

ΛΙΛΙΚΑ ΝΑΚΟΥ
ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ



ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑΣ ΑΤΤΙΚΗΣ



ΛΙΛΙΚΑ ΝΑΚΟΥ
Μελετήματα

ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΑΙ ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Θεοδόσης Πυλαρινός



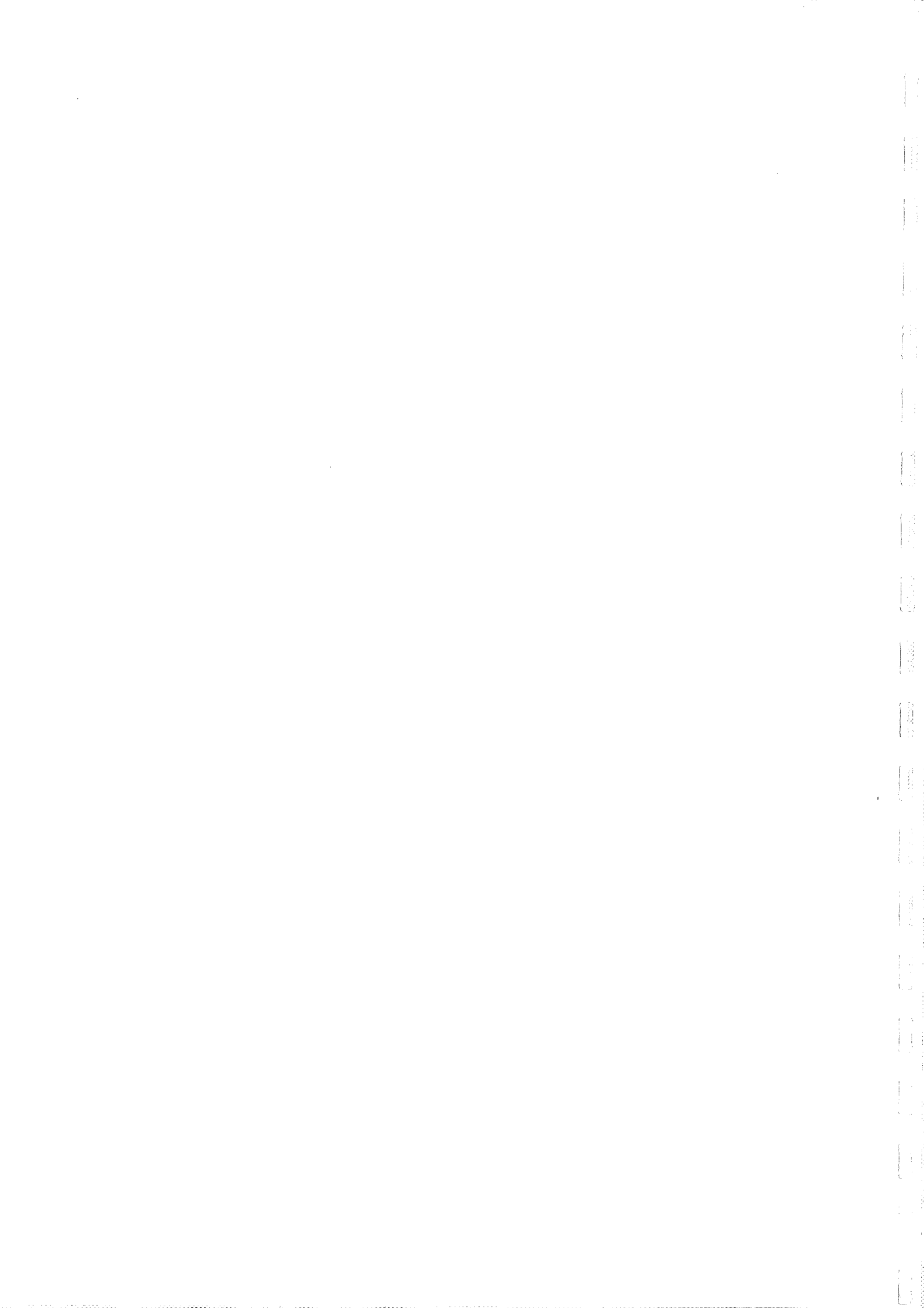
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑΣ ΑΤΤΙΚΗΣ
ΑΘΗΝΑ 2003



«Λ. Νάκου, 1981 Αίγινα».



Η Λιλίκα Νάκου στο σπίτι της, τη βίλα «Αγάπη»
στην οδό Φιλελλήνων 7, στο Χαλάνδρι.



Μαρία Νικολοπούλου

«ΑΠΟ ΤΑ ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΤΕΡΑ ΕΡΓΑ
ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΜΑΣ»: Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ
ΤΗΣ ΝΑΚΟΥ ΣΤΟ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟ

Η ΛΙΛΙΚΑ ΝΑΚΟΥ ΕΜΦΑΝΙΖΕΤΑΙ στα ελληνικά γράμματα στις αρχές της δεκαετίας του 1930 με την αίγλη του συγγραφέα που έχει ήδη δημοσιεύσει έργα του στο εξωτερικό με θετική απήχηση. Σε μία περίοδο που οι έλληνες πεζογράφοι στόχευαν στην ανανέωση της πεζογραφίας και στην ευθυγράμμιση με τις εξελίξεις της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, η αποδοχή της γαλλικής κριτικής ήταν το καλύτερο διαπιστευτήριο για την πρωτοεμφανιζόμενη πεζογράφο.

Τα κείμενα που την καθιέρωσαν, η νουβέλα *Η ξεπάρθενη* (1932) και το φιλόδοξο μυθιστόρημα *Οι παραστρατημένοι* (1935), σήμερα διαβάζονται περιορισμένα και η κριτική εν πολλοίς δεν ασχολείται με το έργο της. Ο τόμος αυτός αποτελεί μια εξαίρεση. Με βάση σημερινά κριτικά κείμενα η Νάκου δεν ανήκει στον «κανόνα» της Γενιάς του '30.¹ Αυτό είναι αποτέλεσμα πολλών παραγόντων που αφορούν στο έργο της, όσο και την προσωπική πορεία της. Αυτή η εξαίρεση από τον «κανόνα» πάντως είναι αξιοσημείωτη, αν συγκριθεί με την πρόσληψη του έργου της Νάκου από τους σύγχρονους ομοτέχνους της και κριτικούς. Σε πολλές ανασκοπήσεις της πεζογραφικής παραγωγής, μέχρι το τέλος του μεσοπολέμου, η Νάκου επάνειλημμένα εμφανίζεται στην ομάδα των αξιόλογων συγγραφέων.²

Σε αυτό το μελέτημα θα εξεταστούν τα μεσοπολεμικά κείμενα της Νάκου με σκοπό να διερευνηθούν τα κειμενικά στοιχεία που καθόρισαν την πρόσληψή τους από τους συγχρόνους τους σε σχέση με τις τάσεις της περιόδου, όπως διακρίνονται από άλλα έργα της εποχής και από κριτικά κείμενα.

* * *

ΒΑΣΙΚΟ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΟ των κειμένων αυτών είναι η εστίαση στη γυναικεία κατεξοχήν, εμπειρία: αυτή κυρίως διαμορφώνει τα κειμενικά και ιδεολογικά χαρακτηριστικά τους. Η εμπειρία νοείται ως κάτι προσωπικό και υποκειμενικό που αποδίδεται με την πρωτοπρόσωπη ομοδιηγητική αφήγηση και την παρουσίαση και ανάλυση των συναισθημάτων της αφηγήτριας. Τα κείμενα αυτά ακολουθούν μάλιστα τις συμβάσεις κάποιων αυτοδιηγητικών ειδών (του ημερολογίου και της εξομολόγησης στην *Ξεπάρθενη*, της αυτοβιογραφίας στο πρώτο μέρος των *Παραστρατημένων*). Αυτό οδήγησε τους κριτικούς της εποχής στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για κείμενα με αυτοβιογραφική βάση,³ παρόλο που τυπολογικά η συγγραφέας δεν ταυτίζεται με τις αφηγήτριες.

Τα είδη αυτά του λόγου, η αυτοβιογραφία, η εξομολόγηση, η ημερολογιακή γραφή, καθοδηγούν για μια ανάγνωση που να τονίζει την αυθεντικότητα του βιώματος, αλλά κυρίως διερευνούν τον υποκειμενικό χαρακτήρα του, τα συναισθήματα που προκαλεί το βίωμα στον αφηγητή. Εδώ όμως θα πρέπει να γίνει μία διάκριση ανάμεσα στην *Ξεπάρθενη* και στους *Παραστρατημένους*, καθώς πρόκειται για διαφορετικά είδη λόγου, που συνεπάγονται διαφορετική θεματολογική πραγμάτευση, αφηγηματικές τεχνικές και, ειδικά στην περίοδο που εξετάζεται, ιδεολογικές και αισθητικές συνυποδηλώσεις.

Η *Ξεπάρθενη* ειδολογικά προσδιορίζεται ως διήγημα (αν και με τα σημερινά κριτήρια θα χαρακτηριζόταν νουβέλα), και έτσι έχει πιο περιορισμένο θέμα. Η περίοδος της δημοσίευσής του συμπίπτει με τη δύση της κυριαρχίας του είδους, το οποίο συνδέθηκε με τους χαμηλούς τόνους και τη στροφή στην υποκειμενικότητα της δεκαετίας του 1920.⁴ Όπως φανερώνει και ο τίτλος της, επικεντρώνεται στην προσωπική ζωή της αφηγήτριας και στο κόστος των επιλογών της, εστιάζοντας στη διερεύνηση του υποκειμενικού βιώματός της. Η Κατίνα, κόρη καλής αλλά κατεστραμμένης οικονομικά αστικής οικογένειας, αποκτά ένα εξώγαμο παιδί μετά από μια σύντομη σχέση με ένα Γάλλο. Βλέποντας ότι η σχέση τους δεν έχει μέλλον, αρνείται την πρόταση γάμου του, τον πείθει να επιστρέψει στην πατρίδα του, κρατά την ύπαρξη του παιδιού κρυφή από την οικογένειά της και το μεγαλώνει με τη βοήθεια της ηλικιωμένης νταντάς της. Το κείμενο παρουσιάζεται στην εισαγωγή ως αυτοβιογραφική αφήγηση που γράφεται από ψυχολογική ανάγκη της εξομολόγησης και με την επίγνωση της ματαιοδοξίας που κινεί παρόμοια κείμενα. Η αφηγήτρια, δημοσιογράφος και μετα-

φράστρια, διακρίνει αυτό το κείμενο από τη «λογοτεχνία του τύπου», που παράγει η ίδια για βιοποριστικούς λόγους.⁵

Η αφήγηση συνδυάζει τη δομή της αυτοβιογραφικής γραφής με την αμεσότητα του βιώματος του ημερολογίου. Η μετάβαση από την αυτοβιογραφική στην ημερολογιακή γραφή σημαίνει τη μετάβαση από το αφηγούμενο στο δρων *Εγώ*, από την αναδρομική γραφή στην άγνοια του επικείμενου. Η αφηγηματική δομή του κειμένου είναι σύνθετη, συνδυάζοντας τις δύο τεχνικές για να επιτείνει τη δραματικότητα. Ο χρόνος της αφήγησης τοποθετείται μετά τα δραματικά γεγονότα που αποτελούν το κύριο μέρος της, δηλαδή τη δολοφονία του εξώγαμου παιδιού της αφηγήτριας με ηθικό αυτουργό τον πατριό της και κίνητρο να σωθεί η τιμή της οικογένειας. Ο αφηγημένος χρόνος όμως τοποθετείται στην περίοδο αμέσως πριν τη δολοφονία του παιδιού, με κάποιες αναδρομές στα παιδικά χρόνια της αφηγήτριας και στη γέννηση του παιδιού. Η κυρίως αφήγηση γίνεται σε χρόνο ενεστώτα, εστιάζοντας μέσα από το δρων *Εγώ*, χωρίς καμία αίσθηση του επικείμενου. Έτσι, το κείμενο πλησιάζει στο λόγο του ημερολογίου και ο αναγνώστης, όπως και η πρωταγωνίστρια, αγνοεί τις μελλοντικές εξελίξεις.

Μόνο όταν η αφήγηση φτάσει στην τελευταία βδομάδα της ζωής του παιδιού, που συμπίπτει με τη Μεγάλη Εβδομάδα, αφού η δολοφονία συμβαίνει Μεγάλη Πέμπτη, προετοιμάζεται ο αναγνώστης για την επικείμενη συμφορά και συνειδητοποιεί ότι ο ημερολογιακός λόγος εντάσσεται μέσα σε ένα αυτοβιογραφικό, αναδρομικό κείμενο: «Ενόςο ζω πάντα θα θυμάμαι αυτή την εβδομάδα» (94).⁶

«Τίποτα μέσα μου δεν μου έλεγε σαν τι με περίμενε. Κανένα προαίσθημα για το φοβερό δράμα που θα γίνονταν στην Πλάκα [...] Και κοιμήθηκα πιστεύοντας ότι η άλλη μέρα θα είναι όπως και χθες» (97).

Ο ημερολογιακός λόγος που υιοθετείται στο κυρίως μέρος της αφήγησης επιτρέπει την αυτοανάλυση της πρωταγωνίστριας και τον σχολιασμό των γεγονότων, αναδεικνύοντας έτσι την υποκειμενικότητά της. Εστιάζοντας μέσα από την προοπτική της πρωταγωνίστριας, το κείμενο υπονομεύει ειρωνικά το κοινωνικό στερεότυπο που δηλώνει ο τίτλος της νουβέλας και διερευνά πώς η αφηγήτρια οδηγήθηκε σε αυτές τις επιλογές.

Η Κατίνα γνωρίζει ότι η οικονομική καταστροφή της οικογένειας και η φιλαργυρία του πατριού της απαγορεύουν ένα γάμο σύμφωνο με τις συμβάσεις της τάξης της. Απορρίπτοντας αυτές τις συμβάσεις

που την προορίζουν να μείνει ανέραστη, προτιμά λοιπόν να ζήσει τον έρωτα. Η πρωταγωνίστρια υιοθετεί ένα σύστημα αξιών, όπου η ειλικρίνεια των αισθημάτων και η ολοκλήρωση της γυναίκας μέσω του έρωτα και της μητρότητας είναι σημαντικότερα από την κοινωνική σύμβαση και την παρθενία, ως ανταλλάξιμο αγαθό για ένα συμβατικό γάμο.

Το κείμενο προβάλλει το φυσικό δικαίωμα της γυναίκας στον έρωτα. Λαμβάνοντας υπόψιν ότι η Λιλίκα Νάκου ανήκει στην πρώτη γενιά γυναικών συγγραφέων που αναφέρονται στη γυναικεία εμπειρία,⁷ η νουβέλα *Η ξεπάρθενη* είναι θεματογραφικά πρωτοποριακή για την εποχή της, καθώς αναφέρεται στη γυναικεία σεξουαλικότητα με όρους που παραδοσιακά χρησιμοποιούνται για την ανδρική, προβάλλοντας τις γυναικείες ερωτικές επιθυμίες και τη λειτουργία του υποσυνειδήτου:

Δεν έπιασα κανένα ερωμένο από τον καιρό που έφυγε ο Μισέλ. Ζω σαν καλόγρια. Κι όμως αυτή η μόνωση με πειράζει. Θάθελα τόσο νάχα κανέναν να με κοιτά με αγάπη τις κακιές ώρες... Αχ, κάποτε είμαι τόσο κουρασμένη! Τις νύχτες του χειμώνα, όταν η βροχή χτυπά τα τζάμια του παραθυριού και είμαι μονάχη στο κρεβάτι, το κορμί μου ποθεί τον άντρα και τα χέρια του. Βρίσκω κουτό πράγμα να ζω μόνη μου όπως το κάνω. Όμως την άλλη μέρα συχαίνομαι τον εαυτό μου και προπαντός τον άντρα που τυχαίνει να ονειρευτώ πως ήταν κοντά μου. «Αυτός» είναι συνήθως ένα όμορφο παιδί που εργάζεται στο γραφείο μαζί μου, στην εφημερίδα. Από καιρό τώρα μου κάνει το νόστιμο, αλλά ποιος τον προσέχει! Άλλοτε πάλι οι επιθυμίες μου, γυρεύουν κανέναν άγνωστο, που τυχαία συνάντησα στο δρόμο, και που με πήρε από πίσω. Νομίζω πως είναι όπως κανείς συνηθίζει τον εαυτό του. Καλή και η καλογερική. Όμως δεν είμαι και καμία κρύα γυναίκα! Ο Μισέλ μάλιστα έβρισκε πως έχω πολύ ταμπεραμέντο. Αλλά, Ύψιστε, τι ενδιαφέρον μπορεί να έχουν τα πράγματα αυτά για μένα; Το κέντρον της ζωής μου, ο σκοπός της ύπαρξής μου, είναι η αγάπη του παιδιού μου. (28-29)

Το κείμενο υιοθετεί ένα πρώιμο φεμινιστικό λόγο, συνδυασμένο με παραδοσιακά στοιχεία. Η προβολή της γυναικείας σεξουαλικότητας γίνεται σε αντιπαράθεση με τις ευθύνες και την αλλαγή προτεραιοτήτων που επιφέρει η γέννηση του παιδιού. Η ημερολογιακή γραφή και η αυτοανάλυση δίνει τη δυνατότητα στην αφηγήτρια να διερευνήσει τη διαπάλη του υποσυνειδήτου με το συνειδητό. Καθώς τελικά η σεξουαλικότητά της υποτάσσεται στη μητρότητα, η πρωταγωνίστρια εξα-

γνίζεται και μπορεί να παραλληλιστεί με μια σύγχρονη Παναγία. Η ομοιότητα, μάλιστα, ενισχύεται από το γεγονός ότι ο γιος της θανάτωνεται Μεγάλη Πέμπτη και θάβεται Μεγάλη Παρασκευή, θύμα της κοινωνικής υποκρισίας.⁸

Ο λόγος του κειμένου μπορεί να χαρακτηριστεί φεμινιστικός στο βαθμό που δικαιώνει την επιλογή της γυναίκας να ζήσει τον έρωτα και τη μητρότητα εκτός των συμβάσεων της πατριαρχικής κοινωνίας, αναδεικνύει την υποκρισία αυτών των συμβάσεων μέσα από τη συμπεριφορά του πατριού που εγκαθιστά την ερωμένη στο σπίτι του, αλλά σκοτώνει τον εγγονό του. Ταυτόχρονα όμως τονίζει την ιδιαιτερότητα της γυναικείας φύσης, που είναι «καμωμένη να υποφέρει» (12), ενώ η αντρική χαρακτηρίζεται από επιπολαιότητα. Υιοθετεί έτσι μια παραδοσιακή πατριαρχική αντίληψη για τη διαφορά ανδρικής και γυναικείας φύσης, η οποία δικαιώνει τη διαιώνιση ανδρικών συμπεριφορών προς την πρωταγωνίστρια.

Η επιλογή του κειμένου να τονίσει την υποκειμενική εμπειρία ενός κοινωνικού φαινομένου καθορίζει τη θεματολογική πραγμάτευσή του. Η αφήγηση αναδεικνύει τις ηθικές αξίες και τα συναισθήματα που καθόρισαν τις επιλογές της αφηγήτριας και εμμέσως καταγγέλλει τις αξίες μια κοινωνίας που επιτρέπει τη δολοφονία ενός παιδιού στο όνομα της ηθικής. Η αφηγήτρια ειρωνεύεται την υποκρισία της αστικής κοινωνίας και της οικογένειάς της και αναγνωρίζει ότι η κυριαρχία του χρήματος στις κοινωνικές σχέσεις είναι βασική αιτία της περιθωριακής κοινωνικής της θέσης. Η στάση της όμως προς όσους υιοθετούν το κυρίαρχο σύστημα αξιών είναι συγκαταβατική, με μια αίσθηση ηθικής ανωτερότητας:

Ο κόσμος, οι γνωστοί μου εξακολουθούν να με φωνάζουν «δεσποινίδα» με σεβασμό. Όλοι πάντα με νομίζουν πλούσια και την μόνη κληρονόμο της παλιάς μας οικογένειας. [...] Γνωρίζω ακόμη καλά ότι οι κύριοι αυτοί που με τριγουρίζουν, είναι ζήτημα αν με χαιρετήσουν, σαν μάθουν πως είμαι απένταρη κι έχω παιδί χωρίς στεφάνι. [...] Μα καλύτερα ας τ' αφήσουμε αυτά. Μελαγχολεί άδικα κανείς. Όμως όταν συλλογιέμαι το παιδί μου τότε όλα τριγύρω μου φωτίζονται. (26)

Η συγκαταβατική στάση της προέρχεται και από την ικανότητά της να διαβλέπει τις ψυχολογικές αιτίες της ηθικής αδυναμίας των άλλων χαρακτήρων. Αυτό οδηγεί σε παρόμοια αντιμετώπιση όλων σχεδόν των

χαρακτήρων. Είναι χαρακτηριστικό ότι όλοι σχεδόν χαρακτηρίζονται σε κάποιο σημείο με το επιφώνημα «ο καημένος!». Ακόμη και το κυρίαρχο σύστημα αξιών τη συντρίβει, η Κατίνα συγχωρεί τον πατριό για την ηθική αυτουργία της δολοφονίας, δεν την ανακοινώνει ποτέ στον πατέρα του παιδιού, που έχει ξαναπαντρευτεί, και επιλέγει να φύγει μόνη από την Ελλάδα, δικαιώνοντας ακόμη μια φορά την αντίληψη ότι η γυναίκα θυσιάζεται.

Το πόσο καθοριστική είναι η επιλογή της ανάδειξης της υποκειμενικότητας αποδεικνύεται από τη σύγκριση με ένα κείμενο παρόμοιο θεματολογικά, την *Τιμή και το χρήμα* του Κωνσταντίνου Θεοτόκη. Και στα δύο κείμενα η νεαρή πρωταγωνίστρια επιλέγει τον έρωτα έναντι των κοινωνικών συμβάσεων, απορρίπτει τη συμβατική λύση ενός γάμου όταν ο έρωτας την απογοητεύει και επιλέγει να δουλέψει για να ζήσει το παιδί της.⁹ Στο κείμενο του Θεοτόκη όμως, ο τριτοπρόσωπος παντογνώστης αφηγητής εστιάζει στην ανάδειξη των κοινωνικών παραμέτρων που συντρίβουν τον έρωτα της Ρήνης και του Ανδρέα και παρουσιάζει τα κίνητρα όλων των χαρακτήρων. Η προοπτική της Ρήνης έρχεται στο προσκήνιο μόνο στη σκηνή όπου συνειδητοποιεί ότι πρέπει να καθορίσει μόνη της τις επιλογές της,¹⁰ με τη χρήση της ψυχοαφήγησης και του παρατιθέμενου μονόλογου χωρίς σημεία παράθεσης.¹¹ Η σύγκριση των δύο κειμένων αναδεικνύει τις απαιτήσεις της μεσοπολεμικής περιόδου: την ανάδειξη της εσωτερικότητας.¹² Το αίτημα τίθεται από κριτικούς και συγγραφείς ήδη από τη δεκαετία του 1920 ως η κατεύθυνση που θα αποσπάσει την πεζογραφία από την περιγραφικότητα της ηθογραφίας.

Σε αυτή την έμφαση στην υποκειμενική εμπειρία της αφηγήτριας αντιδιαστέλλονται κάποια επεισόδια του κειμένου που έχουν χαλαρή σχέση με την πλοκή, και όπου η αφηγήτρια λειτουργεί ως παρατηρήτρια. Η σατιρική αναφορά σε εύκολα αναγνωρίσιμα πρόσωπα του λογοτεχνικού κατεστημένου, όπως ο Άλκης Θρούλος (84), η εγκιβωτισμένη αφήγηση πολεμικών αναμνήσεων που παρουσιάζουν μεγάλη ομοιότητα με τη *Ζωή εν τάφω* (78–80)¹³ και συζητήσεων για την επικράτηση του κομμουνισμού (75–77)¹⁴ είναι ενδεικτικά της απόπειρας του κειμένου να συμμετάσχει στην προβληματική της εποχής του, αλλά αντιβαίνουν στην έμφαση στην υποκειμενικότητα της αφηγήτριας και χαλαρώνουν τη συνοχή του κειμένου. Παρ' όλες αυτές τις αδέξιες προσπάθειες να συμμετάσχει ρητά στους προβληματισμούς της περιό-

δου, Η *Ξεπάρθενη* είναι ένα κείμενο που ανταποκρίνεται επιτυχημένα στα λογοτεχνικά αιτήματα της εποχής του. Η ανάδειξη της υποκειμενικότητας, η χρήση σύνθετων αφηγηματικών τεχνικών, η διερεύνηση του υποσυνειδήτου και της προβολής της γυναικείας σεξουαλικότητας καθιστούν το κείμενο πρωτοποριακό από άποψη τεχνικών και θεματικής. Η χρήση του είδους του διηγήματος και η αποκλειστική εστίαση στην προοπτική της πρωταγωνίστριας ανταποκρίνεται κυρίως σε τάσεις που κυριάρχησαν στη δεκαετία του 1920,¹⁵ αλλά οι αφηγηματικές τεχνικές του και η ανάδειξη της γυναικείας εμπειρίας ανταποκρίνεται στα ρεύματα της δεκαετίας του 1930.

Η πρόσληψη του κειμένου τόνισε κυρίως την υπονόμηση των αστικών αξιών και το ρεαλιστικό στοιχείο που προέρχεται από την ψευδαίσθηση της αυθεντικότητας που διαμορφώνει η χρήση του ημερολογιακού λόγου.¹⁶ Η αριστερή κριτική το ξεχωρίζει από τα βιβλία του 1932 (είναι ενδεικτικό ότι είναι ένα από τα τρία λογοτεχνικά βιβλία που κρίνονται το 1932 από τους *Νέους Πρωτοπόρους*). Το κείμενο παρουσιάζεται ως κατάλληλο για ανάγνωση από το αριστερό κοινό, λόγω της υπονόμησης των αστικών αξιών και της λογοτεχνικής του αξίας, παρ' όλο που επισημαίνονται ιδεολογικές αδυναμίες. Στο τέλος του σημειώματός του ο Νίκος Κατηφόρης προτρέπει τη συγγραφέα να «αγκαλιάσει ολόψυχα το προλεταριάτο».¹⁷ Αν και δεν ευθυγραμμίστηκε ποτέ με τις επιταγές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, το επόμενο κείμενο της Νάκου υιοθετεί δημιουργικά τις τάσεις της δεκαετίας του 1930.

* * *

ΣΤΟΥΣ ΠΑΡΑΣΤΡΑΤΗΜΕΝΟΥΣ εντοπίζονται ορισμένα χαρακτηριστικά της *Ξεπάρθενης*, όπως η διερεύνηση της υποκειμενικότητας και η απόδοση της γυναικείας εμπειρίας. Καθώς όμως πρόκειται για ένα μυθιστόρημα, δηλαδή μεγαλύτερο και πιο φιλόδοξο κείμενο, η διερεύνηση της υποκειμενικής εμπειρίας της αφηγήτριας συνυπάρχει με την προσπάθεια να διερευνηθεί η προοπτική και άλλων χαρακτήρων. Στη δεκαετία του 1930 το μυθιστόρημα επανέρχεται δυναμικά στο προσκήνιο ως ένα νέο πρωτοποριακό λογοτεχνικό είδος.¹⁸ Το μυθιστόρημα της Νάκου ανταποκρίνεται σε πολλά από τα αιτήματα της εποχής, συνδυάζοντας πολλές τάσεις και αυτό καθόρισε την πρόσληψή του.

Οι Παραστρατημένοι αποτελούνται από δύο μέρη με διαφορετικά χαρακτηριστικά. Το πρώτο μέρος, που διαδραματίζεται στην Αθήνα, έχει όλα τα χαρακτηριστικά της αυτοβιογραφικής γραφής: την αναδρομή στην παιδική ηλικία, την εναλλαγή μεταξύ της προοπτικής του παιδιού και του ενήλικα, την παρουσίαση του εαυτού ως ενιαίου σε συνεχή διαμόρφωση. Αφηγήτρια είναι η Αλεξάνδρα, παιδί αστικής ταραγμένης οικογένειας. Οι γονείς της χωρίζουν όταν η μητέρα της αποφασίζει να συμβιώσει με τον ξάδερφό της, με τον οποίο είναι ερωτευμένη και έχει αποκτήσει ένα παιδί, το Νίκο. Ο πατέρας της φεύγει για την Αλεξάνδρεια και η αφηγήτρια ζει με το θείο της, τη μητέρα της και τον αδερφό της, μέχρι που ο θείος της χρεοκοπεί και τους εγκαταλείπει.

Το δεύτερο μέρος, που συμπίπτει με την εφηβική ηλικία και την ενηλικίωση της αφηγήτριας διαδραματίζεται στη Γενεύη, όπου μετακομίζει η οικογένεια με την ελπίδα να ξαναβρεί το θείο της αφηγήτριας: ελπίδα που αποδεικνύεται μάταιη και λόγω φτώχειας μένουν σε μια πανσιόν όσο η Αλεξάνδρα δουλεύει ως μουσικός για να τους συντηρήσει. Από το αστικό περιβάλλον της Αθήνας η αφήγηση περνάει στο κοινωνικό περιθώριο της Ελβετίας, όπου κινούνται χαρακτήρες διαφορετικής καταγωγής, οι παραστρατημένοι του τίτλου. Μέσα στην ιδεολογική και οικονομική αναστάτωση του μεσοπολέμου έρχονται στην Ελβετία για να πραγματοποιήσουν τα όνειρά τους, αλλά οι περισσότεροι παγιδεύονται στο περιθώριο ή πέφτουν θύματα εκμετάλλευσης.

Το πρώτο μέρος του κειμένου υιοθετεί κατά κύριο λόγο την προοπτική του παιδιού. Η απόσταση μεταξύ του δρώντος, παιδικού και του αφηγούμενου ενήλικου *Εγώ* υπενθυμίζεται κάθε τόσο, χωρίς όμως η αφηγήτρια να εκμεταλλεύεται το προνόμιο της επίγνωσης του μέλλοντος¹⁹ και χωρίς να αμφισβητείται η ικανότητα της μνήμης να αποδώσει τα γεγονότα και τα συναισθήματα του παρελθόντος. Αντίθετα, πολλές από τις παρεμβάσεις της αφηγήτριας έχουν σκοπό να τονίσουν την ακρίβεια των αναμνήσεών της (101, 148). Όπως και στην *Ξεπάρθενη*, η αυτό-αφήγηση και ο μη σημασιοδοτημένος μονόλογος του δρώντος *Εγώ*, που παρατίθεται από την αφηγήτρια σε χρόνο ενεστώτα, χρησιμοποιείται για να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση της άμεσης πρόσβασης στα γεγονότα χωρίς τη διαμεσολάβηση της μνήμης.²⁰

Ο αυτό-παρατιθέμενος μονόλογος χρησιμοποιείται εκτεταμένα για την ανάδειξη της προοπτικής της πρωταγωνίστριας. Αντίθετα όμως από την *Ξεπάρθενη*, το κείμενο προσπαθεί να αποδώσει τη σκοπιά και των

άλλων χαρακτήρων (του αδερφού της, του πατέρα της, και στο δεύτερο μέρος του αγαπημένου της, ενός δασκάλου που την ερωτεύθηκε, και του Κύριλλου), ανεξάρτητα από την προοπτική της πρωταγωνίστριας, με ψυχο-αφήγηση και αφηγημένους μονολόγους σε τρίτο πρόσωπο, που παραθέτει η αφηγήτρια σαν να έχει πρόσβαση στις ενδόμυχες σκέψεις τους. Οι μονόλογοι αυτοί, μάλιστα, δείχνουν την πρωταγωνίστρια από την προοπτική των άλλων χαρακτήρων, αντικειμενικοποιώντας τη.

Η αντιπαράθεση διαφορετικών οπτικών στο κείμενο οδηγεί στην επίτευξη μιας υποτυπώδους έστω πολυπρισματικότητας, που υποβάλλει, με λογοτεχνικές τεχνικές στον αναγνώστη την αντίληψη που διατυπώνει και ρητά η αφηγήτρια στο κείμενο, ότι οι άνθρωποι δεν καταλαβαίνονται μεταξύ τους και έτσι ο καθένας ζει στη μοναξιά του (123, 257, 280, 305, 324). Στο μέτρο αυτό το κείμενο κινείται στο πλαίσιο του μοντερνισμού, χωρίς όμως η ρητή διατύπωση να σχηματοποιείται σε μορφικά στοιχεία καθοριστικά για το κείμενο.

Η στροφή στην ανάδειξη της προοπτικής περισσότερων χαρακτήρων μπορεί ταυτόχρονα όμως να συσχετισθεί με το ζήτημα της αντικειμενικής δημιουργίας, με την έννοια της πιο συνθετικής αναπαράστασης της κοινωνικής ζωής, που τίθεται ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1930 σε κριτικά κείμενα τόσο αστών, όσο και αριστερών συγγραφέων.²¹ Έτσι, δύο αντιφατικά κατά βάση αιτήματα συνυπάρχουν στο μυθιστόρημα της δεκαετίας του 1930: το αίτημα της εσωτερικότητας και της αντικειμενικής δημιουργίας.²² Η λύση που υιοθετούν οι περισσότεροι μυθιστοριογράφοι, και ειδικά οι μυθιστοριογράφοι της «επίσημης» Γενιάς του '30 στη δεκαετία αυτή είναι η χρήση της τριτοπρόσωπης αφήγησης με παντογνώστη αφηγητή, που εντείνει την αίσθηση της αντικειμενικότητας της αφήγησης.²³ Αυτή προκρίνεται και από τους αριστερούς κριτικούς.²⁴ Στην περίοδο αυτή τα κείμενα που χρησιμοποιούν την πρωτοπρόσωπη γραφή με τη διερεύνηση της υποκειμενικότητας του αφηγητή και τα αυτοαναφορικά είδη λόγου είναι λιγότερα σε σχέση με την προηγούμενη δεκαετία. Είναι όμως αξιοπρόσεκτο ότι οι γυναίκες συγγραφείς χρησιμοποιούν την πρωτοπρόσωπη αφήγηση και τα αυτοαναφορικά είδη λόγου κατεξοχήν.²⁵

Η αντιφατικότητα των δύο αιτημάτων, της εσωτερικότητας και της αντικειμενικότητας είναι ανάγλυφη σε πολλά επίπεδα στους Παραστρατημένους. Στο επίπεδο των αφηγηματικών τεχνικών το κείμενο φιλοδοξεί να συνδυάσει την πρωτοπρόσωπη αφήγηση με την αντικειμε-

νική ανάδειξη της εσωτερικής ζωής περισσότερων χαρακτήρων. Η παρακάτω παράγραφος είναι ενδεικτική:

Μόλις έφυγα ο πατέρας μου έσβυσε το φως να κοιμηθεί. Δεν είχε όρεξη να διαβάσει εκείνο το βράδυ. Μα κι ύπνος δεν ερχότανε καθόλου να κλείσει τα μάτια του. Από την στιγμή που πάτησε στο σπίτι αυτό, κυριεύτηκε από την ίδια ανησυχία που τον έπιανε σαν ζούσε με τη γυναίκα του. Ναι, η ίδια ατμόσφαιρα ανησυχίας και αγωνίας μαζί... Έκλεινε τα μάτια για να κοιμηθεί, αλλά οι σκέψεις δεν τον άφηναν ήσυχο. Πότε έβλεπε μπροστά του το αδυνατισμένο προσωπάκι της κόρης του, πότε τη γυναίκα του με τα σφιγμένα χείλη και το ανησυχαστικό βλέμμα... Θυμόταν τους γυμνούς τοίχους, τα έπιπλα που λείπανε, το πενιχρό δείπνο και κάτι του έσφιγγε την καρδιά. Μου διηγήθηκε πολλές φορές έπειτα τη συλλογή του και την αγωνία του κείνο το βράδυ (142, η έμφαση δική μου).

Η παράγραφος ξεκινά με την προοπτική της αφηγήτριας και σταδιακά στρέφεται σε ψυχοαφήγηση εστιασμένη μέσα από την προοπτική του πατέρα της. Αν και η αφηγήτρια τονίζει ότι η αφήγησή της βασίζεται σε περιγραφές του πατέρα, η παρουσίαση των σκέψεών του σαν η αφηγήτρια να είχε άμεση πρόσβαση στη συνείδησή του και ειδικά η αντικειμενικοποίηση της αφηγήτριας («προσωπάκι της κόρης του» και όχι «πρόσωπό μου») πλησιάζουν την προσέγγιση ενός παντογνώστη, δηλαδή πλασματικού αφηγητή.²⁶

Το κείμενο υιοθετεί μια τεχνική που παραβιάζει τους βασικούς περιορισμούς της πρωτοπρόσωπης αφήγησης: την αδυναμία του πρωτοπρόσωπου αφηγητή να γνωρίζει τις ενδόμυχες σκέψεις και τα συναισθήματα των υπόλοιπων χαρακτήρων. Αυτό, μάλιστα, γίνεται ακόμη εντονότερο, τη στιγμή που το κείμενο υιοθετεί τον αυτοβιογραφικό λόγο, ένα αναφορικό είδος δηλαδή. Η απόδοση των ενδόμυχων σκέψεων των άλλων χαρακτήρων όμως υπονομεύει την αναφορικότητα του κειμένου και τονίζει τον πλασματικό χαρακτήρα του.

Η αφηγήτρια, βέβαια, υπερασπίζεται την αληθοφάνεια τέτοιων αφηγημένων μονολόγων, λέγοντας σε κάθε περίπτωση ότι οι σκέψεις που τους αποδίδει της έχουν μεταφερθεί με ακρίβεια από τους ίδιους ή βασίζονται σε ακριβή στοιχεία. Αυτό όμως δεν μειώνει το παράδοξο, ειδικά στην περίπτωση του δασκάλου, αφού ο παρατιθέμενος μονόλογος αφορά στις επιθανάτιες σκέψεις του (214-218).

Η φιλοδοξία να συνδυαστεί η απόδοση της υποκειμενικότητας με μια σφαιρικότερη αναπαράσταση των κοινωνικών δεδομένων είναι φανερή και στο θεματικό επίπεδο της αφήγησης. Το δεύτερο μέρος του κειμένου ανταποκρίνεται στην τάση της κοσμοπολιτικής θεματολογίας, που κυριαρχεί στο μεταίχμιο της δεκαετίας.²⁷ Βέβαια, το κοσμοπολιτικό στοιχείο υπάρχει και στην *Ξεπάρθενη*, αφού η αφηγήτρια έχει ζήσει στη Γαλλία, νοσταλγεί τη ζωή της εκεί και ο πατέρας του παιδιού της είναι Γάλλος. Δεν είναι όμως καθοριστικό για την πλοκή, όπως στους *Παραστρατημένους*, όπου το κείμενο μέσα από την αλληλεπίδραση χαρακτήρων από όλη την Ευρώπη αναδεικνύει την οικουμενικότητα του ανθρωπισμού πέρα από τις εθνικές ταυτότητες.²⁸ Οι χαρακτήρες του δεύτερου μέρους διακρίνονται σε θύτες και θύματα, εκμεταλλευτές και εκμεταλλεζόμενους, ανεξάρτητα από την καταγωγή τους. Οι περισσότεροι, μάλιστα, Έλληνες που γνωρίζει η Αλεξάνδρα στην Ελβετία ανήκουν στην πρώτη κατηγορία.

Ο κοσμοπολιτισμός των *Παραστρατημένων* διαφέρει έτσι από τον κοσμοπολιτισμό άλλων μεσοπολεμικών κειμένων, που εστιάζουν στη μεγάλη ζωή σε ευρωπαϊκές πρωτεύουσες.²⁹ Η τοποθέτηση του κειμένου στο εξωτερικό δεν χρησιμοποιείται για την παράθεση γραφικών λεπτομερειών, αλλά η συγγραφέας προσπαθεί να καταστήσει το κείμενο καθρέφτη εθνικής αυτογνωσίας, δίνοντας τόσο την εικόνα των Ελλήνων για την Ευρώπη, όσο και των Ελλήνων στην Ευρώπη.

Ο Σαχίνης κάνει μια ενδιαφέρουσα σύνδεση του κοσμοπολιτισμού με την υποκειμενική πεζογραφία, καθώς τα κοσμοπολιτικά θέματα βασίζονται στις αναμνήσεις του συγγραφέα και συνήθως αποδίδονται σε πρωτοπρόσωπη γραφή.³⁰ Αν αυτό ισχύει και γι' αυτό το μυθιστόρημα, τα στοιχεία που αναφέρθηκαν παραπάνω αναδεικνύουν την αλληλεπίδραση υποκειμενικότητας και σφαιρικότητας που κυριαρχεί σε όλα τα επίπεδα των *Παραστρατημένων*.

Η ίδια αλληλεπίδραση είναι φανερή και στο ιδεολογικό επίπεδο του κειμένου. Όπως στην *Ξεπάρθενη* η Κατίνα βρίσκεται στο περιθώριο της κοινωνίας λόγω των επιλογών της, στους *Παραστρατημένους* οι χαρακτήρες σε μια περίοδο παγκόσμιων ανακατατάξεων και χρεοκοπίας των παραδοσιακών αξιών προσπαθούν να βρουν την ισορροπία που ανέτρεψαν οι επιλογές τους, προσωπικές, ιδεολογικές ή κοινωνικές. Αν όμως στην *Ξεπάρθενη* η απόκτηση ενός εξώγαμου παιδιού παρουσιάζεται ως συνειδητή επιλογή της αφηγήτριας και το κείμενο

εστιάζει στις ψυχολογικές διαδικασίες που οδήγησαν σε αυτή, στο μυθιστόρημα οι παράγοντες που καθορίζουν τις πράξεις των χαρακτήρων είναι πιο σύνθετοι και κοινωνικά προσδιορισμένοι. Έτσι δεν είναι κύριοι των επιλογών τους, αλλά περισσότερο καθορίζονται από το οικογενειακό ή κοινωνικό περιβάλλον, χωρίς αυτό να αναιρεί τη δυνατότητα της προσωπικής βούλησης. Το περιβάλλον του περιθωρίου, όπου αγωνίζονται όλοι αυτοί οι χαρακτήρες, μπορεί να συσχετιστεί με την τάση της «αλητογραφίας» που επικρατούσε στην πεζογραφία της προηγούμενης δεκαετίας με την ενθάρρυνση της αριστερής κριτικής. Εδώ όμως πρόκειται για ένα διαφορετικό περιθώριο, όπου παραδέχονται «συντριμία της αστικής ζωής» κατά την εύστοχη έκφραση της Αλεξάνδρας Αλαφούζου.³¹

Λίγοι καταφέρνουν να σπάσουν το φαύλο κύκλο όπου έχουν πέσει και να ξεφύγουν από την παρακμή. Προς το τέλος του μυθιστορήματος πολλοί από τους χαρακτήρες πεθαίνουν ή καταστρέφονται και η αφηγήτρια μένει μόνη της, χωρίς οικογένεια και ερωτικό σύντροφο. Μόνος της δεσμός με τον κόσμο, που την αποτρέπει από την αυτοκτονία, είναι ο γιος του αδερφού της, καρπός του έρωτά του με μια πλύστρα, που τον οδήγησε στην αυτοκτονία.

Ενώ η Αλεξάνδρα έχει μυηθεί στον κομμουνισμό από τους Ρώσους ημιγκρέδες (παρ' όλο που ο όρος δεν αναφέρεται πουθενά στο κείμενο) και βρίσκεται στην καρδιά της προεπαναστατικής ζύμωσης, το κείμενο τελειώνει με επιλογές της σε προσωπικό επίπεδο, με την επιλογή να μεγαλώσει αυτό το παιδί, καρπό τόσης δυστυχίας. Σκοπός της ζωής της γίνεται όχι η ανάπλαση της κοινωνίας αλλά το πλάσιμο ενός Ανθρώπου: «Θα μπορέσω τάχα εγώ να πλάσω έναν άνθρωπο; Έναν Άνθρωπο με καρδιά γερή και μεγάλη;... Και θα μπορέσω εγώ να του δείξω τον ίσιο δρόμο, ώστε πατώντας στα ερείπια που άφηκε η γενιά μας, να πετάξει μπροστά;...» (403).

Η ρητή αναφορά στη γενιά, που γίνεται για πρώτη φορά στο κείμενο, στην τελευταία του παράγραφο, συνδέει το μυθιστόρημα στενά με άλλα σύγχρονά του όπως την *Αργώ* του Θεοτοκά. Αντίθετα όμως στη συνειδητή απόπειρα άλλων συγχρόνων του λογοτεχνικών και κριτικών κειμένων να τονίσουν τα θετικά και υγιή χαρακτηριστικά της γενιάς,³² η αφηγήτρια εστιάζει στις αποτυχίες της γενιάς της. Το κείμενο έτσι διαφοροποιείται από την κυρίαρχη ιδεολογία της εθνικής αυτοπεποίθησης που προωθούσε η αστική διάνοηση και της αισιοδο-

ξίας που αποτελούσε προδιαγραφή του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.³³ Ευθυγραμμίζεται έτσι με την προγενέστερη αίσθηση της αποτυχίας που χαρακτήριζε τη δεκαετία του 1920, επικρίνοντας έμμεσα την κατά παραγγελία αισιοδοξία των κειμένων της εποχής. Ενδεικτικό της διαφοροποίησης είναι ότι ο Καραντώνης στην κριτική του τονίζει τον «καταθλιπτικό» χαρακτήρα του κειμένου.

Από την άλλη, η αποστασιοποίηση από το κοινωνικό όραμα και η παρουσίαση της μητρότητας ως εξίσου ιερού σκοπού παραλληλίζει το κείμενο με την *Ξεπάρθενη* και τονίζει τη σημασία της πράξης στο επίπεδο της προσωπικής ζωής. Η αόριστη ελπίδα που υπάρχει στο τέλος του κειμένου αφορά την ηρωίδα προσωπικά και δεν προσδιορίζει κάποια συγκεκριμένη ιδεολογία που αποτελεί τον ίσιο δρόμο. Έτσι, το υποκειμενικό στοιχείο κυριαρχεί στο κλείσιμο του μυθιστορήματος.

Η αλληλεπίδραση του υποκειμενικού και του αντικειμενικού στοιχείου στο κείμενο, που όπως φάνηκε υπάρχει σε όλα τα επίπεδα, καθόρισε την πρόσληψή του από την κριτική, τόσο την αστική, όσο και την αριστερή. Καθώς όμως την πρόσληψη την καθορίζει όχι μόνο το κείμενο, αλλά και ο ρόλος του συγγραφέα μέσα στο λογοτεχνικό κατεστημένο της εποχής, αξίζει να αναφερθεί ότι την περίοδο της έκδοσης του μυθιστορήματος η Νάκου συνεργαζόταν με έντυπα όλου σχεδόν του πολιτικού και ιδεολογικού φάσματος από τη *Νέα Εστία* και τα *Νέα Γράμματα* ως τους *Νέους Πρωτοπόρους*, στην περίοδο του «λαϊκού μετώπου».³⁴ Αυτό αναδεικνύει ότι η Νάκου δεν είχε στρατευθεί ιδεολογικά προς κάποια πλευρά.³⁵ Η εφεκτική στάση προς την ιδεολογική στρατευση μπορεί να συσχετιστεί με την ιδεολογική αμφιταλάντευση του κειμένου, η οποία καθόρισε και την πρόσληψή του από την αριστερά.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η κυρίαρχη τάση της εποχής είναι η σφαιρικότητα και η αντικειμενικότητα της διαπραγμάτευσης, από όλες τις λογοτεχνικές και ιδεολογικές ομάδες. Έτσι, ένα τόσο ογκώδες για τα δεδομένα της εποχής, μυθιστόρημα σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση, εστιασμένο κυρίως μέσα από την προοπτική ενός χαρακτήρα με αυτοβιογραφικά στοιχεία αντιμετωπίζεται από τις περισσότερες πλευρές ως υπερβολικά υποκειμενικό.

Ο Καραντώνης, μάλιστα, ξεκινά την κριτική του με το ρητορικό ερώτημα αν το κείμενο είναι μυθιστόρημα, αφού του λείπουν το «αντικειμενικό μυθικό ύφος», τα πρόσωπα δεν χαρακτηρίζονται από κάποιο ιδανικό, και το κείμενο δεν δείχνει την «μαρτυρική πάλη ανάμεσα στο

καλό και στο κακό». ³⁶ Τα ερωτήματα αυτά σκιαγραφούν την ποιητική του μυθιστορήματος κατά τον Καραντώνη, όπου κυριαρχεί το αντικειμενικό στοιχείο, και δεν διαφοροποιείται πολύ από το κλασικό μυθιστόρημα, όπως διαμορφώθηκε στα τέλη του 19ου αιώνα. Αντίστοιχα η Αλεξάνδρα Αλαφούζου, κριτικός των *Νέων Πρωτοπόρων*, επικρίνει την υποκειμενικότητα που προβάλλεται από την πρωτοπρόσωπη αφήγηση, ³⁷ καθώς οι επιταγές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού προέκριναν τον τρίτοπρόσωπο παντογνώστη αφηγητή, ως αντικειμενικότερο. ³⁸

Καθώς οι κριτικοί της εποχής δεν εστίαζαν την προσοχή τους στις αφηγηματικές τεχνικές, οι κριτικές δεν εντοπίζουν την αντίφαση ανάμεσα στην ύπαρξη της πρωτοπρόσωπης αφήγησης και του ελεύθερου πλάγιου λόγου (για να χρησιμοποιήσω τον όρο της εποχής) ενός άλλου προσώπου. Ίσως, βέβαια, σε αυτό αναφέρεται αόριστα η Αλαφούζου, όταν λέει ότι η πρωτοπρόσωπη αφήγηση δημιούργησε τεχνικές δυσκολίες που η συγγραφέας δεν μπόρεσε να αντιμετωπίσει. Πάντως η κριτικός επικρίνει αυστηρά την ιδεολογική αμφιταλάντευση του κειμένου και την εστίαση στην υποκειμενικότητα.

Παρ' όλες τις επιφυλάξεις που προαναφέρθηκαν και οι δύο κριτικές είναι θετικές. Ο Καραντώνης επαινεί το ρεαλισμό του, την αληθοφάνειά του και την ανάπλαση του βιώματος, καταλήγοντας ότι είναι «ένα από τα σημαντικότερα έργα της λογοτεχνίας μας» στο είδος του. Ο Καραντώνης ουσιαστικά προσλαμβάνει την αυθεντικότητα του κειμένου ως ένα αντίβαρο στην έλλειψη αντιπροσωπευτικότητας.

Αντίθετα ο Νικόλας Καλαμάρης, στενός συνεργάτης των *Νέων Πρωτοπόρων* ως το 1932, που διαφώνησε ακριβώς στο ζήτημα της λογοτεχνικής μορφής που θεωρείται πρωτοπορία, ³⁹ διαφοροποιείται ριζικά από την επίσημη αριστερή κριτική και από το δόγμα της αντιπροσωπευτικότητας και προκρίνει τον υποκειμενισμό του κειμένου. ⁴⁰ Προσλαμβάνοντάς το ως αυτοβιογραφικό κείμενο, και έτσι υιοθετώντας την ταύτιση αφηγήτριας και συγγραφέως, ο Κάλας αναλύει διεισδυτικά τις ψυχικές διαδικασίες που οδήγησαν στη γραφή του κειμένου και τις αξίες που διαμορφώνουν τις επιλογές της Νάκου. ⁴¹

Η υποκειμενικότητα του κειμένου τονίζεται με την επιλογή του Κάλας να το χαρακτηρίσει ποίημα, με την έννοια του έντονου προσωπικού εξομολογητικού τόνου και της υπονόμησης των κανόνων του κλασικού ρεαλιστικού μυθιστορήματος, ιδιαίτερα της πλοκής. Την ανατροπή της κλασικής πλοκής, η οποία επισημαίνεται και από τον Καραντώνη, ⁴² ο

Κάλας τη θεωρεί από τα σημαντικότερα στοιχεία του κειμένου, που το διαφοροποιεί από τα υπόλοιπα σύγχρονά του μυθιστορήματα.

Αντίθετα με την κυρίαρχη τάση της εποχής, ο Κάλας τονίζει την ανάγκη της υποκειμενικότητας και του αυτοβιογραφικού χαρακτήρα, που προφανώς το θεωρεί ως αντιστάθμισμα στην ηθογραφική απεικόνιση που θεωρούσε ότι κυριαρχεί στην πεζογραφία παρά τις περί του αντιθέτου εξαγγελίες των πεζογράφων της Γενιάς του '30.⁴³ Αν ο Καραντώνης τονίζει την αυθεντικότητα του βιώματος και επομένως το ρεαλισμό των *Παραστρατημένων*, ο Κάλας αντιδιαστέλλει την αμεσότητα του βιώματος, τη «χρονογραφική πείρα», στη *Ζωή εν τάφω*, δηλαδή τη ρεαλιστική παράμετρο του αυτοβιογραφικού στοιχείου, με «βαθεία πείρα» στο κείμενο της Νάκου, που προέρχεται από την ψυχολογική ανάλυση.

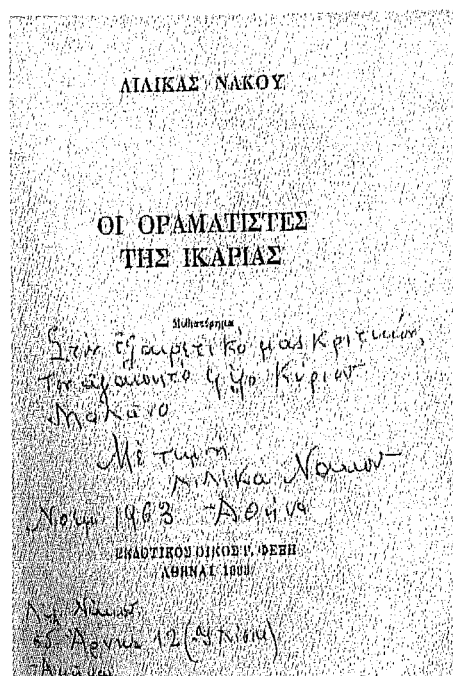
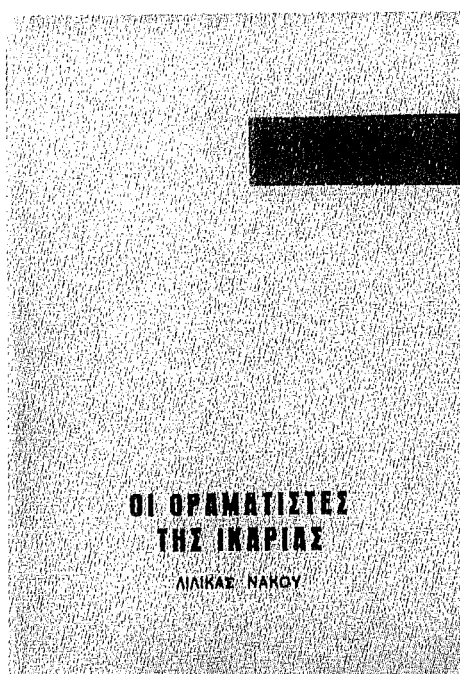
Για τον Κάλας, το αυτοβιογραφικό στοιχείο δεν αποκλείει το πλασματικό, αντίθετα υποστηρίζει το παράδοξο ότι «η πείρα και η φαντασία - ίσως να είναι το ίδιο πράγμα». Υιοθετώντας τα διδάγματα της ψυχανάλυσης ο κριτικός τονίζει τον πλασματικό και δημιουργικό χαρακτήρα κάθε αυτοβιογραφικής αφήγησης, και γι' αυτό θεωρεί ότι τέτοια κείμενα θα αναδειχθούν τα σημαντικότερα για την εποχή.

Οι διαφορετικές όψεις του κειμένου που αναδεικνύει κάθε κριτικό κείμενο από αυτά που αναλύθηκαν, αναδεικνύει τόσο τις διαφορετικές ιδεολογικές και αισθητικές τάσεις της εποχής, όσο και την αμφισημία του κειμένου, που ήδη αναλύθηκε. Αν ο Καραντώνης προσαρμόζει το κείμενο στον ορίζοντα προσδοκιών του κύκλου των *Νέων Γραμμάτων*, τονίζοντας την αυθεντικότητα του βιώματος, και η Αλαφούζου επικρίνει τα στοιχεία που δεν ευθυγραμμίζονται με το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, ο Κάλας το αναδεικνύει πρότυπο τόσο για την υπονόμηση του ρεαλισμού και των κανόνων του κλασικού μυθιστορήματος, όσο και των αστικών αξιών.

Η προωθημένη του θεματική και τεχνική, το κοσμοπολίτικο στοιχείο και η αναφορά σε ιδεολογικά ρεύματα που κυριαρχούσαν στην Ευρώπη, η διερεύνηση της γυναικείας εμπειρίας, έκανε το κείμενο να ανταποκριθεί στον ορίζοντα προσδοκιών της εποχής, που αναδεικνύεται από τη θετική πρόσληψή του από ευρύ φάσμα κριτικών και συγγραφέων. Η διακοπή της πεζογραφικής παραγωγής της Νάκου μετά τους *Παραστρατημένους* ως το 1944,⁴⁴ μία απογοήτευση που διαφαίνεται από κάποιους κριτικούς ήδη προς το τέλος της δεκαετίας του '30,⁴⁵

η αποκοπή της από τις τάσεις της μεταπολεμικής λογοτεχνίας⁴⁶ και η κυριαρχία του ρεαλιστικού κριτηρίου κατά την περίοδο αυτή,⁴⁷ τέλος η άρνησή της να ενταχθεί σε κάποια από τις αντιμαχόμενες ομάδες που καθόριζαν την λογοτεχνική ζωή στη μεταπολεμική περίοδο, καθόρισαν και την τύχη του έργου της.

Αυτό όμως δεν μειώνει την αξία του μεσοπολεμικού συγγραφικού έργου της, καθώς και της συλλογής διηγημάτων της *Η κόλαση των παιδιών* (1944), που ακολουθώντας για μια ακόμη φορά τις τάσεις της περιόδου αποτελεί ένα από τα καλύτερα δείγματα στρατευμένης λογοτεχνίας (που στρατεύτηκε όμως όχι σε κάποια ιδεολογία, αλλά στο σκοπό της επιβίωσης των Ελληνόπουλων στην Κατοχή, προκαλώντας τη συγκίνηση και τα ανθρωπιστικά αισθήματα της διεθνούς κοινότητας) και παραδοσιακής μαρτυρίας. Από την απόσταση του χρόνου, τα μεσοπολεμικά της κείμενα, και ειδικά οι *Παραστρατημένοι* ίσως αξίζουν τον τίτλο ενός από τα σημαντικότερα έργα, αν όχι της λογοτεχνίας μας, πάντως σίγουρα της δεκαετίας του 1930.



ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για τη διαμόρφωση της έννοιας της «Γενιάς του '30», όπως καθιερώθηκε κυρίως από την ομάδα των *Νέων Γραμμάτων*, βλ. Mario Vitti, *Η «Γενιά του Τριάντα»: Ιδεολογία και μορφή*, νέα έκδοση επαυξημένη, Ερμής 2000, 51–52· Παναγιώτης Μουλλάς, «Εισαγωγή» στο *Η μεσοπολεμική πεζογραφία: Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914–1939)*, Σοκόλης, Αθήνα 1993, τ. Α', 97–101. Για τον αποκλεισμό της Νάκου από το σημερινό κανόνα της γενιάς αυτής βλ. ενδεικτικά Vitti, *Η «Γενιά του Τριάντα»*, όπου υπάρχουν μόνο δύο σύντομες αναφορές, Roderick Beaton, *An Introduction to Modern Greek Literature*, Clarendon Press, Oxford 1999, όπου η Νάκου αναφέρεται μόνο σε υποσημείωση.
2. «Γ. Μπεράτη, *Ο Αυτοτιμωρούμενος*», *Το Χρονικόν του Βιβλίου*, 4 (Μάρτ. 1936), 6 που αποδίδεται από τον Μιχάλη Μπακογιάννη στο Βάσο Βαρίκα, Μιχάλης Γ. Μπακογιάννης, «Βιβλιογραφικά περιοδικά του μεσοπολέμου» στο *Επιστημονικό Συμπόσιο: Ο περιοδικός τύπος στο μεσοπόλεμο*, (26 και 27 Μαρτίου 1999), Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2001, 25–43, 32 και 41· Αντρέας Καραντώνης, «Επίκαιρα θέματα, Η λογοτεχνία μας το 1935», *Τα Νέα Γράμματα*, Β' (1936), 162–167· Άλκης Αγγελογλου, «Στρατής Μυριβήλης» [συνέντευξη], *Νεοελληνικά Γράμματα*, 43 (25.9.1937), 14· Ηλίας Ζιώγας «Γιώργος Θεοτοκάς» [συνέντευξη], *Νεοελληνικά Γράμματα* 144, (2.9.1939), 12· *Μακεδονικές Ημέρες* «Η νεοελληνική λογοτεχνία τα τελευταία είκοσι χρόνια», χρ. στ', τ. 1 (Ιαν. 1938), 11–15, τ. 2 (Φεβρ. 1938), 50–59, τ. 3 (Μαρτ. 1938): 98–101, τ. 4 (Απρ. 1938), 132–135. Βάσος Βαρίκας, *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία (Σχέδιο για μελέτη)*, Πλέθρον, Αθήνα 2^η 1979 (1939), 63, 72, 74.
3. Νικόλας Κάλας, «Ένα υποκειμενικό μυθιστόρημα», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 27.10.1935, 6 και στο: *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, Πλέθρον, Αθήνα 1982, 137–142· Ανδρέας Καραντώνης, «Λ. Νάκου, *Οι παραστρατημένοι*», *Τα Νέα Γράμματα*, Β' (1936), 81–85 και στο *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της Γενιάς του '30*, Παπαδήμας, 1977, 226· Απόστολος Σαχίνης, *Πεζογράφοι του καιρού μας*, Εστία 1967, 157.
4. Μουλλάς, «Εισαγωγή», 89, 109–112.
5. Για τη «λογοτεχνία του τύπου», τα χαρακτηριστικά της και την επίδραση του δημοσιογραφικού λόγου στη διαμόρφωση της μεσοπολεμικής πεζογραφίας βλ. Νάσος Δετζώρτζης, «Η δημοσιογραφία και η λογοτεχνία», *Τα Νέα Γράμματα*, Α' (1935), 579–584, Μουλλάς, «Εισαγωγή», 37–38.

6. Λιλίκα Νάκου, *Η ξεπάρθρευη*, Άτλας, Αθήνα, χ.χ.
7. Ενδεικτικά, Γαλάτεια Καζαντζάκη, *Γυναίκες* (1933), Κλεαρέτη Δίπλα-Μαλάμου, *Γυναίκες ψυχές* (1934), Ειρήνη η Αθηναία, *Σιωπηλά* (1938), Τατιάνα Σταύρου, *Μυστικές πηγές* (1940), Έλλη Αλεξίου, *Λούμπεν* (1943).
8. Ενισχυτικά, ο Καραντώνης χαρακτηρίζει την πρωταγωνίστρια των *Παραστρατημένων*, που αντιμετωπίζει με αντίστοιχη αγνότητα τον έρωτα και τη διαφθορά «η Παναγιά στην Κόλαση». Καραντώνης, «Λ. Νάκου, *Οι παραστρατημένοι*», 229.
9. Η ομοιότητα των δύο κειμένων φτάνει και σε φραστικό επίπεδο. Η φράση της Κατίνας «αχ αυτό το παλιοχρήμα πως το μισώ! Αυτό είναι που κυβερνά τον κόσμο και για τούτο το περιφρονώ. Δε βαρυνέσαι! Ας το χαίρονται αυτοί που τόχουν. Κι εμάς τα χερράκια μας νάναι καλά, να δουλεύουμε» (*Η ξεπάρθρευη*, 32 και 55) είναι πολύ σχετική με τη φράση που επαναλαμβάνουν όλοι σχεδόν οι χαρακτήρες στην *Τιμή και το χρήμα* «ανάθεμα τα τάλαρα!» και τη φράση της Ρήνης «Δουλευτάδες κι οι δυο, ποιόνε έχουμε ανάγκη» (42), που στο τέλος του κειμένου γίνεται: «Είμαι δουλεύτρα· ποιόνε έχω ανάγκη;» (103). Κωνσταντίνος Θεοτόκης, *Η τιμή και το χρήμα*, Νεφέλη, Αθήνα 1993.
10. Κωνστ. Θεοτόκης, *Η τιμή και το χρήμα*, 82–86.
11. Για ορισμό και ανάλυση των όρων psychonarration, unsignalled quoted monologue βλ. Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978, 33, 62–64.
12. Μουλλάς, «Εισαγωγή», 83–85.
13. Η δεύτερη «αθηναϊκή» έκδοση της *Ζωής εν τάφω* (1930) είχε μεγάλη επιτυχία και καθιέρωσε τον Μυριβήλη στο αθηναϊκό λογοτεχνικό κατεστημένο, καθιερώνοντας την πολεμική πεζογραφία. Βλ. Απόστολος Σαχίνης, *Αναζητήσεις της νεοελληνικής πεζογραφίας στη μεσοπολεμική εικοσαετία*, Ίκαρος, Αθήνα 1945, 36–38.
14. Η αντιπαράθεση εθνοκεντρισμού και μαρξισμού αποτελεί ένα βασικό ιδεολογικό και πολιτικό ζήτημα του μεσοπολέμου. Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα 1989, 55–71.
15. Μουλλάς, «Εισαγωγή», 88–90.

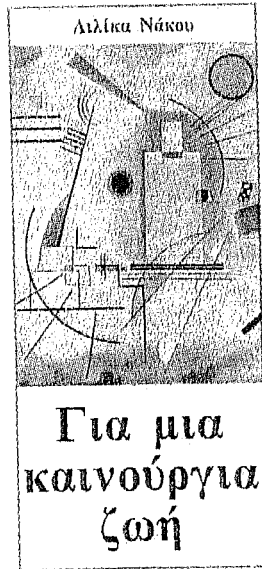
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

16. ΓΕΔΑΣ [Γ.Δ. Δασκαλάκης], «Τα ελληνικά βιβλία του 1932», *Νέα Ζωή*, 1 (15.4.1933), 69-70, και στο *Η μεσοπολεμική πεζογραφία*, τ. Α', 257.
17. Νίκος Κατηφόρης, «Λιλίκας Νάκου: Η ξεπάρθενη», *Νέοι Πρωτοπόροι* (Απρίλιος 1932), 194-195, σ. 195.
18. Vitti, *Η «Γενιά του Τριάντα»*, 215-216, Μουλλάς, «Εισαγωγή», 116.
19. Cohn, *Transparent Minds*, 145, 151.
20. Για τους όρους self-narration και self-quoted unsignalled narrative βλ. Cohn, *Transparent Minds*, 143-165.
21. Ο όρος αστοί χρησιμοποιείται ως αντιθετικός προς τον όρο αριστεροί, καθώς στο μεσοπόλεμο ο όρος δεξιός ή κεντρώος δεν θεωρείται ο αντίθετος στο αριστερός. Καραντώνης, «Λ. Νάκου, Οι παραστρατημένοι», 226· Βαρίκας, *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία*, 64-66. Σαχίνης, *Αναζητήσεις*, 72. Για τη στάση της Αριστεράς και το αίτημα της αντικειμενικότητας και της αντιπροσωπευτικότητας βλ. Χριστίνα Ντουνιά, *Λογοτεχνία και πολιτική: Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996, 373-412.
22. Μουλλάς, «Εισαγωγή», 130.
23. Vitti, *Η «Γενιά του Τριάντα»*, 215-216.
24. Ντουνιά, *Λογοτεχνία και πολιτική*, 408-409.
25. Ενδεικτικά μυθιστορήματα: Γαλάτεια Καζαντζάκη, *Γυναίκες*, 1933, Έλλη Δασκαλάκη [Αλεξίου], *Γ' Χριστιανικόν Παρθεναγωγείον*, Κύκλος, 1934, Τατιάνα Σταύρου, *Μυστικές πηγές*, Πυρσός 1940· και διηγήματα: Τατιάνα Σταύρου, *Εκείνοι που έμειναν* (1933), Έλλη Αλεξίου, «Η βρύση του Μπραήμ Μπαμπά», *Ο Κύκλος*, Δ' (1934), *Ειρήνη η Αθηναία*, *Σιωπηλά* (1938).
26. Η Dorrit Cohn σε αυτό ακριβώς το κριτήριο βασίζει τη διάκριση των αναφορικών από τα πλασματικά είδη λόγου. Τα πλασματικά κείμενα είναι τα μόνα όπου ο αφηγητής γνωρίζει τις ενδόμυχες σκέψεις των γύρω του. Cohn, *Transparent Minds*, 3-8, και της ίδιας, *The Distinction of Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999.

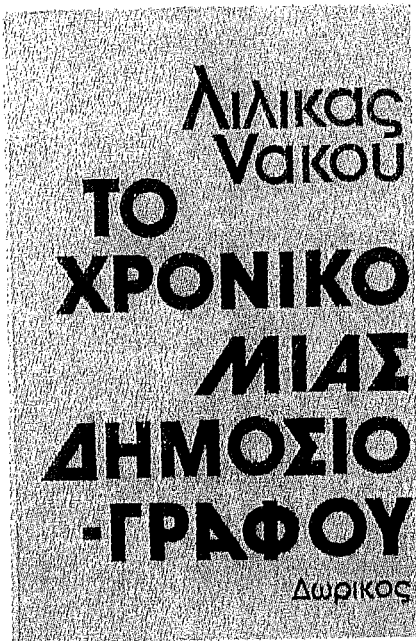
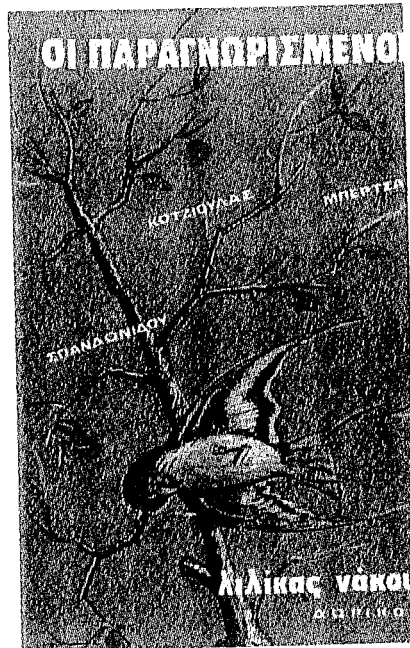
27. Για εκτεταμένη ανάλυση της κοσμοπολιτικής πεζογραφίας βλ. Σαχίνης, *Αναζητήσεις*, 63-84, Μουλλάς, 70-76.
28. Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, *Τα πρόσωπα και τα κείμενα: Β' Ανήσυχα χρόνια*, Οι Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα ²1980 (1943), 159.
29. Για τη διπλή έννοια του κοσμοπολιτισμού βλ. Μουλλάς, «Εισαγωγή», 73. Σαχίνης, *Αναζητήσεις*, 77-78.
30. Σαχίνης, *Αναζητήσεις*, 72.
31. Αλεξάνδρα Αλαφούζου, «Λιλίκας Νάκου: Παραστρατημένοι», *Νέοι Πρωτοπόροι*, 1 (1936), 32. Δεν στάθηκε δυνατό να βρω αντίτυπο του περιοδικού στην Αθήνα κατά τη συγγραφή του κειμένου. Βασίζομαι στα αποσπάσματα που παρατίθενται στο: Ντουινιά, *Λογοτεχνία και πολιτική*, 387-388, 409-410.
32. Vitti, *Η «Γενιά του Τριάντα»*, 48.
33. Ντουινιά, *Λογοτεχνία και πολιτική*, 346.
34. Ενδεικτικά αναφέρονται άρθρα και δημοσιεύσεις λογοτεχνικών κειμένων της Νάκου σε έντυπα της εποχής: «Αγάπη» [διήγημα], *Νέα Εστία*, 14 (1933), 910-912. «Θολή ιστορία» [διήγημα] *Νέα Εστία*, 15 (1934), 164-166. «Ανοιξιάτικο κάλεσμα» [διήγημα], *Νέα Εστία*, 15 (1934), 347-349. «Μητρότης» [διήγημα], *Ο Κύκλος*, Δ' (1934), 116-118. «Το τυχερό» [διήγημα], *Νέα Εστία*, 18 (Χριστ. 1935), 42-46. «Η ζωή του Έδγαρ Πόε» [μυθιστορηματική βιογραφία σε συνέχειες], *Νέα Εστία*, 19 (1936). «Παλαμάς, ο ποιητής που το όνομά του δεν θα σβήσει ποτέ», *Τα Νέα Γράμματα*, Β' (1936), 585-587. Για τη συνεργασία με τους *Νέους Πρωτοπόρους*, βλ. Ντουινιά, *Λογοτεχνία και πολιτική*, 306, 466-468, Μαρία Σακελλαρίου, *Νέοι Πρωτοπόροι (1931-1936)*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1999, 154.
35. Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ, «Μια γεννημένη παραμυθού», *Γραφή*, 5 (Σεπτ. Οκτ. 1989), 284-286, σ. 285.
36. Καραντώνης, «Λ. Νάκου, Οι παραστρατημένοι», 226.
37. Ντουινιά, *Λογοτεχνία και πολιτική*, 409-410.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

38. Ντουινιά, *Λογοτεχνία και πολιτική*, 408–409.
39. Ντουινιά, *Λογοτεχνία και πολιτική*, 233–262.
40. Κάλας, «Ένα υποκειμενικό μυθιστόρημα», 137–142.
41. Η διεισδυτικότητα των επισημάνσεων και η ταύτιση με τις αξίες του κειμένου οδηγούν στο συμπέρασμα περί πνευματικών και ψυχικών συγγενειών δύο συγγραφέων με τόσο διαφορετική λογοτεχνική παραγωγή. Τάσος Κόρφης, «Οι Παραστρατημένοι της Λιλίκας Νάκου και ο Νικόλας Κάλας», *Γραφή*, 5 (1989), 288–291, σ. 288.
42. Καρραντώνης, «Λιλίκα Νάκου: Οι παραστρατημένοι», 228.
43. Κόρφης, «Οι παραστρατημένοι της Λιλίκας Νάκου και ο Νικόλας Κάλας», 288.
44. Κόρφης, «Οι παραστρατημένοι της Λιλίκας Νάκου και ο Νικόλας Κάλας», 288.
45. Βαρίκας, *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία*, 68–69. Παναγιωτόπουλος, *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, 164.
46. Νικήτας Παρίσης, «Λιλίκα Νάκου», στο: *Η μεσοπολεμική πεζογραφία: Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914–1939)*, Σοκόλης, Αθήνα 1993, τ. ΣΤ', 184–202, σ. 193.
47. Βλ., ενδεικτικά, Vitti, *Η «Γενιά του Τριάντα»*, 253· Αλέξανδρος Αργυρίου, *Οριακά και μεταβατικά έργα Ελλήνων πεζογράφων*, Σοκόλης 1996, 77.



ΔΩΡΙΚΟΣ



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

- ε' ΠΡΟΛΟΓΟΣ
Κωνσταντίνος Σταμούλης
- ζ' ΕΙΣΑΓΩΓΗ
Θεοδόσης Πυλαρινός
- 1 ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ ΛΙΛΙΚΑΣ ΝΑΚΟΥ
Ελένη Βησσαράκη
- 7 Θανάσης Νάκας
Λιλίκα Νάκου: Μια νέα επίσκεψη στη ζωή και το έργο της
- 23 Θεοδόσης Πυλαρινός
Οι άνδρες της Λιλίκας Νάκου: Η μυθιστορηματική αποκάλυψη και οι λανθάνουσες αυτοβιογραφικές και αυτοψυχογραφικές μαρτυρίες
- 39 Θεοδώρα Γλυκοφρύδη-Αθανασοπούλου
Η παρθενία ως αιτία κοινωνικής δουλείας και ως συνθήκη σεξουαλικής απελευθέρωσης της γυναίκας στο πέζογραφικό έργο της Λιλίκας Νάκου
- 63 Βάσω Οικονομοπούλου
Δομές αυτοαναπαράστασης στο λογοτεχνικό έργο της Λιλίκας Νάκου
- 75 Μαρία Νικολοπούλου
*«Από τα σημαντικότερα έργα της λογοτεχνίας μας»:
Η πρόσληψη της Νάκου στο μεσοπόλεμο*

