηματικά πρόσωπα και τα αληθινά πρόσωπα⁵¹³. Όσον αφορά τα μυθοπλαστικά πρόσωπα, υποστηρίζει, ότι δεν θα πρέπει να τα εκλαμβάνουμε ως αληθινές οντότητες και να τα ταυτίζουμε με τα αληθινά πρόσωπα. Το ίδιο ισχύει και για τα αληθινά πρόσωπα τα οποία δεν θα πρέπει να τα ταυτίζουμε με τους χαρακτήρες των έργων οι οποίοι είναι μυθοπλαστικά πρόσωπα. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο μελετητής: «Τα πρόσωπα τα οποία εμφανίζονται στη λογοτεχνία δεν είναι αληθινά. Δεν υπάρχουν παρά μόνο στη φαντασία μας ή ως λέξεις μέσα στο κείμενο. Δεν αναπνέουν [...]. Δεν μπορούν ούτε να μας επιτεθούν ούτε να μας αγκαλιάσουν»⁵¹⁴. Τα μυθοπλαστικά πρόσωπα, σύμφωνα με τον Hochman, μπορούμε να τα χειραγωγήσουμε μόνο μέσα από τη φαντασία μας, τις σκέψεις μας, τα όνειρά μας, ενώ τα αληθινά πρόσωπα έχουν ιστορικό και προδιαγεγραμμένα χαρακτηριστικά στα οποία ο συγγραφέας δεν παρεμβαίνει.

Οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες διαφέρουν από τα αληθινά πρόσωπα στο γεγονός ότι τους διακρίνει η έλλειψη συνοχής και ισορροπίας. Στα αληθινά πρόσωπα όμως, η έλλειψη συγκρότησης της ταυτότητας εμφανίζεται μόνο σε κλινικά περιστατικά όπως είναι ο διχασμός της προσωπικότητας ή η απώλεια της συνείδησης, η αμφισβήτηση της συνοχής και η συγκρότηση του εαυτού. Εν τούτοις, ακόμα και αν παρατηρηθούν αντιφάσεις και ανακολουθίες στη συμπεριφορά των αληθινών προσώπων, μπορούν να αντιμετωπιστούν και να επιλυθούν μέσα από τη μελέτη του ιστορικού του ατόμου. Επιπρόσθετα, στην πραγματική ζωή μπορούμε να αντλήσουμε πολλές πληροφορίες προκειμένου να διαμορφώσουμε μια ολοκληρωμένη εικόνα για ένα αληθινό πρόσωπο, γεγονός που δεν ισχύει για τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες για τους οποίους οι πληροφορίες που δίνονται είναι συγκριτικά λιγότερες και είναι και αποτέλεσμα μιας φανταστικής κατασκευής. Σύμφωνα με τον

⁵¹³ Ο William B. Bache προσεγγίζοντας κριτικά το έργο του Hochman εστιάζει στην πρόθεση του μελετητή να διακρίνει τις διαφορές ανάμεσα στον Homo Fictus και στον Homo Sapiens, ανάμεσα δηλαδή στα μυθοπλαστικά πρόσωπα και στα αληθινά πρόσωπα. W. B. Bache, «Portraits of the Artist in Contemporary Fiction and: Character in Literature and: Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction», *Modern Fiction Studies*, 32/4 (1986), σελ. 686-690.

⁵¹⁴ B. Hochman, *Character in Literature*, Ithaca: Cornell University Press, 1985, σελ. 59.

Hochman το παράδοξο έγκειται στο γεγονός ότι αν και οι πληροφορίες που έχουμε για ένα μυθιστορηματικό πρόσωπο είναι ελάχιστες, εν τούτοις ο συγγραφέας έχει την ικανότητα να σκιαγραφήσει πρόσωπα που διακρίνονται από συνεκτικότητα και αληθοφάνεια, πρόσωπα, που όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο μελετητής «δεν είναι άνθρωποι, αλλά μόνο χαρακτήρες των οποίων η παρουσία εντοπίζεται μόνο μέσα στα λογοτεχνικά κείμενα»⁵¹⁵.

Αν και είναι όμως μόνο μυθοπλαστικοί χαρακτήρες όπου η παρουσία τους περιορίζεται στα πλαίσια του κειμένου, εν τούτοις η ζωντάνια που τα διακρίνει και οι πολλές ομοιότητες με τα αληθινά πρόσωπα, ωθούν τον αναγνώστη να ανταποκριθεί και να τα ερμηνεύσει με τους ίδιους όρους με τους οποίους θα αξιολογούσε τα αληθινά πρόσωπα. Επειδή δεν αποτελούν πραγματικά πρόσωπα, οι αναγνώστες διαμορφώνουν μια εικόνα κατ' αναλογία με τα αληθινά πρόσωπα και αισθάνονται ότι τα γνωρίζουν πολύ καλύτερα από τα πρόσωπα που τους περιβάλλουν στην πραγματική τους ζωή. Σε αυτό το παράδοξο, στηρίζεται, σύμφωνα με τον Hochman, και η άποψη του E. M. Forster ο οποίος υποστηρίζει ότι η βασική διαφορά ανάμεσα στον Homo Fictus και στον Homo Sapiens εδράζεται στην ατελή γνώση μας όσον αφορά στα αληθινά πρόσωπα και στην εντύπωση ότι γνωρίζουμε τα μυθοπλαστικά πρόσωπα ολοκληρωτικά και ενδελεχώς⁵¹⁶. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο E. M. Forster «[...] Η Αμέλια και η Έμμα δεν μπορούν να είναι αληθινά πρόσωπα επειδή οι μυστικές ζωές τους είναι ορατές ή μπορεί να είναι ορατές. Εμείς είμαστε αληθινά πρόσωπα των οποίων οι μυστικές ζωές μας είναι αόρατες σε κάποιο βαθμό»⁵¹⁷.

Σύμφωνα με τον Hochman η προαναφερθείσα άποψη του Forster δεν σημαίνει ότι γνωρίζουμε τα πάντα για τα μυθοπλαστικά πρόσωπα, αλλά γνωρίζουμε όσα στοιχεία είναι αναγκαία, προκειμένου να διαμορφώσουμε μια εμπεριστατωμένη και ουσιαστική γνώση σχετικά με τα πρόσωπα αυτά. Υιοθετώντας παρόμοια προσέγγιση με τον E. M. Forster, ο Rawdon Wilson δίνει έμφαση στη ασάφεια και την αναξιπιστία των πληροφοριών που λαμβάνουμε για τα αληθινά πρόσωπα, καθώς και στην έλλειψη κινήτρων ενίοτε, εν αντιθέσει με τα μυθοπλαστικά πρόσωπα για τα οποία, όπως ο Wilson υποστηρίζει, ο συγγραφέας τις

⁵¹⁵ B. Hochman, *ό.π.*, σελ. 60-62.

⁵¹⁶ B. Hochman, *ό.π.*, σελ. 62.

⁵¹⁷ E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, Penguin Books, 1990, σελ. 70.

περισσότερες φορές αναφέρει και τα κίνητρα δράσης και συμπεριφοράς τους σύμφωνα με τη δική του διανοητική επεξεργασία και βούληση⁵¹⁸.

Ο Hochman συμφωνεί εν μέρει τόσο με τον Wilson όσο και με τον Forster. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει γνωρίζουμε πολλά περισσότερα για τα αληθινά πρόσωπα από τα μυθιστορηματικά, εν τούτοις η γνώση αυτή δεν έχει πάντα την εγκυρότητα, επειδή οι πληροφορίες αυτές μπορεί να είναι πολυπόικιλες, αντικρουόμενες και ανυπόστατες. Εν αντιθέσει με τα μυθιστορηματικά πρόσωπα τα οποία ο συγγραφέας συγκροτεί βάση των στοιχείων και των πληροφοριών που ο ίδιος έχει επινοήσει και ως εκ τούτου καταγράφει τόσα όσα θεωρεί αναγκαία. Σύμφωνα με τον Forster η ζωή είναι χαοτική και ανοιχτή, ενώ η τέχνη αποτελεί ένα πεδίο με τάξη και διαφάνεια. Η ανθρώπινη συνείδηση σε πολλές περιπτώσεις διαταράσσεται, χάνει τη συνοχή της και ο τρόπος που αντιλαμβάνεται τη ζωή και τα αληθινά πρόσωπα είναι εσφαλμένος. Υιοθετώντας ανάλογη προσέγγιση ο Hochman σημειώνει ότι στη λογοτεχνία ο συγγραφέας διαμορφώνει συγκεκριμένους τύπους χαρακτήρων, οι οποίοι μπορούν να αντέξουν μέσα στον χρόνο με σταθερότητα και να αποκτήσουν λόγω των σταθερών χαρακτηριστικών τους μια διαχρονική διάσταση.

Οι χαρακτήρες αποτυπώνονται μέσα από λέξεις, εμφανίζονται μέσα σε ένα συγκεκριμένο αφηγηματικό πλαίσιο, το οποίο απαρτίζεται από σημαντικά γεγονότα. Υιοθετώντας την άποψη του Wilson ότι όλοι οι χαρακτήρες παρέχουν λιγότερες πληροφορίες από ότι ένα αληθινό πρόσωπο –εν τούτοις είναι πολύ πιο σημαντικές γιατί δεν δίνονται τυχαία. Ο Hochman σημειώνει ότι στην αληθινή ζωή αντιλαμβανόμαστε και κατανοούμε τα πρόσωπα μέσα σε συγκεκριμένα πλαίσια κοινωνικά, πολιτικά και βάση σχηματοποιημένων ηθικών στερεοτύπων, τα οποία όμως μπορούν να διαφοροποιηθούν από εποχή σε εποχή. Εν αντιθέσει με τα μυθιστορηματικά πρόσωπα όπως αυτά σκιαγραφούνται στο λογοτεχνικό πεδίο και σε ένα πολύ συγκεκριμένο αφηγηματικό πλαίσιο, ο αναγνώστης προσεγγίζει και κατανοεί τα πρόσωπα αυτά βάσει των πληροφοριών και του πλαισίου που δίνει ο συγγραφέας⁵¹⁹.

Ο Hochman ταξινομεί τους χαρακτήρες σε συγκεκριμένες κατηγορίες στις οποίες περιλαμβάνει και την ακριβώς αντίθετη εκδοχή τους, προκειμένου όπως χαρακτηριστικά

⁵¹⁸ B. Hochman, *ό.π.*, σελ. 62-63.

⁵¹⁹ B. Hochman, *ό.π.*, σελ. 63-64.

σημειώνει, να αποδώσει τα γνωρίσματα αυτά με ακρίβεια και με διεξοδική λεπτομέρεια. Οι κατηγορίες βάσει των οποίων ο Baruch ταξινομεί τους χαρακτήρες είναι οι ακόλουθες:

Stylization (Τυποποίηση) / Naturalism (Μη Τυποποίηση – Φυσικότητα)

Η τυποποίηση συνδέεται άμεσα με κάποιο πρότυπο ή κανόνα από τον οποίο προέρχεται ο τυποποιημένος χαρακτήρας. Σύμφωνα με τον Hochman από τον τυποποιημένο χαρακτήρα μπορεί κανείς να διακρίνει το αρχικό πρότυπο από το οποίο προέρχεται. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο μελετητής το αρχικό πρότυπο από το οποίο προέρχεται ο τυποποιημένος χαρακτήρας, μπορεί να αναφέρεται σε πρόσωπα τα οποία είχαν υπάρξει ή να αποτελούν δημιουργήματα της φαντασίας του συγγραφέα και τα οποία εμφανίζονται με τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος ο συγγραφέας και η κουλτούρα του τα αντιλαμβάνεται. Οι μη τυποποιημένοι χαρακτήρες δεν λειτουργούν με βάση κάποιο πρότυπο ή κανόνα, εμφανίζονται όμως μέσα σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο και οι στόχοι τους οποίους επιθυμούν να ικανοποιήσουν παρουσιάζονται με σαφείς και ευδιάκριτους όρους⁵²⁰.

Coherence (Συνεκτικότητα) / Incoherence (Έλλειψη Συνεκτικότητας)

Στο ένα άκρο της κλίμακας εντοπίζονται οι χαρακτήρες οι οποίοι παρουσιάζονται να στερούνται οποιοδήποτε στοιχείο ενότητας και τους διακρίνει το στοιχείο της απροσδιοριστίας (έλλειψη συνεκτικότητας). Στο άλλο άκρο, ανήκουν οι μονοδιάστατοι χαρακτήρες οι οποίοι έχουν μία μορφή συνεκτικότητας έστω επιμερισμένης και αποσπασματικής, και κατ' αυτόν τον τρόπο αίρεται η λεγόμενη κρυμμένη ταυτότητά τους. Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν οι αλληγορικές φιγούρες ή οι μορφές οι οποίες αντιπροσωπεύουν μια στάση ή μια αξία. Ο βαθμός συνεκτικότητας που διακρίνει τα μυθιστορηματικά πρόσωπα, σύμφωνα με τον μελετητή, εξαρτάται από την εποχή κατά την οποία δημιουργούνται τα πρόσωπα αυτά⁵²¹.

Wholeness (Πληρότητα) / Fragmentariness (Αποσπασματικότητα)

⁵²⁰ B. Hochman, *ό.π.*, σελ. 89-97.

⁵²¹ B. Hochman, *ό.π.*, σελ. 97-103.

Ένας χαρακτήρας που τον διακρίνει το στοιχείο της συνεκτικότητας είναι πολύ πιθανόν, σύμφωνα με τον Hochman, να διακρίνεται και από το στοιχείο της πληρότητας, δηλαδή να αποτελεί έναν ολοκληρωμένο χαρακτήρα του οποίου η ύπαρξη εμπλέκεται σε ποικίλα γεγονότα της αφηγηματικής πλοκής και αλληλοεπιδρά με τα άλλα πρόσωπα του έργου. Ακόμα και όταν γίνεται αναφορά στην πληρότητα ενός μυθοπλαστικού προσώπου δεν μπορεί να υπάρξει η ολοκληρωτική πληρότητα λόγω της έλλειψης γνώσης για το παρελθόν του. Ως εκ τούτου η εικόνα του μυθιστορηματικού χαρακτήρα που έχει δημιουργηθεί από τον συγγραφέα, ενίοτε δίνει έμφαση σε μια πλευρά του χαρακτήρα και σε ένα συγκεκριμένο ρόλο τον οποίο διαδραματίζει σε μια συγκεκριμένη κατάσταση. Από την όλη παρουσία, δράση, συμπεριφορά του μυθοπλαστικού προσώπου, σύμφωνα με τον μελετητή, ο αναγνώστης μπορεί να διαμορφώσει μια συνολική εικόνα για το εν λόγω μυθοπλαστικό πρόσωπο, αλλά υπάρχει και το ενδεχόμενο να διαμορφώσει μια αποσπασματική εικόνα, αφού ο ήρωας εμφανίζεται σε μια πολύ συγκεκριμένη δράση και διαδραματίζει έναν πολύ συγκεκριμένο ρόλο. Οι χαρακτήρες που διακρίνονται για την πληρότητά τους πολλές φορές είναι άρρηκτα συνδεδεμένοι και με την τελική έκβαση της ιστορίας στην οποία συμμετέχουν, η οποία όμως μπορεί και να διαφοροποιείται από το δικό τους τέλος / θάνατο. Αποκτούν δηλαδή οι χαρακτήρες με πληρότητα μία τελεολογική διάσταση, εν αντιθέσει με τους αποσπασματικούς χαρακτήρες, για τους οποίους η εικόνα που διαμορφώνει ο αναγνώστης είναι μερική και η ύπαρξή τους είναι άμεσα συνδεδεμένη μόνο στο πλαίσιο του γεγονότος στο οποίο συμμετέχουν⁵²².

Literalness (Κυριολεκτικότητα) / Symbolism (Συμβολισμός)

Όπως με την πληρότητα, η κυριολεκτικότητα είναι μια σχετική έννοια και μια ιδιότητα που είναι δύσκολα να ενταχθεί ολοκληρωτικά στα μυθιστορηματικά πρόσωπα. Λόγω του ότι όλα τα στοιχεία στη λογοτεχνία έχουν μια συμβολική διάσταση, κανένα στοιχείο, σύμφωνα με τον Hochman, δεν αναφέρεται «κυριολεκτικά». Ακόμα και η αναφορά σε πόλεις όπως η Νέα Υόρκη ή σε ιστορικές προσωπικότητες όπως ο Ναπολέων, δεν αναφέρονται κατά κύριο λόγο στον ίδιο τόπο ή στο ίδιο το πρόσωπο αλλά στη σύλληψη της εικόνας του έτσι όπως δημιουργείται μέσα στο πλαίσιο του κειμένου. Μυθιστορηματικά πρόσωπα που συνδέονται με ιστορικές προσωπικότητες όπως ο Κουτούζωφ στο έργο του Tolstói *Πόλεμος και Ειρήνη*

⁵²² B. Hochman, *ό.π.*, σελ. 103-116.

δεν ταυτίζεται με το αληθινό πρόσωπο, αλλά αντιπροσωπεύει τον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας επινοεί την εν λόγω προσωπικότητα μέσα στα πλαίσια της δικής του συγγραφής. Όπως στην κυριολεκτικότητα έτσι και στη συμβολική διάσταση που διακρίνει τα μυθοπλαστικά πρόσωπα υπάρχουν διαβαθμίσεις. Οι χαρακτήρες, σύμφωνα με τον Hochman, μπορούν να αποκτήσουν μια λιγότερο ή περισσότερο κυριολεκτική ή συμβολική διάσταση. Μπορεί να αντιπροσωπεύουν αυτό που πραγματικά είναι ή να υποδηλώνουν κάτι άλλο, όπως ιδιότητες – ποιότητες τις οποίες τα μυθοπλαστικά πρόσωπα εμπεριέχουν, τύπους ανθρώπων που αντιπροσωπεύουν ή ιδεολογίες τις οποίες εκπροσωπούν. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα σύμφωνα με τον μελετητή αποτελεί η περίπτωση της Άννας Καρένινα η οποία σε πρώτη ανάγνωση αντιπροσωπεύει τον ίδιο της τον εαυτό, αλλά σε δεύτερη ανάγνωση αντιπροσωπεύει την άπιστη σύζυγο και την ανεπαρκή μητέρα. Οι δύο όροι κυριολεξία και συμβολισμός συνδέονται, σύμφωνα με τον Hochman, με τις έννοιες «άτομο» και «τύπος». Οι χαρακτήρες οι οποίοι έχουν σε μεγάλο βαθμό μια κυριολεκτική διάσταση εκλαμβάνονται από τον αναγνώστη ως άτομα, εν αντιθέσει με τους χαρακτήρες οι οποίοι έχουν σε μεγάλο βαθμό μια διάσταση συμβολισμού και παρουσιάζονται ως αντιπρόσωποι μιας συγκεκριμένης τάξης⁵²³.

Complexity (Συνθετότητα) / Simplicity (Απλότητα)

Ο Hochman ορμώμενος από το έργο της Jane Austen *Περηφάνια και Προκατάληψη*, διακρίνει τους χαρακτήρες σε απλούς και σύνθετους. Σύμφωνα με τον μελετητή, στο πεζογραφικό έργο της Jane Austen οι κεντρικοί χαρακτήρες είναι σύνθετοι, ενώ οι δευτερεύοντες χαρακτήρες απλοί. Εν τούτοις, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο διαχωρισμός είναι σχετικός καθώς πολύ απλοί χαρακτήρες όσον αφορά στην παρουσίασή τους όπως είναι η Mrs Bennet στο μυθιστόρημα *Περηφάνια και Προκατάληψη*, είναι σύνθετοι όσον αφορά στα κίνητρα ή στην ψυχοσύνθεσή τους.

Ο Hochman διαφοροποιείται από τον Chatman στο γεγονός ότι δεν θεωρεί ότι όσο περισσότερα γνωρίσματα έχει ένας χαρακτήρας τόσο πιο σύνθετος είναι. Σύμφωνα με τον Hochman, έναν χαρακτήρα δεν τον κάνουν περίπλοκο το πλήθος των γνωρισμάτων του, αλλά το γεγονός ότι αυτά τα χαρακτηριστικά δημιουργούν εσωτερική ένταση στον χαρακτήρα, ενώ παράλληλα διακρίνεται και από εσωτερικές αντιφάσεις όσον αφορά στις

⁵²³ B. Hochman, *ό.π.*, σελ. 116-123.

ίδιες του τις πράξεις. Στην κατηγορία των απλών χαρακτήρων ανήκουν οι χαρακτήρες των οποίων η ύπαρξη βασίζεται σε λίγα ή ακόμα σε ένα και μόνο χαρακτηριστικό και οι οποίοι έχουν μία γκροτέσκα διάσταση⁵²⁴.

Transparency (Διαφάνεια) / Opacity (Αδιαφάνεια)

Σύμφωνα με τον Hochman οι χαρακτήρες δεν είναι μόνο απλοί ή σύνθετοι αλλά επιτρέπουν κάθε φορά στον αναγνώστη να έχει διαφορετικό βαθμό πρόσβασης στον εσωτερικό τους κόσμο. Η πρόσβαση που μπορεί να έχει ο αναγνώστης στον εσωτερικό κόσμο ενός ήρωα μπορεί να ποικίλει ακόμα και στο ίδιο έργο σε διαφορετικές χρονικά στιγμές. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο μελετητής, σε πολλά από τα μυθιστορηματικά πρόσωπα του Proust παρατηρείται η αδυναμία του αναγνώστη να διακρίνει τις εσωτερικές πτυχές των χαρακτήρων, καθώς και τα κίνητρά τους. Η αδιαφάνεια στα μυθιστορηματικά πρόσωπα κάνει ταυτόχρονα δυσδιάκριτα και τα κίνητρά τους. Σύμφωνα με τον Hochman, ακόμα και στα μυθιστορηματικά πρόσωπα τα οποία διακρίνονται από μια ρεαλιστική διάσταση και μπορούμε να αναγνωρίσουμε τα κίνητρα των πράξεών τους, εν τούτοις νιώθουμε πολλές φορές ότι υπάρχουν ακόμα περισσότερα κίνητρα τα οποία όμως δεν μπορούμε να διακρίνουμε. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει «Sometimes clear motives are given, motives that are sufficient for the needs of the plot –of its “realistic motivation”– and of our superficial response to the plot. Yet the designated motives prove inadequate to our understanding of the character». Η αδιαφάνεια σύμφωνα με τον Hochman, συνδέεται άρρηκτα με την εντύπωση που διαμορφώνει ο αναγνώστης σχετικά με τη συνεκτικότητα του μυθιστορηματικού προσώπου. Η αδιαφάνεια του ήρωα δηλαδή συνάδει και με την ύπαρξη μιας λανθάνουσας προσωπικότητας. Η εμφάνιση πολλαπλών και πολλές φορές υπονοούμενων κινήτρων σε συμπεριφορές μυθιστορηματικών προσώπων, καθιστούν τους χαρακτήρες αυτούς αδιαφανείς και ο αναγνώστης αδυνατεί να διακρίνει τη διαφάνεια των χαρακτήρων αυτών⁵²⁵.

Dynamism (Κινητικότητα) / Static (Στατικότητα)

⁵²⁴ B. Hochman, *ό.π.*, σελ. 123-125.

⁵²⁵ B. Hochman, *ό.π.*, σελ. 125-132.

Οι χαρακτήρες οι οποίοι εκφράζουν μια δυναμική κινητικότητα συνολικά είναι σύνθετοι χαρακτήρες οι οποίοι εξελίσσονται ή αλλάζουν. Ισοδυναμούν, σύμφωνα με τον Forster με τους σφαιρικούς χαρακτήρες οι οποίοι με βάση αυτά που βιώνουν αλλάζουν και προσαρμόζονται στις εν λόγω καταστάσεις. Στο άλλο άκρο βρίσκονται οι στατικοί χαρακτήρες οι οποίοι, αν και είναι αποσπασματικοί, έχουν μεγάλη συνεκτικότητα, εμφανίζουν σε σημαντικό βαθμό συμβολική διάσταση και τα κίνητρα τους είναι εύκολα αναγνωρίσιμα. Η αίσθηση της κινητικότητας δημιουργείται από τη συνεχή σύγκρουση την οποία βιώνει ο πρωταγωνιστής, μέσα από πραγματικά πολυσύνθετα ζητήματα, τα οποία επηρεάζουν την προσωπικότητα του χαρακτήρα. Μέσα στα πλαίσια οποιουδήποτε χαρακτήρα με δυναμική κινητικότητα, η στατικότητα, το αμετάβλητο των πραγμάτων, μπορεί να θεωρηθεί και ως ένας τρόπος επίλυσης ανυπόφορης σύγκρουσης, όπως ο Freud το χαρακτηρίζει ως μηχανισμό «άμυνας» ή όπως το αποκαλεί ο Reich «ακαμψία ή θωράκιση του σώματος»⁵²⁶.

Closure (Κλειστότητα) / Openess (Ανοιχτότητα)

Σύμφωνα με τον Hochman οι χαρακτήρες που διακρίνονται από την ιδιότητα της κλειστότητας, είναι εκείνα τα πρόσωπα τα οποία ολοκληρώνονται μαζί με το τέλος του έργου. Εν αντιθέσει με τους χαρακτήρες που τους διακρίνει η ανοικτότητα και οι οποίοι ακόμα και με το τέλος του έργου αφήνουν ανοιχτά ζητήματα ως προς τη μεταγενέστερη δική τους πορεία. Το τέλος, σύμφωνα με τον Hochman, όταν είναι κλειστό δημιουργεί στον αναγνώστη την αίσθηση ότι μπορεί να προβλέψει πώς θα συνεχιστεί η ζωή του ήρωα, με βάση πάντα τα δεδομένα που έχουν διαμορφωθεί μέσα στο μυθιστορηματικό πλαίσιο. Από την άλλη πλευρά, όταν το τέλος είναι ανοιχτό, ο αναγνώστης πρέπει να φανταστεί πώς θα είναι η ζωή του μυθιστορηματικού προσώπου. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο μελετητής, η διαφορά ανάμεσα στο ανοιχτό και το κλειστό τέλος έγκειται στον τρόπο και στον βαθμό στον οποίο ο συγγραφέας επιλύει τις εσωτερικές συγκρούσεις των ηρώων. Όταν ο συγγραφέας αποφασίζει να δώσει ένα ανοιχτό, αμφίσημο τέλος, επιλέγει κατ' αυτόν τον τρόπο να μην οδηγήσει τα μυθιστορηματικά πρόσωπα στην επίλυση των εσωτερικών τους συγκρούσεων, ώστε η τελική έκβαση να παραμένει μετέωρη⁵²⁷.

⁵²⁶ B. Hochman, *ό.π.*, σελ. 132-138.

⁵²⁷ B. Hochman, *ό.π.*, σελ. 138-140.

III. David Galef, *The Supporting Cast: A Study of Flat and Minor Characters*

Ο David Galef μέσα από τη μελέτη του *The Supporting Cast: A Study of Flat and Minor Characters*⁵²⁸ εστιάζει στον καίριο ρόλο τον οποίο διαδραματίζουν τα δευτερεύοντα πρόσωπα τόσο στην πλοκή όσο και στην ανάδειξη των πρωταγωνιστών. Συνδέοντας τον μυθιστορηματικό χαρακτήρα με την πλοκή ενός έργου σημειώνει ότι όπως η πλοκή εκτός από τα σημαντικά γεγονότα αποτελείται και από άλλα λιγότερο σημαντικά, έτσι και ένα έργο περιλαμβάνει εκτός από τους πρωταγωνιστές και ένα πλήθος δευτεραγωνιστών, των οποίων η λειτουργία είναι σημαντική για την προβολή διαφορετικών πτυχών των κεντρικών πρωταγωνιστών. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο μελετητής, όταν κατανοεί κάποιος τον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας «χειρίζεται τα δευτερεύοντα πρόσωπα», σημαίνει ότι ταυτόχρονα κατανοεί τον τρόπο με τον οποίο «συγκροτείται το έργο». Τα δευτερεύοντα πρόσωπα, σύμφωνα με τον μελετητή, αν έχουν αποδοθεί κατάλληλα από τον συγγραφέα, μπορούν να κάνουν εξίσου έντονη την παρουσία τους στον αναγνώστη. Ο Galef αναφερόμενος σε πολλούς μελετητές οι οποίοι έχουν ασχοληθεί με την προσέγγιση των μυθιστορηματικών χαρακτήρων (Clayton Hamilton, *The Art of Fiction*, Baruch Hochman, *Character in Literature*) εστιάζει περισσότερο στη θεωρία του E. M. Forster και στον διαχωρισμό που κάνει ανάμεσα στους σφαιρικούς (round) και επίπεδους (flat) χαρακτήρες. Σύμφωνα με τον Galef βασικό γνώρισμα ενός επίπεδου χαρακτήρα είναι ότι έχει συγκεκριμένα όρια και πλαίσια μέσα στα οποία λειτουργεί. Μπορεί ο επίπεδος χαρακτήρας να αποδοθεί με ένα επίθετο και να είναι προβλέψιμος (ακόμα και όταν αλλάζει μία κατάσταση), όμως αυτός ως επίπεδος και στατικός συνεχίζει να συμπεριφέρεται κατά τον ίδιο τρόπο. Εν τούτοις, έχουν συγκεκριμένες λειτουργίες: μπορεί να προσδίδουν μια χιουμοριστική διάσταση στο έργο ή να λειτουργούν ως πιόνια⁵²⁹.

⁵²⁸ Στην κριτική του για τη μελέτη του D. Galef *The Supporting Cast: A Study of Flat and Minor Characters*, ο J. H. Stape σημειώνει τον άρρηκτο δεσμό που υπάρχει ανάμεσα στο θεωρητικό πλαίσιο του Galef και στον τρόπο προσέγγισης των χαρακτήρων από τον Forster, καθώς και οι δύο μελετητές εστιάζουν στα δευτερεύοντα πρόσωπα τα οποία θεωρούν ότι βοηθούν στην εξέλιξη της πλοκής και ότι προσδίδουν αληθοφάνεια και βάθος σε ένα εύρος ζητημάτων που τίγονται μέσα από το έργο. J. H. Stape, «Flat and Minor Characters», *English Literature in Transition*, 37/1 (1994), σελ.104-106 (εδώ: σελ. 104-105).

⁵²⁹ D. Galef, *The Supporting Cast: A Study of Flat and Minor Characters*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993, σελ.1-2.

Ο Galef κάνει σαφή διαχωρισμό ανάμεσα στους επίπεδους χαρακτήρες και στους δευτεραγωνιστές, ιδιαίτερα σε σχέση με τον τρόπο με τον οποίο οι αναγνώστες προσλαμβάνουν τους χαρακτήρες αυτούς. Τα δευτερεύοντα πρόσωπα, λόγω της έλλειψης όσον αφορά στη λεπτομέρεια, προκαλούν τον αναγνώστη να σχηματίσει ο ίδιος μια δική του εικόνα. Οι επίπεδοι χαρακτήρες από την άλλη πλευρά, αν και τους διακρίνει η έλλειψη βάθους, δεν αφήνουν το περιθώριο στον αναγνώστη να προσθέσει κάποια χαρακτηριστικά, γιατί θεωρούνται επαρκείς και ολοκληρωμένοι για τη λειτουργία που επιτελούν στο έργο. Ένα δευτερεύον πρόσωπο, αν και έχει δημιουργηθεί με έναν επιτυχημένο τρόπο, όμως προκαλεί την περιέργεια του αναγνώστη, ενώ ένας άρτια σχεδιασμένος επίπεδος χαρακτήρας δεν ωθεί τον αναγνώστη σε περαιτέρω διερεύνηση προκειμένου να συμπληρώσει την εικόνα του χαρακτήρα αυτού. Οι επίπεδοι χαρακτήρες συγκριτικά με τους σφαιρικούς λόγω του ότι προσδιορίζονται από ένα ή δύο χαρακτηριστικά, είναι εύκολα αναγνωρίσιμοι, εν αντιθέσει με τον σφαιρικό χαρακτήρα ο οποίος παρουσιάζει πολλές πτυχές και η παρουσία του είναι πιο έντονη⁵³⁰.

Ο David Galef μέσα από την εν λόγω μελέτη εστιάζει και στον τρόπο με τον οποίο οι αναγνώστες συνδέονται με τους μυθιστορηματικούς χαρακτήρες των έργων. Υιοθετώντας την προσέγγιση του Norman Holland σημειώνει ότι κατά τη διάρκεια σύνδεσης των αναγνωστών με τα μυθιστορηματικά πρόσωπα, λαμβάνουν χώρα δύο διαδικασίες: της προβολής (projection) και της ενδοβολής (introjection). Το πλεονέκτημα όσον αφορά στους λογοτεχνικούς χαρακτήρες, σύμφωνα με τον Galef, είναι ότι είναι εύκολα χειραγωγίσιμοι, καθώς δεν μπορούν να αντιδράσουν. Όταν όμως διαφοροποιείται ο μυθιστορηματικός χαρακτήρας κατά την πλοκή του έργου, διαφοροποιείται και ο τρόπος πρόσληψης του αναγνώστη. Ιδιαίτερα, όταν αντιλαμβάνεται ότι τον «προδίδει», όταν δηλαδή συμπεριφέρεται ο χαρακτήρας με διαφορετικό τρόπο από ό,τι θα περίμενε ο ίδιος ο αναγνώστης. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Καθηγήτρια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας και της Διδακτικής Τζίνα Καλογήρου, ο αναγνώστης μέσα από την πράξη της ανάγνωσης, δεν αποκωδικοποιεί απλά τους χαρακτήρες ενός κειμένου, αλλά πολύ περισσότερο, ενεργοποιεί τη φαντασία του, τα προσωπικά του βιώματα και αναμνήσεις, συνδιαλλάγεται με το κείμενο⁵³¹. Σύμφωνα με

⁵³⁰ D. Galef, *ό.π.*, σελ. 4.

⁵³¹ Τζ. Καλογήρου, «Εισαγωγικό σημείωμα», *Τέχνες και Ημέρες Ανάγνωσης*, Τόμος Β', Αθήνα: Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, 2003, σελ. 13. Εστιάζοντας στον σημαντικό ρόλο που διαδραματίζει η λογοτεχνία, όσον αφορά στη δημιουργία μιας διαφορετικής θέασης της πραγματικότητας οι Καθηγήτριες Βίκυ Πάτσιου και Τζίνα

τον Galef, όσον αφορά στην κατασκευή ενός χαρακτήρα, δημιουργός του είναι αναμφισβήτητα ο συγγραφέας. Ο αναγνώστης δεν δημιουργεί «ex nihilo», από μια λευκή σελίδα ένα μυθιστορηματικό πρόσωπο. Η λειτουργία του αναγνώστη ορίζεται κυρίως ως εκείνη του ερμηνευτή ή του αναδημιουργού⁵³².

Σύμφωνα με τον Galef πολλές φορές τα όρια ανάμεσα στους πρωταγωνιστές και τα δευτερεύοντα πρόσωπα είναι δυσδιάκριτα. Η διάκριση αυτή γίνεται σχετική, όταν τα δευτερεύοντα πρόσωπα λειτουργούν όχι ως φόντο για τους πρωταγωνιστές, αλλά ως σύμβολα ή όταν η παρουσία τους θεωρείται αναγκαία προκειμένου να εξελιχθεί η πλοκή. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο μελετητής, υπάρχουν τέσσερα κριτήρια με βάση τα οποία ένας χαρακτήρας ανήκει στους πρωταγωνιστές ή είναι ένα δευτερεύον πρόσωπο. Τα κριτήρια αυτά είναι: η πλοκή, το θέμα, ο χώρος και η δράση. Λαμβάνεται δηλαδή υπόψη κατά πόσο ο χαρακτήρας είναι αναντικατάστατος, πόσο χώρο καταλαμβάνει στο έργο, τι είδους δράση διαδραματίζει και ποιος είναι ο ρόλος του στην εξέλιξη των γεγονότων.

Τα δευτερεύοντα πρόσωπα ανάλογα με το πόσο σημαντικά είναι χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν τα μυθιστορηματικά πρόσωπα τα οποία περιγράφονται ως απλά ονόματα (κατηγορία *cameos*). Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν τα πρόσωπα τα οποία αποδίδονται συγγραφικά μέσα από μια σύντομη περιγραφή (κατηγορία *bit parts*), ενώ στην τρίτη κατηγορία ανήκουν τα πρόσωπα τα οποία διαδραματίζουν πιο ενεργό ρόλο στην πλοκή των γεγονότων και για τα οποία γίνεται πιο εκτενής περιγραφή (κατηγορία *minor roles*)⁵³³.

Κατ' αναλογία αυτές οι διαβαθμίσεις διακρίνονται και στους επίπεδους χαρακτήρες οι οποίοι και αυτοί χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες: τους ολοκληρωτικά επίπεδους (*completely flat*), με ελάχιστη σκίαση (*slightly shaded*) και τους χαρακτήρες που δεν διακρίνονται για την

Καλογήρου σημειώνουν σχετικά: «Η λογοτεχνία ως ‘αποθήκη ζωής’ προσφέρει στον αναγνώστη τον κόσμο στην πολλαπλότητα και την ολότητά του. [...] Μέσα από τη ενεργοποίηση της φαντασίας και του συναισθήματος, τον έλεο και το φόβο που προκαλεί η συναρπαστική ταύτιση με τους λογοτεχνικούς ήρωες, η λογοτεχνία οδηγεί τους αναγνώστες στο να διευρύνουν τα όρια της ύπαρξής τους και ταυτόχρονα να ‘καταλάβουν την ίδια τη ζωή’. Β. Πάτσιου, Τζ. Καλογήρου (εισαγωγή – επιστημονική επιμέλεια), *Η Δύναμη της Λογοτεχνίας: Διδακτικές προσεγγίσεις – Αξιοποίηση διδακτικού υλικού (Δημοτικό – Γυμνάσιο – Λύκειο)*, Αθήνα: Gutenberg / Γ. Δαρδανός & ΣΙΑ Ε.Ε., 2013, σελ.9-10.

⁵³²D. Galef, *ό.π.*, σελ. 5, 9.

⁵³³ D. Galef, *ό.π.*, σελ. 11-12.

αληθοφάνειά τους (not –quite– real). Στην πρώτη κατηγορία, οι εν λόγω χαρακτήρες είναι εντελώς επίπεδοι, στη δεύτερη κατηγορία τα μυθιστορηματικά πρόσωπα δίνουν την ψευδαίσθηση ότι έχουν αποκτήσει κάποιου είδους κινητικότητα, ενώ στην τρίτη κατηγορία τα μυθοπλαστικά πρόσωπα αδυνατούν να πείσουν τους αναγνώστες για την αληθοφάνειά τους είτε επειδή συγκρίνονται με τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα είτε επειδή διακρίνονται από μια διδακτική διάσταση⁵³⁴.

Τα δευτερεύοντα πρόσωπα, ανάλογα με τον ρόλο τον οποίο διαδραματίζουν σε ένα έργο, μπορούν να χωριστούν σε δύο κατηγορίες. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι χαρακτήρες οι οποίοι έχουν έναν δομικό ρόλο (structural types) δηλαδή συμμετέχουν ενεργά στην εξέλιξη της πλοκής και στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν τα μυθιστορηματικά πρόσωπα τα οποία διακρίνονται για την αληθοφάνειά τους.

Structural types (Δομικοί Χαρακτήρες)

Narrators (Αφηγητές) και Expositors (αναλυτές).

Το μυθοπλαστικό πρόσωπο του αναλυτή μπορεί να ποικίλει ως προς τον τρόπο που δρα μέσα στο έργο: από το να δίνει πληροφορίες σχετικά με το σκηνικό μέχρι το να περιγράφει ένα γεγονός το οποίο είχε συμβεί και το οποίο οι αναγνώστες δεν γνώριζαν, καθώς είχαν στρέψει την προσοχή τους αλλού. Το πρόσωπο του αφηγητή αποτελεί πολλές φορές το alter ego του συγγραφέα, δηλαδή το πρόσωπο μέσα από το οποίο ο συγγραφέας μπορεί να εκφράσει απόψεις τις οποίες ο ίδιος δεν θέλει να δείξει ότι τις αποδέχεται⁵³⁵.

Interrupters (Παρεμβαίνοντες)

Το δευτερεύον πρόσωπο το οποίο διακόπτει μπορεί να παρεμβληθεί στην εξέλιξη μιας δράσης ή να διακόψει έναν διάλογο ή ακόμα και μια ομιλία του πρωταγωνιστή. Αυτού του είδους τα πρόσωπα λειτουργούν ως αντιπερισπασμός από την κεντρική πλοκή. Ο σκοπός των προσώπων που ανήκουν σε αυτή την κατηγορία είναι να λειτουργήσουν αντιστικτικά. Ενδεικτικά, αν το θέμα έχει μια χιουμοριστική διάσταση, το πρόσωπο που διακόπτει μπορεί

⁵³⁴ D. Galef, *ό.π.*, σελ. 12-13.

⁵³⁵ D. Galef, *ό.π.*, σελ. 16-17.

να ικετεύει για να διαφοροποιείται σε σχέση με άλλα πρόσωπα του έργου. Τα πρόσωπα που διακόπτουν είναι κατάλληλα και για τις κωμικές σκηνές, μετατρέποντας έναν κανονικό ρυθμό σε έντονο⁵³⁶.

Symbols (Σύμβολα) και Allegories (Αλληγορίες)

Τα σύμβολα μπορούν να ποικίλουν: από το να συμβολίζουν ένα χαρακτηριστικό μέχρι να αποτελούν ακόμα και σύνθετες συμβολικές μορφές. Αυτό δεν σημαίνει ότι και οι αλληγορικές μορφές δεν μπορεί να είναι σύνθετες. Τόσο οι αλληγορικές όσο και οι συμβολικές μορφές συνδέονται άρρηκτα με τα θέματα του έργου⁵³⁷.

Enablers (Υποκινητές) ή Agents of Action (Παράγοντες Δράσης)

Οι υποκινητές, ως δευτερεύοντα πρόσωπα μιας μυθοπλασίας, μπορούν μέσω του ρόλου τους να εμπλουτίσουν την πλοκή και να της προσδώσουν μια σύνθετη διάσταση. Η δράση τους αυτή μπορεί να είναι τόσο σημαντική και καταλυτική ώστε να υπερβαίνει την προσωπικότητά τους. Η παρουσία τους είναι σύντομη και εξαφανίζονται μετά την επιτέλεση του ρόλου τους⁵³⁸.

Foils (Αντιστιζεις) και Contrasts (Αντιθέσεις)

Ο πιο απλός αντιστικτικός χαρακτήρας είναι ένας κακός χαρακτήρας ο οποίος έρχεται αντιμέτωπος με τον καλό πρωταγωνιστή ή ένας σοφός χαρακτήρας ο οποίος βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με έναν αφελή⁵³⁹.

Doubles (Διπλές μορφές) ή Doppelgängers (Σωσίες)

Τα πρόσωπα που ανήκουν σε αυτή την κατηγορία είναι κατάλληλα για να προσδώσουν μια μυστηριώδη διάσταση στην ιστορία. Υπάρχει κάτι το μυστηριώδες το να έχει ένα άτομο ένα δίδυμο. Λόγω του ότι η ταυτότητα (χαρακτήρας – καθρέφτης) διαφοροποιείται από την

⁵³⁶ D. Galef, *ό.π.*, σελ. 17.

⁵³⁷ D. Galef, *ό.π.*, σελ. 17-18.

⁵³⁸ D. Galef, *ό.π.*, σελ. 18.

⁵³⁹ D. Galef, *ό.π.*, σελ. 18-19.

ομοιότητα (χαρακτήρας διπλών μορφών) οι συγγραφείς, σύμφωνα με τον Galef τείνουν να ασχολούνται με χαρακτήρες διπλών μορφών (ομοιότητες) παρά με κλώνους (χαρακτήρες – καθρέφτες). Αναφερόμενος στην άποψη του Otto Rank, ο Galef συνδέει τις διπλές μορφές με τη διάσπαση του εγώ και ως εκ τούτου με τα προβλήματα που μπορεί να έχει το άτομο με τον ίδιο του τον εαυτό⁵⁴⁰.

Emphasizers (Εμφατικοί χαρακτήρες)

Τα πρόσωπα που ανήκουν στη συγκεκριμένη κατηγορία χρησιμοποιούνται για να δώσουν έμφαση στα λόγια του πρωταγωνιστή ή να εστιάσουν στο ήθος μιας ομάδας ατόμων. Αποτελούν ένα είδος ενισχυτών αξιών τις οποίες αξίες ενισχύουν είτε μέσω του λόγου τους είτε μέσω της δράσης τους. Η πιο απλή μορφή εμφατικού χαρακτήρα είναι εκείνη η οποία απλά αναπαράγει τα λόγια που έχει πει ένα άλλο μυθιστορηματικό πρόσωπο είτε για να προσδώσει μεγαλύτερη ισχύ είτε για να τα υπονομεύσει μέσω του ειρωνικού του ύφους⁵⁴¹.

Mimetic types (Μιμητικοί Χαρακτήρες)

Eccentrics (Εκκεντρικοί χαρακτήρες)

Τα εν λόγω πρόσωπα διακρίνονται για έναν επιτηδευμένο χαρακτήρα, ο οποίος είναι ιδιαίτερος εμφανής τόσο όσον αφορά στην εμφάνισή του όσο και στον τρόπο με τον οποίο ομιλεί. Υιοθετώντας την άποψη του Maugham ο Galef σημειώνει ότι οι εκκεντρικοί χαρακτήρες εκφεύγουν του γενικού κανόνα και έχουν ταυτόχρονα το πλεονέκτημα αλλά και το μειονέκτημα να είναι ξεχωριστοί. Ότι διαθέτουν σε ζωντάνια τείνουν να υστερούν σε αληθοφάνεια⁵⁴².

Friends (Φίλοι), Enemies (Εχθροί), Acquaintances (Γνωστοί)

⁵⁴⁰ D. Galef, *ό.π.*, σελ. 19.

⁵⁴¹ D. Galef, *ό.π.*, σελ. 19.

⁵⁴² D. Galef, *ό.π.*, σελ. 20.

Οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες αποτελούν απόδειξη ότι ο πρωταγωνιστής γνωρίζει και άλλα πρόσωπα. Οι φίλοι και οι εχθροί λειτουργούν είτε ως βοηθοί είτε ως ανταγωνιστές⁵⁴³.

Family (Οικογένεια)

Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Galef, όταν ένας χαρακτήρας παρουσιάζεται να μην έχει φίλους, τότε δίνει στον αναγνώστη την εντύπωση ότι είναι κατασκευασμένος, ότι τον διακρίνει δηλαδή η έλλειψη αληθοφάνειας. Το ίδιο ισχύει όταν ο πρωταγωνιστής εμφανίζεται να μην έχει οικογένεια, γεγονός το οποίο προσδίδει στο εν λόγω πρόσωπο το χαρακτηριστικό του ιδιότυπου και του παράδοξου. Στην πραγματική ζωή, σύμφωνα με τον Galef, το οικογενειακό περιβάλλον μπορεί να ασκήσει στο άτομο μεγάλη επίδραση, ενώ ο συγγραφέας μπορεί να κάνει μία απλή αναφορά στο οικογενειακό πλαίσιο του ήρωα ή να το παρουσιάζει να δημιουργεί ένα ασφυκτικό περιβάλλον για τον πρωταγωνιστή⁵⁴⁴.

People (Άνθρωποι), Chorus (Χορός), Upper and Lower Classes (Ανώτερες και Κατώτερες Τάξεις), Background (Φόντο)

Σύμφωνα με τον Galef, ο πρωταγωνιστής της μυθοπλασίας πλαισιώνεται από πρόσωπα με συναισθηματικό δεσμό μεταξύ τους όπως ενδεικτικά οι φίλοι και τα πρόσωπα του οικογενειακού περιβάλλοντος. Η ομογενοποίηση αποτελεί και βασικό γνώρισμα των ομάδων αυτών μέσα στις οποίες ο πρωταγωνιστής δρα, αναπτύσσεται και επηρεάζεται, γεγονός που καθιστά αληθοφάνες το εν λόγω πρόσωπο. Εντασσόμενος ο πρωταγωνιστής στην ομάδα-χορό ενίοτε ξεχωρίζει, απομακρύνεται από το πνεύμα της ομογενοποίησης, και μπορεί να κατακτά μία αναβάθμιση της κοινωνικής του θέσης. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο μελετητής, πολλοί συγγραφείς χρησιμοποιούσαν την τεχνική (head-in-crowd) όπου ένας ή δύο πρωταγωνιστές ξαφνικά διακρίνονται από ένα ομοιογενές σύνολο ανθρώπων⁵⁴⁵.

Subhuman: Animals, Objects, Places (Ζώα, Αντικείμενα, Τοποθεσίες)

⁵⁴³ D. Galef, *ό.π.*, σελ. 20.

⁵⁴⁴ D. Galef, *ό.π.*, σελ. 20-21.

⁵⁴⁵ D. Galef, *ό.π.*, σελ. 21.

Σύμφωνα με τον Galef σε μυθιστορηματικά έργα ένα ζώο ή μία τοποθεσία μπορούν να λειτουργήσουν και ως χαρακτήρες. Υιοθετώντας την άποψη του Gass που θεωρούσε ότι οτιδήποτε που μπορεί να λειτουργήσει ως σταθερό σημείο, αποκτά τη διάσταση ενός χαρακτήρα, σημειώνει ότι αυτό το σημείο θα πρέπει να έχει κάποια ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά⁵⁴⁶.

Στο ερώτημα: «Τι μπορεί κανείς να κερδίσει από την απεικόνιση των επίπεδων και δευτερευόντων προσώπων;» ο David Galef προτάσσει την ύπαρξη βάθους, τη δημιουργία ενός φόντου το οποίο πλαισιώνει τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα. Στο ερώτημα: «γιατί θα πρέπει κανείς να μελετήσει τους δευτεραγωνιστές;» ο Galef σημειώνει ότι η παρουσία των δευτερευόντων προσώπων αναδεικνύει διαφορετικές όψεις του έργου: τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο ο συγγραφέας επιλέγει να αρχίσει και να ολοκληρώσει το έργο του, τις διάφορες αντιθέσεις που μπορεί να είχε στο μυαλό του, καθώς κατασκεύαζε τα μυθοπλαστικά του πρόσωπα ή κατέγραφε θέματα στα οποία ήθελε να δώσει έμφαση· εν τέλει τον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας / δημιουργός επιλέγει να μετουσιώσει στοιχεία από την πραγματική ζωή σε λογοτεχνικά έργα.

⁵⁴⁶ D. Galef, *ό.π.*, σελ. 21.

Κεφάλαιο 4

Εφαρμογή των θεωρητικών προσεγγίσεων των R. Higbie, B. Hochman, D. Galef στα μυθιστορήματα *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, *Ναι, Μαμά*I. Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*

Στο μυθιστόρημα *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, κεντρικό πρωταγωνιστικό πρόσωπο είναι η ανήλικη Κασσάνδρα η οποία ανήκει στην κατηγορία των μη επιγνωστικών χαρακτήρων. Η ανήλικη Κασσάνδρα αδυνατεί να διαχειριστεί την εσωτερική σύγκρουση την οποία βιώνει και να μετουσιώσει την επιθυμία της. Ως εκ τούτου προβαίνει σε βίαιες πράξεις, συμπεριφέρεται με έναν άλογο και σκληρό τρόπο. Το Εγώ της αδυνατεί να προσαρμοστεί στην πραγματικότητα την οποία βιώνει και να ακολουθήσει τους κανόνες που ορίζει το Υπερεγώ⁵⁴⁷:

«Φωνάζω τον Ζακούλη που περνούσε από κει. Τον σταματάω πάνω στη λιμνούλα. ‘Ζακούλη, αν το κουνήσεις από δω, θα σε σφάξω και θα σε σκελετώσω’, του είπα. Όταν το πάρτι τελειώσε, ο Ζακούλης ακόμα έκλαιγε από το ξύλο που έφαγε. Αισθανόμουν μέσα μου μια μεγάλη χαρά και είχα σκάσει στα γλυκά. Τα μάτια μου ξαστρίζανε»⁵⁴⁸.

⁵⁴⁷ Ενδεικτικό της μεγάλης σύγκρουσης που βιώνει η συγγραφέας Μαργαρίτα Καραπάνου ήταν η καταγραφή στο ημερολόγιό της (14 Απρ. 1975) «– Αισθάνομαι πως η ζωή μου είναι τόσο δύσκολη, που θα 'θελα να πεθάνω, θα 'θελα να 'μαι κοριτσάκι και να μ' αγαπάνε, γιατί δεν αντέχω άλλο την έλλειψη αγάπης, είναι φοβερό. – Όχι, δεν θα χαρείς, θα είσαι δυστυχής, γιατί σκέφτεσαι φοβερά πράγματα για τη μαμά και τον μπαμπά [...]. Γι' αυτό εγώ είμαι από πάνω να προσέχω μη σου ξεφύγει τίποτα. Θα λες μόνο αυτό που θέλω εγώ, γιατί είσαι κακό κορίτσι. – Ναι, αλλά πρέπει να βγουν, αλλιώς θα σκάσω. Τα πνίγω, τα πνίγω, αλλά με τρώνε [...]. – [...] Είσαι τριάντα χρονών κι έχεις μείνει μωρό. Είμαι ο χειρότερος δικαστής. Κι αυτό το βιβλίο, την Κασσάνδρα, πώς τόλμησες να το γράψεις; Σου ξέφυγε, έλα όμως που τώρα πρέπει να το εκδώσεις; Αν το εκδώσεις, θα σε σκοτώσω, δεν θα μπορείς να πεις λέξη στον Γάλλο σου εκδότη τον Belmont, σε κανέναν...».

Μ. Καραπάνου, *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη*, ό.π., σελ. 312-313.

⁵⁴⁸ Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, ό.π., σελ. 27.

Η μη επίτευξη της μετουσίωσης της επιθυμίας της ανήλικης Κασσάνδρας επιβεβαιώνεται και μέσα από την διαταρακτική σχέση την οποία είχε αναπτύξει με το πρώτο «αντικείμενο» της αγάπης της, τη μητέρα της. Η ανήλικη Κασσάνδρα βιώνει μία μεγάλη εσωτερική σύγκρουση, πολλές φορές επιρρίπτει ευθύνες και στον ίδιο της τον εαυτό για την απουσία της μητέρας της, ενίοτε όμως εκφράζει έντονο μίσος προς τη μητέρα της και έναν θυμό τον οποίο δεν μπορεί να διαχειριστεί και να εκλογικεύσει:

«Γεννήθηκα Ιούλιο, λυκόφως, αστερισμός καρκίνος. Όταν με φέρανε για να με δει, γύρισε προς τον τοίχο»⁵⁴⁹.

Χαρακτηριστικό στοιχείο της μη επιγνωσιμότητας της ανήλικης Κασσάνδρας είναι και η αδυναμία της να μετουσιώσει τις σεξουαλικές ενορμήσεις της. Η ανήλικη Κασσάνδρα νιώθει έλξη, ηδονή και συμπόνια για το απαγορευμένο και συμπεριφέρεται με έναν τρόπο που δεν συνάδει με τους κανόνες του Υπερεγώ⁵⁵⁰:

«Η πρώτη εικόνα είχε ένα λύκο που άνοιγε το στόμα και κατάπινε εφτά ζουμερά γουρουνάκια. Το λύκο λυπόμουνα συνήθως. Πώς θα τα καταπιεί τόσα γουρουνάκια μονομιάς; Πάντα του το έλεγα και τον ρωτούσα. [...] με άγγιζε. Δεν αισθανόμουν τίποτε παρά μια ζέστη. [...] Δεν με πείραζε και πολύ. Τώρα όταν με χαϊδεύουν, πάντα σκέπτομαι το λύκο και τον λυπάμαι»⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ Μ. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 13. Σύμφωνα με τη Φωτεινή Τσαλικογλου «Η μη αναγνώριση του εαυτού από τον άλλον συνιστά την πιο βασική ίσως μορφή προσβολής του εγώ. Δεν μπορεί κανείς να ζήσει δίχως την αναγνώριση του εαυτού από τον άλλον. Η αναγνώριση αυτή είναι θεμελιακή. Η βία συχνά είναι μια ενεργός απάντηση στο απειλητικό βίωμα της μη αναγνώρισης από τον άλλον. Στα περισσότερα κείμενα της λεγόμενης λογοτεχνίας του κακού, η βία και η καταστροφικότητα που ενεδρεύουν βρίσκονται σε άμεση συνάρτηση με την τραυματική εμπειρία της μη αναγνώρισης από τον άλλον». Φ. Τσαλικογλου, *Μυθολογίες βίας και καταστολής*, *ό.π.*, σελ. 68.

⁵⁵⁰ Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Φωτεινή Τσαλικογλου: «Είναι οι αγαπημένες ανατροπές της Μαργαρίτας ‘το λύκο λυπόμουν συνήθως’. Την έλξη και την ηδονή και τη συμπόνια που γεννά το απαγορευμένο και η παιδική σεξουαλικότητα». Βλ. Παράρτημα II της παρούσας διατριβής.

⁵⁵¹ Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, *ό.π.*, σελ. 14.

Η ανήλικη Κασσάνδρα παρουσιάζεται όμως ενίοτε να συμπεριφέρεται και με έναν επιγνωστικό τρόπο. Επιλέγει να λεκτικοποιήσει τα πρόσωπα τα οποία την έχουν τραυματίσει προκειμένου να διαχειριστεί και να μετουσιώσει την επιθυμία της· απώτερος σκοπός της είναι να αποκαταστήσει μία απουσία:

«Κάποιος είναι στο δωμάτιο. Τώρα θα ‘δω’ τη λέξη ‘μαμά’ να γίνεται άνθρωπος.
Λέω τα μαγικά μου, σφίγγω τη λέξη ‘μαμά’ και κοιτάω»⁵⁵².

Με την ολοκλήρωση του μυθιστορήματος λαμβάνει χώρα και μία μεγάλη ανατροπή όσον αφορά την ανήλικη Κασσάνδρα, καθώς από μη επιγνωστικός χαρακτήρας μεταμορφώνεται σε επιγνωστικός. Συμβιβάζεται με το κανονιστικό πλαίσιο του Υπερεγώ υπακούοντας σε έναν μηχανισμό επιβολής του εκπαιδευτικού συστήματος. Η ανήλικη Κασσάνδρα συνειδητοποιεί την κυριαρχική δύναμη του Άλλου και ο επιβεβαιωτικός λόγος του τρίτου (Φανή) προδιαγράφει ίσως τη μελλοντική της προσαρμοστικότητα προκειμένου να γίνει αποδεκτή. Η αλλαγή της όμως αυτή συνάδει με μία κατάσταση αλεξιθυμίας, καθώς μέσα από τα λόγια της διαφαίνεται η πρόθεσή της να απωθήσει τα συναισθήματα τα οποία έχει προκειμένου να ενταχθεί ομαλά στο σχολικό περιβάλλον, αλλά και κατ’ επέκταση στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο⁵⁵³:

⁵⁵²Μ. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 114.

⁵⁵³ Σύμφωνα με την Alice Miller όταν ένα παιδί αναγκάζεται να επικεντρώσει την προσοχή του στον μηχανισμό της απώθησης και όταν νιώθει ότι δεν έχει δίπλα του κάποιον ενήλικα που να τον αγαπάει και να τον προστατεύει, τότε όπως χαρακτηριστικά σημειώνει, είναι λογικό επακόλουθο και στο μέλλον να εγκλωβίζεται μέσα σε καταστροφικές σχέσεις χωρίς να συνειδητοποιεί ότι στην «αρχή όλων των δεινών» βρίσκονται τόσο οι γονείς του όσο και οι άλλοι παιδαγωγοί οι οποίοι άσκησαν επίδραση κατά τη διάρκεια της παιδικής του ηλικίας. Η διαδικασία αυτής της απώθησης, όμως, έχει αντίστροφα αποτελέσματα στην ενήλικη ζωή του. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει «Η διαδικασία της απώθησης που έφερε εις πέρας στο παρελθόν κάνει αδύνατη αυτή τη συνειδητοποίηση, δρώντας αυτή τη φορά ενάντια στα συμφέροντα του ενήλικου πλέον ατόμου. Ό, τι είχε απαγορεύσει στον εαυτό του να αντιληφθεί ως παιδί, προκειμένου να επιβιώσει, στις περισσότερες περιπτώσεις θα παραμείνει μια απαγορευμένη γνώση». Α. Miller, *Η απαγορευμένη γνώση*, μτφρ. Π. Τσινάρη, Αθήνα: Ροές, 2011, σελ. 55-56.

«Η Φανή με περιμένει στην πόρτα. ‘Πώς πήγε το σχολείο;’ ‘Πολύ καλά. Έμαθα να μιλώ, ν’ απαντώ και να σκέπτομαι με συλλαβές’. ‘Τότε γιατί κλαίς;’ ‘Είναι οι συλλαβές. Πονάω, όταν κόβω τις λέξεις στη μέση’. ‘Θα συνηθίσεις’, μου λέει η Φανή. ‘Θα συνηθίσεις’⁵⁵⁴».

Η ενήλικη Κασσάνδρα ανήκει στους μη επιγνωστικούς χαρακτήρες, καθώς αδυνατεί να ελέγξει τις επιθυμίες της και να τις μετουσιώσει. Συμπεριφέρεται με έναν αλαζονικό, εγωκεντρικό τρόπο, αδιαφορώντας για το αν τραυματίζει σε μεγάλο βαθμό την ανήλικη Κασσάνδρα. Οι ατομικές ψυχικές ανάγκες της ενήλικης μαμάς κυριαρχούν, αγνοώντας τις βαθιές επιθυμίες της ανήλικης Κασσάνδρα – κόρης:

«Είμαι στο Παρίσι για να δω τη μαμά. Θα ’ρθουν όλες μου οι φίλες, δεν καλέσαμε τ’ αγόρια, τα βαριόμαστε. Από το πρωί βαριόταν η μαμά. [...] ‘Κι είχα να πάω ταξίδι’, έλεγε θυμωμένα. ‘Κι είχα να δω δυο φίλους’, έλεγε λυπημένα»⁵⁵⁵.

Η μόνη περίπτωση που η ενήλικη Κασσάνδρα συμπεριφέρεται ως ένας επιγνωστικός χαρακτήρας είναι όταν αντιλαμβάνεται ότι η κόρη της, η ανήλικη Κασσάνδρα, αντιμετωπίζει σοβαρά ψυχολογικά προβλήματα και κρίνεται αναγκαίος ο εγκλεισμός της σε ψυχιατρική κλινική. Η ενήλικη Κασσάνδρα επιλέγει να υποβάλει σε έλεγχο τις επιθυμίες της, να ενδιαφερθεί για τις ανάγκες των προσώπων που την περιβάλλουν, ακόμα και να νιώσει και ως ένα μεγάλο βαθμό ένοχη για τα ψυχικά τραύματα που έχει προκαλέσει στην κόρη της:

«Ένα απόγευμα, η μαμά, ο μπαμπάς και άλλοι κύριοι κλαίγανε και με κοιτούσαν. ‘Θα σε πάμε σ’ ένα ωραίο σπίτι με δωμάτια’, μου είπε η μαμά. ‘Εσύ θα είσαι από μέσα κι εμείς οι άλλοι θα είμαστε απέξω. Θα έχει γκαζόνια και κάθε πρωί

⁵⁵⁴ Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, ό.π., σελ. 187-188.

⁵⁵⁵ Μ. Καραπάνου, ό.π., σελ. 83.

κάτι κύριοι θα έρχονται να σε δούνε και θα σε κοιτάζουν. [...] Εμείς οι απέξω θα μπαίνουμε μέσα για να σου μιλήσουμε»⁵⁵⁶.

Ένας άλλος γυναικείος χαρακτήρας ο οποίος εμφανίζεται μέσα στο έργο είναι η γιαγιά της μικρής ανήλικης Κασσάνδρας. Σύμφωνα με τη θεωρία του Highbie ανήκει στην κατηγορία των επιγνωστικών χαρακτήρων: Γνωρίζει σε μεγάλο βαθμό πώς να χειρίζεται τις εσωτερικές συγκρούσεις που βιώνει, δρα πάντα σύμφωνα με τις αξίες και τους κανόνες που θέτει το Υπερεγώ, δεν παρεκκλίνει ποτέ από το κοινωνικά αποδεκτό και όταν αντιλαμβάνεται ότι η εγγονή της Κασσάνδρα υποφέρει από ψυχικές διαταραχές⁵⁵⁷ –αν και δεν έχει καταλάβει τα αληθινά αίτια– εν τούτοις, επιζητά να αντιμετωπίσει την κατάσταση και να βρει τρόπους επίλυσης:

«Όσπου να πω μια λέξη βραδιάζει, καμιά φορά και ξημερώνει. Δεν πειράζει. Μόνο που θα πάω σχολείο το φθινόπωρο. Η γιαγιά γεμίζει ανησυχίες, φουσκώνει σαν παγόνη. ‘Πες το, παιδί μου, πες το’, κι όλο με καλοπιάνει. ‘Πες το’ κι η φωνή της βραχνιάζει. Σκέφτεται συνέχεια το σχολείο. ‘Πώς θ’ απαντάς παιδί μου όταν θα σε ρωτάνε για τους ποταμούς και τις οροσειρές;’ Τσιμουδιά. Η οικογένεια έκανε συμβούλιο ως προς την ομιλία. ‘Καινούριο φρούτο, Πάτρα μου’, λέει η γιαγιά στη θεία. ‘Το παιδί δεν τα πάει καλά με τη γλώσσα’. [...] ‘Θα σε πάω σ’

⁵⁵⁶ Μ. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 96.

⁵⁵⁷ Σύμφωνα με τον D. W. Winnicott: «Οι διαταραχές χαρακτήρα δεν είναι σχιζοφρένεια. Στη διαταραχή χαρακτήρα υπάρχει νόσος κρυμμένη στην ακέραη προσωπικότητα. Οι διαταραχές χαρακτήρα με κάποιο τρόπο και σε κάποιο βαθμό εμπλέκουν ενεργά την κοινωνία». Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει «Οι διαταραχές χαρακτήρα μπορεί να διακρίνονται ανάλογα με την επιτυχία ή την αποτυχία του ατόμου στην προσπάθειά του, προσπάθεια του συνόλου της προσωπικότητάς του, να κρύψει το στοιχείο της νόσου». Ο Άγγλος ψυχαναλυτής υποστηρίζει ότι η κοινωνία διαδραματίζει αίριο ρόλο στον καθορισμό της πορείας ενός ατόμου με ψυχική διαταραχή, καθώς ανέχεται ως ένα βαθμό την ατομική νόσο και την έλλειψη ικανότητας του ατόμου να συνεισφέρει στο κοινωνικό σύνολο. D. W. Winnicott, *Διαδικασίες ωρίμανσης και διευκολυντικό περιβάλλον: Μελέτες για τη θεωρία της συναισθηματικής ανάπτυξης*, μτφρ. Θ. Χατζόπουλος, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003, σελ. 294.

έναν κύριο’, μου λέει η γιαγιά. ‘Θα φας ζαχαρωτά και θα σου μάθει να μιλάς’»⁵⁵⁸.

Η Φανή η υπηρέτρια ανήκει στους μη επιγνωστικούς χαρακτήρες. Αδυνατεί να ελέγξει τις ορμές της και να μετουσιώσει τις επιθυμίες της σε μία αποδεκτή από το κοινωνικό σύνολο μορφή, ενώ προχωρά και σε έναν μη αποδεκτό τρόπο διαπαιδαγώγησης της μικρής Κασσάνδρας. Αρχικά, μέσω της συμπεριφοράς της αντιδρά στα πρότυπα της αστικής τάξης, εν συνεχεία όμως συμβιβάζεται και προτρέπει και τη μικρή Κασσάνδρα να συμβιβαστεί:

«Κατεβαίνω άλλο ένα σκαλί, σκοντάφτω, πέφτουν οι βόλοι χάμω και σκορπίζονται. Μερικοί κυλάνε στη σχισμή που έχει φως, κάτω απ’ την πόρτα της Φανής. Κουτρουβαλάω τις σκάλες, ανοίγω την πόρτα και τρέχω να τους πιάσω. Πάνω στο κρεβάτι, κάποιος σκεπάζει τη Φανή. [...] Βλέπω τα μαλλιά του Πέτρου να λαμπυρίζουν πάνω στο μαξιλάρι. Τα χέρια της Φανής του σφίγγουνε τη μέση [...]. Αναπνέουνε κι οι δυο [...] τι ωραίοι που είναι, θέλω κι εγώ να παίζω»⁵⁵⁹.

Η δασκάλα ανήκει στους επιγνωστικούς χαρακτήρες καθώς συμπεριφέρεται με έναν τρόπο ο οποίος είναι κοινωνικά αποδεκτός. Εν τούτοις ο βαθμός επιγνωστικότητας της δεν είναι μεγάλος, καθώς δεν έχει την πρόθεση να κατανοήσει την ψυχοσύνθεση της ανήλικης Κασσάνδρας, να αναζητήσει τους λόγους που την ωθούν στο να τραυλίζει και να τη βοηθήσει να τα ξεπεράσει. Εγκλωβισμένη μέσα στα δικά της πρότυπα και στους κανόνες επιτάσσει το σύστημα, αδυνατεί να κατανοήσει και απορρίπτει τη διαφορετικότητα σε όλες τις εκφάνσεις της:

«Η μπούκλα της κυρίας Άντας λύνεται και πέφτει μαραμμένη μες στα μάτια της. ‘Θα τηλεφωνήσω στη μαμά σου’. Θα κάνω συλλαβές για να μην τραυλίσω.

⁵⁵⁸ Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, ό.π., σελ. 117-119.

⁵⁵⁹ Μ. Καραπάνου, ό.π., σελ. 168.

‘Είναι στο Παρίσι’. ‘Στον μπαμπά σου’. ‘Δεν υπάρχει’. ‘Στη γιαγιά σου’. ‘Κοιμάται’. Η κυρία Άντα σκέπτεται για λίγο. ‘Διάλειμμα!’ φωνάζει»⁵⁶⁰.

Η ανήλικη France είναι μη επιγνωστικός χαρακτήρας. Υποτάσσεται στις επιταγές της πατρικής εξουσίας, έχει απωλέσει την ταυτότητά της, καθώς οι πράξεις της και οι επιθυμίες της έχουν κεντρικό γνώμονα τη βούληση του πατέρα της. Εν τούτοις, έστω και στιγμιαία επιχειρεί να αντιδράσει και να αντιταχθεί στην πατρική εξουσία, επιλέγοντας να ασχοληθεί με έναν θεατρικό συγγραφέα τον οποίο ο πατέρας της μισούσε:

«‘Εγώ’, μου λέει η France, ‘θα κάνω μια εντριβή για τον Strindberg’. [...] ‘Εγώ, Eugène’, του λέω, ‘θα γίνω αστυνομικός. Η France μου είπε πως θα κάνει εντριβές’. Ο Eugène τραβάει το τραπεζομάντηλο, πέφτουν όλα κάτω, ανεβαίνει στο τραπέζι. ‘Veronica! Σ’ το ’χω ξαναπεί, ο Strindberg είναι ένας τόσο ηλίθιος! Και να πεις στην κόρη σου, πως αν ποτέ τολμήσει να κάνει εντριβές, δεν θα την αφήσω πια ποτέ να πει τις προσευχές της!’»⁵⁶¹.

Η θεία Πάτρα ανήκει στους μη επιγνωστικούς χαρακτήρες. Αρνούμενη να ελέγξει τις επιθυμίες της και να τις μετουσιώσει, οδηγείται σε πράξεις αυτοκαταστροφής (αλκοολισμός), συμπεριφέρεται με έναν τρόπο παράλογο, που παρεκκλίνει από την κοινωνικά αποδεκτή συμπεριφορά, χάνει τον αυτοέλεγχο και την αντιληπτική της ικανότητα:

«Πήγαμε με τη γιαγιά να κάνουμε επίσκεψη στη θεία Πάτρα που ήτανε στο νοσοκομείο. Έπινε κάτι πολύ κίτρινο και τσουχτερό καθώς κατάλαβα. Είχαμε κι εμείς τέτοιο στο σαλόνι μας, μέσα σε κάτι μπουκάλια. ‘Κι όταν πίνει πολύ, λέει αρλούμπες’, μου είπε η γιαγιά στο αυτί καθώς ανεβαίναμε με το ασανσέρ. [...] ‘Τι κάνεις Πάτρα;’ ρώτησε η γιαγιά. ‘Αχ, Σαπφώ μου! Μου λείπει. Μου λείπει

⁵⁶⁰ Μ. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 185-186.

⁵⁶¹ Μ. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 80, 82.

πολύ, το άτιμο! Εδώ δεν μου δίνουνε ούτε μια γουλιά. Πάω να τρελαθώ, Σαμφώ μου»⁵⁶².

Δύο από τα γυναικεία πρόσωπα τα οποία είχαν αναλάβει τη φροντίδα της μικρής Κασσάνδρας και ασκούσαν τον ρόλο της γκουβερνάντας είναι η Miss Darry και η Miss Benbridge. Η Miss Darry συμπεριφέρεται με έναν μη επιγνωστικό τρόπο καθώς δεν μετουσιώνει τις ορμές της σε έναν κοινωνικά αποδεκτό τρόπο. Στους μη επιγνωστικούς χαρακτήρες ανήκει και η Miss Benbridge η οποία αδυνατώντας να επιλύσει τις εσωτερικές συγκρούσεις τις οποίες βιώνεις, υιοθετεί τον ρόλο του θύτη και φέρεται επιθετικά τόσο σε λεκτικό όσο και σε σωματικό επίπεδο, στην ανήλικη Κασσάνδρα:

«Άτιμο παιδί, φωνάζει. ‘Δεν σε μπορώ πια – και μόλις βγήκαμε από την εκκλησία! Σε ξέρω, Θεέ μου, σε ξέρω τι είσαι. You filthy little brat!’»⁵⁶³.

Η Μίνα αποτελεί έναν μη επιγνωστικό χαρακτήρα. Απομονωμένη, εγκλωβισμένη στον δικό της μικρόκοσμο, απρόθυμη να επικοινωνήσει με άλλα πρόσωπα, βρίσκει διέξοδο μόνο στις 50 γάτες που την περιβάλλουν. Οδηγείται στη φθορά και την αυτοκαταστροφή:

«Η Μίνα κοντεύει να πεθάνει. [...] Τρώει ψωμί βουτηγμένο στο γάλα, όμως το σπίτι της είναι γεμάτο κρέας για τις γάτες. Στάζει αίματα η κουζίνα, η Μίνα σφουγγαρίζει για να μη λερωθούν τα πενήντα παιδιά της»⁵⁶⁴.

Ένα ιδιαίτερο δευτερεύον πρόσωπο το οποίο ανήκει στην ακραία διαβάθμιση των μη επιγνωστικών χαρακτήρων, είναι ένας ανώνυμος χαρακτήρας, μία κυρία την οποία γνωρίζει η πρωταγωνίστρια. Το εν λόγω γυναικείο πρόσωπο έχει πλήρη απώλεια της πραγματικότητας, αδυνατεί να επικοινωνήσει με το δικό του Εγώ και συμπεριφέρεται ως ένας Άλλος. Η κυρία αυτή, ασθενής της ψυχιατρικής κλινικής μέσα στην οποία έχει

⁵⁶² Μ. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 65-66.

⁵⁶³ Μ. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 161.

⁵⁶⁴ Μ. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 146-147.

εγκλειστεί και η ανήλικη Κασσάνδρα, δεν ονοματίζεται, γεγονός που υποδηλώνει ίσως και την έλλειψη ταυτότητας. Αυτό το έγκλειστο ανώνυμο γυναικείο πρόσωπο αδυνατεί να επιλύσει την εσωτερική σύγκρουση που βιώνει και μη μπορώντας να αντιδράσει συμπεριφέρεται με έναν παράλογο και βίαιο τρόπο:

«Μια μέρα, μια κυρία, ενώ παίζαμε πάνω στο τραπέζι μου γράπωσε τα μαλλιά. ‘Γιατί με είπες ατζούγια;’ Φώναξε. Μου γράπωσε τη μύτη και πήγε να την ξεριζώσει για να την πάρει μαζί της. Στενοχωρήθηκα, εφόσον δεν της είχα πει τίποτα, και μάλιστα της χάιδευα τα μαλλιά. ‘Θα σε σφάξω’, ούρλιαζε η κυρία»⁵⁶⁵.

Σύμφωνα με το θεωρητικό πλαίσιο του B. Hochman το οποίο βασίζεται στα αντιθετικά γνωρίσματα των μυθοπλαστικών προσώπων, η πρωταγωνίστρια – αφηγήτρια, το alter ego της συγγραφέως, ανήκει στους μη τυποποιημένους χαρακτήρες. Η συμπεριφορά της βασίζεται τόσο σε εξωγενείς παράγοντες –απόρριψη από τη μητέρα η οποία είχε ως άμεσο αποτέλεσμα την αυτοαπόρριψη, απουσία αγάπης, αδυναμία κατανόησης από το οικείο οικογενειακό περιβάλλον– όσο και από εσωτερικές συγκρούσεις τις οποίες βίωνε και οι οποίες την έφεραν αντιμέτωπη με την ασθένεια της μανιοκατάθλιψης. Η ψυχικά διαταραγμένη προσωπικότητα της ανήλικης Κασσάνδρας συνδέεται άμεσα με την έλλειψη συνεκτικότητας, την αποσπασματικότητα και την απροσδιοριστία, καθώς –εκτός από την ταυτότητά της ως ανήλικου κοριτσιού– υπολανθάνει και εκείνη ενός τραυματισμένου ψυχισμού. Σύμφωνα με το θεωρητικό μοντέλο του Hochman η ανήλικη Κασσάνδρα αν και χαρακτηρίζεται από έναν ιδιότυπο ψυχισμό, εν τούτοις είναι σε μεγάλο βαθμό διαφανής χαρακτήρας, καθώς τόσο μέσα από τις πράξεις της όσο και μέσα από τα λόγια της αφήνει τον αναγνώστη να ανακαλύψει πολλές πτυχές του χαρακτήρα της και να διακρίνει τα κίνητρά της. Παράλληλα, όμως αποτελεί και ένα είδος ανοικτού χαρακτήρα, λόγω του ότι αφήνει πολλά ερωτήματα μετέωρα για την πορεία που θα ακολουθήσει στο μέλλον. Εν τέλει θα συνηθίσει να συλλαβίζει τις λέξεις, τις σκέψεις και τα συναισθήματά της ή θα αντιδράσει προκειμένου να λύσει τις εσωτερικές συγκρούσεις που βιώνει και να μετουσιώσει τις επιθυμίες της.

⁵⁶⁵ M. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 97.

Η ενήλικη Κασσάνδρα, αποτελεί, όπως και η ανήλικη, έναν μη τυποποιημένο χαρακτήρα, που διακρίνεται για την έλλειψη συνεκτικότητας και απροσδιοριστίας που χαρακτηρίζει την προσωπικότητά και τη συμπεριφορά της: Σκληρή, απορριπτική, απούσα, αλλά ενίοτε ενοχική προς την ανήλικη Κασσάνδρα. Ο αποσπασματικός της χαρακτήρας διαφαίνεται και από το γεγονός ότι λόγω της αντιφατικής συμπεριφοράς της, ο αναγνώστης δεν μπορεί να διαμορφώσει μία ολοκληρωμένη άποψη. Επίσης, διακρίνεται για τον συμβολικό χαρακτήρα, καθώς μέσα από τις πράξεις αλλά και τα λόγια της αντιπροσωπεύει την ανεπαρκή μητέρα, η οποία αναζητά την ελευθερία της μέσα από τη συνεχή μετακίνηση και τη διαρκή απομάκρυνση από τις ρίζες της. Αποτελεί, σύμφωνα με το θεωρητικό μοντέλο του Hochman, έναν σύνθετο χαρακτήρα, καθώς πολλές φορές οι ίδιες της οι πράξεις είναι αντιφατικές. Άλλοτε υποφέρει για την κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει η κόρη της και άλλοτε συμπεριφέρεται με έναν απόλυτα σκληρό τρόπο στην ανήλικη Κασσάνδρα με απώτερο σκοπό να την απορρίψει και να την τραυματίσει ψυχικά.

Η γιαγιά αποτελεί, σύμφωνα με το θεωρητικό πλαίσιο του Higbie, έναν τυποποιημένο χαρακτήρα, που δεν εκφεύγει από τον κανόνα από τον οποίο προέρχεται, καθώς αντιπροσωπεύει τον παραδοσιακό ρόλο της φροντιστικής γιαγιάς. Η παρουσία της ωστόσο ενέχει και το στοιχείο της διαφοροποίησης από τον παραδοσιακό ρόλο, καθώς, λόγω της απουσίας της μητέρας της Κασσάνδρας, έχει αναλάβει ως υποκατάστατο της μητρικής φιγούρας τη διαπαιδαγώγηση της ανήλικης Κασσάνδρας. Η εστίαση της Μαργαρίτας Καραπάνου στον ρόλο της γιαγιάς και στην αλληλεπίδραση της τόσο με την ανήλικη Κασσάνδρα όσο και με άλλα μυθοπλαστικά πρόσωπα, προσδίδει στο εν λόγω γυναικείο πρόσωπο μια μορφή συνεκτικότητας και έναν σημαντικό βαθμό πληρότητας. Η γιαγιά, επίσης, είναι σε μεγάλο βαθμό διαφανής χαρακτήρας, καθώς ο αναγνώστης μπορεί πολύ εύκολα να διακρίνει τα κίνητρά της είτε όσον αφορά τη σχέση της με την εγγονή της Κασσάνδρα, είτε όσον αφορά τις επιλογές της σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο. Αποτελεί, όμως, και ένα είδος κλειστού χαρακτήρα, καθώς με το τέλος του έργου λαμβάνει χώρα και ο θάνατός της.

Η υπηρέτρια Φανή ανήκει στους μη τυποποιημένους χαρακτήρες. Αν και στην Κασσάνδρα και τον Λύκο έχει τον ρόλο της υπηρέτριας, εν τούτοις η συμπεριφορά της απέναντι στην ανήλικη Κασσάνδρα δεν συνάδει με τη θέση και τον ρόλο της. Δεν λειτουργεί με βάση το πρότυπο της υπηρέτριας, αλλά συνεχώς επιδιώκει να ικανοποιήσει τις ορμές της, να ικανοποιεί τις επιθυμίες της, χωρίς να τις μετουσιώνει. Τη διακρίνει το στοιχείο της

αοριστίας και της αποσπασματικότητας και της συνθετότητας, καθώς ο αναγνώστης, ειδικά απέναντι στον τρόπο με τον οποίο συμπεριφέρεται απέναντι στην Κασσάνδρα, δεν μπορεί να διακρίνει τα κίνητρά της.

Η δασκάλα αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα ενός τυποποιημένου χαρακτήρα. Λειτουργεί με βάση το πρότυπο μιας δασκάλας, χωρίς να παρεκκλίνει από το κανονιστικό πλαίσιο το οποίο οριοθετείται από τη θέση της. Είναι ένας συνεκτικός γυναικείος χαρακτήρας, με πληρότητα, καθώς ο αναγνώστης μπορεί να διαμορφώσει μια σαφή εικόνα. Είναι ένας απλός χαρακτήρας, καθώς τα κίνητρά της σχετικά με τη στάση της απέναντι στους μαθητές της είναι σαφή και ευδιάκριτα. Αποτελεί ένα είδος κλειστού χαρακτήρα, λόγω του ότι ο αναγνώστης δεν μένει με αναπάντητα ερωτήματα σχετικά με την πορεία που θα ακολουθήσει στο μέλλον: Θα συνεχίσει να ασκεί την εξουσία από τη θέση της, χωρίς να αναπτύσσει ουσιαστική επικοινωνία με τα παιδιά, εκτελώντας διεκπεραιωτικά τον ρόλο της.

Η ανήλικη France είναι ένας μη τυποποιημένος γυναικείος χαρακτήρας, καθώς δεν συμπεριφέρεται με βάση την ηλικία της. Επιθυμεί να προχωρήσει στη συγγραφή μιας «εντριβής» (διατριβής) για τον Strindberg προκειμένου να αντιταχθεί στην αυταρχική εξουσία που της ασκεί ο πατέρας της. Είναι ένας αποσπασματικός χαρακτήρας, με έλλειψη συνεκτικότητας. Ανήκει στους σύνθετους χαρακτήρες, με έντονο το στοιχείο της αδιαφάνειας, καθώς ο αναγνώστης δεν μπορεί να έχει πρόσβαση στις εσωτερικές πτυχές του χαρακτήρα της. Για την πορεία που θα ακολουθήσει στο μέλλον ο αναγνώστης δεν μπορεί να διαμορφώσει μια σαφή εικόνα: Θα καταφέρει τελικά να αντιδράσει στην αυταρχική πατρική φιγούρα ή θα συνεχίσει να υιοθετεί τον ρόλο του θύματος;

Οι δύο γκουβερνάντες που έχουν αναλάβει τη φροντίδα της ανήλικης Κασσάνδρας ανήκουν σε δύο διαφορετικές κατηγορίες όσον αφορά το θεωρητικό πλαίσιο του Hochman. Η Miss Darry ανήκει στους μη τυποποιημένους χαρακτήρες, καθώς η συμπεριφορά της και η στάση μέσα στο σπίτι δεν ανταποκρίνονται στον ρόλο τον οποίο έχει. Μόνο της μέλημα είναι να ικανοποιήσει τις ορμές της. Τη διακρίνει το στοιχείο της απροσδιοριστίας και της αδιαφάνειας, καθώς η συγγραφέας δεν αποκαλύπτει εσωτερικές πτυχές του χαρακτήρα της. Η Miss Benbridge ανήκει στους τυποποιημένους χαρακτήρες, καθώς λειτουργεί με βάση τη θέση της. Εν τούτοις πολλές φορές εμφανίζεται και ως μη τυποποιημένος χαρακτήρας, καθώς πολλές φορές εκδηλώνει μια βίαιη συμπεριφορά προς την ανήλικη Κασσάνδρα. Ως εκ τούτου τη διακρίνει το στοιχείο της απροσδιοριστίας και της αδιαφάνειας, λόγω του ότι ο

αναγνώστης δεν έχει πρόσβαση στις εσωτερικές πτυχές του χαρακτήρα της και στα κίνητρα που χαρακτηρίζουν τις πράξεις της.

Η Μίνα αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα ενός μη συνεκτικού χαρακτήρα. Ο τρόπος ζωής της, η επιλογή της να επικοινωνεί κυρίως με τις γάτες της και να τις αντιμετωπίζει ως παιδιά της, της προσδίδουν το χαρακτηριστικό της αδιαφάνειας, της απροσδιοριστίας και της συνθετότητας. Ο αναγνώστης δεν μπορεί να διακρίνει τα κίνητρα που την οδηγούν στο να έχει υιοθετήσει αυτή τη συμπεριφορά, ενώ παράλληλα ο αναγνώστης δεν μπορεί να έχει πρόσβαση στο τι είδους εσωτερικές συγκρούσεις βιώνει.

Η θεία Πάτρα η οποία εμφανίζεται στο έργο είναι ένας μη τυποποιημένος χαρακτήρας. Οι παράλογες πράξεις της, η εξάρτησή της από το αλκοόλ είναι άμεσα συνυφασμένα με την ψυχολογική της κατάσταση, με τις ψυχικές συγκρούσεις τις οποίες βιώνει, με την αίσθηση απραξίας στην οποία μονίμως αισθάνεται ότι βρίσκεται. Ανήκει στην κατηγορία των χαρακτήρων που τους διακρίνει η έλλειψη συνοχής και απροσδιοριστίας, έλλειψη διαφάνειας, καθώς ο αναγνώστης δεν μπορεί να διακρίνει εύκολα τις εσωτερικές πτυχές της. Είναι ένας χαρακτήρας στατικός, ένα μυθοπλαστικό πρόσωπο που δεν δείχνει καμία πρόθεση για να αλλάξει και που το τέλος της είναι κλειστό. Ο αναγνώστης αποκτά την αίσθηση ότι λόγω της εξάρτησής της από το αλκοόλ και της απροθυμίας της να αναμορφώσει τον νοσηρό ψυχισμό της, θα οδηγηθεί αναπόφευκτα στην αυτοκαταστροφή.

Τα δευτερεύοντα πρόσωπα που συγκροτούν το περιβάλλον της πρωταγωνίστριας ανήλικης Κασσάνδρα διαδραματίζουν έναν δομικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής. Εν τούτοις ανήκουν και στους μιμητικούς τύπους, καθώς προσδίδουν στην ανήλικη Κασσάνδρα την αίσθηση της αληθοφάνειας.

Σύμφωνα με το θεωρητικό πλαίσιο του D. Galef η ενήλικη Κασσάνδρα, η μητέρα της πρωταγωνίστριας – ανήλικης Κασσάνδρας, ανήκει στα δευτερεύοντα πρόσωπα τα οποία περιγράφονται εκτενώς και ανήκουν στην κατηγορία (minor roles). Διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη ζωή της ανήλικης Κασσάνδρας και επηρεάζει από την πρώτη στιγμή την πορεία της πρωταγωνίστριας. Αποτελεί μία σύνθετη συμβολική μορφή, καθώς εκτός του ότι συμβολίζει το πρώτο αντικείμενο αγάπης για την ανήλικη Κασσάνδρα, συνδέεται άρρηκτα και με την έννοια της αποδοχής του εαυτού, της εξιδανικευμένης μορφής του εαυτού, του γονικού ελέγχου και κατ' επέκταση του αυτοελέγχου.

Η γιαγιά ανήκει και εκείνη στην κατηγορία των μιμητικών χαρακτήρων καθώς προσδίδει αληθοφάνεια στην πρωταγωνίστρια, περιγράφεται εκτενώς, γεγονός που την κατατάσσει στους (minor roles). Συμβολίζει την απύουσα μητέρα της ανήλικης Κασσάνδρας, αλλά παράλληλα συνδέεται άρρηκτα και με την έννοια του καθωσπρεπισμού που συνδεόταν με την αστική τάξη. Επιπρόσθετα, έχει και έναν δομικό ρόλο, καθώς πολλές φορές παρεμβαίνει στην πλοκή των γεγονότων και λειτουργεί ως μία μορφή αντιπερισπασμού συγκριτικά με την κύρια ροή των γεγονότων.

Η υπηρέτρια Φανή περιγράφεται εκτενώς. Ως εκ τούτου ανήκει στην κατηγορία (minor roles). Διαδραματίζει έναν δομικό ρόλο, καθώς η δράση επηρεάζει την εξέλιξη των γεγονότων. Αρχικά επηρεάζει την ανήλικη Κασσάνδρα προκειμένου να μην υπακούσει στις συμβουλές της γιαγιάς της, να αντιταχθεί στους κανόνες που ορίζει το οικείο οικογενειακό της περιβάλλον και να επικεντρωθεί στην ικανοποίηση των ορμών της. Στο τέλος, όμως, προτρέπει την ανήλικη Κασσάνδρα να συμβιβαστεί. Ανήκει τόσο στους παράγοντες δράσης καθώς προσδίδει στην πλοκή μιας σύνθετη διάσταση, αλλά λειτουργεί και ως εμφιατικός χαρακτήρας λόγω του ότι μέσω της παρουσίας της και των άλογων πράξεών της, δίνει έμφαση στη διαφθορά που διέκρινε την κοινωνία εκείνης της εποχής.

Η δασκάλα ανήκει στους μιμητικούς χαρακτήρες καθώς προσδίδει αληθοφάνεια στην πρωταγωνίστρια ανήλικη Κασσάνδρα. Αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα εμφιατικού χαρακτήρα, καθώς μέσω της παρουσίας της δίνει έμφαση στον αυταρχικό τρόπο με τον οποίο συμπεριφέρονται όσοι ασκούν εξουσία. Ανήκει και στους υποκινητές, καθώς μέσω της σύγκρουσης την οποία είχε με την Κασσάνδρα, οδήγησε την ανήλικη πρωταγωνίστρια στο να ζητήσει τη συμβουλή της Φανής και κατ' επέκταση να συμβιβαστεί.

Η ανήλικη France ανήκει στους μιμητικούς χαρακτήρες, καθώς είναι μία από τις φίλες της ανήλικης Κασσάνδρας και προσδίδει αληθοφάνεια στην πρωταγωνίστρια. Ανήκει στους συμβολικούς χαρακτήρες. Αντιπροσωπεύει το παιδί – θύμα που υφίσταται την καταπίεση και την άτεγκτη εξουσία των ενηλίκων οι οποίοι συμπεριφέρονται με έναν άλογο τρόπο χωρίς να έχουν καλλιεργήσει την ικανότητα της ενσυναίσθησης.

Οι δύο γκουβερνάντες, η Miss Darry και η Miss Benbridge αντιπροσωπεύουν μια συγκεκριμένη κοινωνική τάξη. Μέσα από τη στάση και τη συμπεριφορά τους, την αντιφατική συμπεριφορά τους, τις μη μετουσιωμένες επιθυμίες τους πιστοποιούν το γεγονός

ότι υπήρχε διαφθορά και βίαιη συμπεριφορά στα πρόσωπα που ήταν υπεύθυνα για τη φροντίδα των ανήλικων παιδιών και αποτελούσαν μέλη του αστικού πλαισίου.

Η Μίνα ανήκει στην κατηγορία των εκκεντρικών χαρακτήρων. Η στάση της, η συμπεριφορά της ακόμα και το τέλος το οποίο επιλέγει να δώσει η συγγραφέας για εκείνη επιτείνουν τον ιδιότυπο χαρακτήρα της και προσδίδουν ένα στοιχείο μυστηρίου. Λειτουργεί και ως εμφιασμένος χαρακτήρας, καθώς μέσα από την εκτενή αναφορά της για *Το στρίψιμο της βίδας* και τον παραλληλισμό τον οποίο κάνει ανάμεσα στη Miss Benbridge και τη γκουβερνάντα των δύο ανήλικων παιδιών (Φλώρα και Μάιλς), θέλει να δώσει έμφαση τόσο στον ιδιότυπο ρόλο που είχαν οι γκουβερνάντες, στις διάφορες πτυχές του εσωτερικού ψυχισμού τους και στη διαφθορά που επικρατούσε, όσο και στην έννοια της παιδικής ηλικίας, της παιδικής αθωότητας και στον τρόπο με τον οποίο τα παιδιά διαφθείρονται.

Η θεία Πάτρα ανήκει και εκείνη στους μιμητικούς χαρακτήρες, καθώς αποτελεί ένα πρόσωπο που ανήκει στο στενό οικογενειακό περιβάλλον της πρωταγωνίστριας ανήλικης Κασσάνδρας και της προσδίδει αληθοφάνεια. Παράλληλα ανήκει και στην κατηγορία των (bit parts) καθώς αποδίδεται συγγραφικά μέσα από μία σύντομη περιγραφή. Εκτός από τον μιμητικό ρόλο έχει και έναν δομικό ρόλο στην αφήγηση. Λειτουργεί και ως εμφιασμένος χαρακτήρας, λόγω του ότι με τη συμπεριφορά της εστιάζει στο ήθος μιας συγκεκριμένης κοινωνικής τάξης και δη της αστικής. Το εν λόγω πρόσωπο μέσα από την εξάρτησή του από το αλκοόλ δίνει ακόμα μεγαλύτερη έμφαση στην έλλειψη αξιών, στη διαφθορά και στα ψυχικά αδιέξοδα που διέκριναν πολλά από τα πρόσωπα της συγκεκριμένης κοινωνικής τάξης.

Η ανώνυμη κυρία – ασθενής της κλινικής ανήκει στην κατηγορία των (bit parts), σύμφωνα με το μοντέλο του Galef, καθώς αποδίδεται συγγραφικά μέσα από μία σύντομη περιγραφή. Ανήκει στους μιμητικούς χαρακτήρες και δη στους εκκεντρικούς, λόγω του ότι διακρίνεται από έναν επιτηδευμένο χαρακτήρα όσον αφορά τον τρόπο που μιλά και τον τρόπο με τον οποίο συμπεριφέρεται. Ανήκει στους χαρακτήρες που δύσκολα ξεχνιούνται και έχει και μία συμβολική διάσταση. Συμβολίζει την τρέλα, την κατάσταση τρόμου που βρίσκεται ένα πρόσωπο το οποίο διακρίνεται από μία έντονη ψυχοπαθολογία, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να προκαλέσει στους γύρω του.

II. Μ. Καραπάνου, *Ναι*

Στο αυτοβιογραφικού χαρακτήρα μυθιστόρημα το οποίο τιτλοφορείται *Ναι* η ηρωίδα – συγγραφέας, η Λώρα, το alter ego της Μαργαρίτας Καραπάνου, αποτελεί, σύμφωνα με τη θεωρία του Higbie, έναν μη επιγνωστικό χαρακτήρα. Η Λώρα αδυνατεί να επιλύσει τις εσωτερικές συγκρούσεις που βιώνει και οδηγείται σε ακραίες μορφές συμπεριφοράς και παράλογες σκέψεις, όπως οι αυτοκτονικοί ιδεασμοί:

«Η αυτοκτονία είναι η πιο γλυκιά πράξη... Κόβεις τις φλέβες σου βαθιά μ’ ένα χρυσό νυστέρι όλο διαμάντια, ρουφάς το αίμα σου και πεθαίνεις από την ηδονή... Αλλά εδώ στην κλινική δεν μπορώ... Θα περιμένω να γυρίσω σπίτι... Βιάζομαι...»⁵⁶⁶.

Χαρακτηριστικό της έλλειψης επίγνωσης που διακρίνει την ηρωίδα, αποτελεί το γεγονός ότι κατά τη διάρκεια παραμονής της στην ψυχιατρική κλινική, συνάπτει ερωτικές σχέσεις χωρίς ίχνος συναισθήματος, με απώτερο σκοπό να ικανοποιήσει τις σεξουαλικές ενορμήσεις της. Εκτός κλινικής, όμως, συνεχίζει να συμπεριφέρεται κατά τον ίδιο τρόπο. Αδυνατώντας να χειριστεί τη μανία που την διακατέχει, χάνει τον έλεγχο και εκδηλώνει παράλογη και επιθετική συμπεριφορά, μέσω πολλαπλών ερωτικών σχέσεων και ανεξέλεγκτων αγορών:

«Σήμερα, θ’ αγοράσω ρούχα. Από τις τρεις το πρωί είμαι έτοιμη. [...] Επιτέλους είναι εννέα. Τα μαγαζιά ανοίγουν... Μπαίνω σ’ ένα μαγαζί. [...] Θέλω ένα βραχιόλι “Bulgari”, λέω, ‘αυτό με τα ζαφείρια, το θέλω αμέσως, θα το φορέσω τώρα’. ‘Μα κυρία μου, είναι εννέα το πρωί...’ ‘Το θέλω!’ φωνάζω. ‘Θέλω να το φορέσω τώρα!’ [...] Μπαίνω σε άλλο μαγαζί. [...] Θέλω ένα σύνολο ‘Versace’ [...]. ‘Δεν θέλετε να δείτε κι άλλα ρούχα;’ με ρωτάει η πωλήτρια. ‘Όχι!’ φωνάζω. ‘Θέλω αυτό! Και πρέπει να ξέρετε ότι όταν έχω μανία και ψωνίζω, είμαι θανατηφόρα!’»⁵⁶⁷.

⁵⁶⁶ Μ. Καραπάνου, *Ναι*, ό.π., σελ. 30.

⁵⁶⁷ Μ. Καραπάνου, ό.π., σελ. 210-211.

Εν τούτοις η Λώρα, μέσα από την πάλη της με τη μανιοκατάθλιψη⁵⁶⁸, αρχίζει να επιδεικνύει γνωρίσματα επιγνωστικού χαρακτήρα. Αρχικά αποδέχεται την ασθένεια από την οποία πάσχει⁵⁶⁹:

«Η Λώρα βλέπει ένα όνειρο. Μιλάει με την αρρώστια. ‘Θα τη χάσω τη δουλειά μου [...]’ λέει η αρρώστια. ‘Δε μ’ έχεις πια ανάγκη. Θα είσαι γυμνή χωρίς εμένα, με καταλαβαίνεις; ‘Φοβάμαι, φοβάμαι πολύ, μη μ’ αφήνεις...’ λέει η Λώρα. ‘Είδες που με θέλεις; Πώς θα ζήσεις μόνη σου, έτσι γυμνή;’ ‘Δε θα είμαι γυμνή. Θα βρω άλλους τρόπους να ζήσω...’»⁵⁷⁰.

Εν συνεχεία η Λώρα επιτυγχάνει, μέσω της γραφής, αλλά και μέσω του ψυχιάτρου Ice, να αντιμετωπίσει τη μανιοκατάθλιψη από την οποία υποφέρει, να διαχειριστεί την ένταση την οποία βιώνει, τις εσωτερικές της συγκρούσεις, να μετουσιώσει την αρνητική όψη των επιθυμιών της σε θετική, με κοινωνικά αποδεκτούς όρους. Αποκτά τον έλεγχο της ζωής της, αποδέχεται τον εαυτό της, ερωτεύεται, κοινωνικοποιείται, αντιμετωπίζει τη ζωή με έναν απόλυτα καταφατικό τρόπο:

⁵⁶⁸ Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Hanna Segal: «Η καταθλιπτική θέση είναι ένα μίγμα παρανοειδών αγχών, που απορρέουν από τη λειτουργία φανταστικών διωκτών της προηγούμενης φάσης, και καταθλιπτικών αισθημάτων ενοχής, απώλειας και μαρασμού. Σ’ αυτή τη φάση ανάπτυξης το εγώ νιώθει ανασφαλές για την κατοχή καλών εσωτερικών αντικειμένων. Παιδιά και ενήλικοι που υποφέρουν από κατάθλιψη, κατά την οποία παλινδρομούν στην καταθλιπτική θέση, φοβούνται ότι περιέχουν αντικείμενα νεκρά. Αυτός είναι ο πυρήνας της θλίψης και του άγχους τους». Χ. Σήγκαλ, *Μέλανι Κλάιν*, μτφρ. Θ. Χατζόπουλος, Αθήνα: Καστανιώτης, 1995, σελ. 97. Υιοθετώντας παρόμοια προσέγγιση η Julia Kristeva σημειώνει: «Ο καταθλιπτικός, προπάντων, αρνείται να χάνει. Το χαμένο αντικείμενο το αγαπά, όμως ακόμα περισσότερο το μισεί. [...] Για να μην τον χάσει, εγκαθιστά εντός του και ενσωματώνει τον αγαπητό – μισητό του άλλο. Ως υπέροχος αγαπητός γίνεται ο κριτής του ο τυραννικός, ως απόβλητος και μισητός, το κακό και τιποτένιο εγώ του». Τζ. Κρίστεβα, *Μαύρος ήλιος: Κατάθλιψη και μελαγχολία*, μτφρ. Π. Αλούπης, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, σελ. 15.

⁵⁶⁹ Μέσα από τις ημερολογιακές καταγραφές της Μαργαρίτας Καραπάνου (1 Δεκ. 1967) επιβεβαιώνεται ότι η συγγραφέας, ήδη από την ηλικία των 21 ετών, είχε αρχίσει να αντιλαμβάνεται ότι πάσχει από κατάθλιψη: «Τρομερή μελαγχολία, σβήσιμο, κατάπτωση, απόλυτος εγωισμός. [...] Μεγάλη μοναξιά, αποθάρρυνση. Δεν το περίμενα ποτέ από εμένα. Πόση θλίψη έχω μέσα μου, πόση απελπισία! Πραγματική κατάθλιψη, νιώθω να βυθίζομαι, να βυθίζομαι και να μην μπορώ να βγω στην επιφάνεια». Μ. Καραπάνου, *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη*, ό.π., σελ. 237.

⁵⁷⁰ Μ. Καραπάνου, *Ναι*, ό.π., σελ. 240.

«Τα φάρμακα μειώνονται. [...] Αισθάνομαι πιο ανάλαφρη χωρίς τα φάρμακα. Πέταξα στα σκουπίδια το ‘Stedon’, δεν θα το χρειαστώ πια ποτέ... Χωρίς τα φάρμακα, είμαι ευτυχισμένη. Χωρίς τα φάρμακα, ο κόσμος είναι αλλιώς... Στο σπίτι, βάζω τη ‘Madame Butterfly’ [...] Είχα χρόνια να ζήσω μέρα... Κάθομαι στο μπαλκόνι, ανάβω ένα τσιγάρο. Είμαι καλά...»⁵⁷¹.

Η μανιοκατάθλιψη με την οποία έρχεται αντιμέτωπη η πρωταγωνίστρια του μυθιστορήματος Λώρα λαμβάνει ανθρώπινη μορφή μέσα στο έργο μέσα από ένα όνειρο με την εμφάνιση δύο σιαμαίων αδελφών. Ανήκουν στους μη επιγνωστικούς γυναικείους χαρακτήρες, καθώς οι επιθυμίες τους ως μοναδικό στόχο έχουν να καταστρέψουν το αντικείμενο της επιθυμίας τους που είναι η πρωταγωνίστρια Λώρα. Λόγω του ότι αντιπροσωπεύουν ακραίες εκδοχές του ψυχισμού είναι αναμενόμενο να μην μπορούν να αναπτύξουν τον αυτοέλεγχο και να μετουσιώσουν την αρνητική εκδοχή της επιθυμίας σε θετική:

«Βλέπω δυο αδελφές σιαμαίες κόβουν παπαρούνες μέσα σ’ ένα κατακόκκινο λιβάδι. Η μία κόβει λουλούδια για την άλλη [...]. Τα μαλλιά τους είναι κατάμαυρα [...] είναι τόσο μακριά, που σκεπάζουν το λιβάδι και φτάνουνε μέχρι τη θάλασσα. ‘Θα ’θελες να ζεις χωρίς εμένα;’ Ρωτάει η μια την άλλη. ‘Μα δεν μπορώ να ζήσω χωρίς εσένα. Αν σε σκοτώσω, θα πεθάνω κι εγώ. Ενωμένες είμαστε δυνατές. ‘Η κάθε σου κίνηση μου προκαλεί πόνο’, λέει η άλλη. ‘Αλλά γι’ αυτό σ’ αγαπώ’. Γυρίζουν και με κοιτάνε. ‘Λώρα, ποια από τις δυο μας προτιμάς; ‘Η μας αγαπάς το ίδιο; Εμείς σε λατρεύουμε κι οι δυο. Χωρίς εσένα δε ζούμε. [...] Και τον θάνατό σου εμείς θα τον ορίσουμε, όταν θα έρθει η ώρα. Ούτε ο θάνατός σου πια δε σου ανήκει. Μικρή μας αγαπημένη πολεμίστρια, πάψε να μας πολεμάς, αφού είμαστε μέσα σου, είμαστε εσύ [...]. ‘Σας μισώ’. [...] Ξυπνάω. Σηκώνομαι απότομα. Πάω στον καθρέφτη. Το πρόσωπό μου είναι σχισμένο στα δύο. Η μία του μεριά κλαίει σπαρακτικά. Η άλλη γελάει τόσο πολύ, που τα χείλη στην άκρη έχουν ματώσει»⁵⁷².

⁵⁷¹ Μ. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 264.

⁵⁷² Μ. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 59-61.

Στο εν λόγω μυθιστόρημα, η πρωταγωνίστρια Λώρα, πλαισιώνεται από πλήθος γυναικείων χαρακτήρων, οι οποίοι είναι μη επιγνωστικοί, καθώς όλοι δρουν κάτω από ένα κοινό παρονομαστή: Την αδυναμία τους να μετουσιώσουν τις επιθυμίες τους, να λύσουν τις εσωτερικές τους συγκρούσεις, να ενταχθούν ομαλά στο κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο ανήκουν. Ένα από τα πρόσωπα αυτά είναι η Μπέλα, η οποία εγκλωβισμένη στον ίδιο της τον εαυτό, αδυνατεί να ανακτήσει τη χαμένη της ισορροπία και ασφυκτιά:

«Στον κήπο της κλινικής συναντάω την Μπέλα. ‘Μπέλα’, της λέω, ‘μέσα στην αρρώστια λάμπεις σαν άστρο... Το άβαφό σου προσωπάκι λαμπυρίζει... Αλλά τα ρούχα σου, επάνω σου, χάνουν κάθε χάρη, φαίνονται στενά, ενώ δεν είναι, σαν να σε έχει σφίξει κάποιος δυνατά, κρυμμένος πίσω από την πλάτη σου’»⁵⁷³.

Εκτός από την Μπέλα και η Τατά ανήκει στους μη επιγνωστικούς χαρακτήρες, λόγω του ότι δεν γνωρίζει ακριβώς τι είδους εσωτερική σύγκρουση βιώνει. Εν τούτοις διαφέρει από την Μπέλα καθώς επιδιώκει, έστω και με λανθασμένο τρόπο να αντιδράσει και να επεξεργαστεί τα συναισθήματά της:

«Η Τατά κάθεται σε μία γωνία του κήπου και τραγουδάει μόνη της: *Στον καθρέφτη μου κοιτιέμαι, και μονάχη μου αγαπιέμαι...* Την πλησιάζω. ‘Τι είναι αυτό το τραγούδι;’ τη ρωτάω. ‘Είναι τραγούδι αντικαταθλιπτικό’, μου απαντάει. ‘Το ’χω ακούσει στο ραδιόφωνο και το ονόμασα και εγώ τραγούδι αντικαταθλιπτικό...’ Αρχίζω να τραγουδάω κι εγώ: *Στον καθρέφτη μου κοιτιέμαι, και μονάχη μου αγαπιέμαι.* Με την Τατά πιανόμαστε απ’ το χέρι, αρχίζουμε να χορεύουμε και να τραγουδάμε. Πλησιάζουνε όλοι. Πιανόμαστε απ’ το χέρι, αρχίζουμε να χορεύουμε σαν τρελοί, κλαίμε και γελάμε, από χαρά, λύτρωση...»⁵⁷⁴.

⁵⁷³ Μ. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 178.

⁵⁷⁴ Μ. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 179.

Στους μη επιγνωστικούς χαρακτήρες ανήκει και η ανήλικη Έλενα, η οποία μη μπορώντας να επεξεργαστεί τις επιθυμίες της, να τις εξιδανικεύσει και κατ' επέκταση να τις μετουσιώσει, συμπεριφέρεται με έναν παράλογο, βίαιο και ανεξέλεγκτο τρόπο, προσπαθώντας ανεπιτυχώς να επικοινωνήσει με το πρώτο αντικείμενο της αγάπης της, τη μητέρα της:

«Ένα κοριτσάκι πέντε χρονών κατάφερνε το ακατόρθωτο. Πηδούσε με τα πόδια τεντωμένα κάτω στη γη, μετά πάνω σε μια καρέκλα και ξαναπηδούσε πάλι πίσω. Δεν άντεχε να σταματήσει. Ήταν η μητέρα δίπλα της. ‘Σταμάτα’, της έλεγε. ‘Σταμάτα, θα εξαντληθείς και θα ’χουμε πάλι φασαρίες’. Η Έλενα φορούσε τα ακουστικά της και με τα χέρια της έκανε κάτι παράξενες κινήσεις, σπασμωδικές, είχε να κοιμηθεί έξι μήνες κι όλη τη νύχτα άκουγε τη μουσική απ’ τα ακουστικά της στο δωμάτιό της, όρθια, κι έτσι το κακόμοιρο κουραζόταν ακόμα περισσότερο. Άκουγε μόνο μουσική rock»⁵⁷⁵.

Στους μη επιγνωστικούς χαρακτήρες ανήκουν και οι νοσοκόμες της ψυχιατρικής κλινικής μέσα στην οποία είναι έγκλειστες όλες οι προαναφερθείσες γυναικείες φιγούρες. Τα εν λόγω πρόσωπα, όπως εμφανίζονται στο μυθιστόρημα *Ναι*, είναι περιχαρακωμένα στον δικό τους κόσμο και επιδεικνύουν μία άκρως ρατσιστική συμπεριφορά. Μη έχοντας συναίσθηση και επίγνωση του λειτουργήματος που επιτελούν, περιθωριοποιούν τους ασθενείς, τους συμπεριφέρονται επιθετικά, με έναν μη κοινωνικά αποδεκτό τρόπο και η εν γένει στάση τους απέναντι στους ψυχικά νοσούντες δεν συνάδει με το κανονιστικό πλαίσιο των ανθρωπιστικών αξιών. Σύμφωνα με τη θεωρία του Higbie μπορούν να ενταχθούν στους αρνητικούς χαρακτήρες – αντικείμενα, διότι αν και είναι δευτερεύοντα πρόσωπα μέσα στο έργο, η δράση τους δεν είναι καθόλου υποστηρικτική, αλλά μόνο κατασταλτική απέναντι στους ψυχικά ασθενείς. Επομένως η παρουσία τους αποτρέπει ουσιαστικά την αποκατάσταση των ψυχικά νοσούντων και σε μεγάλο βαθμό υπονομεύει την μετουσίωση των επιθυμιών τόσο της πρωταγωνίστριας Λώρας όσο και των άλλων γυναικείων προσώπων που την περιβάλλουν:

⁵⁷⁵ Μ. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 193.

«‘Σταματήστε αμέσως!’ φωνάζουν οι νοσοκόμες. ‘Σταματήστε αμέσως’ [...] Σταματάμε το τραγούδι απότομα. [...] Ανεβαίνουμε στα δωμάτιά μας.. Εξουθενωμένοι, σαν στρατιώτες μετά από μία μάχη, πίνουμε όλοι νερό, ξαπλώνουμε στα κρεβάτια μας. Νυχτώνει... Medication Time... Μπαίνει μία νοσοκόμα. ‘Τα φάρμακά σας’, μου λέει. Αφήνομαι στο χρόνο...»⁵⁷⁶.

Εκτός κλινικής τα γυναικεία πρόσωπα τα οποία πλαισιώνουν την πρωταγωνίστρια Λώρα είναι εξίσου εγκλωβισμένα, μη επιγνωστικά, αδύναμα να μετουσιώσουν τις ορμές τους σε δημιουργικές δραστηριότητες. Ένα από τα πρόσωπα αυτά είναι η Cynthia, η οποία στρέφεται στα χάπια προκειμένου να αντιμετωπίσει τις εσωτερικές συγκρούσεις τις οποίες βιώνει. Ως εκ τούτου αδυνατεί, όπως και η πρωταγωνίστρια Λώρα, να ενταχθούν ομαλά στο κοινωνικό σύνολο και καταλήγουν στο να συναναστρέφονται πρόσωπα περιθωριακά, με έλλειψη ισορροπίας όσον αφορά τη συγκρότηση του ψυχισμού τους:

«‘Με λένε Cynthia’, μου λέει. [...] ‘Πάσχω από σχιζοφρένεια’, λέει η Cynthia. ‘Αλλά με τα φάρμακα κουτσά στραβά, τα βγάζω πέρα...’»⁵⁷⁷.

Ένα από τα γυναικεία μυθοπλαστικά πρόσωπα τα οποία πλαισιώνουν την πρωταγωνίστρια είναι η Marie – France, η κόρη του Ionesco. Μέσα από μια αναδρομή την οποία κάνει η πρωταγωνίστρια Λώρα στα παιδικά της χρόνια, σκιαγραφείται ο υποτακτικός χαρακτήρας της Marie – France. Ανήκει στους μη επιγνωστικούς χαρακτήρες, καθώς αδυνατεί να ικανοποιήσει τις επιθυμίες της και εγκλωβίζεται στις επιταγές των άλλων και δη του πατέρα. Απαθής, άβουλη, αδύναμη να αντιδράσει, διακρίνεται από μια επίπλαστη ισορροπία:

«Τα Σάββατα μ’ αρέσουν πολύ. Έχουν την ομοιότητα της ιεροτελεστίας, τη σιγουριά της επανάληψης. Τ’ απόγευμα πηγαίνω σινεμά με τη στενή μου φίλη Marie – France Ionesco, την κόρη του Ionesco. [...] Πριν φύγουμε από το σπίτι τους, ο Ionesco μελετάει λεπτομερώς τι φοράει η Marie – France. Συχνά, την αναγκάζει ν’ αλλάξει το πουκάμισό της ή το καπέλο της, θέλει –όπως λέει– τα

⁵⁷⁶ Μ. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 180.

⁵⁷⁷ Μ. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 164.

χρώματα να είναι ton sur ton. Η εξέταση αυτή μου φαίνεται κάθε Σάββατο πως κρατάει ώρες. Είναι σαν ο Ionesco να προετοιμάζει τη Marie – France να περάσει από τον ανιχνευτή του τελωνείου»⁵⁷⁸.

Σύμφωνα με το θεωρητικό πλαίσιο του Hochman η Λώρα, η πρωταγωνίστρια του μυθιστορήματος, ανήκει στους τυποποιημένους χαρακτήρες, καθώς λειτουργεί με βάση το πρότυπο που διακρίνει τα πρόσωπα που πάσχουν από διπολική διαταραχή. Όλες της οι πράξεις, οι επιλογές, οι σκέψεις οφείλονται σε μεγάλο βαθμό από τη μανιοκατάθλιψη από την οποία υποφέρει. Διακρίνεται από το στοιχείο της πληρότητας, έστω και αποσπασματικής, καθώς ο αναγνώστης έχει μια σαφή εικόνα όσον αφορά τον συγκεκριμένο ρόλο τον οποίο έχει υιοθετήσει, του ψυχασθενή. Η Λώρα αποτελεί έναν σύνθετο χαρακτήρα, καθώς τα κίνητρα με βάση τα οποία δρα είναι πολυποίκιλα και πολλές φορές η συμπεριφορά της υποδηλώνει τις εσωτερικές συγκρούσεις τις οποίες βιώνει και τις αντιφάσεις στις οποίες καταλήγει. Αν και είναι τυποποιημένος χαρακτήρας, γιατί ακολουθεί τα τυπικά γνωρίσματα ενός ψυχικά αρρώστου, δεν μπορεί όμως εξαιτίας της ασθένειας να επιλύσει τις εσωτερικές της συγκρούσεις. Επιπρόσθετα η Λώρα αποτελεί και έναν κλειστό χαρακτήρα, καθώς με το τέλος της ιστορίας ο αναγνώστης διαμορφώνει την εικόνα ότι η πρωταγωνίστρια θα τα καταφέρει, θα ξεπεράσει την ψυχική ασθένεια από την οποία υποφέρει και θα αντιμετωπίσει, όπως υποδηλώνει και ο τίτλος του έργου (Ναι), με έναν καταφατικό τρόπο τη ζωή.

Οι σιαμαίες αδελφές αποτελούν αντιπροσωπευτικό παράδειγμα των τυποποιημένων γυναικείων χαρακτήρων. Τις διακρίνει η συνεκτικότητα και η πληρότητα, καθώς ο αναγνώστης μπορεί να διαμορφώσει μια ολοκληρωμένη εικόνα για την παρουσία τους μέσα στο μυθιστόρημα. Έχουν μία συμβολική διάσταση, καθώς εκπροσωπούν τους δύο αντίθετους και ακραίους πόλους του ανθρώπινου ψυχισμού (μανία / κατάθλιψη) και λειτουργούν με βάση τα χαρακτηριστικά που τις διακρίνουν. Ανήκουν στους ανοικτούς χαρακτήρες, καθώς αν και επιθυμούν να καταστρέψουν την πρωταγωνίστρια, εν τούτοις ο αναγνώστης δεν διαμορφώνει μια σίγουρη άποψη για το αν θα το πετύχουν.

Η Μπέλα, η Τατά και η Έλενα, ανήκουν στους μη τυποποιημένους χαρακτήρες, καθώς δεν λειτουργούν με βάση την ηλικία τους, αλλά λόγω της μανιοκατάθλιψης από την οποία υποφέρουν, τις διακρίνει η απροσδιοριστία. Αποτελούν σύνθετους χαρακτήρες, λόγω του ότι

⁵⁷⁸ Μ. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 230-231.

αν και η περιγραφή τους είναι απλή, εν τούτοις τα κίνητρα των πράξεών τους είναι πολλά και ο αναγνώστης έχει την αίσθηση ότι δεν του αποκαλύπτονται όλα. Έχουν έντονο το στοιχείο του συμβολισμού –συμβολίζουν τα παιδιά τα οποία νιώθουν φόβο, ενίοτε και τρόμο, έλλειψη κατανόησης από την πλευρά των ενηλίκων. Ανήκουν στην κατηγορία των ανοιχτών χαρακτήρων, καθώς ο αναγνώστης με το τέλος του έργου δεν έχει σαφή άποψη για το αν θα καταφέρουν να επιβιώσουν και να ενσωματωθούν στο κοινωνικό σύνολο.

Οι νοσοκόμες της ψυχιατρικής κλινικής στην οποία νοσηλεύεται η πρωταγωνίστρια Λώρα ανήκουν στους τυποποιημένους γυναικίους χαρακτήρες. Εν τούτοις λόγω του ότι δεν λειτουργούν πάντα με βάση τους κανόνες –συμπεριφέρονται ρατσιστικά και βίαια στους νοσηλεύομενους– αποτελούν παράλληλα και μη τυποποιημένους χαρακτήρες. Είναι αδιαφανείς και σύνθετοι χαρακτήρες, γιατί ενώ η περιγραφή τους είναι απλή, τα κίνητρα τα οποία τις οδηγούν σε αυτές τις επιθετικές συμπεριφορές δεν είναι σαφή και ευδιάκριτα στον αναγνώστη. Εκτός από την κυριολεκτική διάσταση η οποία τις διακρίνει (ως νοσηλεύτριες) έχουν παράλληλα και μια συμβολική διάσταση. Συμβολίζουν τη σκληρότητα, την περιθωριοποίηση, τον αποκλεισμό που πολλές φορές φορές βιώνουν τα πάσχοντα από ψυχικές διαταραχές άτομα.

Η Cynthia ανήκει στους τυποποιημένους χαρακτήρες καθώς λειτουργεί με βάση τη συμπεριφορά που επιδεικνύουν τα άτομα που υποφέρουν από ψυχικές διαταραχές. Παράλληλα είναι και αποσπασματικός χαρακτήρας, καθώς ο αναγνώστης γνωρίζει το πώς συμπεριφέρεται μόνο μέσα από ένα συγκεκριμένο επεισόδιο του μυθιστορήματος. Ανήκει στους σύνθετους χαρακτήρες, με μεγάλο βαθμό αδιαφάνειας, καθώς ο αναγνώστης δεν μπορεί να έχει πρόσβαση στα κίνητρα που την οδήγησαν να υιοθετήσει έναν ανεξέλεγκτο τρόπο ζωής και στη μανιοκατάθλιψη. Αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα ανοιχτού χαρακτήρα, καθώς όσον αφορά το μέλλον του, ο αναγνώστης με το τέλος του έργου έχει αναπάντητα ερωτήματα: Θα καταφέρει τελικά να ξεπεράσει την αρρώστια ή θα οδηγηθεί στην αυτοκαταστροφή;

Η Marie – France ανήκει στους τυποποιημένους χαρακτήρες καθώς αποτελεί ένα υπαρκτό πρόσωπο (είναι η κόρη του θεατρικού συγγραφέα και εκπροσώπου του Θεάτρου του Παραλόγου Eugène Ionesco). Ανήκει στους αποσπασματικούς χαρακτήρες καθώς ο αναγνώστης την παρακολουθεί σε ένα συγκεκριμένο γεγονός και μέσα από μία συγκεκριμένη δράση. Εκτός από την κυριολεκτική της διάσταση (είναι παιδί) έχει και μία

συμβολική, δεδομένου ότι αντιπροσωπεύει κάθε παιδί που βιώνει την καταπίεση και τον αυταρχισμό από την πλευρά του ενήλικα γονιού. Διακρίνεται από έναν υψηλό βαθμό αδιαφάνειας, καθώς ο αναγνώστης δεν μπορεί να έχει πρόσβαση στις εσωτερικές πτυχές του χαρακτήρα της. Ανήκει στους ανοιχτούς χαρακτήρες λόγω του ότι ο αναγνώστης δεν μπορεί να καταλήξει σε ένα σαφή συμπέρασμα σχετικά με τη μελλοντική της πορεία: Θα μπορέσει τελικά να αντιταχθεί στην αυταρχική συμπεριφορά του πατέρα της ή θα συνεχίζει και ως ενήλικας να υιοθετεί τον ρόλο του θύματος;

Σύμφωνα με τη θεωρία του D. Galef τα δευτερεύοντα γυναικεία πρόσωπα ανήκουν στους μιμητικούς χαρακτήρες, καθώς προσδίδουν αληθοφάνεια στο κεντρικό πρωταγωνιστικό πρόσωπο τη Λώρα, η οποία είναι το alter ego της συγγραφέως.

Η Μπέλα περιγράφεται συνοπτικά και ως εκ τούτου ανήκει στην κατηγορία των (bit parts). Κατατάσσεται στους μιμητικούς τύπους, καθώς αποτελεί μία από τους ασθενείς που νοσηλεύονται μαζί με την πρωταγωνίστρια στην κλινική και ως εκ τούτου προσδίδει αληθοφάνεια στο κεντρικό μυθοπλαστικό πρόσωπο, τη Λώρα. Παράλληλα, όμως, αποτελεί και ένα είδος εκκεντρικού χαρακτήρα, ο οποίος πιστοποιείται τόσο από τον τρόπο που μιλάει όσο και από τον τρόπο που συμπεριφέρεται.

Η Τατά, όπως και η Μπέλα ανήκει στην κατηγορία (bit parts). Προσδίδει αληθοφάνεια στο κεντρικό πρωταγωνιστικό πρόσωπο, ως άλλη μία ασθενής. Εκτός όμως από έναν εκκεντρικό χαρακτήρα, η Τατά έχει και έναν δομικό ρόλο, καθώς αποτελεί και ένα είδος εμφατικού χαρακτήρα: Τα λόγια της, το βλέμμα της, η πρόθεσή της να αντιδράσει και να ανατρέψει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται, αλλά και τα συναισθήματα περιορισμού, απόγνωσης, απελπισίας, είναι συναισθήματα τα οποία βιώνει και η ίδια η πρωταγωνίστρια, η οποία τη μιμείται και επιλέγει να συμπεριφερθεί κατά τον ίδιο τρόπο.

Η ανήλικη Έλενα είναι και η ίδια τρόφιμος της ψυχιατρικής κλινικής στην οποία νοσηλεύεται η πρωταγωνίστρια. Ανήκει στους εκκεντρικούς χαρακτήρες, καθώς τόσο μέσα από τα λόγια όσο και μέσα από τις πράξεις της εκφεύγει του γενικού κανόνα. Η συμπεριφορά της η οποία είναι παράλογη, λόγω του διαταραγμένου ψυχισμού της, δεν συνάδει με την ηλικία της ούτε και είναι κοινωνικά αποδεκτή. Το γεγονός αυτό την κάνει, όμως, ταυτόχρονα ιδιαίτερη. Αποτελεί ένα πρόσωπο που δύσκολα ο αναγνώστης μπορεί να ξεχάσει.

Οι νοσοκόμες ανήκουν στους μιμητικούς χαρακτήρες καθώς προσδίδουν το στοιχείο της αληθοφάνειας στο κεντρικό μυθιστορηματικό πρόσωπο, τη Λώρα. Ανήκουν στην κατηγορία

των (bit parts) χαρακτήρων καθώς δεν δίνεται μία εκτενής περιγραφή. Εν τούτοις ο ρόλος τους είναι σημαντικός στην εξέλιξη της πλοκής. Παρεμβαίνουν στην εξέλιξη μιας δράσης και συγκεκριμένα στην προσπάθεια της Λώρας και της Τατάς να αντιδράσουν και να προσπαθήσουν να ξεπεράσουν τις ψυχικές διαταραχές από τις οποίες υποφέρουν. Λειτουργούν αντιστικτικά, καθώς με την παρουσία τους μετατρέπουν μία από τις ελάχιστες ευχάριστες στιγμές που βιώνει η πρωταγωνίστρια, σε μια κατάσταση περιορισμού, φόβου και απελπισίας.

Η Marie – France, σύμφωνα με το θεωρητικό μοντέλο του Galef, ανήκει στους μιμητικούς χαρακτήρες, ως φίλη της πρωταγωνίστριας, παράλληλα όμως αποτελεί και έναν χαρακτήρα σύμβολο. Αντιπροσωπεύει την παιδική ηλικία, το αδιέξοδο στο οποίο οδηγούνται τα παιδιά όταν νιώθουν ότι οι ενήλικες δεν τα καταλαβαίνουν, τον φόβο τον οποίο ενίοτε νιώθουν μπροστά στους ενήλικες και την αδυναμία τους να αντιδράσουν. Η παιδική ηλικία της Marie – France έχει πολλά κοινά σημεία με την παιδική ηλικία της ενήλικης Λώρας. Οι γονείς μπορεί να είναι παρόντες στη ζωή της Marie – France, εν τούτοις δεν δείχνουν να την κατανοούν και να έχουν αναπτύξει την ικανότητα της ενσυναίσθησης. Υπό αυτό το πρίσμα αποτελούν και εμφατικούς χαρακτήρες, καθώς δίνουν έμφαση με τη συμπεριφορά τους και τη στάση τους στον αντίκτυπο που έχει ένα πρόσωπο όταν υιοθετεί τον ρόλο του θύματος.

Η Cynthia ανήκει και εκείνη στους εκκεντρικούς χαρακτήρες. Αν και δεν είναι έγκλειστη σε μία ψυχιατρική κλινική, εν τούτοις λόγω του ταραγμένου ψυχισμού της, περιθωριοποιείται εξαιτίας της ιδιότυπης συμπεριφοράς της. Παράλληλα, όσον αφορά τον δομικό ρόλο της, ανήκει στους εμφατικούς χαρακτήρες καθώς με την παρουσία της και τις επιλογές στις οποίες προβαίνει, επιβεβαιώνει το άλογο που χαρακτηρίζει τα άτομα που αντιμετωπίζουν σοβαρά ψυχολογικά προβλήματα.

Στην ίδια κατηγορία με τη Cynthia ανήκουν και οι δύο ονειρικές γυναικείες μορφές. Η συγγραφέας προσωποποιεί τη μανία και την κατάθλιψη εν είδει ονειρικού υλικού. Οι σιαμαίες αυτές γυναικείες μορφές μόλις «εμφανίζονται» συνταράσσουν τη σκέψη της πρωταγωνίστριας. Ταυτόχρονα, όμως, υιοθετούν και έναν δομικό ρόλο, καθώς ανήκουν στην κατηγορία των διπλών μορφών. Δεν αποτελούν κλώνους – χαρακτήρες, αλλά συνιστούν πανομοιότυπους χαρακτήρες που αντιπροσωπεύουν τη διάσπαση του Εγώ. Η μανία από τη μία πλευρά και η κατάθλιψη από την άλλη ορίζουν και καθορίζουν, έως ένα σημείο, την πορεία που διαγράφει η πρωταγωνίστρια Λώρα.

III. Μ. Καραπάνου, *Μαμά*

Στο μυθιστόρημα *Μαμά* της Μαργαρίτας Καραπάνου κεντρικό πρόσωπο είναι η συγγραφέας – αφηγήτρια η οποία έρχεται για άλλη μια φορά αντιμέτωπη με την απουσία της μητέρας της. Εν αντιθέσει με τη μικρή Κασσάνδρα του πρώτου μυθιστορήματος της Καραπάνου, η ενήλικη πια αφηγήτρια, η οποία είναι το alter ego της συγγραφέως, μεταμορφώνεται σε έναν επιγνωστικό χαρακτήρα, καθώς επιτυγχάνει να οδηγηθεί στη μετουσίωση της μεγαλύτερης επιθυμίας της: να συγχωρέσει δηλαδή τη μητέρα της και να την αποδεχθεί:

«Σε λάτρεψα. Λάτρεψα τα αδύνατα χεράκια σου. Λάτρεψα το στόμα σου, που είχε γίνει σαν πληγή. Στο τέλος, λάτρεψα και την ψυχή σου...»⁵⁷⁹.

Ο επιγνωστικός χαρακτήρας της αφηγήτριας επιβεβαιώνεται και μέσα από τα όνειρα τα οποία βλέπει. Έρχεται αντιμέτωπη με το τραύμα που της είχε προκαλέσει η «εκούσια» απουσία της μητέρας της και αναγνωρίζει την εναγώνια προσπάθειά που κατέβαλε προκειμένου να κερδίσει την αποδοχή του πρώτου «αντικειμένου» αγάπης. Εν τέλει, μέσω της συμφιλίωσης με τη μητέρα της, την οποία καταφέρνει να κερδίσει μέσα στο ονειρικό υλικό του ασυνειδήτου, αποκτά την επίγνωση της μοναχικής της πορείας και την επίγνωση της οριστικής απουσίας της μητέρας της:

⁵⁷⁹ Μ. Καραπάνου, *Μαμά*, ό.π., σελ. 15. Στο τελευταίο γράμμα που έγραψε η Μαργαρίτα Καραπάνου προς την «απούσα» μητέρα της Μαργαρίτα Λυμπεράκη σημειώνει σχετικά: «Μαμά σου γράφω κι εγώ ένα γράμμα 7 χρόνια μετά το θάνατό σου. Ο θάνατός σου με λύπησε αφάνταστα. Με άφησε ορφανή αλλά και με απελευθέρωσε. [...] Έφυγε με το θάνατό σου όλο το διαφορούμενο που είχαμε στη σχέση μας. Έμεινε μόνο η αγάπη». Φ. Τσαλίκου, *Δε μ' αγαπάς. Μ' αγαπάς: Τα παράξενα της μητρικής αγάπης. Τα γράμματα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στην κόρη της Μαργαρίτα Καραπάνου*, ό.π., χ.σ. Ο θάνατος της μητέρας αποτελεί μία από τις πιο δύσκολες και επώδυνες στιγμές στη ζωή ενός ατόμου, καθώς έρχεται αντιμέτωπο με τη «μεγάλη απώλεια» του προσώπου που είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την εξασφάλιση της τροφής και την προστασία από κάθε κίνδυνο, ενός προσώπου που μέσα από τον μητρικό του ρόλο εγγυάται και διαμορφώνει τις προϋποθέσεις ύπαρξης του ίδιου του ατόμου. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Φωτεινή Τσαλίκου για το βιβλίο *Μαμά* της Μαργαρίτας Καραπάνου «Ήταν ένα σπαρακτικό κείμενο αποχωρισμού, αλλά και συνεύρεσης με μιαν αλλιώς πλέον απύσα-παρούσα μητέρα. Μια νεκρά μητέρα που δεν θα μπορούσε να απαντήσει στον post humus μονόλογο της κόρης της. Μέσα από το *Μαμά* αναδυόταν σε όλο της το μεγαλείο η ταραχώδης, πολύπλοκη, σκοτεινή, λατρευτική και ταυτόχρονα μισητή σχέση με τη μάνα». Φ.Τσαλίκου, ό.π., σελ. 16.

«Σκοτάδι. Η θάλασσα μαύρη και πηχτή. Μαμά είσαι γοργόνα. Εγώ είμαι ανεβασμένη στη μαύρη σου ουρά, και τρέχουμε, τρέχουμε. [...] Είναι η πρώτη φορά που σε έχω δικιά μου. Σφίγγω τα πόδια μου γύρω στην ουρά σου. Η ουρά γίνεται ξαφνικά από ατσάλι, με πληγώνει. [...] – Έτσι πρέπει να είναι, μου λες. Καταλαβαίνω. Πηδάω μες στη θάλασσα. Τα κύματα με σκεπάζουν. Τώρα κολυμπάς με τεράστια ταχύτητα, εξαφανίζεσαι μέσα στα ατσάλινα κύματα, μέσα στο σκοτάδι. Βγαίνω στη στεριά. Είμαι μόνη μου, μόνη μου...»⁵⁸⁰.

Μέσα από τη λεκτικοποίηση του χαρακτήρα – αντικειμένου, που δεν είναι άλλος από τη μητέρα της, αλλά και μέσα από τη χρήση β' πληθυντικού προσώπου η οποία υποδηλώνει και ένα είδος αποστασιοποίησης, η αφηγήτρια έρχεται αντιμέτωπη με την απουσία της μητέρας της, αποδέχεται τον θάνατό της, μειώνεται η ένταση την οποία βιώνει. Το αντικείμενο της επιθυμίας της λεκτικοποιείται και κατ' αυτόν τον τρόπο αφαιρείται ο απαγορευτικός του χαρακτήρας:

«Το σπίτι σας στο νησί: Δεν αλλάζω σε τίποτα θέση. Τα μακριά σας φουστάνια ανεμίζουν στον αέρα. Το βιράνι όπου ζούσατε έχει όλα σας τα στυλό, τα

⁵⁸⁰Μ. Καραπάνου, *Μαμά*, ό.π., σελ. 21. Το αίσθημα μοναξιάς το οποίο βίωσε η Μαργαρίτα Καραπάνου εξαιτίας της απουσίας της μητέρας της, αυτή τη φορά ακούσιως λόγω του θανάτου της, επιβεβαιώνεται από το ανέκδοτο χειρόγραφο της συγγραφέως το οποίο είχε γράψει κατά τη διάρκεια της ανήλικης ζωής της. Στο συγκεκριμένο χειρόγραφο η Μαργαρίτα Καραπάνου αναφέρει ότι ακόμα και μετά την απώλεια της μητέρας της – αυτή τη φορά στο ασφαλές περιβάλλον που προσφέρει ο χώρος της μυθοπλασίας– δεν κατάφερε να ανακτήσει το χαμένο αίσθημα της ισορροπίας, να ξεπεράσει τη μοναξιά της, να βρει «τον χαμένο θησαυρό». Σημειώνει σχετικά: «Τό χειμῶνα καθόμουνα στήν ἀθήνα γιά τῆς δουλείες μου καί τό καλοκαίρι ¹⁹ πήγενα ἡ στήν Ὑδρα ἡ στή Μύκονο. Μιά μέρα ἡ μητέρα μου ἀρώστησε πολλύ ἄσκημα. Εἶμουν πολλοί λυπημένοι γιατί ὅσο προχορούσαν ἡ μέρες ἡ μητέρα μου χειροτέρευε. Κάποια μέρα ἔπειτα ἀπό ἕνα μῆνα βρῆκα τήν μητέρα μου λιποθυμημένη πάνω στό κρεβάτι τῆς. Τήν συνέφερα καί ²⁰ εἶδα νά ανασένει πολλύ βαριά. Ἄνοιξε τό στόμα τῆς καί μου εἶπε αὐτά τά λόγια: Παιδί μου... ἐγώ... πε... θενω.... ὁ θησαυρός εἶν.. εἶναι κρύμ.... κρυμε..... κρημένος..... μέσα..... μεσα..... πεθαίνω. Καί ἡ μητέρα μου ἔκλεισε γιά πάντα τά μάντα τά μάτια τῆς γιά νά πάει σέ ἕνα μέρος πού θά εἰπάρχει πάντα ἡ γαλήνη καί ἡ ἡσυχία, στόν Παραδεισω. Πόσο ληπήθηκα! Ἐκλαψα²⁴ πολλύ, μά σάμπως τό κλάμα θά τήν ἔφαιρνε στήν ζωή; Τότε ἄρχησα νά ψάχνω γιά τόν Θησαυρό. Τί ἄμαρτία πού δέν προφτασε νά μου πεῖ πού εἶναι κρυμένο». Ανέκδοτο χειρόγραφο της Μ. Καραπάνου, γραμμένο σε μικρή ηλικία –τηρούμε την ορθογραφία του πρωτοτύπου. Μ. Καραπάνου, «Η ζωή μου», Αρχείο Μ. Καραπάνου, Ε.Λ.Ι.Α. Για το πλήρες κείμενο, βλ. το παράρτημα Ι της παρούσας διατριβής.

χαρτιά... Το λάτρευες το νησί. [...] Πνίγομαι στην αλμύρα. Πέφτω χάμω και κλαίω. Η λέξη ‘μαμά’ μπλέκεται στα δόντια μου»⁵⁸¹.

Η αφηγήτρια – πρωταγωνίστρια οδηγείται στη μετουσίωση της επιθυμίας της μέσα από την επιλογή της να έρθει αντιμέτωπη με το φάσμα της παιδικής της ηλικίας και να εκφράσει το αίσθημα της εγκατάλειψης και της απόρριψης το οποίο είχε βιώσει από τη μητέρα της. Επιχειρεί να επουλώσει το ψυχικό τραύμα που της είχε προκαλέσει η έλλειψη ενός σταθερού οικογενειακού περιβάλλοντος. Κατά τη διάρκεια της ανήλικης ζωής της η πρωταγωνίστρια – αφηγήτρια βίωσε την απουσία ασφάλειας, τρυφερότητας και αγάπης. Μέσα από την εκδήλωση και την αναγνώριση αυτών των συναισθημάτων επιτυγχάνει να διαχειριστεί την εσωτερική της ένταση και να συμφιλιωθεί με το αντικείμενο της επιθυμίας της:

«– Θέλω μια οικογένεια. Θέλω μια οικογένεια, λέω στη μαμά. Θέλω να μπω εσωτερική σ’ ένα σχολείο, να ’χω γύρω μου παιδάκια και καλές δασκάλες. Θέλω μια οικογένεια! φώναξα»⁵⁸².

Αν και στο μεγαλύτερο μέρος του έργου η πρωταγωνίστρια παρουσιάζεται ως επιγνωστικός χαρακτήρας, εν τούτοις σε ορισμένα σημεία του μυθιστορήματος, η αφηγήτρια εκδηλώνει τη μη επιγνωστική όψη του χαρακτήρα της, καθώς εμφανίζεται αδύναμη να ελέγξει την επιθυμία της και να μην γνωρίζει τον τρόπο με τον οποίο θα μπορέσει να λύσει την ένταση την οποία βιώνει. Ως εκ τούτου παρουσιάζεται εκδικητική, βίαιη, τιμωρητική, απρόθυμη να συμφιλιωθεί με το πρώτο αντικείμενο της αγάπης της:

«Μητέρα, μου λείπεις. Έχουν περάσει τρία χρόνια απ’ τον θάνατό σου. [...] Το σπίτι είναι έρημο... Ακούω τη φωνή σου... Νεκρή, είσαι δικιά μου. Νεκρή, σ’ αγαπώ περισσότερο. Νεκρή, δεν μπορώ πια να σε σκοτώσω»⁵⁸³.

Ο μη επιγνωστικός χαρακτήρας της αφηγήτριας φαίνεται και μέσα από την αδυναμία της σε ορισμένα χωρία του έργου να μην μπορεί να αναγνωρίσει τις βαθύτερες επιθυμίες της: Να

⁵⁸¹ Μ. Καραπάνου, *Μαμά*, ό.π., σελ.. 23.

⁵⁸² Μ. Καραπάνου, ό.π., σελ. 110.

⁵⁸³ Μ. Καραπάνου, ό.π., σελ.. 30.

αποκτήσει, δηλαδή, τη δική της ταυτότητα, να διαφοροποιηθεί από το μητρικό μορφοείδωλο και να αποτρέψει το ενδεχόμενο της συγχώνευσης και καταβρόχθισης από το Εγώ της μητέρας. Η πρωταγωνίστρια – αφηγήτρια εγκλωβίζεται, βρίσκεται σε απόγνωση, βιώνει μεγάλη εσωτερική ένταση και «διαμελίζεται» ψυχικά:

«Τα χέρια μου δικά σου. Οι εραστές σου εραστές μου. Γιατί έτσι το θέλεις, μου το έχεις πει ψιθυριστά... Είμαι το διαμελισμένο σου κορμί. [...] Δεν ξέρω πια πού είμαι, ποια είμαι. [...] – Μαμά, τα μαλλιά σου σκεπάζουν τη θάλασσα, τα χέρια σου γκρεμίζουν τα σπίτια, σε λίγο θα με φας. Υπομονή...»⁵⁸⁴.

Η μητέρα της αφηγήτριας αποτελεί έναν μη επιγνωστικό χαρακτήρα καθώς αδυνατεί να ελέγξει την επιθυμία της η οποία σε μεγάλο βαθμό είναι παράλογη και αρνητική. Δεν καταφέρνει να μετουσιώσει την επιθυμία της, προκειμένου η επιθυμία αυτή να εξιδανικευθεί ώστε να γίνει αποδεκτή από το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο. Ο εν λόγω γυναικείος χαρακτήρας ακόμα και λίγο πριν πεθάνει, παρουσιάζεται να μη δείχνει καμία πρόθεση να μετανιώσει για τα τραύματα που έχει δημιουργήσει στην κόρη της, δεν δείχνει καμία βούληση να καλλιεργήσει την ικανότητα της ενσυναίσθησης: Μοναδικό της μέλημα να μείνει «ελεύθερη»:

⁵⁸⁴ Μ. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 35, 37, 55. Η Μαργαρίτα Καραπάνου κατά τη διάρκεια των συνεδριών που είχε με τον ψυχίατρο Σακελλαρόπουλο συνειδητοποίησε ότι η εικόνα που είχε φτιάξει για τη μητέρα της δεν ήταν η εικόνα μιας γυναίκας η οποία ήθελε να την αγαπάει και να την προστατεύει, αλλά ενός προσώπου που της προξενούσε φόβο, που ήθελε να την «καταβροχθίσει». Σε μία από τις ημερολογιακές καταγραφές της κατά τη διάρκεια παραμονής της στην Ύδρα (9 Απρ. 1975) σημειώνει σχετικά: «[...] Είναι η πρώτη φορά που βγαίνει το 'μίσος' μου για τη Ρίτα, η επιθετικότης. Και δεν είναι μόνο για τη Ρίτα την ίδια. Είναι προς την εικόνα της Ρίτας που έφτιαξα μέσα μου. IMAGO της μητέρας. Γι' αυτό μικρή φοβόμουν τόσο φοβερά αυτή τη γυναίκα που είχα δει στο 'Jeune homme et la Mort' του Roland Petit και στο θέατρο 'No'. Μια γυναίκα δράκος, μια γυναίκα ανθρωποφάγος, μια παρουσία φρικτή, αβάσταχτη. Η σύγκρουση ήταν στο γεγονός πως απ' τη μια μεριά αγαπούσα κι αγαπώ τη Ρίτα. Από την άλλη μεριά η Ρίτα ήταν και αυτό το μυθολογικό τέρας και δεν μπορούσα να συνδέσω τα δύο. Αναρωτιέμαι γιατί άντεξα και πώς όλα αυτά τα χρόνια πριν σπάσω. Έσπασα, βασικά όταν πέθανε η γιαγιά». Μ. Καραπάνου, *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη*, *ό.π.*, σελ. 306.

«Τρέχεις στους διαδρόμους του νοσοκομείου. Φωνάζεις: – Εγώ γεννήθηκα για την τέχνη, εγώ γεννήθηκα για να είμαι ελεύθερη!»⁵⁸⁵.

Ο μη επιγνωστικός χαρακτήρας της μητέρας της αφηγήτριας διαφαίνεται μέσα από μία επιθετική και καταστροφική συμπεριφορά προς την κόρη της. Την κακοποιεί λεκτικά και αδιαφορεί για τα ψυχικά τραύματα τα οποία της προκαλεί. Αδυνατώντας να αποδεκτεί τη γυναικεία φύση της –καθώς τη θεωρεί υποδύεστερη συγκριτικά με τη θέση του άνδρα στο κοινωνικό σύνολο– ανίκανη να επεξεργαστεί τα δικά της τραύματα η μητέρα και να διαχειριστεί την ένταση την οποία βιώνει, στρέφεται ακόμα και εναντίον του ίδιου της του παιδιού, εξαιτίας του ότι γεννήθηκε κορίτσι:

«– Μαμά, έχω αίμα που τρέχει στα πόδια μου. [...] – Έγινες γυναίκα! Ουρλιάζει η μαμά. Έγινες γυναίκα! Σε μισώ! Δεν είσαι πια τίποτα. Ο άντρας θα σε εξουσιάζει! Θα σου κάνει παιδιά, θα σ' έχει σκλάβο του. – Μα εσύ, μαμά, δεν έχεις άντρα. – Έχω πολλούς, έτσι δεν έχω κανέναν»⁵⁸⁶.

Ο επιγνωστικός χαρακτήρας της μητέρας της αφηγήτριας εμφανίζεται μόνο όταν η κόρη της παρουσιάζει σοβαρά ψυχολογικά προβλήματα και αναγκάζεται να νοσηλευτεί. Μόνο τότε αποφασίζει να ελέγξει την επιθυμία της, να την τροποποιήσει, να εγκαταλείψει τον εγωκεντρικό χαρακτήρα της και να εστιάσει στις ανάγκες και τα προβλήματα του Άλλου. Αρχίζει να αναπτύσσει την ικανότητα της ενσυναίσθησης, να υποτάσσει τις ορμές της στους κανόνες και τις αξίες που επιτάσσει το Υπερεγώ:

⁵⁸⁵Μ. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 22. Σύμφωνα με τη Φωτεινή Τσαλικογλου η Μαργαρίτα Λυμπεράκη είχε ταυτίσει την έννοια της ελευθερίας με τη συνεχή κίνηση που θα της έδινε την ψευδαίσθηση της προστασίας από τα χτυπήματα των εχθρών. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Τσαλικογλου «Κινητικότητα λοιπόν μοιάζει να αναζητά με πάθος η νεαρή συγγραφέας Ρίτα Λυμπεράκη. Το 'πότε από 'δω, πότε από 'κει', τη διαρκή κίνηση που σου επιτρέπει να δραπετεύσεις από τον ακίνητο στόχο. Ως ακίνητος στόχος, κινδυνεύεις να βληθείς, να πυροβοληθείς. Η διαρκής κίνηση σου δίνει την ψευδαίσθηση της προστασίας από ελεύθερες βολές (Αν κινείσαι συνεχώς, δεν θα σε πετύχει ο εχθρός). Όμως, εχθρός, ο πιο σίγουρος και σταθερός, είναι και παραμένει ο εαυτός μας». Φ. Τσαλικογλου, *Δε μ' αγαπάς. Μ' αγαπάς: Τα παράξενα της μητρικής αγάπης. Τα γράμματα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στην κόρη της Μαργαρίτα Καραπάνου*, *ό.π.*, σελ. 27-28.

⁵⁸⁶ Μ. Καραπάνου, *Μαμά*, *ό.π.*, σελ. 108.

«Μετά το ηλεκτροσόκ ανοίγω τα μάτια. Βλέπω πρώτα τα μάτια σας. Μου χαϊδεύετε το μάγουλο. Το δωμάτιο είναι άδειο. Μου κρατάτε το χέρι. [...] Πίνω τσάι, καπνίζω, κλαίτε.– Δεν το φανταζόμουν ποτέ, λέτε, και με μια θυμωμένη κίνηση σκουπίζετε τα δάκρυά σας. Ποτέ, αυτό... Μου έδειχνε τόση αγάπη, που και το ηλεκτροσόκ γινόταν ευχαρίστηση. – Αυτό, αυτό, έλεγε κι έκλαιγε με λυγμούς. Μπαίνει ένας γιατρός. – Μην κλαίτε. Μην κλαίτε. Όλα πήγανε μια χαρά. Μου φιλάτε το χέρι. – Μητέρα, τώρα που μ' αγαπάτε θα τα νικήσω όλα»⁵⁸⁷.

Η γιαγιά ανήκει σύμφωνα με τη θεωρία του Higbie, στους επιγνωστικούς χαρακτήρες και συνδέεται με τον γονικό έλεγχο. Η γιαγιά ενσωματώνει τη γονική εξουσία την οποία αναζητά η αφηγήτρια προκειμένου να βοηθηθεί στη μετουσίωση της επιθυμίας της, να εντάξει δηλαδή στη ζωή της τη μητέρα της. Παράλληλα όμως βοηθάει και τη μητέρα της αφηγήτριας να ελέγξει τις άλογες επιθυμίες της και να διαχειριστεί τις εσωτερικές συγκρούσεις που βιώνει:

«Η γιαγιά παίρνει το χέρι μιας άγνωστης. – Αυτή είναι η μητέρα σου, μου λέει. [...] Ποια είσαι; τη ρωτάω. Ποια είσαι; Έχω ιδρώσει, έχω πυρετό, τρέμω ολόκληρη, θα πεθάνω. – Πάμε να παίξουμε με τις κούκλες σου; Την παίρνω απ' το χέρι. – Πάμε»⁵⁸⁸.

Η ανώνυμη φίλη της αφηγήτριας ανήκει στους αρνητικούς χαρακτήρες – αντικείμενα, είναι μη επιγνωστικός χαρακτήρας, καθώς δεν βοηθάει τα δύο πρωταγωνιστικά πρόσωπα να ελέγξουν τις επιθυμίες τους, να τις μετουσιώσουν, προκειμένου να αποδεχθούν τόσο τον ίδιο τους τον εαυτό όσο και τα πρόσωπα που τα περιβάλλουν. Η ανώνυμη φίλη, ιδιότητα που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον ρόλο τον οποίο διαδραματίζει στο μυθιστόρημα, αρνείται να διαχειριστεί την ένταση την οποία βιώνει και να βρει τρόπους επίλυσης:

«– Μαμά, να σου γνωρίσω τη φίλη μου. – Τι της βρίσκεις; λέει η μαμά. Τι της βρίσκεις; [...] Δεν λούζεται, δεν φτιάχνεται [...]. Και είναι κακιά, γιατί όλη μέρα

⁵⁸⁷ Μ. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 105.

⁵⁸⁸ Μ. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 106.

με παρατηρεί. [...] – Πάμε μια βόλτα; λέω στη φίλη μου. – Ξέρεις – βιάζομαι...
 Δεν χαμογελάει. Τρέχει στην πόρτα»⁵⁸⁹.

Σύμφωνα με το θεωρητικό πλαίσιο του B. Hochman η αφηγήτρια Κασσάνδρα αποτελεί έναν χαρακτήρα ο οποίος διακρίνεται από τον βαθμό πληρότητας, υπό την προϋπόθεση ότι δεν μπορεί να υπάρξει στα μυθιστορηματικά πρόσωπα πληρότητα σε ολοκληρωτικό βαθμό. Η αφηγήτρια – πρωταγωνίστρια βρίσκεται στην κλινική στην οποία νοσηλεύεται η μητέρα της, προκειμένου να μπορέσει να συμφιλιωθεί μαζί της και να προετοιμαστεί για το επικείμενο τέλος της μητέρας. Ανήκει στους χαρακτήρες που τους διακρίνει η διαφάνεια, καθώς μέσα από συνεχείς αναδρομές τις οποίες κάνει αποκαλύπτει στον αναγνώστη τα αίτια για τα αντικρουόμενα συναισθήματα τα οποία βίωσε όσον αφορά το πρόσωπο της μητέρας της. Συμβολίζει το τραυματισμένο παιδί το οποίο επιδιώκει έστω και ως ενήλικας να ξεφύγει από τις φυλακές της παιδικής της ηλικίας. Στο μεγαλύτερο μέρος του μυθιστορήματος η ενήλικη αφηγήτρια δείχνει να βασανίζεται από τη μητέρα της, η οποία συνεχίζει να την απορρίπτει και να την αμφισβητεί ακόμα και νεκρή. Στο καταληκτικό μέρος του μυθιστορήματος, η αφηγήτρια εντάσσεται στο είδος του κλειστού χαρακτήρα, σύμφωνα με το θεωρητικό πλαίσιο του Hochman, καθώς δίνει στον αναγνώστη την εντύπωση ότι θα μπορέσει να βρει τις ισορροπίες της και να ανακτήσει τη χαμένη της ψυχική υγεία. Η ακούσια, αυτή τη φορά, απουσία της μητέρας της από τη ζωή της, λυτρώνει τελικά την ενήλικη αφηγήτρια και αφαιρεί από τη σχέση τους όλο το διαφορούμενο το οποίο επικρατούσε⁵⁹⁰.

⁵⁸⁹ Μ. Καραπάνου, *ό.π.*, σελ. 115

⁵⁹⁰ Στο τελευταίο γράμμα που έγραψε η Μαργαρίτα Καραπάνου προς την «απούσα» μητέρα της (Τετάρτη 14 Μαΐου 2008) σημειώνει σχετικά: «[...] Μαμά σε αγαπώ. Είσαι το μόνο πρόσωπο που έτσι αγάπησα στη ζωή μου. [...] Δεν μπορείς να ξαναγυρίσεις μαμά; Μου λείπεις. Αυτά έχω να πω. Η κόρη σου Μαργαρίτα». Φ. Τσαλίκολου, *Δε μ' αγαπάς. Μ' αγαπάς: Τα παράξενα της μητρικής αγάπης. Τα γράμματα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στην κόρη της Μαργαρίτα Καραπάνου*, *ό.π.*, χ.σ. Όσον αφορά στο ερώτημα αν τελικά επήλθε η συμφιλίωση και σε ποιο βαθμό ανάμεσα στη Μαργαρίτα Καραπάνου και τη μητέρα της η Τσαλίκολου σημειώνει σχετικά: «Η όποια συμφιλίωση μπόρεσε να γίνει μετά το θάνατο της μητέρας της, όπως διαφαίνεται στη χειρόγραφη επιστολή που της απευθύνει 7 χρόνια μετά το θάνατο της στο βιβλίο «Δεν μ' αγαπάς, μ' αγαπάς» απ' όπου και η έκκληση «δεν μπορείς να ξαναγυρίσεις μαμά; Μου λείπεις». Βλ. σχετικά Παράρτημα II της παρούσας διατριβής.

Η μητέρα της αφηγήτριας ανήκει στους χαρακτήρες με έντονο το στοιχείο της αποσπασματικότητας και της απροσδιοριστίας. Ο αναγνώστης πολλές φορές δεν κατανοεί τα κίνητρα των πράξεων της. Άλλοτε τρυφερή και προστατευτική και άλλοτε με διάθεση να καταστρέψει το ίδιο της το παιδί. Η στάση της φανερώνει ενός είδους συνεκτικότητα, μόνο όταν βρίσκεται στην κλινική και προετοιμάζεται για τον επικείμενο θάνατό της. Ακόμα και η παρουσία της μέσω της απουσίας της –αφού κυριαρχεί στη ζωή της κόρης της ακόμα και μετά τον θάνατό της– χαρακτηρίζεται από το στοιχείο της αντιφατικότητας. Ανήκει στους αδιαφανείς χαρακτήρες καθώς ο αναγνώστης δεν μπορεί εύκολα να διακρίνει τα αίτια που την ωθούν στο να αγνοεί, να περιφρονεί, να απορρίπτει, ακόμα και μετά τον θάνατό της, την κόρη της.

Η γιαγιά, σύμφωνα με τη θεωρία του Hochman είναι ένας γυναικείος μονοδιάστατος χαρακτήρας με συνεκτικότητα, η οποία όμως είναι αποσπασματική και επιμερισμένη. Υιοθετεί ως γιαγιά ένα συγκεκριμένο ρόλο, αυτόν του μεσολαβητή. Απώτερος σκοπός της να συμφιλιώσει την κόρη της με την εγγονή της. Ανήκει στους απλούς χαρακτήρες, με έντονο το στοιχείο της διαφάνειας, καθώς τα κίνητρά της είναι σαφή και οριοθετημένα. Επιπρόσθετα, ανήκει στους στατικούς χαρακτήρες, καθώς έχει έναν συγκεκριμένο ρόλο από τον οποίο δεν εκφεύγει. Παράλληλα, αποτελεί και ένα είδος κλειστού χαρακτήρα καθώς ο αναγνώστης δεν έχει ερωτήματα σχετικά με την πορεία που θα ακολουθήσει και στον ρόλο που θα διαδραματίσει ανάμεσα στην κόρη της και την εγγονή της.

Η φίλη της αφηγήτριας είναι ένας μονοδιάστατος χαρακτήρας, καθώς η συγγραφέας την εμφανίζει σε ένα συγκεκριμένο χωρίο του έργου και να επιτελεί ένα συγκεκριμένο ρόλο που έχει άμεση με τη σχέση μητέρας – κόρης. Είναι αδιαφανής χαρακτήρας, καθώς ο αναγνώστης δεν μπορεί να διακρίνει τα κίνητρα των πράξεών της και επιπρόσθετα αποτελεί και ένα είδος ανοιχτού χαρακτήρα, καθώς η συγγραφέας αφήνει πολλά ερωτήματα μετέωρα σχετικά με την πορεία που θα ακολουθήσει αυτό το γυναικείο πρόσωπο.

Σύμφωνα με τη θεωρία του D. Galef η μητέρα της αφηγήτριας ανήκει στους μιμητικούς χαρακτήρες, καθώς προσδίδει το στοιχείο της αληθοφάνειας στην πρωταγωνίστρια – αφηγήτρια. Μέσα από τις πράξεις της συγκροτείται ένας αμφιλεγόμενος χαρακτήρας, για τον οποίο ο αναγνώστης δεν μπορεί να έχει μια σαφή και ολοκληρωμένη άποψη. Όσον αφορά την παρουσία της ως μητρική φιγούρα στην πλοκή, είναι ιδιαίτερα ενεργός, λόγω του ότι

οδηγεί την πρωταγωνίστρια σε πράξεις και στην ενεργοποίηση των συναισθημάτων της. Η μητέρα ανήκει στην κατηγορία (minor roles) λόγω του ότι γίνεται εκτενής περιγραφή.

Η γιαγιά ως γυναικείο πρόσωπο ανήκει και εκείνη στους μιμητικούς χαρακτήρες καθώς προσδίδει αληθοφάνεια στο κεντρικό πρωταγωνιστικό πρόσωπο. Εντάσσεται στην κατηγορία (bit parts) καθώς αποδίδεται συγγραφικά μέσα από μία σύντομη περιγραφή, εντούτοις αποτελεί παράλληλα και έναν δομικό χαρακτήρα καθώς μέσα από τη δράση της προωθεί την εξέλιξη της πλοκής. Ως δομικός χαρακτήρας, ανήκει και στην κατηγορία των υποκινητών, καθώς μέσα από τη δράση της, προκαλεί σημαντικές αλλαγές τόσο στη ζωή της πρωταγωνίστριας όσο και της μητέρας της. Αποτελεί το μυθιστορηματικό πρόσωπο το οποίο δημιουργεί τις προϋποθέσεις ώστε μητέρα και κόρη να έρθουν σε συμφιλίωση.

Η ανώνυμη φίλη της πρωταγωνίστριας ανήκει και εκείνη στους μιμητικούς χαρακτήρες. Όσον αφορά τον ρόλο της στη πλοκή ανήκει στη δεύτερη κατηγορία (bit parts), καθώς αποδίδεται μέσα στο έργο με μία σύντομη περιγραφή. Εντάσσεται στην κατηγορία των παρεμβατικών προσώπων, λόγω του ότι εμπλέκεται στον διάλογο που λαμβάνει χώρα ανάμεσα στην αφηγήτρια και τη μητέρα της και λειτουργεί ως αντιπερισπασμός προκειμένου να διακόψει τον ολοένα αυξανόμενο ρυθμό έντασης που είχε δημιουργηθεί ανάμεσα στη μητέρα και την κόρη.

Συμπεράσματα

Να γράψω ένα μυθιστόρημα για το *ανέφικτο της επικοινωνίας*.

Το ανέφικτο της μοναξιάς.

Για το ανέφικτο, απλά και μόνο.

Για την τωρινή μου εμπειρία.

Έχω χάσει τα πάντα, αλήθεια. Τον παλιό μου εαυτό.

Τόσο εύθραυστος ήταν λοιπόν;

Τόσα χρόνια...

[...] Πρέπει να κάνω κάτι.

Πρέπει να βρω τη φωνή μου.

Προτιμώ να είμαι θύμα παρά θύτης.

Αλλά μονάχα αυτές οι δύο επιλογές υπάρχουν;

M. Καραπάνου, *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη*, (2008)

Στόχος της παρούσας διατριβής είναι η παρουσίαση των γυναικείων χαρακτήρων που εμφανίζονται στα τρία μυθιστορηματικά έργα της Μαργαρίτας Καραπάνου (*Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, *Ναι, Μαμά*) υπό το πρίσμα τριών θεωρητικών μοντέλων (R. Higbie, *Character & Structure in the English Novel*, B. Hochman, *Character in Literature*, D. Galef, *The Supporting Cast: A Study of Flat and Minor Characters*). Επιπρόσθετα, αναδείχθηκε η στενή συνάφεια ψυχολογίας και λογοτεχνίας, όπως αυτή γίνεται έκδηλη μέσα από τη μυθοπλασία της Μαργαρίτας Καραπάνου, καθώς και η επιλογή της Καραπάνου να αντιμετωπίσει την ψυχική της ασθένεια και τα τραύματα του παρελθόντος μέσω της συγγραφής.

Στο πρώτο κεφάλαιο έγινε αναλυτική παρουσίαση της ζωής της συγγραφέως βασιζόμενη σε πρωτογενείς και δευτερεύουσες πηγές, αλλά και σε ανέκδοτο χειρόγραφο υλικό. Στην εν λόγω ενότητα αναδείχθηκε η ταραγμένη παιδική ηλικία της συγγραφέως, η απουσία της μητρικής φιγούρας, οι τραυματικές βιοματικές εμπειρίες της ως παιδί και η επώδυνη συνειδητοποίηση ως ενήλικας ότι είναι μία πάσχουσα διπολική προσωπικότητα. Η μεταγενέστερη δαιδαλώδης ψυχική διαδρομή αντικατοπτρίζεται στο μυθιστορηματικό της υλικό και ενισχύει την άποψη ότι η ζωή και το έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου είναι στενά

συνυφασμένα. Τα γυναικεία μυθιστορηματικά πρόσωπα, όπως αυτά σκιαγραφούνται σε όλα τα μυθιστορηματικά της έργα, είτε αυτά είναι πρωτεύοντα είτε δευτερεύοντα, εμπεριέχουν στοιχεία αποσπασματικά της δικής της προσωπικότητας.

Ακολούθως, αναδείχθηκαν οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες κάτω από τις οποίες έζησε και άρχισε τη συγγραφική της πορεία η Μαργαρίτα Καραπάνου, αλλά και η πορεία πολλών άλλων συγγραφέων της ίδιας λογοτεχνικής γενιάς. Μέσα από την εξέταση των συνθηκών αυτών και τη μελέτη αντιπροσωπευτικών έργων τους, εστίασαμε στο ιδιαίτερο ύφος γραφής τους, καθώς και στη θεματολογία τους. Κοινά θεματικά μοτίβα στην πλειοψηφία των συγγραφέων ήταν: οι υπαρξιακές αναζητήσεις, τα ψυχικά αδιέξοδα, η απογοήτευση για την πολιτική κατάσταση της εποχής και η διάψευση προσδοκιών μιας ολόκληρης γενιάς για μια κοινωνία πιο ανθρώπινη και δίκαιη. Μέσα από τη μελέτη των εν λόγω έργων καθίσταται περισσότερο έντονη η ιδιαιτερότητα της γραφής της Μαργαρίτας Καραπάνου, η οποία αν και θίγει ζητήματα τα οποία είχαν προσεγγίσει και οι σύγχρονοι της συγγραφείς (μοναξιά, οδύνη, τραύμα), εν τούτοις τόσο τα γυναικεία πρόσωπα όσο και η δράση τους εκφεύγουν του γενικού κανόνα (Κασσάνδρα).

Εν συνεχεία παρουσιάστηκαν σύντομες περιλήψεις των έργων της συγγραφέως, αλλά και κριτικές τόσο από Έλληνες όσο και από ξένους μελετητές που έγιναν για τα εν λόγω έργα. Μέσα από τις προαναφερθείσες κριτικές αναδείχθηκε η έντονη αίσθηση που προκάλεσε η ιδιαίτερη γραφή της Μαργαρίτας Καραπάνου, η γραφή – λεπίδα. Οι κριτικοί αναγνώρισαν στη Μαργαρίτα Καραπάνου τη διττή ταυτότητα του έργου της, που κινείται σε δύο επίπεδα: ψυχολογικό – ψυχαναλυτικό, κοινωνικό – πολιτικό, τη συγγραφική της δεινότητα, το υποδόριο χιούμορ της, τις αμφίσημες καταστάσεις που δομούν τα έργα της, καθώς και το στοιχείο της ανατροπής.

Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάστηκε το ξένο λογοτεχνικό περιβάλλον και συγκεκριμένα οι συγγραφείς και τα έργα των οποίων επηρέασαν την Καραπάνου, σύμφωνα με δική της μαρτυρία. Διαπιστώσαμε ότι τόσο ο τρόπος με τον οποίο η συγγραφέας σκιαγραφεί τα γυναικεία μυθιστορηματικά της πρόσωπα, όσο και τα θεματικά μοτίβα με τα οποία καταπιάνεται στο σύνολο του έργου της, σε πολλά σημεία συγκλίνουν με τους ξένους πεζογράφους: Ο τρόπος με τον οποίο τα μυθιστορηματικά πρόσωπα βιώνουν τον χρόνο όταν είναι έγκλειστα σε μία κλινική, η έννοια της «τρέλας» και της «φυσιολογικότητας», η έλλειψη επικοινωνίας, η απροθυμία των προσώπων να κατανοήσουν ο ένας τον άλλον, το

παράδοξο, η αντιστροφή ρόλων, η σωματοποίηση του τραύματος, το ψυχικό αδιέξοδο και η μοναξιά. Εν τούτοις, μέσα από την συνεξέταση παραθεμάτων των μυθιστορημάτων της Μαργαρίτας Καραπάνου με παραθέματα από τα έργα των ξένων πεζογράφων, καταλήξαμε στο συμπέρασμα ότι η Μαργαρίτα Καραπάνου διατηρεί την ιδιαίτερη γραφή που τη διακρίνει: αιχμηρότητα λόγου, αυτοαναφορικότητα, βιωματικό υπόστρωμα, εναλλαγή του συνειδητού με το ασυνείδητο, επίδραση της ψυχικής της αστάθειας της συγγραφέως στην αποτύπωση των γυναικείων μυθιστορηματικών της προσώπων.

Μέσα από την εφαρμογή των θεωρητικών μοντέλων μελετήσαμε την πορεία των γυναικείων χαρακτήρων στα μυθιστορήματα *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, *Ναι*, *Μαμά*. Σύμφωνα με το θεωρητικό μοντέλο του Higbie διαπιστώσαμε ότι η πλειοψηφία των γυναικείων προσώπων ανήκουν στην κατηγορία των μη επιγνωστικών χαρακτήρων, καθώς αδυνατούν να λύσουν τις έντονες εσωτερικές συγκρούσεις τις οποίες βιώνουν. Τα γυναικεία πρόσωπα που συγκροτούν το οικείο οικογενειακό και φιλικό περιβάλλον της πρωταγωνίστριας (από την ανήλικη Κασσάνδρα ως την ενήλικη Λώρα και την αφηγήτρια του *Μαμά*) δεν κατορθώνουν να μετουσιώσουν τις επιθυμίες τους, να αποκτήσουν τον έλεγχο της ίδιας τους της ζωής, να βοηθήσουν εν τέλει την πρωταγωνίστρια στα ψυχικά αδιέξοδα που αντιμετωπίζει κατά τη διάρκεια είτε της ανήλικης είτε της ενήλικης ζωής της. Το μοναδικό γυναικείο πρόσωπο που εκφεύγει του κανόνα είναι η γιαγιά, η οποία προσπαθεί μέσω της δικής της παρουσίας να υποκαταστήσει, ανεπιτυχώς, την απύσα μητρική φιγούρα. Ακόμα, όμως, και η γιαγιά πολλές φορές, εγκλωβισμένη στις δικές της μη μετουσιωμένες επιθυμίες, δείχνει να μην κατανοεί τις πραγματικές ανάγκες της ανήλικης Κασσάνδρας.

Μέσα από το θεωρητικό πλαίσιο του B. Hochman διαπιστώσαμε ότι τα περισσότερα γυναικεία μυθιστορηματικά πρόσωπα ανήκουν στους μη τυποποιημένους χαρακτήρες, καθώς η συμπεριφορά τους δεν βασίζεται σε κάποιο πρότυπο ή κανόνα. Ακόμα, όμως, και όταν βασίζονται σε κάποιο πρότυπο (υπηρέτρια Φανή, γκουβερνάντα Miss Darry) είναι τόσο παραμορφωμένο που έχει απωλέσει ολοκληρωτικά την αρχική του μορφή. Το παράδοξο όσον αφορά τους τυποποιημένους χαρακτήρες είναι ότι σε αυτή την κατηγορία κατατάσσονται και τα γυναικεία πρόσωπα που πλαισιώνουν την πρωταγωνίστρια Λώρα στο *Ναι* (τόσο οι τρόφιμοι της κλινικής όσο και τα γυναικεία φιλικά πρόσωπα τα οποία την πλαισιώνουν εκτός κλινικής), καθώς αν και τα εν λόγω γυναικεία πρόσωπα δεν έχουν επιλύσει τις εσωτερικές τους συγκρούσεις, εν τούτοις η συμπεριφορά τους ακολουθεί την τυπολογία ενός ψυχικά διαταραγμένου ατόμου. Επιπρόσθετα η πλειοψηφία των γυναικείων

μυθοπλαστικών προσώπων διακρίνεται από το στοιχείο της αδιαφάνειας και της συνθετότητας, λόγω του ότι πολλές φορές τα κίνητρα των πράξεων τους παραμένουν δυσδιάκριτα μέχρι το τέλος του έργου (μητέρα Κασσάνδρας, θεία Πάτρα, Μίνα). Αξιοσημείωτο είναι και το γεγονός ότι πολλοί γυναικείοι χαρακτήρες ανήκουν στην κατηγορία των ανοικτών μυθοπλαστικών προσώπων, καθώς ο αναγνώστης μένει με αναπάντητα ερωτήματα όσον αφορά τη μελλοντική πορεία που θα ακολουθήσουν και διερωτάται αν θα καταφέρουν τελικά να επιβιώσουν. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί η Marie-France η οποία τόσο στην *Κασσάνδρα και τον Λύκο* όσο και στο *Ναι* εμφανίζεται να είναι το ίδιο καταπιεσμένη, το ίδιο αδύναμη να αντιταχθεί στην πατριαρχική αυταρχική εξουσία, το ίδιο απρόθυμη να μετουσιώσει τις δικές της επιθυμίες.

Σύμφωνα με το θεωρητικό μοντέλο του D. Galef τα περισσότερα δευτερεύοντα γυναικεία πρόσωπα ανήκουν στους μιμητικούς χαρακτήρες, καθώς απαρτίζουν το οικείο οικογενειακό και φιλικό περιβάλλον της πρωταγωνίστριας και της προσδίδουν αληθοφάνεια. Διαπιστώσαμε ότι πολλά από τα πρόσωπα αυτά λειτουργούν είτε ως παράγοντες δράσης, λόγω του ότι προωθούν την πλοκή (Φανή, γιαγιά) είτε ως εμφατικοί χαρακτήρες (δασκάλα, νοσοκόμες, οι γκουβερνάντες Miss Darry και Miss Benbridge). Αρκετά από τα γυναικεία πρόσωπα ανήκουν και στην κατηγορία των εκκεντρικών χαρακτήρων. Αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στα πρόσωπα που περιβάλλουν την πρωταγωνίστρια Λώρα στο μυθιστόρημα *Ναι*. Τα εν λόγω γυναικεία πρόσωπα (Μπέλα, Τατά, Έλενα, Cynthia) συμπεριφέρονται, λόγω της ψυχικής ασθένειας από την οποία πάσχουν με έναν ιδιότυπο τρόπο.

Δεδομένου ότι το πεζογραφικό έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου βασίζεται στο δίπολο μητέρας – κόρης γίνεται έκδηλη η ιδιαίτερη εξελικτική πορεία που είχε η ανήλικη Κασσάνδρα, εν αντιθέσει με τη μητέρα της, η πορεία της οποίας διακρίνεται από το στοιχείο της στασιμότητας.

Η Μαργαρίτα Καραπάνου, ως ενήλικας, μέσα από την *Κασσάνδρα και τον Λύκο* αφηγείται και εξιστορεί καταστάσεις, εξωτερικεύει συναισθήματα, διατυπώνει σκέψεις, με το ύφος και τον λόγο όμως ενός ανήλικου παιδιού, το οποίο η συγγραφέας επιτυγχάνει να αποδώσει με εξαιρετη πειστικότητα. Ο μη επιγνωστικός χαρακτήρα του ανήλικου παιδιού μεταμορφώνεται στο *Ναι* σε έναν επιγνωστικό χαρακτήρα (Λώρα) ο οποίος συναισθάνεται τις εσωτερικές συγκρούσεις τις οποίες βιώνει και αντιλαμβάνεται ότι υποφέρει από μία σοβαρή ψυχική διαταραχή. Η ενήλικη Λώρα του *Ναι* περνάει από πολλά στάδια, έρχεται

αντιμέτωπη με τις δύο «σιαμαίες αδελφές» –τη μανία και την κατάθλιψη– και βγαίνει νικήτρια. Η Λώρα του *Ναι* εξελίσσεται ακόμα περισσότερο στο *Μαμά* (αφηγήτρια), καθώς παρουσιάζεται ως ένας χαρακτήρας πρόθυμος να επιλύσει τις διαφορές με το πρώτο «αντικείμενο» αγάπης, τη μητέρα του και να συμφιλιωθεί μαζί της.

Εν αντιθέσει με την ανήλικη Κασσάνδρα, η ενήλικη μητέρα της, από την *Κασσάνδρα και τον Λύκο* έως το *Μαμά* παραμένει κατ' ουσίαν ένας μη επιγνωστικός χαρακτήρας, ο οποίος αδυνατεί να μετουσιώσει τις επιθυμίες του και να καλλιεργήσει την ικανότητα της ενσυναίσθησης. Στο υπό εξέταση μυθιστόρημα της Καραπάνου *Μαμά* η μητρική γυναικεία φιγούρα οριστικά φεύγει (θάνατος) από τη ζωή του παιδιού της, χωρίς να έχει επιτευχθεί η εξέλιξή της, η μεταβολή της σε έναν επιγνωστικό χαρακτήρα. Διατηρεί μέχρι το τέλος τις εσωτερικές της συγκρούσεις και τα ψυχικά της αδιέξοδα, καθώς και τον μεγάλο βαθμό αδιαφάνειας, λόγω του ότι ο αναγνώστης, από το πρώτο έως το τελευταίο υπό εξέταση μυθιστόρημα, δεν μπορεί να κατανοήσει τα αίτια που την ωθούν να συμπεριφέρεται με έναν βίαιο τρόπο, να απορρίπτει και να περιφρονεί τόσο την ανήλικη Κασσάνδρα, όσο και την ενήλικη αφηγήτρια του *Μαμά*. Όπως χαρακτηριστικά φέρεται να λέει η ενήλικη μητέρα της πρωταγωνίστριας –λίγο πριν πεθάνει και ενόσω βρισκόταν μέσα στην κλινική– στο μυθιστόρημα *Μαμά*: «Εγώ γεννήθηκα για την τέχνη, εγώ γεννήθηκα για να είμαι ελεύθερη»⁵⁹¹.

Στα τρία υπό εξέταση μυθιστορήματα κεντρικό θεματικό μοτίβο είναι το τραύμα. Τα τραυματισμένα γυναικεία πρόσωπα διατηρούν τον ευάλωτο ψυχισμό τους από την ανήλικη έως την ενήλικη ζωή τους. Η τραυματισμένη ανήλικη Κασσάνδρα εμφανίζεται τραυματισμένη και ως ενήλικη Λώρα. Η διαφορά όμως έγκειται ότι στην ενήλικη φάση της ζωής έχει την αποφασιστικότητα και τη βούληση να αναμετρηθεί με τον διαταραγμένο ψυχικά κόσμο της, να επουλώσει τις πληγές της, να ανακτήσει, –στο βαθμό που είναι εφικτό– τη χαμένη της ισορροπία, να επιλέξει τελικά να μην υιοθετήσει ούτε τον ρόλο του θύτη ούτε όμως και τον ρόλο του θύματος. Στο άλλο άκρο, η μητέρα της Κασσάνδρας, θα παραμείνει έως το τέλος ένας μη επιγνωστικός χαρακτήρας, θύτης όχι μόνο του ίδιου της του παιδιού, αλλά πολύ περισσότερο του ίδιου της του εαυτού. Ο μητρικός ρόλος, όπως αποδείχθηκε μέσα από την παρουσία της στα υπό εξέταση μυθιστορήματα, ήταν ένας ρόλος που δεν της ταίριαζε και που επιβεβαίωνε κάθε φορά την ανεπάρκειά της, την απροθυμία της

⁵⁹¹ Μ. Καραπάνου, *Μαμά*, ό.π., σελ. 22.

να έρθει αντιμέτωπη με τον ίδιο της τον εαυτό προκειμένου να επιλύσει τις εσωτερικές της συγκρούσεις, να συνειδητοποιήσει εν τέλει ότι δεν χρειάζεται να κινείται συνεχώς, δεν χρειάζεται να απομακρύνεται από τις «ρίζες» της προκειμένου να είναι ελεύθερη.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενείς Πηγές

Αλεξάνδρου Α., *Το κιβώτιο*, Αθήνα: Κέδρος, 1975.

Αμπατζόγλου Π., *Η γέννηση του σούπερμαν*, Αθήνα: Κέδρος, ²1977.

Carroll L., *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking – Glass: And What Alice Found There*, Ware: Wordsworth Editions, 2001.

Carroll L., *Οι περιπέτειες της Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων*, μτφρ. Μ. Κουμανταρέας, Αθήνα: Πατάκης, 2013.

Δούκα Μ., *Η αρχαία σκουριά*, Αθήνα: Κέδρος, ³1980.

Flaubert G., *Μαντάμ Μποβαρύ*, εισαγωγή – μετάφραση – επίμετρο Μπ. Λυκούδης, Αθήνα: Εξάντας, 2017.

Ζολά Ε., *Τερέζα Ρακέν*, μτφρ. Α. Ροδοπούλου, Αθήνα: Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη, 2014.

Ιωάννου Γ., *Η σαρκοφάγος*, Αθήνα: Κέδρος, ⁷1986.

Καραπάνου Μ., *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*, Αθήνα: Καστανιώτης, ⁹1997.

Καραπάνου Μ., *Ο Υπνοβάτης*, Αθήνα: Καστανιώτης, ¹⁶1997.

Καραπάνου Μ., *Ναι*, Αθήνα: Ωκεανίδα, 1999.

Καραπάνου Μ., *Lee και Lou*, Αθήνα: Ωκεανίδα, 2003.

Καραπάνου Μ., *Μαμά*, Αθήνα: Ωκεανίδα, 2004.

Καραπάνου Μ., *Η ζωή είναι αγρίως απίθανη*, Αθήνα: Ωκεανίδα, 2008.

Καραπάνου Μ., *Rien ne va plus*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2012.

Κουμανταρέας Μ., *Βιοτεχνία υαλικών*, Αθήνα: Κέδρος, ¹¹1987.

Λόουρυ Μ., *Κάτω από το ηφαίστειο*, μτφρ. Μ. Λώμη, Αθήνα: Αστάρτη, 1983.

Mann T., *Το μαγικό βουνό*, μτφρ. Θ. Παρασκευόπουλος, Τόμος Α', Αθήνα: Εξάντας, ²1995.

Mann T., *Το μαγικό βουνό*, μτφρ. Θ. Παρασκευόπουλος, Τόμος Β', Αθήνα: Εξάντας, ²1995.

Μήτσορα Μ., *Άννα, να ένα άλλο*, αναθεωρημένη επανέκδοση, Αθήνα: Πατάκης, 2007.

Νόλλας Δ., *Πολυξένη*, Αθήνα: Νεφέλη, ³1982.

Πλασκοβίτης Σ., *Το φράγμα*, Αθήνα: Κέδρος, ⁹1986.

Προυστ Μ., *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: Από τη μεριά του Σουάν*, μτφρ. Π. Α. Ζάννας, επιμ. Π. Πούλος, Τόμος I, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, ¹²2014.

Προυστ Μ., *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: Στον ίσκιο των ανθισμένων κοριτσιών*, μτφρ. Π. Α. Ζάννας, επιμ. Π. Πούλος, Τόμος II, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, ⁷2013.

Προυστ Μ., *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: Η μεριά του Γκερμάντ*, μτφρ. Π. Α. Ζάννας, επιμ. Π. Πούλος, Τόμος III, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, ⁴2013.

Προυστ Μ., *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: Σόδομα και Γόμορρα*, μτφρ. Π. Α. Ζάννας, επιμ. Π. Πούλος, Τόμος IV, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, ³2007.

Προυστ Μ., *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: Η φυλακισμένη*, μτφρ. Π. Α. Ζάννας, Π. Πούλος, επιμ. Π. Πούλος, Τόμος V, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, ³2008.

Προυστ Μ., *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: Ο ξανακερδισμένος χρόνος*, μτφρ. Π. Ανδρικόπουλος, Δ. Δημουλάς, Αθήνα: Διώνη, ³2013.

Sartre J. P., *Οι λέξεις*, μτφρ. Ε. Τσολακέλλη, Αθήνα: Άγρα, 2003.

Σουρούνης Α., *Οι συμπαίχτες*, Θεσσαλονίκη: Τραμ, 1977.

Ταχτσής Κ., *Τα ρέστα*, Αθήνα: Ερμής, ¹⁰1984.

Τζέμης Χ., *Το στρίμμο της βίδας*, μτφρ. Κ. Πολίτης, Αθήνα: Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, ²2014.

Χειμωνάς Γ., *Ο Γιατρός Ινεότης*, Αθήνα: Κέδρος, ³1982.

Χουλιάρης Ν., *Ο Λούσιας*, Αθήνα: Κέδρος, 1979.

Δευτερογενείς πηγές

I. Βιβλία – Μελέτες

Abrams M. H., *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων: Θεωρία, ιστορία, κριτική λογοτεχνίας*, μτφρ. Γ. Δεληβοριά, Σ. Χατζηιωαννίδου, Αθήνα: Πατάκης, 2005.

Αγάθος Θ., «Ιχνηλατώντας τη μνήμη στο μυθιστόρημα *Το μαγικό βουνό* του Thomas Mann και στο μυθιστόρημα *Ο τροφοδότης* του Πίνδαρου Μπρεδήμα», στο *Γραφές της μνήμης: Σύγκριση – Αναπαράσταση – Θεωρία*, εισαγωγή – επιμέλεια Ζ. Ι. Σιαφλέκης, Αθήνα: Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας – Gutenberg, 2011, σελ. 305-320.

Allen G., *Intertextuality*, London: Routledge, 2000.

Αναγνωστοπούλου Δ., «Η λειτουργία των αυτοβιογραφικών ιχνών στο έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου», στο *Νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική. Από τον διαφωτισμό έως*

σήμερα. Πρακτικά ΙΓ΄ Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης (3-6 Νοεμβρίου 2011), επιμ. Ν. Δεληγιαννάκη, Αθήνα: Σοκόλης – Κουλεδάκης, 2014, σελ. 1004-1014.

Απέργης Π., *Τρεις σύγχρονοι πεζογράφοι: Κουμανταρέας, Ταχτσής, Ξένος – Δοκίμια*, Αθήνα: Γνώμη, 1982.

Αργυρίου Α., «Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, επιμ. Τ. Καρβέλης, Α. Κοτζιάς, Χ. Μηλιώνης, Κ. Στεργιόπουλος, Σ. Τσακνιάς, Τόμος Α΄, Αθήνα: Σοκόλης, 1988, σελ. 310-326.

Αργυρίου Α., *Οριακά και μεταβατικά έργα Ελλήνων πεζογράφων*, Αθήνα: Σοκόλης, 1996.

Αργυρίου Α., *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της όταν η δημοκρατία δοκιμάζεται, υπονομεύεται και καταλύεται (1964-1974 και μέχρι τις ημέρες μας)*, Τόμος Η΄, Αθήνα: Καστανιώτης, 2007.

Αριστηνός Γ., *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Γ. Χειμωνά: Μελετήματα πάνω στη σύγχρονη πεζογραφία*, Αθήνα: Κέδρος, 1981.

Βαρίκας Β., *Συγγραφείς και κείμενα (1961-1965)*, Τόμος Α΄, Αθήνα: Ερμής, 1975.

Barry P., *Γνωριμία με τη θεωρία: Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, μτφρ. Α. Νάτσινα, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2013.

Baudry J. L., «Ο Φρόιντ και η 'λογοτεχνική δημιουργία'», στο *Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση*, μτφρ. Α. Κασίμη, επιμ. Β. Καλλιπολίτης, Αθήνα: Εξάντας, 1990.

Beaton R., *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία: Ποίηση και Πεζογραφία (1821-1992)*, μτφρ. Ε. Ζουργού, Μ. Σπανάκη, Αθήνα: Νεφέλη, 1996.

Bennett A., Royle N., *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, Harlow: Pearson Longman, ³2004.

- Blamires H., *Twentieth – Century English Literature*, London: Macmillan Education, ²1986.
- Βούλγαρη Σ., «Εγκώμιο του ψέματος: ανάγνωση του ‘Rien ne va plus’ της Μαργαρίτας Καραπάνου», στο *Λόγος Γυναικών. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Κομοτηνή* (26-28 Μαΐου 2006), επιμ. Β. Κοντογιάννη, Αθήνα: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 2008, σελ. 285-302.
- Bourdieu P., *Οι κανόνες της τέχνης: Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*, μτφρ. Ε. Γιαννοπούλου, Αθήνα: Πατάκης, 2006.
- Bradbury M., «Lowry as a Modernist», *Malcolm Lowry. Under the Volcano: A casebook*, επιμ. G. Bowker, London: Macmillan, 1987, σελ. 79-90.
- Bradbury M., *The Modern World: Ten great writers*, London: Penguin Books, 1989.
- Brink A., *The Novel: Language and Narrative from Cervantes to Calvino*, New York: New York University Press, 1998.
- Brunel P., Pichois C., Rousseau A. M., *Τι είναι η συγκριτική γραμματολογία;*, μτφρ. Δ. Αγγελάτος, Αθήνα: Πατάκης, 1998.
- Carter W. C., «The vast structure of recollection: from life to literature», στο *The Cambridge Companion to Proust*, επιμ. R. Bales, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Γιωτοπούλου Δ., «Οι μεταμορφώσεις της Κασσάνδρας στη νεοελληνική λογοτεχνία», στο *Ελληνική αρχαιότητα και νεοελληνική λογοτεχνία*, επιμ. Θ. Πυλαρινός, Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2009, σελ. 51-67.
- Clogg R., *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας (1770-2000)*, μτφρ. Λ. Παπαδάκη, Μ. Μαυρομάτη, επιμ. Α. Μάμαλης, Αθήνα: Κάτοπτρο, ²2003.

- Collas I. K., *Madame Bovary: A Psychoanalytic Reading*, Genève: Librairie Droz, 1985.
- Γρηγοριάδης Σ., *Ιστορία της Δικτατορίας (1967-1974): Επιβολή και ακμή*, Τόμος Α', Αθήνα: Κ. Καπόπουλος, 1975.
- Δασκαλάκης Δ. Ι., *Όψεις της παιδικής ηλικίας*, Αθήνα: Διάδραση, 2013.
- Δέλιος Γ., *Δοκίμια και μελετήματα*, Θεσσαλονίκη: Εταιρία Λογοτεχνών Θεσσαλονίκης, 2004.
- Deguy J., «Ζαν – Πωλ Σαρτρ», στο *Ευρωπαϊκά Γράμματα: Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Α. Ζήρας, Β. Ιβάνοβιτς, Γ. Κιουρτσάκης, Λ. Στεφάνου, Τ. Τσαλίκη – Μηλιώνη, επιμ. Α. Benoit – Dusauso, G. Fontaine, Τόμος Γ', Αθήνα: Σοκόλης, 1999, σελ. 304-311.
- Δημάκη – Ζώρα Μ., «Ο μύθος των Ατρείδων στο νεοελληνικό θέατρο της περιόδου 1945-1975», στο *Θεατρικές σελίδες: Μελέτες για τη νεοελληνική δραματουργία και το θέατρο για κοινό ανήλικων θεατών*, Αθήνα: Ηρόδοτος, 2018.
- Δρακονταείδης Φ. Δ., «Εισαγωγή», Μ. Λόουρυ, *Κάτω από το ηφαίστειο*, μτφρ. Μ. Λώμη, Αθήνα: Αστάρτη, 1983.
- Dyck K. V., *Kassandra and the Censors: Greek Poetry since 1967*, Ithaca – London: Cornell University Press, 1998.
- Edel L., *Henry James: A life*, London: Collins, 1987.
- Eimers J., «A Brief Biography of Henry James», στο *A Companion to Henry James*, επιμ. G. W. Zacharias, Oxford: Wiley – Blackwell, 2008, σελ. 277-291.
- Elwyn-Jones J., Gladstone J. F., *The Alice Companion: A Guide to Lewis Carroll's Alice Books*, London: Macmillan, 1998.

Emig R., «Γραμματολογικές σπουδές και ψυχαναλυτικές θέσεις», στο *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας / 9, Ιστορικές, φιλοσοφικές και ψυχολογικές όψεις της θεωρίας της λογοτεχνίας στον 20ό αιώνα*, θεώρηση μτφρ Σ. Παρασχάς, Μ. Πεχλιβάνος, Ε. Σηφάκη, επιμ. C. Knellwolf, C. Norris, Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), 2010, σελ. 255-276.

Faubion J. D., *Modern Greek Lessons: A Primer in Historical Constructivism*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.

Feuerlicht I., *Thomas Mann*, Boston: Twayne Publishers, 1968.

Forster E. M., *Aspects of the Novel*, Penguin Books, 1990.

Ζανσόν Φ., *Ζαν – Πωλ Σαρτρ: Λογοτέχνης – Φιλόσοφος – Αγωνιστής*, μτφρ. Ζ. Σαρή, επιμ. μτφρ. Γ. Κρητικός, Αθήνα: Κέδρος, 1980.

Ζήρας Α., *Θεωρία μορφών*, Αθήνα: Πλέθρον, 1978.

Ζήρας Α., «Πέτρος Αμπατζόγλου», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, επιμ. Τ. Καρβέλης, Α. Κοτζιάς, Χ. Μηλιώνης, Κ. Στεργιόπουλος, Σ. Τσακνιάς, Τόμος Β', Αθήνα: Σοκόλης, 1988, σελ. 184-190.

Ζήρας Α., *Η τέχνη της γραφής στον 20ό αιώνα*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000.

Ζήρας Α., «Αμπατζόγλου Πέτρος», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Αθήνα: Πατάκης, 2007, σελ. 81.

Ζήρας Α., «Ιωάννου Γιώργος», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Αθήνα: Πατάκης, 2007, σελ. 948-949.

Ζήρας Α., «Καραπάνου, Μαργαρίτα», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Αθήνα: Πατάκης, 2007, σελ. 1028.

Ζήρας Α., «Νόλλας Δημήτρης», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Αθήνα: Πατάκης, 2007, σελ. 1584.

Ζήρας Α., «Χουλιάρης Νίκος», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Αθήνα: Πατάκης, 2007, σελ. 2374-2375.

Ζήρας Α., Πούχγερ Β., «Λυμπεράκη, Μαργαρίτα», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Αθήνα: Πατάκης, 2007, σελ. 1292-1293.

Gallef D., *The Supporting Cast: A Study of Flat and Minor Characters*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993.

Gervais D., *Flaubert and Henry James: A study in contrasts*, London: Palgrave Macmillan, 1978.

Grebanier B. D. N., *The Essentials of English Literature: The Nineteenth Century to the Present*, Volume 2, New York: Barron's Educational Series, 1948.

Harrow S., «Thérèse Raquin: animal passion and the brutality of reading», στο *The Cambridge Companion to Emile Zola*, επιμ. Β. Nelson, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, σελ. 105-120.

Higbie R., *Character and Structure in the English Novel*, Gainesville: University of Florida Press, 1984.

Hinchliffe A. P., *Το Παράλογο*, μτφρ. Ε. Μοσχονά, Αθήνα: Ερμής, 1972.

Hochman B., *Character in Literature*, Ithaca: Cornell University Press, 1985.

Hudson D., *Lewis Carroll*, London, New York, Toronto: Longmans, Green & Co, 1958.

Irwin M., «Introduction», στο Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland & Through*

the Looking – Glass: And What Alice Found There, Ware: Wordsworth Editions, 2001.

Κακάμπουρα Ρ., *Αφηγήσεις Ζωής: Η βιογραφική προσέγγιση στη σύγχρονη λαογραφική έρευνα*, Αθήνα: Ατραπός, 2008.

Καλογήρου Τζ., «Εισαγωγικό σημείωμα», *Τέρψεις και Ημέρες Ανάγνωσης*, Τόμος Β΄, Αθήνα: Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, 2003.

Karlan F., *Henry James: The imagination of genius: A biography*, London: Hodder and Stoughton, 1992.

Καραντώνης Α., *Ξένη Λογοτεχνία: Φυσιογνωμίες*, Τόμος 3, Αθήνα: Δ. Ν. Παπαδήμας, 1979.

Καραπάνου Μ., Τσαλικογλου Φ., *Μήπως;*, Αθήνα: Ωκεανίδα, 2006.

Καρβέλης Τ., «Μένης Κουμανταρέας», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, επιμ. Τ. Καρβέλης, Α. Κοτζιάς, Χ. Μηλιώνης, Κ. Στεργιόπουλος, Σ. Τσακνιάς, Τόμος Δ΄, Αθήνα: Σοκόλης, 1988, σελ. 268-291.

Kelley-Lainé K., *Πήτερ Παν ή το θλιμμένο παιδί*, μτφρ. Β. Χατζάκη, Αθήνα: Άγρα, 2005.

Κιοσσές Σ., «‘Μαμά, εγώ δεν υπάρχω;’: η αναζήτηση της γυναικείας ταυτότητας στο λογοτεχνικό έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου», στο *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα). Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών* (Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010), επιμ. Κ. Α. Δημάδης, Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2011, σελ. 181-191.

Κοριζής Χ., *Το αυταρχικό καθεστώς (1967-1974): Δομή – λειτουργία – διδάγματα*, Αθήνα: Gutenberg, 1975.

Κοτζιά Ε., *Ιδέες και αισθητική: Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι (1930-1974)*,

Αθήνα: Πόλις, 2006.

Κοτζιάς Α., «Άρης Αλεξάνδρου: ‘Το Κιβώτιο’, 1975», στο *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι: Κριτικά κείμενα*, Αθήνα: Κέδρος, 1982, σελ: 15-19.

Κούρτοβικ Δ., *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς: Ένας κριτικός οδηγός*, Αθήνα: Πατάκης, 1999.

Κρίστεβα Τζ., *Μαύρος ήλιος: Κατάθλιψη και μελαγχολία*, μτφρ. Π. Αλούπης, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000.

Kristeva J., *Νόημα και μη νόημα της εξέγερσης: Εξουσία και όρια της ψυχανάλυσης*, μτφρ. Ν. Ηλιάδης, Αθήνα: Scripta, 2010.

Κωνσταντάρος Κ. Ι., *Προπαγάνδα: «Το μεγάλο όπλο των Συνταγματαρχών» (1967-1974)*, Αθήνα: Διάδραση, 2012.

LaCapra D., *A Preface to Sartre: A critical introduction to Sartre's literary and philosophical writings*, Ithaca, New York: Cornell University Press 1978.

Λαλά – Κριστ Δ., *Στο καλειδοσκόπιο του Γιώργου Χειμωνά: Μια περιπέτεια στο χώρο της ανθρώπινης φύσης και το σύνδρομο του Balint του Γιώργου Χειμωνά*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1984.

Lancelyn – Green R., «Introduction», στο *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking – Glass: And What Alice Found There*, επιμ. R. Lancelyn – Green, London: Oxford University Press, 1975, σελ. xiv-xvii.

Λύσσαρη Χ., «Μήτσορα Μαρία», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Αθήνα: Πατάκης, 2007, σελ. 1427.

Μάλλη Μ., «Τεχνοτροπικές κατευθύνσεις στην ποίηση της γενιάς του '70», στο *Διαδρομή στην Ποίηση: Από τον Μεσοπόλεμο στη Γενιά του '70 – Ποιήματα Ποιητικής* (Κύκλος ομιλιών. Φεβρουάριος - Δεκέμβριος 2004), επιμ. Α. Ροζενμπεργκ, Πειραιάς: Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη, 2009.

Μαστροδημήτρης Π. Δ., *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Φιλολογία*, Αθήνα: Δόμος, ¹2005.

Meynaud J., Μερλοπούλου Π., Νοταρά Γ., *Πολιτικές δυνάμεις στην Ελλάδα*, μτφρ. Π. Μερλόπουλος, Αθήνα: Μπάϋρον, ²1974.

Μηλιώνης Χ., *Υποθέσεις – Δοκίμια*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1983.

Μητσάκης Κ., *Η ελληνική λογοτεχνία στον εικοστό αιώνα: Συνοπτικό διάγραμμα*, Αθήνα: Φιλιππότη, 1985.

Michelman S., *The A to Z of Existentialism*, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2010.

Μικέ Μ., *Μεταμφιέσεις στη νεοελληνική πεζογραφία (19^{ος}-20^{ός} αιώνας)*, Αθήνα: Κέδρος, 2001.

Miller A., *Το σώμα δεν ψεύδεται ποτέ*, μτφρ. Λ. Μαζαράκη, επιμ. Γ. Κουγιά, Αθήνα: Ροές, 2009.

Miller A., *Η απαγορευμένη γνώση*, μτφρ. Π. Τσινάρη, Αθήνα: Ροές, 2011.

Murtagh P., *Ο βιασμός της Ελλάδας*, μτφρ. Κ. Τσατσούλη – Packard, επιμ. Δ. Παπαδοπούλου, Αθήνα: Παπαζήσης, 2005.

Μπωβουάρ Σ. Ντε., *Το δεύτερο φύλο*, μτφρ. Κ. Σιμόπουλου, Αθήνα: Γλάρος, 1979.

Négron – Marreo M., «Crossing the mirror to the forbidden land», στο *Writing differences: Readings from the seminar of Hélène Cixous*, επιμ. S. Sellers, Milton Keynes: Open University Press, 1988, σελ. 66-70.

Παγανός Γ. Δ., «Γιώργος Χειμωνάς», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, επιμ. Τ. Καρβέλης, Α. Κοτζιάς, Χ. Μηλιώνης, Κ. Στεργιόπουλος, Σ. Τσακνιάς, Τόμος Η', Αθήνα: Σοκόλης, 1988, σελ. 250-276.

Παναγιώτου Γ. Α., *Γενιά του '70: Πεζός λόγος*, Τόμος Β', Αθήνα: Σίσυφος, 1979.

Παπαγεωργίου Κ. Γ., «Κώστας Ταχτσής», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, επιμ. Τ. Καρβέλης, Α. Κοτζιάς, Χ. Μηλιώνης, Κ. Στεργιόπουλος, Σ. Τσακνιάς, Τόμος Ζ', Αθήνα: Σοκόλης, 1988, σελ. 250-260.

Παπαγεωργίου Κ. Γ., *Η γενιά του '70: Ιστορία – Ποιητικές διαδρομές*, Αθήνα: Κέδρος, 1989.

Παπαδημητρακόπουλος Η. Χ., *Αποκείμενα*, Αθήνα: Νεφέλη, 2000.

Παπαρούση Μ., *Το Σώμα και η Διαπραγμάτευση της Διαφοράς στη Σύγχρονη Ελληνική Πεζογραφία*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2012.

Παπαρούση Μ., «Κορίτσια και αγόρια με αναπηρία στη σύγχρονη νεανική λογοτεχνία», στο *Γυναικείες και ανδρικές αναπαραστάσεις στη λογοτεχνία για παιδιά και νέους*, επιμ. Δ. Αναγνωστοπούλου, Γ. Σ. Παπαδάτος, Γ. Δ. Παπαντωνάκης, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2013, σελ. 83-94.

Παπαρούση Μ., «Ο κίνδυνος των παθών και η ηθική της επιθυμίας: Εκφάνσεις της γυναικείας τρέλας στην πεζογραφία του 19^{ου} αιώνα», στο *Λογοτεχνικές διαδρομές. Ιστορία, θεωρία, κριτική. Μνήμη Βαγγέλη Αθανασόπουλου*, επιμ. Θ. Αγάθος, Χρ. Ντουνιά, Α. Τζούμα, Αθήνα: Καστανιώτης, 2016, σελ. 402-414.

- Πατρίκιος Τ., «Ζολά Εμίλ», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Τόμος 4, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, σελ. 21-22.
- Πάτσιου Β., «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και η νοσταλγία του νατουραλισμού», στο *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα: Διαστάσεις – Μετασχηματισμοί – Όρια*, επιμέλεια – εισαγωγή Β. Πάτσιου, Ελ. Πολίτου – Μαρμαρινού, Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2008, σελ. 144-166.
- Πάτσιου Β., «Αμφισημία και ετερότητα: η συγκρότηση της έμφυλης ταυτότητας στο πεζογραφικό έργο της Άλκης Ζέη και οι μεταμορφώσεις του θηλυκού εαυτού», στο *Γυναικείες και Ανδρικές Αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους*, επιμ. Δ. Αναγνωστοπούλου, Γ. Παπαδάτος, Γ. Παπαντωνάκης, Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2013, σελ. 76-82.
- Πάτσιου Β., Καλογήρου Τζ. (εισαγωγή – επιστημονική επιμέλεια), *Η Δύναμη της Λογοτεχνίας: Διδακτικές προσεγγίσεις – Αξιοποίηση διδακτικού υλικού (Δημοτικό–Γυμνάσιο – Λύκειο)*, Αθήνα: Gutenberg / Γ. Δαρδανός & ΣΙΑ Ε.Ε., 2013.
- Pilz G., «Τόμας Μαν», στο *Ευρωπαϊκά Γράμματα: Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Α. Ζήρας, Β. Ιβάνοβιτς, Γ. Κιουρτσάκης, Λ. Στεφάνου, Τ. Τσαλίκη – Μηλιώνη, επιμ. Α. Benoit – Dusausoy, G. Fontaine, Τόμος Γ', Αθήνα: Σοκόλης, 1999, σελ. 120 – 128.
- Πολίτη Τζ., *Περί αμαρτίας, πάθους, βλέμματος και άλλων τινών*, Αθήνα: Άγρα, 2006.
- Πολίτης Λ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1978.
- Pound E., «Henry James», στο *Critics on Henry James*, επιμ. J. Don Vann, Coral Gables, Florida: University of Miami Press, 1972, σελ. 38-40.

Powers L. H., *Henry James: An introduction and interpretation*, New York: Holt, Rinehart & Wilson, 1970.

Ρηγοπούλου Π., *Το σώμα: Από την ικεσία στην απειλή*, Αθήνα: Πλέθρον, 2003.

Richardson J., *Edward Lear*, επιμ. I. Scott-Kilvert, Essex: Longman, 1971.

Sabot P., *Φιλοσοφία και Λογοτεχνία: Προσεγγίσεις και διακυβεύματα ενός ζητήματος*, εισαγωγή – μετάφραση – σημειώσεις Γ. Πρελορέντζος, Αθήνα: Gutenberg, 2017.

Sartre J. P., *Τι είναι η λογοτεχνία;*, μτφρ. Ε. Τσελέντη, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2006.

Σάτακ Ρ., *Από τη μεριά του Προυστ*, μτφρ. Α. Ίσαρης, Χ. Μεντζαλίρα, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004.

Σαχίνης Α., *Νέοι πεζογράφοι: Είκοσι χρόνια νεοελληνικής πεζογραφίας (1945-1965)*, Αθήνα: Εστία, 1965.

Schmid M., «The birth and development of *A la recherche du temps perdu*», στο *The Cambridge Companion to Proust*, επιμ. R. Bales, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, σελ. 58-73.

Scofield M., *The Cambridge Introduction to the American Short Story*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Seymour – Smith M., *A Reader's Guide to Fifty European Novels*, London, Totowa, New Jersey: Heinemann, Barnes & Noble, 1980.

Σεφέρης Γ., *Δοκιμές: Παραλειπόμενα (1932-1971)*, Τόμος Γ', Αθήνα: Ίκαρος, 1992.

Σήγκαλ Χ., *Μέλανι Κλάιν*, μτφρ. Θ. Χατζόπουλος, Αθήνα: Καστανιώτης, 1995.

Σολομωνίδης Χ. Σ., «Καραπάνος Γεώργιος», στο *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Από τον 10ο αιώνα μ.χ. μέχρι σήμερα*, επιμ. Γ. Ζώρας, Ι. Χατζηφώτης, Τόμος 8, Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Χάρη Πάτση Ε.Π.Ε., χ.χ., σελ. 268.

Spender S., «‘Situations which are Self-Identifications’», στο *Malcolm Lowry. Under the Volcano: A casebook*, London: Macmillan, 1987, σελ. 92-101.

Σταυροπούλου Ε., «Το πραγματικό, το φανταστικό και το παράλογο στο *Λοιμό* του Ανδρέα Φραγκιά», στο *Επιστημονικό συμπόσιο: Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995)*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1997, σελ. 147-172.

Τζιόβας Δ., *Ο άλλος εαυτός: Ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*, Αθήνα: Πόλις, 2007.

Τζιόβας Δ., *Η πολιτισμική ποιητική της ελληνικής πεζογραφίας: Από την ερμηνεία στην ηθική*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2017.

Τοντόροφ Τ., *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, μτφρ. Α. Παρίση, Αθήνα: Οδυσσέας, 1991.

Travers M., *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία: Από τον Ρομαντισμό ως το Μεταμοντέρνο*, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2008.

Τσαλίκογλου Φ., *Ο μύθος του επικίνδυνου ψυχασθενή*, Αθήνα: Παπαζήσης, 1987.

Τσαλίκογλου Φ., *Μυθολογίες βίας και καταστολής*, Αθήνα: Παπαζήσης, 1989.

Τσαλίκογλου Φ., *Η ψυχή στη χώρα των πραγμάτων*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2003.

Τσαλίκογλου Φ., *Δε μ' αγαπάς. Μ' αγαπάς: Τα παράξενα της μητρικής αγάπης. Τα γράμματα*

της Μαργαρίτας Λυμπεράκη στην κόρη της Μαργαρίτα Καραπάνου, Αθήνα: Καστανιώτης, 2008.

Τσαλίκोगλου Φ., *Μαθήματα θανάτου και ζωής: Ο Γιάλομ στην Αθήνα*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2018.

Τσιριμώκου Λ., «Το τελευταίο τσιγάρο: σχετικά με *Το κιβώτιο* του Άρη Αλεξάνδρου», στο *Επιστημονικό συμπόσιο: Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995)*, 7 και 8 Απριλίου 1995, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1997, σελ. 239-247.

Τσιτσέλη Κ., «Εισαγωγικό σημείωμα», *Τά ρέστα*, Αθήνα: Ερμής, ⁵1984.

Unwin T., «Gustave Flaubert, the hermit of Croisset», στο *The Cambridge Companion to Flaubert*, επιμ. T. Unwin, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Vitti M., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, επιμ. Δ. Λουκά, Αθήνα: Οδυσσέας, ³2008.

Wellek R., Warren A., *Θεωρία Λογοτεχνίας*, μτφρ. Στ. Γ. Δεληγιώργης, Αθήνα: Δίφρος, 1965.

Winnicott D. W., *Διαδικασίες ωρίμανσης και διευκολυντικό περιβάλλον: Μελέτες για τη θεωρία της συναισθηματικής ανάπτυξης*, μτφρ. Θ. Χατζόπουλος, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003.

Φαρίνου-Μαλαματάρη Γ., «Μαργαρίτα Λυμπεράκη», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, επιμ. Τ. Καρβέλης, Α. Κοτζιάς, Χ. Μηλιώνης, Κ. Στεργιόπουλος, Σ. Τσακνιάς, Τόμος Ε', Αθήνα: Σοκόλης, 1992, σελ. 130-143.

Φιλιππίδης Σ. Ν., «Για μια ιστορία της ελληνικής πειραματικής πεζογραφίας κατά την περίοδο 1944-1974», στο *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού*

αιώνα: Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012, σελ. 257-280.

Φουκώ Μ., *Η ιστορία της τρέλας*, μτφρ. Φ. Αμπατζοπούλου, Αθήνα: Ηριδανός, 2004.

Φρόνιτ Σ., *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία: Μελέτες*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα: Επίκουρος, 1994.

Φυριππής Ε., Μπαμπούνης Χ., «Μέρες του 1973 [20 Φεβρουαρίου - 20 Μαρτίου] στη Σύγκλητο του Πανεπιστημίου Αθηνών», στο *Αναγνώριση: Τιμητικό Αφιέρωμα στον Καθηγητή Θεόδωρο Γ. Εξαρχάκο*, Αθήνα: Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης Αθηνών, 2006, σελ. 713-741.

Χαρτοκόλλης Π., *Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση: Δέκα ομόκεντρα κείμενα*, Αθήνα: Θεμέλιο, 1999.

Χατζηγεωργίου Π. Μ., *Μορφές του αντιηρωισμού στο νεοελληνικό μυθιστόρημα: Από την Πάπισσα Ιωάννα στα Βαμμένα Κόκκινα Μαλλιά*, Αθήνα: Gutenberg, 2012.

Χόρνεϋ Κ., *Ο νευρωτικός άνθρωπος της εποχής μας*, μτφρ. Γ. Βαμβαλής, Αθήνα: Επίκουρος, 1975.

Π. Άρθρα (περιοδικά, εφημερίδες)

Αζάκ Μ., «Εισαγωγή στην ανάγνωση του Φλωμπέρ», *Διαβάζω*, τχ. 143 (1986), σελ. 18-26.

Albrecht M. C., «The relationship of literature and society», *American Journal of Sociology*, 59/5 (1954), σελ. 425-436.

Ανέστη Κ. Ι., «Μια εξ αποστάσεως υπερπαρουσία», *Lifo*, τχ. 135 (2008), σελ.48.

Ανέστη Κ. Ι., «Προδημοσίευση: Η ζωή είναι αγρίως απίθανη», *Lifo*, τχ. 128 (2008), σελ.

122-126.

Ανέστη Κ. Ι., «Στην ψυχή της Μαργαρίτας Καραπάνου», *Athens Voice*, τχ. 368 (2011), σελ. 24-25.

Αντωνοπούλου Α., «Βασικές θεματικές παράμετροι στο πρώιμο έργο του Τόμας Μαν», *Το Δέντρο*, τχ. 205 – 206 (2015), σελ. 25-28.

Αργυρίου Α., Ζήρας Α., Κοτζιάς Α., Κουλουφάκος Κ., «Το οδυνηρό πέρασμα στην πολιτικοποίηση», *Διαβάζω*, τχ. 5 – 6 (1976-1977), σελ. 62-83.

Bache W. B., «Portraits of the Artist in Contemporary Fiction and: Character in Literature and: Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction», *Modern Fiction Studies*, 32/4 (1986), σελ. 686-690.

Βανελλεπούττε Μ., «Ο Τόμας Μαν και η παράδοση», μτφρ. Α. Πέτριτς, *Διαβάζω*, τχ. 90 (1984), σελ. 21-25.

Βατόπουλος Ν., «Αποσπάσματα ψυχικής οδύνης», *Η Καθημερινή*, 24/4/2004, σελ. 18.

Bethea D., «Whose Mind Is This Anyway?: Influence, Intertextuality, and the Boundaries of Legitimate Scholarship», *The Slavic and East European Journal*, 49/1, 2005, σελ. 2-17.

Bontly Th. J., «Henry's James's 'General Vision of Evil' in *The Turn of the Screw*», *Studies in English Literature (1500-1900)*, 9/4 (1969), σελ. 721-735.

Γεωργακοπούλου Β., «Αν βοηθούσαμε ο ένας τον άλλον...», *Ελευθεροτυπία*, 24/3/1988, σελ. 28.

Γρηγοριάδης Ν., «Άρη Αλεξάνδρου: 'Τό Κιβώτιο', Μυθιστόρημα, Αθήνα, Κέδρος 1975», *Χρονικό '75. Καλλιτεχνική πνευματική ζωή*, Αθήνα: Καλλιτεχνικό πνευματικό

κέντρο «ῶρα», Τόμος 6, Σεπτέμβριος '74-Αύγουστος '75, σελ. 99.

Γρηγοριάδης Ν., *Πολυζένη, Χρονικό '75. Καλλιτεχνική πνευματική ζωή*, Αθήνα: Καλλιτεχνικό πνευματικό κέντρο «ῶρα», Τόμος 6, Σεπτέμβριος '74-Αύγουστος '75, σελ. 101.

Danopoulos C. P., «Military Professionalism and Regime Legitimacy in Greece, 1967-1974», *Political Science Quarterly*, 98/3 (1983), σελ. 485-506.

Δεληγιάννης Κ., [ανέκδοτη συνέντευξη με τη Μαργαρίτα Καραπάνου] «Ο Άγγελος Τιμωρός της Μαργαρίτας Καραπάνου», *Ελευθεροτυπία*, 21/8/2010, σελ. 11-13.

Demorest M., «Character and Structure in the English Novel by Robert Higbie», *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 39/2 (1985), σελ. 148-149.

Dewey J., «Margarita Karapanou: 'Kassandra and the Wolf' – Margarita Kara panou: 'Rien Ne Va Plus'», *Review of Contemporary Fiction*, 30/1 (2010), σελ. 255-256.

Esslin M., «Naturalism in Context», *The Drama Review*, 13/2 (1968), σελ. 67-76.

Ζερβού Ι., «Μαργαρίτα Καραπάνου: Ναι», *Η λέξη*, τχ. 157 (2000), σελ. 403-404.

Ζερβού Ι., «Κριτική στο 'Ναι' της Μαργαρίτας Καραπάνου», *Η λέξη*, τχ. 157 (2000), σελ. 403-404.

Ζήρας Α., «'Οί Συμπαίχτες'», *Χρονικό '78, Γράμματα – Τέχνες*, Αθήνα: Καλλιτεχνικό πνευματικό κέντρο «ῶρα», Τόμος 9, Σεπτέμβριος 1997-Αύγουστος 1978, σελ. 51.

Ζήρας Α., «Η δαιμονική χαρά της Κασσάνδρας και ο διχασμός της Μαργαρίτας Καραπάνου», *Διαβάζω*, τχ. 521 (2011), σελ. 68-74.

Gass W. H., «Malcolm Lowry», μτφρ. Γ. Λαμπράκος, *Κορέκτ*, τχ. 1 (2014), σελ. 30-56.

- Grande P. B., «Desire in *Madame Bovary*», *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture*, 23 (2016), σελ. 75-97.
- Halttunen K., «Through the Cracked and Fragmented Self: William James and *The Turn of the Screw*», *American Quarterly*, 40/4 (1988), σελ. 472-490.
- Hembree B., «Margarita Karapanou: *The Sleepwalker*», *World Literature Today*, 85/4 (2011), σελ. 65-66.
- Hill C. M., «Karapanou, Margarita. *Kassandra and the Wolf*», *Library Journal*, 101/16 (1976), σελ. 1882.
- Huas J., «'Ο 'Μικρός Μαρσέλ'», μτφρ. Ε. Χουρμουζιάδου, *Οδός Πανός*, τχ. 126 (2004), σελ. 3-13.
- Hurlburt S., «Educating Emma: A Genetic Analysis of Reading in *Madame Bovary*», *Nineteenth – Century French Studies*, 40/1–2 (2011-2012), σελ. 81 – 95.
- Θεοδοσοπούλου Μ., «Η ψυχή της Λώρας», *Το Βήμα*, (ένθετο «Βιβλία»), 14/11/1999, σελ. 3.
- Θεοδωράκης Σ., «30 χρόνια περπατούσα στα μονοπάτια της κατάθλιψης: Η Μαργαρίτα Καραπάνου αποκαλύπτει το μυστικό της», *Τα Νέα*, 5-6 /11/2005, σελ. 24-25.
- Juin H., «Προύστ: 'Η ζωή και τό έργο του», μτφρ. Γ. Σπανός, *Διαβάζω*, τχ. 52 (1982), σελ. 40-48.
- Καλαμαράς Β. Κ., «Το λυπημένο κορίτσι του Παρισιού και της 'Υδρας», *Ελευθεροτυπία*, 3/12/2008, σελ. 30.
- Καλοκύρης Δ., «ή σπείρα καί ή συντριβή τής έξουσίας», *Διαβάζω*, τχ. 29 (1980), σελ. 83-84.
- Καραβία Μ., «Η κρυφή γοητεία της Κασσάνδρας», *Γυναίκα*, τχ. 704 (1977), σελ. 8-9.

Καραβία Μ., «Μαργαρίτα Καραπάνου: Βραβείο και ‘κατηγορώ’», *Η Καθημερινή*, 27-28/3/1988, σελ. 12.

Καρακώτιας Κ., «Σπουδή στην παράνοια», *Η Αυγή*, 25/11/1999, σελ. 19.

Καράμπαμπα Ε., «Με την Μαργαρίτα Καραπάνου», *Οδός Πανός*, τχ. 123 (2004), σελ. 140-142.

Καράμπαμπα Ε., «Το ταξίδι της Μαργαρίτας Καραπάνου», *Οδός Πανός*, τχ. 144 (2009), σελ. 108-109.

Καραπάνου Μ., «Ο Μύθος, Το Θέατρο Και Ο Φόνος», *Η λέξη*, τχ. 31 (1984), σελ. 8-13.

Καραπάνου Μ., «Η Μετάφραση – Ένας Βιασμός», *Η λέξη*, τχ. 56 (1986), σελ. 776-777.

Καραπάνου Μ., «Συντηρητική και ανατρεπτική λογοτεχνία για παιδιά», *Η λέξη*, τχ. 118 (1993), σελ. 657-659.

Καστρινάκη Α., «Το ημερολόγιο μιας προικισμένης», *Διαβάζω*, τχ. 521 (2011), σελ. 75-83.

Κέζα Λ., «Ο καταφατικός λόγος», *Το Βήμα*, (ένθετο «Βιβλία»), 9/11/2000, σελ. 11.

Κέζα Λ., «Το μάδημα της Μαργαρίτας», *Το Βήμα*, 23/11/ 2008, σελ. 70.

Κέη Κ., «Χένρυ Τζαίμς: η ζωή και το έργο του», *Διαβάζω*, τχ. 260 (1991), σελ. 16-19.

King C., «Rien ne va plus», *Virginia Quarterly Review*, 86/2 (2010), σελ. 219-220.

Knieger B. M., «Humpty Dumpty and Symbolism», *College English*, 20/5 (1959), σελ. 244-245.

Κονταράκη Δ., «Οι Μαργαρίτες και πάλι μαζί», *Απογευματινή*, 4/12/2008, σελ. 50.

Μανδηλαρά Τ., «Εξομολογήσεις», *Πρώτο Θέμα*, 21/12/2008, σελ. 5-6.

Μερακλής Μ., «‘Οί Συμπαῖχτες’», *Χρονικό ’78, Γράμματα – Τέχνες*, Αθήνα: Καλλιτεχνικό πνευματικό κέντρο «ώρα», Τόμος 9, Σεπτέμβριος 1997-Αύγουστος 1978, σελ. 55.

Miall D. S., «Designed Horror: James’s Vision of Evil in the ‘Turn of the Screw’», *Nineteenth-Century Fiction*, 39/3 (1984), σελ. 305-327.

Μιχαλοπούλου Α., «Μαργαρίτα Καραπάνου: Ναι», *Διαβάζω*, τχ. 409 (2000), σελ. 53.

Μπακουνάκης Ν., «Εξω από κάθε όριο», *Το Βήμα της Κυριακής*, 7/12/2008, σελ. 65.

Μπακουνάκης Ν., «Τελευταίο αντί στη συγγραφέα του *Υπνοβάτη*», *Το Βήμα*, 3/12/ 2008, σελ. 20.

Μπίλφελντ Ν., Γκρούσνικ Ν., «Οι Μαν, μια οικογένεια συγγραφέων», μτφρ. Φ. Μουρίκη, *Το Δέντρο*, τχ. 205 – 206 (2015), σελ. 11-24.

Μπόντζου Κ., «Μαργαρίτα Καραπάνου», *Ελευθεροτυπία*, (ένθετο «Βιβλιοθήκη»), 5/6/1998, σελ. 2.

Μπροσιέ Ζ. Ζ., «Ο φάκελος ‘Σαρτρ’», μτφρ. Β. Σταυροπούλου, *Διαβάζω*, τχ. 127 (1985) σελ. 37-47.

Μπροσιέ Ζ. Ζ., «Ο Σαρτρ κριτικός της λογοτεχνίας», μτφρ. Π. Παπαδόπουλος, *Διαβάζω*, τχ. 127 (1985), σελ. 59-61.

Μυγδάλη Χ., «Συνέντευξη (με τη Φ. Τσαλίκου) για τέσσερις φωνές σε πέντε πράξεις», *Διαβάζω*, τχ. 521 (2011), σελ. 88-95.

Mueller J. H., «Is Art the Product of Its Age? », *Social Forces*, 13/3 (1935), σελ. 367-375.

- Νάτσινα Α., «Πραγματικότητα και μυθοπλασία: για το *Ναι* της Μαργαρίτας Καραπάνου», *Διαβάζω*, τχ. 521 (2011), σελ. 96-100.
- Nazou P., «Η συγγραφική ταυτότητα σε κρίση: Μαργαρίτα Καραπάνου, από το διχασμένο στο αφεστιασμένο αφηγηματικό υποκείμενο – The crisis of the authorial identity: Margarita Karapanou, from the divided narrative subject to the decentred narrative subjectivity», *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)*, 15 (2011), σελ. 131-151.
- Newman B., «Getting fixed: Feminine Identity and Scopis Crisis in ‘The Turn of the Screw’», *Novel: A Forum on Fiction*, 26/1 (1992), σελ. 43-63.
- Ευδάκης Ν. Γ., «Επιστροφή στη ζωή», *Madame Figaro*, τχ. 60 (1999), σελ. 86.
- Offen K., «Defining Feminism: A Comparative Historical Approach», *Signs*, 14/1 (1988), σελ. 119-157.
- Pandiri T., «Review: Contemporary Fiction from Greece: Three Women Writers», *Metamorphoses*, 18/2 (2010), σελ. 308-325.
- Πανταλέων Λ., «Αγάπη στα άκρα: Σπαρακτική και συνάμα οργισμένη ομολογία ισόβιας λατρείας προς μία πεισματικά απούσα μητέρα», *Ελευθεροτυπία*, (ένθετο «Βιβλιοθήκη»), 21/5/2004, σελ. 8-9.
- Παπαγεωργίου Χ., «Μαργαρίτα Καραπάνου: *Ο υπνοβάτης*», *Διαβάζω*, τχ. 144 (1986), σελ. 49-50.
- Παπαγεωργίου Κ. Γ., «Μαργαρίτα Καραπάνου: Η ζωή είναι αγρίως απίθανη», *Η λέξη*, τχ. 199 (2009), σελ. 116-119.
- Παπαδόπουλος Π., «Χρονολόγιο Σαρτρ», *Διαβάζω*, τχ. 127 (1985), σελ. 12-25.

Παπανικολάου Δ., «Η τέχνη της χειρονομίας: Ξαναδιαβάζοντας τὰ Δεκαοχτώ Κείμενα», *Νέα Εστία*, Τόμος 151, τχ. 1743 (2002), σελ. 444-460.

Πεφάνης Γ. Π., «Ένα φιλοσοφικό τρίπτυχο στη λογοτεχνία: ‘Les Chemins de la liberté’ του Jean – Paul Sartre», *Νέα Εστία*, τχ. 1482 (1989), σελ. 467-477.

Πηλιχός Γ., « Η ‘Κασσάνδρα και ο λύκος’: Μυθιστόρημα Ελληνίδας συναρπάζει τους Γάλλους», *Τα Νέα*, 27/3/1974, σελ. 2.

Prinzinger M., «Το παράλογο και το ανοίκειο: Παρωδιακά τεχνάσματα στο κείμενο της Μ. Καραπάνου ‘Η Κασσάνδρα και ο Λύκος’», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 6 (1997), σελ. 94-105.

Πρωτοπαπάς Β., «Για το *Μαγικό βουνό*», *Το Δέντρο*, τχ. 205 – 206 (2015), σελ. 68-72.

Ρούβαλης Β., «Η κρύα φωνή της ψυχής», *Αντί*, τχ. 711 (2000), σελ. 63-64.

Σελλά Ο., «Η ζωή της ήταν αγρίως απίθανη», *Η Καθημερινή*, 3/12/2008, σελ. 24.

Shavit Z., «The Ambivalent Status of Texts: The Case of Children’s Literature», *Poetics Today*, 1/3 (1980), σελ. 75-86.

Stape J. H., «Flat and Minor Characters», *English Literature in Transition*, 37/1 (1994), σελ. 104-106.

Σταυρόπουλος Σ., «Τίποτα πιο πραγματικό από το τίποτα», *Ελευθεροτυπία*, (ένηετο «Βιβλιοθήκη»), 13/3/2009, σελ. 6-7.

Στεφάν Ν., «Η Ζαζί στη Χώρα των Θαυμάτων», επιμ. – μτφρ. Γ. Μίχαλος, *Οδός Πανός*, τχ. 167 (2015), σελ. 77-82.

Τήλεφος (ψευδώνυμο της Ε. Μπίστικα – Κατραμοπούλου), «Η έπιτυχία της ‘Κασσάνδρας’», *Η Καθημερινή*, 22/5/1977, σελ. 6.

Τριανταφύλλου Δ., «Μαργαρίτα μαδάει Μαργαρίτα», *Athens Voice*, τχ. 422 (2013), σελ. 20-21.

Τριχιά – Ζούρα Μ., «Μαργαρίτα Λυμπεράκη: Η ζωή της και η λογοτεχνική της πορεία από το Μυθιστόρημα στο Θέατρο», *Παρουσία*, Τόμος 2 (1984), σελ. 109-128.

Τσακνιάς Σ., «Μαργαρίτα Καραπάνου: Ο Υπνοβάτης», *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 47 (1986), σελ. 13-14.

Τσαλίκου Φ., «Αγάπη και μίσος: Ένα κείμενο γραμμένο εν θερμώ για ένα βιβλίο ποιητικής εξομολόγησης», *Το Βήμα της Κυριακής*, (ένθετο «Βιβλία»), 2/05/2004, σελ. 5.

Τσιριμώκου Λ., «Ο κύριος Μποβαρύ», *Νέα Εστία*, τχ. 1839 (2010), σελ. 875-887.

Vezin F., «Ο Προύστ και οι φιλόσοφοι», μτφρ. Γ. Σπανός, *Διαβάζω*, τχ. 52 (1982), σελ. 64-68.

Wall G., «Flaubert’s Crime», *The Cambridge Quarterly*, 47/1 (2018), σελ. 2-16.

Wolff R. L., «The Genesis of the ‘Turn of the Screw’», *American Literature*, 13/1 (1941), σελ. 1-8.

Φελουκατζή Η., «Η ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ ΚΑΙ Ο ΛΥΚΟΣ, Ή... η κοινωνία της αρπαγής», *Ταχυδρόμος*, τχ. 20 (1976), σελ. 30.

Χάντσον Ντ., «Η ζωή και η τέχνη του Λούις Κάρολ», επιμ. – μτφρ. Γ. Μίχαλος, *Οδός Πανός*, τχ. 167 (2015), σελ. 7-46.

Χαρτουλάρη Μ., «Όταν ο Ζολά άνοιξε τα μυαλά των σκύλων», *Τα Νέα*, (ένθετο «Βιβλιοδρόμιο»), 22/3/2003, σελ. 10.

Χαρτουλάρη Μ., «Η Μαργαρίτα Καραπάνου αποδομεί τη σχέση μάνας και κόρης: ‘Νεκρή, σ’ αγατώ περισσότερο’», *Τα Νέα*, (ένθετο «Βιβλιοδρόμιο»), 27-28/3/2004, σελ. 3.

Χαρτουλάρη Μ., «Μαργαρίτα Καραπάνου: μία συγγραφέας αναδύεται μέσα από την κατάθλιψη», *Τα Νέα*, (ένθετο «Βιβλιοδρόμιο»), 15-16/11/2008, σελ. 1.

Χατζηβασιλείου Β., «Χάρτινοι ήρωες», *Ελευθεροτυπία*, 5/2/1992, σελ. 33.

Χατζηβασιλείου Β., «Μάνα, μητέρα, μαμά», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, (ένθετο «7»), 9/05/2004, σελ. 28.

Χατζιδάκι Ν., «μιά δυναμική πρώτη παρουσία», *Διαβάζω*, τχ. 20 (1979), σελ. 66-68.

III. Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.

Καραπάνου Μ., «Η ζωή μου», Αρχείο Μ. Καραπάνου, Ε.Λ.Ι.Α.

Καραπάνου Μ., «Σημειώσεις», Αρχείο Μ. Καραπάνου, Ε.Λ.Ι.Α.

IV. Διδακτορικές Διατριβές

Bogdanou C., *Revisioning Cassandra: Defying Daughters and Master Narratives in Florence Nightingale's "Cassandra" and Margarita Karapanou's Cassandra and the Wolf*, Διδακτορική Διατριβή, Los Angeles: University of California, 2004.

Λάζαρης Α. Αθ., *Οι αφηγηματικές τεχνικές στο ‘Κιβώτιο’ του Άρη Αλεξάνδρου*, Διδακτορική Διατριβή, Ιωάννινα: Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2011.

Smith A., *A comparative study of Gustave Flaubert's Madame Bovary and Emile Zola's Therese –Raquin*, Μεταπτυχιακή εργασία, Atlanta: Atlanta University, 1969.

IV. Διαδικτυακές Πηγές

Κιμούλης Β., «8 χρόνια από τον θάνατο της Μαργαρίτας Καραπάνου: ‘Αισθάνομαι νικήτρια, αλλά με την πολύ βαθιά έννοια’». *Lifo.gr*. Δημοσιεύθηκε 2/12/2016. Ανακτήθηκε 17/5/2017, από https://www.lifo.gr/articles/san_simera/123764.

Τσαγκαρουσιάνος Σ., «Το φως στην άκρη της ημέρας», *Lifo.gr*. Δημοσιεύθηκε 3/12/2013. Ανακτήθηκε 16/12/2015, από <http://www.lifo.gr/team/retrolifo/27256>.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

Ανέκδοτο χειρόγραφο της Μ. ΚΑΡΑΠΑΝΟΥ (Ε.Λ.Ι.Α.)

Η ΖΩΗ ΜΟΥ

1) Τώρα πού θά σάς δηγηθῶ τήν ζωή μου εἶμαι 72 χρόνων. Ἐξήσα μία ἀπίστευτη καί περιπετηώδες ζωή ὄλλο κακουχίες. Ἄλλα ἄς σας τήν δηγηθῶ ἀπό τήν ἀρχή. Γεννήθηκα στήν Ἀθήνα μέσα σέ μία φτωχική κληνική. Ἡ μητέρα μου εἶτανε συγγραφέας καί λεγότανε Ρίτα Λυμπεράκι καί τό Πατέρα μου τόν λέγανε Γιώργο ~~Καραπάνο~~ Λυμπεράκη. Ἐμένα μέ ὀνομάσανε Μαργαρίτα ~~Καραπάνου~~ Λυμπεράκι. Ἦμασταν πολλοί φτωχοί γ' αὐτό ζούσαμε μία ζωή γεμάτη στερήσις καί κακουχίες. Εἶχαμε ἕνα φτωχικό σπιτάκι στήν παλλιά Κηφισσιά μέ ἕναν ὠραῖο κῆπο. Ἐκεῖ ἐξήσα τά πρῶτα μου χρόνια. Ζούσα μία ἡσηχη καί μονότονη ζωή ὡς τά 4 μου χρόνια ἔπειτα ἀλλάξαμε σπίτι καί εἶρθαμε στήν Αθήνα. Κάτσαμε σ' ἕνα σπίτι στήν ὁδός Ἡροδότου. ~~Ἐκεῖ ζούσα μία ζωή λίγο καλύτερη.~~ Τό πρῶί ἡ μητέρα μου μέ πήγεναι στόν Βασιλικό κῆπο καί μου ἔδειχνε τά ψάρια, τά πουλιά, τά δέντρα. Ἐπειτα σέ ἕνα ρυάκι¹ πήγεναι μέ τόν μπαμπά καί πετούσαμε τό πορτοκάλι, ἀπό τήν μεριά στήν ἄλλη. Βλέπαμε τά μικρά ψαράκια καί τό ὠραῖο καί ἀπαλό γρασίδι.

Τό ἀπόγευμα πότε πήγεναι βόλτα μέσα στό φτωχικό καροτσάκι ^{μου} καί πότε καθόμουνα στό σπίτι. Μία μέρα ἡ Μητέρα^{ῤησαυρός} καί ὁ πατέρας μου θά πήγεναν σέ ἕνα χωρό ἔτσι μέ ἄφησαν ἐντελῶς μόνη. Ἐγῶ ἄναψα ὄλα τά φῶτα καί ἀρχισα νά βλέπω ? σπίτι. Τό σπίτι αὐτό ἦταν πολλύ παλλió

2) εἶχε ζήσει περίπου κατι 4000 1.500 χρόνια ^{με περιμεναν}. Τό μάτι μου πῆρε μία σφαῖρα πού ἔδειχνε τήν γῆ. Ἀρχισα νά τήν ἐξερευνῶ καί νά τή γηρίζω βλέποντας διάφορα κράτη, ξαφνικά τό μισό τῆς σφαῖρας³ λές καί εἶχε καμία σούστα. Κοίταξα τό ἄλλο μισό καί τά μάτια μου κόντεψαν νά βγοῦν ἀπό τῆς κόχες τους. Τό μόνο πού μπόρεσα νά κάνω εἶναι νά ξαιροκαταπιῶ⁴ καί νά ψευδίσω αὐτή τήν ἀπροσδῶκτη λέξη. Θησ.. Θησαυρ.... Θησαυρός! ~~Τί νομίζεται πῶς ἔγινε. Κάποτε ἕνας κλέφτης εἶχε κλέψει αὐτόν τό θησαυρό ἀπό ἕναν 5 ? σουλτάνο, καί γιά νά μήν τό βροῦνε τό θησαυρό τό ἔκρυψε μέσα σέ μία σφαῖρα τῆς γῆς! Τή σφαῖρα αὐτή την εἶχε πουλήσει σέ ἕνα μαγαζί, καί σ' αὐτό ἡ τύχη τράβηξε τήν μητέρα μου νά πάει νά ἀγοράσει αὐτή τήν σφαῖρα.~~

Σηνήλθα λίγο, ἔπιασα τόν πολίτημο αὐτό θησαυρό μέ τά χέρια μου γιά νά βαιβαιωθῶ πῶς δέν εἶτανε ὄνειρο. Μά ὄχι δέν εἶτανε ὄνειρο ὁ θησαυρός αὐτός πού εἶτανε μπροστά μου εἶτανε ἀληθινός. Τό ἔπαιξα μέ τά χέρια μου τό χάιδεψα καί ἀφοῦ τόν χόρτασαν τά μάτια μου τόν ἔβαλα γιά ἔκπληξι κάτω ἀπό τό μαξιλάρι τῆς Μητέρας μου καί τοῦ πατερα. Ἀπό κύνει τήν ἡμέρα εἶμασταν πλούσιοι. Εἶχαμε ὅτι θέλαμε, καί ἀγοράζαμε ὅτι θέλουμε. Τότε εἶμουνε 10 χρόνων. Ἀλλά ἄς προγορίσω λίγα χρόνια μετά. Ὅταν ἔγιναι πιά 15 χρονόν πήγα στό Παρίση. Ἐκεῖ μπήκα στήν Ὅπερα γιά νά γίνω χορεύτρια γιατί εἶχα πολλύ ταλέντο. Στά 18 μου χρόνια μπήκα

3) για πρώτη φορά στή σκηνή. Τί σιγκηνιμένη πού είμουνα. Χόρευα τά ἐξῆς μπαλέτα. «Οἱ ἐρηνινήες⁶» «ἡ κάμαρα» «ὁ νέος» καί ὁ θάνατος,, «ὁ κύκνος,» ἡ σηλιφίδα» καί» ὁ» μαγεμένη Νεράϊδα. Χόρευα μέ ὄρεξη καί ἔβαζα ὅλη μου τή δήναμι γιά νά χορεύω καλά. Ἄν μέ βοηθάει ἡ μνήμη, θημάμαι μία μεγάλη συμφορά ἔπεσαι στήν Ὅπερα. Κάποια νύχτα ξύπνησα μυρίζοντας μία δυνατή μυροδιά καπνοῦ. Νύσταζα πολύ ὅμως καί καθῶς μέ νάρκωνε αὐτός ὁ καπνός κημήθουκα ἀμέσως. Σέ μία περίπου ὥρα ξύπνησα μέ κάτι φωνές κάτω ἀπό τό παράθυρο μου. Ἄνοιξα τά μάτια μου ἐνῶ μέ φρίκη εἶδα νά μέ περιτριγηρίζουν ⁷κώκινες γλῶσσε ἀπό φωτιά. Ἀκούστε πῶς ἔγινε. Μία χορεύτρια στήν καμπίνα τό βράδυ εἶχε ἀνάψει ἕνα τσιγάρο καί ἀφηριμένη καθῶς εἶτανε πέταξε τό ἀναμένο σπύρτο πάνω στήν κουρτίνα τοῦ μπαλκονιοῦ πού ἀμέσως ἔπιασε φωτιά. Δηστιχῶς εἶχε πλάϊ στό μπαλκόνι καί μία βιβλιοθήκη τήν ὅποια ἔπιασε φωτιά ἀμέσως. Τότε ὅλα τά ἐπιπλα ἄναψαν. Ἡ ἄμοιρη χορεύτρια περιτριγηρίστηκε ἀπό φλόγες. Γιά νά σωθεῖ πήδιξε ἀπό τό παράθυρο τό ὅποιο εἶτανε 7 πατώματα ἀπό τόν δρόμο. Ἐγῶ πετάχτηκα ἀπό τό κρεβάτι καί ὄρμησα στήν σκάλα. Ἐνιωσα νά καίγομαι, τά ρούχα μου ἔπερναν φωτιά. Τά κάγκελα τῆς σκάλας εἶχαν πιάσει. ὠρμησα μέ θάρρος μέσα στής φλόγες μέ μία μικρή ἐλπίδα νά βγῶ ὡς τήν ἐξόπορτα, διότι ὅσο⁸ πήγενα σεβλεπα μέ ἀγωνία πῶς οἱ φλόγες

4) γινόντουσαν πικνότερες καί ὁ καπνός πύο πνηγερός. Βυχοντας καί ἀγκομαχώντας κατά μεγάλη τύχη ἔφτασα στήν ἐξοπο- εὐλογώντας τόν Θεό γιά τήν σωτηρία μου. Δηστιχῶς πέθανε ἡ δασκάλα τοῦ χοροῦ μας, ὅσο γιατί χόρευτρια πού κόστισε|τήν συμφορά τῆς Ὅπερας βρήκαν τό πτώμα της στό δρόμο ὄλλο ἐγκαυματα. Ἄπό κηνει τήν ἡμέρα ἔφυγα ἀπό τήν Ὅπερα. Πήγα στήν Ἀθήνα νά δῶ τήν μητέρα διότι εἶχα νά τήν δῶ 4 χρόνια καί τήν εἶχα ἐπιθημήσει.

Ἄπό τότε δέν ξανάγηνα χορευτρια. Πήγα καί σπούδασα γιά συγκραφέας, γιατί μού πήγεναι αὐτή ἡ δουλειά. Ἄμα ἔγραφα τά βιβλία μου ἐσθανόμουνα μία σιγκήνισι καί καμιά φορά ἄμα ἦτανε ληπτηερά. Καί ὅταν εἶτάν χαρωπά αισθανόμουνα μία ψυχική χαρά μία χαρά πού μέ ἔκανε νά πηδάω νά χορεύω καί νά γελάω εὐτυχισμένη χωρίς λόγο.

Κάποτε πήγα καί ἐπισκέφθηκα τό παλιό καί φτωχικό σπιτάκι πού κάποτε καθόμουνα στήν παλιά κηφισιά. Ὅλα εἶτανε ὅπος τά εἶχαμε αφήσει. Μέ χέρι τρεμάμενο ἔβαλα τό χέρι μου κάτω ἀπό ἕνα χαλί γιά νά σκουπίζουμε τά πόδια μας. Εκεῖ πάντα θημόμουνα πῶς ἡ μητέρα μου ἔκρυβε τό κληδί τοῦ σπιτιοῦ. Ἄνοιξα τήν πόρτα, καί βρέθηκα στό παλιό σαλονάκι. Ἀνέβηκα ἐπάνω στήν μικρή κρεβατοκάμαρα,

5) καί ἦδα τό παλιό κρεβατάκι μου. ~~Προσπάθησα νά ξαπλώσω μέσα ἀλλά δέν μποροῦσα.~~ Θημάμαι ὅταν ἦμουν εἶμουν μηκρί πού ἐρχότανε ὁ μπαμπάς στό κρεβάτι μου καί μέ νανούριζε μέ τά ὠραῖα παραμίθια ⁹του. Δύο δάκρυα κύλησαν ἀπό τά μάτια μου, καί σκέφθηκα τό παρελθόν δέν ξαναγυρίζει. Κατέβηκα τήν μικρή σκαλίτσα καί βρέθηκα στόν κῆπο. Ἦδα τήν παλλιά σηκιά πού ἔκανα κούνια κάποτε ~~μέ τήν ξάδελφί μου.~~ Ἐκουσα ἕνα σῦκο καί τό ἔφαγα¹⁰ καὶ πού εἶτανε τό μόνο . Τί πικρό πού εἶτανε! Γύρισα στό σπίτι μέ βαρειά καρδιά. Τότε ἔτσι μού εἶρθε νά γράψω ἕνα βιβλίο. Τό βιβλίο αὐτό τό ὄνόμασα¹¹ «Το σπιτ. Πού θυμ?»^{τό παραμι} Ὅταν τό ἔγραφα ἐσθανόμουν μία λύπη μία ἀπογοήτευσις. Τό βιβλίο αὐτό εἶτανε τό καλύτερο ἀπό ὅσα εἶχα γράψει. Ἄμα τό ἔγραφα εἶμουν 29 χρόνων.

Από τὰ 29 χρόνια μου ὡς τὸ 37 ἔζησα μὲ τὴν μητέρα μου. Ζούσαμε σ' ἓνα σπίτι στὴν ὁδὸς γλύκωνος. Εἶχαι πολλὸ ὄραμα θέα. Προστά μας στεκότανε ὁ λυκαβυττός καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλην μεριά βλέπαμε τὴν μεγάλη ¹³Δεξαμενὴ. Ἐπειτα ἀπὸ λίγα χρόνια σκέφθηκα νὰ ξαναπάω στὸ Παρίσι. Αφοῦ ἀποχερέτισα τὴν μητέρα μου μπηκα σ' ἓνα ἀροπλάνο, καὶ ἔφυγα. Κατὰ τὸ βραδάκι ἔφτασα στὸ ἀεροδρόμιο καὶ κατέβηκα ἀπὸ τὸ ἀεροπλάνο.

Ψιλή βροχούλα ἔπεφτε καὶ μου ἔδινε μία λυπηρὴ καὶ μία ἀνατριχίλα. Πιῆκα στὸ μπουσί¹⁴ καὶ ἔφτασα στὴν στασι. Τί περίεργα πού ἐσθανόμουν. Νοικίασα ἓνα δωμάτιο σὲ ἓνα ξενοδοχίο. Εκκεῖνη τὴν νύχτα ἔκλαψα πολλὸ δε ξέρω γιατί. Ἐσθανόμουν

6) τόσο μόνη χωρὶς τὴν μητέρα μου. Τὴν ἄλλη μέρα πήγα καὶ ἔκανα μιὰ βόλτα στὴς ὄχθες τοῦ Σικουάνα. Ὅταν εἶδα τὰ νερά του τὰ γκρίζα τὰ μάτια μου, βθῆκε βουρκοσαν. Τί σκοτεινὸ πού εἶναι τὸ παρίσι σκέφθηκα! Ὅλλο βρεχει καὶ σου δεινὴ μόνο ληπει. Τὴν κυριακὴ πήγα στὸ θέατρο γιὰ νὰ μού φύγη αὐτὴ ἡ περίεργη λύπει. Ἄδικα ὅμως πήγα. Θημίθικα πὼς κάποτε καὶ ἐγὼ εἶμουν χορεύτρια καὶ πὼς χόρευα στὴν σκηνί. Τὰ μάτια μου βούρκοσαν. Δύο δάκρυα κύρισαν¹⁵ στα μαγουλά μου, τὰ ἀκολούθησαν ἄλλα καὶ ἄλλα: Ἐφυγα μεσα στὴ μέση τοῦ Θεάτρου. Πήγα στὸ ξενοδοχεῖο καὶ ἔκλαψα πολλὸ.

Τὴν ἄλλην μέρα πήγα νὰ κοιτάξω γιὰ τὰ βιβλία¹⁶ μου καὶ γιὰ τὴν δουλειά μου. Ἐπειτα ὅμως ἀπὸ ἓνα χρόνο δὲν βάσταξα. Πήγα στὴν Ἑλλάδα γιατί μὲ πείραξε τὸ κλήμα του Παρισιοῦ. Εἶμωνα πάρα πολλὸ κουρασμένη. Εἶχα γράψει καὶ ἓνα βιβλίο στὸ Παρίσι, «Ὁ ἄλλος Ἀλέξανδρος¹⁷» καὶ γ' αὐτὸ μὲ εἶχε κουράση πολλὴ¹⁸. Μὲ τί χαρὰ ξαναίδα τὴν μητέρα μου! Ἀπὸ κύνει τὴν ἡμέρα δὲ ἔφυγα ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα. Τὸ χειμῶνα καθόμωνα στὴν ἀθήνα γιὰ τῆς δουλείες μου καὶ τὸ καλοκαίρι ¹⁹ πήγενα ἢ στὴν Ὑδρα ἢ στὴ Μύκονο. Μιὰ μέρα ἡ μητέρα μου ἀρώστησε πολλὸ ἄσκημα. Εἶμουν πολλοὶ λυπημένοι γιατί ὅσο προχωρούσαν ἡ μέρες ἡ μητέρα μου χειροτέρευε. Κάποια μέρα ἔπειτα ἀπὸ ἓνα μῆνα βρῆκα τὴν

7) μητέρα μου λιποθυμησμένη πάνω στὸ κρεβάτι τῆς. Τὴν συνέφερα καὶ ²⁰? εἶδα νὰ ανασένει πολλὸ βαριά. Ἄνοιξε τὸ στόμα τῆς καὶ μου εἶπε αὐτὰ τὰ λόγια: Παιδί μου... ἐγὼ... πε... θενω.... ὁ θησαυρός εἶν.. εἶναι κρύμ.... κρυμε..... κρημένος..... μέσα..... μεσα..... πεθαίνω. Καὶ ἡ μητέρα μου ἔκλεισε γιὰ πάντα τὰ μάτια τῆς γιὰ νὰ πάει σὲ ἓνα μέρος πού θὰ εἰπάρχει πάντα ἡ γαλήνη καὶ ἡ ἡσυχία, στὸν Παραδεισῶ. Πόσο ληπήθηκα! Ἐκλαψα²⁴ πολλὸ, μὰ σάμπως τὸ κλάμα θὰ τὴν ἔφαιρνε στὴν ζωὴ; Τότε ἄρχισα νὰ ψάχνω γιὰ τὸν Θησαυρό. Τί ἁμαρτία πού δὲν προφτασε νὰ μου πεῖ πού εἶναι κρυμμένος.

²² Ἀδίκως ἔψαξα ὅλη τὴν ἡμέρα. δὲν βρῆκα κανένα θησαυρό. Ἀπογοητευμένη ἔπεσα νὰ κοιμηθῶ. Ξαφνικά ἡ πόρτα ἄνοιξε καὶ τὸ φάντασμα τῆς μητέρας μου φανηκαε. Παιδί μου, εἶπε ὁ Θησαυρός εἶναι κρυμμένος μέσα ~~στη²³ σόλλα τῆς ἀρβύλας μου,~~ καὶ χαθῆκε. Μέσα στὴ νύχτα συκόθηκα καὶ πήγα στὶς παλιές ἀρβύλες τῆς μαμάς μου. ~~Μὲ ἓνα σφιρί ἔβγαλα στὸν τοῖχο τῆς κρεβ~~ τὸ τακουνι

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ

Συνέντευξη με τη Φωτεινή Τσαλικογλου

Καθηγήτρια Ψυχολογίας

στο Πάντειο Πανεπιστήμιο (22/3/2014)

- «ΓΕΝΝΗΘΗΚΑ ΙΟΥΛΙΟ, ΛΥΚΟΦΩΣ, ΑΣΤΕΡΙΣΜΟΣ ΚΑΡΚΙΝΟΣ. Όταν με φέρανε για να με δει, γύρισε προς τον τοίχο». Η απόρριψη της μητρικής αγκαλιάς αργότερα στο πέρας της ζωής της Μαργαρίτας Καραπάνου διαφοροποιήθηκε, πραγματοποιήθηκε τελικά η συμφιλίωση με την εικόνα της μητέρας της;

Η όποια συμφιλίωση μπόρεσε να γίνει μετά το θάνατο της μητέρας της, όπως διαφαίνεται στη χειρόγραφη επιστολή που της απευθύνει 7 χρόνια μετά το θάνατο της στο βιβλίο «Δεν μ' αγαπάς, μ' αγαπάς» απ' όπου και η έκκληση «δεν μπορείς να ξαναγυρίσεις μαμά; Μου λείπεις».

- Το ύφος του λόγου αντιπροσωπεύει σε μεγάλο βαθμό ένα εξάχρονο. Όμως μέσα από την ανάκληση των τραυματικών μνημονικών εικόνων υπεισέρχεται και το παρόν της αφηγήτριας. Σε ποιο βαθμό το επιτυγχάνει και κατά πόσο το ένα λειτουργεί εις βάρος του άλλου;

Το ένα πεδίο τροφοδοτεί το άλλο... με αποτέλεσμα μια εκρηκτική στην αιχμηρότητα της γραφής.

- Όταν έγραφε το μυθιστόρημα Η Κασσάνδρα και ο Λύκος, η Μαργαρίτα Καραπάνου είχε κατά νου ότι πρόκειται για ημερολόγιο ή για σκόρπιες σκέψεις;

Δεν μπορώ να το γνωρίζω. Πάντως το αποσπασματικό ποτέ δεν ήταν αποσπασματικό για τη Μαργαρίτα. Στη γραφή της το θραύσμα, το αποσπασματικό λειτουργεί αυτόνομα, ως αυτοτελές κείμενο.

- «Σ' εμένα το γράψιμο ενώνεται απόλυτα με τη ζωή μου. Δεν μπορώ να πω ότι είμαι άλλος άνθρωπος όταν γράφω κι άλλος όταν ζω». Σε ποιο βαθμό η μυθοπλασία συνοδεύει τα αυτοβιογραφικά της στοιχεία;

Τα δύο μαζί γραφή-ζωή είναι αξεδιάλυτα στη Μαργαρίτα. Σιαμαίες αδελφές.

- «Την Κασσάνδρα την έγραψα σαν λεπίδα. Άφηνα τον εαυτό μου ελεύθερο και τσακ, το' κοβα. Και γι' αυτό τη γραφή της Κασσάνδρας την αισθάνομαι σαν μια λεπίδα να κόβει το ασυνείδητο όταν δεν το περιμένεις. Μεγαλώνει η ένταση του βιβλίου. Και γίνεται μια γραφίδα λεπίδα».(Μαργαρίτα Καραπάνου). Λειτουργεί περισσότερο το ασυνείδητο ή το συνειδητό στον τρόπο γραφής της;

Νομίζω το ασυνείδητο έχει ένα προβάδισμα που όμως δεν αφήνεται σαν ένα ξέφρενο άλογο να καλπάζει, υπάρχει η συγκράτηση του συνειδητού, και εδώ όλη η κουλτούρα και η παιδεία της διαδραματίζει ένα σημαντικό ρόλο. Δεν είναι αυτοδίδακτη η Μαργαρίτα. Έχει μια βαθιά παιδεία στα γράμματα.

- Ως παρθενικό της έργο, η ίδια η συγγραφέας έζησε τη ζωή της μέσα από την Κασσάνδρα; Προσπαθούσε να «ζήσει» γεγονότα που ούτε καν είχε ζήσει, ή μέσα από το βιβλίο αυτό αποκάλυψε γεγονότα κρυμμένα επιμελώς ;

Δεν μπορεί να υπάρχουν σαφείς απαντήσεις σε τέτοια ερωτήματα....

- Η λειτουργία της μνήμης, της ανάκλησης τραυματικών βιωμάτων του παρελθόντος, γίνεται από τη συγγραφέα για να τα ουδετεροποιήσει;

Νομίζω για να τα τιμήσει ανακαλώντας τα, για να εξευμενίσει τον τρόπο τους, αλλά και κάπου για να τα φοβηθεί εκ νέου...

- «Η πρώτη εικόνα είχε ένα λύκο που άνοιγε το στόμα και κατάπινε εφτά ζουμερά γουρουνάκια. Το λύκο λυπόμουνα συνήθως. Πώς θα τα καταπιεί τόσα γουρουνάκια μονομιάς; [...] Τώρα όταν με χαϊδεύουν, πάντα σκέπτομαι το λύκο και τον λυπάμαι». Συμβολίζει ο λύκος την πρώτη φορά με την οποία

η Μαργαρίτα Καραπάνου αιτιολογεί τα γεγονότα που συγκροτούν το παρελθόν της και δικαιολογούν το παρόν της;

Είναι οι αγαπημένες ανατροπές της Μαργαρίτας «το λύκο λυπόμουν συνήθως». Την έλξη και την ηδονή και τη συμπόνια που γεννά το απαγορευμένο και η παιδική σεξουαλικότητα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ

Περιλήψεις των υπό εξέταση μυθιστορημάτων

Μ. Καραπάνου, *Η Κασσάνδρα και ο Λύκος*

Η *Κασσάνδρα και ο Λύκος* αποτελεί το μυθιστόρημα με το οποίο η Μαργαρίτα Καραπάνου κάνει το συγγραφικό της ντεμπούτο. Είναι η ιστορία ενός εξάχρονου κοριτσιού το οποίο μεγαλώνει μέσα σε ένα μεγαλοαστικό περιβάλλον, με όλη την υποκρισία και τον καθωσπρεπισμό που το διέπει. Εγκλωβισμένο μέσα στα δικά του συναισθήματα και με κυρίαρχη την απουσία της μητέρας, η Κασσάνδρα βιώνει την «ανώριμη ωριμότητα» των ενηλίκων, και συνυπάρχει με τον δικό της «λύκο». Η παρουσία της Κασσάνδρας κυριαρχεί σε όλο το μυθιστόρημα, τα δευτερεύοντα πρόσωπα λειτουργούν επικουρικά για να φωτίσουν τις αθέατες πλευρές της προσωπικότητάς της, ενώ η πλοκή μοιάζει να έχει μία κατακερματισμένη δομή, καθώς αποτελείται από μικρά επεισόδια, ανεξάρτητα το ένα από το άλλο. Απουσιάζει μία γραμμική χρονική αφηγηματική σειρά, ενώ ο αναγνώστης καθώς διαβάζει το μυθιστόρημα έχει την αίσθηση ότι πρόκειται για σκόρπια φύλλα ημερολογίου.

Μ. Καραπάνου, *Ναι*

Το *Ναι* αποτελεί ένα καθαρά αυτοβιογραφικό έργο. Εμπεριέχει τις εμπειρίες της συγγραφέως κατά τη διάρκεια παραμονής της στην ψυχιατρική κλινική. Το μυθιστόρημα μοιάζει με φύλλα ημερολογίου. Η ηρωίδα διάσημη συγγραφέας (όπως και η ίδια η Καραπάνου) ακροβατεί στα όρια ονείρου και πραγματικότητας, ζωής και θανάτου, αυτοκαταστροφής και λύτρωσης. Σε αυτή τη καταστροφική πορεία έρχεται να την σώσει ο Ice ο οποίος την ερωτεύεται και κατορθώνει να την απαλλάξει από την αρρώστια της μανιοκατάθλιψης και να της δημιουργήσει το αίσθημα αγάπης για τη ζωή. Η χρονική σειρά των γεγονότων είναι γραμμική, τα δευτερεύοντα πρόσωπα

δεν διαδραματίζουν σημαίνοντα ρόλο. Είναι ένα μυθιστόρημα για δύο, όπου ο αντίπαλος δεν είναι κάποιο ορατό πρόσωπο αλλά η διπολική διαταραχή που βασανίζει την κεντρική ηρωίδα, για την αντιμετώπιση της οποίας η ανδρική παρουσία επιτελεί καίριο ρόλο.

M. Καραπάνου, *Μαμά*

Το τελευταίο μυθιστόρημα της Μαργαρίτας Καραπάνου τιτλοφορείται *Μαμά*. Σηματοδοτεί το τέλος ενός κύκλου μυθιστορημάτων ο οποίος ξεκίνησε με την *Κασσάνδρα και τον Λύκο* (όπου η κεντρική ηρωίδα είναι ένα εξάχρονο κοριτσάκι το οποίο υποφέρει από την απουσία της μητέρας) και καταλήγει στο έργο *Μαμά*, στο οποίο το κοριτσάκι έχει μεγαλώσει, έχει γίνει μια ενήλικη γυναίκα που εξακολουθεί να υποφέρει από την απουσία της μητέρας της – αυτή τη φορά λόγω του θανάτου της. Είναι ένας διάλογος στον οποίο όμως ο δεύτερος συνομιλητής διαρκώς απουσιάζει (Μαργαρίτα Λυμπεράκη) και κάνει αισθητή την παρουσία του μόνο μέσα από αναδρομές στο παρελθόν. Κυριαρχεί η συγγραφέας – αφηγήτρια η οποία απευθυνόμενη συνεχώς στη μητέρα της σε β' πρόσωπο, καταφέρνει να φέρει στο φως όλα τα κρυμμένα μυστικά και συναισθήματά της. Φέρνοντας στη μνήμη της την πορεία του θανάτου της μητέρας της προσπαθεί να ελέγξει την απουσία, την έλλειψη της μητρικής αγάπης και να ζήσει τη ζωή της έστω και σε δεύτερο χρόνο. Το έργο διακρίνεται για τις συνεχείς αναδρομές στο παρελθόν, την αποσπασματική δομή και τη κυρίαρχη παρουσία της αφηγήτριας η οποία δεν είναι άλλη παρά από την ίδια την Καραπάνου. Είναι ένα μυθιστόρημα για ένα πρόσωπο, ένα έργο ζωής.